

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

TESTI:

QUELLE VOCI, QUEL SILENZIO
di Maria Sandias

HM

inchiesta
SCUOLE
di
TEATRO 4
MITTELEUROPA

DOSSIER
DRAMMATURGIA
UNGHERESE

MESTIERI DEL TEATRO:
IL LIGHT DESIGNER

PREMIO HYSTRIO
ALLA VOCAZIONE
2003

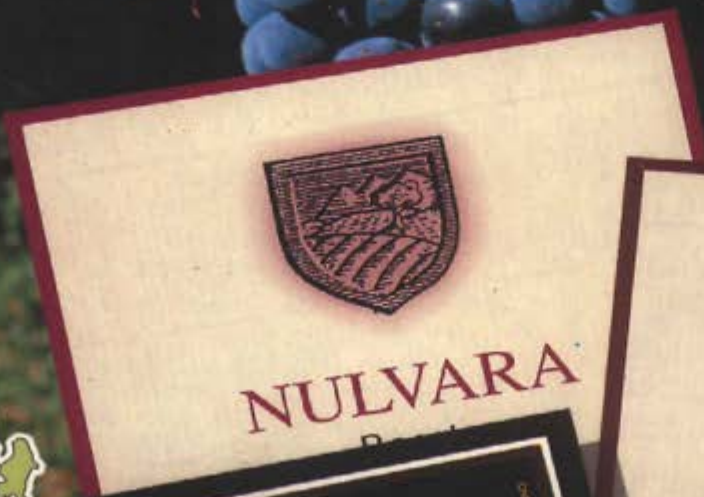
vetrina natieri teatromondo teatroragazzi critiche

SM

Cantina Sociale Coop. a r.l.

Giogantinu

07022 BERCHIDDA (SS) ITALY
PHONE 079/704163 - 704939
FAX 079/704938





Radici, temi e protagonisti di una drammaturgia che non ha mai rinunciato a farsi specchio della propria storia - a cura di Dóra Vámai - interventi di Giorgio Pressburger, Zsuzsa Radnóti, Péter P. Müller, Dóra Vámai, Claudia Cannella.



Mitteleuropa: le accademie di Vienna, Budapest, Cracovia, Varsavia, Sofia, Praga e Bratislava. E un'intervista al regista polacco Krystian Lupa - di Max Reinhardt, Grazia Pulvirenti, Dora Vámai, Antoaneta Vladimirova, Beata Matkowska.



Il light designer: dalla luce a gas all'elettricità, evoluzione di un'arte, l'illuminotecnica, oggi elemento fondamentale dello spettacolo - di Alessandra Faiella, Pierachille Dolfini, Roberta Arcelloni

2 premio hystrio
La cronaca, le foto dei partecipanti, i premiati - di Danilo Caravà

10 la questione teatrale
Gli Istituti di Cultura: anticaglie del passato? - di Ugo Ronfani

12 vetrina
I festival dell'estate - Nasce lo Stabile di Napoli - di Anna Ceravolo, Stefania Maraucci

18 DOSSIER DRAMMATURGIA UNGHERESE CONTEMPORANEA

38 teatromondo
San Pietroburgo: il festival "La maschera d'oro" e *Guerra e pace* visto da Fomenko - Parigi: tre spettacoli per riflettere sui quarant'anni dell'indipendenza algerina - Gli *Spettri* di Bergman a Stoccolma - di Roberta Arcelloni, Valerio Cuccaroni, Laura Caretti

46 nati ieri
Sedicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Emma Dante e la compagnia Sud Costa Occidentale di Palermo - di Nicola Viesti

49 crisi di riso
Riso rosa? - di Alessandra Faiella

50 INCHIESTA SCUOLE DI TEATRO/4

66 teatroragazzi
Il festival torinese "Il gioco del teatro" - di Laura Bevione

68 MESTIERI DEL TEATRO/3

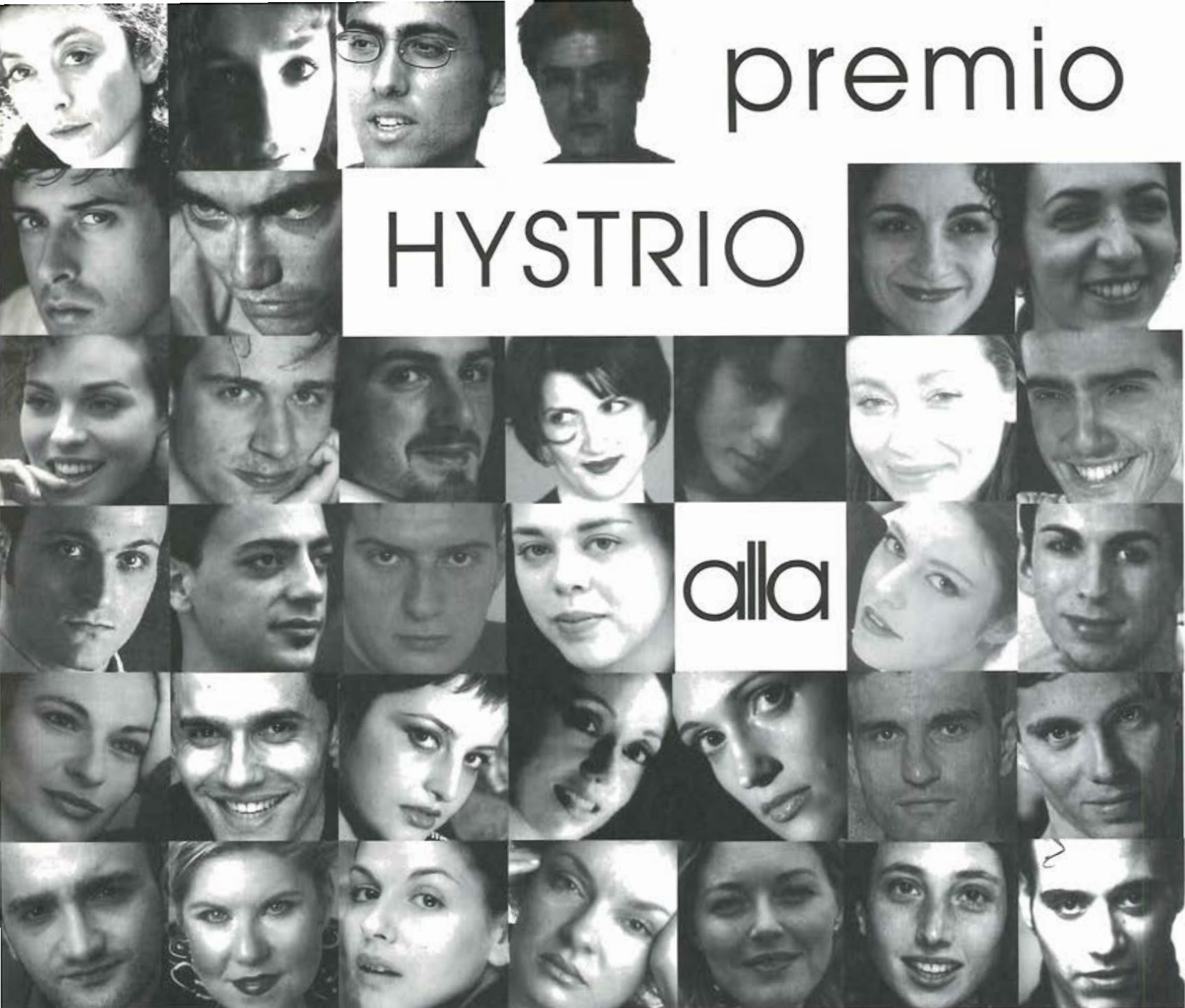
76 critiche
Testori dieci anni dopo: quattro spettacoli - "Tre storie d'amore": progetto shakespeariano allo Stabile di Torino - *L'Otello* di Dodin al Maggio fiorentino - *I Persiani* e *Le Eumenidi* al festival di Siracusa - Biennale danza a Venezia - Ritorno di Pinter sulle scene italiane - Pro e contro: *Traviata* di Lella Costa - Tutte le recensioni di fine stagione

106 testi
Quelle voci, quel silenzio - di Maria Sandias

116 la società teatrale
Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Numeri utili - a cura di Anna Ceravolo

in copertina: L'uomo con la valigia - illustrazione digitale di Gastone Mencherini

... e nel prossimo numero: dossier Teatro e nuove tecnologie, quinta puntata dell'inchiesta sulle scuole di teatro: Spagna e Germania, speciale governo e politica teatrale, nuovi gruppi: bilancio della generazione anni Novanta, i festival dell'estate e molto altro...



HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Marta Bettuolo (Scuola del Teatro Stabile di Genova) e Valentina Picello (Scuola del Piccolo Teatro di Milano) ex-aequo per la sezione femminile, Ugo Giacomazzi (Scuola del Piccolo Teatro di Milano) per la sezione maschile, mentre a Lino Musella (Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano) è andata la borsa di studio intitolata a Gianni Agus. Due i segnalati: Ulisse Lendaro (Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano) e Andrea Pierdicca (Scuola del Teatro Stabile di Genova).

GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE ERANO (IN ORDINE ALFABETICO): Stefania Accardi, Giuliana Atepi, Valentina Bardi, Tommaso Benvenuti, Davide Bessegato, Sara Bevilacqua, Francesca Biancat, Sara Bicchielli, Luca Carboni, Fabio Caremani, Marco Castellini, Ivano Catania, Giorgia Cerruti, Giulia Cesareo, Tarek Chebib, Sara Cianfriglia, Maurizio Ciccolella, Angela Ciliberti, Domitilla Colombo, Roberta Correale, Paolo Faroni, Francesco Ferrieri, Ciro Carlo Fico, Cristina Fidone, Marcella Formenti, Roberta Galiazzo, Lorenza Gregorutti, Daniela Guerrieri, Silvio Laviano, Giada Lorusso, Lucrezia Maniscotti, Daniela Marcelli, Roberto Marinelli, Fabio Mascagni, Viviana



V O C A Z I O N E

2003



Mattei, Alberto Onofrietti, Davide Palla, Iolanda Piazza, Roberta Piccicuto, Andrea Pinna, Stefano Piu, Francesca Radaelli, Giulia Ragni, Elisabetta Riva, Chiara Rivoli, Francesca Rota, Silvia Russiello, Cecilia Salvini, Anna Simonelli, Chiara Tomarelli, Francesca Tomassoni, Raffaella Tomellini, Roberto Turchetta, Alessio Venturini, Viola Villa, Francesco Vitale.

LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE: Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola Quelli di Grock, Centro di Formazione per lo Spettacolo-Teatri Possibili, Centro Teatro Attivo, Scuola del Teatro Arsenale, Scuola di Massimo de Vita di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile e Scuola del Teatro Nuovo di Torino; Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni"; Scuola di Teatro a l'Avogaria (Venezia); Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola di Teatro diretta da Alessandra Galante Garrone e Scuola del Teatro Colli di Bologna; Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino (Fi); Scuola del Teatro Stabile delle Marche (Ancona); Accademia d'Arte Drammatica "Pietro Sharoff" e Teatro Azione di Roma; Accademia d'Arte Drammatica della Calabria (Palmi); Scuola del Teatro Biondo Stabile di Palermo; Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa; The Arts Educational School of London.



LA CALDA ESTATE della vocazione

di Danilo Caravà

Arrivo troppo presto a una delle mattinate dedicate alle selezioni, e trovo il teatro vuoto. Mi sento un po' come il regista di *Dopo la prova* di Bergman e ritrovo questo luogo di eretiche liturgie impregnato di energie spirituali, di emozioni simulate o vissute. Arriva il tecnico e ricado come un icaro metropolitano sulla terra, chiacchiero con lui, ci scambiamo informazioni su qualche gossip teatrale, quando finalmente attori e giurati fanno il loro ingresso nella sala. Hanno inizio, al Teatro Litta di Milano, le tre giornate di selezione finale (la pre-selezione si era svolta al Teatro Libero il 29 e 30 maggio) del Premio Hystrio alla Vocazione, quinta edizione milanese e ormai consolidato appuntamento del torrido giugno cittadino. La giuria di schiera su un lungo tavolo di fronte al palcoscenico, in quella parte che Wagner definisce golfo mistico. Visti così ricordano un *tableau vivant* dell'*Ultima cena* vinciana e già mi domando chi possa impersonare Giuda. Dietro la loro "invalicabile linea Maginot" bisbigliano, si scambiano pareri, passano al vaglio dell'implacabile *ratio* cartesiana i candidati. Il presidente, Ugo Ronfani, pare il "bon paron" di goldoniana memoria, mentre Puggelli incarna l'archetipo del *senex* junghiano, d'Elia guarda e scrive costruendo una partitura minuettistica di sguardi e scrittura, e Claudia Cannella si improvvisa in ruolo mitologicamente mercuriale raccogliendo i dubbi e le domande dei ragazzi. Sul palcoscenico si alternano i partecipanti i quali cercano di colonizzare il nero implacabile della scena spoglia che ricorda quello dei quadri di Delacroix. A volte timidi, a volte guasconi, sempre comunque sinceramente impegnati ed emozionati, offrono un *resumé* delle loro capacità attoriali, una carta d'identità interpretativa, e tirano fuori da corpi fragili profonde e regali voci baritonali, o ringhi e lamenti da Lupa verghiana. Sfilano Pentesilee, Lady Macbeth, Mercuzi, Amleti che devono ridurre all'essenzialità quasi epigrammatica del frammento la loro complessa e barocca anatomia dell'anima. Arriva la serata della premiazione presentata dal *daimon* comico, provocatore, Roberto Recchia e dall'apolleina Cannella che ne contrappunta gli slanci aristofaneschi. Il primo a parlare è Ugo Ronfani, presidente di giuria e creatore di questo premio che ha visto i suoi natali tredici anni orsono a Montegrotto Terme. Snocciola le cifre e ricorda che questa edizione ha visto più di 200 partecipanti e due giurie differenti, una per il concorso a l'altra per i Premi Hystrio, assegnati dalla direzione dell'omonima rivista. Apre il *cahier de doléance* della giuria rilevando un deficit formativo da parte delle scuole di recitazione le quali non fornirebbero una completa *Weltanschauung* della pedagogia teatrale. La borsa di studio "Gianni Agus" di 1.550 euro (la stessa somma è stanziata per la categoria maschile e femminile) viene assegnata a Lino Musella che, proponendo un brano tratto dalla *Cantata dei pastori* di Raffaele Viviani, mostra il valore aggiunto della napoletanità, suo-

Le audizioni, la serata conclusiva, i premiati: cinque giorni di "passione" (teatrale) per oltre 200 giovani partecipanti alla quinta edizione milanese del Premio Hystrio

Il primo a parlare è Ugo Ronfani, presidente di giuria e creatore di questo premio che ha visto i suoi natali tredici anni orsono a Montegrotto Terme. Snocciola le cifre e ricorda che questa edizione ha visto più di 200 partecipanti e due giurie differenti, una per il concorso a l'altra per i Premi Hystrio, assegnati dalla direzione dell'omonima rivista. Apre il *cahier de doléance* della giuria rilevando un deficit formativo da parte delle scuole di recitazione le quali non fornirebbero una completa *Weltanschauung* della pedagogia teatrale. La borsa di studio "Gianni Agus" di 1.550 euro (la stessa somma è stanziata per la categoria maschile e femminile) viene assegnata a Lino Musella che, proponendo un brano tratto dalla *Cantata dei pastori* di Raffaele Viviani, mostra il valore aggiunto della napoletanità, suo-



nando attraverso la sua fregolistica vocalità diverse ottave e differenti accenti timbrici. Il Premio alla Vocazione per la sezione femminile è invece assegnato ex aequo a Marta Bettuolo e Valentina Picello. La prima, sfatando il luogo comune che vuole che la gloria dei premi raramente si concili con l'affermazione professionale, non è presente perché impegnata a Berlino, mentre la seconda, Valentina Picello, si confronta con un brano di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini e si offre nella sua fisicità essenziale, quasi scarnificata e incorporea, che richiama alla memoria i personaggi femminili dipinti da Schiele. Offre inoltre fonemi sofferiti e arricchiti da cromatismi emotivi che la apparentano con attrici più agées. Per la sezione maschile il vincitore è Ugo Giacomazzi che si esibisce in un brano dall'opera *La notte prima della foresta* di Bernard-Marie Koltès arricchendo l'interpretazione con sfumature sicule, e con l'essenzialità dell'acqua contenuta in un sacchetto di plastica (i quattro elementi della filosofia pre-socratica, tanto amati da Nekrosius, hanno colonizzato l'immaginario attoriale). Hanno avuto una segnalazione, inoltre, Ulisse Lendaro e Andrea Pierdicca.

L'associazione "La Stravaganza" vince il Premio Hystrio-Provincia di Milano, consegnato dall'assessore



alla Cultura Paola Iannace, per l'attività sul territorio dimostrando, attraverso il suo lavoro musicoterapico con persone affette da disagio psichico e psicofisico, di creare una *liason non dangereuse*, tra teatro e follia. Toni Servillo si aggiudica il Premio Hystrio alla regia dimostrando quanto la scuola partenopea continui a essere elemento essenziale nel codice genetico del nostro teatro. Una emozionata Lucilla Morlacchi sale sul palcoscenico per ritirare il Premio Hystrio all'interpretazione e dimostra con la sua *joie de vivre*, con la sua spontaneità da *enfant sauvage* della Zazie di Queneau o dei ragazzi della cinematografia di Trouffaut, che la passione del fare teatro può essere una fiamma in grado di alimentarsi con gli anni. Prossimamente porterà in scena per la regia di De Capitani *La Monaca di Monza* di Testori. Per la categoria "Altre muse" trionfa il Teatro del Carretto di Lucca per il suo origi-



nale percorso artistico, in cui si fondono reale e immaginario, favola e mito, attori e pupazzi. Laura Curino vince il Premio Hystrio alla drammaturgia. Il suo lavoro di "storiografia industriale", di fenomenologia dell'Olivetti, ha dato voce all'utopia di un "capitalismo dal volto umano", al composito, fiero della sua araldica sabauda, e variegato "quarto stato" piemontese. Sempre Ronfani chiude la serata rammentando l'importanza del Premio Hystrio alla Vocazione come momento di confronto e di verifica per i giovani attori, e paragonando lo spirito dei partecipanti al *Risveglio di primavera* di Wedekind (anche se la temperatura nella sala ha ricordato di più i versi della canzone *Odio l'estate*). Il presidente della giuria ricorda, inoltre, l'importanza di superare le frontiere, le forme trascendentali a priori delle diverse scuole teatrali per arrivare ad una sorta di trattato di Schengen della didattica che veda cadere i particolarismi nonché gli sciovinismi delle diverse istituzioni. Rammenta infine l'importanza di riformare la legislazione sui teatri pubblici ed offre ai partecipanti l'esempio della Morlacchi, che con il suo impegno, la sua giovinezza come stato dell'anima, si candida a essere una forza motrice del nostro teatro. Alla fine, come è ormai "tradizione" del Premio, festa per tutti con prodotti sardi de "La Dispensa" algherese di Giusy Floris e della cantina Giogantinu di Berchidda. ■



Premi Hystrio 2003

le motivazioni



Premio Hystrio all'interpretazione a LUCILLA MORLACCHI - Milanese fiera della sua estrazione popolare, formatasi all'Accademia dei Filodrammatici, per la cui carriera fu determinante l'incontro con un grande autore, Testori, e un famoso regista, Visconti, che nel 1960 la volle nell'*Arielda* e successivamente ne *Il giardino dei Ciliegi* - Lucilla Morlacchi in queste ultime stagioni di prosa ci ha dato alcune interpretazioni assolutamente esemplari: da una vibrante Winnie in *Giorni felici* di Beckett alla figura gelida e complessa della madre in *Madame De Sade* di Mishima al personaggio tormentato della cognata di John Gabriel Borkman nell'omonimo dramma di Ibsen, in questi due allestimenti diretta Massimo Castri, che nel 1989 le aveva affidato la parte di Solange ne *Le serve* di Genet. Per questo ruolo Lucilla Morlacchi aveva ricevuto nel 1990 il Premio Duse che coronava una carriera trentennale, caratterizzata dal maturare di una ferma personalità e di una professionalità in continuo divenire. Fondamentali erano stati infatti, dopo gli esordi con Visconti, il periodo allo Stabile di Genova negli anni '60 e '70 sotto la guida di Squarzina; l'incontro, nel '76, con Ronconi nell'*Anitra selvatica* di Ibsen e

subito dopo, dagli anni '80, il lungo sodalizio al Teatro Pierlombardo con Franco Parenti, a fianco del quale fu indimenticata interprete di Eschilo e Molière, nonché insostituibile promotrice della "rivoluzione teatrale" di Giovanni Testori. Il Premio Hystrio vuole rendere omaggio alla nuova giovinezza di Lucilla Morlacchi, e rappresentare altresì un

richiamo forte a questa società teatrale troppo spesso dalla memoria corta, affinché senta il dovere di continuare ad offrire all'ammirazione e all'affetto del pubblico una grande attrice che è e deve restare patrimonio prezioso per tutto il teatro italiano.

Premio Hystrio alla regia a TONI SERVILLO - La giuria del Premio Hystrio ha scelto di attribuire quest'anno il riconoscimento per la regia a un uomo di teatro conosciuto e stimato come regista e interprete dei suoi allestimenti, che dagli esordi molto si alimentarono dell'*humus* prezioso della scuola napoletana, rinnovato a contatto con forme anche avanzate della sperimentazione. Dalla doppia esperienza di attore e regista, nonché di operatore culturale (nel 1986 è tra i fondatori, con Mario Martone, della compagnia Teatri Uniti di Napoli), Toni Servillo - del quale si evidenzia qui, appunto, il percorso registico *in progress* - ha tratto risultanze originali e vitali. È preminente, nel suo lavoro di regia, non il gusto dello stravolgimento, ma la preoccupazione di animare sulla scena, in spirito di servizio, tutti gli apporti che costituiscono nell'insieme la specificità di un genere composito come il teatro, dalla scrittura all'interpretazione alle atmosfere scenografiche. Lo scavo nel tessuto poetico della lingua napoletana lo accostò da un lato ad autori emergenti - come Enzo Moscato, di cui allestì a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta *Partitura e Rasoi* - e dall'altro lo indusse a riprendere nell'89, come attore, con *Ha da passa' a nuttata*, la frequentazione del teatro del maggiore dei De Filippo, proponendo poi con *Zingari*, nel '93, il *pathos* napoletano di Raffaele Viviani. Merita anche particolare attenzione, nel lavoro di questo regista-attore, la trilogia francese cominciata con *Il misantropo* di Molière, proseguita con il Marivaux delle *False confidenze* e conclusa con un *Tartufo* denso di umori satirici. Con il recente *Sabato, domenica e lunedì* - prodotto dallo Stabile dell'Umbria e da Teatri Uniti di Napoli - ha confermato una volta di più, come regista oltre che come interprete, la capacità di realizzare quell'armonia compositiva di cui si diceva.

Premio Hystrio alla drammaturgia a LAURA CURINO - Laura Curino, nata e cresciuta nella periferia torinese, è stata dapprima attrice e fondatrice della compagnia del Laboratorio Teatro Settimo, partecipando alle messinscene più significative del gruppo come *Elementi di struttura del sentimento*, *La storia di Romeo e Giulietta*, *Trilogia della villeggiatura*, e poi anche autrice-attrice di spettacoli la cui cifra dominante è la memoria, personale e generazionale, ma anche quella di luoghi che eventi e personaggi hanno modificato in profondità. Se il nucleo di *Passione* (1992) è la narrazione dell'irrimediabile innessarsi dell'amore per il teatro che, in qualche modo, "salvò" la stessa Curino dalla monotonia alienante della periferia; in *Olivetti* (1998) la vera protagonista è Ivrea, cui Camillo prima e Adriano poi seppero donare una nuova e più ricca identità. Lo spunto è sempre biografico anche nell'ultimo lavoro, *L'età dell'oro* (2002), ma abilmente Laura Curino sa estrarre dal particolare minuto, dalla vicenda apparentemente solo personale, quel significato universale che riesce a coinvolgere ed emozionare lo spettatore.





La perfetta conoscenza di tempi e modi del palcoscenico le permette di evitare monotonia ed eccessiva letterarietà, trovando sempre il giusto ritmo per lo spettacolo. Il Premio Hystrio alla drammaturgia, che prevede anche la pubblicazione di un suo testo sull'omonima rivista, le viene assegnato proprio come riconoscimento a un modo di "fare teatro" che sul palcoscenico ha la sua origine e la sua prima destinazione e che all'autoreferenzialità intimista ha preferito il rischio della memoria e dell'impegno.

Premio Hystrio Altre Muse al TEATRO DEL CARRETTO - Vent'anni orsono l'incontro tra la regista Maria Grazia Cipriani e lo scenografo Graziano Gregori diede vita al Teatro del Carretto, uno dei sodalizi creativi più originali e fecondi del nostro teatro. Un percorso nato sulla linea della confusione tra meraviglioso e reale, che produsse nel 1983 *Biancaneve* all'insegna della crudeltà primitiva della fiaba e dello snudamento viscerale della scena. Lo spettacolo scoprì al mondo teatrale il talento dei suoi creatori, la scrittura spontanea e asciutta, l'artigianalità della cartapesta e del legno. Il Carretto affiancava alla pari l'attore e il pupazzo, azzerando il livello prospettico del grande e del piccolo. La macchina delle meraviglie tornava nel successivo *Romeo e Giulietta*, mentre l'idea di essere spettatori di drammi e commedie umanissime e vicine, come nei cunti popolari della tradizione orale, si esaltava successivamente con *Iliade*, rituale e barbarico, che prelude all'esplosione visionaria del *Sogno di una notte di mezza estate*. La strada di contaminazione drammatica di forme, suoni, colori, dell'umano col bestiale e del reale con l'artificioso, conosce un significativo approdo nella *Metamorfosi* di Kafka. Ormai realtà matura e consapevole del teatro di ricerca internazionale, il Carretto, dopo le *Troiane* di Euripide, viaggia per anni in tutto il mondo col suo repertorio, facendo attendere fino al 2000 il suo *Bella e la Bestia*, ideale ritorno alle origini della fiaba e della metamorfosi e, quindi, il 2002 per l'ultimo *Odissea*, luogo d'incastro tra la ragione artigiana e il meraviglioso mitologico e favolistico. Al Teatro del Carretto per la sua coraggiosa e visionaria ricerca dei territori di confine tra il viaggio interiore, il sogno e il concreto lavoro teatrale, va il Premio Hystrio Altre Muse 2003.

Premio Hystrio-Provincia di Milano a LA STRAVAGANZA - Attiva da quindici anni, ma istituzionalizzata solo nel 1996, La Stravaganza-Organizzazione musicoterapica di volontariato onlus,



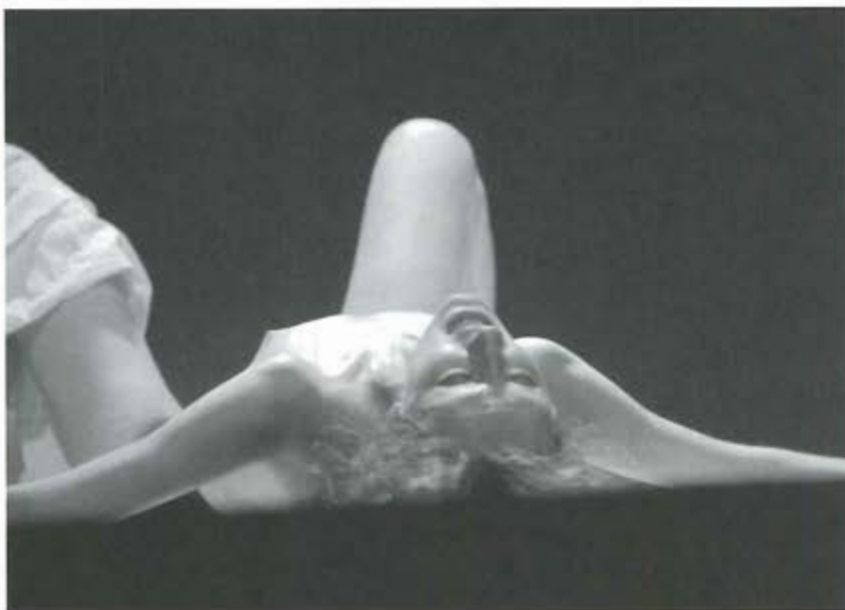
guidata dallo psichiatra-musicista Denis Gaita, lavora con pazienti psichiatrici gravi, portatori di handicap ed emarginati sociali. La sua attività consiste nell'utilizzare la musica e il teatro come strumenti per ritrovare un'armonia nell'uso di spazi e ritmi interiori devastati dal disagio psichico, imparando a sintonizzare il metro personale con quello degli altri. Con un metodo di lavoro basato su libere improvvisazioni, che rielaborano alcuni capisaldi del melodramma, La Stravaganza ha realizzato in questi ultimi sette anni quattro spettacoli interamente scritti, allestiti e cantati da portatori di disagio psichico, volontari e operatori. I loro titoli sono emblematici: *Una notte poco fa*, *Melodramma giocoso ma non troppo per petunie e schiacciaviti*, su musiche di Rossini, *L'Aida da tre soldi*, *Opera punk laida ma non troppo per etiopi metropolitani*, *sgraziati faraonici e grazie piramidali*, su musiche di Verdi, *Walzer e Tabù*, *La molto incredibile e poco psichica storia del giro di danza tra il dr. Frankenstein e il prof. Freud*, su musiche di Strauss, e *La Norma Traviata*. Un musical delirante su musiche di Bellini e Verdi. L'efficacia clinica del loro lavoro è ormai un dato di fatto: in pochi anni i tempi di ricovero e le dosi di farmaci si sono dimezzati. Alla Stravaganza viene assegnato il Premio Hystrio-Provincia di Milano, destinato a una realtà operante sul territorio, per la preziosa attività di diffusione della musicoterapia come prassi di riabilitazione dal disagio psichico e psicofisico, per abbattere quelle barriere architettoniche dell'anima con cui troppo spesso dividiamo arbitrariamente il mondo in "normali" e "diversi". ■

Nella pag. precedente, in alto, Lucilla Morlacchi; in basso Aldo Lorenzi del teatro Stabile dell'Umbria; in questa pag., da sinistra, Laura Curino, Graziano Gregori, Maria Grazia Cipriani e Claudia Cannella; in basso, Roberto Recchia, l'assessore alla cultura della Provincia di Milano Paola Iannace e due rappresentanti della Stravaganza.



i vincitori

PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE



La Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione (Liselotte Agus, Marco Bernardi, Ferdinando Bruni, Claudia Cannella, Monica Conti, Corrado d'Elia, Sergio Maifredi, Lamberto Puggelli, Serena Sinigaglia, Ugo Ronfani presidente) ha esaminato il 19, 20 a 21 giugno al Teatro Litta gli aspiranti attori partecipanti all'edizione del 2003, ivi compresi i giovani che, autodidatti o provenienti da scuole non a livello nazionale, erano stati considerati idonei alle preselezioni svoltesi il 29 e 30 maggio al Teatro Libero, per un totale di oltre 200 iscritti.

Pur compiacendosi per la fiducia al Premio dimostrata anche quest'anno da così numerosi aspiranti attori provenienti da ogni parte d'Italia, e per il disciplinato impegno da essi profuso nelle prove, la Giuria desidera raccomandare alla società teatrale nel suo insieme, di dedicare più attenzione alla for-



mazione dell'attore, elemento basilare per il rilancio del teatro italiano, che vive uno dei suoi periodi meno felici in assenza di un quadro legislativo e culturale adeguati. Sembra urgente colmare un deficit pedagogico e didattico evidente, aggiornando la metodologia alle nuove regole del fare teatro.

Per l'edizione del 2003, la Giuria - dopo aver rilevato che le carenze formative sopraindicate hanno avuto qualche ripercussione sul livello dei concorrenti e, più in particolare, abbassato la qualità della presenza delle candidate rispetto agli elementi maschili - è addivenuta all'unanimità alle decisioni seguenti.

Borsa di Studio Gianni Agus, di 1.550 euro, giunta alla sua nona edizione e istituita dai famigliari in ricordo del grande attore, a Lino Musella, di 23 anni, nato e residente a Napoli, formatosi alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, per aver reso in napoletano, con buona dizione e gestualità tanto sobria quanto efficace, un brano di non facile resa dalla *Cantata dei Pastori* di Viviani e per il successivo, solido accesso sia al *Cyrano* di Rostand sia, in tono più dimesso, a un monologo di Pavese.

Premio Hystrio alla Vocazione, sezione femminile, di 1.550 euro, viene attribuito ex-aequo a Marta Bettuolo, nata e residente a Padova, diplomatasi presso lo Stabile di Genova, e Valentina Picello, nata a Bari, residente a Casale Monferrato, diplomatasi alla Scuola del Piccolo di Milano.

Interpretando su toni conversativi di buona comunicativa il monologo di Hellen da *Decadenze* di Berkoff, poi con arguzia un brano da *Lapin Lapin* della Serreau, infine intonando con bella tessitura vocale, efficace nei gravi, una canzone di Fossati, la Bettuolo si è proposta come attrice ricca di timbri di voce, gestualità, presenza scenica. Valentina Picello, che ha 23 anni, ha affrontato con tensione e abbandoni ben dosati, e vivace corporalità a contrasto con l'acerba grazia, l'intenso monologo della donna, IV episodio, da *Orgia* di Pasolini; ha avuto slanci trascinanti in "Correte veloci, cavalli" dal *Romeo e Giulietta* e ha dato personalissime intonazioni a una canzone di Mina.

Premio Hystrio alla vocazione, sezione maschile, di 1.550 euro, a Ugo Giacomazzi, nato a Erice, residente a Trapani, diplomato alla Scuola del Piccolo di Milano. Interprete prima, con volute inflessioni vernacolari a indicare nel personaggio un emarginato, di un brano da *La notte prima della foresta* di Koltès, poi rendendo con frenesia surreale il monologo di Mab di Mercuzio dal *Romeo e Giulietta*, infine con una canzone-omaggio, ha mostrato in tutte le prove intelligenza interpretativa e ispirata adesione ai brani prescelti.

Segnalati infine Ulisse Lendaro e Andrea Perdicca. Ulisse Lendaro, proveniente da Vicenza, che ha frequentato la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, ha reso con appropriate progressioni ritmiche l'Edmund del *Re Lear*, recitato con vibrazioni nevrotiche un brano di un narratore contemporaneo e portato Baudelaire in un francese ineccepibile. Andrea Perdicca, da Macerata, che si è diplomato alla Scuola dello Stabile di Genova, ha impostato solidamente, con buona dizione, passando da toni ragionati ad accenti più esagitati, brani dal *Lutero* di Osborne, dal *Cyrano* di Rostand e dal Belli della *Creazione del mondo*. ■

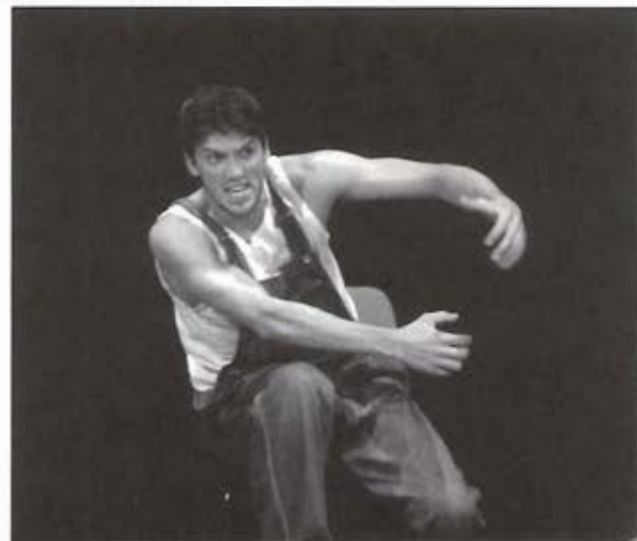


ANDREA MESSANA fotografo on stage

Lo avevamo conosciuto due anni fa, quando, rispondendo al nostro appello, aveva partecipato alla mostra "Scattanti in scena" dedicata a dieci giovani fotografi di teatro e organizzata in occasione del Premio Hystrio 2001. Andrea Messana, fiorentino, classe 1978, giovane lo è ancora e grazie alla sua passione per il mestiere e per la scena si è guadagnato, in questi ultimi mesi, il ruolo di assistente presso il prestigioso studio fotografico milanese di Silvia Lelli & Roberto Masotti. Sue le foto di quest'ultima edizione del Premio Hystrio. ■



Nella pag. precedente, da sin., i giovani premiati: Ugo Giacomazzi, Valentina Picello e Lino Musella.



GLI ISTITUTI DI CULTURA: anticaglie del passato?

di Ugo Ronfani

Presentate in Parlamento due nuove proposte di riforma

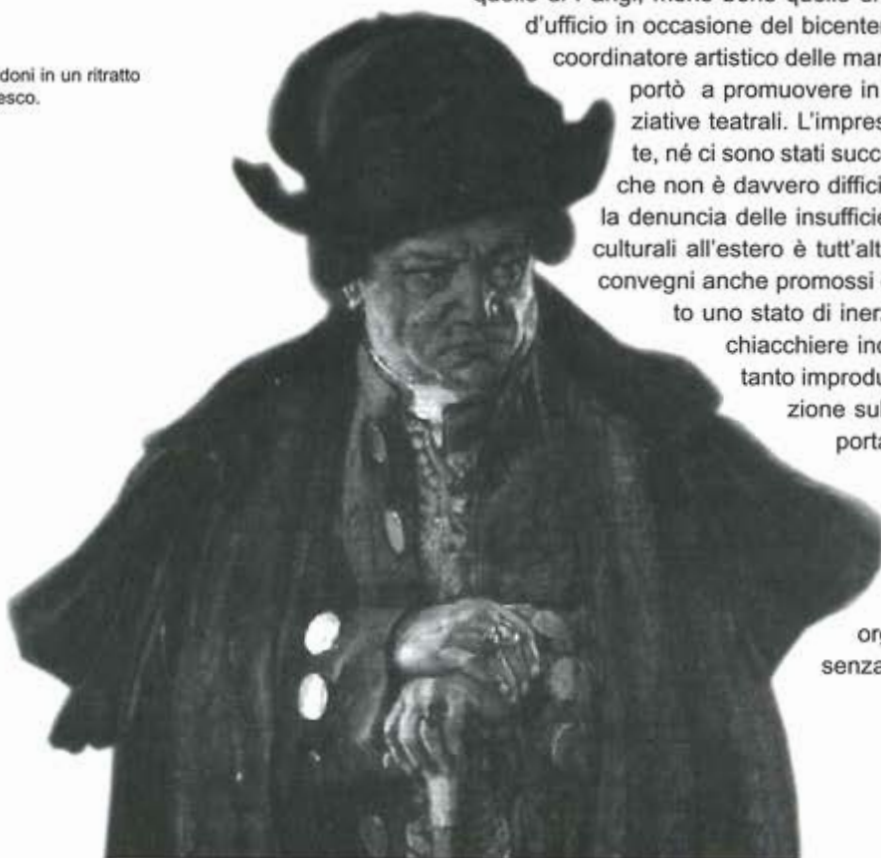
Il processo di globalizzazione in corso - sicuramente irreversibile, anche se presenta aspetti poco rassicuranti e anzi negativi, come nuovi squilibri fra aree geografiche e sociali - include anche la cultura. Tanto che il concetto stesso di cultura, nel mondo globalizzato di cui è insieme elemento attivo e prodotto, attraverso l'informatica e i media sta subendo una drastica ridefinizione: un po' com'è accaduto in periodi-cerniera della storia: dalla Grecia a Roma, dalle migrazioni barbariche al Medioevo, dal Medioevo al Rinascimento, dalla Controriforma all'Illuminismo e così via. Sicché oggi, mentre le manifestazioni della cultura rapidamente cambiano nei modi, nella diffusione e nella loro natura stessa, in una sorta di "globalità antropologica" che deve ancora trovare regole e percorsi, si è posto perfino all'attenzione dei nostri politici - notoriamente disattenti alla questione culturale o, meglio, disponibili al più a considerarla come un'attività sussidiaria - il problema di come sostenere e promuovere in forme più attuali la cultura italiana nel mondo. Non si poteva continuare a segnare il passo, fermi a una cultura accademica o museale, mentre il resto del mondo era presente ed attivo nelle dinamiche della *global culture*: ed ecco, come in risposta agli inviti di Ciampi a sostegno dell'identità italiana, la presentazione in Parlamento di due nuove proposte di legge, una del centrodestra e l'altra del centrosinistra, che mirano a riformare e a rilanciare i nostri Istituti di Cultura all'estero, sole strutture istituzionali delegate a promuovere e diffondere l'italianità nazionale oltre i confini. Il fatto che siano state presentate, dai due campi, le due proposte di legge, e che quella proposta dalla maggioranza di governo sia stata presentata, con bella evidenza, ai recenti "stati generali" degli Istituti di Cultura per l'appunto, non significa in alcun modo, allo stato delle cose, che sia imminente un riordino della materia. Il lettore di questa rivista sa che della riforma della società teatrale italiana, ad esempio, si parla da più di mezzo secolo senza che per ora si riuova foglia, nonostante che la nostra scena attraversi un periodo fra i più grigi della sua storia.

Il processo di globalizzazione in corso - sicuramente irreversibile, anche se presenta aspetti poco rassicuranti e anzi negativi, come nuovi squilibri fra aree geografiche e sociali - include anche la cultura. Tanto che il concetto stesso di cultura, nel mondo globalizzato di cui è insieme elemento attivo e prodotto, attraverso l'informatica e i media sta subendo una drastica ridefinizione: un po' com'è accaduto in periodi-cerniera della storia: dalla Grecia a Roma, dalle migrazioni barbariche al Medioevo, dal Medioevo al Rinascimento, dalla Controriforma all'Illuminismo e così via. Sicché oggi, mentre le manifestazioni della cultura rapidamente cambiano nei modi, nella diffusione e nella loro natura stessa, in una sorta di "globalità antropologica" che deve ancora trovare regole e percorsi, si è posto perfino all'attenzione dei nostri politici - notoriamente disattenti alla questione culturale o, meglio, disponibili al più a considerarla come un'attività sussidiaria - il problema di come sostenere e promuovere in forme più attuali la cultura italiana nel mondo. Non si poteva continuare a segnare il passo, fermi a una cultura accademica o museale, mentre il resto del mondo era presente ed attivo nelle dinamiche della *global culture*: ed ecco, come in risposta agli inviti di Ciampi a sostegno dell'identità italiana, la presentazione in Parlamento di due nuove proposte di legge, una del centrodestra e l'altra del centrosinistra, che mirano a riformare e a rilanciare i nostri Istituti di Cultura all'estero, sole strutture istituzionali delegate a promuovere e diffondere l'italianità nazionale oltre i confini. Il fatto che siano state presentate, dai due campi, le due proposte di legge, e che quella proposta dalla maggioranza di governo sia stata presentata, con bella evidenza, ai recenti "stati generali" degli Istituti di Cultura per l'appunto, non significa in alcun modo, allo stato delle cose, che sia imminente un riordino della materia. Il lettore di questa rivista sa che della riforma della società teatrale italiana, ad esempio, si parla da più di mezzo secolo senza che per ora si riuova foglia, nonostante che la nostra scena attraversi un periodo fra i più grigi della sua storia.

Inerzia e progettualità

Chi scrive ha avuto modo di conoscere da vicino alcuni importanti Istituti di Cultura Italiani, particolarmente quello di Parigi, meno bene quello di Londra e di Bruxelles, avendoli frequentati per dovere d'ufficio in occasione del bicentenario della morte di Goldoni (1993), quando l'incarico di coordinatore artistico delle manifestazioni volute dall'allora Ministero dello Spettacolo lo portò a promuovere in Europa e non solo incontri, conferenze, seminari e iniziative teatrali. L'impressione ricavata da questa *full immersion* non fu esaltante, né ci sono stati successivi segnali che la situazione sia migliorata, anzi. Tanto che non è davvero difficile fare il bilancio in negativo - del resto risaputo, perché la denuncia delle insufficienze e dei mali che affliggono le nostre rappresentanze culturali all'estero è tutt'altro che recente, è stata materia di inchieste, relazioni e convegni anche promossi dalla Farnesina, senza che mai, finora, sia stato superato uno stato di inerzia e trascuratezza occultato dietro cortine fumogene di chiacchiere inconcludenti o progetti di rilancio rimasti tali. Alla base di tanto improduttivo discorrere sta ovviamente, e purtroppo, una concezione subalterna e gregaria della cultura, che nel caso specifico porta a considerare le nostre rappresentanze culturali all'estero come orpelli dell'azione diplomatica vera e propria. Conseguentemente, per un lungo periodo sono stati chiamati a dirigerle (fatte salve alcune lodevoli eccezioni, per zelo ed entusiasmo) funzionari della Farnesina spesso demotivati o figure prelevate dagli organici della P.I., che sono stati mandati nelle varie sedi senza formazione ed esperienze specifiche, con trattamenti

Carlo Goldoni in un ritratto settecentesco.



economici mediocri e, quello che è peggio, senza provvederli di direttive ferme e coerenti e di mezzi sufficienti per sviluppare attività che uscissero dall'amministrazione ordinaria. Una gestione burocratica di corto respiro, che si esauriva nei corsi di lingua, nei servizi di biblioteca, in qualche sporadica conferenza, e nel rapporto quasi esclusivamente binario fra gli Istituti stessi e la Farnesina, salvo qualche occasionale aggancio con il mondo accademico, senza interrelazioni se non superficiali e saltuarie con i contesti culturali dei vari Paesi. I mezzi di bilancio di cui questi Istituti disponevano erano appena sufficienti per garantire la sopravvivenza della struttura e del personale. E così, mentre altri modelli di istituti di cultura esteri - pensiamo al Goethe Institut, al British Council, all'Istituto Cervantes, ai Centres Culturels Français diffusi e funzionanti anche da noi - hanno portato avanti in questi anni iniziative organiche e coerenti, noi abbiamo appannato, in tutti questi anni, la nostra visibilità culturale nel mondo.

Si prenda il settore del teatro: quello italiano è, dalla Commedia dell'Arte a Goldoni a Pirandello, materia di larga esportazione culturale, ne erano convinti anche Marivaux e Molière. Ma la circuitazione, nel mondo, della nostra drammaturgia è avvenuta e avviene quasi esclusivamente per iniziativa di pochi nostri poli e registi teatrali, ieri il Piccolo di Grassi e Strehler, oggi Scaparro, Ronconi e Fo, o Lievi e Bernardi in area tedesca, senza che essi trovino effettivi punti di forza negli Istituti di Cultura. Eppure negli anni Sessanta si potevano ancora tenere, nella sede parigina dell'Istituto di Cultura all'Hotel Gallifet, convegni sul teatro italiano che richiamavano l'attenzione dell'*intelligenza* francese, e l'anno goldoniano - affrontato con scarsissimi fondi, con la diserzione della Rai e la volenterosa ma scarsa partecipazione dei nostri Istituti di Cultura sprovvisti di mezzi - ha visto le folle di Parigi (dove riuscimmo ad organizzare un convegno alla Sorbona), di Barcellona, di Budapest, di Praga e di Atene accorrere ad applaudire il grande veneziano.

Nomine per chiara fama

La precedente maggioranza di governo di centrosinistra aveva ritenuto di uscire da questo stato di inerzia promuovendo un sistema misto nelle nomine: accanto a direttori provenienti dalla Farnesina mettere ai vertici degli Istituti alcuni direttori "di chiara fama". Intendimento di per sé lodevole, ma che in concreto è servito per "accasare" figure di intellettuali perlopiù politicamente affidabili: il che ha messo i prescelti in una posizione scomoda con il cambiamento di maggioranza, e aperto una di quelle "polemiche all'italiana" dove all'"autonomia della cultura" il nuovo governo ha opposto il diritto-dovere di fornire regole di indirizzo e di controllo non in contrasto con la sua azione. È il nodo centrale, almeno per i politici che sono all'origine dei due progetti di riforma dell'azione culturale dell'Italia all'estero: come risolverlo? Fosse chiaro, in uno Stato di Diritto (ma l'Italia non lo è) che la cultura precede la politica; fosse evidente che - per usare una terminologia e una distinzione, quelle di Julien Benda nella sua *Trahison des clecs* di ottant'anni fa, sui "chierici regolari" e i "chierici asserviti alla politica" - è venuto il momento di mettere un po' di ordine ristabilendo la cognizione e la difesa di alcuni "valori universali" condivisi, allora il nodo dei rapporti fra la diffusione della cultura italiana e l'osservanza di una linea culturale di governo risulterebbe essere una questione senza senso, o di

assai secondaria importanza. Ma non è così, dal ventennio mussoliniano in poi la cultura italiana è stata un'arma ideologica e politica; tale è rimasta attraverso le varie fasi della lottizzazione con cui i governi del dopoguerra hanno risolto le questioni delle rappresentanze in tutti i settori, dall'economia alla cultura, dalla Rai al giornalismo; e successivamente le stesse scelte, anzi più accentuatamente discriminatorie, sono state fatte dalla maggioranza di centrosinistra ed ora, a quanto risulta, da quella di centrodestra. C'è stato e c'è, di conseguenza, un "sommerso culturale" che non arriva non dico a manifestarsi, ma a proporre alternative "virtuose", cioè non strumentali, nella scelta di quei "valori condivisi" di cui si diceva.

Il problema esiste, anche se il potere culturale che i politici hanno in questi anni alimentato e sostenuto (secondo un *fair-play* consociativo rispondente alla logica, sua pure provvisoria, del maggioritario) respinge la intromissione di chierici "non organici", vale a dire autonomi e indipendenti. Il problema esiste, è alla radice dell'inaridimento dell'*humus* culturale del Paese, tanto che il progetto presentato dal sottosegretario Baccini per il centrodestra non ha potuto ignorarlo. E così, accanto ad una serie di indirizzi generali sicuramente condivisibili (potenziamento del ruolo e dei mezzi degli Istituti di Cultura, modernizzazione delle strutture puntando in particolare sulla loro informatizzazione, più intenso coordinamento tra risorse pubbliche e private, rapporti più organici con gli uffici consolari e le rappresentanze diplomatiche, attenzione più vigile alla cooperazione scientifica e tecnologica), stabilita l'urgenza di presentare il Sistema Italia in più stretta collaborazione con le Regioni e gli Enti locali, secondo una dinamica costituzionale più consona alle culture di territorio, si afferma l'opportunità di riformare il conferimento delle direzioni alle personalità cosiddette "di chiara fama" (sottintendendo non a torto che talune di queste sono diventate tali soltanto dopo la nomina ministeriale, e che non sempre hanno dimostrato efficienza decisionale e operativa) puntando su figure professionali, ossia operatori culturali in cui notorietà e competenza gestionale vadano di pari passo. Mentre - ecco il punto - nella proposta di riforma Baccini le personalità di elevato prestigio dovrebbero diventare «consulenti nella promozione della cultura, della lingua e della scienza italiane», usufruendo di adeguata autonomia progettuale e organizzativa. È oggettivamente presente, nella proposta, la doppia preoccupazione di rilanciare le attività degli Istituti sotto la doppia spinta di consulenti di comprovata competenza (invitati a proporre "anni tematici" di attività: suggerimento che farà discutere) e di gestori esperti, agili ed efficaci nelle decisioni (da formare, si precisa, con appositi corsi di formazione). Tutto questo, però, è più facile a dirsi che a farsi, non fosse perché richiede stratificazioni operative oggi inesistenti, fondi adeguati, contatti organici tra consulenti e gestori. Dove poi il sistema di riforma ha - c'è da temere - i piedi di argilla è nella premessa, che ribadisce da un lato la centralità del Ministero degli Esteri nell'attuazione della cultura italiana fuori dai confini e, dall'altro, afferma la necessità di un maggiore coordinamento con le altre amministrazioni interessate: come il ministero della Pubblica Istruzione, quello della Ricerca scientifica, quello degli Affari culturali. Tenuto conto che dovrebbero interferire anche gli Enti di territorio, non si sta predisponendo una macchina burocratica a base di commissioni, consulenze, consultazioni permanenti e, inevitabilmente, conflitti di competenze che, fatalmente, incepperebbe un'altra volta ogni sia pur volenteroso tentativo di rilanciare fuori dai confini il Sistema Italia? ■

Festivalutazioni: panorama delle manifestazioni estive

burattino senza fili

12 1000 SALA COLTA
13 1000 SALA COLTA
14 1000 SALA COLTA
15 1000 SALA COLTA
16 1000 SALA COLTA
17 1000 SALA COLTA
18 1000 SALA COLTA
19 1000 SALA COLTA
20 1000 SALA COLTA



eduardo
bennato

IL TEATRO non va in ferie

di Anna Ceravolo

Mentre ci accingiamo a stendere una panoramica sull'attività dei festival, per molti di loro è tempo di bilanci: l'edizione 2003 è già alle spalle. L'attività festivaliera nostrana entra in fermento alla fine di maggio e

procede incessante fino a settembre, proprio a ridosso dell'incipit delle stagioni teatrali "al chiuso". Che la voglia di teatro, e con essa la domanda che ne consegue, siano così pressanti, da giustificare un tale fiorire di iniziative? Che le amministrazioni locali, in proprio o attraverso interventi di sostegno, abbiano sacche di risparmi che nel teatro estivo trovano adeguata destinazione? Oppure che, rispetto a singoli festival si sia instaurato un meccanismo - una coazione a ripetere, quasi - per cui si proceda - costi quel che costi - a riprodurlo nel tempo? Qualsiasi siano le ragioni, palesi o insondabili, tra rassegne, festival, progetti e quant'altro, un censimento capillare in Italia totalizzerebbe una cifra probabilmente sottostimata dalla più largheggiante delle valutazioni. Dietro alla quale pullula un esercito sterminato di operatori forsennatamente al lavoro nel periodo in cui più ci si abbandonerebbe all'ozio e, teoricamente, di utenti.

Festival, che?

Un'unitarietà spazio-temporale-artistica (ma la Versiliana asserisce l'eterogeneità come punto di forza), una mostra di proposte poco congruenti ma accomunate da un quid di innovazione, un insieme di scelte consapevolmente in nome del sacrosanto intrattenimento, un'anticipazione dei cartelloni invernali, un'occasione creata appositamente per dar modo ad eventi inconciliabili nel canonico spazio teatrale di esistere, almeno per una sera, facilmente con gran dispiego di forze (artistiche, tecniche, quel che più conta economiche in barba ai più banali criteri di bilancio).

È, parola, impossibile imbrigliare il concetto di festival in un'unica definizione. Ugualmente impossibile attribuire a qualsiasi festival un'unica motivazione. Chiaro che, leggendo i comunicati generali di presentazione, si ha troppo spesso la sensazione che chi ha scritto, si sia trovato, dovendo esplicitare motivazioni e linee artistiche, in impresa più ardua dell'arrampicatore di vetri. Il Festival di Alba in questo senso è di semplice, apprezzabile schiettezza definendo nel suo scopo quello di "creare uno spazio di azione e di crescita della cultura teatrale in un territorio storicamente non molto ricco di operatori, teatri, gruppi, strutture e di un pubblico interessato".

Sondando un po' affannosamente il terreno, il quadro generale del teatro estivo 2003 risulta economicamente impoverito, il lamento essendo nota dominante dei discorsi degli organizzatori; ciò nonostante edizione si aggiunge ad edizione, anzi, sorgono nuovi festival; e magari con vecchi cartelloni. Di scarso rilievo riprodurre una mappa festivaliera minuziosa e fedele (i siti internet sono di gran lunga più affidabili e aggiornati), cerchiamo piuttosto di fare qualche modesta valutazione sulla base dei materiali stilati da organizzatori e uffici stampa che, come accennato, fanno gran sfoggio di diplomazia comunicativa.

Slalom nei cartelloni

La "sprovvincializzazione" del teatro si misura specialmente sul terreno della danza, come è prevedibile. Libera da legami idiomatici, riesce a farsi intendere dovunque, capitalizzando una cifra internazionale. Bolzano Danza - nel corso del quale verranno assegnati i premi stabiliti dai critici del giornale Danza&Danza -, Armunia, Oriente Occidente, Danza

Urbana, Adda Danza, Civitanova Danza, Biennale Danza, tanto per fare i nomi principali. Quanto alla prosa, gli appuntamenti col teatro internazionale sono più diradati, ma qualcosa, frugando tra i cartelloni, c'è. Intercity, organizzato dal Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, da 16 anni, dedica addirittura l'intero programma a un luogo geografico e ai suoi autori, quest'anno è stata la volta di Atene, e del ritorno del madrilenno Rodrigo Garcia. Accanto a produzioni nazionali Inteatro Polverigi ha portato al pubblico italiano i berlinesi Nico and navigators, quindi, varcati i confini europei, da New York, Big art group, e diretta dal cileno Mauricio Celedon, *O' divina la comedia* che traspone l'opera di Dante in un'atmosfera circense. Firenze Guidi, artista toscana con residenza a Cardiff, torna ogni anno a Fucecchio, questa volta con *Estasi*, sulla tremenda situazione femminile nell'Inghilterra del '600, per proseguire in una tournée che la porterà ai quattro angoli del pianeta. Latitante la "pura" drammaturgia nazionale, intendendo con ciò indicare quella in cui il testo di un autore viene allestito e interpretato da altri che l'autore stesso. E fin qui nulla di nuovo, la novità è l'opportu-



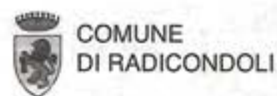
In apertura, la copertina di *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato; in questa pag., in alto, bozzetto dei costumi per *Il bugiardo* di Goldoni, regia di Glauco Mauri; nella pag. successiva, uno spettacolo della personale di Emanuele Giglio all'Estate teatrale romana.

estate a radicondoli

XVII edizione del Festival Estate a Radicondoli

Prosa - Danza - Musica - Cinema - Teatro ragazzi - Incontri
dal 25 luglio al 11 agosto 2003

Direttore Artistico Nico Garrone



COMUNE
DI RADICONDOLI



REGIONE
TOSCANA



PROVINCIA
DI SIENA



MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA
BANCA DAL 1472



RADICONDOLI ARTE

nità di scoprire, perlomeno, la drammaturgia nordica. Pochi saranno a conoscenza del fatto che lo svedese Lars Norèn ha lavorato per anni nelle carceri di Stoccolma; esperienza che lo avvicina ad Armando Punzo, direttore di Volterrateatro, e anima della compa-

gnia di detenuti del carcere La Fortezza, il quale lo ha invitato a rappresentare *Kyla*, sui temi del razzismo e del disagio giovanile. Astiteatro ha ospitato due titoli del norvegese Jon Fosse: *Inverno*, regia di Malosti, *Qualcuno arriverà*, regia di Mabellini. Ma sempre Asti ha tenuto a battesimo un'anteprima del nuovo testo di Davide Enia, l'ultima leva della schiera dei "raccontatori" e gli spettacoli storici di Scimone-Sframeli, facendo pace tra testi stranieri e nostrani. Gioca in casa il duo siciliano con il nuovo testo di Scimone, *Il cortile* che debutta alle Orestidi di Gibellina. Tra le manifestazioni storiche, l'Estate Teatrale Veronese, alla 55a edizione, volta a celebrare il Bardo, propone *A midsummer night's dream* di Edward Hall con cast tutto maschile, come all'epoca elisabetiana; vigendo la *par condicio*, arriva Latella con *La dodicesima notte, o quel che volete* con dodici attrici. A far eco al festival veronese l'Estate Teatrale Romana, sempre in nome di Willy, con una "persona-

le" di Emanuele Giglio regista e interprete dei quattro spettacoli in programma. Mittelfest, dedicato alla comicità della Mitteleuropa, presenta due regie del suo direttore, Giorgio Pressburger. Il festival di Cividale, quest'anno con un programma un po' denutrito, vanta un emulo, sebbene non sia esattamente coincidente l'area geografica di riferimento, Dionysia Festival - La stanza dei giochi. Il mondo slavo, manifestazione già conclusasi a Roma. Sul filone etnico geografico insistono la romana Festa d'Africa, e il Patavium Celtic Festival, in pieno Nord-Est, dell'associazione culturale Mata Ciancia "nato per valorizzare lo spirito dei celti e dei veneti antichi". Ad altre minoranze - quelle scaturite dai movimenti migratori - fa capo Salam Shalom nelle municipalità di Aviano e dintorni. Infine - ma è troppo tardi - Teatrinmovimento, progetto promosso dal Comune di Bassano del Grappa, l'Assessorato allo Spettacolo della Regione Veneto, l'Assessorato alla Cultura e Identità veneta con il sostegno di Banca Unicredito, ha lasciato tutti gli appuntamenti in cartellone ad ingresso libero; non solo, al festival si associa un premio in collaborazione con la Diesel, per fornire sostegno produttivo a uno o più progetti che rientreranno nella programmazione della manifestazione.

Scelti per voi

Alla cieca, cioè in nome di un assoluto e dichiarato pregiudizio (dogma in cui hanno fede una strage di affiliati, in teatro e non solo), stiliamo una *hit* di spettacoli che, nel bene o nel male presunto, sazierebbero la curiosità onnivora di uno spettatore assatanato. Dopo il flagello musical su Teresa di Calcutta anche il grande Béjart le



12.07. | ORE 21.00
Premio Danza & Danza, Gala Evening
ITALIAN DANCE AWARD

14.07. | ORE 21.00
Eifman Ballet Theatre (RU)
AMLETO RUSSO
COREOGRAFIA: BORIS EIFMAN
Prima nazionale

15.07. | ORE 21.00
Compañía Vicente Saéz (E)
RUAH
COREOGRAFIA: VICENTE SAÉZ
Prima nazionale

17.07. | ORE 21.00
Szeged Contemporary Dance Company (H)
CARMINA BURANA
COREOGRAFIA: TAMÁS JURONICS

17.07. | ORE 22.30
Szeged Contemporary Dance Company (H)
MANDARINO MERAVIGLIOSO
COREOGRAFIA: TAMÁS JURONICS
Prima nazionale

19.07. | ORE 21.00
Bremer Tanztheater (D)
SANGUIS
COREOGRAFIA: URS DIETRICH
Prima nazionale

21.07. | ORE 21.00
Tero Saarinen Company (FIN)
PETRUSHKA
COREOGRAFIA: TERO SAARINEN,
CAROLYN CARLSON
Prima nazionale

22.- 23.07. | ORE 21.00
crystal d: (I-A)
AQUA
COREOGRAFIA: BEN CAUMENBERGH,
PETER BREUER, THOMAS JOHANSON,
HYACINTHE E MANU REISCH,
HELENA WALDMANN
ECO-CENTER BOLZANO
Prima nazionale

Bolzano Danza
Tanzsommer Bozen

19. FESTIVAL E STAGE INTERNAZIONALE DI DANZA
19. INTERNATIONALES KUNST UND TANZFESTIVAL
12-26 LUGLIO/JULI 2003

NUOVO
TEATRO COMUNALE
BOLZANO
www.ntbz.net

STADT THEATER
BOLZANO
Info: 0471 304130

COMMEDIE NEL CHIOSTRO

VII rassegna
Verona 30 giugno-31 luglio 2003

ALBE TRE
di Paolo Pappa
regia Walter Manfrè
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli

Teatro Scientifico T/L 1a naz
LA LEZIONE DI MATRIMONIO
di Francesco Maria Cordella

ALTRE STORIE
juke-box poetico teatrale

NASCE UNA STELLA
laboratorio teatrale

INCONTRI DI UNA SERA D'ESTATE
III rassegna tra poesia, musica, danza e teatro

TEATRO SCIENTIFICO T/L
tel-fax 045/8031321 teatroscientifico@libero.it



ha dedicato una creazione in scena a Operaestate Festival Veneto; fortissimamente lungi dalle luci dello spettacolo, Teresa forse si esimerà dal pronunciare nelle sue preghiere. Di gran bell'aspetto, ma finora deludenti in scena, ecco il match tra Elisabetta Gardini e Anna Falchi in *La Venexiana* a Borgio Verezzi, l'uguaglianza presentatrice-attrice è ancora tutta da dimostrare. Sempre per non uscire dall'atmosfera televisiva, consigliamo Fiesta - prima edizione veneziana sponsorizzata da Rai3 e Radio2, che «unisce l'idea di big show live all'idea di moderno show televisivo», (perché le parole hanno il loro fascino) - presentata dal dj Marco Baldini e interamente ripresa dalle telecamere, a chi ci tenga a farsi inquadrare tra il pubblico salutandoci mammà. Lp di culto per la generazione dei quarantenni, *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato è diventato uno spettacolo in scena a ÉgrandEstatE a Parma e alla Versiliana. Ce la farà a minimamente oscurare *Pinocchio*, la mega macchina per spettacolo della Rancia e dei Pooh? Non sufficientemente valorizzata dal nostro teatro, ecco a Radicondoli la brava Carlina Torta in *(Meno) pausa (più) ritmo*. Anche Giorgio Donati, Jacob Olesen e Ted Keijser, esilaranti e tecnicamente ineccepibili, sono troppo poco presenti sulle nostre scene, l'occasione di vederli all'opera è al piemontese Spettacolo della montagna in *Kamikaze della risata*. Dacia Maraini alla regia? Ebbene sì. Avviene al genovese In una notte d'estate dove allestisce il suo *I digiuni di Catarina da Siena*. Nel cartellone di Poppiteatro è bene in evidenza l'età consigliata per assistere agli spettacoli di teatro ragazzi (dai 4 agli 11, dai 7 ai 13); ben nerettato ecco che spunta un "vietato ai minori di 18 anni", si tratta di *Inferi*, «teatro estremo per pochi spettatori alla volta e grandi emozioni»: insomma, da vedere. ■

 comune di verona assessorato allo spettacolo	 ESTATE TEATRALE VERONESE	
sezione prosa 7 luglio - 6 settembre		
www.estateteatraleveronese.it		
◆ 55° festival shakespeariano 9, 10, 11, 12 luglio ore 21.30 The Watermill Theatre ◆ A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM di William Shakespeare regia Edward Hall 17, 18, 19 luglio ore 21.30 Teatro Stabile dell'Umbria ◆ LA DODICESIMA NOTTE o quel che volete di William Shakespeare regia Antonio Latella 23, 24, 25, 26, 27, 28 luglio ore 21.15 Teatrithalia ◆ IL MERCANTE DI VENEZIA di William Shakespeare regia Elio De Capitani	 <p style="text-align: center;">teatro</p> <p style="text-align: center;">romano</p>	◆ per gli studenti i tre spettacoli shakespeariani a soli 25 €
carlo goldoni 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30 agosto ore 21 Compagnia Glauco Mauri IL BUGIARDO di Carlo Goldoni regia Glauco Mauri	informazioni 045806648/8-5 info@estateteatrale veronese.it	
cortile mercato vecchio 7, 8 luglio ore 21.15 CAPITAN FRACASSA 29, 30 luglio ore 21 FIABE LUNGHE UN SORRISO 21, 22 agosto ore 21 PIERINO E IL LUPO	terrazza di giulietta 2,3,4,5,6 settembre ore 21 MACBETH La vita è un'ombra vagante	

TEATRO STABILE DEL VENETO CARLO GOLDONI
COMUNE DI VICENZA

TEATRO OLIMPICO - VICENZA
56° Ciclo Spettacoli Classici 2003
"amour fou"

11, 12, 13 e 14 settembre, ore 21

ELENA

di Euripide

con Eros Pagni, Frederique Loliée,
 Mariella Lo Giudice, Sebastiano Tringali
 Regia Marco Sciacaluga
 Scene e costumi Valeria Manari
 Produzione

Teatro Stabile di Catania - Teatro Stabile di Genova

19 e 20 settembre, ore 21

**INTORNO
A PYGMALION**

- Brani dalle "Metamorfosi" di Publio Ovidio Nasone
- Brani dal "Pigmalione" di George Bernard Shaw
- Acte de Ballet "Pygmalion" di Jean Philippe Rameau
- "Pygmalion" di Jean Jacques Rousseau e Henri Coignet, melologo per voci recitanti e orchestra

Voci recitanti Pino Micol, Gaia Aprea
 Balletto MM Company

Coreografia Alessandra Panzavolta
 Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza
 diretta dal M° Sergio Balestracci

27 settembre, ore 19

Cerimonia di consegna dei

**PREMI ETI
Gli Olimpici del Teatro**

3, 4 e 5 ottobre, ore 21 e 6 ottobre, ore 16.30

**IL TRIONFO
DELL'AMORE**

di Marivaux

con Ugo Pagliani, Paola Gassman, Mascia Musy
 Regia Luca De Fusco
 Scene Antonio Fiorentino
 Costumi Giuseppe Crisolini Malatesta
 Musiche Antonio Di Pofi
 Luci Emidio Benezzi
 Produzione

Teatro Stabile del Veneto - Teatro Biondo Stabile di Palermo

11 ottobre, ore 21

APOLLO E DAFNE
"La terra è liberata"

Serenata HWV 122 di G.F. Händel
 Orchestra "I Musicale Affetti"
 diretta da Fabio Missaglia
 Lia Serafini, soprano
 Marco Scavazza, basso

Associazione culturale "Spazio e Musica 2003"

Quattordici anni fa Piazza Municipio - un tempo denominata Largo del Castello, isola felice dello spettacolo napoletano dell'Ottocento in quanto sede di teatri "mitici", come il San Carlino, il Sebeto, il Fondo di Separazione dei Lucri - dopo un lungo e accurato restauro si riappropriava proprio di quest'ultimo spazio, già dalla fine del XIX secolo intitolato a Saverio Mercadante.

Costruito nel 1777 su progetto di Francesco Securo, il Mercadante, nel tempo, era già stato oggetto di diversi interventi di recupero, l'ultimo dei quali, nel 1958, per riparare i danni causati dal secondo conflitto mondiale. Così, negli anni immediatamente successivi e fino al 1963 (quando chiuse definitivamente per problemi d'inagibilità), il teatro aveva potuto vivere alcune stagioni come Stabile, sotto la direzione artistica di Franco Enriquez. Solamente nel 1979, tuttavia, a due secoli dall'inaugurazione della sala, doveva iniziare la ristrutturazione che l'avrebbe riconsegnata definitivamente alla città.

Con i lavori ancora in corso, alla fine degli anni Ottanta, vi furono allestiti una mostra su Eduardo De Filippo e alcuni spettacoli di Roberto De Simone: *Histoire du soldat* di Igor Stravinskij (realizzato nella platea senza poltrone), *La Gatta Cenerentola*, *Cantata per Masaniello* con gli Inti-Ilumani e l'Ensemble di Media Aetas, *Le tarantelle del rimorso*. E ancora: tra il 1990 e il 1992, nell'ambito del progetto "Teatro di Napoli - Teatro del Mediterraneo", proposto da Maurizio Scaparro, il Mercadante ospitò il *Don Chisciotte* (diretto dallo stesso Scaparro), *Rasoi* di Enzo Moscato (diretto da Mario Martone e Toni Servillo), *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo (diretto da Armando Pugliese). Ma la prima vera stagione teatrale doveva inaugurarsi nel 1995 con uno spettacolo di Roberto De Simone, *L'opera dei centosedici*. L'Amministrazione Comunale, proprietaria dello stabile, l'Ente Teatrale Italiano e il Teatro Pubblico Campano, da quel momento, e fino alla stagione appena conclusa, hanno proposto programmazioni pensate per avvicinare i napoletani, e soprattutto i giovani, al teatro di qualità. Ne è stata un valido esempio la rassegna "Mercadante 2" che negli ultimi anni ha affiancato al cartellone "ufficiale" un insieme di proposte - spettacoli, eventi, convegni, laboratori - articolati in incontri-confronti tra linguaggi, poetiche e sistemi di produzione di vari gruppi di artisti napoletani ascrivibili all'area del teatro di ricerca. Oggi, dopo anni di divergenze politiche e di proposte caratterizzate da continui



nasce lo Stabile di Napoli

Nel comitato artistico la Carlotta, Carpentieri, Martone e Moscato, la direzione a Ninni Cutaia - In progetto uno spettacolo di Brook, *Il cardillo addolorato* della Ortese e *L'anima buona di Sezuan* di Brecht

TIRO A QUATTRO per il Mercadante

di Stefania Maraucci

ripensamenti, il capoluogo campano ha, finalmente, il suo Teatro Stabile. «Si tratta d'un atto dovuto nei confronti della città, un ulteriore, importantissimo, passo in avanti della generale politica di rilancio di cui Napoli è oggetto già da parecchio tempo ormai» spiega Rossana Rummo, presidente del Consiglio d'Amministrazione del neonato teatro pubblico. «E proprio la consapevolezza della rilevanza di quest'evento ci ha indotto a studiare per la direzione artistica una soluzione che fosse in grado di riflettere appieno la creatività e il fermento da sempre propri della scena napoletana: da qui l'idea, completamente inedita, di sostituire la classica figura del direttore artistico con un comitato di quattro persone - Roberta Carlotta, Renato Carpentieri, Mario Martone, Enzo Moscato - capace d'assicurare una dialettica produttiva e vivace tra i vari modi d'intendere arte, teatro e cultura». A completare il quadro di questa originale gestione, il centralissimo ruolo direttivo ricoperto da Ninni Cutaia, che ha rimarcato l'importanza delle novità lanciate dallo Stabile napoletano: «Questo modello organizzativo, con la pluralità del suo comitato artistico, riflette pienamente la volontà di proporre un programma di attività eterogeneo, ma al tempo stesso estremamente unitario. I progetti, la stagione in abbonamento, gli eventi, la formazione, il territorio, il massiccio impegno produttivo e coproduttivo, le collaborazioni internazionali, l'attività editoriale saranno gli elementi di punta che attribuiranno significato alle azioni concrete e alle pratiche quotidiane del Teatro Stabile

di Napoli». Viva soddisfazione ha suscitato, inoltre, la disponibilità accordata da Luca De Filippo a collaborare ai progetti da realizzare congiuntamente alla Fondazione Eduardo. Tali progetti dovrebbero trovare la loro attuazione nel teatro di famiglia, già da qualche anno donato dallo stesso Luca al Comune - il San Ferdinando - in corso di restauro e, probabilmente, già disponibile per la prossima primavera. Non a caso proprio Luca De Filippo è stato protagonista, nel ruolo che fu del padre, della *Napoli milionaria!* diretta da Francesco Rosi, presentata in anteprima il 30 maggio scorso al

Teatro di San Carlo per festeggiare simbolicamente la nascita dello Stabile napoletano e la sua prima produzione. Una serata mondana organizzata anche per ricordare quella del 25 marzo del 1945, quando con tutti i teatri cittadini ancora requisiti a causa della guerra, Eduardo ottenne il teatro lirico proprio per un'unica rappresentazione di quest'opera, il cui incasso andò a beneficio dei bambini poveri della città. Lo Stabile di Napoli, insomma, mira ad essere un esempio concreto d'un nuovo modo di concepire il Teatro Pubblico e il programma 2003-2004, con il suo

ASSOCIAZIONE TEATRO STABILE DELLA CITTÀ DI NAPOLI

Soci fondatori - Comune di Napoli, Regione Campania, Provincia di Napoli, Comune di Pomigliano d'Arco, Istituzione per la Promozione della Cultura del Comune di San Giorgio a Cremano.

Consiglio di amministrazione - Presidente: Rossana Rummo. Consiglieri: Laura Angiulli, Angela Maria Azzaro, Giulio Baffi, Francesco Barra Caracciolo, Giuliana Gargiulo, Sergio Sciarelli.

Collegio dei revisori dei conti - Presidente: Francesco Nasta. Fabio Benincasa, Clementina Chieffo.

Direttore - Ninni Cutaia.

Comitato artistico - Roberta Carlotto, Renato Carpentieri, Mario Martone, Enzo Moscato.

spaziare fra proposte della grande tradizione teatrale e innovazione della ricerca, lo conferma. «Pasolini, Ford, Shakespeare, Brecht, Pirandello, Euripide, Eduardo, Dürrenmatt, Genet, Diderot, Frayn, Hofmannsthal» - continua Cutaia - «sono gli autori ai quali, nell'ambito dei differenti progetti, si ispirano le creazioni di artisti come Martone, Cecchi, Ronconi, Garcia, Luca De Filippo, Moscato, Punzo, Avogadro, Rosi, Pugliese, Poli, Carpentieri, Emma Dante e altri, per dare risposte e senso ad opere che attraversano la storia del teatro. Gli spettacoli in programma, i progetti "Petrolio", "Maggio dei nuovi teatri", "Pulcinella", "Sotto il

segno di Leo", "Periplo di Brecht", rappresentano i contenuti di quegli elementi di punta all'insegna dei quali si apre questa prima stagione del Teatro Stabile di Napoli. Uno stabile che, con il capitolo che abbiamo voluto chiamare "Cantiere", già lavora a importanti impegni futuri, come la coproduzione con il Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi, per il nuovo spettacolo di Peter Brook su testi di Amadou Hampâté Bâ, le produzioni de *Il cardillo addolorato* di Mario Martone e Enzo Moscato, e *L'anima buona del Sezuan* con la regia di Renato Carpentieri». ■



Progetto artistico di
ELAN
www.elanwales.org

ecstasy

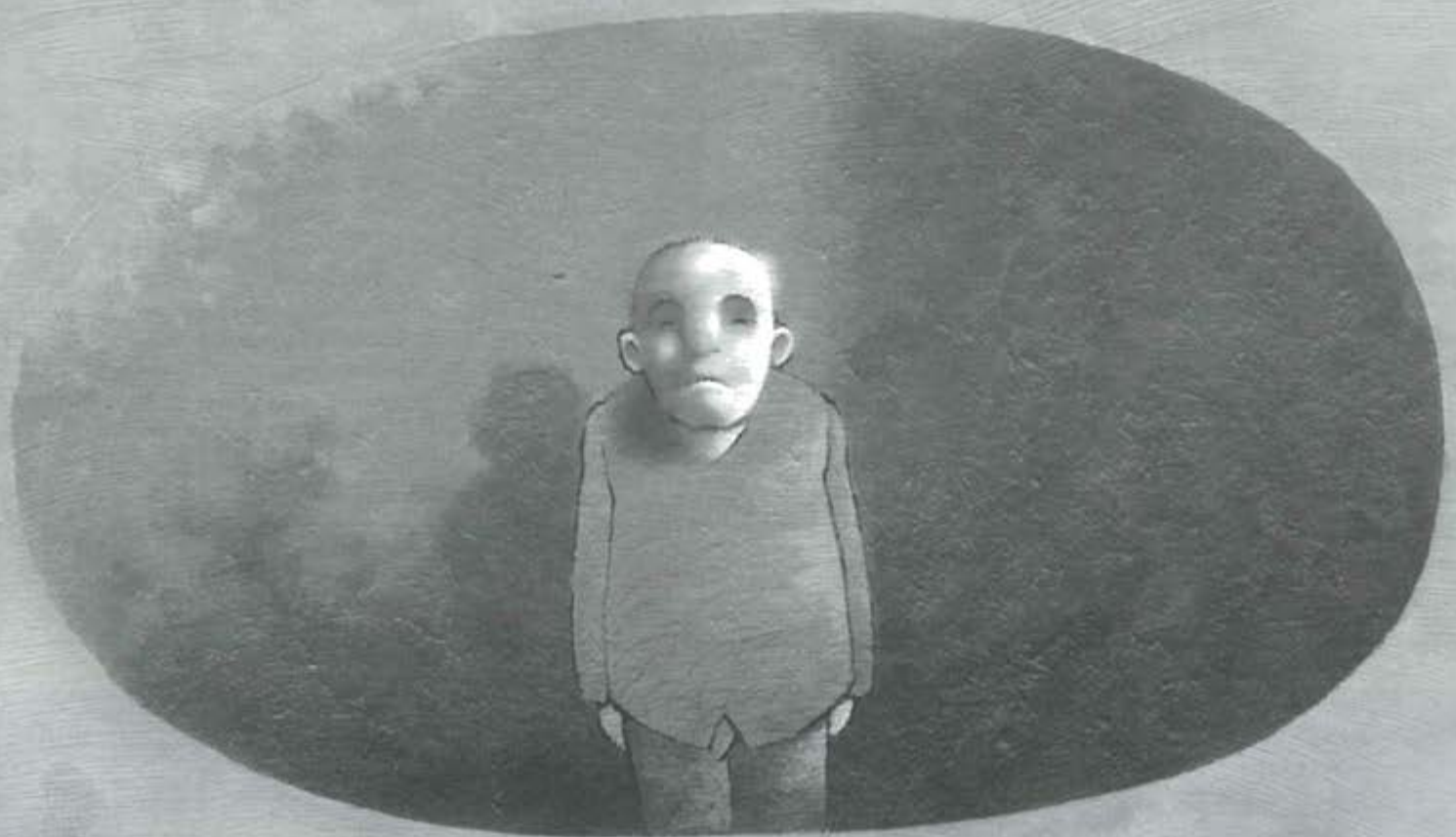
SPIRITI SENZA BRIGLIA

Performance ideata e diretta da **Firenza Guidi**

FUCCCHIO - EX FRANTOIO / PARCO CORSINI
18/19 LUGLIO 2003 / ORE 22,00

Info e prevendita: Biblioteca Comunale 0571 20349 - www.elanwales.org/ecstasy.htm

dossier



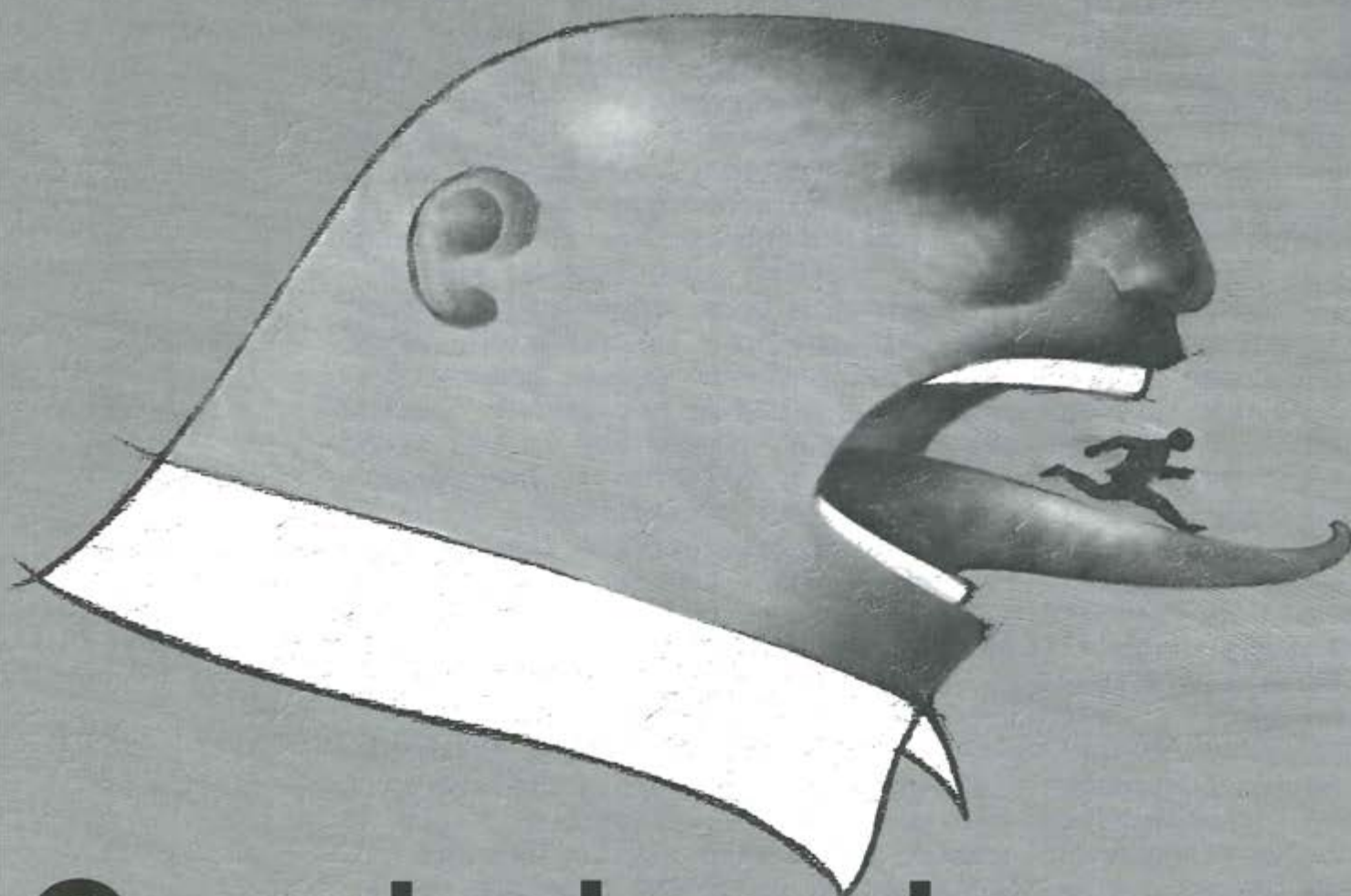
DRAMMATURGIA UNGHER

di Giorgio Pressburger

Il teatro in Ungheria da duecento anni in qua ha sempre mantenuto una funzione originaria: quella di essere luogo di dibattito civile e nazionale. Le vicende storiche del popolo ungherese lungo tutto l'arco del millennio passato sono state peculiari, e se la lingua originaria si è conservata e tramandata nei secoli, al contrario di altre che si sono praticamente estinte, è dovuto soprattutto all'opera di poeti, scrittori, e drammaturghi che non hanno smesso di alimentarla. Ma proprio a causa della posizione solitaria della lingua ungherese nel contesto europeo, la letteratura di quella nazione, pure essendo fra le più vivaci e varie, è relativamente poco conosciuta. Sebbene fra le due guerre mondiali del Novecento la produzione letteraria e anche drammaturgica dell'Ungheria avesse goduto di un certo favore internazionale, specialmente nel genere "leggero" e "popolare", la sua vera portata è rimasta per lo più sconosciuta. Capolavori come *La tragedia dell'uomo* di Imre Madách, fino a pochi decenni fa erano rimasti assenti dalle scene europee, come pure i drammi a carattere sociale che sono stati via via composti o rappresentati con successo sui palcoscenici di Budapest e delle maggiori città di provincia. Anche negli ultimi cinquant'anni, il teatro è stato, nelle sue forme più disparate, luogo di discussioni e dibattiti più o meno aperti, o più o meno artatamente velati. Oggi, di fronte ai mutamenti repentini del volto politico e culturale del nostro continente, il teatro ungherese, sia attraverso l'opera drammaturgica, sia per mezzo del "teatro di regia", non cessa di essere al centro della vita civile. A parte il genere leggero, come l'operetta, o il dramma popolare (come *Liliom* di Ferénc Molnár) la vastissima produzione della drammaturgia ungherese forse a partire da ora potrà essere più nota e accolta con interesse in Europa. Ma gli ostacoli si pongono oggi altrove. Nella società del consumo di massa, questo genere di spettacolo che solo nell'antica Grecia era veramente fruito da tutta la cittadinanza, nella nostra civiltà potrà essere confinata o tra i generi di consumo o tra le stravaganze per pochi. Resta il fatto che fra tutte le arti quella del teatro è l'unica a contemplare l'impegno totale dell'uomo, dell'essere umano vivente, di fronte a tutta la comunità umana. ■

ESE CONTEMPORANEA

oltre un secolo di scrittori ungheresi



Quando si cospirava A TEATRO

Dalla nascita, a fine Ottocento, del dramma borghese con Molnár, alle commedie amare e disilluse di denuncia degli ideali falliti del socialismo negli anni '60, dagli "arrabbiati" dei due decenni successivi, eterni adolescenti pieni di disprezzo per i padri, fino alla ancor più violenta crisi seguita alla caduta del Muro, ecco il panorama di una drammaturgia che non ha mai rinunciato a farsi specchio della propria storia

di Zsuzsa Radnóti

Budapest è stata una delle meraviglie del glorioso *fin de siècle*. Nel giro di pochi decenni, quella che era una città provinciale, con un'infrastruttura poco sviluppata, si trasformò in una metropoli europea. La capitale del paese acquisì il suo carattere distintivo con una velocità e un dinamismo incredibili, tanto da essere la

prima città dopo Londra ad avere una metropolitana. I suoi abitanti divorarono con entusiasmo tutto ciò che il modernismo europeo, la cultura e la scienza mondiali potevano offrire. L'Ungheria non ha mai contribuito al mondo con tanti pensatori e artisti come in quei decenni. La borghesia, che si stava velocemente affermando nella città in forte espansione, reclamava una cultura urbana, teatro, letteratura. La nascita del dramma borghese ungherese del XX secolo può vantare una data precisa: il 10 aprile del 1907 giorno in cui al teatro Vígszínház debuttò *I diavoli (Ördögök)* di Ferenc Molnár. Lo scrittore divenne famoso in tutto il mondo, e insieme ad altri autori, come Menyhért Lengyel, rese popolare l'Ungheria in Europa. Vi furono tuttavia, molti altri importanti drammaturghi che, nonostante lo spirito e il tono nuovi con cui scrivevano, rimasero completamente sconosciuti fuori dall'Ungheria. Un esempio su tutti è quello di Milán Füst, un vero genio della sua epoca, che fu ignorato in vita e le cui opere ancora oggi non sono inserite tra i canoni nazionali della drammaturgia. I primi due decenni del XX secolo furono la prima vera età d'oro della drammaturgia moderna ungherese. Questo periodo tanto fertile si interruppe brutalmente con lo scoppio della prima guerra mondiale, che fece crollare tutti gli sviluppi di uno spirito che si stava modernizzando.

La seconda età dell'oro

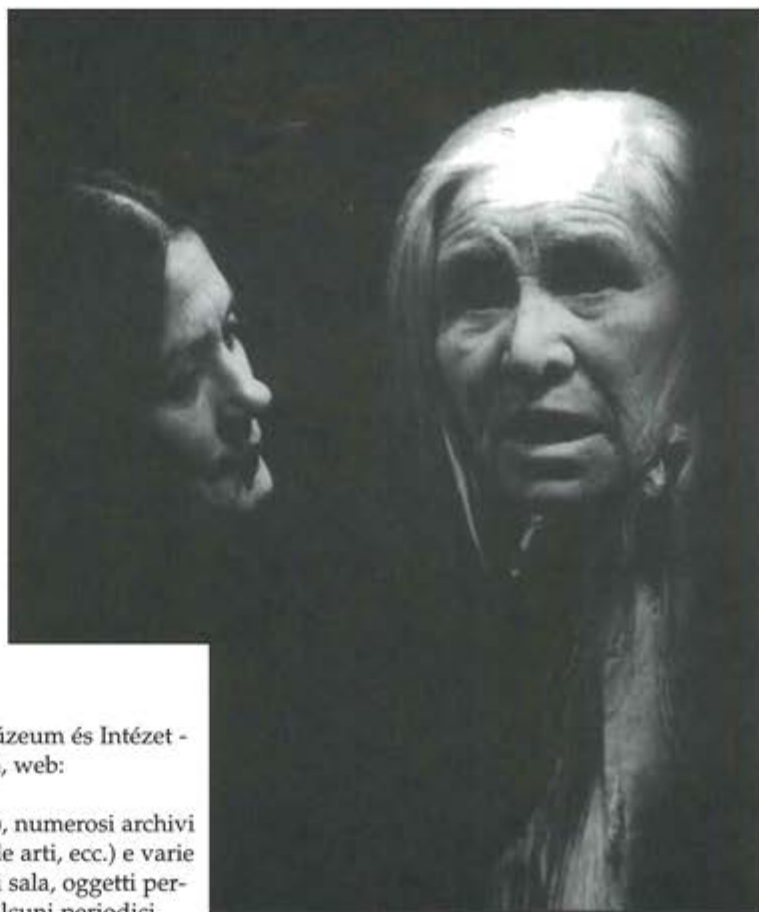
Una nuova età dell'oro arrivò nel periodo post-1956 del regime comunista, in particolare dalla seconda metà degli anni '60 a metà circa degli anni '80. Agli argomenti del dramma borghese subentrarono altri temi, come, in particolare, i conflitti vissuti da quella generazione di intellettuali progressisti di sinistra che passa dal sostegno incondizionato del socialismo alla frustrazione e alla disillusione, causate dai modi in cui videro realizzate le loro teorie e i loro ideali. Una disillusione che raggiunse proporzioni tragiche con le rivolte di Berlino e Varsavia, la rivoluzione ungherese del 1956 e l'invasione della Cecoslovacchia nel 1968. Intellettualmente isolati, dopo avere rinnegato le passate convinzioni, questa classe di pensatori si chiese se si potesse vivere in una società in cui corruzione ideologica e ignoranza caparbia erano ormai innegabili. Se si potesse sopravvivere in una autocrazia che, inizialmente brutale, era poi diventata capricciosa. I drammi più importanti di questo periodo hanno al loro centro i dilemmi tragici o tragicomici di una generazione le cui strategie di vita erano fallite, che arrivò a odiarsi e che finì in bancarotta morale. Trattano del potere e della vulnerabilità dell'individuo, parlano di desideri di libertà. Tutto ciò espresso attraverso acrobazie verbali, metafore e parabole destinate a un pubblico acuto in grado di cogliere ogni cosa. Tra il testo, il palcoscenico e il pubblico si creò una profonda intesa e il teatro divenne una potente e grande comunità cospirativa. Ciò moltiplicò il valore di ogni singola parola pronunciata in scena, e fu questa cospirazione continua e collettiva a rendere il teatro un'istituzione così importante e pericolosa per i detentori del potere. Il più importante e internazionalmente riconosciuto autore teatrale di questo periodo fu István Örkény. Insieme ad altri drammaturghi, egli creò una forma drammatica sensibile al grottesco, all'ironia e occasionalmente all'assurdo, toni e prospettive che in ultima analisi divennero tratti dominanti della scrittura dell'epoca: *La famiglia Tóth (Tóthék)*, *Giochi di gatto (Macskajáték)*, *Pisti nella bufera di sangue (Pisti a vérzivatarban)*. Le parabole sarcastiche, intellettuali ed attuali di István Eörsi - in gran parte censurate dal regime precedente - sono molto rinomate nei paesi di lingua tedesca (*L'interrogazione - A kihallgatás* - o il più recente *Giobbe - Jób*). Furono spesso messi in scena, soprattutto nell'Europa dell'Est, il dramma di Károly Szakonyi: *Problema di trasmissione (Adáshiba)*, l'assurdo di Gábor Görgey *La finta pistola (Komámasszony, hol a stukker?)* e la potente parabola di Géza Páskándi: *La festa (Vendégség)*. Di caratteristiche simili erano anche i testi allora di successo di István Csurka: drammi intellettualistici di (auto)critica, come *Deficit* o *Chi pagherà per la festa? (Ki lesz a bálanya?)*. Ironicamente, la stessa vita di Csurka, con la sua attuale attività politica come leader di un partito antisemita di estrema destra, è diventata esemplare del cambiamento delle ideologie. Pur appartenendo a una tradizione diversa, furono altrettanto importanti le parabole liriche di András Sütő, che trattavano delle sofferenze delle minoranze etniche, in particolare dobbiamo ricordare il suo adattamento del racconto di Kleist, *Michael Kolhaas*. Molto importanti furono infine i drammi storici-realistici di Magda Szabó, János Székely, Gyula Illyés, e László Németh, nonché le opere di Miklós Hubay.



Bambini dallo sguardo implacabile

A cavallo degli anni '70-'80, apparve una nuova generazione di scrittori teatrali. I "giovani arrabbiati" ungheresi, che avevano partecipato ai moti del 1968, erano assai lontani dalla crisi morale che aveva influenzato la vita dei loro predecessori. Guardavano al mondo, ai compromessi politici e morali con lo sguardo limpido e implacabile degli *outsider*. Rifiutavano completamente tutto e tutti. Erano furiosi per la propria condizione, un desolato futuro in cui il proprio paese avrebbe continuato a girare all'infinito nell'orbita russa. Consideravano i propri padri con rabbia e disprezzo, li ritenevano responsabili del fallimento morale e sociale che stava ormai diventando evidente negli anni '80. La loro vanità artistica consisteva nell'adottare la prospettiva innocente di bambini e adolescenti, dalla cui posizione tutto appariva distorto. Come osservatori avevano il vantaggio di essere perspicaci e appassionati, ma al tempo stesso i loro eroi non potevano controllare gli eventi, li subivano soltanto. Non si trattava di cittadini

adulti che facevano scelte e prendevano decisioni, ma di minorenni le cui decisioni erano prese da altri. In questi drammi l'adolescenza è uno stato d'esistenza simbolicamente perenne. Géza Bereményi, Mihály Kornis, György Spiró e Péter Nádas vengono alla ribalta all'incirca nello stesso periodo e sebbene i loro modi di pensare e il loro stile siano marcatamente diversi, sembrano formare un gruppo. Géza Bereményi con *Metrocubo (Léggöbméter)* e *Halmi*; Mihály Kornis con *Alleluia (Halleluja)*, *Kozma* e *Danza circolare (Körmagyar)*, e Péter Nádas con la sua trilogia, *Pulizie (Takarítás)*, *Incontro (Találkozás)*, *Funerale (Temetés)*, rifiutano le pratiche accettate e ormai incallite sotto forme di dogmi, rivitalizzando così la drammaturgia ungherese. Nádas divenne famoso in tutto il mondo negli anni '90 con il suo romanzo *Libro delle memorie (Emlékiratok könyve)*. La sua trilogia drammatica è tra le opere più enigmatiche e difficili della drammaturgia ungherese. Le sue tragedie sono complesse e ambigue investigazioni dei rapporti tra gli uomini, il proprio passato e la sto-



Istituti, centri e teatri

Istituto e Museo Teatrale Ungherese (Országos Színházi Múzeum és Intézet - Oszmi) - 1013 Budapest, Krisztina krt. 57. Tel: +361-3751184, web: www.oszmi.hu

Possiede due biblioteche aperte al pubblico (teatro e danza), numerosi archivi consultabili su richiesta (foto, video, teatro della figura, belle arti, ecc.) e varie collezioni (per esempio: scenografie, copioni, programmi di sala, oggetti personali). Pubblica la rivista *Világszínház (Teatro nel mondo)* e alcuni periodici.

International Theatre Institute - Centro Ungherese (Iti - Magyar Központ) - 1013 Budapest, Krisztina krt. 57. Tel/Fax: +361-2125247, web: www.itihun.hu
Il database è anche in inglese.

Festival di Drammaturgia Contemporanea - Budapest - www.dramafestival.hu

Unico vero foro per la drammaturgia contemporanea ungherese verso l'estero e viceversa: viene organizzato biennialmente, presenta spettacoli, letture sceniche (tutti i testi ungheresi vengono tradotti in inglese e quelli stranieri in ungherese), incontri, seminari, altri eventi collaterali.

Società Teatrale Ungherese (Magyar Színházi Társaság) - 1068 Budapest, Városligeti fasor 38. Tel/fax: 361. 3420146.

Teatro József Katona - 1051 Budapest, Petöfi Sándor u. 6. Tel: 361.3182487, web: www.katona.hu

Probabilmente il teatro ungherese più famoso all'estero, è stato fondato nel 1982. Dal 1991 dispone di un teatro da camera, il Kamra.

Teatro Krétakör - 1132 Budapest, Kresz G. u. 37/a. Tel: 361.2104927, web: www.kretakor.hu

La compagnia indipendente guidata dal regista Árpád Schilling non ha attualmente una sede, i loro spettacoli sono ospitati da vari teatri di Budapest e dalla struttura del Grande Circo di Budapest.

Non esistono teatri specializzati che mettano in scena solo testi contemporanei ungheresi, tuttavia si può regolarmente assistere a spettacoli di questo tipo presso quasi tutti i teatri delle città di provincia e a Budapest nei teatri: Bárka, varie sale del Kamaraszínház, Merlin, Mu, Nemzeti, Miklós Radnóti, Stúdió K, Székény, Vígszínház, e altri.

ria. Rapporti che si manifestano sempre nei conflitti tra uomini e donne, i drammi pulsano di un erotismo urgente, soffuso e fatale. Incontro è stato messo in scena in varie città europee, *Pulizie* ha debuttato recentemente a Londra. Tra gli autori menzionati György Spiró è quello che ha scritto di più e in modo più diversificato. Al contrario degli altri tre, egli non ha smesso di produrre drammi, di scrivere dialoghi provocatori e potenti. È stato il primo a lasciarsi alle spalle i conflitti generazionali. Inizialmente si è dedicato alla creazione di drammi cosmici, ha affrontato le sconfitte storiche ungheresi, ispirandosi ai modelli polacchi, ottenendo però un tiepido riscontro nei teatri ungheresi. Si è quindi rivolto alla tradizione realista-naturalista ungherese, scrivendo i suoi due drammi più famosi, nati a metà degli anni '80: *L'impostore (Az imposztor)* e *Testa di pollo (Csirkefej)*. Similmente a Edward Bond e Franz Xavier Kroetz, Spiró dipinge in *Testa di pollo* la scioccante e irrazionale violenza dell'esistenza quotidiana, resa attraverso la lingua impoverita e brutale dei suoi protagonisti. Questa moderna versione di *Delitto e castigo*, che narra l'assassinio di una vecchia, è anche metafora dell'atmosfera senza speranza del tardo regime comunista. La

Portali

www.szinhas.hu - Il portale teatrale più completo, con link a numerosi festival, teatri, istituzioni e singoli artisti. È in costruzione la versione inglese.

www.dramabibliotheka.hu - Progetto dell'Oszmi, consiste in una raccolta virtuale di dati su testi contemporanei ungheresi: autore, trama, traduzioni e traduttori, editore, agente o chi detiene i diritti, rappresentazioni in Ungheria e all'estero, ecc. In costruzione.

vivace, godevano di molta popolarità in Polonia. Anche la commedia di Pál Békés, *Sotto gli occhi delle guardie femminili* (*A női partőrség szeme láttára*), scritta nel 1987, è stata spesso portata in scena all'estero. Protagonista è un uomo che ha lasciato dietro di sé, insieme alla giovinezza, *pathos*, innocenza e voglia di ribellione. Una tendenza condivisa da altri drammi della seconda metà degli anni '80: gli eroi un tempo adolescenti sono diventati giovani adulti passivi, molli, ridicoli. Lo scetticismo diventa sempre più diffuso tra i drammaturghi ungheresi ed essi arrivano a guardare con totale disillusione anche la propria generazione. Gli dà man forte anche la generazione più giovane, e in particolare László Márton, uno dei drammaturghi divenuti scrittori di successo e pubblicati negli anni '80 soprattutto in Germania. La chiave del suo successo sta nell'aver portato all'estremo lo scetticismo dei suoi predecessori. Il suo è un modo di osservare le cose con distacco, da perfetto estraneo: con occhio gelido guarda la cosiddetta società socialista, già in piena crisi. I suoi drammi dipingono il degrado, sia esterno che interno all'individuo; lo si potrebbe definire un "catastrofista" ironico.

Simbiosi di oppressori e oppressi

Ci sono tre drammi che sembrano descrivere particolarmente bene la crisi che negli anni '80 caratterizza l'Ungheria, l'attitudine (auto)critica degli intellettuali di quel periodo. Tutti e tre raccontano i difficili e complicati rapporti personali e sociali in una autocrazia ormai decadente e sulla via della disintegrazione, dove la sofferenza è più acuta e il tradimento una forma di compromesso col potere. Tutti e tre consistono in un auto-esame intellettuale nello stile sincero e spassionato dei contemporanei drammi tedeschi. Péter Esterházy è molto conosciuto dai lettori tedeschi. La sua *Daisy* (1984), che egli definisce libretto, si svolge in un locale per travestiti, e apparentemente ricalca il famoso "Berlin Lützower Lampe". La storia di un giovane che naviga tra la Scilla del sesso e i Cariddi del potere, è raccontata in un linguaggio che mescola raffinatezze e volgarità. Oppressori e oppressi vivono insieme in simbiosi stretta in uno stato centro-europeo dilaniato e vicino al collasso. Una simile morale grottesca è al centro di un adattamento de *Il castello* di Kafka scritto dal grande poeta György Petri e da un drammaturgo di una generazione di mezza età, András Forgách. Nel testo gli abitanti del villaggio kafkiano considerano l'oppressione e la mancanza di libertà il loro naturale modo di esistere, sono leali con chi è al potere e bandiscono ogni dissenso. Questa "allegra" e collettiva resa degli intellettuali è anche l'argomento della parafrasi satirica del *Misanthropo* di Molière di László Garaczi, uno dei migliori romanzieri contemporanei. Nel suo *Misanthropo fino alla fine* (*Mindhalálíg Misantróp*, 1988), Alceste ha problemi di impotenza, cosa che

influenza in modo tragicomico la sua relazione con il mondo e con Celimene. D'altra parte, l'attitudine cinica o indifferente degli altri, che considerano la lotta di Alceste con il potere ridicola e futile, diviene una parabola del degrado morale e mentale degli intellettuali nell'ultimo periodo del regime comunista

La democrazia corrompe

Il valore di resistenza collettiva e clandestina della letteratura si è disintegrato dopo i cambiamenti politici del 1989. Gli scrittori hanno dovuto trovare una loro strada individuale,

prima rappresentazione del dramma, avvenuta nel 1987 al teatro József Katona, può essere considerata la data di chiusura della seconda epoca d'oro della moderna drammaturgia ungherese. Anche le commedie grottesche di György Schwajda avevano contribuito ad elevare il livello generale dei drammi di quel periodo. I suoi testi, attenti alla sorte degli esclusi dalla società, intrisi di un umorismo nero e



Nelle aperture, illustrazioni di Gastone Mencherini; nella pag. successiva, Ferenc Molnár; nella pag. a sin. Gabriella Koszta e Ién Bódis in Soap Opera di György Spiró; in alto, Ági Szirtes e Péter Takácsy in Mausoleo di Lajos Parti Nagy.

Premi letterari

Borsa di studio "István Örkény" per drammaturghi - borsa di studio annuale riservato a scrittori non ancora quarantenni, bandita dal Ministero del Patrimonio Culturale Ungherese (NKÖM).

Premio "Ernö Szép", assegnato annualmente il giorno dedicato alla drammaturgia ungherese, il 20 settembre, può premiare sia singoli drammi, sia l'opera complessiva di un autore.

In occasione di feste nazionali ungheresi o della giornata mondiale del teatro (27 marzo), vengono assegnati altri numerosi premi teatrali, tra alcuni riguardanti la drammaturgia, per esempio da parte della Corporazione dei Dramaturgi Ungheresi (Magyar Dramaturgok Céhe) o dell'Associazione degli Attori Ungheresi (MASZK Egyesület).

Riviste teatrali

Színház - www.lap.szinhaz.hu

Ellenfény - www.ellenfeny.hu

Le principali riviste di teatro: di impostazione classica la prima, più contemporanea la seconda. Entrambe pubblicano regolarmente allegati con testi contemporanei.

Zsöllye - www.zsollye.hu

Cerca di recensire tutti gli spettacoli presentati in Ungheria nonché una buona scelta di produzioni straniere.

Súgó - www.sugo.hu

Riporta tutta la programmazione mensile dei teatri ungheresi.

mente satirico. Il suo pessimismo è divenuto cosmico, i suoi drammi forniscono un'immagine penosa della società post-comunista, dello stato morale e mentale degli individui che ci vivono. Le persone - dice Spiró - non sono in grado di fare un uso appropriato di una libertà inaspettata e facilmente guadagnata. Sono diventate profondamente corrotte negli ultimi cinquanta anni e nel periodo movimentato e febbrile dei cambiamenti democratici la crisi della loro civiltà è diventata ancora più grave. *Quartetto* (*Kvartett*) è la pungente satira dell'incomprensione tra gli ungheresi emigrati e quelli rimasti, e ricorda in maniera sconcertante il conflitto "ossi-wessi" del post-1989 in Germania. Il debutto come drammaturgo di Lajos Parti Nagy è avvenuto con una magica, realistica, grottesca parodia di opera lirica (*Ibusár*), dopo la quale si è guadagnato l'etichetta di "realista sociale" col suo secondo dramma, *Mausoleo* (*Mauzóleum*). La storia, che si svolge nel cortile di un degradato palazzo popolare, è un'allegoria nazionale, un grottesco requiem per gli eterni perdenti, quelli che dopo il 1989 si sono ritrovati in condizioni ancora peggiori di prima. È lo stesso cortile di *Testa di pollo* di Spiró, visto dieci anni dopo. Mentre, però, i personaggi di Spiró comunicavano in un vernacolo basso e quotidiano, in Parti Nagy parlano un linguaggio corrotto, sgrammaticato, che grazie alla propria creatività si eleva ironicamente ad altezze poetiche. András Nagy aveva iniziato i suoi excursus intellettuali nella profondità della psiche individuale negli anni '80, ma è negli anni '90 che scrive i suoi testi più interessanti: una versione postmoderna di un classico, *Stazione Anna Karenina* (*Anna Karenina pályaudvar*), e una drammatizzazione di testi di Kierkegaard, *Il diario del seduttore* (*A csábító naplója*). Il suo teatro - verbale, erudito e filosofico - ha una forte somiglianza con i drammi eleganti, trattenuti ed ermetici di Botho Strauss. (Il suo testo *La mosca cavallina* si svolge negli ultimi giorni della Repubblica di Weimar, il protagonista è modellato su Kierkegaard.) e i teatri ungheresi, con i loro accenti realistici-empirici, non sono ancora stati in grado di accettarlo.

Anche Péter Kárpáti ha iniziato a scrivere negli anni '80 ed è diventato "maggiormente" negli anni '90. Ciò che lo rende inusuale nel panorama teatrale ungherese è il suo ispirarsi a leggende di ogni sorta. I suoi testi si basano su una grande varietà di miti europei - come *Chiunque* (*Akárki*), che utilizza le moralità medievali -, urbani, rurali ed etnici - come *Globo* (*Országalma*), adattamento di una favola zingara, che ha ricevuto recensioni entusiaste alla Biennale di Drammaturgia Contemporanea di Bonn nel 1996. Infine è arrivata anche la generazione più giovane a reclamare il suo spazio. Il successo più grande l'ha ottenuto Attila Lőrinczy, un sostenitore di ciò che in Germania è chiamato "die starke Stücke". La sua commedia nera, *Un'ascia nella testa* (*Balta a fejbe*) è stata portata in scena contemporaneamente, nel 1999, da due importanti teatri (il József Katona a Budapest e il Gergely Csiki a Kaposvár). Il protagonista della storia (frequenti i parallelismi col *Riccardo III*) assolda dei killer per far sterminare la propria famiglia per avere i loro soldi. Il primo a scrivere *starke Stücke* ungheresi era stato Ákos Németh, che dieci anni prima aveva descritto una generazione senza prospettive, presa da una violenza irrazionale (*I danzatori di Müller - Müller táncosai* - e *Giulia e il luogotenente - Júlia és a hadnagya*). Altri promettenti membri dell'ultima generazione sono Zoltán Egressy, Vera Filó, Kornél Hamvai, István Tasnádi (il suo *Nemico pubblico - Közellenség* - è un adattamento radicalmente nuovo del *Michael Kohlhaas*). Nonostante il pubblico sia in diminuzione e sia sempre meno attento al teatro e alla drammaturgia contemporanei, i registi dell'ultima generazione sembrano essere più ricettivi che mai a testi dei giovani autori. (Traduzione di Dóra Várnai) ■

ZSUZSA RADNÓTI - Scrittrice e dramaturg del Teatro Vígyszínház di Budapest.

In Ungheria il cognome precede il nome. Ad eccezione dei titoli, qui sono stati invertiti nell'ordine italiano.

Zoltán Muci in
Chiunque di Péter
Kárpáti.



diffusione dei nuovi testi teatrali all'estero

IL DRAMMA ha perso fascino politico

di Péter P. Müller

I lettori stranieri interessati alla drammaturgia ungherese possono ricorrere a un paio di antologie in inglese, a una in tedesco e ad una in francese, che raccolgono alcune opere dei protagonisti degli ultimi vent'anni. In Francia, oltre all'antologia, sono stati pubblicati anche alcuni volumi contenenti singoli drammi contemporanei ungheresi. Non esistono raccolte di un unico autore tradotte in lingua straniera. La letteratura drammatica ungherese, sia classica sia moderna, non è citata nei manuali e nelle antologie scolastiche occidentali. Anche gli spettatori interessati alla drammaturgia ungherese si ritrovano in una posizione molto simile a quella dei lettori: i nostri drammi contemporanei sono raramente rappresentati nell'Unione Europea o in Nord America. Una ricerca condotta sulla diffusione in Gran Bretagna della drammaturgia ungherese tra gli anni '60 e '90, rileva che in trent'anni ci sono stati sedici differenti produzioni di quattordici drammi scritti da otto autori ungheresi. Statisticamente ciò significa la media di una produzione ogni due anni. I decenni dopo gli anni '60 sono stati il periodo in cui l'Ungheria, ancora al di là della cortina di ferro, godeva di un certo *sex appeal* politico. Prima del 1989 i drammi provenienti da questi paesi e regioni rappresentavano per gli spettatori occidentali mondi stranieri ed esotici. Da un punto di vista estetico, l'effetto e l'influenza di questi drammi sul teatro occidentale

sono stati molto limitati. Gli spettacoli hanno rappresentato messaggi periferici che arrivavano da un mondo sconosciuto, con una storia, un'arte e una cultura sconosciuti, e venivano rappresentati in piccoli teatri di ricerca o universitari. Con i cambiamenti politici del 1989-90, l'interesse si è velocemente affievolito. Da allora è stato estremamente difficile per la cultura ungherese suscitare interesse - entro le condizioni di economia di mercato - nelle culture occidentali dai forti caratteri e incentrate su se stesse. È già difficile promuovere la cultura di piccoli Paesi, e lo è ancor di più quando si tratta di una cosa specifica come la drammaturgia. Se confrontiamo il numero di testi ungheresi messi in scena all'estero con quello dei nuovi drammi ungheresi prodotti in Ungheria, dobbiamo constatare che la cultura teatrale del nostro paese è praticamente sconosciuta nel mondo occidentale. Negli ultimi tre-quattro decenni, il numero di nuove produzioni ungheresi a stagione è stato in media da settanta a cento. Questa cifra include ogni tipo di opere: adattamenti, teatro per ragazzi, di figura, farse, cabaret, musical, ecc. Negli ultimi due anni (1999-2000), di queste

circa cento nuove produzioni a stagione, i nuovi spettacoli di prosa sono stati una ventina, a cui vanno aggiunti alcuni adattamenti e testi commerciali. Cifre che dimostrano come ciò che è raggiungibile dai lettori o dagli spettatori stranieri sia solo la punta dell'iceberg. La drammaturgia ungherese è tuttora ostaggio della letteratura. Secondo la mentalità ungherese c'è una marcata differenza tra dramma (letteratura) e teatro (spettacolo). Le aspettative verso un nuovo testo sono accademiche e canoniche: deve essere un'opera d'arte, *belles-lettres*. La maggioranza degli intellettuali e dei critici rifiuta l'idea che un testo possa funzionare bene anche senza valori accademici o estetici. Il teatro ungherese è da sempre verboso, loquace, ed educativo. I testi tengono sempre a mente requisiti letterari. Il teatro ungherese non riconosce la differenza tra drammaturgo, commediografo e soggettoista. La drammaturgia non è mai stata un genere dominante nella letteratura ungherese. Mentre fino agli anni '70 il genere più significativo è stata la poesia, negli ultimi decenni essa è stata eclissata dalla prosa, che ha raggiunto una reputazione internazionale, in particolare nei paesi di lingua tedesca, dove i lavori di György Konrád, Imre Kertész, Péter Nádas, Péter Eszterházy, per citarne solo alcuni, sono stati pubblicati e premiati. L'introduzione di László Upor all'antologia inglese *Hungarian plays - New Drama from Hungary* (London, Nick Hern Books, 1996) offre una descrizione chiara e precisa delle gene-

La cultura teatrale ungherese contemporanea è quasi del tutto sconosciuta fuori dai confini del paese, poche e casuali le antologie pubblicate, le messe in scena limitate all'ambito universitario o del teatro di ricerca



razioni recenti di drammaturghi ungheresi. Fra gli autori di quella che Upor chiama drammaturgia dell'assenza, solamente György Spiró ha continuato a esser attivo sulla scena come drammaturgo. Péter Nádas ha smesso di scrivere drammi nei primi anni '90. Bereményi Géza ha scritto il suo ultimo testo, *A peso d'oro* (1998), basandolo sulla propria sceneggiatura del film omonimo, girato nel 1988. Mihály Komis ha completato la sua opera *La coppia Kádár* nella stagione 1996/97, poi messa in scena nel 2000. Il testo consiste di due monologhi separati: il primo è la ripetizione, quasi parola per parola, dell'ultimo discorso di Kádár al Comitato Centrale del Partito Socialista Ungherese nel 1989, mentre il secondo è la ballata di sua moglie. Il progetto Foro Pubblico, un incontro annuale tra professionisti teatrali e autori, che discutevano quattrocincque nuovi testi, di cui due erano in seguito messi alla prova da attori e registi nell'ambito di *workshop*, nato nel 1985, è stato portato avanti fino al 1999. Sebbene abbia aiutato numerosi testi a imboccare la strada della scena, solo tre dei drammi contenuti nelle antologie di lingua straniera hanno fatto parte del progetto. La maggior parte degli autori che hanno partecipato al Foro Pubblico appartengono alla generazione degli anni '50. Ciò è vero per László Márton, András Nagy, Pál Békés, András Forgách, Tibor Zalán, László Garaczi, Andor Szilágyi, tutti autori notevoli e veterani del progetto. Buona parte dei testi in questione sono stati messi in scena per la prima volta negli ultimi anni '80 o nei primi '90. Durante l'ultimo decennio non c'è stato un vero e proprio ricambio generazionale, fatta eccezione per alcuni giovani autori di talento, di cui si è iniziato recentemente a mettere in scena alcuni lavori, come Kornél Hamvai o István Tasnádi. Dalla metà degli anni '90 sono attivi scrittori di varie generazioni, quelli nati cioè negli anni '50, '60, '70. Attualmente gli autori più giovani messi in scena sono già trentenni. Il teatro ungherese raramente produce autori molto giovani. Guardando le ultime stagioni teatrali, i nuovi drammi più significativi sono stati: *Argentina* di Szilárd Borbély, *Portogallo* di Zoltán Egressy, *La vergine, il cadavere, il vescovo e i coltelli* di András Forgách, *Il mese dei boia* di Kornél Hamvai, *Mondoricevitore e Tótféri* di Péter Kárpáti, *Soap Opera* di György Spiró, *Nemico pubblico*, *Miglioratori del mondo* di István Tasnádi. (Traduzione di Dóra Vármai) ■

PÉTER P. MÜLLER - Critico teatrale, direttore dell'Oszmi, l'Istituto e Museo Teatrale Ungherese.

AUTORI E OPERE

chi è chi dell'

Ecco una lista di autori e dei loro lavori, con una breve descrizione di quelli che sono stati determinanti nell'ultimo decennio. La cronologia è basata sull'età degli autori

GYÖRGY SPIRÓ (1946) è il più noto autore contemporaneo nella drammaturgia ungherese. È l'unico drammaturgo della sua generazione (chiamata un tempo la "generazione dell'assenza") che è stato continuamente attivo sulla scena. I suoi primi testi sono stati messi in scena molto spesso. I suoi successi più grandi sono stati: *Testa di pollo* (1985) e *L'impostore* (1982). Di professione professore di storia della letteratura, è un esperto della drammaturgia dell'Europa Centro-Orientale. Ha pubblicato saggi su Shakespeare, Wyspianski, Krleža e ha tradotto dal russo, dal polacco e dal croato. I suoi drammi più recenti si svolgono nell'Ungheria odierna, focalizzando l'attenzione sulle contraddizioni politiche e sociali. È un autore molto esperto, capace di usare tante e diverse forme drammatiche. I suoi testi scritti negli anni '90 sono: *La nuovissima epopea Zrínyi* (1991), *Dobardan* (1994), *La casata Árpád* (1995), *Virtschaf* (1996), *Quartetto* (1996), *Honte de rue* (1998), e *Soap Opera* (1999). I primi cinque di questi, insieme a un suo libretto d'opera sono stati pubblicati in volume nel 1997.

ANDRÁS FORGÁCH (1952) è uno scrittore di grande sensibilità, che tratta una grande varietà di argomenti. È drammaturgo, traduttore, saggista. Nel settembre 2000 ha ricevuto il prestigioso premio "Szép Ernő" per il suo ultimo lavoro, un adattamento originale di *Cronaca di una morte annunciata* di Garcia Marquez. I suoi testi più importanti, scritti negli anni '90: *Vitellius* (1991), *Il cameriere* (1991), *Terzetto* (1993), e *La vergine, il cadavere, il vescovo e i coltelli* (1999).

LAJOS PARTI NAGY (1953) è un poeta, che lavorando come redattore è stato influenzato dalla "tortura" inflitta alla lingua dai poeti dilettanti. Nei suoi testi reinventa la lingua, creando nuovi termini prima inesistenti. Mostra simpatia e ironia per il mondo che descrive. I suoi due drammi originali hanno lo stesso motivo linguistico dominante. L'effetto comico non scaturisce dai caratteri o dalla situazione, ma dal linguaggio compromesso e innovativo. I suoi testi sono: *Ibusár* (1992) e *Mausoleo* (1995). I due drammi sono stati pubblicati in volume nel 1996.

LÁSZLÓ GARACZI (1956) ha iniziato scrivendo poesie e racconti. Nei suoi drammi ha mantenuto le caratteristiche più importanti dei suoi altri scritti. Distrugge le strutture complesse, sfida le aspettative dei lettori combinando visioni, incubi, allucinazioni, esperienze derivanti dall'uso di droghe con l'ipernaturalismo. Non ha una tecnica drammaturgica dominante, piuttosto mischia frammenti di cultura pop e stili di vita alternativi per creare un simbolismo enigmatico. I suoi scritti hanno irritato la critica accademica. I suoi drammi degli anni '90: *Imoga* (1990), *Jederman* (1991), *Dipingilo di nero!* (1994), *Agguato* (1996), *Bestie meravigliose* (1999). I primi due drammi, insieme al suo *Misanthropo* (1989) sono stati raccolti in volume nel 1994, gli



ultimo decennio

ultimi tre sono stati pubblicati nel 1999.

ANDRÁS NAGY (1956), saggista e romanziere, i suoi testi sono saggi intellettuali in forma teatrale, che prendono spunto da esperienze di lettura, dalla storia letteraria, dalla filosofia, eccetera. Questa sua caratteristica speculativa è dimostrata dagli argomenti trattati: sceglie come eroi ed eroine i personaggi di Kierkegaard, Alma Mahler, Don Juan, un triangolo amoroso ungherese tra poeti, o una figura di un classico dramma ungherese del XIX secolo. I suoi testi più importanti negli anni '90 sono:

Il diario del seduttore (1992), *La mosca cavallina* (1992), *Alma - One woman show* (1995), *Noi tre* (1995), *Don Juan - il Sevillano*, *l'Imbroglione e l'Ospite di Pietra* (1997), *Biberach* (1997), *Gnocco di pasta* (1998), e *Blasfemo* (1999).

PÁL BÉKÉS (1956) è romanziere, scrittore per ragazzi e autore di adattamenti radiofonici. Nei primi anni '90 ha fatto parte del piccolo gruppo di promettenti autori teatrali. Dalla metà del decennio in poi, dopo aver scritto *Nuova Buda* (1994), *L'ago nel pagliaio* (1994), *Il ballo* (1994), e *Il libro della giungla* (1995), non ha più pubblicato nuovi drammi. I pochi, ultimi suoi testi sono libretti o canovacci. *Il ballo* è un dramma senza parole, che rappresenta la storia ungherese del XX secolo attraverso una serie di balli. *Il libro della giungla* è un musical basato sul romanzo di Kipling.

PÉTER KÁRPÁTI (1961) scrive esclusivamente drammi. Ha iniziato con testi naturalistici contemporanei, ma recentemente scrive combinando realismo e simbolismo, folklore e mitologia. I suoi lavori più recenti sono: *Chiunque* (1993), *Globo* (1995), *Mondricevitore* (2000) e *Tötferi* (2000). *Chiunque* si rifà ai misteri medievali, ma si svolge a Budapest negli anni '90. *Globo* combina aneddoti zingari con le storie su Re Mattia.

Mondricevitore mischia il mondo rurale degli zingari con la cultura pop. I primi tre testi sono stati pubblicati (insieme ad *Aiuto alla fuga di un cattivo*, 1987, e *Guerra immortale*, 1989) in una raccolta nel 1999.

LÁSZLÓ DARVASI (1962), autore di romanzi e racconti brevi, scrive di leggende misteriose o ballate antiche in un linguaggio denso, intenso e metaforico. I suoi drammi hanno un'atmosfera poetica, dove la storia è sostituita da situazioni liriche. Gli ultimi suoi testi sono: *Inchiesta sulle rose*

(1993), *Una notte con Szív Ernő* (1995), *Helga la pazza* (1996), e *Argentina* (1999).

ÁKOS NÉMETH (1964) scrive solo per il teatro. Ha scritto i suoi drammi migliori negli anni '80, ma essi vengono spesso rimessi in scena in nuove produzioni. Si tratta di testi-copioni, con protagonisti senza profondità, né dimensione. L'ultima sua opera è *Lovass Anita* (1992).

ZOLTÁN EGRESSY (1967) scrive e traduce poesie. Il suo maggior successo teatrale, *Portogallo* (1997, recentemente diventato anche un film) si svolge in un'osteria di campagna. L'arrivo di un giovane intellettuale dalla città smuove le acque. Egli dichiara di essere in viaggio per il Portogallo, ma più tardi arriverà sua moglie a riprenderlo, rivelando che suo marito è scappato di casa. Il dramma ha una struttura a episodi, aneddotica, ed è scritta in stile realistico.

KORNÉL HAMVAI (1969) è scrittore e traduttore. Ha tradotto *The Striker* di Caryl Churchill (pubblicato nel 1995). Non si considera un drammaturgo, la sua ambizione è ottenere prestigio come romanziere. Nonostante ciò è in breve tempo diventato un acclamato autore teatrale. Ha vinto il primo premio del concorso di drammaturgia dedicato alla rivoluzione del 1956 con *Caccia circolare* (1997). Il suo secondo dramma è un adattamento del suo stesso romanzo: *Il guardialinee Márton ha freddo* (1998), su un guardialinee di 78 anni, che ripercorre il proprio passato professionale e privato. Il più recente *La vacanza del boia* (2000) ha vinto il prestigioso premio "Szép Ernő", il premio dell'Associazione Drammaturghi, e il premio dei Critici Teatrali. Entrambi questi testi sono aneddotici, picareschi. La novità del suo lavoro consiste nel non dare giudizi sui fatti storici trattati. Mette in scena persone dall'esperienza e dalle conoscenze limitate, che vivano durante la rivoluzione francese, o nell'Ungheria degli anni '50. Con ciò ha portato una nota fresca dopo decenni di attitudini differenti, ma sempre dimostrativi nei confronti del passato: apologetico, critico, assurdo, eccetera.

ISTVÁN TASNÁDI (1970), critico e drammaturgo, è laureato in storia teatrale. I suoi testi recenti sono: *Corriere di cocaina* (1996), *Nemico pubblico* (1998), *Show Acquatico Titanic* (1999), *Miglioratori del mondo* (2000). Scrive copioni, canovacci e riscritture di classici. Non ricerca il valore letterario, ma guarda agli usi e alla pratica teatrale. È molto prolifico ed è spesso messo in scena, lavora con e per una compagnia teatrale. *Corriere di cocaina* è un dramma post-moderno dalle scene scollegate che possono essere ricomposte in storie diverse. *Nemico pubblico* è la storia rivista di Michele Kolhaas, raccontata dal punto di vista dei suoi due cavalli. *Miglioratori del mondo* è la storia contemporanea di Don Quijote, ambientata in una biblioteca di Budapest. *Péter P. Müller* (Traduzione di Dóra Várna) ■



intervista a più voci

4

registi

e la contemporaneità



di Dóra Várnai

Gábor Zsámbéki e Tamás Ascher, fondatori del Teatro Katona, e i più giovani Sándor Zsótér e Árpád Schilling parlano della nuova drammaturgia, dei suoi temi, del modo di portarla in scena, dell'accoglienza che le riserva il pubblico e delle istituzioni che la favoriscono

Abbiamo chiesto a quattro noti registi ungheresi la loro opinione a proposito della drammaturgia contemporanea del proprio paese. Si tratta di artisti che, pur essendo molto diversi tra di loro, hanno tutti in qualche modo affrontato testi e autori ungheresi importanti, e la cui opera è in parte già nota al pubblico italiano, grazie alle tournée di alcuni loro spettacoli. Gábor Zsámbéki è fondatore e direttore dell'istituzione ungherese forse più famosa, il Teatro József Katona, nonché presidente dell'Unione dei Teatri d'Europa. Tamás Ascher, anch'egli tra i fondatori del Katona, ha tuttavia continuato a dirigere spettacoli anche presso il Teatro di Kaposvár, altro importante laboratorio teatrale del paese, e per molti teatri stranieri, in particolare tedeschi. Entrambi insegnano all'Università di Arte Teatrale di Budapest. Appartenente alla generazione successiva, Sándor Zsótér è uno dei registi più eclettici e interessanti del panorama ungherese, attivo in tutti gli ambiti teatrali, compresa l'opera lirica. Pur essendo il più giovane degli intervistati, Árpád Schilling, regista e direttore della compagnia Krétakör, si è già imposto come uno dei nuovi talenti del teatro ungherese, e non solo.

HY - *La drammaturgia ungherese contemporanea prima e dopo il 1989: che cambiamenti ha avuto?*

GÁBOR ZSÁMBÉKI - La drammaturgia ungherese era viva allora come lo è anche oggi. Tuttavia gli autori che io seguivo prima del 1989 erano più politici, e quindi più mordaci e combattivi. C'era ovviamente una forma di censura, ma molto particolare. Raramente gli autori sono finiti in prigione per ciò che avevano scritto, inoltre non è mai esistito, come in Romania, un ufficio centrale a cui mandare i copioni e che li rimandava indietro con delle parti segnate con le croci. In Ungheria ufficialmente non esisteva la censura. È vero che un teatro doveva mandare ogni anno al ministero il programma della stagione successiva, e loro dicevano cosa andava bene e cosa no, ma in realtà, nella maggior parte dei casi, si svolgevano piccole trattative dietro le quinte. Sicuramente tutti i drammi che allora hanno avuto un effetto eccitante sul pubblico, contenevano un messaggio fortemente critico dal punto di vista sociale. Oggi non è più così.

TAMÁS ASCHER - Prima del 1989 non ho mai portato in scena nessun testo contemporaneo ungherese. Soprattutto perché era forte la censura e le cose veramente interessanti non si potevano utilizzare. Si attingeva quindi ad altre

storie per raccontare le questioni politiche. I classici, Shakespeare, Cechov, erano usati per fare teatro contemporaneo. Ma non è stato il 1989 a segnare il cambiamento in modo netto. Già nella seconda parte degli anni '80, sotto la dittatura ormai "ammorbida", si potevano fare molte cose. Il Teatro Katona è stato fondato nel 1982 da un gruppo di persone che provenivano dal Teatro Nazionale. In quel periodo, pur essendoci ancora il controllo del partito unico, c'era già posto per opinioni differenti, anche abbastanza esplicite, e se una corrente ci osteggiava, l'altra per contrapporsi ci spalleggiava, e così siamo riusciti a realizzare questo teatro nuovo. Subito all'inizio, una delle grandi azioni del Katona è stata quella di portare in scena *Alleluia* di Mihály Kornis: un testo surreale, ma anche molto satirico. Un altro importante autore già attivo allora è György Spiró. Uno dei suoi drammi, *L'impostore* (*Az impostor*), parla di fatti avvenuti nel teatro polacco nel XIX secolo, con forti intenti e sensibilità contemporanei. L'altro suo testo più noto, molto discusso e portato in scena con grandi difficoltà, ha anch'esso un taglio decisamente contemporaneo. Tratta della sorte delle persone che vivono al livello più basso della società e s'intitola *Testa di pollo* (*Csirkefej*). La trama si svolge in un edificio popolare di Pest, dove una povera vecchia e altra gente

misera, alcolizzati e degradati, conducono la loro grigia vita. Avevamo avuto il permesso di portarlo in scena solo in qualità di spettacolo "particolare", di ricerca, da teatro studio. Pur presentandolo nella sala grande, non si poteva cominciare alle sette, come tutti gli altri spettacoli ungheresi, bensì alle otto. Serviva a far capire che era un testo un po' diverso, costretto tra certi limiti, tenuto sotto controllo. Più che altro la censura doveva tranquillizzare la propria coscienza e far vedere che stava funzionando. La censura in quel periodo non riguardava solo i testi ungheresi. Ad esempio, *Saved* di Edward Bond, nonostante anni di tentativi, non è mai stato presentato. Perché anche questo dramma descrive la vita senza speranza dei ceti più bassi e poveri. Far notare che si svolgeva in una periferia londinese era inutile, non lo volevano in scena da noi. La drammaturgia del tempo comprendeva anche dei filoni tematici, come quello dei testi-parabola storici. I drammi di István Eörsi per esempio. Eörsi ha avuto molti problemi con la censura. Era stato in prigione dopo il 1956 e uno dei suoi testi più importanti si svolge proprio in prigione in quegli anni: non è mai potuto andare in scena fino ai cambiamenti politici. C'era poi il filone dei temi biblici o della storia ungherese, come quelli di Magda Szabó o di Miklós Boldizsár, incentrati sull'osservazione e l'analisi della struttura e della natura del potere. Usavano la parabola storico-biblica per raccontare il presente. Parlavano degli intellettuali e del potere, cercando di enunciare verità generali. *Il luogotenente di Caligola* (*Caligula helytartója*) di János Székely è uno di questi. Racconta di ebrei e di conquistatori romani, ma in realtà tratta di come si possa sconfiggere il potere, analizzando le possibilità di resistenza morale contro un certo tipo di repressione. Oppure c'era Péter Nádas, le cui opere, seppur con qualche difficoltà, passavano la censura. Perché lui scrive in modo metaforico.

ÁRPÁD SCHILLING - Di quel che avveniva prima del 1989 non posso dire niente, non facevo teatro allora. Sono diventato "adulto" dopo il 1989. Quel che so, che tutti sanno - è un luogo comune -, è che il teatro politico prima del 1989 è stato molto importante nei paesi del blocco sovietico. C'erano ovviamente dei testi riconosciuti, che si potevano mettere in scena, e degli altri quasi clandestini, che venivano fatti nelle cantine teatrali, in altri luoghi alternativi. Questi ultimi erano codificati, allegorici, ma si faceva politica anche con la riscrittura e la messa in scena dei classici. Dopo il 1989 c'è stato invece un grande vuoto nel mondo teatrale, e questo l'ho vissuto anche io, e l'ho visto sugli altri: improvvisamente tutto era passato, quindi tutti dovevano sentirsi allegri, spensierati, perché iniziava qualcosa di nuovo, bisognava nutrire speranze e lavorare. Anche i codici sono caduti, non aveva più senso criptare i messaggi. E una generazione di registi, quella dei trentenni-quarantenni, che negli ultimi dieci anni avrebbe dovuto raggiungere l'apice della carriera (intendo la classe precedente alla mia, di registi allievi di Gábor Székely, come Eszter Novák o László Sulyok), ha invece avuto grossi problemi: si è dovuta confrontare con i cambiamenti, e non deve esser stato facile.

SÁNDOR ZSÓTÉR - A questa domanda potrebbe rispondere solo chi ha fatto la regia di molti drammi contemporanei ungheresi, e quindi pochissima gente. Da parte mia posso dire che ho iniziato a fare il regista proprio nel 1989, con un testo di Péter Esterházy, poi ho messo in scena il primo dramma di László Garaczi, il primo di András Forgách, e altri. In quanto allo stile:

prima del 1989 molti grandi poeti scrivevano drammi, come Péter Nádas, János Pilinszky, Sándor Weöres, Ferenc Juhász, ma il teatro ungherese quasi non sapeva cosa farsene dei loro testi, e questa condizione non è cambiata nemmeno oggi. Invece i giovani che sono venuti successivamente, sebbene non trovo che la loro situazione sia migliore, vengono messi in scena un po' più facilmente. Probabilmente perché sono di più i luoghi di spettacolo "non-esistenti", marginali e poco conosciuti dal grande pubblico, dove però con pochissimi soldi si possono fare certe cose. Quale attenzione possa venir data a questi spettacoli è difficile a dirsi, ma almeno sono messi in scena. Al teatro di Debrecen cercano regolarmente di presentare testi ungheresi, ma i registi importanti e noti raramente si rivolgono a scrittori ungheresi. Mettere in scena drammi di autori poco più che esordienti comporta dei rischi, e per molti teatri rischiare potrebbero voler dire rimetterci la propria esistenza. Alla fine la situazione non è poi così migliorata rispetto a prima. Ma forse non è tanto la nuova drammaturgia ungherese di per sé a essere rischiosa - anche se personalmente non posso dire di aver trovato testi fantastici: troppo manierismo, troppo desiderio di riprendere le cifre stilistiche di Thomas Bernard o Sarah Kane -, ma il mettere in scena qualsiasi dramma che non faccia parte del repertorio di base. Perché è poco conosciuto e il pubblico vuole vedere sempre le stesse cose. In questo senso i testi contemporanei stranieri e quelli ungheresi sono nella stessa situazione, hanno le stesse chance.

HY - *Esisteva e continua a esistere un teatro politico?*

G. ZS. - Dopo il 1989 si è sparsa la convinzione, falsa, tra i teatranti, o almeno tra una parte di loro, che da allora in poi il teatro non avrebbe più dovuto essere politico e che quel tipo di teatro aveva ormai i giorni contati. Gli stessi drammaturghi si sono bloccati, ammutoliti, magari pensando di essere troppo vicini nel tempo ai cambiamenti politico-sociali per poterne scrivere con la giusta visuale. Ovviamente si è ben presto capito che si trattava di una ingenuità, perché il teatro deve essere sempre e comunque politico. Certi cambiamenti e certi improvvisi processi avvenuti nell'ambito della società ungherese si possono decifrare già da subito. La paccottiglia, le stupidaggini, gli scarti culturali, insomma: le opere di poco o nessun valore hanno iniziato a invadere tutto. Chiunque può constatare l'incredibile aumento quantitativo avvenuto nel mondo teatrale ungherese. Nessuno però può affermare e dimostrare con uguale sicurezza che c'è stato anche un aumento qualitativo. Non so se è stato scritto un numero maggiore di drammi, ma ci sono sicuramente più teatri e più spettacoli oggi che quindici anni fa. Se guardate la programmazione teatrale della sola Budapest, vi troverete una ricchezza e una scelta incredibili di offerte culturali. Se però mi chiedeste di indicare dieci spettacoli

In apertura, i registi Zsibéki, Ascher, Zsótér, Schilling; in basso, una scena dalla *Tempesta* di Shakespeare, diretta da Zsibéki.



da vedere assolutamente, non è detto che riuscirei a farvi la lista tanto facilmente. Probabilmente ciò può essere detto anche per Milano, ma al contrario degli italiani, abituati da anni a questo processo, gli ungheresi pensavano che sarebbe andata in modo diverso. In un articolo apparso subito dopo i cambiamenti si rilevava come questi paesi - in teoria divenuti liberi - desiderassero in realtà veramente solo la coca-cola, anche in ambito culturale. Un esempio: il canale televisivo sovietico che un tempo trasmetteva ottimi film, oggi trasmette la stessa identica merce dozzinale che si può vedere su qualunque altro canale occidentale. E non c'è nemmeno un canale culturale dell'Est paragonabile al canale franco-tedesco Arte. L'industrializzazione del teatro è un processo lungo, che in Occidente non sconvolge più, mentre noi ancora ne siamo scossi e sorpresi. Per me è ancora indigeribile il fatto che gran parte degli spettacoli in Europa vengano confezionati come un qualsiasi altro prodotto industriale. Anche per il teatro ormai si cercano soldi in vari paesi, ci si occupa della pubblicità, di dove e come sarà visibile lo spettacolo, e solo dopo si decide la distribuzione dei ruoli. Mentre noi, come dieci anni fa, ancora pensiamo che l'unico momento veramente importante sia quello delle prove, quando si capisce se nascerà un'opera d'arte o un aborto, e che tutto il resto: la comunicazione, la pianificazione

delle tournée, eccetera, debbano venire dopo. Eppure oggi non ci si può più riservare il diritto di lasciare una produzione a metà, come un pittore che non finisce il suo quadro, perché abbiamo le mani troppo legate da tutto l'apparato circostante e dai soldi investiti. Per noi tutto questo è ancora uno shock.

T. A. - Negli anni '70 non si poteva fare niente che fosse decadente o esistenzialista, nemmeno Beckett e Ionesco potevano andare in scena. Era censurato tutto ciò che ispirava disperazione e mancanza di speranza. Oppure sostenevano che erano troppi i testi di lingua inglese. D'altra parte, anche molte cose provenienti da paesi socialisti erano invise: Mrozek per esempio non era permesso perché troppo cinico, e - carat-

teristico motivo addotto dalla censura - «non criticava dall'interno». Cioè non era una critica proveniente da uno che credeva nel socialismo e ne faceva quindi notare solo i difetti, ma da uno che non ci credeva veramente. Ciò dimostra come, negli anni '70 anche l'avanguardia fosse vista come nemica. Siccome non la capivano, era sospetta. Suggestiva un qualche tipo di indipendenza intellettuale che era snervante per loro. Tornando comunque agli anni dei cambiamenti politici: è comparsa allora una nuova generazione, meno interessata alla politica. Più che

certe tematiche, erano interessanti i giochi linguistici, le manipolazioni della lingua, sulla scia dei drammi dell'assurdo. Ai giorni nostri, pur essendocene ancora di drammi così, è tornata al centro dell'interesse la rappresentazione della società. E la modalità di vedere le cose sociali è soprattutto quella satirica e assurda. Per esempio, i primi drammi di István Tasnádi sono pieni di giochi di parole, mentre l'ultimo è decisamente una satira sociale, o almeno di certe fasce sociali. Poi c'è Kornél Hamvai, un altro autore che guarda in modo cinico e malizioso tutto questo caotico brulichio di una società che ha ormai perso qualsiasi ideale.

Á. SCH. - Non posso dire di aver letto moltissimi testi ungheresi, ma mi sembra che in questo periodo di passaggio sia diventata più importante la sfera personale: lasciamo un po' da parte la politica e occupiamoci di famiglia, di amore, di relazioni personali. Prima invece erano più intriganti e interessanti i messaggi politici. Credo però che con l'epoca del primo ministro Viktor Orbán, cioè dal 1998 al 2002, siano cambiato molte cose, la gente si è di nuovo interessata alla politica. Sono venuti a galla gli estremismi, persone e artisti un tempo amici hanno litigato, la politica ha assunto di nuovo un ruolo importante. Si è iniziato a dire: vediamo un po' cosa è successo qui esattamente negli ultimi anni. Sono partiti vari progetti, e anche noi del Teatro Krétakör abbiamo messo mano al nostro spettacolo *Miapatria, miapatria (Hazámhazám)*. Ci siamo posti la domanda: è possibile scrivere e dire qualcosa su un periodo di tempo così breve e così vicino a noi? Molti ci hanno detto: ma come vi permettete di parlare di queste cose, dovete aspettare, anche il caso Kennedy è diventato un film dopo vent'anni! Io penso invece che sia molto, molto importante che ora - alle soglie dell'allargamento dell'Unione Europea - si riesca a parlare di queste cose. Sono argomenti che interessano tutti, bisogna solo trovare la forma adatta, che ormai non può più essere quella dei codici e delle metafore. Sicuramente parlare con un linguaggio segreto e sofisticato ha promosso l'arte prima del 1989, ma l'ha anche bollata con uno stile. Ora che tutto è possibile, parlare per codici diventerebbe un passatempo elitario, e soprattutto poco interessante, mentre dire le cose in modo troppo diretto fa scivolare lo spettacolo in cabaret o show televisivo: dovremmo scegliere tra teatro commerciale e arte duratura. Quando abbiamo iniziato a fare *Miapatria*, sapevamo che non era per l'eternità, che non sarebbe stato uno spettacolo che tra trent'anni sarebbe stato ancora ricordato. Il suo massimo interesse consiste nell'essere documento di questi anni, come dramma tradizionale non vale molto. Questo ce lo hanno rimproverato in molti e avevano anche ragione, ma noi ce ne assumiamo la responsabilità perché le 400-500 persone che vengono a vederlo ogni sera sono interessate al nostro discorso. Quindi si pone anche un altro problema: a chi parla, a chi si rivolge la drammaturgia ungherese contemporanea? Deve essere un discorso tra pochi intimi o vogliamo portare la gente a teatro e parlargli della situazione odierna? Come faceva Géza Hofi, recentemente scomparso, che pur mettendo in scena un teatro estremamente politico riusciva a rivolgersi a tutti quanti.

S. ZS. - Io credo che il teatro sia sempre politico. Sia prima, sia dopo il 1989. Perché afferma qualcosa, cerca di attirare l'atten-



zione su qualcosa. E se anche non volesse dire niente, allora sarebbe proprio questa sua apoliticità a fare politica e a comunicare qualcosa: perché ci si accontenta di divertire? perché mostrare il nostro disinteresse verso i messaggi, l'insegnamento? Sono tutte cose significative. Io faccio teatro politico - credo - anche scegliendo testi poco frequentati, che altri non usano. Il modo in cui uno fa una cosa e il come lo fa e le persone con cui lo fa: sono tutti fattori che cercano di raccontare qualcosa sul mondo o del mondo. E se uno spettacolo cerca di aggiungere qualcosa allo stato del mondo allora è già teatro politico. La fine di tutti questi discorsi è - e su tale argomento si possono leggere fin troppi articoli - che certe allusioni politiche sono morte, non è più possibile farsi l'occholino tra noi teatranti e voi pubblico, sottintendendo «sappiamo tutti di cosa stiamo parlando, ma non lo diciamo a voce alta». Il tempo delle allegorie è finito, ma io credo che questo non sia una cosa negativa, anzi se si possono dire le cose direttamente è molto meglio. Ripeto però che io ho iniziato a fare il regista nel 1989, prima lavoravo come dramaturg.

HY - *Ha successo di pubblico l'autore contemporaneo in Ungheria?*

G. ZS. - Al momento qui al Katona non riusciamo a togliere dal cartellone lo spettacolo *Portogallo (Portugál)*, perché tutti lo vogliono vedere, mentre noi vorremmo già produrre nuovi lavori. In questo caso quindi il problema del pubblico non esiste...

T. A. - I cambiamenti politici hanno significato anche l'arrivo di un'ondata di cultura di massa americana che inevitabilmente è entrata anche nei teatri, nei cinema. Ha portato tanti musical e una certa povertà culturale. In questo senso è raro che un dramma ungherese contemporaneo venga messo in scena in un teatro da mille spettatori. Ma ci sono un paio di teatri d'arte, di solito da 300-400 posti (il Katona, la cui sala grande ha 375 poltrone, è uno di questi), dove si può tenere in repertorio per un paio d'anni un testo contemporaneo e fare sempre il tutto esaurito. Al Katona abbiamo quasi sempre in repertorio testi ungheresi contemporanei, certo non durano quanto i classici, ma mediamente resistono per almeno due stagioni. Tuttavia, la tendenza di spingere i testi contemporanei nei teatri ancora più piccoli, nei teatri studio, è innegabile. Autori come László Garaczi o Attila Lőrinczy sono stati portati in scena al Kamra, la sala piccola del Katona, pur essendo entrambi autori importanti. Però in Ungheria esiste ancora un pubblico esigente che riempie i teatri e segue i classici come Shakespeare, Cechov, Ibsen, ma dimostra attenzione e interesse anche per i drammi contemporanei. Alcuni testi poi vengono portati in scena da altri teatri, certi drammi di Spiró si possono vedere in due-tre teatri diversi, che lo hanno in repertorio. *L'impostore* ad esempio adesso è a Pécs. Non esiste invece la tournée all'italiana, solo casualmente andiamo a fare due-tre recite in qualche teatro di provincia, perché l'Ungheria è piccola, e quindi solitamente è la gente che si sposta per vedere uno spettacolo.

Á. SCH. - Chi compra il biglietto per uno spettacolo di questo tipo sa già cosa lo aspetta, non si va a vedere teatro contemporaneo per caso. Non si può confrontare un testo contempo-

aneo ungherese con Shakespeare, che tutti conoscono. Dipende poi anche dai teatri: se uno spettacolo è al Katona, che si è imposto di mettere in scena drammaturgia contemporanea ungherese e ha un pubblico affezionato, che ci va a occhi chiusi, il teatro si riempie. Lì *Portogallo o Nemico pubblico (Közellenség)* hanno fatto il pienone, sono grandi successi. Se il dramma è buono e il teatro pure, allora il nome del regista o quelli degli attori - e dopo un po' magari anche quello dello scrittore - attirano la gente. È ovvio che i teatri più populistici (che del resto non hanno mai avuto il ruolo di paladini della drammaturgia contemporanea) non ci investono energie, e quindi non avranno effetti su questo settore. Io penso che per il numero di drammi veramente buoni, il pubblico ci sia, mentre non si può pretendere che la gente vada a vedere materiali di scarto.

S. ZS. - È difficile parlare di pubblico, è una questione complessa: è importante sapere dove si svolgerà lo spettacolo, per esempio. In provincia o a Budapest, se a Budapest in quale teatro, se con un pubblico curioso o più tradizionale. E nonostante tutto forse un testo straniero avrà comunque la vita più facile... Secondo me i teatri più di successo dovrebbero prendersi i rischi più grandi, perché nel loro caso il nome del regista o degli attori possono portare il pubblico a vedere gli spettacoli, mentre in altri teatri è molto più difficile fare queste cose. In provincia per esempio c'è meno pubblico in assoluto, quindi anche meno gente che va a teatro, e meno curiosità. E poi non c'è un forum per la drammaturgia ungherese. Si è provato a lanciare alcune idee, come una tassa sugli spettacoli commerciali per sostenere la drammaturgia ungherese. Da parte mia penso che uno possa considerarsi scrittore solo quando vengono messi in scena tanti suoi testi, non si può scrivere un dramma geniale al primo colpo.

HY - *Che ruolo ha avuto e ha il Katona nei confronti della drammaturgia contemporanea ungherese?*

G. ZS. - A questa domanda dovrebbe rispondere qualcun'altro. Posso solo dire che negli ultimi vent'anni molti nostri spettacoli ormai leggendari erano stati basati su testi contemporanei. Non ci siamo prefissati cose come uno o più debutti all'anno, ma cerchiamo di tenere un rapporto continuo con la drammaturgia ungherese, a volte ci riesce meglio a volte meno. I nostri dramaturg comunque lavorano sempre con due-tre autori su alcuni testi, in una specie di continuo laboratorio, e se il risultato è buono, si produce lo spettacolo. La cosa importante non sono le vocazioni dichiarate negli statuti ma quello che viene poi realizzato concretamente nella realtà. Non credo nei

Nella pag. precedente Andor Lukáts in *Nemico Pubblico* di István Tasnádi, regia di Schilling; in basso una delle protagoniste di *Ehözök* di Werner Schwab, regia di Ascher.



manifesti ideali, ma solo nella pratica. Per la prossima stagione avremo con certezza in cartellone *Motel*, nuovo testo e spettacolo di un giovane autore, Viktor Bodó, e della sua altrettanto giovane Compagnia Magma. Quest'anno hanno avuto un grande successo con *Attack*, sempre qui da noi, e quindi gli abbiamo commissionato questo lavoro.

T. A. - Sicuramente ha avuto e ha tuttora un ruolo importante, perché noi registi che ci lavoriamo siamo tutti appartenenti alla cosiddetta generazione di mezzo, interessata alla messinscena dei drammi contemporanei, e alla quale gli autori possono rivolgersi se vogliono portare in scena i propri testi. Oltre ai vari testi di Spiró e di Kornis già citati, abbiamo portato in scena anche Ákos Németh (*I danzatori di Müller - Müller táncosai*) e altri. Io personalmente ho portato in scena *Il mese dei boia (Hóhérok hava)* di Kornél Hamvai. Lo ritengo il mio vertice riguardo alla drammaturgia contemporanea ungherese, perché è stato scritto appositamente per me dall'autore. La storia si svolge durante la Rivoluzione Francese e si basa su fatti realmente accaduti, raccontando il calvario di un boia, che viene trasferito da una città all'altra, ma durante il viaggio perde i suoi documenti e quindi non riesce mai ad arrivare dove dovrebbe. Si capisce subito che la rivoluzione è vista in modo piuttosto ironico e con sguardo impietoso, e contiene molti richiami al caos che è seguito ai cambiamenti politici ungheresi. Attualmente invece sto lavorando con Kornis. Da circa un anno sta scrivendo *Vivi e morti (Élök és halottak)*, è già a buon punto, ma non ha ancora finito. Al Kamra si può vedere proprio ora *Attack*, un testo montato durante delle sedute di improvvisazione dal regista-autore Viktor Bodó e da un piccolo gruppo di attori, tutti ancora universitari. C'è poi un autore molto importante, il cui primo testo, *Mausoleo (Mauzóleum)*, è stato presentato qui al Katona: Parti Nagy, un ottimo poeta, che grazie a una nostra borsa di studio ha lavorato per un anno scrivendo

questo testo. Abbiamo avuto un rapporto simile con altri autori promettenti: spesso ha dato buoni frutti.

HY - Come avviene il lavoro del regista con l'autore?

G. ZS. - Il tipo di rapporto tra registi e scrittori - io credo - non dipende tanto dalle metodologie dei singoli registi, quanto dal materiale in questione. Per esempio quando Gábor Máté, primo regista del Katona, ha portato in scena *Mausoleo*, l'autore Lajos Parti Nagy era sempre presente e ha anche aggiunto alcune pagine durante le prove. Aver presenti certi autori è utilissimo, altri bisogna tenerli fuori e alla larga dalla sala prove. Con l'autore tengo di solito i rapporti prima di iniziare le prove. A tavolino lavoro molto poco, credo nel mettere tutto e subito alla prova sul palcoscenico. Per le prove normalmente abbiamo disponibili al Katona tra le dieci-quattordici

settimane, in quanto ai testi, a volte vengono completati in alcuni mesi, a volte ci vogliono anni.

T. A. - C'è un mio collega regista, al teatro di Kaposvár, che riscrive completamente i testi trattati, una pratica che però seguono in pochi. Certo, ci si lavora molto ai drammi, si limano, si adattano. Si usa molto anche far fare nuove traduzioni dei testi classici, come è avvenuto per il *Sogno di una notte di mezza estate* o il *Tartufo*. Si collabora spesso con i dramaturg, per esempio per adattare romanzi: dopo i cambiamenti politici cercavo un testo che avesse analogie con ciò che avveniva nel paese, e ho trovato *L'onore perduto di Katarina Blum* di Heinrich Böll. Assieme a Géza Bereményi ne ho tratto un testo teatrale, che è stato in scena per vari anni. Adesso c'è in programma un nuovo adattamento dell'*Idiota* di Dostoevskij. In questi casi è ovvio che il lavoro di riscrittura è notevole e ci appoggiamo a dramaturg o a scrittori. Il mio lavoro su un testo contemporaneo comincia prima delle prove, a tavolino, con l'autore presente: dico all'autore cosa mi piace e cosa no del suo lavoro, dove e cosa dovrebbe aggiungere o togliere. Quando arriviamo a un copione ideale o quasi ideale, iniziamo le prove. A quel punto diventa pericoloso far entrare lo scrittore in sala. Gli attori del nostro teatro sono intelligenti, gente con cui è possibile parlare di tutto, anche fuori dalle prove, quindi è naturale che anche il testo diventi oggetto di discussione e di critiche. A volte gli attori suggeriscono frasi migliori di quelle scritte. Prima di mettere in scena qualunque testo, tutti insieme: io, l'autore e gli attori dobbiamo capire se il nostro modo di pensare il mondo è lo stesso. A tavolino stiamo tre giorni, poi tutto il lavoro viene fatto - e deve essere fatto - in palcoscenico.

Á. SCH. - Io ho lavorato solo con István Tasnádi. Con lui è facile, avendolo già fatto spesso. Tasnádi a suo tempo ha deciso di non voler scrivere per il cassetto, preferisce piuttosto "redigere copioni": drammi fatti su misura per una compagnia, che concretamente verranno messi in scena. Non gli interessa neanche pubblicare antologie lette da poche persone. Per la nostra ultima collaborazione, *Miapatria* appunto, si è pensato, dato il tema, che si potevano contattare vari altri scrittori, che magari si erano già più o meno occupati dell'argomento. Abbiamo chiamato Parti Nagy, Kárpáti, Eörsi, András Forgách, il giornalista Iván Bächer, ma anche chi tra loro si era detto interessato non riusciva poi a essere presente a tutte le prove e ad aggiungere man mano le proprie pagine. Alla fine Parti Nagy ci ha mandato una sua poesia, Eörsi alcuni frammenti, Forgách è venuto alcune volte a chiacchierare, Kárpáti ci ha dato una favola. Insomma, hanno tutti aggiunto qualcosa, ma il testo finale è redatto da Tasnádi e da me. Il difficile non è lavorare insieme, ma far funzionare la collaborazione rispetto al dato tema. Qui non c'era un punto di partenza letterario come per *Nemico pubblico* o per *Nexxt*, bisognava inventare tutto da capo, seguendo un certo arco storico, che abbiamo ricostruito dal 1989 ad oggi. Poi sono arrivati gli attori con le loro idee e improvvisazioni. Per questo è stato molto difficile alla fine costruire una storia comprensibile, che contemporaneamente soddisfacesse tutte le esigenze. Il testo ha molti problemi drammaturgici, perché non è un vero testo teatrale, è troppo basato sulle improvvisazioni. Credo che dopo un po' Tasnádi



abbia proprio iniziato a pensare per frammenti: piccole scene, canzoni, *sketch* da cabaret. Lo stile necessario per raccontare la storia è diventato più importante del testo in quanto dramma, intesa come scrittura da poter tradurre o portare in scena altrove. Per circa un mese abbiamo chiacchierato con gli attori, poi con Tasnádi abbiamo fatto un riassunto. D'estate siamo andati in ritiro per due settimane con gli attori lavorando su questa prima stesura. I risultati del ritiro li abbiamo rielaborati con Tasnádi, quindi è seguito un nuovo periodo di lavoro con gli attori. Infine ci abbiamo messo un altro mese per mettere insieme tutto quanto, inserire le improvvisazioni, chiarire il copione, mettere il tutto in scena in modo unitario. È stato il nostro lavoro più complicato. Questo tipo di collaborazione per me è molto importante, per questo ho lavorato solo con Tasnádi fino ad ora

S. ZS. - Essendo un free lance, non appartenendo ad alcun teatro né compagnia, i miei criteri di scelta - tipicamente da regista - possono essere dei più vari. Ho messo in scena parecchi testi ungheresi, ma non mi piace definirmi veterano della drammaturgia ungherese, uno che "fa sempre quello". Se c'è una vocazione dietro può anche andare bene come discorso, ma l'importante resta sempre e comunque la qualità. Quando lavoravo da dramaturg ho messo mano a tantissimi drammi, lottando spesso per certi autori, che da allora hanno preso il volo. Ritenevo importante farli decollare, e sono contento che siano ormai diventati veri scrittori e che scrivano regolarmente. È una scelta molto particolare quella di voler scrivere in Ungheria: è un lavoro che non ti dà da vivere. Quindi chi si occupa di drammi deve anche tradurre o occuparsi di altro. Con i concorsi le cose prendono un po' il via, altrimenti convincere qualcuno a scrivere è un'impresa. Non ci sono però forme organizzate, istituzionali, consapevoli, mi sembra che sia tutto un po' casuale. Anche prima del 1989 c'erano delle "campagne drammaturgiche", periodi in cui era "doveroso" - per motivi politici - mettere in scena questo o quello scrittore. Spesso era gente che scriveva testi orribili, che non saranno mai più messi in scena. È bello occuparsi di cose che parlano la tua stessa lingua, di cui conosci tutti i gusti e i retrogusti, o almeno li vorresti conoscere. Da molto tempo non mi occupo di testi contemporanei stranieri e ora mi è venuta una gran voglia di farne. Un tempo certe cose non le si poteva fare, per esempio i miei Sarah Kane li ho portati in scena tutti in luoghi non-teatrali, in spazi off, come il teatro Mu, il Trafó, o lo studio vecchio del Thália. In quanto agli autori ungheresi: *Sinfonia d'addio* (*Búcsúszimfónia*) di Péter Esterházy mi era stato proposto, dopo che un altro regista famoso l'aveva rifiutato. Non ho parlato con l'autore, ho cercato di pensare con la mia testa. In parte ce l'ho fatta. Ho poi invitato l'autore alla prova generale. Certo sapevo chi era, ma averlo lì non mi piaceva, non mi piacciono gli autori che vanno e vengono dalle prove. L'idea che lui - un estraneo - ciondoli in giro tutto il tempo, entri ed esca facendo commenti, non mi sembra per niente buona, soprattutto all'inizio. Lo scrittore secondo me deve restare alla macchina da scrivere. I testi inglesi, tedeschi, svedesi o ungheresi spesso vengono scritti alla stessa maniera, solo che tedeschi e inglesi ci investono, mettendo di tutto, così dalla quantità può nascere una drammaturgia nuova e nuovi dramaturghi. È un rapporto più sano. Io ho pensato a lungo - da

dramaturg - che a teatro bisognava portare testi contemporanei (perché il teatro deve parlare di ciò che viviamo), e non drammi vecchi, per quanto belli. Ma i testi contemporanei spesso non superano un decente livello qualitativo. Ho conosciuto molti testi che mi sono piaciuti e che in Ungheria non venivano rappresentati, come quelli di Kane, di Brecht, di tanti altri. Un autore tedesco degli anni '30 può essere completamente sconosciuto qui, ma comunque interessante per me, in questo senso non ho preferenze. Un tempo riscrivevo notevolmente i testi, oggi non lo faccio più. I drammi ungheresi poi non li ho mai toccati.

HY - *Che ruolo hanno le istituzioni nei confronti della drammaturgia contemporanea ungherese?*

G. ZS. - Io credo che ultimamente tutti cerchino di favorire la drammaturgia contemporanea ungherese, ci sono molti concorsi, borse di studio, ecc. È anche vera però l'accusa che i teatri solitamente non osano rischiare con un testo sconosciuto nelle loro sale grandi, e tendono a mettere in scena i drammi contemporanei nelle sale piccole, nei teatri studio. Qui al Katona dipende dalle esigenze del testo, non ci sono preconcetti. Abbiamo spettacoli di contemporanei ungheresi sia nella sala grande, sia al Kamra. *San Giorgio e il drago*, che è un testo capolavoro della letteratura ungherese, anche se non proprio contemporaneo, è in sala grande. *Portogallo*, che era al Kamra, dopo cinque anni di repliche, la prossima stagione passerà in sala grande. Per l'anno prossimo si era previsto uno spettacolo contemporaneo ungherese in sala grande, ma il testo non è ancora pronto.

T. A. - Ci sono dei concorsi, soprattutto. Io al Katona sono solo un ospite, il mio ruolo istituzionale di primo regista è al teatro di Kaposvár, che ha bandito un grande concorso nel 1996. Era il 40° anniversario della rivoluzione del 1956, e il concorso collegato a questa ricorrenza metteva in palio somme anche piuttosto grosse. Simili concorsi vengono banditi anche dal Vígsház, oppure dal nuovo Teatro Nazionale. Le somme per i vincitori provengono però dal Ministero, non dal budget dei teatri. Non sono previsti fondi specifici né norme come gli obblighi per i teatri stabili, ma si può partecipare ai fondi comuni e solitamente per i testi contemporanei ungheresi si viene aiutati. Obblighi ormai non ce ne sono più in generale, sono spariti insieme al comunismo. Ma se io per esempio volessi presentare questo dramma di Kornis, potrei rivolgermi a organizzazioni come il Festival di Primavera (Tavaszi Fesztivál) che



Nella pag. precedente, una scena da *Fuochi d'artificio* di Marius von Mayenburg, regia di Zsófia Zsótér; in alto, il protagonista di *Yvonne, Burgundi hercegnő* di Witold Gombrowicz, regia di Zsámbéki.

sicuramente mi sovvenzionerebbe il lavoro. L'Nka (Nemzeti Kulturális Alap), il fondo culturale nazionale, è un'altra istituzione a cui ci si può rivolgere. È una fondazione statale che si occupa di tutti i settori culturali, il teatro ne è solo una parte. Insomma, ci sono modi per avere soldi. Non è detto però che lo scrittore ce la faccia ad averne per poter fare il suo lavoro. È quindi il teatro che si deve muovere, una volta preso accordi con l'autore. Non c'è un editore specializzato in drammaturgia, ci sono invece un paio di agenzie, che ogni tanto offrono a noi registi certi testi. I grandi editori pubblicano più che altro antologie di scrittori già noti. C'è poi un'altra istituzione, la borsa István Örkény, sempre del Ministero: un autore giovane che non sia completamente un esordiente, può ricevere per un anno una buona paga mensile per poter lavorare, in questo caso indipendentemente da un teatro. Viene richiesto da cinque-dieci giovani drammaturghi tutti gli anni, ovviamente servono referenze, lettere di presentazione da teatri o da autori già noti, e non viene concesso a tutti. Dopo un anno devono presentare un testo, ma non necessariamente uno spettacolo. È stata assegnata per esempio a un autore-regista-attore (cosa rara nel panorama ungherese), ormai neanche tanto giovane, come Béla Pintér. La sua è una compagnia ex-amatoriale, proveniente dal leggendario gruppo alternativo Arvisura, di cui hanno mantenuto una certa esistenza teatrale romantica ed eroica. Pur lavorando con pochissimo, stanno diventando una presenza fissa e di ottimo livello della scena ungherese. Fanno otto-dieci spettacoli ogni mese nel teatro Szkéné, con un repertorio di quattro-cinque testi scritti da lui e recitati insieme alla sua compagnia. Ha iniziato a scrivere pochi anni fa, solitamente cose ironiche, con un ottimo senso dell'umorismo e del grottesco. Si tratta di spettacoli di ricerca, "giovanili": il migliore è forse *Opera contadina* (*Parasztopera*), ma mi piace molto anche *Ospedale*, *Bakony* (*Kórház*, *Bakony*).

Á. SCH. - Il Krétakör, per poter lavorare, deve partecipare a tutti i concorsi per i fondi disponibili presso le varie istituzioni. In questo senso per noi non c'è differenza tra classici o contemporanei. Probabilmente per un teatro fisso può avere importanza avere un autore contemporaneo su cui basare anche la pubblicità e la curiosità del pubblico. Per noi - per concorrere presso le istituzioni - Tasnádi e Shakespeare hanno lo stesso valore.

S. ZS. - È solo questione di soldi. L'Istituto Teatrale (Oszmi) non ne ha, quindi il suo unico aiuto consiste nel pubblicare drammi, anche perché gli editori non lo fanno. Di nuovo è il teatro la figura chiave, se un teatro investe su un testo o meno, se spende una parte del proprio budget per un dramma ungherese o se preferisce sceglierne altri, magari per paura di non riuscire a tenerlo abbastanza a lungo in cartellone. Si svolge tutto in modo informale: il drammaturgo cerca rapporti con i registi o viceversa, in modo che qualcuno si lanci, sostenendo il rischio di portare il dramma al direttore del teatro e chiedere di metterlo in scena.

HY - Che presenza ha la drammaturgia ungherese contemporanea all'estero?

G. ZS. - Il Katona ha viaggiato tantissimo, e a volte ha portato in giro spettacoli basati su testi contemporanei ungheresi.



Sicuramente però, rispetto ai classici, è più difficile e più raro.

Á. SCH. - All'estero è sicuramente più facile proporre un classico, essendo noto ovunque e rappresentando quindi una base comune. Conoscendo la storia, si capisce lo spettacolo anche senza sapere la lingua. Un testo contemporaneo è più difficile. Però, sia *Nemico pubblico* che *Nexxt* hanno avuto un grande successo durante le nostre tournées europee. Sicuramente gli organizzatori hanno avuto più lavoro di marketing, ma noi non abbiamo sentito un atteggiamento diverso nel pubblico. C'è anche da dire che si tratta di spettacoli complessi. Un classico è più facile farlo a pezzi, adattarlo ai nostri gusti. Mentre i testi contemporanei generano spettacoli più rischiosi e sperimentali. Sicuramente per un autore vero, in senso tradizionale, è più facile farsi conoscere, per esempio con letture sceniche. Tasnádi non si può certo ritenere un autore tradizionale. Lavorando per una data compagnia, non viene tradotto o messo in scena altrove.

S. ZS. - Non ne so niente. L'unica cosa a questo proposito è che quando alla prima edizione del Festival di Drammaturgia Contemporanea di Budapest ho portato il testo di Péter Esterházy, erano venuti molti critici tedeschi a vederlo. È stata per me un'esperienza positiva: infatti loro hanno finalmente detto cose intelligenti a proposito di questo spettacolo, che in Ungheria invece era stato trattato molto male. Erano gentili, aperti, nonostante il testo sia molto particolare e difficile, sia linguisticamente, sia per i riferimenti culturali. Credo abbia avuto solo un'altra messa in scena in Austria. Ad ogni modo, le iniziative come il festival vanno benissimo, nonostante tutti i loro limiti, perché portano qui gente interessata, richiamano l'attenzione, grazie al festival diversi drammi sono stati tradotti e pubblicati all'estero. Sono tutti tentativi che vanno fatti perseverando nonostante il poco successo visibile: è un lavoro che dà frutti solo dopo molto tempo. ■

Una scena di *Lilom* di Ferenc Molnár, regia di Schilling.

Budapest

SULLE RIVE DEL DANUBIO

è di scena la letteratura

Al Festival della drammaturgia contemporanea, che si svolge ogni due anni nella capitale magiara, prevalgono gli adattamenti per la scena di romanzi e racconti - Tagli alle sovvenzioni e assenza di nomi illustri non scoraggiano comunque l'affluenza del pubblico, che riempie le belle sale di Buda e Pest



KORTÁRS
DRÁMA
FESZTIVÁL
BUDAPEST

di Claudia Cannella

Tutto il mondo è paese. E non nel senso buono del termine. Anche a Budapest, infatti, il Festival della drammaturgia contemporanea, che ha cadenza biennale ed è giunto quest'anno alla sua quarta edizione, ha dovuto fare i conti con una drastica riduzione delle sovvenzioni statali. Entrare in Europa costa, anche per il teatro. Ma il bilancio della rassegna, seppur senza nomi di grande richiamo (l'atteso spettacolo di Árpád Schilling, *Azámházám*, è saltato all'ultimo momento), offre interessanti spunti di riflessione più che sulla qualità dei titoli in programma (una ventina, compresi quelli stranieri, in particolare provenienti dalla Spagna che quest'anno era l'ospite d'onore), sul modo di recepire il teatro e in particolare la drammaturgia contemporanea da parte del pubblico ungherese. Che Budapest avesse una consolidata tradizione teatrale era cosa nota. Le sale cittadine sono una sessantina (il doppio, a parità di numero di abitanti, rispetto a Milano) e destinate ai più disparati generi teatrali, dall'operetta alla ricerca, dal teatro d'arte al musical, senza dimenticare l'opera, la danza, il cabaret... Quel che è meno scontato è l'affluenza massiccia del pubblico e l'abilità con cui luoghi non teatrali sono stati recuperati e trasformati in sale funzionali, sempre dotate di foyer, bar o ristoranti accoglienti e "vissuti", come ogni teatro dovrebbe essere. Anche negli spazi più piccoli e "poveri", gli *studió*, si respira un'aria bohemien per nulla artificiosa o post fricchettona. È il caso del minuscolo Ericsson Studió dove va in

scena *Delitto e castigo dietro le sbarre*, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Dostoevskij. I 70-80 spettatori sono sistemati alla bell'e meglio intorno a cinque letti a castello che delimitano la cella di un carcere e i suoi nove abitanti. La direzione del penitenziario ha stabilito che i due migliori attori-detenuti di una messinscena di *Delitto e castigo* riceveranno in premio qualche giorno di libertà. Durante le prove scattano gli inevitabili conflitti, mentre le vicende dei personaggi di Dostoevskij si intrecciano con le loro vicissitudini personali. Con poveri ma efficaci segni prendono vita brandelli della storia di Raskolnikov: pezzi di nastro adesivo rosso a simulare il sangue, rudimentali cartelli appesi alle lampade a indicare i luoghi dell'azione, torce a illuminare i volti nel buio. La pièce, scritta e diretta da Árpád Sopsits (noto in Ungheria anche come regista cinematografico e video-artista), parte da un'idea non nuova, ma intrigante: nell'universo concentrazionario del carcere realtà e finzione si mescolano fino al tragico epilogo di immedesimazione tra galeotti e personaggi dostoevskiani. Fino a un certo punto, purtroppo. Infatti nel finale è in agguato uno scivolone drammaturgico dal sapore moraleggiante: il detenuto-Raskolnikov si sacrifica con la vita (suicidio?) per impedire la rappresentazione ed evitare che la licenza-premio tocchi a un compagno che l'avrebbe utilizzata per un sanguinoso regolamento di conti. Una scelta che sembra in realtà celare l'imbarazzo dell'autore-regista su come concludere la vicenda e che banalizza la bella idea di partenza di uno spettacolo che resta comunque, nella sua struttura portante, avvincente e ben recitato.

Bambini crudeli e giovani nevrotici

L'attrazione fatale per le riduzioni sceniche di celebri romanzi sembra essere il *leit motiv* del festival. E, a questo proposito, non poteva mancare Agota Kristoff, considerata star nazionale anche se da tempo vive in Svizzera e scrive in francese. È il suo più celebre romanzo, *I bambini della città di K*, a essere ridotto per la scena da Eldad Ilan e Rozália Brestyánszki per la Compagnia di lingua ungherese del teatro statale di Subotica, nell'ex

Jugoslavia, con il titolo *Nem fáj!* (*It don't hurt!*). La messinscena, allestita nell'affascinante spazio del Trafó, ricavato da un ex centrale elettrica di Pest, è di estrema essenzialità, tutta incentrata sulla prima parte del romanzo, quella in cui i due gemelli Klaus e Lukas vengono trasformati dagli orrori della Seconda guerra mondiale in spietati animali in lotta per la sopravvivenza. Nessuna scenografia; quinte, pavimento e abiti dei personaggi sono neri, i diversi momenti scanditi solo da fasci di luce che isolano i luoghi dell'azione, in cui gli attori (una dozzina, sempre in scena) "entrano" quando tocca al loro personaggio. Ma tanta sobrietà, supportata da una decorosa recitazione naturalistica e da belle musiche, alla lunga si rivela meccanica e ripetitiva, smorzando i toni freddi e crudeli del romanzo e risolvendo in modo troppo ellittico i complessi nodi dello sviluppo narrativo della seconda e terza parte della trilogia. Un rapido trasferimento al Kamra, piccolo spazio alternativo del glorioso Katona, ci permette di assistere ad *Attack*, uno degli spettacoli di cui si parla con più entusiasmo. È stato scritto e diretto da Viktor Bodó, già attore di Schilling, che ha recentemente fondato una sua compagnia con altri neanche trentenni compagni d'Accademia. Con un simpatico impianto da sit-com televisiva, la vicenda (una non-storia sulle nevrosi metropolitane di un gruppo di gio-

vani) si svolge nell'appartamento di un giovane un po' sfigato stile Woody Allen, la cui isterica ipersensibilità è messa a dura prova da un campionario di varia umanità che, a diverso titolo, gli piomba in casa. C'è il vicino scemo, il compagno di università ridanciano, il fulminato col *sony* sempre nelle orecchie, una fidanzata che gli chiede di fare Batman "nell'intimità", un padre enigmatico e una madre che si fa viva solo per telefono. Freschezza, (auto)divertimento e goliardia sono senza dubbio dalla parte del giovane ensemble, che conquista il pubblico complice, ma parlare di un testo o di una drammaturgia strutturata è ancora prematuro. Per ora appare come un brioso "saggio di fine corso" di un gruppo di giovani di talento e la "promozione" nel cartellone del Festival pare francamente eccessiva. A ricondurci nel solco della tradizione ci pensano Péter Kárpáty e Péter Forgács, rispettivamente autore (uno dei più noti in Ungheria) e regista di *The fourth gate*, riscrittura drammaturgica di una serie di racconti e parabole hassidim riprese dal libro di Jiří Langer (1894-1943), autore praghese amico di Kafka,

Per saperne di più

IN INGLESE

New Hungarian Drama, introduzione di Eugene Brogyányi, Budapest, Corvina, 1991, testi di: András Sütő, Géza Páskándi, István Csurka, Mihály Kornis, György Spiró.

Three Contemporary Hungarian Plays, a cura di Albert Tezla, London & Boston - Budapest, Forest Books - Corvina Books, 1992, testi di: Gábor Czákó, Géza Bereményi, György Spiró.

Spiró. A mirror to the cage, tradotto e curato da Clara Györgyey, Fayetteville, Univ. of Arkansas Press, 1993, testi di: István Örkény, Mihály Kornis, György Spiró.

Hungarian Plays - New Drama From Hungary, introduzione e cura di László Upor, London, Nick Hern Books, 1996, testi di: András Nagy, Andor Szilágyi, Ákos Németh, Péter Kárpáty.

Hungarian Theatre at the Millennium, Budapest, Oszmi; 2000, con un testo di Kornél Hamvai.

IN INGLESE E TEDESCO

I numeri 3 (1983), 4 (1983) e 8 (1988) del periodico dell'Oszmi, *Hungarian Theatre Hungarian Drama/Ungarisches Theatre Ungarisches Drama*, con testi rispettivamente di: Gyula Illyés, Miklós Hubay, Péter Nádas.

IN TEDESCO

Dramák - Neue Theatrestücke aus Ungarn, Budapest, Oszmi, 1999, testi di: Zoltán Egressy, Péter Esterházy, Vera Filó, Ákos Németh, Lajos Parti Nagy, György Spiró.

IN FRANCESE

Collana di singoli drammi pubblicati dalle Éditions Théâtrales, Parigi: 1990 - Péter Nádas, Pál Békés, 1991 - György Spiró, 1992 - György Schwajda, 1996 - Péter Nádas, György Schwajda.

In italiano non esistono pubblicazioni dedicate alla drammaturgia contemporanea ungherese.



poliglotta e studioso della tradizione ebraica dell'est europeo. La pièce va in scena al Radnoti, accogliente sala dai colori caldi situata in quella specie di Broadway budapestina che gravita intorno ad Andrassy Ut, signorile viale alberato ricco di palazzi Belle Epoque e di teatri di ogni genere. Ma a parte la gradevolezza del luogo, la sobrietà e la funzionalità della messinscena unita a una recitazione garbata, quel che rimane, come dubbio di fondo, è la necessità (soprattutto all'interno di un festival dedicato alla drammaturgia contemporanea) di una simile operazione che si limita ad "illustrare", in una sorta di piacevole "falso d'autore", i topoi della novellistica e dell'aneddotica yiddish, corredati dalle immancabili musiche klezmer.



Sarah Kane fra i pelouches

Sempre da una fonte letteraria (la novella *Carnival* di Béla Hamvas, scrittore nato alla fine dell'800 e figura importante del rinnovamento intellettuale budapestino del secondo dopoguerra), rielaborata per la scena da Kinga Mezei (sua anche la regia) e Kata Gyarmati, è il deludente *Pac* (*Jam*, mai titolo fu più involontariamente autoironico!), una pièce filosofica e visionaria sulla ricerca di sé e del proprio doppio, messa in scena da un'altra compagnia di lingua ungherese anch'essa residente nell'ex Jugoslavia, a Novi Sad. Ma quel che la rende degna di citazione è lo spazio in cui è ospitata: lo splendido complesso industriale ristrutturato del Millenaris, a Buda, sull'altra riva del Danubio, centro polivalente con un'ampia e ben attrezzata sala teatrale, impianti sportivi, ristorante e un giardino dove si sta addirittura cercando di coltivare un piccolo vigneto. Sempre a Buda, al Teatro Mu, "storica" sala del teatro di ricerca e del teatrodanza, oggi un po' in declino per l'agguerrita concorrenza del Trafó, è in programma *A Gézagyerek* (*Géza the kid*) di János Háry, per la regia di István Pinczés, uno dei pochi "veri" testi di drammaturgia contemporanea ungherese di questo festival, nel senso che non è l'adattamento di un romanzo e tratta tematiche d'oggi. È uno spaccato di vita quotidiana in un paesino ungherese, dove l'unica fonte di lavoro è una cava di pietra, acquisita e riattivata da un'azienda tedesca dopo la fine del socialismo. Il ragazzo del titolo è un ritardato mentale che trova lavoro alla cava come controllore del tapis-roulant su cui passano le pietre. Le abitudini, le relazioni, la vita quotidiana della piccola comunità sono vista con gli occhi di questo povero giova-

ne, con le sue frustrazioni e speranze. Subito dopo, nella sala prove al piano superiore, tocca all'emergente Sándor Zsótér mettere in scena (ma parrebbe piuttosto uno studio) *Phaedra's love* di Sarah Kane. Seduti agli angoli della sala, gli attori ripetono, con variazioni sullo stesso dialogo, la vicenda dell'amore proibito di Fedra per il figliastro Ippolito. Giraffe, leoni, tigri e cervi di peluche "fanno compagnia" ai personaggi che, vestiti con pesanti pastrani di velluto rosso e viola e illuminati da aureole al neon, si avviano, senza risparmio di violenze e fellatio, alla morte in un'orrenda catena di delitti e menzogne, stemperata soltanto dal sarcastico gusto kitsch del regista. Difficile dire quali siano (o se ci siano) delle linee di tendenza nella drammaturgia ungherese contemporanea, che si è potuta assaggiare a questo festival. Pochi, infatti, e molto differenti tra loro erano i testi "originali", mentre forte sembra essere l'attrazione verso la letteratura adattata per la scena. Si ha comunque l'impressione, data la varietà di temi, provenienze e luoghi di rappresentazione, che, a differenza dell'Italia, siano secondari i clan e le parrocchiette di appartenenza politico-teatrale, così come è decisamente superiore l'interesse del pubblico, sempre molto numeroso e partecipe, con quel modo di applaudire battendo le mani all'unisono che tradisce la disciplina militaresca di un dna austroungarico. ■

Nella pag. precedente, una scena di *A negyedik kapu*, di Péter Kárpáti, regia di Péter Forgács; in alto, una scena di *Pac*, regia di Kinga Mezei.

Il dossier è stato curato da Dóra Várnai, con il sostegno del Fondo Nazionale Eötvös per la Ricerca (Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj).

lettera da San Pietroburgo

АЛЕКСАНДРЫНСКОЕ
 въ Воскресенье, 19 Апрѣля, Россійскіи
 пьесе Актерами представлены будутъ
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:
РЕВИЗОРЪ,
 оригинальная комедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. Н. Гоголя.
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:
 Антоколь Антонъ Антоновичъ Сквозникъ-Дмуха. Г-ль Сосницкій.
 новскій, Городничій Г-жа Сосницкал.
 Анна Андреевна, жена его Г-жа Асенкова м.
 Антоновна, дочь его Клоповъ, Сношаритель. Г-ль Хотяицкофъ.
 Клоповъ, Сношаритель. Г-жа Шемасова.
 Антоновъ, Г-ль Призоровъ б.

Въсѣмъ
 Пьеса весьма забавна
 только не старинные
 мѣльство на дворянства
 Гусовскихъ, и Кривославъ
 Антонъ все въ особомъ
 сти въ мѣльство
 превосходно. —
 Вторъ. Сосницкій, и др.

L'ANIMA INFANTILE della Russia

РЕВИЗОР

Петръ Ива
 Иванъ Александр
 новникъ изъ Петер
 Осель, супруга его
 Христанъ Ивановичъ Гибнеръ, уѣ
 лѣкаръ
 Андреевичъ Люлюковъ
 Васпаконскій
 опомта
 тѣе чи- Г.
 повники,
 почет-
 ные лѣ-
 на въ го-

di Roberta Arcelloni



Quest'anno il festival La maschera d'oro si è tenuto eccezionalmente nella città che Pietro il Grande fondò trecento anni fa - Un ricco programma, quasi tutto all'insegna dei grandi classici della letteratura russa, in cui primeggia il magnifico *Guerra e pace* di Pëtr Fomenko

Ci sono artisti che invecchiando dissolvono le proprie ombre e acquistano la leggerezza della grazia, guardano alla vita con un sorriso alto e a volte un po' misterioso, e il disordine del mondo nella loro rappresentazione si fa favola fantastica. Il pensiero naturalmente corre all'ultimo Shakespeare che ne è l'esempio maggiore, ma scendendo ai nostri tempi e soprattutto al nostro teatro, ecco l'*Amleto* colorato e dolcissimo di Brook, in cui la tragedia lascia posto a un sereno racconto mitologico ed ecco ora *Guerra e pace*. L'inizio del romanzo di Pëtr Fomenko, magnifico spettacolo la cui preziosa leggerezza è dovuta alla trama precisa e sottile e chiara dei pensieri che l'attraversano e all'amore, alla tenerezza con cui si guarda ai personaggi che lo animano. Si sorride molto durante le quattro ore e mezza dello spet-

tafoco creato dal grande maestro del teatro russo (da noi purtroppo quasi del tutto ignorato), perché in ogni scena la vita vi pulsa chiara e profonda, ed è con mano divertita e penetrante che il regista ci restituisce le adolescenze di Natasa, Sonija e Nikolaj, le sofferenze esistenziali del giovane Pierre e le malinconie del principe Andrej. Fomenko ha lavorato più di sei anni a questa riduzione del romanzo di Tolstoj (ma è solo la parte iniziale, il periodo di pace che precede l'inizio dell'invasione napoleonica e si arresta alla partenza di Andrej per la guerra), non in maniera continuativa, certo, ma alla russa, provando e mettendo in scena nel frattempo altri testi. Una genesi lunga e paziente che ha donato allo spettacolo l'aspetto di un manufatto prezioso e accuratissimo.

La scena è anch'essa semplice, leggera e raffinata, sembra quasi il disegno preparatorio di un quadro di cui sono stati completati in modo esemplificativo solo alcuni elementi: eleganti sedie di legno di un caldo color ciliegio, lo stesso delle quattro alte scale da libreria che adempiranno a più funzioni, una vecchia carta geografica dell'Europa che fa da siparietto-sfondo alla scena iniziale ma non solo. L'atmosfera delle ricche dimore moscovite di fine Settecento è data per lievi accenni, ci sono i fusti di quattro colonne bianche fra le quali è sistemata un elegante ma moderno ponteggio metallico la cui balaustra, sempre di ferro, mostra però qua e là delle colonnine bianche. Lì in alto si svolgerà la scena del vecchio Bezuchov morente e sarà poi lo studio di Bolkonskij padre. Ai lati del palcoscenico due grandi ritratti incompiuti di Napoleone e dell'imperatore Alessandro I, che poi verranno appesi alla pareti e resteranno solo le due cornici rotanti vuote (come quelle di certi specchi rettangolari da negozio) che fungeranno da porte d'entrata, dando origine a numerosi giochi scenici.

Le corse dell'amore

«Perché vai in guerra Andrej?» chiede più volte Pierre al principe amico, ottenendo sempre in risposta un laconico e malinconico «Non lo so». Nessuno dei personaggi, né i figli presi dal vortice del risveglio amoroso - felicemente reso da quel gran correre avanti e indietro per la scena, le braccia indietro e il petto proteso in avanti quasi si desiderasse spiccare il volo verso il futuro -, né i padri che nei salotti scintillanti di Pietroburgo e Mosca conversano amabilmente in francese di Napoleone, l'Anticristo, e della Russia che deve farsi paladina della salvezza d'Europa, sembra rendersi conto che il proprio mondo «si sta sfaldando», come osserva Pierre, e che presto il rim-



In apertura, i protagonisti del *Revisore* di Mejerchold e di Fokin; in alto e nella pagina seguente, immagini di *Guerra e Pace*, regia di Fomenko.

ombo di cannoni e baionette coprirà tragicamente le note dei balli sfarzosi. Fomenko accentua il lato infantile, giocoso di questa società, stemperando in qualche modo lo sguardo ironicamente spietato di Tolstoj, e fa vibrare note cechoviane di buffa malinconia. Strappa un sorriso triste la scena in cui gli ufficiali dopo avere fatto chiasso-bisboccia, intonano - immobili sulle scale, lo sguardo fisso di chi canta un canto patriottico - la filastrocca popolare *Malbruk va alla guerra*, tutta "pianissimo", al solo ritmo dei polpastrelli battuti sopra un piatto metallico. La canzoncina sarà nuovamente cantata nel finale, alla partenza di Andrej per la guerra, assumendo un non troppo lontano sapore da *Soldato morto* brechtiano.

Gli attori, tutti allievi più o meno giovani di Fomenko, seguono come sempre mirabilmente il loro maestro recitando con semplicità e piacere del gioco, ma seguendo una partitura che si vede essere studiataissima (uno stile che a tratti può ricordare quello strehleriano, la sua sapiente leggerezza).

Abbiamo visto lo spettacolo a San Pietroburgo (ma è già stato in tournée a Parigi) dove si è svolto quest'anno, eccezionalmente, per i trecento anni della città di Pietro, il festival moscovita La maschera d'oro e il Russian case, settimana teatrale dedicata agli stranieri. Come sempre eccellentemente organizzato (due o anche tre spettacoli al giorno, ritrovi mattutini e serali alla Casa dell'attore sulla Prospettiva Nevskij, dove nell'ampio salone-bar trovavano posto sulle sedie intitolate ai protagonisti veri o immaginari della cultura russa, da Ivan il terribile a Ivan Karamazov a Zio Vanja, gli oltre 90 stranieri invitati e gli artisti presenti al festival), nel ricco programma non sono mancate altre messinscene interessanti. Se è impossibile darne un resoconto dettagliato, non possiamo però non sottolineare che, a grande maggioranza, si sono ispirate ai classici del teatro russo e, ancora più, della letteratura. Gogol' ha primeggiato col *Revisore*, i *Possidenti di vecchio stampo* e una raffinata *Prospettiva Nevskij* per il teatro delle marionette, è seguito Cechov con *La Dama col cagnolino* nella regia di Kama Ginkas, *Kastanka* per i

teatro ragazzi e *Tre sorelle* intrecciate curiosamente a *Il figlio maggiore* di Vampilov nello spettacolo *Pellegrini e ussari* di Jurij Pogrebnickogo, poi ecco *Oblomov*, riletto dal drammaturgo Michail Ugarov, la *Petrusevskaja* con *Il Coro di Mosca*, messo in scena al Malyj Teatr da Igor Konjaev, allievo di Dodin. Fra le eccezioni due spettacoli molto giovani, un *Edipo re* dissacratorio e *l'Orchestra* di Anouilh, e *Ubu re* di Jarry, che è andato in scena per la prima volta in Russia grazie al regista bulgaro Aleksandr Morfov.

Falsi revisori e sogni di grandezza

In scena allo storico Teatro Aleksandrinskij nella regia di Valerij Fokin, *Il Revisore* di Gogol' è stato il primo di una serie di spettacoli del programma "Nuova vita della tradizione", che intende riproporre testi classici russi legati in qualche modo al celebre teatro Pietroburghese e al nome di Mejerchol'd. La messinscena del capolavoro gogoliano si è basata infatti sulla quasi leggendaria versione scenica che nel '26 fece il rivoluzionario regista assieme a Korenev. Fokin, messo di fronte a un'opera e a una regia che qui hanno la portata di un mito, ha montato uno spettacolo imponente, maestoso e ricco d'inventiva pur nei continui aperti riferimenti alla regia mejercholdiana (primo fra tutti l'esatta riproduzione scenografica della taverna in cui albergano Chlestakov e il servo Osip). Di falsi revisori, ci dice con la sua messinscena il regista, la Russia ne ha avuti tanti, eppure ogni volta si è tutti quanti pronti a credere nuovamente all'arrivo di quello vero, e ci si mette in moto con eguale energia, disposti a inchinarsi a voleri folli. La ragione è che folli sono i russi stessi e

le menzogne di Chlestakov - il disinvolto Aleksej Devodcenko, giovane dalla testa pelata e orecchino - sono credute perché fanno levitare i sogni di grandezza che ognuno alleva in se stesso, come quello di diventare generale del governatore. Nel grandioso finale, la folla degli invitati elegantemente vestiti, ma tutti pelati come Chlestakov, in preda al panico all'annuncio dell'arrivo del vero revisore fugge via e calato il fondale con cui si apriva lo spettacolo (un telo che riproduce uno schizzo d'interno fatto da Gogol' stesso per la prima scena della sua opera), tutto ricomincia da capo.

Non sono meno folli e bislacchi degli impiegati gogoliani i contadini de *Il villaggio di Stepacinkovo* di Dostoevskij, che accettano in tutto e per tutto Foma Fomic come guida spirituale, un omino da niente che vive alle spalle degli altri, un Tartufo di paese, un inguaribile "teatrante" a suo modo autentico, che instilla in tutti gli abitanti del villaggio ambizioni culturali. Il quarantenne Viktor Kramer ha tratto dal romanzo uno spettacolo di indubbia forza, anche se a tratti la chiave satirica scelta appare un po' troppo spinta. Ma qua e là la vicenda dostoevskiana è illuminata da lampi surreali, dovuti anche alla scelta felice di ambientare tutta la vicenda su un vasto e astratto campo di terra scura, attraversato da solchi lunghi e profondi, dove i bizzarri personaggi, quasi approdassero da ogni parte della vasta terra russa, si ritrovano per dare vita a una fiera di fantasie strampalate. A guardarle così, una di seguito all'altra, in questa settimana di *full immersion* teatrale, le opere classiche della letteratura russa con la loro folla di personaggi cinici e visionari, cialtroni, generosi, bislacchi che le animano, rivelano, a volte in modo sorprendente, non solo i fili, numerosissimi, che le legano fra loro ma anche quelli robusti che le ancorano alla storia del proprio paese. E si capisce perché, al di là delle generazioni di appartenenza, registi e drammaturghi vadano poi sempre lì a ricercare le forme del malessere moderno e i tratti di un'identità nazionale che non sembra mutare. ■



quarant'anni di indipendenza algerina



PARIGI

soffre il mal d'Africa

L'Edipo stregone di Sotigui Kouyaté, i ricordi musicali coloniali di Fellag e Savary e il nuovo testo della giovane Marie NDiaye per riflettere sul rapporto complesso della cultura francese con il continente africano

di Giuseppe Montemagno

Combattuto, controverso, difficilmente prevedibile, il rapporto tra la cultura francese e quella del continente africano ha vissuto una stagione teatrale particolarmente stimolante nel corso degli ultimi mesi. Merito, tra l'altro, di iniziative di successo, tra le quali merita almeno un cenno Djazaïr, una serie di manifestazioni dedicate all'Algeria, nel

quarantennale dell'indipendenza, e culminate nel recente viaggio di Jacques Chirac, il primo presidente della Repubblica francese ad essere ritornato nei territori che erano stati colonia francese. Al clamore dell'ufficialità è stata dunque associata una riflessione più ampia e pregnante, in ambito drammaturgico, per testimoniare storie di fughe e di approdi, esistenziali oltre che geografici, di incontri, di scontri e di confronti articolati su uno spettro particolarmente vasto. Il Théâtre des Bouffes du Nord, da sempre attento ad operazioni di frontiera, ha inserito in cartellone un *Œdipe*, liberamente tratto dall'originale sofocleo ed adattato, attraverso alcune tra le più note riletture novecentesche, da uno dei collaboratori storici di Peter Brook, Sotigui Kouyaté. Discendente da una delle più antiche famiglie del Burkina Faso, Kouyaté interpreta il mito greco secondo la prospettiva del *griot*, dello stregone-narratore-affabulatore che serba la memoria storica del popolo. È dunque da Colono che un Edipo ormai canuto - all'inizio francamente impressionante per il francese cadenzato e marcato in cui si esprime - rimemora la nota vicenda tebana. Una semplice pedana circolare, in una scena dominata dall'aridità del color ocra, diventa ombelico del mondo, luogo d'origine da cui narrare una storia dai caratteri universali. Al coro spetta declinare ipnotici canti africani, intonati a cappella ed impiegati per identificare, nella tragedia di Edipo, un dramma che descrive la condizione dell'essere umano in tutta la sua complessità. Edipo è infatti un uomo in fuga, alle prese con il difficile problema dell'integrazione e della ricerca di un'identità che, non appena svelata, genera sofferenza, dolore, lutto.

due *Antigone* di Anouilh

Creonte come Bush?

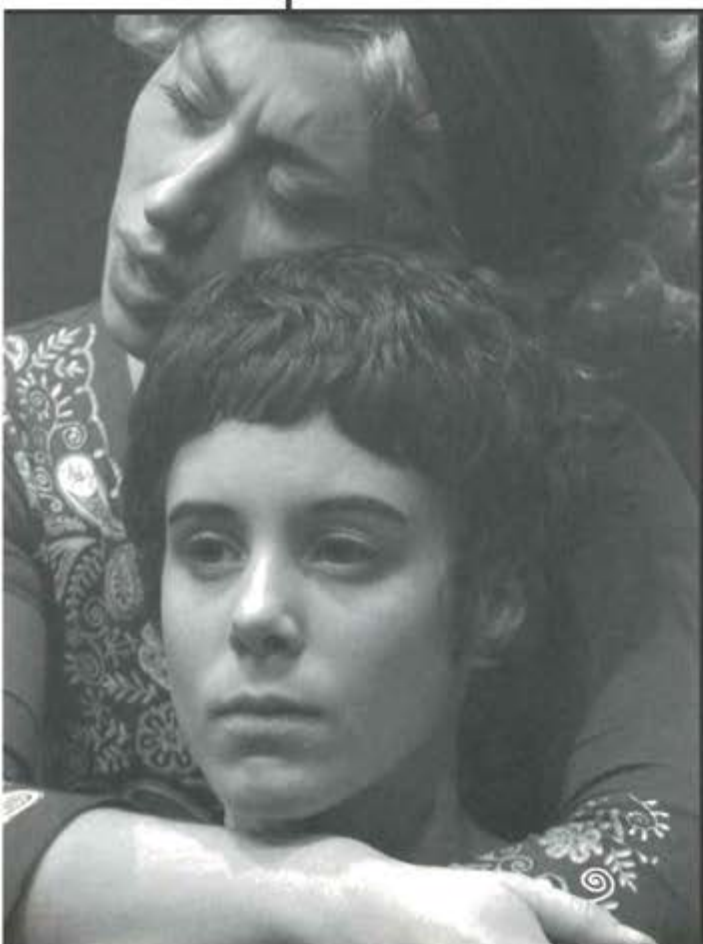
Al momento della rappresentazione dell'*Antigone* di Anouilh, nel 1944, le reazioni della critica furono contrastanti, tutti furono però concordi nel rilevarvi un evidente riferimento all'attualità: non tanto allo specifico caso di cronaca da cui fu ispirato l'autore (nell'agosto del 1942, un giovane partigiano francese, Paul Collette, sparò contro un gruppo di dirigenti collaborazionisti, con gesto "tragicamente" isolato ed inefficace), quanto alla drammatica situazione storica in cui versava allora la Francia, come il resto dell'Europa, entrambe lacerate dall'antitetica scelta fra Resistenza o Collaborazione col Nazismo. Sembra paradossale, ma a quasi cinquant'anni dalla sua prima rappresentazione, la pièce di Anouilh riacquista oggi, vista purtroppo la drammatica contingenza storica, tutta la sua carica di attualità. Come non stabilire un parallelo, infatti, fra la giovane Antigone anouilhiana che si ribella alla ragion di Stato del tiranno Creonte e le migliaia di giovani che nei mesi scorsi si sono opposti alla "necessaria" guerra in Iraq? Tale parallelo, che potrebbe forse sembrare sin troppo audace, ci è stato suggerito dall'*Antigone* allestita da Nicolas Briançon al Teatro Marigny di Parigi, alla cui rappresentazione abbiamo assistito proprio durante lo svolgersi del conflitto. Per fare solo un esempio, gli agenti di Creonte vi apparivano agghindati con auricolari, computer portatili e occhiali da sole: si voleva forse alludere, probabilmente con intento caricaturale e parodistico, ai superpoliziotti americani e alla loro raffigurazione cinematografica (alla *Matrix*, per intenderci)? Ogni riferimento all'attualità, al contrario, ci è apparso del tutto assente nell'*Antigone* messa in scena nello stesso periodo al teatro Espace Marais. Giocando, infatti, sul lato ironico del testo di Anouilh, soprattutto per ciò che riguarda la caratterizzazione grottesca delle guardie, il regista Michel Bouttier ha fornito una reinterpretazione della tragedia quasi in chiave di Commedia dell'Arte: una compagnia di soli cinque attori, interpretando alternativamente più ruoli, di cui alcuni come vere e proprie maschere, si è esibita in una magistrale prova di trasformismo. Se si tiene comunque conto della duplice natura del testo di Anouilh, sempre in bilico fra disillusa ironia conservatrice ed esaltazione del ribellismo giovanile, si può giustificare ciascuna delle due letture: sia quella di Briançon, più legata all'attualità, sia quella di Bouttier, più attenta alla caratterizzazione comica e grottesca dei personaggi. Ciò che può lasciare interdetti, invece, per ciò che riguarda soprattutto la messa in scena del Marigny, è l'eccessiva "spettacolarizzazione" subita dalla pièce di Anouilh. Il cast "stellare"

non è, fra l'altro, sembrato sempre all'altezza dei ruoli assegnati: Robert Hossein, nei panni di Creonte, troppo fiacco; Barbara Schulz, in quelli di Antigone, troppo evanescente. Un dubbio infine sul testo di Anouilh: gli interventi del Prologo (ovvero il Corifeo anouilhiano) non costituiscono forse, con il loro sarcasmo, un'eccessiva banalizzazione (eccessiva perché non giustificata da un'effettiva parodizzazione) dell'impianto strutturale sofocleo? *Valerio Cuccaroni*

fugato dai caustici interventi di Fellag, autore di un'illuminante rivisitazione dell'interpretazione francese della storia e della cultura maghrebina attraverso gustose immagini gastronomiche. Così il couscous, che pare essersi imposto come più affermato piatto straniero della cucina francese, viene declinato nelle sue varianti marocchina, tunisina ed algerina in un autentico trionfo d'irresistibili gag sugli "scambi culturali" franco-algerini. Diversa valenza ha assunto il testo con cui la Comédie Française ha voluto riconfermarsi luogo di creazioni teatrali di autori viventi, a vent'anni esatti dall'ultimo esperimento (*Félicité* di Jean Audureau, 1983). L'onore e l'onere del nuovo cimento è stato assolto con notevoli consensi da *Papà deve mangiare*, secondo impegno teatrale della giovane, ma già affermata Marie NDiaye (1967). Al centro dell'azione è papà, che ritorna a casa dopo dieci anni d'ingiustificata assenza, ormai incapace perfino di riconoscere le figlie. Nero come il diavolo, papà è aureolato, addirittura trasfigurato dal nuovo status: al fascino dell'esotico si unisce ora il preteso successo economico. Nulla è cambiato con il passare del tempo, tuttavia: papà è un personaggio cinico, spregevole, desidero-

Dall'incapacità di fare i conti con se stessi e con la propria storia scaturisce l'appello all'accettazione reciproca e al perdono, che suggella la mesta conclusione della tragedia. Il rigore e la sobrietà, cui è improntata la regia di Kouyaté, trova ideale riscontro in un cast internazionale come pochi altri, in cui si segnalano almeno Christophe Kouroutchine (Edipo giovane), Brigitte Deruy (Giocasta) ed Hélène Diarra (Tiresia), perfettamente integrati nel disegno d'insieme. Vicende universali lasciano spazio al particolare, quando questo viene evocato con toni divertiti - e talora inevitabilmente nostalgici - da Fellag, che, dopo Marsiglia, ha proposto il suo ultimo spettacolo, *Opéra d'Casbah*, in un'Opéra Comique stranamente rigurgitante di *chador*. Maestro di una spettacolarità straordinariamente efficace quanto parca negli artifici messi in campo, Savary avvia lo spettacolo giocando la carta del ricordo, evocando sapori ed odori di un mondo lontano eppur tangibilmente presente, moderna rivisitazione dell'interesse per l'esotico tipicamente francese. Accompagnata dalla scatenata orchestra *chaâbi* guidata da Nasredine Dalil, Biyouna, sensuale star algerina circondata da un manipolo d'improbabili odalische, ripercorre celebri titoli della produzione musicale araba (e non solo: c'è pure una brechtiana *Ballata di Jenny* opportunamente tradotta), mentre sullo sfondo immagini di Algeri e della *casbah*, in elegante dissolvenza, si mescolano a ritratti di donne algerine di primo Novecento e a luminosi squarci di panorami desertici. Il rischio della cartolina illustrata, del quadretto per immigrati viene tuttavia

In apertura, in apertura una scena di *Papà deve mangiare*, di Marie NDiaye; in basso, Barbara Schulz nell'*Antigone* di Nicolas Briançon.



Le locandine

PAPA DOIT MANGER, di Marie NDiaye. Drammaturgia di Dominique Muller. Regia di André Engel. Scene di Nicky Rieti. Costumi di Chantal de La Coste-Messelière. Luci di André Diot. Musiche di Alexandre Desplat. Con Bakary Sangaré, Clotilde de Bayser, Christine Fersen, Catherine Salviat, Catherine Sauval, Claudie Guilloit, Christian Cloarec, Rachida Brakni, Philippe Bianco, Jacques Lepius, Gabrielle Cohen, Amina Toudjine, Anna Gueye, Lilas Lahmidani. Prod. Comédie Française, Parigi.

CEDIPE OU LA CONTROVERSE, di Sofocle, da Jean Anouilh e Bernard Chartreux. Adattamento, canti e regia di Soligui Kouyaté. Scene di Papa Kouyaté. Costumi di Judith Hentz e Ester Marty Kouyaté. Luci di Pascal Noël. Musiche di Tom Diakité. Con Soligui Kouyaté, Dominik Bernard, Olivier Chanut, Élodie Chanut, Valérie Danet, Brigitte Deruy, Hélène Diarra, Claire Duhamel, Pascal Durozier, Mamadou Fomba, Isabelle Genlis, Fethi Heddaoui, Christophe Kourotchine, Ester Marty Kouyaté, David Seigneur, Yanis Stamatiou, Fily Traoré, Nathalie Vairac. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, Parigi.

OPÉRA D'CASBAH OU COMMENT RÉUSSIR UN BON PETIT COUSCOUS, spettacolo musicale di Fellag. Mise en image di Jérôme Savary. Direzione musicale di Nasredine Dalil. Luci di Alain Poisson. Con Fellag, Biyouna, Abdou Elaidi. Prod. Opéra Comique, Parigi.

so di una rivincita, morale ed economica, nei confronti di quella Francia che lo accolto con interesse, curiosità, sospetto. Neanche ora papà ha soldi, ma nuovamente provoca reazioni a catena, rancori mal repressi e simpatie immediate, scompagina ordini costituiti e certezze inamovibili, diventa strumento per analizzare illusioni e disillusioni, l'inquieto *mal de vivre* della *banlieue* parigina. Ed è pronta ad attenderlo la mamma, che per crescere ed educare le figlie ha rinunciato a tutto, a cominciare dalla brillante carriera di parrucchiera, accontentandosi di essere una banale sciampista. Per lei papà, che sa bugiardo ed ingannatore, rimane tuttavia l'altrove, il possibile, l'auspicabile: è l'oggetto di un amore inesplicabile, di un'insopprimibile esigenza di fuga dalla routine domestica. I ruoli, ad un certo punto, sembrano addirittura invertirsi, senza che sia più possibile capire chi fugge da cosa e, soprattutto, verso dove. L'agile scrittura della NDiaye non cede alle facili lusinghe di una descrizione verista, ma imbocca la strada di una semplicità linguistica che s'incarica di accentuare il peso degli interrogativi, dei quesiti aperti che la pièce propone. La segue, in questa scelta, il disegno registico di Engel, che le scene iperrealistiche di Rieti aiutano nel costruire, con pochi tratti, sequenze in rapida evoluzione. La carismatica presenza del papà di Bakary Sangaré e la sorgiva spontaneità della mamma di Clotilde de Bayser diventano i due poli di un microcosmo in difficile, precario, forse impossibile equilibrio. Tornerà papà in patria? E, se lo farà, qualcuno vorrà ancora accoglierlo? ■

IV edizione Cantiere di Teatro d'Arte

Tema: Maschera fra Tradizione e Contemporaneità
dal 1 al 7 settembre 2003 - Sermoneta (LT)

Due stage:

Commedia dell'Arte - docente F. Gigliotti

L'attore con riferimento alla danza Kathakali - docente M. Barzaghi

Costo: 200,00 euro

Iscrizioni fino al 10 agosto

Per informazioni:

Opera Prima

tel. 0773.414023

e-mail: operaprima@libero.it

FESTIVAL ALBA

LUGLIO - AGOSTO 2003 - Festival Teatro Ragazzi
Arena Bambinopoli - ALBA ADRIATICA

COMUNE DI
ALBA ADRIATICA
Ass. Prom. Cult.
FLORIAN PROPOSTA
Teatro Stabile d'innovazione
MINISTERO PER I BENI E
LE ATTIVITÀ CULTURALI
REGIONE ABRUZZO

3 luglio ore 21.30 T.P.O. "Cina"

10 luglio ore 21.30 Accademia Perduta /Romagna
Teatri "I musicanti di Brema"

17 luglio ore 21.30 Teatro Prova "Fate"

24 luglio ore 21.30 Florian Proposta Teatro Stabile
d'Innovazione "Hansel e Gretel"

ore 23.00 Collettivo Bertold Brecht
"I Racconti di Fernando"

31 luglio ore 21.30 Gli Alcuni "L'isola dei tesori"

ore 23.00 Ortoteatro "Pierino Pierone"

7 agosto ore 21.30 Teatro Blu "Allegria Pinochio"

ore 23.00 Tiriteri "Ucci Ucci, fiabe in pentola"

21 agosto ore 21.30 Teatro dell'Arca - Elsinor

"Il Pesciolino nel bicchiere"



info: Florian Espace
via Valle Roveto 39 - PESCARA
tel.085/4224087-4225129
florianproposta@hofmail.com

VII Edizione - Anno 2003

TEATRO ARIBERTO

Stemec - Società del Teatro della Musica e del Cinema
Associazione senza fini di lucro

All'aperto in Via Conca del Naviglio

Angolo via Gaudenzio Ferrari

Prosaevia

20 manifestazioni dalle ore 21 di ogni sera
PROSA - BALLETTO - CINEMA - CABARET - POESIA - CANZONI

MILANESI

15 M ROBERTO BRIVIO IN
CONCA
con Grazia Maria Raimondi
Apertura Ufficiale dedicata a Milano e
alle canzoni milanesi
Ingresso Gratuito

16 M PUNTI DI VISTA
Commedia in due tempi di Matteo
Modena
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

17 G NON STOP CINEMA
I primi 3 film tra i 9 migliori del secolo
indicati da una giuria presieduta da
Fino Ferraro.
Ingresso Gratuito - È previsto il
pagamento per chi se ne va prima della
fine delle proiezioni.

18 V ARIBERTIANA IN CONCA
Serata Salotto tra poesia, canzoni,
danza, e monologhi, con la
partecipazione straordinaria di
ORIELLA DORELLA
Ingresso € 10,00

19 S A.A.A. ANIME VENDONSI
Commedia in due tempi di Michele
D'Arcangelo.
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto - Regia di Roberto Brivio
Ingresso Gratuito

20 D È ARRIVATO GODOT
Commedia in due tempi di Guido
Guariso
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
- Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

21 L ROBERTO BRIVIO IN
CONCA
con Grazia Maria Raimondi
Serata dedicata a Milano, le sue
canzoni, i suoi personaggi
Ingresso € 10,00

22 M PUNTI DI VISTA
Commedia in due tempi di Matteo
Modena.
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
- Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

23 M A.A.A. ANIME VENDONSI
Commedia in due tempi di Michele
D'Arcangelo.
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto - Regia di Roberto Brivio
Ingresso Gratuito

24 G NON STOP CINEMA
Altri 3 film tra i 9 migliori del secolo
indicati da una giuria presieduta da
Fino Ferraro.
Ingresso Gratuito - È previsto il
pagamento per chi se ne va prima della
fine delle proiezioni.

25 V È ARRIVATO GODOT
Commedia in due tempi di Guido
Guariso
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
- Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

26 S PUNTI DI VISTA
Commedia in due tempi di Matteo
Modena.
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
- Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

27 D L'ISOLA CHE NON C'ERA
Giovani cantanti alla sbarra
Ingresso € 10,00

28 L I CANTAMILANO
Il folk più folk del momento
Ingresso € 10,00

29 M ARIBERTIANA IN CONCA
Serata Salotto tra poesia, canzoni,
danza, e monologhi, con la
partecipazione straordinaria di
ROSALINA NERI al piano Roberto
Negri
Ingresso € 10,00

30 M LA VITA È UNA
BARZELLETTA
Commedia in due tempi di Vito
Molteni
Grande successo della stagione 2002-
2003 con Roberto Brivio - Grazia
Maria Raimondi
Ingresso € 10,00

31 G NON STOP CINEMA
Gli ultimi 3 film tra i 9 migliori del
secolo indicati da una giuria
presieduta da Fino Ferraro.
Ingresso Gratuito - È previsto il
pagamento per chi se ne va prima della
fine delle proiezioni.

1 V A.A.A. ANIME VENDONSI
Commedia in due tempi di Michele
D'Arcangelo.
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto - Regia di Roberto Brivio
Ingresso Gratuito

2 S È ARRIVATO GODOT
Commedia in due tempi di Guido
Guariso
Letture Sceneggiata con gli attori
dell'Arberto e la partecipazione di
Federika Brivio e Riccardo Mazzarella
Regia dell'Autore
Ingresso Gratuito

3 D MUSICAL OPERETTA
CABARET
Due tempi di successo con le arie più
famosse con Roberto Brivio - Grazia
Maria Raimondi - Vito Molteni -
Chiara Chizzoni
Ingresso € 10,00

Per informazioni e prevendita biglietti: tel. 02.8940455 - 039.2874011 - e-mail: info@teatroariberto.it
In caso di pioggia, gli spettacoli si svolgeranno al Teatro Arberto - Via Daniele Crespi 9 - 20123 Milano



SPETTRI, di Henrik Ibsen. Traduzione, adattamento e regia di Ingmar Bergman. Scene di Göran Wassberg. Costumi di Anna Bergman. Luci di Pierre Leveau. Con Pernilla August, Jan Malmsjö, Jonas Malmsjö, Angela Kovács, Örjan Ramberg. Prod. Teatro di STOCCOLMA.

Se fossimo al cinema saremmo forse ancora più colpiti dal cambiamento della Signora Alving che entra all'inizio sorridente in scena e alla fine, caduta la maschera della finzione, avanza di nuovo, sola in prosce- nio, mostrandoci tutta la sua nuda dispe- razione. Con questi due fotogrammi che isolano il personaggio di Ibsen nel suo fallito tentativo di liberarsi delle ombre del passato, Bergman apre e chiude la regia di *Spettri*, affidando allo splendido talento di Pernilla August l'espressione

variati-ssima di questo passag- gio drammatico dalla serenità all'angoscia, dal- l'ironica sicurez- za al pianto. Bergman, che ha fatto eccezional- mente anche la traduzione e l'a- dattamento del testo di Ibsen, sottolinea questa

Stoccolma

C'è anche Strindberg tra gli *Spettri* di Bergman

Modena

Una lanterna magica digitale per *I ciechi* di Maeterlinck

Tra i pochi spettacoli stranieri pas- sati quest'anno in Italia, la versio- ne dei *Ciechi* di Maurice

Maeterlinck firmata dal quebecchese Denis Marleau, approdata solo al Teatro delle Passioni di Modena, merita un posto a parte per l'uso particolarmente inventivo di una raffinata strumentazione tecnologica. Sospesi in un'oscurità che

cancella spazio e tempo i dodici volti, sei maschili e sei femminili, dei personaggi della pièce accolgono il pubblico al suo ingresso; anzi, a ben guardare i volti sono solo due, quelli di Céline Bonnier e di Paul Savie, replicati in un gioco di variazioni che riverbe- ra anche sul piano vocale un vertiginoso trascolorare d'identità perdute o mai vera- mente possedute. L'unica certezza a cui giungono i protagonisti della parabola simbo- lista composta da Maeterlinck - nella quale non si può non avvertire un'anticipazione del teatro di Samuel Beckett - è infatti quella di non conoscere niente l'uno dell'altro e del mondo che li circonda. Punto d'arrivo di un'esplorazione sul doppio e lo spettro iniziata nel 1997, la messinscena di Marleau punta su un'astrazione e una rarefazione che affascinano e disorientano la platea distillando in visioni inafferrabili il senso di morte che permea il testo, restituito alla scena dopo un lungo oblio in tutta la sua affi- lata crudeltà. L'impressione è quella di una lanterna magica digitale in cui l'immateria- lità delle proiezioni produce uno sconcertante effetto di verità: l'immagine, resa illusoriamente tridimensionale e privata di una cornice che la racchiuda, isola gli spettatori in un vuoto pneumatico attraversato da echi di suoni naturali che scandiscono l'attesa dei protagonisti della pièce con la puntualità di una partitura rumoristica degna di Stanislavskij (che dei *Ciechi* firmò un'acclamata regia nel 1904 a Mosca). Sapientemente utilizzata, la tecnologia si rivela uno strumento sorprendentemente duttile, capace di rendere giustizia a un testo ingiustamente considerato irrepresentabile. *Andrea Nanni*

LES AVEUGLES (I ciechi), di Maurice Maeterlinck. Fantasmagoria tecnologi- ca concepita e realizzata da Denis Marleau. Con Céline Bonnier, Paul Savie. Prod. UBU Compagnie de Creation - Musée d'Art Contemporain de MONTRÉAL - Festival d'AVIGNON.

caduta tragica del personaggio: dalla segreta soddisfazione di avere costruito un monumento alla memoria del marito, mummificandone la falsa identità esem- plare, alla consapevolezza del crollo e della perdita di tutto. Nel vasto salotto verde scuro, disegnato a semicerchio da Göran Wassberg, la vediamo all'inizio padrona della situazione, serena nei gesti, seduta in poltrona con un lavoro d'uncinetto in mano come fosse la trama segreta che solo lei conosce. Forte di



questo suo segreto, dell'inganno nei confronti di una società ipocrita, guarda tutto con pacato distacco e accoglie con amabile ironia anche quel vecchio pastore che un tempo l'ha costretta a rinunciare all'amore. Ha attraversato il deserto e ora crede di poter guardare felicemente davanti a sé. E invece tutto la riporta indietro. Ed ecco che gli spettri ritornano vivi davanti a lei, reincarnati nel figlio e nella figlia segreta del marito (una Regine che Bergman vuole consapevole della propria bellezza e forza di seduzione). Riaffiora così il ricordo di un tempo in cui la Signora Alving era fuggita dal marito, come la Nora di *Casa di bambola*, ma per correre da un amante che l'aveva respinta e richiamata al dovere. Nella casa dove ora vive come murata, l'amore non ha posto, è uno spettro che riappare a dire la propria impossibilità di esistere. Bergman accentua questa atmosfera mortifera nella sua riscrittura: non solo taglia e incolla il testo di Ibsen, spostando le scene in un nuovo montaggio, ma inserisce anche battute prese dal *Pellicano* e da *Sonata di Spettri* dell'amatissimo Strindberg. Innesti che mettono come una sferza in mano ai personaggi rendendoli più crudeli, più capaci di esprimere il dolore e la rabbia. Anche tra madre e figlio la violenza della disperazione lacera la rete di frasi convenzionali, di silenzi, di menzogne. E il personaggio di Oswald emerge nella sua drammatica diversità e impotenza, soprattutto nel finale dove è più visibile l'intervento della regia di Bergman. Quando tutti se ne sono andati, madre e figlio, soli, si abbracciano come naufraghi che sperano ancora di salvarsi. Potrebbe essere il finale sospeso sull'angoscia, ma è invece l'ultima illusione. Il sole dell'alba entra nella stanza, annunciando un giorno sereno. La Signora Alving va verso il tavolo, cancella con un gesto brusco le lacrime, respira come per liberare il petto da un macigno. Intanto, dietro di lei, Oswald è preso da una crisi, il suo corpo è scosso, striscia verso la finestra, verso la luce, si spoglia nudo, tende disperato verso la madre la morfina. È un uomo, tornato bambino, che vuole morire prima di perdersi nella malattia, nel dolore, nella follia, che non accetta (come non accetta Bergman) che almeno questo desiderio non gli sia concesso. *Laura Caretti*

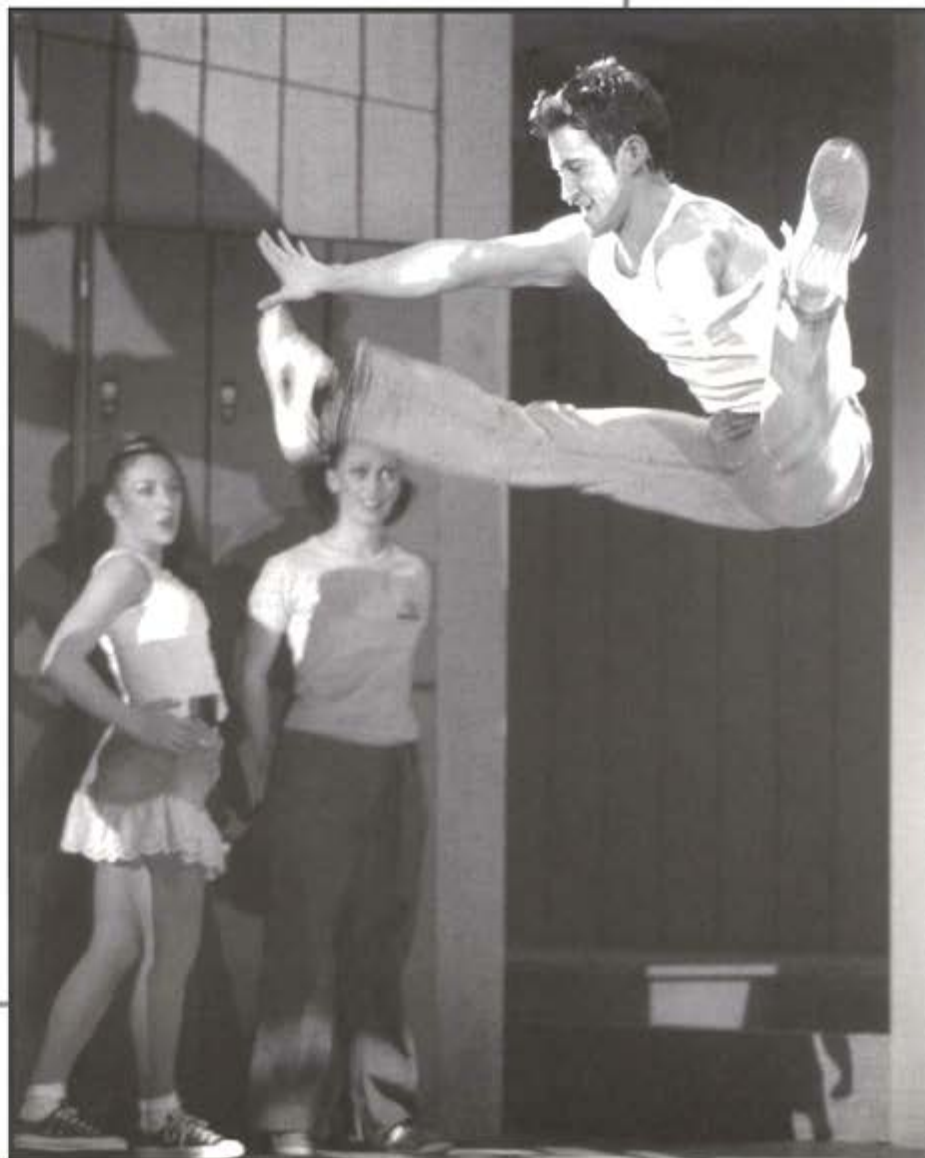
Footloose dal film alla scena

Il ballo oltre il divieto

Da uno dei film più popolari degli anni '80 (insieme a *Flashdance*), interpretato da Kevin Bacon, Lori Singer e Sarah Jessica Parker, viene tratto il musical *Footloose* che, dopo aver girato in Europa, sbarca in Italia. Ren McCormack, un adolescente inquieto di Chicago, dopo il divorzio dei suoi genitori, si trasferisce con la madre nella casa della zia a Bomont, tipica cittadina di provincia americana, in cui però vige il divieto di ballare. Infatti il Reverendo Moore ha bandito il ballo dalla città a causa della morte del figlio Bobby avvenuta in un incidente stradale, una notte in cui lui e altri ragazzi tornavano a casa da una festa ubriachi. Red, a colpi di ballo e canto, cerca di cambiare questa legge, scontrandosi con il Reverendo e trovando appoggio in Ariel, la ribelle figlia. I ragazzi vincono la loro "battaglia" per il ballo e tra Ren e Ariel nasce una scontata storia d'amore. Athletiche sono le coreografie sui grandi successi musicali, tra cui *Almost Paradise*, *Holding out for a Hero*, *Let's hear it for a Boy* e naturalmente *Footloose*. Il musical ha un ritmo incalzante ed è diretto con grande energia da Christopher Malcolm come se fosse un film ad alta velocità. Infatti le scene si susseguono rapidamente con cambi a vista. Il vero centro dello spettacolo sono però le coreografie, eseguite da un cast affiatato, (in cui spicca il protagonista David Selling), che consentono di seguire al meglio la storia nonostante i testi delle canzoni siano stati conservati nella versione originale inglese. I caratteri dei personaggi appaiono invece tratteggiati senza sfumature (il severo preside, i vivaci studenti, l'intransigente reverendo), e la storia diventa solo un pretesto per dare spazio ai numeri musicali. *Albarosa Camaldo*

FOOTLOOSE THE MUSICAL, di Dean Pitchford e Walter Bobbie. Regia di Christopher Malcolm. Coreografie di Stacey Haynes. Scenografie di Robin Cameron Don. Costumi di Petra Laas (SaasouU), Anja-Katharina Lütgens. Musiche di Iain Vince-Gaff. Luci di Michael Odam. Con David Selling, Caroline Arrowsmith, Scott Cripps, Michael Danek, Emily Harvey e altri. Prod. London Musical Theatre, LONDRA.

Nella pag. precedente, due scene di *Spettri* di Ibsen, regia di Ingmar Bergman; in basso, David Selling in *Footloose*, regia di Christopher Malcolm.



i protagonisti della giovane scena / 16



IL SUD VIOLENTO

di Emma

di Nicola Viesti

Sud Costa Occidentale, gruppo nato due anni fa sotto la guida della Dante, lavora in un locale di un centro sociale autogestito di Palermo in cui non c'è neppure l'acqua - I loro due spettacoli, *mPalermu*, Premio Scenario 2001, e *Carnezzeria*, sono fortemente influenzati dal retroterra culturale siciliano, di cui restituiscono tutta la miseria, la disperazione e l'aggressività che domina l'universo familiare - In autunno l'affiatata formazione ha in programma la messa in scena del racconto *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi

Nel panorama teatrale italiano il successo di Emma Dante e della sua compagnia palermitana Sud Costa Occidentale costituisce una novità assoluta. Nessuna altra giovane formazione ha mai suscitato tanto interesse in due anni e con solo un paio di spettacoli all'attivo. Rivelazione dello scorso Premio Scenario, vinto con alcuni frammenti di *mPalermu*, la regista, con un passato di attrice dopo studi all'Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico", ha poi consolidato l'attenzione di pubblico e critica, guadagnando anche un premio Ubu, con la seguente messa in scena, *Carnezzeria*, che non solo ha confermato un talento autentico salutato da entusiastici consensi ma le ha anche aperto le porte del difficile circuito europeo, in particolar modo di Francia e Belgio. Un risultato che non ha scalfito l'approccio lavorativo della Dante e dei suoi straordinari interpreti fatto di durissimo impegno, giornalmente messo alla prova da non comuni difficoltà. Infatti la notorietà e le tante richieste piovute sulle due proposte se per un verso consentono una continuità che si tramuta in una maggio-

re e più approfondita dimestichezza degli attori con il palcoscenico, un modo «per tenere all'erta tutti e cinque i sensi che è anche un'apertura alla vita», dall'altro non ha portato la sicurezza e la tranquillità, che potrebbero venire sia dall'aver un proprio spazio sia da un qualsivoglia riconoscimento da parte delle istituzioni siciliane. Solo il Teatro Garibaldi, che pure ha le sue difficoltà, ha mostrato un fattivo interesse con la disponibilità a co-produrre, insieme al Crt di Milano sin dall'inizio sostenitore del gruppo, il nuovo spettacolo tratto dal racconto di Tommaso Landolfi *Le due zitelle*, in prova dal prossimo ottobre. Ancora oggi, infatti, la sede di Sud Costa Occidentale è in un locale di un centro sociale autogestito di Palermo privo di acqua e di ogni servizio, ma è solo soddisfazione quella che viene espressa da tutta la compagnia stanca ma felice di vivere un inaspettato quanto meritato successo con equilibrio e senso della realtà.

Il teatro di Emma Dante è strettamente influenzato dal retroterra culturale e sociale delle sue origini meridionali ma sarebbe un errore ridurlo all'espressione di un semplice realismo o circoscriverlo in ambiti folcloristici che gli sono totalmente estranei. La sua originalità dirimpante risiede nella non comune capacità di elevare gli elementi del racconto e quelli utilizzati nella scrittura scenica a metafora contemporanea, mentre la capacità rappresentativa sfuma in misteriosi accenni metafisici, senza mai rinunciare né ad una totale violenza e crudeltà né ad una assai sapiente capacità di creare momenti e situazioni ad alto tasso emozionale. *mPalermu* e *Carnezzeria* sono così due bellissimi spettacoli "imperfetti", in quanto non vogliono rinunciare ad una semplicità di fondo, molto dichiarata nel prevalere dell'approccio laboratoriale, e rifuggono costruzioni particolarmente complesse preferendo coagularsi intorno ad architetture minimali, forti di poche ma travolgenti ed esattissime idee. Il primo lavoro si svolge per brevi scene e ci rende spettatori di una domenica palermitana durante la quale un'intera famiglia si veste a festa e si prepara a uscire. Accade però sempre qualcosa che impedisce di oltrepassare una soglia che è nello stesso tempo quella di una casa immaginaria e quella reale del palcoscenico. Lo spettacolo è in un dialetto strettissimo, che a tratti tende a farsi pura sonorità, mentre gli interpreti, posseduti da un movimento che esplose sia all'interno che all'esterno dei loro corpi, riescono a catturare, o meglio a calamitare, l'attenzione e l'emotività del pubblico con fascinazione quasi ipnotica. Schegge di azioni che si dilatano in attimi memorabili mentre su tutto aleggia una frustrante, claustrofobica impossibilità destinata forse a mutare con il sopraggiungere di una morte. *Carnezzeria* tenta altre strade con un testo ed un allestimento che non si parcelizzano ma tendono a costituire una classica unità di tempo, luogo e azione. Anche qui abbiamo una

Sud Costa Occidentale. Emma Dante nasce a Palermo nel 1967. Si forma come attrice presso l'Accademia "Silvio D'Amico" per poi collaborare con il Gruppo della Rocca dal '93 al '95. Fonda nell'agosto del 1999 nella sua città la Compagnia Sud Costa Occidentale con cui, sfidando non poche difficoltà, mette in scena i seguenti spettacoli: Il sortilegio, Odissea, Insulti (primo classificato al concorso Showprofit 2000 inserito nella rassegna "Palermo di scena 2000"), La principessa sul pisello, Il filo di Penelope e L'arringa. Partecipa e vince nel 2001 il Premio Scenario con mPalermu che impone lei ed il suo gruppo all'attenzione di pubblico e critica e con il quale vince i premi Lo straniero nel 2001 e Ubu nell'anno seguente. Dopo la messa in scena di Una stanza con nessuno dentro, testo di un altro promettente giovane artista siciliano, Davide Enia, si riconferma come l'autentica rivelazione del nuovo teatro italiano con Carnezzeria.

spietata storia familiare, quella di una sorella stuprata e messa incinta da tre fratelli che è da loro condotta a conoscere un marito di comodo che mai arriverà. Solo un cenno subito negato ad una situazione beckettiana poiché la rappresentazione va altrove, affonda le radici nel sociale più brutale (ma noi ci ritroviamo anche un'eco degli intrecci alla Carolina Invernizio da spietatissimo romanzo popolare). Una galleria di persone sconfitte che, al di fuori dell'aggressività, non conosce altra possibilità d'azione, tutte ugualmente colpevoli ed innocenti: gli uomini nel rimuovere l'omosessualità ed il trauma per le attenzioni sessuali imposte loro dal padre quando erano bambini con le sevizie nei confronti della sorella; e quest'ultima nell'accettare il ruolo di vittima sacrificale. La ragazza nello straziante finale, inchiodata letteralmente alla scena ed impossibilitata ad abbandonarla, si sgrava della vita impiccandosi. Una morte che mette in crisi la percezione di racconto legato alla realtà che sino a poco prima avevamo avuto dello spettacolo, poiché esso potrebbe intendersi come il sogno di un cadavere e, a dispetto



foto di Lia Cuccio

delle luminarie che dominano lo spazio dandogli un'aria da spettrale festa paesana, si potrebbe rivelare, come *mPalermu*, una disperante tragedia per interni marchiata da un oppressivo incombere del segno della croce.

Una teatralità di grande potenza, quindi, quella messa in atto da Emma Dante, una commistione di vero e falso esibita senza timori, sul crinale di un'ironia che in continuazione si nega, giocata con parco uso di oggetti che assurgono al rango di simboli. Una precisione coreografica di movimenti e un'attenzione scrupolosa e maniacale alle sonorità, che trova il massimo di credibilità grazie al coinvolgimento di un piccolo gruppo di giovanissimi e ammirevoli interpreti che non lesinano alcuna energia, donandosi senza risparmio. In entrambi gli spettacoli la loro intensità, il loro sudore e la loro grande espressività sono il tramite, il medium ideale per un'idea di spettacolarità che sembra sempre affondare nelle radici del mito ma che ogni volta si trova, e ci fa trovare, al cospetto non solo delle contraddizioni e delle paure del presente ma anche di un vitale desiderio di cambiamento. ■

la Forte e Ragno protagonisti

Medea è incinta

Debutterà il 28 gennaio del prossimo anno al teatro Mercadante di Napoli, la *Medea* riscritta e diretta da Emma Dante per l'interpretazione di laia Forte e Tommaso Ragno. Una proposta coraggiosa in linea con la nuova gestione dello stabile partenopeo attenta a conciliare il grande teatro dei Ronconi e dei Brook a quanto di più interessante sta esprimendo una nuova generazione.

«La mia Medea non si discosta dalla tragicità tramandataci dal mito» sottolinea l'autrice impegnata nelle Marche in un lungo periodo di prove. «Voglio però che un carattere di estraneità marchi il personaggio, un sentirsi stranieri che è simile alla sensazione di terrore che prova qualsiasi attore al cospetto del mistero della scena. Il palcoscenico su cui si avventura Medea è Corinto, una città sterile abitata solo da uomini ed in cui sarà abbandonata, ancora incinta dei figli, da Giasone. Per me è importante che i figli siano ancora in lei, che la caratterizzino come una specie di Madre Terra, il gonfiore del ventre è il segno inequivocabile che solo a lei è concesso di generare. Rispetto comunque il finale classico con la vendetta che si attua rinunciando con la violenza alla propria prole». Un impegno particolarmente gravoso per la Dante che per la prima volta dirige degli attori diversi da quelli del suo gruppo Sud Costa Occidentale. «Sto sperimentando una enorme difficoltà a stabilire un alfabeto comune tra me e loro» afferma preoccupata e esaltata dalla prova al stesso tempo. «Il teatro però serve proprio a questo, a sollecitare incontri difficili che possano insegnare un sacco di cose come, ad esempio, a gestire dei diversi spazi e delle differenti gestualità. È un confronto continuo a cui sono costretta ma è questo che mi piace e che mi può essere straordinariamente utile per andare avanti. Tra me e loro è scoppiato un vero innamoramento anche se siamo molto preoccupati a cercare di capirci nel miglior modo possibile. Ci aiuta la condivisione assoluta di questa esperienza e siamo tutti d'accordo che il parteciparvi abbia un'importanza superiore ad un qualsiasi risultato finale». N.V.

WWW.TEATROLIBERO.IT

seminario estivo di teatro

dal 7 al 14 settembre 2003

In vista dell'allestimento dello spettacolo in scena nella prossima stagione al Teatro Libero con la regia di Corrado d'Elia, la Compagnia Teatri Possibili organizza un seminario estivo per attori, allievi-attori e principianti.

È questa, da più di dieci anni, un'occasione privilegiata per lavorare in maniera intensiva a stretto contatto con i registi e gli attori della compagnia, in una struttura attrezzata, sul mare, lontano dalla propria città; un'opportunità per approfondire la propria formazione e trovare nuovi spunti di riflessione artistica.

- Il laboratorio della durata di una settimana, si terrà presso il Club Santa Cristiana di Numana (Ancona) dal 7 al 14 settembre 2003.

- Gli insegnanti saranno Corrado d'Elia, direttore di Teatri Possibili, Maria Pia Pagliarecci, Corrado Accordino e Luca Spadaro che sono rispettivamente i responsabili delle comunità di TP Milano, Monza e Lugano.

- Il seminario è aperto a tutti e come ogni anno gli allievi saranno divisi in gruppi a seconda della formazione. Sono previste almeno otto ore di lavoro giornaliero: quattro al mattino per riscaldamento e completamento della formazione e quattro pomeridiane di studio e approfondimento laboratoriale con l'insegnante di riferimento.

- La quota di partecipazione è di Euro 390 e comprende la partecipazione al laboratorio, il pernottamento e il soggiorno per una settimana in formula residence con libero accesso alle strutture del Club: spiaggia, equitazione, attrezzature nautiche, tennis, tiro con l'arco ecc...

- Il numero dei posti è limitato

teatri **POSSIBILI**
iscriviti on line sul sito www.teatripossibili.it

WILLIAM SHAKESPEARE
macbeth

insegnanti
CORRADO D'ELIA
CORRADO ACCORDINO
MARIA PIA PAGLIARECCI
LUCA SPADARO

CENTRO
di **FORMAZIONE**
per lo **SPETTACOLO**

Via Savona, 10 - Milano
tel. 02.8323182 - 02.87381500
e-mail: formazione@teatripossibili.it

di
Alessandra Faiella

RISO ROSA?

e donne ci deve necessariamente essere una differenza anche nel modo di far ridere la gente. Una diversità sicuramente c'è ed è a mio parere la differenza di sguardo. Una donna vede il mondo in modo diverso da un uomo, osserva comportamenti ed atteggiamenti con una sensibilità particolare, quella che appunto attiene al suo sesso. Pensiamo ancora a Franca Valeri: solo una donna poteva smascherare così finemente i cliché comportamentali delle sue simili. L'uomo si lascia spesso sedurre dalla femminilità, ne viene per così dire irretito, accecato. Oppure se viceversa la donna non suscita nell'uomo alcun interesse di tipo sessuale rischia di passare assolutamente inosservata al pari di un sasso o di un'inutile

arnese. La misoginia della Valeri è profondamente diversa da quella che un uomo potrebbe nutrire per le donne, non è dettata dalla paura della femminilità ma dalla sua profonda conoscenza. La Valeri conosce le sue donne alla perfezione perché appartiene a quella grande confraternita, al quel gineceo nevrotico e confuso. Uno sguardo di donna sulle donne: questa forse è la comicità femminile. Ma anche uno sguardo di donna sugli uomini, pensiamo ad esempio a Lella Costa, alla sua spietata ironia nei confronti dei limiti e dei difetti maschili. Ma allora esiste questa benedetta comicità "al" femminile? Esiste prima di tutto la comicità, che come si può subito notare è un sostantivo femminile singolare. La comicità ha le sue regole, i suoi meccanismi, le sue strategie universali che hanno fatto impazzire i filosofi nel tentativo di capire e classificare. La comicità è stata definita di volta in volta conservatrice o rivoluzionaria, socialmente utile o effimera, moralista o trasgressiva. Ogni teoria importante sulla comicità ci ha svelato qualcosa di importante, ma a mio parere l'arte del far ridere rimane ancora in gran parte un mistero. Sembra comunque che uomini e donne ridano più o meno delle stesse cose anche se indubbiamente il pubblico femminile si riconosce più facilmente nei personaggi comici interpretati dalle donne poiché scatta un senso di appartenenza e di identificazione, quella differenza di sguardo di cui parlavo prima. È più facile, credo, per una donna divertirsi con la brillante ironia di una Cortellesi piuttosto che con i personaggi di altrettanto bravi attori maschi. O forse non è tanto un divertirsi di più con le donne ma un godere di una complicità tutta particolare, quasi come tra amiche a cui basta uno sguardo per scoppiare in una deflagrante risata. Ho però la sensazione che la comicità delle donne stia sempre più perdendo di specificità. Tina Pica, Lina Volonghi, Bice Valori, Franca Valeri e tutte le altre grandi attrici comiche del passato avevano un umorismo fortemente connotato, come dire: sessualmente orientato. Creavano personaggi di donne "Donne", assolutamente vere, reali, per quanto stravolte dal grottesco. Ho la sensazione che oggi certi personaggi potrebbero essere interpretati indifferentemente da attori maschi o femmine, che certe battute possano essere efficaci pronunciate da entrambi i sessi. Si è allentata la storica differenza culturale tra i sessi o è ancora una volta il potere omologante del mezzo televisivo che riesce ad appiattire ogni peculiarità ed originalità? Io quasi quasi aprirei un dibattito: alessandrafaiella@libero.it ■

Sudori freddi, palpitazioni, nausea, tremori, vene varicose... sono i sintomi che mi colgono quando sento pronunciare la faticosa frase: «la comicità al femminile». Che cos'è la comicità "al femminile"? Esiste forse una scienza al femminile? Una ingegneria al femminile? E soprattutto esistono una letteratura, una scienza, una ingegneria al maschile? Questo forse è il punto, nessuno si pone mai il problema se esista un modo di vedere le cose "al maschile". Quello è scontato, da sempre l'uomo è il filtro attraverso cui si interpreta il mondo, non c'è nulla da aggiungere o da specificare. In più c'è quel "al" che disturba, "al femminile" sa tanto di gelato "al" limone, come fosse una declinazione del gusto, una contaminazione, un ibrido.

Né gelato, né limone, gelato "al" limone. Se togliamo "al" già si può ragionare, comicità femminile, stop, decisamente molto meglio. Frase pericolosa numero due (pericolosa per chi la pronuncia in mia presenza): «eh ma le donne non fanno ridere». Oppure, «le donne hanno una comicità più raffinata», un modo più sottile ma altrettanto irritante per alludere alla stessa cosa: le donne non saranno mai comiche come gli uomini. Le donne dovrebbero essere più raffinate perché più dolci e più femminili, caratteristiche che mal si accordano con la comicità, spesso associata a manate sulle spalle e a grasse risate di pancia. Ma ahimè la raffinatezza non è certo una prerogativa delle donne, basti pensare al sofisticato Chaplin, all'elegante Petrolini, allo stralunato Buster Keaton, o all'intellettuale Riondino, per fare un nome legato all'oggi, tutti attori comici di grande raffinatezza. Per quanto riguarda le attrici si può parlare di alta classe se ci fermiamo all'umorismo sottile di Franca Valeri, ma non se guardiamo ai testi di noi comiche di oggi, infarciti di epiteti scatologici più di un gergo da carrettiere. Eppure se è vero che esiste una differenza tra uomini

inchiesta

Sono diverse fra loro le anime delle scuole di teatro del Centro Europa. Partiamo dall'approccio concreto al mestiere, ma che non perde mai di vista la ricerca rigorosa della verità in scena, derivato dal grande regista Max Reinhardt, nume tutelare della formazione teatrale a Vienna, e arriviamo ai "rituali" complessi e tormentati volti a dare vita al personaggio di un regista come Krystian Lupa, anche insegnante all'Accademia di Cracovia. Passando dall'Università d'Arte teatrale di Budapest, scuola dal prestigio indiscusso da cui sono usciti tutti i protagonisti della scena ungherese, non diversa in questo dall'Accademia di Sofia in Bulgaria che mostra ancora chiara l'impronta del Gitis di Mosca, suo modello dalla nascita. Tutte istituzioni di livello universitario, di grande tradizione, oggi aperte agli studenti stranieri con un'infinita varietà di corsi. *r.a.*



scuole di teatro/4
Mitteleuropa



un discorso ai suoi allievi

Non temete il duro addestramento all'arte

di Max Reinhardt

Nel 1929 il grande regista austriaco inaugura il suo Seminario di recitazione e regia al Teatro di corte di Schönbrunn

Oggi diamo inizio al nostro lavoro. Nel giardino di questo castello incantato, in cui sono seppelliti fastosi trascorsi, vogliamo far nascere nuova vita. In una dimora del passato noi costruiremo per il futuro e là dove un tempo regnò una vita teatrale, d'ora in poi dovrà nascere un teatro vivo. [...] Ciò che voi dovrete imparare qui è un lavoro artigianale, che come ogni lavoro artigianale ha un suo buon fondamento e chiede di essere imparato con onestà. Vi sono anche stati tempi in cui nell'arte l'aspetto artigianale veniva disprezzato e in ogni epoca vi sono degli incapaci che non tengono in gran conto la competenza. L'epoca naturalista ha persino condannato l'arte della declamazione e fino ad oggi essa non si è ancora riavuta del tutto dal suo decadimento. Musica, danza, movimenti ritmici, sono

stati trascurati troppo a lungo e hanno finito per rivoltarsi contro la dittatura della parola, per stabilire una sorta di dominio bolscevico, che alla fine tuttavia, senza il capitale della parola poetica, non può permanere.

Io vi dico: la completa padronanza del mestiere, l'assoluto controllo della parola e della voce, un'approfondita educazione alla musica, al ritmo, alla danza, allo sport e persino all'acrobatica, e pure al canto, verrà richiesta in futuro all'attore. In tempi recentissimi, nel vasto campo del cinema si è svolta un'elementare rivoluzione, che non si è ancora compiuta del tutto, ma che senza dubbio affrancherà l'immagine dal suo mutismo. Con ciò, in tutto il mondo migliaia di dilettanti che, a fianco di numerosi grandi artisti, si sono fatti largo sullo schermo, scompariranno. La porta è aperta all'autore, al musicista, all'attore che parla. Io vi consiglio seriamente: cogliete ogni occasione per formarvi in campo linguistico, canoro, fisico, sportivo. Essere sempre pronti è tutto! Ciò che non imparate ora, potrete difficilmente recuperarlo più tardi. Ma con ciò il vostro, il nostro compito non è affatto esaurito; ciò di cui il teatro, come ogni arte, ha più bisogno, è la personalità. Ora, la personalità non è certo cosa che si possa insegnare a chi, questa massima fortuna dei mortali, non sia toccata in sorte.

Non la si può imparare e - ve lo voglio dire con particolare enfasi - non la si può simulare, non la si può recitare, e men che meno la si può sostituire con stravaganze esteriori, con atteggiamenti da genio. Chi però la possiede, si penserebbe, non necessita di alcun insegnamento. Noi sappiamo tuttavia che il cammino verso noi stessi è arduo e spesso praticabile solo compiendo lunghe evoluzioni. Noi vogliamo guidarvi. Non spaventatevi se proprio sul cammino verso voi stessi noi qualche volta vi legheremo a noi in cordata, perché i dirupi dell'animo umano sono spesso scoscesi e oscuri, e pieni di pericoli. E comunque: non lamentatevi del duro "addestramento all'arte", della "limitazione della genialità", della "repressione delle peculiarità dell'individuo", della "violazione della natura", ecc. Queste esecrazioni nascondono spesso soltanto la maledizione della sterilità - una natura sana non è piagnucolosa. Non le può accadere nulla. Ha la grazia del concepimento e accoglie tutto ciò che può crescere dentro di lei. Chi teme per la propria essenza, non ne ha alcuna. Noi siamo appassionati amanti della natura, siamo mangiatori di uomini e adoratori del fuoco. Non ci daremo pace finché non avremo trovato in voi la naturalezza, l'umanità, finché non avremo fatto divampare in voi il sacro fuoco e non vi ruberemo certo quest'unico bene, lo custodiremo e lo coltiveremo. Accordatevi fiducia e aiutateci. Come? Essendo onesti! Smettetela di fare commedie. Non cominciate affatto a farne. Né nella vita né in scena. Il più grande punto di forza dell'attore è la verità, la verità ultima, più intima, più bruciante.

Mostrate coraggiosamente a coloro che portano una maschera il vostro volto senza trucco e lasciate a loro - che non hanno né arte né tempo per trovare se stessi - le false pose, le solite bugie, il finto pathos e la mercanzia dei sentimenti pronti per l'uso. Non comprate nulla, non imitate nulla, create da voi stessi. Io detesto gli attori che sono grandi o fanno i grandi solo sulla porta del palcoscenico e al tavolo dell'osteria. Non urlate. Siate tranquilli e raccolti. Fate molte passeggiate e fatele da soli. Parlate a voi stessi, a voce alta e con persuasione. Ponetevi delle domande, rispondetevi e ascoltatevi con attenzione. Imparate a conoscervi. Cogliete impietosamente ogni vostra bugia. Diventate essenziali. Non è il mondo dell'apparenza, quello in cui entrate oggi, è il mondo dell'essenza. Non chi fa qualcosa, può affermarsi in esso alla lunga, bensì chi è qualcuno. Mantenete fra di voi una collegialità cordiale, gaia e cavalleresca, ma tenetevi lontani dalle avventure. Restate puliti, dentro e fuori.

Pensate che oggi siete entrati a far parte di un ordine e sottomettetevi alle sue regole interne, che sono inesprese ma che per chi ha orecchi per intendere saranno presto riconoscibili. Perché ciò che vagheggiamo come il più bel traguardo del nostro comune lavoro, è la graduale crescita di un'omogenea compagnia artistica, in intima sintonia spirituale e musicale, che come un vivace organismo, come un piccolo mondo chiuso in se stesso, al termine del vostro apprendistato possa andare per il grande mondo seguendo la sua strada e possa annunciare la vera arte del teatro. Quest'arte è un'arte collettiva, un'arte d'insieme e solo in un insieme in cui ognuno sia per tutti e tutti per la causa, sboccia l'imperituro miracolo del teatro. ■

Tratto da Max Reinhardt, I sogni del mago, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, introduzione di Giorgio Strehler, Guerini e Associati, Milano 1995. Il discorso La formazione dell'attore apparve sul Neues Wiener Journal il 25 aprile 1929.



due scuole austriache

ELOGIO del mestiere

di Grazia Pulvirenti

Il teatro può venire salvato soltanto dall'attore, perché a lui e a nessun altro appartiene il teatro

Max Reinhardt

Vienna, secondo Robert Musil, era (e forse è ancora) città degli attori più che dei teatri. E nella capitale austriaca, luogo della musica per eccellenza, le arti dello spettacolo non sono state trascurate, nonostante il maggiore prestigio della grande tradizione musicale: il teatro era tanto occasione di mondano intrattenimento per la Corte (si pensi al Theater nebst dem Kärntner, ai teatri che immancabilmente completavano l'architettura di regge e residenze estive, come lo Schloßtheater di Schönbrunn), quanto divertimento popolare nei rioni di periferia, dove sorgevano numerosi piccoli teatri, dal Leopoldstädter Theater al Theater an der Wieden, legati alla fioritura di generi "alternativi" a quelli prediletti a Corte: lo *Stegreiftheater* (teatro d'improvvisazione), emulo della Commedia dell'Arte, con i suoi sanguigni Bernardon e Hanswurst, lo *Zauberstück* (opera magica), la *Posse*, la *Alt-Wiener Volkskomödie*, una forma tutta viennese di farsa, generi alimentati dall'opera di un Raimund e di un Nestroy, ma anche di numerosi altri autori, oggi riscoperti dalla critica, come Anton Stranitzky, Philipp Hafner, Joachim Perinet, che contribuirono alla creazione del moderno e più noto *Wiener Volksstück*, sferzante farsa di sapore popolare a cui nel Novecento conferì notorietà l'opera di Ödön von Horváth. Ovviamente la nascita di una pratica recitativa avvenne in altri luoghi, nell'ambito delle attività del Konservatorium der Gesellschaft der Musikfrunde (Conservatorio della Società degli amici della musica) del Musikverein, dove nell'Ottocento furono istituiti i primi corsi di *Declamation* e poi di *Gestik*. Da allora si sono intrecciate tradizioni nutrite da diversi fermenti, per confluire oggi nella polarità di un'accademia di recitazione "ufficiale", all'interno della Scuola superiore universitaria, con tutti i pregi e i difetti di una prassi istituzionalizzata e consolidata, e una scuola con riconoscimento statale del titolo di studi, ma che agisce su basi private. Entrambe queste realtà si ricollegano a un passato di grandi passioni, segnato dalla presenza di forti personalità, in una vitale fusio-

In apertura, Reinhardt nel 1905, giovane direttore del Deutsches Theater di Berlino; a lato, attore nel ruolo del falegname Engstrand in *Spettri* di Ibsen (1905).

ne della grande tradizione e delle vivaci realtà contemporanee, segno questo che contraddistingue anche l'impianto dei corsi di recitazione del Mozarteum di Salisburgo e della Kunstuniversität (Università d'arte) di Graz.

A Vienna il nume tutelare è Max Reinhardt e per ricostruire la vicenda della fondazione dei corsi per l'arte dell'attore del Max Reinhardt Seminar, sezione della Hochschule für Musik und darstellende Kunst (Scuola superiore di musica e arti dello spettacolo), bisogna risalire agli anni d'oro della cultura austriaca, alle ultime ore prima della Grande Guerra che avrebbe segnato con un'insanabile ferita il volto dell'*Austra felix*. All'inizio della storia è, come non poteva che accadere a Vienna, in quegli anni città della *Sezession*, il distacco della Scuola di Teatro esistente dall'Accademia, celebrato il 28 gennaio 1914 con un allestimento del *Ballo in maschera* al Theater der Akademie (l'odierno Akademietheater), cui avrebbe fatto seguito il primo spettacolo della scuola di recitazione, il frammento *Moloch* di Friedrich Hebbel curato da Ferdinand Gregori. Questi avrebbe guidato la delicata fase di transizione, avviando la tradizione didattica del teatro di prosa in intimo rapporto con quello musicale, prassi tutt'oggi in vigore. Nacque così la Kaiserliche-Königliche Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst (Accademia statale imperial-regia di musica e arti dello spettacolo). Per quanto riguarda specificamente il teatro di prosa, Gregori curò l'istituzione di diversi corsi, ciascuno affidato a una figura di rilievo del mondo dello spettacolo viennese, in prevalenza attori del Teatro di Corte quali Max Paulsen, Ernst Arndt e Armino Seydelmann. Ma con la Grande Guerra la fioritura dell'Accademia ebbe fine e negli anni tetri del dopoguerra la scuola riprese a fatica la propria attività, segnata in primo luogo dalla perdita del proprio teatro, l'Akademietheater, inglobato nel 1927 dal Burgtheater, e dalla limitazione che tale perdita comportò per la Scuola, nonché dall'assorbimento dell'attività didattica in una Kunsthochschule (Scuola superiore d'arte) posta sotto l'egida dell'Accademia.

Segna una sensibile svolta nel corso degli eventi il ritorno a Vienna di Max Reinhardt che, dopo il successo del suo intervento artistico al Theater in der Josefstadt, teatro di tradizione settecentesca, fu chiamato, a seguito di un suo celebre allestimento del *Sogno di una notte di mezz'estate* all'Akademietheater, irto di difficoltà per la lacunosa disponibilità di spazi e mezzi, a dirigere lo Schloßtheater, il teatro di Corte della reggia estiva di Schönbrunn, prezioso teatro settecentesco di Fischer von Erlach, dove si era esibito il giovane Mozart, messo a disposizione per un costituendo Schauspiel-und Regie-Seminar (Seminario di recitazione e regia) posto dall'Accademia sotto la guida del regista allora agli apogei del suo successo internazionale. In occasione dell'inaugurazione, il 23 aprile 1929, Max Reinhardt tenne un discorso in cui enunciò i principi-guida della scuola, tutt'oggi bussola d'orientamento. Ma il rapporto con i corsi rimasti presso l'Accademia non fu privo di difficoltà, tanto che il Reinhardt-Seminar venne privatizzato e definito "annesso" all'Accademia che conservava i propri corsi, mentre contemporaneamente nasceva, anch'essa autonomamente, un'altra interessante istituzione privata legata al teatro "Scala", della cui effervescente odierna vitalità si è scritto in un precedente numero di *Hystrio* (XVI, n. 2, 2003). La reintegrazione del Seminar all'interno dell'Accademia avvenne in un'ora buia, quando a seguito dell'*Anschluß*, Reinhardt lasciò la scuola che, dal 1941, venne battezzata Schauspielerschule des Burgtheaters (Scuola di recitazione del Burgtheater), ma che di fatto restava parte dell'Accademia. Dopo la ricostruzione dei locali del teatro danneggiati dai bombardamenti, il Seminar, che disponeva dal 1940 anche degli spazi del seicentesco Palais Cumberland, riprese la sua attività nel

Max Reinhardt Seminar di Vienna

Anno di nascita - 1929.

Indirizzo - Max Reinhardt Seminar - Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien - A 1140 Wien, Penzingerstraße 9 / Palais Cumberland. Tel: 01.71155/2801 o/2802 - Fax: 01.71155/2899 - e-mail: mrs@mdw.ac.at; www.maxreinhardtseminar.at

Finanziamenti - Statali.

Corsi di studio - Recitazione e regia.

Durata dei corsi - 8 semestri (4 anni).

Modalità di ammissione - Per i corsi di regia è richiesto il diploma di scuola superiore; nessun diploma per i corsi di recitazione per i quali si deve aver compiuto il diciassettesimo anno d'età.

Prove richieste - Per i corsi di regia: presentazione di due progetti di regia per due opere a scelta fra quattro proposte dalla commissione, con analisi del testo e dei ruoli e ideazione di un allestimento, insieme ad un colloquio di cultura generale e specificamente teatrale; per i corsi di recitazione: recitazione di quattro brani a scelta del candidato e dimostrazioni estemporanee di improvvisazione e agilità fisica a richiesta della commissione.

Numero di allievi ammessi - 15.

Materie di insegnamento - Recitazione, interpretazione, espressione corporea, acrobatica, drammaturgia, regia, storia della letteratura e del teatro, danza, cinema, storia del costume, principi di scenografia, ecc.

Maestri di riferimento - Max Reinhardt.

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Max Reinhardt, Klaus Maria Brandauer, Samy Molcho, Ferruccio Soleri, Istvan Zsabo. Per attività seminariale: Giorgio Strehler, Heiner Müller

Segni distintivi della scuola - Carattere pragmatico dei corsi con un ultimo anno di impegno in produzioni della scuola.

Altre scuole di recitazione in Austria

Vienna: Schauspielerschule Prof. Krauss - www.schauspielschulekrauss.at

Salisburgo: Universität Mozarteum - www.moz.ac.at

Graz: Kunstuniversität - www.kug.ac.at; Hochschule für Musik und darstellende Kunst - http://derpi.tuwien.ac.at

1945, dapprima sotto la guida dell'attore Hans Thimig, poi sotto la direzione della vedova di Reinhardt, la celebre attrice Helene Thimig.

Dominare voce e parola

Oggi Abteilung für Schauspiel und Regie (Sezione per l'arte dell'attore e per la regia) all'interno della Scuola superiore, il Max Reinhardt Seminar si ricollega al progetto del fondatore, che senza proporre un metodo specifico - il riferimento era comunque Stanislavskij - postulava l'importanza della totalità della formazione intesa come mestiere, un mestiere dileggiato anche nel passato (e ora come allora) soprattutto da quanti non lo padroneggiano e ne ignorano la vera realtà. Per Reinhardt - come egli stesso dichiarò con fervore nel discorso pronunciato in occasione dell'inaugurazione del Seminario nel 1929, fare teatro significa possedere il "mestiere": «dominare parola e voce in maniera sovrana», disporre di un corpo «educato in senso musicale, ritmico, ginnico, persino acrobatico». E apprendere il mestiere è compito dell'aspirante attore, a cui i docenti, sempre parafrasando alcuni snodi del discorso, devono garantire con intelligenza il sostegno necessario allo sviluppo della personalità e alla ricerca della verità, altro presupposto cardine del progetto educativo di Reinhardt: «la massima forza dell'attore è la verità, l'estrema, la più intima e ardente verità». Una verità contro «la merce prodotta dalla fabbrica di falsi sentimenti», cercata nello spazio dell'interiorità, per combattere pose e superfetazioni, effetti ed effettiacci di cui tutti sono capaci. In un gioco di parole intraducibile, il mondo della finzione (*Schein*) diviene allora il mondo dell'essere (*Sein*), quel mondo nel quale Reinhardt invita l'attore a operare.

Oggi i corsi, che prevedono quattro anni di studio sia nell'ambito della regia sia in quello della formazione dell'attore, dopo un'ammissione che consente l'accesso a quindici aspiranti fra centinaia di candidati, sono ancora focalizzati soprattutto sul-

l'apprendimento degli aspetti tecnici del mestiere e sulla pratica, curata mediante la partecipazione degli studenti ai numerosi spettacoli allestiti nell'ambito della stagione dello Schloßtheater. Oltre al corpo di docenti interni, fra cui si annoverano importanti attori del Burgtheater come Karlheinz Hackl o Martin Schwab, in passato hanno svolto seminari personalità del mondo dello spettacolo come Ferruccio Soleri, Heiner Müller, Oleg Tabakov, Giorgio Strehler, Istvan Szabo e Klaus Maria Brandauer. L'allestimento del *Ventaglio* goldoniano, curato da Ferruccio Soleri, è divenuto uno degli spettacoli in repertorio presso lo Schloßtheater, mentre all'attività di Oleg Tabakov si deve il primo allestimento in lingua tedesca di *Il tetto* di Aleksandr Galin. Dal lavoro di Müller, svolto insieme alle classi di scenografia di Erich Wonder presso l'Akademie der bildenen Künste (Accademia di belle arti), sono nati allestimenti delle sue opere *Mauser* e *Quartett*.

Nel cuore della città - il Max Reinhardt Seminar è sito nel seicentesco palazzo Cumberland circondato da un piccolo parco - nel XIV distretto un'altra scuola, privata e di istituzione più recente, offre corsi e un iter di formazione più flessibile e improntato alle esigenze individuali dell'aspirante attore. Negli anni bui della guerra, un celebre attore del Burgtheater, Helmuth Krauss, non si rassegnò di fronte alla barbarie e, dopo la distruzione della scuola di recitazione "Otto", da lui diretta, in seguito al bombardamento che colpì anche il Burgtheater, proseguì l'attività didattica negli spazi della sua abitazione, dove studiarono attori di spicco in quegli anni, fra cui Oskar Werner. Dopo la guerra ottenne gli ambienti della Weihburggasse, nelle vicinanze del Duomo, dove ancor oggi è sita la scuola Schauspielschule Prof. Krauss (Scuola di recitazione Prof. Krauss), inaugurata nel 1948, in cui si sono formate celebrità della scena viennese come Fritz Muliar. Dal 1962 riconosciuta dallo Stato, la Scuola è sempre stata condotta con un *élan* fortemente idealistico. Essa si è posta in termini alternativi alla Scuola superiore universitaria, basando il proprio approccio metodologico sul contatto personale fra docente e discente, sulla flessibilità dell'insegnamento e su un ampio spazio lasciato alla sperimentazione. Gli studi sono comunque improntati ad una ferrea disciplina e all'apprendimento delle tecniche di recitazione e gestualità corporea, improvvisazione e clownerie, pantomima, canto, danza e musica, secondo un progetto in base al quale compito dell'arte è dare forma al vivente. ■



Helmuth Krauss in una foto giovanile e, in alto, durante una lezione.



l'Università d'Arte Teatrale di Budapest

I nuovi testi come saggi finali

di Dóra Várnai



Tutti gli artisti del teatro ungherese da fine Ottocento a oggi sono passati da questa scuola, oggi equiparata a un corso di laurea universitario

La prima istituzione ungherese dedicata alla formazione teatrale è stata la Scuola Attoriale (Színészeti Tanoda), fondata nel 1865. Da questa è sorta poi, nel 1883, l'Accademia Reale Ungherese d'Arte Teatrale (Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia), rinominata e ristrutturata come Accademia di Arte Teatrale e Cinematografica (Színház-és Filmművészeti Főiskola) nel 1948. Infine, pochi anni fa, l'Accademia,

insieme ad altre di tipo artistico, è stata equiparata alle università statali ungheresi, assumendo quindi l'attuale denominazione di Università di Arte Teatrale e Cinematografica (Színház-és Filmművészeti Egyetem). È l'unica istituzione ungherese a rilasciare la laurea a chi voglia occuparsi a livello professionale di teatro, cinema, televisione, video. Due le facoltà in cui si suddivide l'Università: quella di Teatro e quella di Cinema e Televisione. Le notizie e i dati riportati di seguito si riferiscono alla facoltà teatrale. Grazie alla sua unicità nel panorama ungherese, quasi tutti gli artisti oggi presenti sulla scena ungherese sono usciti da questa università, e se scorriamo i nomi degli ex allievi ci vediamo passare davanti tutta la storia del teatro ungherese dalla fine dell'800 a oggi. La grande varietà di materie e metodologie insegnate, il fatto che i professori siano anche attivi all'esterno, presso teatri e istituzioni, testimoniano l'indiscutibile serietà e il prestigio di questa istituzione. Sebbene negli ultimi dieci-quindici anni, le scuole e i corsi privati per attori siano spuntati qua e là come funghi, sono ben pochi quelli di rilievo, che siano riusciti a imporsi per altrettanta serietà e considerazione. Essere ammessi all'Università è molto difficile: su migliaia di aspiranti viene selezionato un numero esiguo di allievi ogni anno. La selezione avviene per gradi, con prove sempre più difficili, dai test attitudinali a quelli culturali, seguiti da esami pratici e specifici. Chi vuole iscriversi a recitazione deve portare varie scene già preparate e realizzarne altre nel corso delle prove di ammissione, i futuri registi devono elaborare in tutti gli aspetti la loro concezione di uno spettacolo, nonché dirigerne una scena, gli aspiranti ai corsi teorici devono elaborare saggi, critiche o analisi di testi e spettacoli. La selezione viene fatta da una commissione composta dagli stessi professori universitari.

La gavetta in provincia

Ma, per chi sente in sé la vocazione teatrale, un'alternativa all'Università c'è e consiste nel fare la gavetta presso i grandi Teatri Stabili delle città di provincia o presso il Teatro Ungherese di Pest (Pesti Magyar Színház, ex Teatro Nazionale, vedi riquadro). In questo caso si riceve il diploma di livello medio, col quale si può partecipare, prima da comparsa, poi da attore "ausiliario", agli spettacoli dei grandi teatri. Dopo un certo numero di anni di lavoro si diventa infine attore "a tutti gli effetti". Ultimamente si possono incontrare giovani di talento che sono riusciti a farsi strada partendo da formazioni amatoriali, piccole compagnie di ricerca e

altre alternative simili, ma il loro numero è esiguo. I corsi per attori durano quattro anni, il primo è dedicato alla preparazione e vi si studiano soprattutto materie tecniche, come, per esempio, la dizione. Dal secondo anno in poi, il professore titolare della classe può invitare insegnanti ospiti per alcuni trimestri, per permettere agli alunni di conoscere quanti più possibili metodi, tecniche, modi di pensare il teatro. Tuttavia, sarà il professore titolare, il cui nome spesso e volentieri dà il "marchio" alla classe, a determinare la metodologia più usata e seguita da quegli attori. Non a caso, quando il professore titolare è anche direttore di un teatro, può capitare che si porti dietro l'intera classe, offrendo a tutti gli alunni ingaggio nel proprio teatro.

Il corso per attori di operetta e musical pone l'accento ovviamente sulle materie musicali e di danza, mentre gli allievi del corso di teatro di figura, nato nel 1995 (sono dieci i teatri di figura professionali in Ungheria), studiano materie specifiche come le tecniche di costruzione di pupazzi e marionette. Nessun allievo può comunque lavorare all'esterno nei primi due anni, che richiedono grande concentrazione; infatti, fino alla fine del primo biennio le prove servono da ulteriore vaglia: chi non le supera, non può continuare gli studi all'Università. Dal terzo anno in poi, invece, gli allievi vengono incoraggiati a fare anche esperienze professionali presso teatri, nel cinema o in televisione, facilitando in questo modo il loro ingresso in ambito professionale. Durante il quarto anno devono prendere parte a tre spettacoli di carattere diverso, presentati presso il teatro dell'Università, che rappresentano il loro saggio di diploma. Per gli aspiranti registi i corsi durano cinque anni. Vi si può accedere, oltre a come descritto sopra, anche dopo due-tre anni passati a studiare recitazione o drammaturgia. Le restrizioni per i primi due anni valgono anche per loro, mentre dal terzo in poi possono lavorare come assistenti alla regia presso teatri esterni, nonché chiamare attori esterni per i propri lavori universitari. La prima regia autonoma viene presentata al grande pubblico nel corso del quarto anno, mentre durante l'ultimo anno di studi, devono dirigere uno spettacolo presso un teatro esterno.

L'Università dispone di un proprio teatro da 340 posti, chiamato Ódry Szinpad, che accoglie tutti gli spettacoli degli allievi uscenti di recitazione e di regia. Vi sono messi in scena otto-dieci nuovi spettacoli all'anno, per un totale di circa cento repliche. Esistono inoltre altri spazi più piccoli a disposizione dei lavori più sperimentali dell'Università: la più antica sala Hevesi, da 100 posti e con palcoscenico tradizionale, le più moderne sale Várkonyi e Nádasdi, dove a seconda della disposizione del palco, possono entrare 50-100 spettatori, e infine l'Ódry Padlás, ricavata pochi anni fa dalla mansarda del teatro grande e adatta a fungere da laboratorio teatrale. La programmazione delle sale prevede sia testi classici che contemporanei, ungheresi e stranieri: da Shakespeare a Dürrenmatt, da Ernő Szép a Mihály Kornis. Succede spesso che la prima nazionale di alcuni drammi avvenga proprio qui.

La biblioteca dell'Università, composta da circa 50.000 volumi, nonché da archivi di spartiti, dischi e videocassette, è una delle collezioni ungheresi più importanti del settore. L'istituzione di Budapest è membro fondatore della Lega Europea delle Accademie d'Arte (Elia), partecipa regolarmente agli incontri organizzati dall'Unione dei Teatri Europei e ai programmi educativi dell'Iti, e organizza ogni due anni le Giornate Universitarie Internazionali di Teatro. Questo evento si concentra solitamente su un unico tema, come le diverse possibilità di mettere in scena un grande classico ungherese come *La tragedia dell'uomo* (*Az ember tragédiája*) di Imre Madách, o i possibili stili teatrali con cui vengono trattati i testi di Ferenc Molnár, invitando spettacoli di allievi di altre accademie. ■

Università di Arte Teatrale e Cinematografica di Budapest

Anno di nascita - 1865.

Indirizzo - Ungheria - 1088 Budapest, Vas u. 2/C.

Finanziamenti - Statali, tasse scolastiche, fondazioni private, altre fonti.

Rettore - Gábor Székely.

Alcuni insegnanti attuali - Tamás Ascher, István Avar, László Babarczy, László Marton, Miklós Szinetár, Mari Töröcsik, Gábor Zsámbéki.

Corsi di studio - Attori, attori di operetta e musical, attori di teatro di figura, registi, dramaturg, critici e storici teatrali.

Durata dei corsi - 4 o 5 anni a seconda del corso scelto.

Modalità di ammissione - Maturità, superamento di almeno tre prove, sia teoriche che pratiche, per ogni corso.

Prove richieste - Le prove iniziali sono attitudinali e culturali, quindi seguono esami pratici: scene recitate per gli aspiranti attori, idee elaborate di spettacoli e una scena realizzata per i registi, saggi, critiche o analisi di testi e spettacoli per i corsi teorici.

Numero di allievi ammessi - 5-20 a seconda dei corsi. È anche possibile che alcuni corsi non partano ogni anno accademico.

Prove, saggio di diploma - Prove pratiche alla fine di ogni periodo didattico per tutti, 3 spettacoli di carattere diverso durante il terzo anno per gli attori, 1 spettacolo presso l'Università e 1 presso un teatro esterno per i registi, saggio pratico per i dramaturg, saggi teorici per il corso di studi teatrali.

Impegno in ore - Diurno, a tempo pieno.

Materie di insegnamento - Diversi e variabili a seconda dei corsi di laurea, per esempio: arte dell'attore, analisi dei personaggi, arte musicale, canto, solfeggio, storia della musica, formazione della voce, dizione artistica, tecnica di dizione, danza tradizionale, classica, moderna, contemporanea, danze di società, acrobatica, collutazione, scherma, training dell'attore, storia del teatro e della drammaturgia, drammaturgia, storia della civiltà, storia dei costumi e della moda, estetica.

In apertura e nella pagg. successiva, foto d'epoca dell'Università di Arte teatrale di Budapest.

Le altre scuole ungheresi

Università di Veszprém - Dipartimento di Scienze Teatrali
(Veszprémi Egyetem, Színháztudományi Tanszék)
8200 Veszprém, Wartha Vince utca 1. Tel/Fax: (+3688) 406472.
Direttore - Dr. Tamás Bécsy.
Alcuni insegnanti - Tamás Gajdó, Árpád Kékesi Kun.
Laurea in scienze teatrali (solo teorica), in 10 semestri, requisiti: esame di maturità, superamento esame di ammissione di ungherese. Seconda laurea in 8 semestri, riservata a chi è già laureato in lettere, filosofia, lingue o altre materie attinenti. Dal 2001 anche Ph.d. in 6 semestri.
Pubblicazioni - rivista *Theatron*.

Scuola d'Arte Theatrum - Accademia Teatrale (Theatrum Színiakadémia Művészeti Szakiskola)
1119 Budapest, Etele út 55.
Tel: (+361) 3712781, Fax: 3712761.
Fondata nel 1989, è una scuola privata, gestita dall'associazione Theatrum Egyesület. È riconosciuta dallo Stato. I corsi sono diurni, durano 3 anni, forniscono il diploma di Attore II.
Requisiti - diploma di maturità, massimo 22 anni, esame di ammissione: 15 poesie o testi di prosa, 5 drammi, 3 canzoni tradizionali. Si richiede il pagamento di un'alta quota semestrale.
Alcuni insegnanti - Hajdufy Miklós, Félix László, Gali László.
Spettacoli degli allievi sono visibili presso la sala del Centro Culturale di Budapest (Budapesti Művelődési Központ).

Scuola Superiore d'Arte dell'Accademia Teatrale Ungherese di Pest (Pesti Magyar Színiakadémia Művészeti Szakközépiskola)
1077 Budapest, Hevesi Sándor tér 4.
Tel: (+361) 3413849/138, Fax: 3221040.

Scuola statale di medio livello per attori, attiva presso il Teatro Ungherese di Pest, conferisce il diploma di Attore II. I corsi sono diurni e durano tre anni, sono ammessi 14 alunni all'anno. Viene richiesto il pagamento di una bassa quota mensile.

Requisiti - diploma maturità, età massima 22 anni, esame di ammissione (in due turni): 10 poesie (5 classici, 5 contemporanei), 5 monologhi (1 Shakespeare, 1 Molière, 1 ungherese classico, 1 ungherese contemporaneo, 1 straniero contemporaneo), 5 canzoni tradizionali. Gli allievi partecipano agli spettacoli del teatro.

Il Teatro Ungherese di Pest (Pesti Magyar Színház) è stata aperto il 22 agosto del 1837 come primo teatro di lingua ungherese del paese con lo scopo di dar spazio alla letteratura e drammaturgia ungheresi. Il teatro aveva anche una programmazione musicale, di opera, e di commedia. Dopo vari spostamenti della sua sede e diversi nomi, negli ultimi decenni ha funzionato con la denominazione di Teatro Nazionale (Nemzeti Színház), svolgendone la funzione e tenendo un repertorio essenzialmente di classici, sia ungheresi che stranieri. Dal 1 settembre 2001, essendo stato nel frattempo costruito un nuovo teatro nazionale, ha ripreso il vecchio nome.

Scuola Teatrale GNM (GNM Színtanoda)
1085 Budapest, Köfaragó u. 12.
Tel: (+361) 318-7677.

Fondata nel 1984 da Mária Górnagy e altri attori, offre corsi soprattutto per giovani interessati a: teatro musicale, teatro di movimento, musical, operetta. Dal 1993/94 riconosciuta dallo Stato, offre un diploma artistico di livello medio. Dal 1998 la scuola dispone di un proprio teatro, il Teatro dei Giovani (Fiatlok Színháza), con un repertorio essenzialmente di musical, messi in scena dagli attuali ed ex allievi.

Requisiti - esame di maturità, esame di ammissione: 10 poesie, 5 monologhi, 2 canzoni tradizionali.

Alcuni insegnanti - Tamás Gyöngyösi, Johanna Bodor, Gábor Bakó.

Laboratorio del Teatro Bárka (Bárka Színházi Műhely)
1082 Budapest, Üllői út 82. Tel: (+361) 2105740.

Offre - in modo saltuario - corsi per attori, drammaturghi e critici teatrali sotto forma di laboratorio con i membri della compagnia del teatro e insegnanti esterni. Gli allievi partecipano agli spettacoli del teatro.

Centro di Újpest per la Ricerca di Talenti Letterari, Teatrali e Cinematografici (Újpesti Irodalmi, Színházi és Filmművészeti Tehetségkutató Központ).

IV. Budapest, Újpest Polgárcentrum, Árpád út 66. Tel: (+361) 369-3533, 369-6481.

Offre corsi per: attori, doppiatori, dramaturg, performer.

Esame d'ammissione - poesia, prosa, canto e danza.

Alcuni insegnanti - Gábor Harsányi, László Tahi Tóth, József Mautner.



l'Accademia di Sofia

Critici teatrali in palcoscenico

di Antoaneta Vladimirova

L'Accademia Nazionale d'Arte Teatrale e Cinema "Krastio Sarafov" è situata proprio nel centro di Sofia, in via Rakovski, dove si trovano la maggior parte dei teatri della città. L'istituto, fin dalle sue origini (1948), segue i principi artistico-organizzativi della più conosciuta scuola russa Gitis tanto che fino al 1995 ha tenuto lo stesso nome. Dal 1951, in occasione del settantacinquesimo anniversario della nascita del grande attore bulgaro Krastio Sarafov l'istituto decide di onorarlo affiancando il suo nome alla sigla Gitis. Per più di quarant'anni l'accademia detiene il monopolio dell'istruzione teatrale del paese, formando professionalmente attori, registi e critici. Praticamente quasi tutti gli operatori del settore sia in passato che in tempi più recenti hanno studiato in questa scuola. Dalle tre facoltà iniziali si aggiungono nel corso degli anni ulteriori specializzazioni come per il teatro delle marionette, dal 1962, per gli attori, e solo dieci anni più tardi per i registi. Poco dopo, nel 1966, si inaugura il Teatro delle Marionette di via "Stefan Karadja". Nel 1973 l'Istituto si apre anche al cinema con le facoltà - regia per cinema e televisione, storia e teoria del cinema, operatori per cinema e tv, regia per animazione (cartoni animati). Ogni anno, verso settembre, quando l'Accademia apre i suoi battenti per gli esami d'ammissione, davanti al suo edificio si concentra sempre un'enorme folla. Una folla vociante, allegra, colorita, in continua trepidazione. La folla dei candidati. Nulla è cambiato anche oggi, malgrado i tempi non siano dei più favorevoli per il mondo artistico (non solamente teatrale), in mezzo ai cambiamenti e difficoltà che hanno segnato il paese, i giovani non hanno mai smesso di sognare, come sempre. I candidati attori sono sempre quelli che attirano maggiormente l'attenzione, qualcuno recita un pezzo, qualcun altro balla. Molta gente passa in via Rakovski solo per assistere a questo spettacolo. Molto più riservata, come si può immaginare, è la cerchia degli aspiranti registi e critici. Per queste facoltà è prevista di solito una

selezione piuttosto forte, vengono scelti circa cinque candidati per facoltà, anche se non esistono regole in merito (può capitare l'anno in cui nessuno viene ammesso). Tutto dipende dalla commissione composta dai professori della scuola, che diventeranno in seguito delle vere e proprie guide per gli allievi. La figura del docente diventa un punto di riferimento fondamentale, che aiuta a intraprendere la professione. Insegna la teoria e la pratica, segue il percorso individuale di ognuno e cura il programma di studio per le varie discipline. Mi sono laureata presso la facoltà di storia e teoria del teatro, nella classe di Jurij Dacev, affermato critico teatrale. I nostri incontri settimanali (per un totale di 6-8 ore) erano pieni di discussioni, di confronti anche accesi, di opinioni diverse. Già dal primo anno abbiamo iniziato a scrivere le nostre prime critiche sugli spettacoli, riservando molta attenzione alla drammaturgia. Nel secondo anno abbiamo osservato nei dettagli l'interpretazione dell'attore, nel terzo la regia, nel quarto lo spettacolo nella sua interezza. Le altre discipline - storia del teatro occidentale e russo, storia della letteratura russa e occidentale, teoria del dramma, storia dell'arte, storia dello spettacolo, storia del teatro antico... - formano la base culturale senza la quale non è possibile capire l'arte teatrale scenica di oggi. Inoltre per gli aspiranti critici durante gli studi sono previste lezioni pratiche di dizione, movimento scenico e recitazione, con la realizzazione di un frammento di spettacolo, che ha come obiettivo di far provare all'allievo, sulla propria pelle, cosa vuol dire trovarsi sul palcoscenico, essere guardato dal pubblico. Un'altra condizione determinante alla preparazione del futuro critico consiste nella partecipazione ai festival anche in ambito organizzativo e ufficio stampa. ■

Accademia nazionale d'arte teatrale e cinema "Krastio Sarafov" di Sofia

Anno di nascita - 1948.

Indirizzo - Accademia Nazionale d'Arte Teatrale e Cinema "Krastio Sarafov" (NATFIZ) ul. G.S. Rakovski, 108-A, Sofia 1000, Bulgaria - Tel. 00359.2.9879862, 9879862, fax 00359.2.98997389 - e-mail natfiz@bgcict.acad.bg- www.art.acad.bg/natfiz.

Finanziamenti - Statali.

Corsi di studio - Otto facoltà: attori di prosa e del teatro delle marionette, pantomima, regia di prosa, balletto, teatro delle marionette, storia e teoria del teatro drammatico, scenografia per teatro delle marionette. Inoltre ci sono sei facoltà di cinema.

Durata dei corsi - 5 anni per regia e storia e teoria del teatro, 4 per gli altri.

Modalità di ammissione - Per attori l'età richiesta per le donne è fino a 23 anni e per gli uomini fino a 25 anni.

Prove richieste - Tre gradi di selezione per tutte le facoltà.

Saggi di diploma - Alla fine degli studi, gli attori della facoltà di recitazione rappresentano sul palcoscenico del Teatro dell'Accademia uno spettacolo finale, i registi mettono in scena un'intera opera sul palcoscenico di un teatro professionale convenzionato con l'Accademia, gli studenti della facoltà di storia e teoria del teatro scrivono una tesi di laurea su un tema a scelta.

Punti di riferimento teorici - Stanislavskij.

Segni distintivi della scuola - L'Accademia dispone di un teatro di 440 posti e un teatro delle marionette di 80 posti, una sala video, una sala per proiezioni cinematografiche, postazioni Internet, un archivio del cinema e una ricca biblioteca. Inoltre gli studenti ammessi ricevono una borsa di studio e possono usufruire degli alloggi del pensionato dell'Accademia.

Studenti stranieri - L'Accademia accetta studenti stranieri per tutti i corsi di studio. Costi: tra 3000 e 5000 dollari all'anno. Info. International Department e-mail georgio@art.acad.bg, tel. 00359.2.29864019



intervista a Krystian Lupa

RITUALI MAGICI

attorno al personaggio

di Beata Matkowska

HYSTRIO - Tre anni fa lei ha annotato in un diario: «Detesto gli attori. Quale demone mi ha condannato a passare per il loro tramite? Non riesco ad esprimermi attraverso di loro, non ce la faccio più, dovrei smetterla di fare teatro, ma so di certo che non lo farò perché sono troppo vigliacco».

LUPA - Queste sono le mie ricadute di... che ne so?... lamentosità? Gli attori mi rimproveravano di non riuscire a capire com'è difficile per loro quando non riescono a mettere a punto qualcosa. E sebbene la verità vada sempre cercata nel mezzo, sono tuttora convinto che sia sempre possibile farcela, ma solo ponendoci di fronte alle sfide più estreme. Buttandoci nell'avventura dei *Fratelli Karamazov*, un'avventura così estenuante e vampiresca, ci dicemmo che quello spettacolo aveva una sua esistenza religiosa e se non la si evocava ad ogni prova e ad ogni spettacolo e se non si risvegliava in sé una specie di follia, non la si poteva far risorgere ogni volta che si usciva dal camerino per andare in scena: meglio allora non uscire del tutto dal camerino.

HY. - Questo lo pretendevano anche Kantor e Grotowski.

L. - Non ci ho nemmeno provato a lavorare come facevano loro, sebbene forse avevano ragione loro nel voler mettere in atto l'aspetto estremo o monastico - lo si può chiamare in vari modi - dell'esistenza dell'attore. Naturalmente la trasgressione non è mai stata possibile senza il fenomeno del *leader* che spinge il gruppo oltre una certa soglia. E così in Craig come in Osterwa, Kantor o Brook ci si scontra con la pretesa più radicale di disciplina nella vita teatrale. Loro sentivano l'ineluttabile necessità di avere il gruppo come vittima sacrificale. Non era essenziale in che modo ciò si realizzava. Come con Kantor, che con la pressione, il ricatto o addirittura il terrore estorceva questo sacrificio agli attori, che erano come bambini impauriti. O addirittura come in Grotowski, dove il sacrificio scaturiva da una mistica, un'ideologia, alla quale dovevano credere o sottostare i membri della sua troupe. Quasi una legge, un ordine monastico. Tuttavia entrambi i metodi... lo strappare un sacrificio ai partner, il terrore e la legge della setta mi sono estranei.

HY. - Ma non pretende l'impossibile, esigendo dall'attore che ad ogni prova abbia in sé l'ossessione del personaggio?

L. - Ammetto che ciò non è sempre realistico. Tuttavia mi sto rendendo conto che proprio un sacrificio è indispensabile ed è la principale condizione per mantenere in vita una creazione radicale, che oltrepassa i limiti della zona d'equilibrio gravitazionale. Del resto questo volo spiccato verso una tale irraggiungibile altitudine va in qualche modo mantenuto. Ed a volte, di solito alle prove, si può riuscire a compiere questo miracolo. Ma è estremamente raro che gli attori riescano a resistere in questo stato fino alla "prima". Semplicemente affondano. E generalmente, in seguito, nelle repliche, si affievolisce la pressione della persona che li ispira, gli attori, come avrebbe detto Thomas Bernhard, «cadono dalla padella nella brace, e infine crollano». Il ruolo non lo si può rinchiudere, altrimenti soffoca. Bisogna trattarlo come una pianta, occorre innaffiarlo, toccarlo e parlarci, altrimenti muore. Se vogliamo che ciò che abbiamo creato dentro di noi sopravviva non lo possiamo lasciare totalmente indifeso. Altrimenti la vita ingorda può ingoiare tutto.

HY. - Prima della ripresa parigina dei *Fratelli Karamazov* ha annotato: «forse morirò per questa rappresentazione... non appena rattoppo qualcosa si strappa da un'altra parte. Come una veste lisa... Che sia veramente una vendetta per questa seduta spiritica, per questo sacrilegio di resuscitare i morti? Agli attori sfugge tutto... queste tensioni egoistiche e queste invidie... Perché non si vogliono sacrificare, quando la materia fornisce loro quest'occasione, un'occasione su mille? Perché su



Il lavoro dell'attore secondo un maestro della scena polacca

ogni scena si forma immancabilmente la rognà? Non capisco questa malattia, anche se faccio il possibile per analizzarla».

L. - Ogni volta mi prende lo sgomento, quando rinnovando uno spettacolo mi accorgo dell'enormità del vuoto compiuto dalla vita. Non c'è negli attori nulla dello spirito del monologo interiore! C'è soltanto il testo imparato a memoria ed il gesto. Vanno a cercare qualcosa nella memoria del personaggio e trovano qualcosa di mutilato dalla realtà. Uno storpio. E allora afferrandosi a questi monconi sporgenti, con la miglior fede, compiono delle cose orripilanti. Evocano parole e situazioni, ma l'energia del monologo interiore, se anche esiste, è da qualche parte lontano, al di là delle parole. Dimenticata. Allora mi sento abbandonato, perché si capisce che tutta la responsabilità del tenere in vita il fuoco è solamente mia. E si potrebbe persino pensare che questo stato di cose sia corretto, se non fosse che a volte si ha coscienza del fatto che all'attore manca una comunanza della passione. E non è nemmeno nella recitazione, ma nel difficile periodo della preservazione del ruolo dentro di sé.

HY. - *Questi stati di impotenza che generano sofferenza fisica sono inevitabili per l'artista.*

L. - La "rappresentazione viva" è un vampiro che non molla il regista. E non gli permette di andarsene neanche per riprendere un attimo il fiato. Devo essere il suo servo. Per questo non mi sforzo di difendermi o di negarmi alla sofferenza, perché so che non mi riuscirà. L'autore ha forse più chances. Anche se non c'è effettivamente grande attore, che non abbia compiuto in sé i più diversi rituali o manipolazioni psicofisiche. Ognuno di loro consapevolmente e con travaglio trascina la propria tensione interiore. La forza propulsiva della sua anima. Anche per questo non credo che il training di gruppo applicato da Grotowski sia una buona strategia. Questo metodo di lavoro unifica gli attori trasformandoli in un gregge di pecore incantate dalla fede. E anche se il carisma del soffio della fede compie il miracolo di innalzarsi al di sopra, ciò nondimeno questo tipo di "attore incantato" mi disgusta.

HY. - *Quindi rimane l'aspettativa di una compartecipazione?*

L. - Non voglio dire che ho trovato io il modo migliore, ma devo ammettere che mi accompagna sempre un'incessante nostalgia per questa compartecipazione un po' - forse molto - utopistica. Parlo di una comunità di pensieri. Di desideri. Di follia. Di slancio. Di inquietudine interiore. Gli attori riconoscono che il nostro agire comune li porta lontano da qualche parte e dà loro un maggiore senso del lavoro che con altri registi. Ma perché, santo Iddio!, non ne traggono nessuna conclusione? Perché?! Non voglio però dare l'impressione di essere come Kantor, di lamentarmi degli attori. Di essere io migliore e loro peggiori. Ho deciso di manifestare queste mie insoddisfazioni, ma ciò non significa che accuso qualcuno. Ritengo che il partner debba essere consapevole delle mie depressioni e amarezze.

HY. - *A volte alle prove riesce a trasmettere di più agli attori con un battito sul tavolo che non con un lungo monologo.*

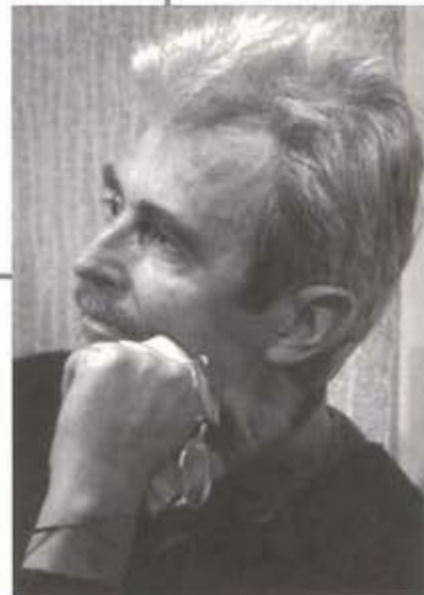
L. - Questo stato lo chiamo trasferimento dell'illuminazione. Gli attori entrano nel mio spazio e allora il nostro essere partner in un processo dialogico di creazione diventa una seduta spiritica. Le parole diventano superflue e la polifonia ritmica di regista e attore diventa un accordo sincronizzato e parallelo. Questo ha luogo sempre quando sento che sto ritualizzando la realtà dell'opera che nasce. Ma questa compartecipazione non è in nessun caso imposizione all'attore del mio ritmo. Recependo il mio movimento, il partner fa sì che quel gesto prenda forza, ed in me si fa strada la certezza che il messaggio è stato capito. Il ritmo viaggia e si solleva. Ed allora di può compiere insieme un passaggio ulteriore. Gli attori nel dialogo ritmico, eliminando le barriere, cominciano a viaggiare nell'improvvisazione e scoprono spazi che prima non sognavamo neppure.

HY. - *Cominciamo dalla strategia di ricerca del personaggio. Che metodo dovrebbe impiegare l'attore, per raggiungere quella situazione ideale in cui lui diventa io?*

L. - Alle prove analitiche gli attori parlano molto del loro personaggio in terza persona, il che significa che si trova ancora all'esterno. Non lo vogliono percepire intuitivamente, sentendo che non hanno abbastanza forze e mezzi per farlo. A volte l'attore, saltando troppo sconsideratamente dal lui all'io genera un effetto parodistico. Tuttavia, anche senza uno stress reciproco, non dovrebbe aver paura della propria goffaggine nel momento in cui il lui, lei comincia a travasarsi nell'io. L'attore non trova subito la strada giusta per il personaggio, ma sono convinto che la ricerca di idee attive porti vantaggio all'attore, benché non tutte queste scoperte consentano all'attore di prendere decisioni che abbiano come effetto la trasformazione del personaggio da lui a io. Tuttavia le idee attive non le si può sempre trovare nella semplice analisi diretta del personaggio. È solo

KRYSTIAN LUPA (1943), regista, scenografo (è laureato all'Accademia di Belle Arti di Cracovia), pedagogo polacco.

Legato da oltre vent'anni allo Staryj Teatr (Teatro vecchio) di Cracovia. Famoso per le sue regie di testi della letteratura austriaca (e per la loro lunghezza, dalle nove alle quindici ore) come *L'uomo senza qualità* di Musil, *La Fornace*, *Immanuel Kant*, *Fratelli e sorelle* di Thomas Bernhard e *I lunatici* di Broch, ha anche diretto *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. A Cracovia ha da poco messo in scena *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov.



In apertura, bozzetto di Lupa per *il maestro e Margherita* di Bulgakov; in alto, un ritratto del regista polacco e, in basso, una foto dello spettacolo bulgakoviano.



Accademia teatrale Aleksander Zelwerowicz di Varsavia

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, ul. Miodowa 22-24, 00-246 Warszawa, tel. 4822.8319545, fax 4822.8319101 - www.at.edu.pl

Anno di nascita - 1743.

Finanziamenti - Statali e privati tramite la Fondazione dell'Accademia.

Corsi di studio - Recitazione, regia, scienza del teatro. Nella sede distaccata di Bialystok corsi di teatro di figura, recitazione e regia.

Durata dei corsi - 4 anni.

Modalità di ammissione - Tre prove di selezione.

Maestri di riferimento - Juliusz Osterwa, Konstantin Stanislavskij, Leon Schiller.

Scuola superiore statale di teatro Ludwik Solski di Cracovia

Panstwowa Wyzsza Szkola Teatralna im. Ludwika Solskiego, ul. Straszewskiego 21-22, 31-109 Krakow, tel. 12.4221855, 422.5701, 422.1590; fax 12.4220209 e-mail: sekretariat@pwst.krakow.pl;

www.pwst.krakow.pl Sezione distaccata di Wroclaw, ul. Powstanców Slaskich 22, 53 - 333 Wroclaw - tel. 71.3674015 -16, fax 71.3671627; e-mail sekrwr@pwst.krakow.pl

Anno di nascita - 1946.

Finanziamenti - Statali.

Corsi di studio - Recitazione, regia, teatro di figura.

Durata dei corsi - 4 e 5 anni.

Modalità di ammissione - Tre prove di selezione.

Maestri di riferimento - Juliusz Osterwa, Konstantin Stanislavskij, Jerzy Grotowski.

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Jerzy Stuhr, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor, Krystian Lupa.

Jerzy Stuhr, a lungo rettore della Scuola di Cracovia.



il viaggiare dell'immaginazione nello spazio interiore del personaggio che porta frutto. Ritrovando un motivo nascosto l'attore reagisce con gioia istintiva: l'ho trovato! Questo motivo "marginale", verrebbe da dire, è più fresco e porta maggiore ispirazione di quelli che sono scaturiti dall'analisi diretta. Permette di partire.

HY. - Permette, come dice lei, di essere incinti del personaggio?

L. - Questo stato di sogno ad occhi aperti che a volte prende l'attore, che lui lo voglia o no, è molto più efficace che non la continua e diretta limatura dei movimenti, delle battute e dell'intonazione davanti allo specchio di casa. L'attore, se si lascia andare ai desideri ed alle ansie del personaggio, prenderà a guardare dalla finestra, a camminare e a ballare assieme a lui. Perché ciò accada, le riflessioni devono diventare meno concrete e localizzate. L'analisi dovrebbe scorrere dentro l'attore. Solo allora svanirà lo stato di paralisi fra corpo e cervello, che esiste fintantoché le riflessioni sul personaggio si trovano nella regione delle pretese intellettuali. Quando alla fine il corpo sente che il personaggio è giunto a lui, rifiuta ulteriori viaggi e cade in letargo. Allora comincia il tempo dell'accumulazione. L'attore smette di esercitarsi. Smette di pensare al personaggio. E va a passeggio con lui da qualche parte... sta in piedi in bagno davanti allo specchio. Sta sdraiato nella vasca da bagno o nel letto. Si sveglia di notte e non riesce a dormire, perché il suo personaggio non gli dà pace. Nelle discussioni con gli attori mi sforzo di aprire queste misteriose regioni della maturazione del ruolo e di insegnare loro come averne cura. L'attore spesso rigetta le esperienze estreme. Ed io non lo costringo a compierle, malgrado mi dispiaccia per le ricerche rifiutate. Cerco di avvertire gli attori che non dovrebbero abbandonare quei luoghi, perché ognuno di essi è un po' come un chiodo piantato un po' più in alto in questa nostra scalata. Naturalmente sono cosciente del fatto che l'attore per recitare deve sentirsi al sicuro nel suo ruolo. Deve completarlo a suo modo, e quindi rifiuta le proposte del regista. Io aspetto con pazienza che l'attore si liberi. Anche per questo le prove durano così a lungo.

HY. - Ma il tirarsi indietro dell'attore può dipendere anche dall'angoscia dell'eccessiva nudità.

L. - Accade anche questo. La causa più triviale del suo tirarsi indietro è la non accettazione del personaggio che l'attore ha creato e reso manifesto. Un sospetto nascosto profondamente e segretamente. Questo sottrarsi è il più delle volte un fatto inconsapevole. Ma succede anche che, alle prove, conquistiamo una reciproca fiducia e ci prende un'ispirata follia simile alla danza nello stato di trance. A volte appare questa forza, unita alla fiducia che questa nudità dovrà apparire... come dire?... con tutta l'ingenuità di un bambino. Senza vergogna. Allora diventiamo il materiale, dal quale nasce l'atto del sacrificio. Allora gli attori oltrepassano le proprie barriere. Si mostrano, a mio modo di vedere, belli, spogliati da tutti i blocchi nevrotici. Succede che lo spazio rituale si manifesti alle prove che vengono registrate, e quando poi l'attore si riguarda sul nastro afferma di avere un aspetto strano e spiacevole. Non so perché non sente la forza e la meraviglia del suo personaggio. È sgomento, anche se si tratta del suo migliore risultato.

HY. - Per l'attore è estremamente difficile conservare il personaggio. Come dovrebbe fare per mantenerlo in sé?

L. - L'attore dovrebbe essere cosciente del fatto che è particolarmente importante come si mette insieme il bagaglio con il quale va alle prove. Non dev'essere in nessun caso un insieme di forme imparate a memoria. Dev'essere un bagaglio di eccitazione e di tensione. Uno stato d'animo strano. Di attesa. Pronto ad essere aperto e sbudellato. Dico spesso agli attori: venite con qualcosa! Fatevi

vedere, su! Allora l'attore deve prendersi la fatica di disfare il bagaglio, sentendo che si è manifestata in lui quella forma di istinto, che nella vita privata fa sì che si voglia andare a ballare o lasciarsi andare a qualche avventura erotica. Questa concupiscenza, indispensabile nel corretto funzionamento dell'essere umano, è parimenti indispensabile al personaggio chiamato all'esistenza.

HY. - *Accade tuttavia che, nonostante tutti questi sforzi, all'attore non riesca di ritrovare il personaggio.*

L. - Alle prove l'attore era sicuro di avere tutto ciò di cui aveva bisogno, ma dopo qualche giorno di pausa scopre con sgomento di non sapere dove siano finiti tutti i ripiani dello scaffale che io gli avevo montato, ma che lui non aveva ancora assimilato. E allora il personaggio crolla, perché mancano gli strumenti per costruirlo come si era fatto alle prove. Dunque egli li sostituisce con delle protesi, per cercare di far tornare il personaggio ad ogni costo. Così non si può costruire, non può nascere niente. Bisogna avere il coraggio di distruggere questo storpio e ricominciare daccapo. Non pretendo affatto che l'attore venga con una struttura che dia l'illusione di essere quella che in precedenza eravamo riusciti a costruire. Può anche essere un personaggio un po' differente, a condizione che sia stato fatto autonomamente e con sincerità. Per creare un personaggio non basta costruirne laboriosamente l'interiorità passo a passo. Il personaggio costruito solo sull'indispensabile monologo interiore può apparire troppo modesto. Povero. Il personaggio ha bisogno di fantasia. Ciò che appartiene alla mia fantasia, alla mia esistenza, non sempre si limita unicamente al monologo interiore. Ho diverse fantasie vitali che si mostrano all'esterno. Mi diverto della mia vita. Provo gioia. Orgoglio e alterigia. Ho le mie mitomanie. I miei eccessi. I miei istrionismi. Del resto, ognuno di noi ha la sua fantasia, la sua aura. È per questo che l'attore dovrebbe godere della propria luminosa energia. Non capisco perché l'attore al quale appare questa esistenza interiore di sogno non si lascia un po' trasportare da essa. Volare via come un uccello. Perché mai, avendo in sé una tale tensione riesce soltanto a recitare una scenetta di genere, che non ha niente a che fare con ciò che sta accadendo dentro di lui. Chiaro, portare i sogni sulla scena dell'esistenza non è così facile, visto che la strada dall'immaginazione al corpo è lunga. A volte anche i registi, non sapendo arrivare dentro di sé al luogo dove l'esistenza dei sogni si crea e ottiene la sua realtà, non riescono ad uscire dallo stadio ibrido.

HY. - *Se vogliamo qualcosa di più della semplice forma, è indispensabile che ci sia lo stato di sogno sia del regista che degli attori?*

L. - Naturalmente è indispensabile la consapevolezza di che cos'è quello stato ed in che modo esiste nei nostri animi e nelle nostre memorie. Senza un'immaginazione che riesce ad andare in profondità, l'attore non è in grado di creare il suo personaggio. A scuola di teatro chiudiamo gli occhi e cominciamo il viaggio nelle profondità del corpo portando sulla carta sotto forma di disegno le forme ritrovate in sé. Questo metodo lo chiamo «disegnare con l'occhio interno». Se qualcuno disegna veramente, il suo personaggio, così come appare sulla carta, non assomiglia alla forma di un uomo. Sembra quasi un mandala. Questi luoghi visti dall'occhio interno si avvicinano, si stringono insieme, si sovrappongono. In quest'esercizio di meditazione non si può assolutamente fingere, perché i disegni finti si riconoscono all'istante. Ciò che è veramente importante è compiere un ripetuto atto di osservazione del proprio corpo. Intrattenere un dialogo con i suoi luoghi, raggiungerli con l'occhio interiore. Perché solo così si può conquistare la trasparenza del proprio corpo indispensabile all'attore. Questo metodo può aiutare l'attore a ringiovanire il proprio personaggio, quando sente che gli effetti ottenuti dal lavoro nello stato di letargo cominciano a svanire. Senza questa capacità l'attore non può preservare in sé il personaggio.

HY. - *È l'unica strategia possibile?*

L. - Riconosco che a volte, quando la prova si sgretola, quando nulla riesce, faccio scoppiare una tempesta, dopo la quale gli attori si sentono offesi a morte con me. Costruisco a bella posta una situazione stressante, che fa sì che si cominci a brancolare senza senso. Che di notte non si possa dormire. E cadiamo in uno strano stato di sospensione. Il giorno seguente si capisce che, lo si voglia o no, dobbiamo cominciare la prova in uno stato letargico, dal quale può emergere qualcosa.

HY. - *L'attore manifesta in un ambiente amichevole il personaggio costruito in solitudine. Ma che accade quando l'attore è sulla scena davanti agli spettatori?*

L. - Nello spazio con la platea l'attore funziona diversamente. In questa circostanza è fondamentale la domanda: ce la farò? Questa emozione è lontana da quel nascente personaggio e spesso l'attore non riesce ad aver ragione di questa distanza. Questa tensione può distruggere completamente la struttura sorta in un'atmosfera amichevole. Naturalmente la cosiddetta professionalità gli consente di difendere il personaggio. L'attore deve possedere dei metodi per liberarsi rapidamente delle prime tensioni che lo bloccano. Purtroppo in questo stato l'attore spesso realizza solo la superficie, la verità dei gesti e delle intonazioni imparati a memoria.

HY. - *Durante la "prima" l'attore può essere preso dall'ansia.*

L. - Ma ciò non significa affatto che se ne debba liberare subito. Le prime rappresentazioni sono, direi, un iniziale accomodarsi sulla sella. Prima che l'attore si mostri al pubblico deve non tanto imparare la parte, ma piuttosto stabilire il suo rapporto intimo con il personaggio. Se l'attore sulla scena viene preso dall'ansia, dovrebbe sapere in che punto egli ha tradito il suo personaggio, cosa possibile soltanto qualora lo abbia fissato fortemente dentro di sé. Il corpo del personaggio non è gesto concreto né parola. È magma. La cosa più essenziale è che la follia dalla quale era emerso il personaggio fosse molto avanzata. Il corpo sognante e gli atti dell'immaginazione che collaborano con essa sono, direi, il corpo e l'anima del personaggio. Siccome non si può parlare di piena identificazione dei percorsi emozionali, occorre trovare dentro di sé la risposta alle domande: che cos'è per me questo personaggio? Qual è

l'aura di sofferenza di questo personaggio? E innanzitutto: qual è l'aura dei desideri di questo personaggio? L'attore deve - come nella vita privata - costruire in sé questo sogno... Purtroppo sono condannato al linguaggio figurato, e parlando di magma non posso tratteggiarne gli spigoli. Evocando il personaggio prima in solitudine, poi alle prove, l'attore ottiene il corpo sognante del suo personaggio. Il corpo sotto il controllo del suo sogno a occhi aperti, che porta in sé il segreto dello spettro del personaggio.

HY. - *Il segreto dello spettro del personaggio? Che significa?*

L. - Chiamo "spettro del personaggio", cioè lo spettro di un certo stato d'animo, il fascio di attenzione che un certo stato d'animo invia all'esterno. Ogni stato d'animo si relaziona alle cose esterne in maniera diversa. Nello stato di ansia dovuto ad un'attesa reagiamo ai suoni diversamente. Nello stato di terrore ci difendiamo diversamente dagli attacchi esterni, e percepiamo le persone diversamente rispetto allo stato di quiete. "Spettro" definisce quali sono gli elementi della realtà ai quali un certo stato reagisce ed in che modo. Succede che l'attore, in molti dei suoi esercizi, ignori questo spettro distruggendo e falsificando il suo personaggio. Così come accade nella vita di ogni giorno, le tensioni primitive facenti parte dello spettro avrebbero dovuto manifestarsi automaticamente. A livello del corpo sognante. Ma non è stato così. Il corpo sognante - termine di Arnold Mindell - è un cosmo ancora meno conosciuto del nostro modo di sentire e della nostra ispirazione. È il suolo primitivo sul quale dovrebbe lavorare l'attore. L'essere umano privato del corpo è mutilato e non può essere creativo. Nell'atto della creazione la cosa più essenziale perciò è la relazione di reciproco influsso fra quel corpo primitivo e quello che è, potrei dire, consapevole e vigile. Per questo per l'attore la cosa più importante è l'aspirazione al possesso del corpo del suo personaggio. Il teatro delle antiche convenzioni tronca tutti quei sussulti nei quali oggi ritroviamo una nuova sfera della verità. E questo è senz'altro una reazione verso quegli attori impostati che vendono soltanto intenzioni. Ciò a noi non interessa più. Da quando ci si è rivelata la parte imprevedibile ed incalcolabile dell'uomo, quest'ambito sconosciuto è diventato lo scopo delle nostre ricerche.

HY. - *Per lei il teatro è l'unico modo di esistere possibile. È la sua ossessione.*

L. - L'artista deve portare la materia al miracolo della vita. Al miracolo della realtà. La creazione è un processo alchemico, nel quale la cosa più importante è la creazione della materia che ha luogo nelle tenebre. E forse tutti questi nostri rituali, queste cerimonie magiche intorno al ruolo, intorno alla vita dello spettacolo sono proprio la mia ossessione. (Traduzione di Ferdinando Baldini) ■

BEATA MATKOWSKA SWIES - Critica teatrale, autrice di *Viaggio verso l'inafferrabile*. Interviste con Krystian Lupa, Edizioni Wydawnickwo Literackie.

REPUBBLICHE CECA E SLOVACCA

Accademia di Musica e Arte drammatica di Praga

Akademie múzických umění, Malostranské nám. 12, Praha 1, 118 00, tel. 257.534 205 - fax 257.530405. Facoltà di teatro, Karlova 26, Praha 1, 116 65, tel. 2.22221197, fax 2.22220230, e-mail: mikes@d.amu.cz (prof. Vladimír Mikes); www.amu.cz

Anno di nascita - 1947.

Corsi - Recitazione, regia, scenografia, costume, teatro di figura, teoria e critica; antropologia teatrale, drammaturgia e pedagogia.

Durata - 3 anni, più corsi biennali di perfezionamento. Possibilità di corsi brevi e master.

La scuola dispone di un teatro dove si svolgono gli spettacoli di diploma e che nel corso dell'anno ha un suo repertorio.

Accademia di Musica e Arte Drammatica di Bratislava

Vysoká škola múzických umení (Vsmu) - Ventúrska 3, 813 01 Bratislava, Slovak Republic. Tel. +421.754432172 - Fax . 421.754430125 - www.vsmu.sk - rektorat@vsmu.sk

Anno di nascita - 1949.

Corsi - Tre facoltà: arte drammatica e teatro di figura, film e televisione, musica e danza. All'interno della facoltà di arte drammatica e di teatro di figura sono previsti i corsi di recitazione, regia, drammaturgia, scenografia e costume teatrale, teatro di figura, teoria del teatro, organizzazione teatrale.

Durata - 4 anni (recitazione e teatro di figura), gli altri 5, più 3 di perfezionamento.

Studenti stranieri - Sia gratuitamente, tramite i programmi Socrates/Erasmus, sia pagando una quota di circa 1500 dollari, possono frequentare un corso annuale o trimestrale (14 settimane a settembre-dicembre o febbraio-maggio) di recitazione, regia e drammaturgia tenuto in lingua inglese. Quest'anno il corso di recitazione è incentrato sui testi di Cechov. Per informazioni: Organization - Ms Mária Riháková, International relations officer of the Vsmu. Address: Ventúrska 3, 813 01 Bratislava, Slovakia. Tel. 421.2.59301414; fax 421.2.54430125; e-mail: ic@vsmu.sk. Study affaires - Ms Svetlana Waradzinová, Vice-dean for Study Affaires, Faculty of Drama and Puppetry of the Vsmu. Tel. 421.2.59303556; fax 421.2.54432579; e-mail: waradzinova@vsmu.sk

SETKÁNÍ A SPOLEČNÁ ROZPRAVA
k zájmové činnosti
**ÚSTAVU PRO VÝZKUM A STUDIUM
AUTORSKEHO HERECTVÍ**
při katedře autorské tvorby
a pedagogiky DAMU Praha

8. 11. 2002 od 10 do 18 hodin
9. 11. 2002 od 10 do 15 h v Divadle Na zábradlí
Zajímá-li vás autorská tvorba herectví, teatru a umění diva prof. Ivan Vyskočil,
vedoucí katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU v Praze,
konferenci se koná pod záštitou dr. Jany ŠIMONOVÉ, M. Kocourek-Schabitzky.

scomparse la Fabbri e la Sannoner



Marisa Fabbri, l'estro e l'ironia

di Fabio Battistini

L ho attesa un anno, prima che mi raggiungesse, la telefonata tragica ed improvvisa della fine della lotta contro quel male inesorabile. Eppure l'avevo vista un mese prima, in una andata e ritorno a Roma. Cara Marisa, Marisi... i cinquant'anni mi avevano regalato, ma è più esatto dire "mi avevi regalato per i cinquant'anni" un po' della tua grandissima arte e della tua gioia di vivere: un lavoro scandito in undici tappe, da Bacchelli a Dostoevskij, da Duras a Péguy, ai carteggi Woolf-Sackville West e Aleramo-Campana, dall'*Apocalisse* al Testori della prima *Erodiade*, dalla Paolina Leopardi in quell'assoluta Recanati alle esaltanti iperboli della *Vita di Maria* di Rilke. Ma in quell'ultima visita-incontro-addio mi avevi indicato anche l'ultimo traguardo del nostro lavoro, fra un caffè una sigaretta e un dito di whisky canadese che aveva portato il tuo compagno Paolo. Questo ridisegnarti ora è la banalità che sorge improvvisa per frenare l'empito della solitudine che mi fa lo sgambetto e rischia di pietrificare le poche cose che voglio dire di te, dell'attore di razza (si disse che eri l'unica che poteva affiancarsi a Paola Borboni per estro, intelligenza, lavoro sulla parola, dedizione a quella bestiaccia che è il teatro, ironia, potenza vocale e interpretativa). Avremmo voluto "fermare" alla radio almeno quel testamento che fu *Le bacchanti*, a Prato... troppo tardi. Ma prima del lavoro propulsivo con Ronconi (da *I Lunatici* a *Ignorabimus*, dalle *Carmelitane* a *Le tre sorelle*, dall'*Uomo difficile* a *L'Orestea*) c'era stato l'incontro con Strehler per *I giganti della montagna* - anche nostro primo incontro - la *Cantata di un mostro lusitano* di Weiss, la nuova edizione dell'*Albergo dei poveri* e il

Referendum per l'assoluzione o la condanna di un criminale di guerra a Marzabotto, motivo di un distacco da Strehler che vi trovò poi ancora a fianco per la testimonianza alla Risiera di San Sabba a Trieste. Ma il lavoro con Trionfo, Cobelli, Guicciardini, quelle madri grandissime di *Un marito* di Svevo a Trieste, l'*Alving degli Spettri* a Spoleto, quella di Terron al Nuovo di Milano, la *Luna lunatica* di Bacchelli, le performance su Calvino e Bernhard, quel lavoro drammaturgico che partiva fin dal primo incontro col testo ed era la risultante dell'approccio al mondo dell'autore, ora restano tante immagini mute, ma la voce che scandisce dentro di noi, non ci abbandonerà. Grazie Marisi! ■

Milla che amava la poesia

di Ugo Ronfani

Milla Sannoner se n'è andata a metà aprile, vinta - come Rosa De Lucia, come Anita Laurenzi - da una malattia insidiosa e crudele. Si è spenta a 62 anni alla clinica Columbus di Milano: il suo cuore resisteva alla morte e il male non riusciva a cancellare i segni di un'avvenenza che in gioventù, terminati gli studi al Filodrammatici, l'aveva messa alla pari con le "jeunes filles en fleurs" che, sulle passerelle degli anni Sessanta, facevano sognare gli italiani: tanto da ottenere lo scettro di Miss

Cinema. Adesso, evocare la bellezza di Milla che, insieme alle sue qualità di attrice, l'aveva aiutata ad aprirsi la strada dello spettacolo, non ha altro senso che intonare un malinconico "vanitas vanitatum"; ma nella sua biografia spezzata anzitempo è giusto ricordare che nel cinema e nella televisione Milla aveva incontrato registi come Germi, era stata sul set con attori come Cervi, Fernandel, Ferro, Stoppa e la Morelli, Ornella Muti, Loretta Goggi; e che la sua versatilità l'aveva portata anche al genere popolare sullo schermo, a fianco del *Sandokan* di Kabir Bedi. Ma Milla - ch'era l'eleganza e la misura fatte persona - sentiva di avere verso il pubblico l'obbligo di essere ricordata nella luce di quella giovinezza, tramutatasi con gli anni in una splendente maturità. Quando il male si era insediato in lei, prima di fermarla sullo Stige di un reparto terminale, aveva voluto diradare e poi interrompere i rapporti con gli amici. Un solo pensiero, dice la madre, smarrita: avrebbe voluto salutare il pubblico del suo amato teatro recitando, «magari da seduta», un'ultima volta. L'aneddoto è commovente e per me imbarazzante: Milla, difatti, avrebbe voluto fare questi addii con un mio monologo, *L'automa di Salisburgo*, che aveva amato e recitato in giro per l'Italia insieme a un altro mio lavoro, *L'isola della dottoressa Moreau* presentato al Mitterfest: e se indugio nel dettaglio è per dire, con emozione comprensibile, quanto fosse radicata la sua passione teatrale. Di questa passione restano innumeri testimonianze: agli esordi *Vestire gli ignudi* e altri Pirandello, il Molière del *Don Giovanni* e *Il ritorno di Casanova* con Albertazzi, un Goldoni con Proietti e Soleri, il *Sogno di Shakespeare* con Tato Russo fino a *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill con Vallone, col quale aveva condiviso l'ardua sfida di trasformare il Teatro delle Maschere, night milanese dello strip-tease, in un palcoscenico per la prosa. E ancora sono da ricordare le tournées in Russia con Peppino De Filippo e in America Latina con lo Stabile di Genova, gli spettacoli nei teatri greci di Siracusa, Sciacca e Segesta, i festival da Spoleto a Borgio Verezzi. In un variare di riuscite prove dai classici al brillante, da D'Annunzio a Crommelynck a Aimé. Infine, il suo amore per la poesia: quella della *beat generation* americana avvolta, in *Black Night Black Light*, dal jazz del pianista Gaslini, i versi dei lombardi che portava fra i carcerati: schegge di ricordi, anche queste, che aiutano a scongiurare la memoria corta del mondo dello spettacolo, e a tenerla viva nella memoria di chi le aveva voluto bene. ■

Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte



GIOCHIAMO AL MERCATO

di Laura Bevione

Un'invasione di palloncini e di caramelle, un insolito risuonare di risa e domande ad alta voce: questo il paesaggio delle sale in cui si danno spettacoli dedicati ai più piccoli. Una situazione che si è regolarmente ripetuta durante i quattro giorni del gioco del teatro, la settima edizione del festival- vetrina torinese dedicato al teatro "per le nuove generazioni". La manifestazione, organizzata da quel Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte che raggruppa le principali compagnie attive nel settore della regione, ha suscitato il consueto interesse nelle famiglie e nelle scuole che hanno festosamente riempito i teatri. I destinatari primi della rassegna, tuttavia, sono gli operatori, cui è data la possibilità di vagliare le offerte nel campo del teatro ragazzi fornite dalle compagnie del Nord-Ovest (oltre al Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta). Non soltanto un festival, ma una sorta di "mostra-mercato", pragmaticamente consapevole che gli spettacoli, dopo essere stati ideati e prodotti, devono anche essere fruiti dal pubblico per il quale sono nati e dunque essere venduti e circolare. Un'occasione per chi lavora nel settore da una parte di rendersi conto delle tendenze e delle trasformazioni di un linguaggio teatrale can-

giante e policromo; e dall'altra di assicurarsi la presenza nei propri teatri di compagnie professionali e innovative. La scorsa edizione della rassegna ha fruttato la vendita di ben duecento recite degli spettacoli proposti, in Italia e all'estero, mentre tre dei gruppi allora presenti hanno partecipato alla Biennale du Théâtre Jeunes Public che si è svolta a Lione dal 10 al 20 giugno. Una rassegna quest'ultima che, dal 1981, comprende nel suo programma incontri riservati agli operatori professionali e, appunto, un Marché International occasione di prolifici contatti e contratti che sono il principale mezzo di sussistenza delle compagnie. Il gioco del teatro, nondimeno, aspira ad accostare alla propria funzione promozionale e commerciale un ruolo di laboratorio e fucina di riflessioni sulla fisionomia e sugli obiettivi del teatro ragazzi. Si tratta in primo luogo di definire i destinatari del proprio lavoro, un pubblico potenziale composito e portatore di bisogni e dinamiche di svago assai varie. Le "nuove generazioni" per cui sono pensati gli spettacoli comprendono bambini e ragazzi dai due ai sedici anni e le offerte non potranno che essere opportunamente diversificate. Analizzando il cartellone della manifestazione è possibile individuare con chiarezza temi e linguaggi propri ad almeno tre/quattro fasce d'età: i piccolissimi (dai due ai cinque anni), i bambini della scuola elementare (dai sei agli undici anni), i preadolescenti (fino ai quattordici anni) e gli adolescenti. Ai primi sono destinate affascinanti avventure in realtà che, più o meno abituali ai piccoli spettatori, sono osservate secondo prospettive originali e ricreate in scena con mezzi inusuali, quali pupazzi, materiali vari riciclati (cartoni, barattoli, fustini, ecc.) e un utilizzo drammaturgicamente rilevante della musica.

Libero sfogo all'immaginazione

L'obiettivo è quello di aiutare i bambini a sviluppare una piena coscienza delle possibilità dei propri sensi e, allo stesso tempo, a lasciare libero sfogo alla propria immaginazione. La capacità di seguire il dispiegarsi di una storia, di riconoscerne i protagonisti e le loro funzioni, e di intuirne la possibile "morale" - ma ciò è possibile soltanto se lo spettacolo evita accuratamente toni didascalici e non sempre questo pericolo viene scansato - è ciò che si vuole stimolare nei ragazzini delle elementari. I linguaggi utilizzati sono vari e spesso intrecciati e fusi all'interno di un unico spettacolo: paradigmatica *White Side Story*, in cui la Comic Trust Company di San Pietroburgo mescola musica, danza, mimo, antichi trucchi da clown e modernissimi effetti speciali. Una proposta esemplare anche di uno dei rischi in cui spesso chi fa teatro per ragazzi incorre, vale a dire quello di lasciarsi prendere la mano dal gioco scenico delle invenzioni e degli espedienti più fantasiosi e innovativi, dimenti-

cando come uno dei primi requisiti di uno spettacolo destinato ai più piccoli sia proprio la sintesi. L'attenzione di bambini e ragazzi è breve e monolitica, non riesce a concentrarsi che su un unico stimolo visivo e narrativo per volta. Una più esplicita volontà di trasmettere messaggi di natura sociale e civile caratterizza, invece, gli allestimenti riservati agli studenti delle scuole medie e agli adolescenti. Un pubblico spesso ignorato dalle compagnie e per il quale è necessario escogitare dramaturgie ad hoc. *Sul fondo*, di e con Gianni Bissacca, trae spunto da *Se questo è un uomo* di Primo Levi, mentre lo spettacolo di Nonsoloteatro dal titolo *Vibrazioni* rientra nel Progetto Regionale Nuove Droghe ed è un ritratto niente affatto retorico del malessere e delle inquietudini dei ragazzi. Un altro tentativo di dipingere atteggiamenti, pensieri e speranze degli adolescenti è *Camaleonte - lo cambio pelle* che Assemblea Teatro ha costruito come una frenetica e multiforme nottata trascorsa in discoteca. Tre meritori tentativi di avvicinare al teatro un pubblico cui sono abitualmente proposti spettacoli destinati già agli adulti. La difficoltà principale da affrontare è quella di porsi senza pregiudizi o idee già formate all'ascolto dei propri potenziali spettatori, da una parte scansando stereotipi da indagini sociologiche sulla gioventù contemporanea, dall'altra evitando di proporre immagini e storie rassicuranti e banalmente familiari. La necessità di mantenere un legame costantemente vivo con il proprio pubblico è fondamentale per ogni compagnia specializzata in teatro per ragazzi, qualunque sia la fascia d'età prediletta: si tratta dell'unico mezzo per vincere quell'autocompiacimento fonte soltanto di sbadigli fra il giovane pubblico. Un'esigenza che spiega il costante rappor-

una fiaba di François Place

NEL PAESE dei giganti buoni

GLI ULTIMI GIGANTI, di François Place. Traduzione, adattamento e regia di Nino D'Introna. Assistente alla regia e animatore d'ombre Stefania Mancini. Animatore d'ombre Massimo Arbarello. Realizzazione ombre Controluce. Musiche di Claudio Mantovani. Creazione luci di Andrea Abbatangelo. Luci e fonica di Bruno Pochettino. Scenografia di Elisabetta Ajani. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Con Nino D'Introna. Prod. Teatro dell'Angolo, TORINO.

Nel 1994 il narratore francese François Place pubblicò una suggestiva fiaba, che egli stesso aveva scritto e immaginatamente illustrato, i cui protagonisti erano un entusiasta esploratore inglese - tale Archibald Leopold Ruthmore - e una remota comunità composta da nove giganti. A partire dall'abbandono delle coste inglesi, la trama segue il periglioso viaggio di Archibald verso Oriente e, poi, in direzione del leggendario paese dei giganti, nascosto fra alte montagne e foreste impenetrabili. Il protagonista - con in testa l'irrinunciabile cilindro - raggiunge infine la sua agognata meta e trascorre quasi un anno con quelle misteriose e gentili creature, di cui annota ogni gesto e ogni abitudine. Tornato in Inghilterra Archibald, incapace di conservare il proprio segreto, redige un'immensa opera al proposito e si dedica a conferenze in giro per il mondo. Quando, però, guiderà una seconda spedizione nella tranquilla terra dei giganti, l'ambizioso esploratore scoprirà le tragiche conseguenze, da lui non calcolate, delle proprie rivelazioni. La morale non stride con l'innequivocabile poeticità della storia di Place, in cui la leggerezza e l'immaginazione divengono vettori di un deciso invito all'umiltà. Nino D'Introna, anche coinvolto e ironico interprete, traduce nel linguaggio del palcoscenico le peculiari tonalità della fiaba ricorrendo in primo luogo al teatro d'ombre, efficace nel creare un'atmosfera di fantastico altrove, allo stesso tempo misterioso e rassicurante. Un grande telo bianco è l'unico elemento scenografico, sul quale si stagliano le ombre e alcune riproduzioni delle illustrazioni dello stesso Place, mentre D'Introna si fa alternativamente proiezione perfettamente integrata nel meraviglioso mondo dei giganti, ovvero distaccato osservatore esterno. Le musiche segnalano le

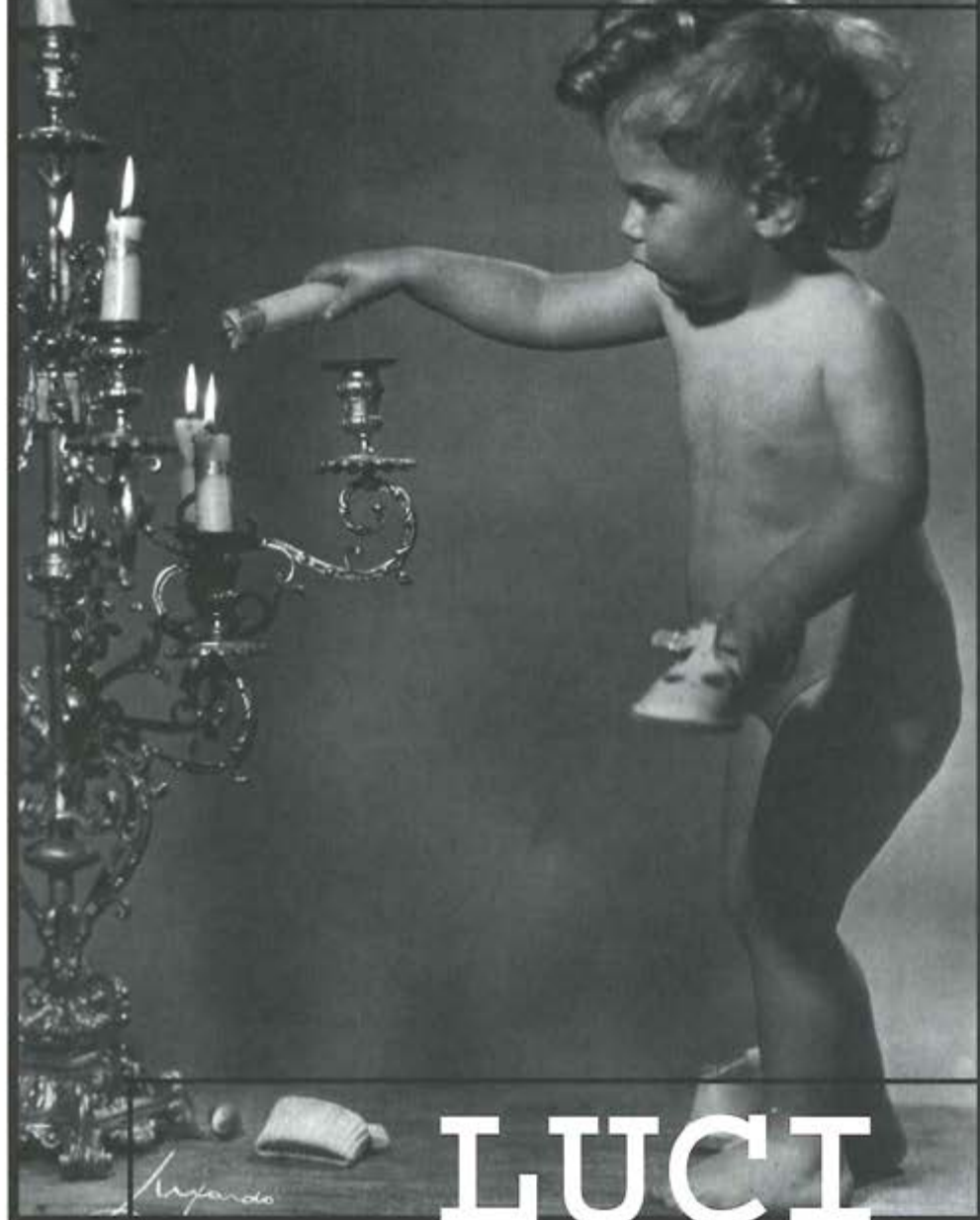
incursioni di Archibald dalla sua razionale realtà a quella mitica e rasserenate di quelle immense creature che, a spese della propria, sapranno cambiarne l'esistenza. *Laura Bevione*

to con la scuola e con gli stessi piccoli destinatari ricercato da molti gruppi. Il Piemonte può vantare al proposito almeno due esperienze significative: "Un teatro che non finisce", progetto didattico e di promozione teatrale recentemente ideato da Graziano Melano e finalizzato a coinvolgere insegnanti e ragazzi in un lavoro di analisi e approfondimento degli spettacoli visti insieme; e l'Osservatorio dell'immaginario, creato nel 1992 da Silvano Antonelli e Fabio Naggi allo scopo di raccogliere e censire desideri, paure ed emozioni dei bambini. ■

In apertura uno degli spettacoli della rassegna Il gioco del teatro; a sinistra, una scena da *Gli ultimi giganti* di François Place, regia di Nino D'Introna.

Mestieri del teatro/3

light designer



LUCI e luciferi

di Alessandra Faiella

È agli inizi del 900 con l'apparire dei grandi registi-scenografi - Appia, Craig, e poi Fuchs e Reinhardt - che l'illuminotecnica si trasforma in un elemento fondamentale dello spettacolo, al pari della regia, della scenografia e della recitazione. «Un oggetto è plastico ai nostri occhi solo in virtù della luce che lo colpisce» scriveva Appia. E oggi con lo straordinario sviluppo tecnologico che permette un utilizzo della luce prima impensato, il datore luci è diventato *light designer*

Oggi che la cultura anglosassone regna incontrastata dalle nostre parti, il datore luci si è fatto *light designer*, letteralmente disegnatore delle luci. È questo un termine pregnante che ci rimanda all'arte figurativa, poiché suggerisce la creazione di effetti di colore e di ombre, e nello stesso tempo riporta all'altro significato di disegno ovvero progettazione, costruzione: la luce costruisce il percorso della rappresentazione, ne scandisce i ritmi e gli stati d'animo. L'importanza dell'illuminotecnica nell'assetto registico di uno spettacolo teatrale è un concetto piuttosto recente dato che è solo l'introduzione della luce elettrica in teatro che rende possibile l'allargamento in senso drammaturgico di un elemento prima quasi esclusivamente tec-

nico. Prima del 1883, anno in cui viene introdotta ufficialmente l'illuminazione elettrica (in Italia al teatro alla Scala di Milano) si usava il gas ma i risultati non erano particolarmente soddisfacenti. Oltre alle alte temperature e all'odore nauseabondo che produce, il gas ha un altro grave inconveniente: è estremamente pericoloso. Sconvolgente è la frequenza con cui scoppiavano incendi nei teatri dell'epoca (dal 1820 fino agli anni 80 del secolo), come quello avvenuto nel 1881 al Ring Theater di Vienna, dove persero la vita circa cinquecento persone.

Nonostante questi inconvenienti anche gravi, il gas rispetto all'illuminazione dei secoli precedenti (candele, torce, lumi ad olio) introduce diversi vantaggi sia in termini economici che artistici. La possibilità di regolare la luce da un unico quadro di controllo permette infatti una agilità di manovra fino ad allora sconosciuta. Sono inoltre per la prima volta possibili effetti di chiaroscuro e di colore che permettono di valorizzare le scene tridimensionali che la passione per il realismo illusionistico impone in quegli anni. Un altro grande elemento di novità è il diffondersi dell'uso di oscurare la sala. Un'abitudine questa che non si impone certo di colpo ma che ha trovato nel corso dei secoli passati non poche resistenze. L'abitudine di andare a teatro per vedere e "farsi vedere" nasce in epoca rinascimentale quando la possibilità di scambiare gli sguardi tra gli aristocratici presenti in sala e il principe committente della festa è un elemento fondamentale nella prassi sociale dell'epoca. È infatti proprio nel periodo rinascimentale che gli spettacoli si sposta-

no dalle piazze e dai sagrati delle chiese dove si rappresentavano nelle ore diurne, in luoghi chiusi, nelle corti, nei palazzi dove la luce del sole non poteva arrivare. Il dibattito sui problemi dell'illuminazione dello spazio scenico appassiona architetti e scenografi tra il XVI e il XVII secolo, come Serlio e Leone de' Sommi che discutono della collocazione delle luci artificiali e sperimentano nuovi elementi decorativi quali ad esempio le bocce di cristallo riempite di acqua colorata

Iuraj Saleri

I par dell'aeronautica per marcare l'attore

AIuraj Saleri piace graffiare il personaggio. La sua firma è inconfondibile: una base *soft* e proiettori chiamati *par*, piccole luci che vengono utilizzate in aeronautica per far atterrare gli apparecchi, che marcano l'attore. «Una tecnica - ricorda il *light designer* nato a Fiume nel 1944 - affinata grazie alla lunga militanza negli allestimenti di Federico Tiezzi, che incontrai nel 1972 per lo spettacolo *Genet a Tangeri*». Una carriera, quella dell'ingegnere diventato datore luci, intrapresa quasi per caso. «Il cugino di un mio amico lavorava al Teatro di Roma e aveva bisogno di una mano: gliela diedi e rimasi affascinato dal palcoscenico. Ho fatto tutta la classica trafila da elettricista ad aiuto a datore luci, partecipando a spettacoli storici come *l'Orlando furioso* di Luca Ronconi». Ma è con Federico Tiezzi che la fantasia di Saleri si è sbizzarrita. «Lo spettacolo che mi ha procurato maggiori gioie? Sicuramente *Hamletmachine* di Heiner Müller. Era il 1984 e Tiezzi iniziò a usare le veneziane: aperte sfondavano lo spazio, chiuse lo riducevano in uno straordinario gioco di vuoti e pieni. A un certo punto dello spettacolo questo muro nero scompariva e lasciava intravedere una giostra tutta illuminata: un grande colpo di teatro che Tiezzi ha ripreso nell'ultimo *Ambleto*. Insieme lavorammo sulla parcellizzazione delle luci: per gradi dovevano condurre all'apparizione sfolgorante della giostra. Un lungo lavoro di cesello e di puntamenti». Il percorso di Saleri e Tiezzi è partito dal surreale, dal lavoro sul bianco e nero, per virare verso l'espressionismo. «L'esperienza della *Divina Commedia* con il *Paradiso* dove i santi erano in secondo piano, mentre in proscenio c'era Dante come in uno studio. I personaggi si materializzavano come una sorta di proiezione della sua mente: e qui usavo botte di luce create proprio con i *par* che solarizzavano i personaggi. Fu invece con *Edipus* e *Porcile* che Tiezzi mi disse «Non mi mettere quei colorini». Ecco allora che i fondali venivano lavorati cromaticamente come commento, davano l'umore della scena». Saleri ha sempre cercato di «sfuggire al naturalismo. Ricordo una *Carmen* al Comunale di Bologna nel 1991. Maurizio Balò aveva disegnato un impianto naturalistico e Tiezzi volle che le luci andassero nel verso opposto: usammo un giallo carico nel primo atto e un arancione forte per le atmosfere del pomeriggio». Venendo all'oggi Saleri è reduce da due spettacoli. *Napoli milionaria* con la regia di Francesco Rosi, innanzitutto. «Una scena molto particolare - spiega -: la luce entra da due piccole finestre perché siamo in un basso. Io ho caricato molti *par* che lanciano fasci di luce, così i personaggi passano da situazioni di luce a momenti di ombra». E poi il *Caligola* con Franco Branciaroli, «una nuova esperienza. L'idea era che Caligola fosse condannato a invecchiare ripercorrendo la sua storia. Ecco che ho dovuto cambiare rotta, creando l'atmosfera del ricordo con le luci *soft*». *Pierachille Dolfini*

In apertura, una foto di Elio Luxardo; in basso, Sandro Lombardi in *Inferno* (foto: Maurizio Buscarino).



poste all'interno degli edifici scenici. In epoca barocca si introducono nuovi effetti spettacolari come la riproduzione dei fenomeni naturali quali lampi, fulmini, arcobaleni, albe e oscuramenti notturni. Lo schema di illuminazione dell'epoca non muterà fino all'Ottocento e consiste nel posizionamento di luci interne al prospetto scenico e alle quinte, e luci sulla scena sia dall'alto che dal basso (luci della ribalta). Sebbene anche l'Ottocento sia tutt'altro che insensibile al fascino dei giochi di luce (come testimoniano i panorami e i diorami, scenografie con sofisticati effetti ottici) è solo con la luce elettrica che questo fattore dello spettacolo si trasforma da mero elemento decorativo a parte costitutiva della rappresentazione, da elemento statico a elemento dinamico.

Dal gas alla lampadina

La luce prodotta dal gas era una luce diffusa, costante, mentre la luce elettrica consente variazioni mai viste, mutamenti di forma e colore, possibilità di scegliere la provenienza e la direzione del fascio luminoso, di sfumarne i contorni o al contrario di renderli precisi. L'illuminazione elettrica apre le porte ad infinite sperimentazioni. Ad esempio Loïe Fuller, danzatrice americana trapiantata in Europa, collauda nuovissime tecniche di illuminazione ed inusitati effetti

coloristici, per accrescere l'effetto dinamico delle grandi masse di seta che lancia in aria durante i suoi spettacoli di danza. Ma è solo con Adolphe Appia che l'illuminazione diventa componente chiave, funzione creatrice e drammaturgica della scena. Per il teorico svizzero la luce crea scansioni ritmiche, plasma i volumi, diffonde vibrazioni armoniche, diviene cioè elemento produttore

Sergio Rossi

La luce produce sentimenti

«**A**mando conoscere persone sempre diverse e confrontarmi con situazioni insolite, sono riuscito a inventarmi una versione moderna del Carro di Tespi che mi permette di fare le cose che più mi piacciono, semplicemente lavorando». È questo il sugo di tutta la storia, il riassunto di quarantacinque anni di teatro per Sergio Rossi, romano, classe 1935. Un lavoro che sin da subito si è trasformato in passione. «Frequentavo ancora la scuola - ricorda - e un mio compagno di classe aveva il padre, tecnico di teatro, che la domenica ci portava con sé per aiutarlo a preparare spettacoli nei teatri e nei cortili delle scuole di Roma. Erano vecchie scene, talvolta dipinte sulla carta come si usava quando il teatro era molto povero, ma bastava accendere una luce, magari blu o arancione, perché si scoprissero meravigliosi paesaggi, enormi sale di fantastici castelli o tenebrose foreste dove si consumavano orrendi misfatti. Fu allora che mi innamorai della luce e ho continuato a corteggiarla per tutta la vita, sino ad ora». Certo in quarantacinque anni le cose sono un po' cambiate «le scene non sono più di carta dipinta e anche io, da semplice elettricista teatrale sono stato promosso a *light designer*». Ma la passione di Rossi è immutata. «Ripensando agli avvenimenti del passato, ho notato che a volte, parlare di un problema o discutere di un'idea, mi è servito a superare un ostacolo o a risolvere momenti che sembravano insuperabili. Lavorare non è solo conoscenza delle regole e degli strumenti del lavoro, ma anche un modo di vedere le difficoltà che lo stesso lavoro crea». La memoria di Rossi va al 1963, quando «ho cominciato a capire che la luce produceva e sosteneva sentimenti ed emozioni. Stavo lavorando ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: il regista Giorgio De Lullo non mi chiese di accendere questo o quel proiettore, ma ebbe la pazienza di spiegarmi "perché" e cosa intendeva ottenere con le luci che mi chiedeva di fare. Da quel momento ho capito che la luce non serviva solo a far vedere chi recitava, ma poteva aiutare lo spettatore a comprendere il testo e l'attore a meglio esprimere il sentimento che il copione suggeriva. Da allora il regista, come con gli attori, doveva solo spiegarmi il tipo di risultato che voleva ottenere». E nel 1967 al laboratorio di Prato Rossi incontra Luca Ronconi. «Fu lì che iniziai veramente a progettare l'impianto di illuminazione in funzione della scena. Per il *Calderon* di Pasolini fu svuotata la platea facendola diventare insieme al palcoscenico area di recitazione. Per questo creai una fitta rete di cavi d'acciaio al di sopra del loggione, a cui sospendere gli apparecchi che servivano per disegnare sul piano della platea tutta una serie di strade, di anelli, di isole di luce che scandivano, guidavano, regolavano ritmicamente il movimento degli attori e le battute. Con gli apparecchi di cui disponevamo al tempo non fu una cosa facile: ci mettemmo quasi un mese a completare l'impianto, ma ne valse la pena: in fondo era un laboratorio di progettazione». *Pierachille Dolfini*



di senso. Se la musica è la forza propulsiva del teatro di Appia, la luce ne è la forza unificatrice che evidenzia i giochi volumetrici in relazione agli sviluppi drammatici. Senza questo elemento fondamentale nell'equilibrio della scena dice Appia «gli oggetti si mostrerebbero per quello che sono, ma non per quello che vogliono significare». Anche per Gordon Craig, il grande regista inglese che domina il panorama della teoria teatrale del secolo scorso, la luce riveste un significato fondamentale nella scrittura scenica, contribuendo alla forza comunicativa dello spettacolo in senso simbolico e antirealistico. Brecht la usa in senso anti illusionistico, per creare una nuova percezione visiva capace di amplificare l'effetto di straniamento. Questi scarni esempi tratti dalla storia dello spettacolo servono soltanto a dimostrare quanto la scenotecnica abbia mutato l'estetica del teatro contemporaneo e come un mestiere poco conosciuto come quello del disegnatore luci sia in realtà di fondamentale importanza nella costruzione del progetto di regia. La funzione di illuminare la scena rendendone visibile le forme che la abitano è solo una delle molteplici funzioni della luce.



Essa è fondamentale nella scansione del ritmo, nella delimitazione degli spazi scenici isolando o definendo una zona del palcoscenico, escludendo o includendo il pubblico, focalizzandosi su un attore o su di un elemento scenico. I passaggi emotivamente significativi del tessuto narrativo vengono spesso sottolineati dai cambi di luce e dalle sfumature di colore che concorrono ad amplificare l'impatto sulla percezione del pubblico creando effetti di contrasto, raffreddando o scaldando le atmosfere psicologiche (pensiamo alla luce "raggelata" di Bob Wilson). Per sua natura la luce è un elemento fluido, agile, di grande potenza espressiva, essa è «il solo mezzo esterno in grado di agire sull'immaginazione dello spettatore senza distrarne l'attenzione; agisce nel medesimo modo pur interessando sensi diversi, la luce è un elemento vivo, è uno dei fluidi dell'immaginazione, mentre le scene sono qualcosa di morto» (Dullin, *La ricerca degli dei*).

Sparare luce come da un fucile

Per un grande scenografo come Svoboda la luce è una fonte di ispirazione inesauribile. Egli ci mostra come nel suo lavoro problemi tecnici ed estetici spesso vadano di pari passo: «In quel periodo - dice il maestro ne *I segreti dello spazio teatrale* - lavoravo con la luce a giorno - luce bianca, come se fosse una materia. Se un personaggio doveva scomparire dal palcoscenico, occorreva risolvere il problema tecnico dei riflettori che dovevano sparare la luce come da un fucile. Applicammo ai riflettori lo stesso scatto che hanno le macchine fotografiche e stabilimmo il tempo di esposizione a un quinto di secondo». Anche in Italia nel teatro contemporaneo da Strehler (la luce bianca di Damiani) a Ronconi le migliori intuizioni registiche sono spesso realizzate grazie alle liriche suggestioni degli effetti luminosi. Nel teatro moderno, dunque il datore luci, è una sorta di artista-artigiano, un alchimista col potere di plasmare un elemento capace di stimolare l'immaginazione del pubblico, vivificando la fisicità della scena. Oltre ad avere una buona conoscenza teorica di fotometria, scenotecnica e sulle tecniche di illuminazione, il *light designer* deve essere dotato di creatività e senso estetico. Egli è il punto di contatto tra scenografo e regista, lavora a stretto contatto con quest'ultimo, stimola il suo lavoro con suggerimenti e trovate, mette a disposizione le sue competenze per la realizzazione globale dello spettacolo, lo aiuta a costruire il percorso della rappresentazione definendone la cifra stilistica: qualcosa che significa molto di più del "dare le luci". ■

Nella pag. precedente, la scena di Calderon, regia di Ronconi; a lato, la star della Metro Gwen Lee in una foto del 1929.

incontro con Guido Mariani

L'ARTE DI METTERE in buona luce

di Roberta Arcelloni

Guido Mariani, classe 1927, di riflettori ne ha puntati tanti, in teatri piccoli e grandissimi, in chiese, oratori, sale di palazzi, all'aperto nei teatri antichi, nelle piazze, sulle colline, trascorrendo notti intere (perché le luci di solito si fanno a notte fonda, al termine delle prove) arrampicandosi su scale fino a dodici-tredici metri di altezza, arraggiando sulle assi delle graticce, spostando quinte in maniera poco ortodossa (e litigando coi macchinisti) per poter impostare le sue amate luci di taglio. Ha illuminato Totò, la Wanda Osiris, Salvo Randone, Luchino Visconti, Kantor e al cinema *I vitelloni* di Fellini, per citare solo i notissimi. Con il suo inconfondibile accento toscano, un giorno a chi gli chiedeva cosa avrebbe fatto se col passare degli anni gli occhi lo avessero tradito, rispose: «Ma io la luce la sento». Lo incontriamo a Firenze, dove è nato e abita da sempre, nella sede di Guarda l'Europa, associazione da lui guidata che organizza in diversi spazi cittadini serate di balletto, prosa e musica.

MARIANI - Ho iniziato, credo - è tutto così lontano - che facevo la terza o la quarta elementare. La famiglia mia era una famiglia povera e quindi c'era bisogno di trovare un sostentamento, un aiuto, anche perché in quel momento il padre, che aveva diretto il Teatro Alfieri, rimase senza lavoro. Erano momenti tristi. Conobbi uno scenografo che si chiamava Donatello Bianchini, insegnava alla Scuola d'arte scenografia e lavorava per l'allora Teatro Politeama Fiorentino, che poi è diventato il Teatro Comunale. Parlando con lui, ero un ragazzino, gli dissi che mi piaceva tanto il teatro perché mio padre mi ci accompagnava sempre. «Se vuoi venire da me il pomeriggio quando non hai la scuola, per guadagnare qualche centesimo - disse - io t'insegno a macina-

re i colori» (allora facevano ancora come Giotto). Io così presi ad andare da lui nelle grandi scuderie di Palazzo Pitti, dove avevano organizzato lo studio scenografico. E lì, fra l'altro, insegnava agli stranieri la tecnica del distacco dell'affresco, io preparavo la calce e tutto quello che ci voleva per far fare queste esperienze agli stranieri. Così ho cominciato a conoscere il teatro dal punto di vista tecnico. Quando finii le scuole elementari, quelle d'obbligo, allora si arrivava alla sesta, mi iscrissi alla Scuola d'arte per fare scenografia e per essere vicino a Bianchini. Come succede da ragazzi, delle persone brave ci si innamora e io gli volevo bene come a mio padre. In questo periodo nacque il Maggio Musicale Fiorentino e lui ne diventò il titolare scenografo. Non solo, il Politeama fu restaurato e adeguato a questa nuova attività e lui fu il progettista di questo restauro. Io lo seguii in tutte queste attività e quando terminavo la scuola andavo a lavorare con lui. Un giorno gli furono commissionati dei modelli dei teatri più importanti d'Italia (il Comunale di Firenze, il Massimo di Palermo, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, l'Opera di Roma) e io diventai l'esecutore materiale dei progetti di costruzione di questi modelli, che erano piuttosto grandi, a scala venti (girano ancora per il mondo). Fra tutti gli oggetti che erano dentro il teatro, si progettò anche l'impianto luci. Così io costruii tutti i piccoli proiettori, quelli primitivi di allora, perché a quell'epoca era ancora lontano da venire lo sviluppo tecnologico. Questo lavoro mi appassionò moltissimo e mi prese la frenesia di imparare a usare le luci, a lavorare

intorno agli impianti elettrici. Bianchini parlò con la direzione e loro mi assunsero come aiuto elettricista. Era il 1942, avevo

Una passione, quella di illuminare la scena teatrale, nata da ragazzo e portata avanti per una vita intera in una continua sperimentazione - Lo sviluppo tecnologico non ha mutato il suo stile, che è quello di scrivere la luce apparecchio per apparecchio, e non è venuta meno la capacità di lavorare anche con poco



quattordici anni e nel giro di due o tre anni diventai il capo palcoscenico per gli elettricisti. Pian piano ho cominciato a essere anche autonomo. Frequentavo Flavia Farinacini, una mecenate che portava avanti il Teatro della Fiaba e poi inventò L'alberello (fatto dai "fiabini" cresciuti, Paolo Poli, Zeffirelli, Alfredo Bianchini, Ferruccio Soleri) e con lei facevo sia le scene sia le luci. Intanto al Comunale avevo conosciuto il regista Guido Salvini, che fece il primo tentativo di teatro stabile finanziato dai Comuni di Firenze e Bologna. Si chiamava Il teatro delle due città. Come sede gli fu data la Sala del Buonumore. Mi chiese se ero disposto a lavorare con lui come datore luci. Fu il mio primo contratto da uomo libero. Ricordo con grande entusiasmo questo primo periodo, la compagnia era splendida (c'era Randone, tanto per fare un nome), Salvini era un innovatore, come primo spettacolo si fece una *Calandria* del Bibbiena, le scene erano tutte di tubi innocenti, sto parlando di prima del 1950. Fin da quando lavoravo al Maggio, avevo avuto la passione di sperimentare apparecchiature nuove, formule nuove, diverse da quelle di tradizione. Per fare un esempio banale, se i proiettori si usava metterli in prima americana, io dicevo «ma perché non si fa una seconda?». Sentivo che non ci si poteva fermare a quel che avevo imparato, poi quello non era un palcoscenico vero e proprio ma una sala da concerti, forse l'occasione si offriva ancora di più che in un teatro di tradizione, ero obbligato a cercare soluzioni diverse. E qui poi abbiamo fatto anche un repertorio contemporaneo, Betti ad esempio, *Inquisizione*, e Miller, *Erano tutti miei figli*. Ma il teatro non ha retto, e dopo un paio di anni ho cominciato a fare lo scritturato con le varie compagnie. La prima è stata quella che aveva come capocomico Carlo Alberto Cappelli, l'editore bolognese, lui aveva sei compagnie di prosa e le gestiva lui. Quella con cui lavorai io si chiamava Teatro regionale emiliano (poi diventò la Compagnia dei giovani). Lavoravo anche al Teatro Verdi, dove si faceva la rivista con Totò, Wanda Osiris, erano gli spettacoli di Remigio Paone. Andando in giro con loro mi sono fatto un'esperienza non da poco perché lo spettacolo di rivista era formativo.

HY - Siamo nel 1966 e arriva un'occasione fondamentale di crescita.

M. - Sì, da un Comitato cittadino di Firenze viene la proposta di affidarmi la direzione tecnica della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili che avrà dodici anni di vita. Questo periodo è stata una fonte inesauribile di conoscenze, perché ho aperto rapporti con teatri nazionali di tutti i paesi, dal Nord Europa all'Africa, all'America. Io avevo il compito di visitare e vedere gli spettacoli all'origine e poi decidere se da un punto di vista tecnico fosse stato possibile allestirli a Firenze. Su una rosa di venti nomi ne venivano scelti sei sette per ogni stagione.

Questo mi ha offerto delle grosse possibilità, ho conosciuto delle tecnologie avanzate che si utilizzavano in certi paesi, mentre qui si era ancora all'epoca delle caverne. L'Inghilterra, per esempio, e la Francia erano molto avanti. Noi abbiamo segnato il passo per alcuni anni ma poi ci siamo messi alla stessa altezza. E ho avuto anche l'opportunità di portare all'estero i nostri spettacoli, al festival di Edimburgo per esempio.

HY - Quali sono stati i suoi maestri?

M. - Uno dei primi è stato, per l'appunto, Salvini. Questo regista era più avanti del suo tempo e seguiva un criterio che nasceva, direi, da Appia. Un altro personaggio importante è stato Mariano Fortuny, scenografo, costumista che aveva casa a Venezia e costruiva delle apparecchiature illuminanti che lui riteneva fossero all'avanguardia, e, in effetti, alcune lo erano. Era una personalità incredibile, aveva delle teorie notevoli che non riusciva a mettere in pratica perché non aveva le strutture adatte. Per un certo periodo io ho preso in affitto il Teatro Goldoni a Firenze, e lì ho cominciato a mettere alla prova queste teorie, cercando di farle diventare realtà. Sperimentavo molto e tutto solo, avendo a disposizione un palcoscenico immenso. Una ricerca che Fortuny faceva e che io ho cercato di approfondire era quella di pitturare con le luci un fondale, oggi non avrebbe più senso, anche perché esistono dei sistemi di proiezione che hanno rivoluzionato tutto.

Ma a quel tempo era una cosa eccezionale: avere un fondale bianco e farlo diventare solo con l'uso delle luci un bosco. Era un'operazione difficile e alla fin fine neppure splendida come effetto, però messa dentro allo spettacolo giusto nel momento giusto era rivoluzionaria, l'occhio umano non era abituato a vedere un'immagine pittorica fatta con le luci. Anche Visconti mi ha influenzato, ho fatto due spettacoli con lui, // *Crogiuolo* di Miller e un altro lavoro a San Miniato. Lui tentava di fare delle cose che oggi sono superate, sorpassate, per esempio nel *Crogiuolo*, tutto avveniva in una stalla deteriorata e lui aveva voluto ricostruire ventiquattro ore di luce naturale, dall'alba che filtrava dentro la stalla fino alla notte. Una cosa che prima di allora in teatro non si era mai fatta.

HY - Lei ha lavorato anche con Kantor.

M. - Nel corso di una delle rassegne estive di Fiesole, siamo nel 1979, ho conosciuto Kantor, il quale mi chiese una partecipazione alla *Classe morta*. Era la cosa in apparenza più sciocca di questo mondo, si trattava di lasciare al centro una lampadina ciondoloni, e tutto intorno a questo creare la sensazione che fosse l'unica fonte di luce. Quindi non facile. L'anno dopo a Kantor fu chiesto di aprire un Cricot 2 a Firenze, e di fare una scuola. Io accettai con entusiasmo



Guido Mariani e, a lato, un dettaglio della scena di *Libera nos a malo* di Marco Paolini (foto: Maurizio Buscarino).

di collaborare, convinto dell'eccezionalità di Kantor. Era una persona strana, ombrosa, era difficile fargli piacere i collaboratori, ne cambiò circa una trentina, non gli andava bene nessuno. Io non so perché sono riuscito ad avere un buon rapporto con lui. Il problema in tutti i suoi spettacoli era sempre lo stesso, la luce non doveva apparire, erano tutti spettacoli al buio.

HY - Dal dopoguerra a oggi di cambiamenti ce ne sono stati tanti.

M. - Una vera rivoluzione è stato l'annullamento di ribalta e bilance. Anche se oggi l'ho riproposto in alcuni spettacoli proprio per restituire un clima passato. Lo sviluppo tecnologico ha mutato immensamente il governo delle luci. Oggi con due proiettori puoi cambiare anche cinquanta effetti, ti bastano due motorizzati e non hai bisogno né di scale, né di uomini che salgano a 12-13 metri, una cosa che abbiamo fatto per una vita intera e che oggi non fa più nessuno. Un cambiamento davvero enorme. È aumentata la potenza della luce, prima su un palcoscenico lungo sette metri e profondo sei, quando mettevi una ventina di proiettori da 500 ti sembrava di avere una luce incredibile. Oggi siamo a una potenza mille-duemila, la luce si è moltiplicata per

dieci (la stessa cosa è accaduta al suono), l'occhio umano si è abituato a più luce. Certo, questo mutamento a me interessa più da un punto di vista tecnologico che poi di utilizzo vero e proprio. Io, tanto per intenderci, sono come Picasso, ho i miei periodi di vari colori, e se ho il periodo bianco, della tecnologia non mi interessa nulla, voglio bianco e basta, perché quella è in quel momento la mia voglia di raccontare, di parlare con le luci.

HY - Oggi, l'uso della luce è forse più seriale. Lei è ha

Gigi Saccomandi

Le idee nascono dalle difficoltà

«**P**iù la scena è complicata e più essa stessa ti suggerisce come illuminarla. E il regista più esigente è quello che ti porta alle soluzioni migliori». Si riassume in queste poche righe il pensiero di Gigi Saccomandi. Laureato in lettere al Dams di Bologna, milanese, classe 1953 «negli anni Settanta avevo vent'anni e mi interessava la storia. Era il 1974 e per caso mi trovai al Pierlombardo a fare l'aiuto elettricista. Sono stato anche al Piccolo, nel 1977, con Strehler per *La tempesta* e il *Re Lear*. E poi dal 1980 al 1994 ho insegnato alla "Paolo Grassi" di Milano». E una carriera al fianco di Luca Ronconi e Cesare Lievi, Pierluigi Pizzi e soprattutto Massimo Castri. E proprio al lavoro con Castri va la memoria di Saccomandi, oggi impegnato nel progetto della versione italiana del musical *Fame*. «Quando realizzai le luci per *Il gioco dell'amore e del caso di Marivaux* - ricorda - Castri era in buona. Lo Stabile di Brescia, che produceva lo spettacolo, non aveva i soldi per costruire la scena del terzo atto: i soldi erano finiti per gli arredi dei primi due atti. Ovviamente all'inconveniente con le luci: sul fondo sistemammo un pannello nero e lavorammo con una luce a scarica.

Abbiamo così spostato lo spettacolo su un piano non più naturalistico (come accadeva nei primi due atti): abbiamo creato una sorta di ambiente allucinato dove l'intrigo, il gioco d'ambiguità veniva svelato. Lo spettacolo partiva da un'alba realizzata con una luce di riflesso e si sviluppava seguendo il corso del sole. Al secondo atto, dove avevamo realizzato un pomeriggio assoluto, c'era sempre l'applauso a scena aperta. Ricordo che in quell'occasione ero emozionato nel veder realizzate le luci che avevo pensato. E devo dire che anche la stampa, in quell'occasione, se ne era accorta: conservo ancora la recensione del Corriere della sera nella quale Giovanni Raboni dedicava alle luci ben 15 righe». Ancora Castri, ma questa volta con il Goldoni de *Gl'innamorati*. «L'unica fonte di luce era data da due finestre. Usammo le tende e gli scuri come bandieroni dei proiettori, per orientare la luce. Ricordo che adottammo il compromesso, dato che le finestre erano solo sulla sinistra dello spettatore, di far sorgere e tramontare il sole sempre dalla stessa parte. In quel caso le luci hanno condizionato tutto lo spettacolo: gli attori erano addestrati ad arte per i movimenti da effettuare: il tutto per essere nella giusta luce. Utilizzavamo, per illuminare il volto degli attori, persino il riflesso delle lettere bianche appoggiate sul tavolo». Terza tappa di questo percorso è l'ultimo *John Gabriel Borkman* dove «Castri ha pensato a un percorso non tanto realistico, ma temporale: inizia nel teatro ottocentesco con le scene dipinte e arriva al teatro del Novecento con lo sfondamento dello spazio. Nel primo atto la scena bidimensionale mi ha spinto ad utilizzare luci che tagliano i personaggi basate sul contrasto caldo e freddo. La neve che cade nella casa è il collegamento tra il teatro dell'800 e quello del '900. Lì abbiamo lavorato per diminuzione sino ad arrivare al controllo luce esasperato, tipicamente novecentesco, che invade la scena e spazza via tutto il resto». *Pierachille Dolfini*



Gerardo Modica

I blu e gli ambrati di Strehler

Due metodi di lavoro, due modi di intendere la luce. Gerardo Modica, nato a Procida nel 1948 e approdato nel 1963 al Piccolo di Milano, ha avuto la fortuna di lavorare con i due più grandi registi del teatro italiano, Giorgio Strehler e Luca Ronconi. «Al Piccolo sono arrivato come elettricista e poi sono diventato datore luci. Fu proprio Giorgio Strehler a propormi di lavorare con lui alle luci in occasione del *Faust frammenti parte I*. Sono stato suo datore luci sino all'ultimo *Così fan tutte*». Due metodi di lavoro diversi, si diceva. «Con Strehler alle luci dedicavamo anche sette ore di prove consecutive. Ancora prima di portare gli attori in palcoscenico il regista si dedicava all'illuminazione delle scene. Lavoravamo preparando una base sulla quale poi intervenivamo per perfezionare le luci. Un lavoro semplice in quanto il regista aveva già ben chiaro in mente quello che voleva: io ero chiamato a realizzarlo. In prova iniziavamo dal buio e vedevamo tutti i colori, tutte le gradazioni possibili. Luca Ronconi fa il percorso inverso: mentre prova con gli attori mi chiede di lavorare sulle luci. Inizialmente mi lascia mano libera, intervenendo su ciò che non gli piace, solo alla fine mettiamo mano all'illuminazione: con Ronconi si può dire che le luci nascono insieme allo spettacolo».

Ripensando a *Faust frammenti parte I*, «realizzato in un teatro particolare come è lo Studio» Modica ricorda che Strehler ogni tanto lo chiamava la mattina chiedendogli di montare quel particolare proiettore. «Arrivava in teatro prima che iniziassero le prove e vedeva l'effetto che ne usciva. Si sa che il regista amava i colori freddi, i blu, gli ambrati e preferiva tagli e controluce. Ma nel Faust era prevista una scena in discoteca: inizialmente siamo partiti con colori caldi per tornare a scegliere un blu scuro». Un'esperienza, quella con Strehler che per Modica si è chiusa sul *Così fan tutte*, spettacolo che il regista stava allestendo quando morì. «Avevamo iniziato a montare le luci - racconta Modica -, ma non c'era ancora la sua mano: non aveva fatto in tempo a venire in palcoscenico per vedere i vari effetti. Per realizzare le luci dell'opera ho cercato di mettermi sulla sua strada, di prendere spunto dalle intuizioni degli altri spettacoli. Le luci di Strehler sono sempre state fatte con pochi proiettori, o meglio, con quelli necessari: questa è una lezione che ho imparato e che conservo tutt'oggi». *Pierachille Dolfini*



le aggiungere qualcosa con la luce. Se hai l'allestimento che cammina su certe linee, la luce si può fare anche con pochi mezzi, l'importante è trovare il racconto giusto. Lo sviluppo tecnologico diventa importante quando tu affronti delle dimensioni fuori del normale, nel melodramma soprattutto, dove hai delle distanze notevoli e diventa indispensabile incidere con violenza.

Nella pag. precedente il dietro le quinte degli *Innamorati*, regia di Castri; in alto, Giorgio Strehler in *Faust Frammenti parte I* (foto: Luigi Ciminaghi).

HY - Crede di avere degli allievi?

sempre avuto la capacità rara di lavorare anche con poco, ma trattando gli apparecchi uno a uno, scrivendo la luce apparecchio per apparecchio.

M. - Il mio principio, il mio chiodo fisso, è che il teatro è racconto, e la luce dovrebbe avere le stesse caratteristiche: raccontare. Ogni apparecchio corrisponde a una frase, tutti insieme fanno un concertato, la drammaturgia dell'opera. Questo è il concetto, non sempre riesce, è importante lo stile del regista con cui collabori, e, naturalmente, la scenografia. La luce deve partecipare drammaturgicamente alla narrazione. Alcune scenografie invece sono troppo raccontate ed è diffici-

M. - A Fiesole avevo inventato un laboratorio dove si facevano scene e costumi e si tenevano anche corsi per allievi datori luce, ma poi sono diventati tutti elettricisti. Di datori luci in gamba ce ne sono, uno che trovo particolarmente bravo è Sergio Rossi, riesce ad avere un suo stile, cosa che altri hanno meno. Nel 1992 era nata un'associazione Ali (Associazione luci italiane): volevamo raccogliere in una sorta di albo professionale i datori luci e volevamo che avessero un loro modo comune di chiamarsi, per l'appunto, datori luce e non *light designer*. Avevano aderito in molti, poi l'iniziativa, come succede spesso, si è persa per strada. ■

Testori dieci anni dopo

Ricordando il Giovanni da Novate



SDISORÉ, di Giovanni Testori. Regia di Francesco Frongia. Con Ferdinando Bruni e Fabio Barovero (fisarmonica). Musiche di Filippo Del Corno. Luci di Nando Frigerio. Prod. Teatridithalia, MILANO.

Non tutte degne di essere ricordate, non tutte disinteressate (alcune con il carattere di un tardivo riconoscimento, quasi gesti di ammenda), e tuttavia numerose sono state le manifestazioni per il decennale della morte di Testori. A manifestazioni concluse, si dovesse fare un bilancio, avrei poche esitazioni a considerare l'allestimento di *sdisOré* fra i migliori, se non il migliore di questo decennale: dove è mancata la presenza di suoi interpreti di eccellenza come Franco Branciaroli (che, impegnato in altri allestimenti, promette però di tornare al suo autore nella prossima stagione) o di Adriana Innocenti. Destinato in origine a Branciaroli, *sdisOré* (fuori dalla storpiatura dialettale, *Si dice Oreste*) evoca la vicenda del figlio di Agamennone e di Clitemnestra, perseguitato dalle Erinni per avere ucciso la madre, a conclusione di un'atroce sequenza di delitti.

Oreste, fuggiasco e disperato, giunge ad Atene, dove la dea Pallade gli comunica l'assoluzione dell'Aeropago, secondo la logica della politica e della Storia. Testori, nell'epilogo, si scosta dalla soluzione eschilea e, dopo avere dato alla storia l'andamento di una parodia sbeffeggiante secondo le costanti del suo teatro sui miti classici, introduce a contrasto con la "ragione politica" il tema, ben più profondo, del perdono. Non c'è soltanto, in *sdisOré*, la *pietas* testoriana che va oltre l'assoluzione formale della *lex democratica*, c'è una scrittura più elaborata che in altre opere, dove il latino maccheronico, il dialetto lombardo e l'uso di radici lessicali straniere si fondono in un impasto di robusta espressività. Ora, il merito dell'edizione di Teatridithalia ci è parso il non snaturamento sia delle intenzioni che delle invenzioni linguistiche, vale a dire la preoccupazione della fedeltà al testo pur in un chiaro proponimento di aggiornamento scenico. Testori elaborava la sua drammaturgia "alta e concreta" sugli scalinati palcoscenici dei guitti scarrozzanti, e la scena del Teatro dell'Elfo è quella, da

circo periferico, di una *Brianza's Tragedy*, con luminarie da sagra paesana, fondalini da lunapark, tirate da cantastorie, intermezzi musicali con fisarmonica. La storia è tutta affidata a un unico interprete, monologante, che resta Oreste anche quando dà voce alle vittime, crivellate di parole, o all'amata sorella Elettra. In questa cornice tra il circo e il varietà è preservato il tono inconfondibile del teatro di Testori, l'uso dell'ironia per scavalcare la retorica paludata del vecchio teatro, per portare emozioni e sentimenti a livelli da tutti umanamente condivisi, per rigenerare la lingua come comunicazione primitiva. È inevitabile che il teatro di Testori diventi, con il tempo, un affare di stile, quando non di imitazione dei modelli ori-

ginari; e può accadere - lo si è visto con Tiezzi e Lombardi - che la sua "corporalità" venga sacrificata ad una lettura astratta fino all'estetismo. Nello spettacolo di Bruni e Frongia, invece, le componenti sia strutturali che contenutistiche sono sì "aggiornate", ma rispettate per l'essenziale: e questo mi sembra meritorio. Resta da dire della performance assolutamente straordinaria di Bruni, che ha raggiunto senza forzature, con robusta naturalità, passando dal trasformismo alla *grand guignol* agli abbandoni ai sentimenti e alle passioni, sempre sotto il travestimento clownesco, con una verità che ha disvelato, alla fine, l'anima nuda del suo "traghigo eroe". *Ugo Ronfani*

I SEGRETI DI MILANO, di Giovanni Testori. Regia di Corrado Accordino. Scene e costumi di Silvia Vergani, Elena Galbiati, Francesca Guerra. Con Loredana Alfieri, Tommaso Amadio, Marco Balbi, Chiara Petruzzelli, Alessandro Quattro, Gianni Quillico, Alessandra Raichi, Cinzia Spanò, Ilaria Catozzi (violoncello). Prod. Compagnia Teatro Filodrammatici, MILANO.

Per il decennale della scomparsa di Testori ecco a scendere in lizza anche la Compagnia del Teatro Filodrammatici con *I segreti di Milano* spettacolo che l'elaborazione drammaturgica di Emilio Russo ha inteso raccogliere idealmente se non tutto almeno una parte importante del mondo poetico dell'autore. Una serrata cavalcata antologica pronta a porci di fronte a quella piccola, singolare legione di personaggi che nei lunghi e faticosi anni del nostro dopoguerra trovavano il loro nido, per dirla alla José Cela, in quella "colmena", in quegli enormi e squallidi alveari che s'alzavano tra la nebbia e i fumi delle fabbriche della periferia della metropoli. Un campionario di piccola umanità sfuggito da testi oramai mitici (romanzi o racconti, ma incluse nello spettacolo anche qualche scheggia della già "scandalosa" *L'Arielda* e di altre opere). Si legga *Il ponte della Ghisolfia*, *La Gilda del Mac Mahon*, *Il Dio di Roserio*, *Il fabbricone*. L'idea, e non banale, anche se poi non sviluppata con grande ricchezza di fantasia dal regista Corrado Accordino, di raccogliere quella piccola folla di personaggi carichi di umori e di elementari sentimenti in un vecchio bar periferico dove ognuno tra una partita di calcio balilla e una tiratina alla sigaretta ha modo e maniera di levare la sua voce aspra e amara, mesta o fragorosa. Gettare in pasto a chi lo ascolta le sue esperienze di vita, denunciare le sue amarezze o ancorarsi ai suoi desideri. Personaggi per l'occasione affidati a un manipolo di attori seriamente coinvolti nell'avventura anche se forse non del tutto esperti del lessico testoriano, alieni a certe ruvidezze e alle singolari sfumature del linguaggio con cui dovevano confrontarsi. Avventura o operazione comunque apprezzabile e anche perché a trovar sede non in spazi metateatrali. Itinerante lo spettacolo, recato infatti in sedi anomale ma adatte a meglio ricreare l'humus e a ricevere l'adatta atmosfera per le piccole, apparentemente piccole "storie di vita" testoriane. A cominciare da La Fabbrica del Vapore, l'ex officina dei tram, là nelle vicinanze del Monumentale che rappresenta un esempio di archeologia industriale fortemente radicato nella memoria dei milanesi, almeno di coloro che del grande scrittore e critico lombardo sono stati coetanei. *Domenico Rigotti*

I TRIONFI, di Giovanni Testori. Adattamento di Federico Bellini. Regia di Antonio Latella. Scene di Sergio Cangini. Suono di Francesco

Visioli. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Con Danilo Nigrelli. Prod. Elsinor, MILANO.

È il corpo nudo di Danilo Nigrelli, inquadrato da un'opulenta cornice dorata l'unico elemento scenico, l'unica presenza attoriale, l'unico orpello al fiume di suoni che corre inarrestabile. Invitati a salire sul palco e a sedersi attorno a questo *tableau vivant*, a questa carnale natura morta, gli spettatori - chiusi da una parte dal sipario tagliafuoco e dall'altra dalla parete di fondo del palcoscenico - sono costretti a scrutare questa tela vivente. Per ricordare Giovanni Testori, a dieci anni dalla morte e a ottanta dalla nascita, il prolifico gruppo milanese di Elsinor ha deciso di far diventare teatrale un poema, il più complesso, il più scandaloso del poeta di Novate milanese. Il regista Antonio Latella, facendo leva sul Testori artista, sul critico d'arte che indaga su Tanzio da Varallo e sul Cerano, ha portato in scena, proprio come un'installazione di parole, *I trionfi*: una sorta di esposizione di versi, dove il *verbum* è messo in mostra. Inevitabile la scelta di far salire il pubblico sul palco per assistere da vicino al farsi immagine, suono, all'incarnarsi della parola. *I trionfi* è stato trasformato in monologo da Federico Bellini e affidato a Danilo Nigrelli che magnificamente si fa cassa di risonanza per la poesia di Testori tutta tesa allo scandaglio dell'animo dell'uomo: la solitudine della nascita, lo smarrimento della vita, la desolazione della morte si incarnano nei gesti che Latella impone a un superbo Nigrelli, gesti in qualche modo più testoriani delle parole stesse. La posizione fetale, il pugno nello stomaco che è la simulazione del parto, la masturbazione, l'autocannibalismo raccontano un universo non ancora illuminato dalla speranza, un uomo che non trova altro conforto che il nichilistico ripiegamento su di sé. Tra i migliori spettacoli - testoriani e non - della stagione, questi *Trionfi* dicono come oggi il poeta di Novate non abbia ancora esaurito la sua carica sovversiva, laica o cristiana che sia. *Pierachille Dolfini*



IL DIO DI ROSERIO, di Giovanni Testori. Adattamento e regia di Valerio Binasco e Maurizio Donadoni. Regia di Valerio Binasco. Elementi scenici di Mariangela Meina. Luci di Emiliano Pona. Con Maurizio Donadoni. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

All'era del doping mancavano ancora alcuni decenni, ma il mondo del ciclismo aveva già artigli affilati, anche tra le fila di quei dilettanti di periferia che, con le due ruote o con la boxe, speravano nel salto sociale, nella foto sulla *Gazzetta* o nel bilocale con servizi. Sudore e polvere all'inseguimento della locomotiva del boom economico: chi si ferma è perduto, costi quel che costi, l'importante è non perdere quel treno che ti porta lontano dalle miserie di una guerra ancor troppo vicina. Il Pessina Dante lo sa. Gli basta vincere un paio di gare importanti; il Todeschi, patron della Vigor, gli ha detto che la Bianchi lo tiene d'occhio e forse lo prende tra i professionisti. Ma il giorno della corsa non sta bene e il Consonni Sergio, il suo gregario, vuol fare il colpaccio. È un attimo. Lui, "il dio di Roserio" del titolo, non può perdere: lo fa cadere e lo lascia lì, con la testa rotta, rinscemitto per tutta la vita. Perché il Pessina, benzinaiolo di periferia con sogni di riscatto nel cassetto, deve farcela e anche i sensi di colpa, che lo macerano, in realtà si squaliano come neve al sole quando ha la certezza che la verità non verrà mai a galla. Testori aveva cominciato così, con questo romanzo breve scritto nel 1954, a raccontare l'Italietta dello "sboom" economico e i suoi "eroi" del popolo, intrisi di mélo e feroce istinto di sopravvivenza. Valerio Binasco e Maurizio Donadoni, con bella mano drammaturgica, lo hanno trasformato in un monologo "polifonico", ruvido ed essenziale come la lingua lombarda che lo scandisce. Due ruote appoggiate a una sedia, un mazzo di fiori buttato per terra, immancabile corredo della coppa e delle due lire in palio per il vincitore della corsa, sono gli unici oggetti scenici a segnare il campo della regia di Binasco, serrata quanto la performance di Donadoni, perfetto Pessina in sbrindellata tuta blu e corpo-voce di quella "lombardità" viscerale, così difficile da agguantare e così bistrattata da tanti sedicenti attori "testoriani". Una prova eccellente, la sua, che lo colloca di diritto tra i migliori interpreti dell'autore lombardo. *Claudia Cannella*

In apertura, Danilo Nigrelli nei *Trionfi*, regia di Latella; in basso, Ferdinando Bruni in *sdísOré*, regia di Frongia.

L'errante Moni Money

IL BANCHIERE ERRANTE, spettacolo ideato e diretto da Moni Ovadia. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Elisa Savi. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Moni Ovadia, Lee Colbert, Roman Siwulak, Vincenzo Pasquariello, Luca Bonvini, Janos Hasur, Massimo Marcer, Albert Mihai (fisarmonica), Paolo Rocca (clarinetto), Emilio Vallorani (flauto). Prod. Crt Artificio, MILANO.

Cappotto frusto, valigetta-appendice della mano di chi non conosce requie, cappello calcato sulle sopracciglia: Moni Ovadia versione *Banchiere errante* si presenta così. In scena con un cast di attori e musicisti straordinari, che materializza autenticamente quella geografia nominata, marcata dai cartelli in più lingue che incombono sul palco e indicano le multiprovenienze e le multidirezioni dell'errabondo e del flusso di denaro che manovra: la TeatherOrchestra abbigliata da contabili in mezze maniche; Vincenzo Pasquariello, il cassiere, anch'egli errante; Lee Colbert, moglie del banchiere e tenutaria di bordello di uno *shtetl* devastato, ma soprattutto voce femminile, complemento e contraltare a quella di Ovadia; Roman Siwulak, attore con Tadeusz Kantor, il Tycoon che mima vorticando in monopattino il movimento fruttuoso della moneta. Perché l'origine della questione è proprio qui. Stante la legge per cui la velocità di circolazione del denaro ne moltiplica la quantità, gli ebrei, abbandonati da Mosè sul Sinai, che sintetizzarono ogni avere in un immobile vitello d'oro, furono condannati per quella ragione e non per idolatria, a vagare per quarant'anni nel deserto e poi, nei secoli. L'ipotesi di Ovadia, che invita al sorriso e allo stupore, è avvincente. Quel primigenio errore, quindi, supercompensato poi da un talento finanziario oggetto d'invidia e vendetta. Alternando motti a canzoni, aneddoti a frammenti in cui i suonatori, ammaestrati da un domatore piuttosto che schierati in rivendicazione sindacale, acquistano un ruolo drammaturgico più ampio della pura esecuzione musicale, Ovadia ci guida negli alvei di un ragionamento che smuove il comune tabù nei confronti del denaro, che male non è di per sé, quanto per l'uso devastante che ne può fare l'uomo. Pone perciò l'accento su mendicanti agguerriti

regia di Schilling

RICCARDO IL MOSTRO deformato dalla modernità

A difesa di Arpad Schilling va detto che lavorare da straniero, e da giovane straniero, con attori italiani non è impresa facile. Dietro le dichiarazioni di interesse ad uso stampa che i nostri primi attori giovani e non, fanno, c'è spesso una diffidenza quasi antica, un certo cinismo strafottente, insomma dietro quasi ogni attore italiano sonnecchia il mattatore. E dal piglio sufficiente con cui Massimo Popolizio affronta il suo *Riccardo III* si capisce che non ha reputato questa l'occasione giusta per cercare una via sincera, sua, al personaggio e si è accontentato del mestiere di cui, si sa, dispone in abbondanza. Ma, tuttavia, le ragioni che si possono avanzare a difesa di Popolizio e degli altri (e parliamo del loro spaesamento interpretativo),

sono decisamente maggiori. È infatti forte la perplessità nei confronti della lettura che il regista ungherese ci dà del dramma shakespeariano. Schilling chiaramente crede che se si mettono abiti moderni addosso ai personaggi, se si piazzano televisori sulla sabbia, se si fornisce di un telefonino qualche duca, se si spara qualche colpo a salve che fa sobbalzare gli spettatori, se si ricorre ad oggetti *kitsch* come il colosso-mobile portaliquori, la tragedia si carica di nuovi significati altrimenti mai sospettati, ci riguarda più da vicino, ci fa scoprire - ma va? - l'attualità di Shakespeare. O meglio, ci dimostra l'impossibilità oggi della tragedia visto che ogni male e ogni bene, quando lo vediamo dentro quella scatola che tutti ci teniamo in casa, diventa fiction, realtà virtuale. Ora, anche tralasciando il fatto che queste operazioni sono state già fatte e strafatte (e se Wittgenstein diceva che ogni tanto le espressioni linguistiche vanno portate in lavanderia, e poi rimesse in circolazione, io invocherei un lavaggio generale anche di alcuni segni scenici), come si può pensare che travestendo un grandissimo testo drammatico del passato con i costumi, le maschere e gli oggetti più scontati dei nostri tempi, si possa farci penetrare il problema del male, della violenza della storia? Sarà forse perché i giorni in cui lo spettacolo è andato in scena segnavano l'inizio della guerra in Iraq, ma l'idea, la trovata - voleva essere provocatoria? - di fare annunciare in un telegiornale l'inizio della battaglia contro Riccardo sembrava dirci quanto sia difficile cogliere la contemporaneità e che il teatro, quando insegue pedissequamente la realtà, è destinato a non vederla mai in faccia. E poi bisogna anche parlare dei tagli violenti cui il regista ha sottoposto il testo. Shakespeare ridotto all'osso, e in particolare *Riccardo III*, diventa qualcosa di molto simile a una banale cronaca nera di una resa dei conti mafiosa. E che ne è della seduzione, tutta affidata all'arte della parola, delle regine, se tutto viene liquidato in brevi dialoghi? Non abbiamo parlato degli attori, anzi delle attrici, la Marinoni, la Mannoni, la Lanciotti. Ma come si fa? Possiamo dire senza esitazione che sono brave, perché sappiamo che lo sono, perché vediamo dove potrebbero, saprebbero arrivare, se solo i loro personaggi non fossero stati così spolpati, se solo qualche volta Riccardo cercasse di sedurre loro e non noi spettatori. *Roberta Arcelloni*

RICCARDO III, di William Shakespeare. Traduzione di Rodolfo Juan Wilcock riveduta da Giorgio Melchiori Regia e adattamento di Árpád Schilling. Scene di Márton Agh. Costumi di Klára Varga. Musiche di Balázs Barna. Luci di Tamás Bányai. Con Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Laura Marinoni, Pia Lanciotti, Giovanni Battaglia, Barbara Valmorin, Paola Mannoni, Luciano Roman, Valentino Villa, Mauro Mallinverno, Francesco Colella, Massimo De Vita, Sergio Leone, Giorgio Bongiovanni, Raffaele Esposito, Matteo Romoli, Davide Zaccaro, Igor Horvat, Massimiliano Sbarsi, Federico Brambilla/Rudy Salpietra, Domenico Bravo, Gabriele Ciavarrà, Pasquale Di Filippo, Vladimiro Russo, Simone Toni, Iacopo Veronese. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.



ti e sul riequilibrio socioeconomico che instaura l'elemosina, racconta di un utilitarismo assimilato senza vergogna nel comportamento consapevole, palesa un territorio neutro in cui spiritualità e materialità convivono descrivendo una relazione con il "padrone dell'universo" in cui la richiesta di grazia "pecuniaria" è nella norma, mentre ingiusto il Dio dei poveri. Tra le ragioni della stigmatizzazione nei secoli a opera di gentili e "antisemiti di professione", tale spregiudicatezza e anche libertà di pensiero e azione nei confronti del denaro, ci scrolla via l'imbarazzo moraleggiante e l'ipocrisia che in generale governa i nostri rapporti col denaro. Tesi solo provvisoria: «la ricchezza è buona serva ma ancor più cattiva padrona», e la conclusione di Ovidia ha il ritmo di un funerale dove il feretro è la "Kassa" e la lamentazione, che è il duro elenco di dati e cifre del nostro mondo, risveglia responsabilità e più virulenti sensi di colpa, in noi, oligarchi del benessere planetario. *Anna Ceravolo*

Faccio audience quindi sono

VENDUTISSIMI. ASTA D'ANIME IN TV, di Renato Gabrielli. Regia di Renato Gabrielli. Scene, luci e costumi di Luigi Mattiazzi. Con Elena Callegari, Francesca Caratozzolo, Massimiliano Speziani, Giovanni Battista Storti, Sandra Toffolatti. Compagnia Ferdynurke-Agon, MILANO

Non facciamo gli schizzinosi. Ci sarà qualche smagliatura nel copione, e magari qualche ripetitività, ma merita tutta la nostra attenzione questo *Vendutissimi. Asta d'anime in tv* del bravo Renato Gabrielli. Con la sua penna mordace e divertente, l'autore milanese è capace di mettere in allarme

le nostre coscienze. Cosa che da millenni è poi il vero compito del teatro. Il bersaglio è centrato in pieno. E le frecce colpiscono duro. Provocatoriamente, Gabrielli sostiene che nel nostro oggi, superficiale e distratto, nell'odierna società dell'immagine, mettersi in vendita, cioè esporre al miglior acquirente il proprio corpo, la propria storia e la propria anima, non si può considerare un modo di perdere la propria identità, semmai può essere il solo per trovarne una. Ed ecco a svolgere l'assioma paradossale portandoci non senza sarcasmo nel cuore di una di queste fabbriche dell'illusione. Tra le pareti e i riflettori di una emittente televisiva artigianale (TeleVostra; allo spettatore immaginare dove può essere la sede: Cantù o Cinisello Balsamo o Paderno Dugnano o altrove ancora, ma sempre è dato supporre nella "felix Lombardia") povera di mezzi ma ambiziosa negli intenti. Ed ecco a svolgersi nell'arco di un centinaio di minuti il "mercato della verità". Chi lo gestisce? Un giovane conduttore frustrato, Ferdy, il nome rubato a metà da un romanzo di Gombrowicz, al cui fianco starnazzano la stessa figlia del proprietario della piccola tivù e una sedicente "valletta" bulgara. Chi è pronto a venderci (ma forse sono solo due attori-ruoli da strapazzo che si prestano al gioco)? Due concorrenti dai nomi anonimi come nei lontani lavori di Rosso di San Secondo. Va da sé, di sesso diverso per catturare gli spettatori che attraverso il telefono devono decidere la scelta. La donna carica di nevrosi può dunque celarsi sotto il nome di Misteriosa, l'uomo essere un N.N. qualsiasi con la fissa di diventare cantante, l'importante è che fra loro "combattano" e spietatamente, volgarmente, dando in pasto al dio senza volto dell'audience brandelli delle loro piccole e squallide vite. Tragica e grottesca la pièce, regista lo stesso autore che guida gli attori a ritmo serrato come deve essere (di bella intelligenza l'impianto scenico di Luigi Mattiazzi), è ben interpretata da Elena Callegari, Francesca Caratozzolo, Massimiliano Speziani, Giovanni Battista Storti e Sandra Toffolatti. Tutti e cinque assai incisivi e spassosi. *Domenico Rigotti*

Sulla Senna con il fiato corto

NINA, di André Roussin. Regia di Riccardo Pradella. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Marisa Della Pasqua, Maurizio Desinan, Nicola Stravalaci, Roberto Recchia. Prod. Associazione teatrale Duende-Teatro Olmetto, MILANO.

Più di mezzo secolo è trascorso da quando ho avuto occasione di assistere alla "prima" parigina di *Nina*, protagonista la franco-romena Elvire Popescu, e poco dopo di presenziare al battesimo italiano della stessa commedia allestita da Tofano-Adani-Cimara. A trentadue anni di distanza dalla riproposta della Compagnia del milanese Teatro Filodrammatici il regista Riccardo Pradella, che di quello storico complesso aveva fatto parte prima di dedicarsi all'insegnamento, ha rinunciato a trasferire il plot ai giorni nostri accortamente ambientando la complessa e paradossale vicenda nel clima effervescente della Francia dell'immediato dopoguerra. Ma cinquant'anni non sono passati invano anche sulle rive della Senna sicché, a dispetto delle felici soluzioni registiche e dell'effervescente apporto interpretativo della protagonista Marisa Della Pasqua, di Nicola Stravalaci (il marito), di Maurizio Desinan (l'amante) e del poliedrico Roberto Recchia, il *divertissement* resta in superficie e stempera nell'ovvio il profumo di peccato che, complici tre tentati omicidi e un suicidio fallito, dava qualche brivido alle platee dell'epoca. Il fuoco di fila delle battute e le maliziose invenzioni della seducente Nina pagano fatalmente lo scotto di un passaggio epocale contrassegnato da un radicale cambiamento di costumi. Alcune scene continuano a intrigare, ma "l'esprit de Roussin" ha ormai il fiato corto, resistendo tutt'al più nel contesto di brevi scenette selezionate per un saggio di recitazione. *Gastone Geron*

Nella pag. precedente, Massimo Popolizio in *Riccardo III*, regia di Schilling; in basso, la compagnia di *Vendutissimi*, di Renato Gabrielli.



Assassine per necessità

PERLA, LA SANTA, LA REGINA, LA STREGA, di Anna Ceravolo. Regia, scene e costumi di Carla Ceravolo. Coordinamento musicale di Emanuele Paffi. Musiche eseguite da Francesco e Rosa Bianchini. Con Domitilla Colombo. Prod. Teatro della Memoria, MILANO.

Questo monologo che si declina al femminile nelle figure archetipiche di tre donne forse diffrizioni di un'unica anima, facili prede di semiologie post-freudiane, è riuscito esempio di una *nouvelle vague* della drammaturgia contemporanea nostrana, di una *prise de pouvoir* delle *everywomen* della scena, di tre assassine per sillogistica necessità, di fronte a un tribunale nascosto, forse metafisico. La prima incarna agiografie devianti, santità laiche confuse con isteriche psicopatologie, il cui dolore ricercato è un metodo cartesiano di conoscenza iscritto nella carne. La seconda è una regina, donna di potere frustrato che elimina l'incompetenza politica del marito con la scientificità politica di macchiavellica memoria. La terza, strega fraintesa, parla un curioso *grammelot*, e nel suo essere si avvertono echi ruzantiani e comiche basoventralità rabelaisiane. A indossare i panni di queste tre "Perle" è Domitilla Colombo, in grado attraverso la sua polifonia vocale, e un'interpretazione sciamanica, dionisiaca e partecipata, di restituire verosimiglianza e tridimensionalità alla triade dei personaggi. Danilo Caravà

Lo scandalo della moralità

SAN PAOLO, PROGETTO PER UN FILM MAI REALIZZATO, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Maurizio Schmidt. Musica dal vivo di Ramberto Cimmarughi. Suono di Nico Carrieri. Luci e proiezioni di Loredana Oddone. Elaborazione video di Claudio Coloberti. Con Virginio Gazzolo, Elisabetta Vergani. Prod. Farneto Teatro/Elsinor, MILANO.

Il soggetto per il film che avrebbe dovuto seguire il *Vangelo secondo Matteo* Pier

Paolo Pasolini lo aveva trovato negli *Atti degli apostoli*. Era la storia di Paolo di Tarso, il più grande persecutore dei cristiani divenuto primo annunciatore del Vangelo nel mondo, un uomo che si era scagliato contro il ristagno morale di un'epoca, contro la crisi valoriale di una società. Ma questo progetto, di girare un film su San Paolo, rimase sempre in un cassetto. A farlo riemergere dall'oblio ci ha pensato il regista Maurizio Schmidt che non si è seduto dietro una macchina da presa, ma ha fatto diventare quelle parole teatro affidandole alla voce di Virginio Gazzolo. Davanti agli occhi dello spettatore si snoda un duplice percorso: da una parte quello della nascita della sceneggiatura - una voce fuori campo, mentre si spengono le luci in sala, ripropone alcune lettere nelle quali Pasolini espone le tappe e la situazione del suo progetto - e dall'altra quello della sceneggiatura stessa, che dallo spunto iniziale di trasportare San Paolo al tempo dei nazifascisti si affranca prendendo una via tutta sua. Un progetto che può dirsi riuscito se si vede l'operazione come un'occasione preziosa per avvicinarsi a un documento che è testimonianza di un'epoca ormai lontana: pur essendo in posizione critica nei confronti della Chiesa, gli intellettuali del tempo di Pasolini si interrogavano sulle questioni fondamentali. Oggi la dominante è l'indifferenza. Restano le vicende di Paolo di Tarso che dicono da sole tutta l'attualità di una vita spesa per Cristo e per il Vangelo. La voce di Virginio Gazzolo è dapprima io narrante e poi personaggio della sceneggiatura stessa, quel Pasolini che pur non identificandosi con Paolo - manca il salto della fede - si accosta alla figura dell'apostolo, voce scomoda, di scandalo per il suo tempo. Pochi elementi in scena: due schermi su cui s'accampano le parole degli *Atti degli apostoli* e che sembrano distanziare, voler quasi oggettivare la sceneggiatura che Gazzolo, ben contrappuntato da Elisabetta Vergani, restituisce con partecipata fedeltà. Pierachille Dolfini

Shakespeare in pillole

TRE PICCOLI SHAXPEARES: MINIMACBETH, SONNELLINO DI MEZZ'ESTATE, AMLETO ALL'OSSO, tratto da Shakespeare, drammaturgia e regia di Andrea Taddei. Collaborazione scene e costumi di Andrea Serafino. Con Emanuela Villagrossi, Bruno Viola, Federica Fabiani. Prod. Teatro Litta, MILANO.

L'esperimento di Taddei consente nell'offrire allo spettatore tre *minima moralia* shakespeariani, tre *haiku* drammaturgici ovvero *short cuts* che metonimicamente guardano al corposo in-folio dell'autore di Stratford-upon-Avon. Fedele alla lezione di McLuhan il regista ibrida tra loro le sintassi di differenti mezzi di comunicazione dello spettacolo, il teatro, la televisione, il cinema, costruendo un'efficace partitura di "musica minimalista". La triade attoriale percorre la geografia del *corpus* shakespeariano iniziando dal *Macbeth*, passato attraverso il filtro del *grotesque* della *black comedy*, con una lady Macbeth che sembra ricordare le virago intrise di *esprit comique* della Wertmüller. Il protagonista, l'efficace Bruno Viola, "paolopoleggia" con l'uso di rime e di una vocalità volutamente imparentata con l'aristocratica nasalità *en travesti* da *drag queen*. Il secondo brano, puntando l'attenzione sui "comici artigiani", consente di costruire un divertito e divertente gioco metateatrale che diventa un omaggio alla poliedrica gutteria, alle compagnie dell'Improvvisa con il loro teatro *low budget*. Il terzo prende spunto dagli amletici becchini, contrappunto comico alla *tragedy*, per fare una contabilità frizzante da Leporello mozartiano della catarsi di morti di quest'opera. La scenografia spazia dallo swiftiano capovolgimento delle proporzioni rappresentato dalle gigantesche tavole e dalle enormi sedie del *Minimacbeth*, passando attraverso gli agili porta-abiti del *Sonnellino di mezz'estate*, e approdando ai magrissimi cadaveri metafisici sospesi in un teatralissimo cielo scenico dell'*Amleto all'osso*. Danilo Caravà

Tristano per attrice sola

TRISTANO, da Thomas Mann. Drammaturgia e regia di Mina Mezzadri. Con Giuseppina Turra. Prod. Teatro dell'Orma, BRESCIA.

Una vera chicca questo *Tristano* da Thomas Mann. Uno spettacolo geniale che con piacere ci fa ritrovare dopo una lunga assenza una delle figure di spicco della scena italiana degli anni Sessanta e Settanta, Mina Mezzadri. Regista di bella presenza e drammaturga, la Mezzadri, ma anche già mitica direttrice della bresciana Compagnia della Loggetta, formazione con la quale si dedicò a un teatro impegnato e anche portò alla ribalta, rileggendoli con ottica insolita, una lunga serie di



classici. La sua scelta ora invece caduta non su una pièce teatrale famosa e tuttavia su un titolo eccellente. Su uno dei più affascinanti racconti, meglio sarebbe a dire romanzi brevi, del celeberrimo autore tedesco. Una delle sue cose più raffinata e inquietanti, e scritta, vedi la coincidenza, nel 1903, giusto cent'anni fa esatti. Sempre in bilico tra struggente liricità e ironia, un apologo, *Tristano*, che fa perno su uno dei temi più cari al grande scrittore: l'inconciliabilità tra arte e vita. La vicenda? Quella di una giovane e sensibile donna, Gabriella, esangue aristocratica per la cui anima e per la cui vita, li tra le pareti di un sanatorio dal nome emblematico La quiete, che già anticipa l'atmosfera de *La montagna incantata*, combattono un esteta iperraffinato e abulico e un grossolano e vitalissimo commerciante, il marito appunto. Fragile la donna, morirà non si saprà mai se per colpa di quei due uomini grotteschi e ridicoli, del consorte che la rende ammalata, o non invece per colpa del romanziere che con le sue parole sublimanti la malattia la trasferisce nella sfera rarefatta dei sogni e della musica (Chopin e soprattutto Wagner, il Wagner di *Tristano* a far da esca), estinguendo così in lei la volontà che essa forse possiede ancora di guarire e di vivere. La forza e la bellezza dello spettacolo risiede nell'angolazione affatto particolare con cui la Mezzadri affronta lo splendido e insidioso testo. Non fa infatti la regista del facile e semplice teatro di narrazione ma sfruttando i toni e registri teatrali più diversi, senza che nulla del racconto vada perduto, costruisce una vera e propria partitura di parole e musica che cattura in pieno lo spettatore. Trovando poi in Giuseppina Turra la sua interprete ideale e coraggiosa, attenta a restituire tutte le sfumature gestuali e vocali suggerite dalla regista. *Domenico Rigotti*

Se Carmen balla il tango

CARMEN DE LOS CORRALES, di Daniel Pacitti. Regia di Eduardo Casullo. Scene di Carmen Castañón. Costumi di Mariela Daga e Azelio Popo. Coreografie di Koki e Pajarin Saavedra. Direzione musicale di Jimmy Herrera. Con Miria Adriani, Guillermo Dominguez, Claudia Montagna, Alberto Jáuregui Lorda, Mauricio Thibaud, Sibila Miatello e il Balletto Nuevo Arte Nativo. Prod. Plataforma Sur, MILANO.

È un'originale riorchestrazione e sintesi, in forma di *opera-ballet*, al ritmo del tango

argentino e flamenco, per undici strumenti, della *Carmen* di Bizet, da parte del musicista argentino Daniel Pacitti. La vicenda della maliarda gitana da Siviglia è stata spostata a Buenos Aires, dove la protagonista è arrivata nei *barrios* della periferia della metropoli argentina, con una compagnia di Teatro Andaluso. Anche lei è una precaria cantante e ballerina straniera che facilmente estrae il coltello e promette, senza mantenere, amori eterni. Pacitti, abilmente, reinterpreta le arie più celebri in funzione del tradizionale tango argentino stile Piazzolla e Gardel, e di quello flamenco più gitano in voga nei quartieri malfamati. Sulla scena Carmen si sdoppia in cantante e ballerina, ma entrambe le interpreti sono deludenti: la mezzosoprano Mira Adriani è poco incisiva e credibile anche per le non raffinate capacità vocali, la *bai-laora* di flamenco Sibila Miatello è pesante e opaca; di modesta entità gli altri cantanti, pure per la confusa e ingarbugliata regia. Attorno ai protagonisti, infatti, c'è un coro multietnico di attori, ballerini e cantanti, che commenta tutte le vicende dell'innamoramento, dei duelli e della tragica fine di Carmen. L'unico momento esaltante di questo superficiale e manieristico allestimento è quello, subito prima del cupo finale, della sfrenata gara dei due ballerini, mentre gli altri continuano a danzare in cerchio il tango al ritmo di colpi dei *boleadoras*, ovvero le corde che girano velocissime con appese due palle pesanti e ricoperte di pelle, che servivano per cacciare gli animali negli stati andini. *Sandro M. Gasparetti*

Vukotic nordica Circe

CREDITORI, di August Strindberg. Traduzione di Patrizia Valduga. Regia di Mario Morini. Con Milena Vukotic, Umberto Ceriani, Elia Schilton. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Milena Vukotic è tornata a Milano dopo avere ricevuto mesi prima il Premio Duse. Il regista Mario Morini, con cui ha raggiunto una piena intesa, ha trovato in questo testo tragico e beffardo del grande svedese un ruolo adatto a mettere in risalto questa versatilità della Vukotic: danzatrice nelle scene oniriche, e ripetitive, in cui - vertice femminile di un triangolo borghese - appare ai due uomini rivali, un marito inquieto ed un ex-marito che non può dimenticarla; poi preda ed esca nella

danza di gelosia e di morte che va in crescendo fino al parossismo della spietata guerra fra i sessi ch'è il tema fisso e ossessivo della drammaturgia (e della tormentata biografia) di Strindberg, e infine desolatamente sola nel tragico epilogo che vede il marito - pittore in crisi, roso dalla disperazione di non avere meritato l'amore della donna - soccombere ai demoni della gelosia e della disistima. *Creditori* è ancora tributario, per un verso, dello schema del naturalismo borghese che Ibsen aveva portato a estenuate conclusioni. Ma già annuncia, proprio muovendo dalle grandi lezioni ibseniane, le ancora oscure esplorazioni della psiche in tutta la sua complessità, che avrebbero prodotto opere successive come *Danza macabra*, *Il sogno*, *Sonata degli spettri*, *Temporale*: e l'aver mostrato che con lui il teatro psicologico evolveva verso la psicanalisi, mettendo in scena le ormai imminenti teorie freudiane, è senza dubbio merito della regia di Morini. Una regia di lucida determinazione, di rigorosa impaginazione scenica sui ritmi spezzati di un montaggio cinematografico, con sottolineature espressionistiche mai esorbitanti, contenuta in rapporti cromatici e in movimenti luminosi giocati sul bianco, il nero e il rosso; e con una evidenziazione scenica e gestuale per l'appunto "nordica", alla Dreyer o alla Bergman. Con questo spettacolo i residui del naturalismo ottocentesco sono messi insomma sullo sfondo: negli "astratti furori" con cui Elia Schilton rende i tormenti del marito turbato e geloso fino all'autodistruzione; nella resa professionalmente impeccabile con cui Umberto Ceriani, l'ex-marito, fa leva sulla gelosia dell'altro, lui stesso geloso per essere stato soppiantato, e deciso a riscuotere il "credito" di un amore spezzato demolendo il nuovo *ménage* fino alla mortale disperazione del rivale. La versione italiana di Patrizia Valduga, inesorabile nel rendere la strindberghiana crudeltà della situazione, concorre a tenere alta la tensione drammatica, e su tutto aleggia la presenza enigmatica della Vukotic, che esce dal *cliché* della *devoreuse* del naturalismo borghese, che ha a tratti la fredda determinazione di una Circe nordica e borghese ma che alla fine della "danza macabra" è inghiottita dal buio della solitudine. *Ugo Ronfani*

Nella pag. precedente, una scena da Sonnellino di mezz'estate, regia di Taddel; in basso, i protagonisti di *Carmen de los corrales* di Daniel Pacitti, regia di Eduardo Casullo.



Indagini sull'11 settembre

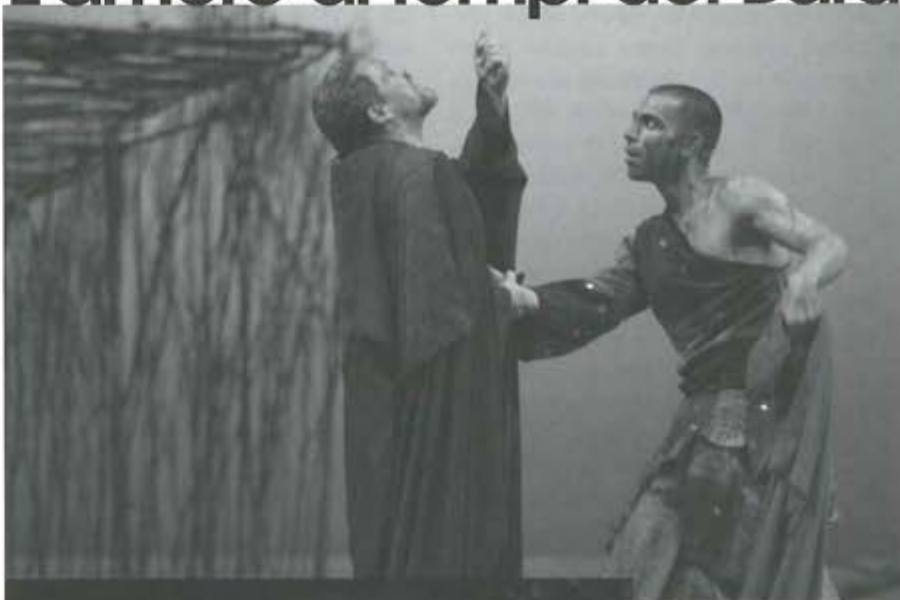
WARGAMES, di Alessandro Pozzetti e Domenico Ferrari. Regia di Domenico Ferrari. Scene di Alessandro Bassani e Iviana Borissova. Video di Vincenzo Buccheri e Silvio Bonomi. Con Alessandro Pozzetti. Prod. Compagnia Garabombo delle Risse, MILANO.

Un'altra prova assai convincente della Compagnia Garabombo delle Risse. La messa in scena degli eventi immediatamente precedenti l'11 settembre 2001 e di quelli caotici che seguirono la tragedia. Alessandro Pozzetti regge sapientemente un monologo, che non rinuncia al confronto diretto con il pubblico, della durata di due ore circa. È diretto e colloquiale, ironico e disarmante nelle tesi che sottopone al vaglio della platea. *Wargames* raccoglie le affermazioni ufficiali dei vertici militari e delle istituzioni americane, in apparenza inappuntabili proprio perché logicamente studiate e in seguito diffuse all'opinione nazionale e mondiale. *Wargames* indaga sulla veridicità di simili dichiarazioni, proprio come fece Oliver Stone nel celeberrimo *JFK* con i documenti e le prove sull'omicidio del Presidente Kennedy. Ancora una volta i vertici statunitensi insegnano questo: le parole non corrispondono quasi mai ai fatti. La razionalità sfugge al controllo delle più ferree leggi kantiane e si getta in un volo ad angelo nelle braccia della fantasia. E da lontano, da un continente distante come è l'Europa, forse il disegno complessivo di quell'11 settembre appare più chiaro di quello che hanno tratteggiato a Washington. Il governo americano, nel caso delle immani tragedie (catastrofi naturali e conflitti bellici), ha sempre dato prova di grande originalità e capacità inventiva. Alessandro Pozzetti non offre risposte, ma si mantiene sul filo sottile dell'imparzialità. Porta fatti e prove, immagini e modalità operative, che ogni persona del pubblico può vagliare e combinare. Non s'indigna per l'ennesima sequela di mezze verità,

che sono state propinate prima a una nazione e in seguito al mondo intero. Occorre molta ironia per sconfiggere l'ipocrisia di chi tratta il resto del mondo come bambini. «Nessuno potrà mai conoscere la verità sulla storia degli uomini» Céline dixit! *Alessandro Tacconi*



L'amore ai tempi del Bardo



damenta di una futura compagnia "stabile", sul modello - per intenderci - della Comédie Française. La messa in scena dei tre drammi shakespeariani, accomunati dalla centralità del tema amoroso, è stata affidata ad altrettanti registi francofoni. La struttura scenica,

Il progetto "Tre storie d'amore", ideato e realizzato dal Teatro Stabile di Torino, si pone due obiettivi ambiziosi: da una parte offrire ai diplomati della propria scuola un'esperienza di lavoro unica e concretamente formativa; dall'altra erigere le fon-

unica per tutti gli spettacoli, e i costumi, sono frutto invece del lavoro di quattro membri del Laboratorio di scenografia diretto da Ezio Toffolutti a Venezia. La platea del Teatro Carignano è stata interamente ricoperta da una piattaforma in

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Jean-Christophe Saïs. Musiche di Gilbert Gandil. **SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE**, di William Shakespeare. Consulenza drammaturgica di Ola Cavagna. Regia di Mamadou Dioume. Musiche di Giulio Berruto. **PENE D'AMORE PERDUTE**, di William Shakespeare. Traduzione di Luca Fontana. Regia di Dominique Pitoiset. Musiche di André Litolf. Scene e costumi di Margherita Baldoni, Edoardo Bertulesi, Annamaria Cattaneo, Elena D'Agnoletto Vallan del Laboratorio di Scenografia e Costume del Corso di laurea specialistica in Scienze e tecniche del Teatro diretto da Ezio Toffolutti. Luci di Christophe Pitoiset. Con Alessandro Adriano, Nicola Bortolotti, Francesca Bracchino, Francesca Ciocchetti, Gianluca Gambino, Lorenzo Iacona, Riccardo Lombardo, Guido Morbello, Mariano Pirello, Alessio Romano, Olga Rossi, Marco Toloni, Carlotta Viscovo, Matteo Carlomagno, Paola De Crescenzo, Fabio Traiano e gli allievi del III anno della Scuola del TST. Prod. Teatro Stabile di TORINO, in coproduzione con Actes Premiers.

legno che aumenta notevolmente la superficie praticabile ma diminuisce la distanza fra attori e spettatori, così come doveva essere nel mitico Globe. L'appena trentenne e talentuoso Jean-Christophe Saïs ha diretto *Romeo e Giulietta*. L'immagine che accoglie il pubblico affacciato ai palchi palesa subito l'impostazione del regista: accovacciati, vestiti di nero come color della pece è la terra che ricopre il palcoscenico, un gruppo di attori attende di dare inizio al play che, saltato il prologo, si apre con la violenza dello scontro fra Montecchi e

Capuleti. Saïs elimina il superfluo, il compiacimento eufuistico e il ridondante, e si concentra sull'implacabilità della tragedia, chiara fin dalla prima scena. Il testo shakespeariano è scremato e ridotto ai suoi snodi drammaturgici fondamentali, che si susseguono senza soluzione di continuità. Il regista trascura o propone decisamente sottotono i luoghi comici presenti nel dramma e smorza gli stessi duetti amorosi. Rimane la nuda tragedia incombente, della cui inevitabilità paiono consapevoli gli stessi personaggi, invisibilmente trattenuti e incapaci di dare piena e anche sfrenata espressione alle proprie emozioni. Romeo e Giulietta sono due ragazzi già privati del loro giovanile ardore ed entusiasmo, cui è soltanto concesso di cercare la partecipazione e il conforto del pubblico, in una lotta contro il destino già persa. I giovani attori eseguono con diligente passione il dettato di Saïs, ma appaiono a maggior agio con il vitale regista senegalese Mamadou Dioume, incaricato di allestire il *Sogno*. Il regista parla del "viaggio" che attori e spettatori sono invitati a condividere così da raggiungere, alla conclusione della messa in scena, una meta, corrispondente alla conoscenza di una parte "oscura", ovvero ignorata, di se stessi. Si tratta, insomma, di seguire le orme dei personaggi che animano le tre trame parallele e incrociate dell'opera shakespeariana: pensando di sognare, chiarire al proprio confuso io i desideri più veri. Lo spettacolo, accompagnato dalle musiche eseguite in scena da Giulio Berutto, si plasma quasi come una sorta di rito ancestrale, e il cerchio di sterpaglie e terra che occupa il palco sembra suggerire visivamente questa impostazione. Dioume pensa a Dioniso e al Carnevale e celebra un gioioso rito di vita. Testo poco noto e soprattutto poco rappresentato, *Pene d'amore perdute* è stato consegnato all'arte di Dominique Pitoiset. La traduzione - che si contraddistingue per la limpidezza e la levità, l'intelligenza e l'ironia che ben restituiscono i raffinati giochi verbali che definiscono drammaturgicamente il *play* - è stata realizzata ex novo da Luca Fontana che, fra l'altro, aveva proposto di modificare il titolo nel letterale *Doglie d'amor spredate*. Suggerimento non accolto e con ragione, poiché la regia di Pitoiset segue un percorso diverso e mira a offrire una sorta di nostalgico *divertissement*. Leggera e divertita è la recitazione dell'intera compagnia, che accoglie l'invito del regista a creare un clima di spensierata artificiosità, propri di

da Kazan a Gallione

BLANCHE signora in rosso

Nel 1995 la San Francisco Opera commissionò al pianista e compositore André Previn la realizzazione di un'opera tratta da *Un tram chiamato desiderio*. Previn affidò la stesura del libretto a Philip Littell mentre egli si dedicò alla ricerca della chiave giusta per musicare un dramma per il quale già si era parlato di "teatro dei suoni".

Tennessee Williams riservò sempre una particolare attenzione agli aspetti musicali dei propri testi, sia curando il ritmo delle battute sia introducendo didascalie che disegnavano una sorta di colonna sonora del dramma. Un'altra fonte di suggerimenti per Previn era il film che nel 1951 Elia Kazan aveva tratto dal dramma: le scelte musicali che, fra l'altro, seguivano quasi alla lettera le indicazioni dello stesso Williams, miravano in primo luogo a ricreare atmosfere e umori della New Orleans in cui la cupa vicenda della protagonista Blanche Du Bois rapidamente precipita fino all'infelice epilogo. L'opzione del librettista di seguire pressoché alla lettera il dramma era un'ulteriore ragione per convincere Previn a non allontanarsi dalle indicazioni del drammaturgo. In realtà, il compositore scelse esplicitamente di scrivere una partitura originale, che non fosse soltanto un aggiornamento della colonna sonora del film di Kazan. Diminuiscono notevolmente le intromissioni jazzistiche e il "colore locale", così che la storia di Blanche pare collocarsi in una dimensione geograficamente e temporalmente astratta. La scena di questo primo allestimento italiano dell'opera conferma questa impostazione: scheletri di case, impalcature o palafitte in legno vecchio e opaco attraversate da un labirinto di scale attraverso cui si muovono i personaggi. Lo sfondo è uno schermo monocromo il cui colore varia al modificarsi del sentimento dominante in scena, con un netto prevalere del rosso. E rossi sono la maggior parte degli abiti di Blanche, e rosso è il paralume di carta che la donna regala alla sorella Stella per schermare la luce troppo forte della lampadina della cucina. Il colore della passione e del peccato, temi centrali del dramma e - benché con toni meno enfatizzati e senza l'amara ironia di Williams - dell'opera. La regia di Giorgio Gallione è abile nello sfruttare gli ampi spazi che, anche in verticalità, gli offre la scena - un ponte in legno praticabile sopra il golfo mistico, ancora, collega il palcoscenico alla platea - e stimola le qualità attoriali dei cantanti. La partitura, poi, prevede molti recitativi che il regista utilizza per richiamarsi apertamente alle didascalie di Williams e suggerire quella disincantata tragicità e quell'ironico fatalismo che la musica, maggiormente attenta a sottolineare sentimenti ed emozioni più immediati, tende a trascurare. *Laura Bevione*

un angolo di mondo in cui l'amore, lo studio e lo stesso teatro sono passatempo piacevoli mentre il male e la fatica sono significanti senza quotidiana concretezza. Una lettura che rende più agevole il lavoro ai giovani attori, in evidente difficoltà con la stilizzazione richiesta da Saïs e non intimamente convinti del particolare metodo debitore del terzo teatro proposto loro da Dioume. Nel complesso, la com-

A STREETCAR NAMED DESIRE, di André Previn, libretto di Philip Littell. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Direttore d'orchestra Steven Mercurio. Con Barbara Haveman, Randal Turner, Laura Cheric, Keith Olsen, Monica Minarelli, David Livermore, Gianluca Sorrentino, Manuela Giacomini, Maria Lamanna, Vincenzo Porraro, Patrizio Trivellini. Prod. Teatro Regio, TORINO.

pagnia appare tuttavia non omogenea con evidenti disparità tecniche e acerbità che forse soltanto Marco Toloni, Mariano Pirrello, Alessandro Adriano, Lorenzo Iacona e Carlotta Viscovo riescono a superare. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente, in basso, un'immagine di *Wargames*, di Pozzetti e Ferrari; in alto, due scene dal *Sogno di una notte di mezza estate*, regia di Mamadou Dioume e da *Pene d'amore perdute*, regia di Dominique Pitoiset; in basso, una scena da *A streetcar named desire*, di André Previn, regia di Gallione.



La favola cinese di Brecht

IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO, di Bertolt Brecht. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Regia di Benno Besson. Scene, costumi e maschere di Ezio Toffolotti. Luci di Fausto Perri. Musiche di Paul Dessau. Con Lello Arena, Orietta Notari, Paolo Serra, Marco Avogadro, Bruno Brighetti, Giovanni Calò, Bino Costam, Pierluigi Fasolo, Daniela Giordano, Nunzia Greco, Adriano Iurissevich, Alessandro Maggi, Manuela Massimi, Giuliana Natale, Angelo Palladino, Lena Sebastì, Roberto Serpi, Mariangela Torres, Lia Zinno. Prod. Teatro di GENOVA - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

Eccoci a rivedere uno dei testi più famosi che Brecht ebbe a ricavare da un'antica favola. E cioè *Il cerchio di gesso del Caucaso* che il Teatro di Genova in coproduzione con Veneto Teatro, affidandone l'allestimento a quell'estroso regista che è Benno Besson, ha messo al centro della sua stagione e propone al Duse con un cast vasto e generoso (tutti gli attori impegnati in più parti in un gioco che si può dire fregoliano) e nel quale s'accampa e fa presa anche il popolare Lello Arena. Uno spettacolo eclettico e vitale. Eclettico nel senso che utilizza i più diversi strumenti espressivi della tradizione scenica occidentale e orientale, vitale perché il regista svizzero, che al lavoro già si era dedicato in passato, lo innerva di una incessante energia. Non è certo da ripetere, tanto la pièce è nota (e proprio lo Stabile genovese nel 1975 ne diede una celebrata versione firmata da Squarzina) come il *Cerchio* sia un canto lirico-epico. Un testo (qui tradotto incisivamente da Edoardo Sanguineti) dove il passato si sposa con il presente, la storia con la leggenda, l'ideologia con il sentimento, l'invenzione lirica con la finalità didattica. Sapiente e inusitata è la sua struttura, come immediato e semplice ne è il dettato. Due le storie a intrecciarsi. Quella dell'umile sguattera Gruscha che alleva a

Una scena del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht, regia di Benno Besson.



prezzo di inaudite privazioni un bimbo abbandonato nel bel mezzo di una rivolta, dalla madre, la moglie del governatore, e che al termine di un singolare processo se lo vede riconoscere come figlio legittimo, perché l'altruismo (la Bontà attiva) ha più

diritto della Natura. L'altra quella del più fallito degli intellettuali, il giudice Adzak che non sa rinunciare ad opporsi all'ingiustizia e trova il coraggio di emettere un responso che stravolge le regole. Besson asseconda, anzi esalta la struttura favolosa del rac-

Islanda-Genova

L'angelo mutilato che suonava la chitarra

Merita attenzione l'operazione che il genovese Teatro della Tosse ha compiuto, insieme alle benemerite Edizioni Iperborea votate a fare conoscere le letterature scandinave, per introdurci alla conoscenza del nuovo teatro islandese. Poco o nulla sapevamo dell'isola perduta nell'Oceano Atlantico. Una delle voci nuove di questa "primavera artica" del teatro

è Hrafnhildur Hagalin, nata a Reykjavik nel '65, affidata alla regia convinta e convincente di Sergio Maifredi. L'esordio promette bene: *Io sono il maestro* ha i pregi - e qualche difetto - dell'opera prima di una scrittrice dotata di talento naturale, dà conto di una maturità espressiva che viene sia da influenze nordiche (Ibsen ma anche Strindberg, Bergman ma anche Noren) sia da altre indicazioni europee. Questo confluire di suggestioni, influenze e richiami, intorno al tronco di una vicenda scandita sui ritmi di una quotidianità con residui di naturalismo, rischiava di smarrirsi in più direzioni, e bene ha fatto Maifredi ad asciugare il testo là dov'era analiticamente troppo diffuso, e a imprimere a tratti alla vicenda scarti di un brusco espressionismo, a frantumare tempi recitativi "nordici", intendo dire a maglie larghe. Il risultato è stato quello che ci si doveva attendere su una scena "all'italiana", ossia un gioco più serrato - e crudele - fra i risentimenti, le ipocrisie, le incompatibilità e le gelosie dei due antagonisti maschili: Thor, il compagno di studi di Hildur e, invadente, possessivo, autoritario, il suo maestro-pigmalione. I due, diplomati in chitarra, convivono in un tempo sospeso dopo gli studi: impaziente, lui, di cominciare l'agognata carriera di concertista e lei, ex bambina prodigio, più dotata ma anche più umile, conscia delle difficoltà di una vita d'artista, dando lezioni a giovani allievi senza futuro. Quand'ecco ricompare all'improvviso, dopo anni di silenzio, il Maestro. La Hagalin è brava a intrecciare le fila di questo ricostituito rapporto, nel quale giocano per la ragazza le delusioni per gli entusiasmi superficiali di Thor, e per l'insegnante forse il sentimento di una vita e di una carriera al tramonto, che traspare attraverso un'ironia anche autodistruttiva e un aggrapparsi al futuro immaginato per la giovane. Ci rendiamo conto che il Maestro, ormai insediatosi nell'alloggio dei due giovani (scena allusivamente efficace, come sospesa in un provvisorio esistenziale, di Emanuele Conte) fa emergere conflitti prima latenti; e alla fine il *daimon* platonico del Maestro fa precipitare la ragazza nella disperante coscienza che la perfezione ideale nell'arte è irraggiungibile. Fino al *coup de théâtre* di un epilogo drammatico, che spezza il futuro di Hildur. Ho già detto i meriti di Maifredi nel dominare con empatia l'arduo tessuto drammaturgico di *Io sono il maestro*. Nel suo trasferire questa storia di conflitti che si palesano sopra un ordito musicale egli ha trovato il sostegno della formidabile interpretazione di Paolo Graziosi: un Maestro che distrugge, inconsapevolmente forse, due vite mentre conclude, esacerbato, una sua parabola esistenziale, con tratti disperatamente clowneschi, pateticamente aggressivi, ai confini di una negata solitudine. All'altro polo di questo magnetico conflitto c'è tutta la fiducia, la speranza e alla fine lo smarrimento della Hildur tratteggiata a mezzi toni da Lisa Galantini, mentre nel ruolo di Thor Aldo Ottobriano, talvolta un po' esteriore negli impulsi, fa da antagonista perdente. Ugo Ronfani

IO SONO IL MAESTRO, di Hrafnhildur Hagalin. Traduzione di Cristina Argenti e Silvia Cosimini. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Con Paolo Graziosi, Lisa Galantini, Aldo Ottobriano. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

conto ma anche il regista svizzero, non trascurando le musiche di Dessau, fa leva sull'aspetto satirico con forte tinteggiatura grottesca e grazie a un uso assai sapiente di maschere. Maschere (un immenso campionario) che sono frutto dell'accesa immaginazione di Ezio Toffolutti al quale si devono anche i bellissimi, fantasiosi costumi e un impianto scenico naïf d'alta suggestione. A Lello Arena il compito di colorire con la sua effervescente mimica ma anche con i suoi gustosi mezzi vocali una mezza dozzina di personaggi, e in più d'un caso sono piccoli cammei. S'impone, sfuggendo al sentimentalismo, Orietta Notari, una Gruscha, la sua, dai toni ruvidi e determinati. E ben sbalzato è l'Azdak di Paolo Serra. Né è da trascurare nella vasta galleria l'apporto di Nunzia Greco e Daniela Giordano. Pubblico avvinto dal caleidoscopico spettacolo e pieno il successo.
Domenico Rigotti

Ritratti d'italici autori

QUARTETTO ITALIANO, testo e regia di Tonino Conte. Con Pietro Fabbri, Susanna Gozzetti, Enrico Campanati, Lisa Galantini. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Il dispositivo scenico di questo spettacolo è semplice e funzionale: una piattaforma circolare rotante, suddivisa in tre settori. Ciascuno di essi contiene la scenografia relativa all'episodio del personaggio evocato. L'intero palcoscenico, un esterno illuminato da un lampione, accoglie invece la biografia di Carlo Lorenzini, detto Collodi, raccontata in tre riprese dal Signore in pastrano scuro, un Pietro Fabbri cronista laconico di fatti curiosi della vita dell'autore di *Pinocchio*. La drammaturgia di Tonino Conte consiste nel comporre quattro ritratti di scrittori famosi utilizzando i testi a essi dedicati da altri autori: Osvaldo Guerrieri delinea in forma di intervista la figura di Emilio Gadda e Alberto Savinio intervengono su Collodi. Conte crea poi da sé i supporti testuali per illustrare Emilio Salgari (attraverso il personaggio della moglie Ida) e Tommaso Landolfi (attraverso la figlia Idolina). Dopo un'introduzione sulla fama toccata a Collodi, appare la cella di manicomio in cui è rinchiusa Ida Peruzzi Salgari, un'energica e sanguigna Susanna Gozzetti, devota e appassionata rievocatrice dei momenti significativi vissuti col celebre marito, dagli esordi di

giornalista ai primi romanzi avventurosi di successo; dai diverbi familiari alle baruffe amorose, dai tradimenti di lui al perdono e all'ammirazione di lei. L'attrice rende realisticamente, eppure con guizzi gradevolmente caricaturali, gli aspetti più melodrammatici dei suoi ricordi, esibendo il carattere della popolana spontanea e volgare nell'uso del dialetto, sensibile e preziosa compagna, addirittura collaboratrice nella scrittura di diversi testi salgariani. Segue il caso dell'ingegner Gadda, che riceve l'intervistatore seduto su una poltrona piazzata sopra una scrivania. Il suo è un monologo in cui si mescolano timidezza e ritrosia, fornendo una rassegna di qualità quasi tutte connotate in negativo. L'interpretazione di Enrico Campanati sceglie il modo confidenziale dimesso e impacciato e il suo disagio, nel ruolo dell'intellettuale oltremodo imbranato, pare sminuire la stessa espressività dell'attore, solitamente nitida e decisa. Dal letto in cui sta dormendo, si rialza infine Idolina, per rivolgersi al padre appena sognato. Il forte, tormentoso senso dell'assenza di lui, è causa della perdita d'identità nella donna, sopraffatta dai fantasmi che ossessionano lo stesso scrittore. Lisa Galantini dando voce al *Racconto di una piattola*, con tono di lucido delirio, fornisce una prova d'equilibrio e delicatezza notevole. A ricordo delle sequenze, aneddoti su Collodi e sonorità registrate, ora aspre ora vellutate, di un quartetto d'archi prestigioso. *Gianni Poli*

Innocenti complici del male

FAR AWAY, di Caryl Churchill. A cura di Massimiliano Farau. Con Tania Rocchetta, Noemi Condorelli, Paolo Briguglia, Rossella Canuti. Prod. Teatro Festival PARMA.

In un universo dove l'assurdità e la banalità del potere fanno più morti del male, anche l'innocenza perduta di una bambina può trasformarsi nella più atroce delle complicità verso il crimine. Non basta forse la colpa di quanti sono disposti a collaborare col proprio silenzio a causare la morte di una persona? Nelle tre scene allestite dal regista Massimiliano Farau sembra che non ci sia più spazio per il dolore. I suoi personaggi si muovono come marionette dedite alla continua reiterazione di gesti automatici. Sono responsabili per la modalità delle proprie

azioni e non per il loro fine ultimo. Sono così profondamente vicini alla "banalità del male" da non rendersi conto di quanto assurda sia la loro alienazione. Assistiamo impietriti alla storia di una bambina che ha spiato il dolore e il sangue dei deportati e alla sua presa di coscienza dell'inevitabilità di tale condotta. La sua innocenza si trasforma nel desiderio di complicità. Da grande, diventata un'ottima artigiana di cappelli, continuerà a non dubitare della macabra utilità del proprio lavoro, limitandosi a discutere le proprie condizioni occupazionali. Un testo estremamente ricco, dotato di un forte humour nero, di una grande lucidità ma di dialoghi che, nonostante il buon ritmo, a volte risultano un po' stucchevoli. Il finale in crescendo, come in un drammatico elogio della follia, svela i perversi e irrazionali meccanismi del potere. Maiali, canadesi, gatti, roditori dalle orecchie insanguinate, schieramenti di formiche alleati con bambini e musicisti diventano i protagonisti di un assurdo dialogo sulla vanità e sul desiderio di conquista del mondo. In un assillante silenzio, rotto dalle oscene parole dei militari in rovina, riusciamo ancora ad ascoltare un'ultima e imbarazzante domanda: «Con chi si andranno a schierare l'oscurità e il silenzio?». *Dimitri Papanikas*

A cena dalle Ariette

TEATRO DI TERRA, di e con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Stefano Massari, Stefano Pasquini e Claudio Ponzana. Prod. Teatro delle Ariette, CASTELLO DI SERRAVALLE, (Bologna).

Sotto lo sguardo vigile di due galline issate al cielo nella loro gabbia, tra l'imbarazzo dei pochi spettatori-commensali ammessi al moderno rito laico di un teatro da mangiare e da bere, da contemplare e da toccare, prende inizio *Teatro di terra*, l'ultima produzione del Teatro delle Ariette. Un'esperienza di vita di grande impatto che annulla il confine tra la partecipazione emotiva e il distacco intellettuale. Un teatro così essenziale da provocare un leggero disagio nel consumare una cena - cucinata con cura dagli stessi attori in scena - e offerta a un pubblico visibilmente emozionato. Non servono certificazioni di qualità per definire il lavoro degli attori delle Ariette (dal nome del podere di campagna nel quale vivono e lavorano da oltre dieci anni). Il rispetto della natura, del ciclo delle

stagioni e del grano che - a ritmo di musica - si trasforma in pane sotto l'occhio dello spettatore valgono più di ogni altra cosa. I testi dello spettacolo, pur narrati con grande discrezione, non nascondono un certo orgoglio nella scelta di un'autosufficienza contadina come estrema risposta alla modernità. Palloncini di plastica colorata nutriti ad aria compressa e innaffiati con un'acqua che non si vede; ortaggi che danzano al ritmo artificiale di un ventilatore primaverile; frutta di plastica, fiori recisi e steli che piangono un passato che più non ritorna sono gli elementi essenziali presenti sulla scena. «Non si può essere contemporaneamente ciò che si è stati e ciò che si è» recita una scritta sul muro. La malinconia delle parole si trasforma nello struggente desiderio di un'innocenza perduta. E la voglia di lasciarsi un poco naufragare nel nastro sbiadito del tempo regala allo spettatore un dono che difficilmente dimenticherà. *Dimitri Papanikas*

Solitudini fra i banchi

CARA PROFESSORESSA, di Ljudmila Razumovskaja. Regia di Valerio Binasco. Con Maria Paiato, Claudia Coli, Denis Fasolo, Enzo Paci, Fulvio Pepe. Teatro Due, PARMA - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

«Uno spettacolo sul niente». Queste le parole del regista Valerio Binasco sul silenzio che circonda la solitudine dei protagonisti del suo ultimo lavoro. Un dramma intimo e tremendamente violento; un percorso a ritroso in una notte interminabile volto a indagare il conflitto insanato delle coscienze. All'indomani mattina, quando i protagonisti se ne saranno andati, resterà solamente una stanza silenziosa e vuota. Il testo della scrittrice russa Ljudmila Razumovskaja potrebbe autorappresentarsi da sé grazie alla sua estrema semplicità drammaturgica. I giovani allievi di *Cara Professoressa* - interpretata da una bravissima Maria Paiato - sembrano così determinati quanto al tempo stesso impacciati nel loro agire. Essi vogliono



testo di Magris

VITO TIMMEL pittore, anarchico, folle

LA MOSTRA, di Claudio Magris. Regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Nino Napoletano.

Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Roberto Herlitzka, Mario Maranzana, Marco Casazza, Manuel Fanni-Canelles, Maurizio Zacchigna, Igor Pison, Maurizio Soldà, Alessandro Mizzi, Laura Bussani. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

È intenso, commovente, l'ultimo testo teatrale di Claudio Magris, incentrato sulla figura del pittore viennese di scuola klimtiana Vito Timmel, morto nel 1949 a Trieste all'ospedale psichiatrico di San Giovanni, dopo una vita randagia e

anarchica, tenuta tutta sulla lama tagliente di un'emotività devastante, che lo porta a tratti a desiderare di diventare un oggetto per non "sentire" più. Di dipendere da qualcuno o qualcosa, fosse pure la prigionia del manicomio, per tenersi lontano da una realtà che gli è insostenibile. E si mette perfettamente sulla sua corda Antonio Calenda che ne fa una commedia surreale, costruita su *flash back*, tasselli di memoria, immagini e sogni che rompono dall'inizio ogni linea di spazio e di tempo. La scatola scenica, costruita sull'immagine scabra di un interno di ospedale-lager con stratificazioni di cancelli e prospettive di fondo, diventa un ingrandimento della mente di Timmel, attraversata da fantasmi, brandelli di vita, nenie infantili, che si mescolano in un'alternanza linguistica di basso e sublime e lunghe tirate in dialetto triestino - lingua delle viscere - a mimare il progressivo impazzimento di tutte le mappe interiori. Intanto le sedie ballano, i quadri camminano e il mondo di fuori si fa sempre più distante. Roberto Herlitzka traduce magnificamente la tragedia interiore del protagonista in una recitazione accesa e stralunata, fatta tanto di ossessioni verbali che ritornano, quanto di sguardi e silenzi. Lo affiancano, rispettivamente nei ruoli dell'amico Sofianopulo, figura bizzarra e di "calda vita", e del direttore di un'ipotetica mostra ma anche rappresentante di quel mondo del compromesso che deve fare della sofferenza dell'artista mercanzia borghese, Mario Maranzana e Marco Casazza. Fa da collante - o scolante - del tutto il coro dei matti (e molto brava si dimostra la giovane Laura Bussani), con filastrocche, leit motiv impazziti, palleggiati tra l'interno di un ghetto della diversità, mai dimenticato a Trieste, e il "fuori" di un mondo che cammina con passo cadenzato e ottuso sulle pietre della diversità, e alla fine non si capisce più quali siano i confini tra normalità e follia. *Giulia Calligaro*



rubarle la chiave dell'armadietto che custodisce i loro compiti d'esame, al fine di correggerli per superare la prova e poter andare avanti con gli studi. Tante solitudini a confronto nel deserto della ragione, dove ai vecchi ideali di rettitudine e moralità del vivere si sostituisce la nuova esigenza di adattare le proprie convinzioni alle circostanze. Quella che doveva essere una cenetta di compleanno a sorpresa si trasforma lentamente in una tortura psicologica di una violenza imbarazzante. L'incomunicabilità tra i protagonisti è amplificata da uno spazio scenico suddiviso in due ambienti comunicanti ma irraggiungibili in modo diretto in quanto separati da una parete che non si vede. Il conflitto è insanabile e la tragedia si consuma nella dolorosa consapevolezza che tra scelta e rinuncia non c'è commensurabilità. Come in una lunga veglia funebre al regime che si discioglie, i protagonisti guardano al domani con incertezza e disillusione non rimanendo loro altro che la condanna ad assaporare il freddo di una piccola morte. *Dimitri Papanikas*

Un Fantasma di nome Lucia

IL FANTASMA DI CANTERVILLE, di Oscar Wilde. Regia di Ugo Chiti. Con Lucia Poli, Simona Sanzo, Gregorio Mateo, Ermanno Dodaro. Prod. Inco Produzioni, FIRENZE - Il teatro delle donne, FIRENZE.

Lo storico teatro Goldoni di Livorno è ancora chiuso (i lavori di ristrutturazione non termineranno prima di un paio d'anni) ma incastonata in un'ala della sua labirintica struttura di foyer, corridoi e sale stuccate c'è già, funzionante, la Goldonetta, un teatrino-scrigno da un centinaio di posti. Raffinatissimo. In tappezzeria rosso fuoco sotto vele di tela chiara. Non poteva chiedere di meglio Lucia Poli per l'anteprima del suo nuovo spettacolo, *Il fantasma di Canterville* tratto dal celeberrimo racconto di Oscar Wilde. Scenografia di bellezza *old style*, misteriosa, fra porte che si aprono, evocando un imprevisto squadernarsi di segrete. Sottolineato dal vivo, in contrappunto ironico, da un contorno musicale di contrabbasso, piano e flauto e dai siparietti anni '40 di Simona Sanzo, qui accattivante cantante attrice. E quando l'attesa raggiunge il giusto, divertito, diapason, ecco comparire in scena Lucia

Poli, illuminata in un stregonesco primo piano, da luci verdognole che si irradiano dal vassoio d'argento che ha in mano; una castigata Lucia, in vesti da cameriera vittoriana, capace di tramutarsi in un soffio, complice un cambio di luci o di note, in un polveroso e rumoroso fantasma, assai male in arnese da quando una piatta e danarosa famiglia americana si è tolta lo sfizio di comprarsi l'antico palazzo inglese della novella. Mucidiali e centrati strali di ironia contro una società americana che Wilde aveva avuto modo di conoscere bene nella sua stolidità pragmatica. E sulla scena una sola attrice, per tre o quattro parti diverse. Camaleontica, ironica, "orrorifica" Lucia. Che, questa volta, riesce a dare un tocco di accattivante leggerezza alla resa teatrale della sua amatissima letteratura britannica. Melodramma e irresistibile *understatement*, in giuste, calibrate dosi, grazie anche alla regia di Ugo Chiti, che qui non pesa, ma fa comparire il suo garbato segno. Insomma, se negli spettacoli ispirati alle Sorelle Bronte e in qualche pezzo da Patricia Highsmith, Lucia Poli scontava una cifra di letterarietà che a teatro risultava troppo prolissa, in questo *Fantasma di Canterville*, trova una messa a fuoco icastica e precisa, che le mancava da qualche tempo. *Simona Maggiorani*

Appunti per un doppio Amleto

AMLETO MOLESKINE, di Ugo Chiti. Regia e ideazione dello spazio di Ugo Chiti. Costumi di Lucia Socci. Luci di Marco Messeri. Con Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Maurizio Lombardi, Andrea Costagli, Lucia Socci, Giuliana Colzi, Alessio Venturini. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO (FI).

Ormai quello di Ugo Chiti per e con la sua fida Arca Azzurra è diventato un linguaggio drammatico, uno stile capace di affrontare qualsiasi materia e argomento, qualsiasi storia. Anche l'*Amleto*, magari svolgendo, come racconta Chiti, appunti in forma di scrittura scenica già un po' strutturata, nati anche da momenti di improvvisazione e di lavoro con gli attori: appunti da annotare su un taccuino come il mitico Moleskine. Così, dalla tragedia più famosa di Shakespeare nascono una "tragedia in farsa", *Amleto*

Bruscello, e una "farsa in tragedia", *I crucci del signor Polonio* e di sua figlia Ofelia. Significativo, nell'addobbo dell'ingresso in sala, e anche nell'armatura dello Spettro di Massimo Salvianti, il rimando non solo al "bruscello" - antica forma popolare toscana di poesia drammatica cantata, affine al più noto "maggio" - ma anche a un mondo rurale. In questo collage di due atti unici, che vogliono essere complementari, i personaggi dell'*Amleto* di Shakespeare parlano e pensano a alta voce in lingua toscana. Bruciante e violento, quasi aggressivo, tragico fino allo strazio nel dipingere l'ossessione del sesso e della colpa e i più lancinanti rimorsi è lo stile, il piglio crudo e rude di Chiti. Allo stesso modo, un'ironia feroce di matrice ideale toscana, una cattiveria ilare che diventa satira impietosa, un gusto del grottesco che sconfinava nel paradosso impregnano a fondo la "farsa in tragedia" in cui l'intera vicenda dell'*Amleto* è ripercorsa dal punto di vista di Polonio e famiglia. Un grottesco bizzarro che lascia il posto a un finale che è una sorta di parata surreale, vagamente circense, in parte metafisica, dagli accenti a tratti suggestivi. Una componente di grande bellezza dello spettacolo è l'uso dello spazio, visitato, quasi modellato, rivelato e trasformato dalle luci. Con un espediente in fondo semplice (il rovesciamento di prospettiva e l'uso della platea e di alcuni dei palchi come spazio scenico) Chiti riesce a dare, ancora una volta, un tratto di magia all'evento teatrale. Gli attori - nuovi o "vecchi" dell'Arca Azzurra - forniscono ancora una volta una prova di grande nerbo e vigore: la loro adesione a questa formula di scrittura teatrale è ideale e ormai pressoché perfetta. Confortante la prova del giovane Maurizio Lombardi nell'*Amleto del Bruscello*: perché il momento di integrare la compagnia e soprattutto di ringiovanirne l'età media con nuovi innesti sembra irrimediabilmente arrivato. E non da oggi. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente, in basso, gli attori di *Cara professoressa*, di Ljudmila Razumovskaja, regia di Binasco; in alto, Roberto Herlitzka in *La mostra*, di Claudio Magris; in basso, una scena di *Amleto Moleskine*, di Ugo Chiti.



Nijnskij anima nuda

NIJNSKIJ. LO SPETTRO DELLA ROSA, di Maura Del Serra. Allestimento e regia di Adriano Miliani. Con Adriano Miliani, Massimo Barsotti (pianoforte), Roberto Cecchetti (violino). Prod. Jack and Joe Theatre, CERBAIA (FIRENZE).

La poesia e l'amore (amore per la vita, per la verità, per l'umanità) sono i due fuochi - l'uno espressivo, l'altro tematico - intorno ai quali si dipana l'ellittico e intensamente evocativo *Nijnskij. Lo Spettro della Rosa*. Al centro della rappresentazione "l'anima nuda" di Nijnskij, mitica *étoile* dei Balletti Russi di Diaghilev, sulla soglia della dissociazione psichica, pervasa da un inesausto anelito amoroso e da una forte tensione ascensionale, fino a sentirsi «Dio in carne e sentimento». Il testo della Del Serra, scritto con slancio empatico da un'attenta consultazione del *Diario* e della *Biografia* di Nijnskij (curati dalla moglie Romola De Pulszky) e vincitore del secondo premio "Teatro Totale" di Roma, pubblicato su *Hystrio* 1.1996, è stato tradotto e rappresentato con successo in Svezia. Il primo allestimento italiano proposto dal Jack and Joe Theatre, inaugurando il suo nuovo spazio a Cerbaia in Val di Pesa, offre una partizione scenica del testo inventivamente selettiva che, pur escludendo alcuni passaggi rilevanti della vicenda biografica, ne mantiene vivo e leggibile il dipanarsi del flusso vitale e spirituale, e offre uno spettacolo ad alta tensione lirica cui contribuiscono con equanime efficacia la convincente interpretazione di Adriano Miliani e le musiche di Weber, Bach, Satie, Bartok, Strawinskij, Fauré, Debussy, Prokofiev, selezionate con scrupolo filologico ed eseguite dal pianista Massimo Barsotti e dal violinista Roberto Cecchetti, in una scena costituita da pochi elementi simbolicamente evocativi (lo specchio, la giostra, i manichini, il pendolo luminoso). *Albarosa Camaldo*

Le lacrime della solitudine

LE PARETI DELLA SOLITUDINE, da Tahar Ben Jalloun. Adattamento teatrale e regia di Massimo Luconi. Allestimento scenografico di Jaume Plensa. Musiche di Mirio Cosottini e Maly Dially Cissioko. Con Fernando Maraghini. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Una scenografia, o meglio una costruzione scenografica che è un'opera d'arte, e che diventa protagonista dell'evento-spettacolo. È l'installazione dell'artista catalano Jaume Plensa, noto per le sue collaborazioni con la Fura dels Baus ma non solo, per questa restituzione teatrale di un romanzo-saggio di trent'anni fa dell'autore di *Creatura di sabbia*. È teatrale il paesaggio metafisico, doloroso, indubbiamente poetico creato da Plensa grazie a una schiera di maschere-volti umani, e di mani che costellano lo spazio: tante piccole stazioni, tante minime postazioni collegate da tubicini in cui scorre l'acqua. Acqua che diventa lacrima che stilla o sgorga da quei visi diventati astratti, silenziosi in maniera lancinante una volta fissati nella forma della scultura, o acque in cui si lavano quelle mani. Ma anche l'atmosfera complessiva creata nello spazio dallo scenografo-scultore ha una intensità lirica, che viene a dilatarsi, o meglio a completarsi come naturalmente con la musica evocatrice, struggente, della tromba di Cosottini, della *kora* (strumento tipico africano) e delle percussioni di Cissè, e anche con il suo canto. I musicisti stessi diventano presenze quasi attoriali, che vanno a porsi a complemento della parte più strettamente teatrale dello spettacolo, cioè la recitazione di frammenti del romanzo da parte di Fernando Maraghini, attore che assicura un tasso di adeguata, elegante professionalità e di ben bilanciata partecipazione. Nella traduzione drammaturgica di Luconi, il viaggio sofferente, quasi l'erranza interiore, il vagabondaggio dell'anima descritto da Ben Jalloun diventa, via via, sempre meno, con scelta molto felice, un itinerario intimo, una "solitudine" di diverso e straniero e sempre più l'espressione di uno smarrimento profondo, di un vuoto, di un male di vivere da cui tutti siamo afflitti, almeno nel nostro tempo, in quanto uomini: una malattia, invisibile ma persistente, un senso inevitabile e insopprimibile di estraneità, una vertigine dolorosa, da cui non si può guarire. *Francesco Tei*

Firenze

Un Maggio per l'Otello

OTELLO, di Giuseppe Verdi. Dramma lirico di Arrigo Boito. Regia di Lev Dodin. Scene e costumi di David Borovsky. Luci di Jean Kalman. Con Vladimir Galouzine, Barbara Frittoli/Chiara Taigi, Carlo Guelfi. Prod. Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE - Grand Théâtre, GINEVRA - Liceu, BARCELONA.

Le regie di Lev Dodin sono destinate a scuotere il pubblico del Maggio Musicale Fiorentino, suscitando applausi, ma anche forti dissensi. E non solo tra il pubblico. Evidentemente, come dichiara anche il regista in un'intervista, ci vuole tempo perché le sue idee vengano capite. Il fatto è che cantanti e spettatori accettano molto più facilmente delle strabilianti soluzioni scenotecniche, piuttosto che una regia, come è quella di Dodin, che innova sul piano drammaturgico. Nel caso di *Otello*, era più difficile risalire alla fonte dell'opera e «riportare alla luce il vero spirito shakespeariano», presente, a suo avviso, molto più nella musica di Verdi, che nei versi di Boito. Di qui la sua critica al libretto, soprattutto alla prima parte che taglia via "l'atto veneziano" di Shakespeare dove l'amore di Otello e Desdemona è visto nascere in contrasto con tutta una società. Se questo contesto sparisce allora il dramma deve esplodere dall'interno, tra pochi personaggi travolti dalla violenza delle passioni in un luogo che non ha connotazioni precise: uno "spazio tragico" dove Bene e Male si scontrano. E così Dodin ha fatto, portando in primo piano il conflitto dei protagonisti, semplificando tutto il resto e lasciando immobile ai margini il coro che non costituisce infatti un polo dialettico, ma è solo spettatore all'inizio del trionfale arrivo di Otello, e alla fine della sua caduta nella follia. Una fissità che contrasta con la dinamica dell'azione di Iago e colpisce subito ad apertura di sipario. Un castello, una taverna con pergolato, la banchina del porto, sullo sfondo il mare in tempesta e il cielo scuro della sera, acceso dai lampi di un uragano. La scena del primo atto immaginata da Boito è tutta



tempestoso di Dodin

fragore e movimento di folla: gruppi di ciprioti, soldati veneti e donne del popolo la percorrono in lungo e in largo (come indicano i disegni delle sue dettagliatissime disposizioni sceniche e le didascalie del libretto che suggeriscono "gesti di spavento e di supplicazione"). Tutti esprimono l'ansia e il timore che la nave di Otello sia travolta, guardando verso il fondo la tela agitata del mare. Niente di tutto questo compare nella messinscena di Dodin che ribalta totalmente la prospettiva, dando alla platea il ruolo del mare in tempesta, risolvendo così anche la torsione del collo dei cantanti del coro, fermi su gradini a destra e a sinistra in abito da concerto e con lo spartito in mano. Sono soltanto Iago, Roderigo, Cassio e Montano che vengono dal fondo, correndo, e tra loro, al centro, c'è Desdemona che segue le sorti della nave lontana, mimandone la vela con il suo ampio mantello bianco. Sarà lei ad

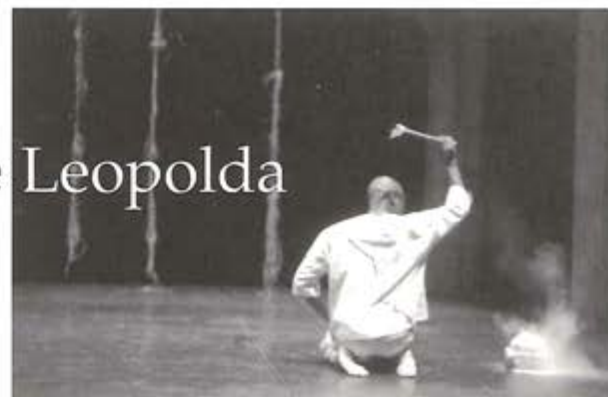
accogliere Otello che sale dalla scaletta dell'orchestra, con un abbraccio che isola i due protagonisti dagli altri che inneggiano alla vittoria. Ad accrescere questa focalizzazione sulla loro tragedia, Dodin introduce poi, nello scenario fisso disegnato con motivi di triangoli geometrici bianchi e neri da David Borovski, un letto simbolicamente privo delle consuete cortine: nudo palco-

scenico della trama tessuta da Iago. Rispetto al campo lungo dell'insieme della scena - dice Dodin - questo piccolo spazio scenico ha la funzione per il pubblico di un primo piano cinematografico. Lì tutto si svolge e tutto si conclude, l'odio, l'intrigo, l'invidia trionfano e la violenza che la regia mostra latente fin dall'inizio, uccide l'amore. *Laura Caretti*

Firenze

Regna la danza alla stazione Leopolda

Un cantiere ha accolto e messo a confronto le varie espressioni delle arti e dello spettacolo (danza, musica, teatro, arti visive), proponendo anche incontri e laboratori. Oltre 60.000 spettatori hanno seguito i 75 spettacoli della X edizione di Fabbrica Europa. Il festival, che si è svolto in maggio alla Stazione Leopolda di Firenze, ha proposto, con una programmazione più strutturata (e forse un po' più rigida) rispetto agli anni precedenti, tante "prime" di compagnie straniere e italiane che utilizzano linguaggi molto diversi tra loro. Un modo per evidenziare lo spirito interdisciplinare che caratterizza lo stato delle arti sceniche contemporanee, ma anche per scommettere sul futuro. Come ha infatti dimostrato la riuscita "tre giorni" International Fabbrica for Choreographers, che ha visto protagoniste sul palco di Fabbrica Europa 2003 alcune fra le migliori realtà emergenti della danza internazionale: è assolutamente necessario l'interscambio di esperienze (e la possibilità di sperimentare in altri contesti) per crescere creativamente e conquistare nuovo pubblico. Fra gli eventi teatrali più interessanti del festival ricordiamo il coinvolgente *Hoi* degli svizzeri MZdP/Metzger - Zimmermann - De Pierrot (finalmente un teatro danza non appiattito su stereotipi tragici), ma anche il serrato monologo *Voices (Twee Stemmen)*, che la Compagnia ZT Hollandia ha creato su testi di Pier Paolo Pasolini. Da segnalare anche la nuova versione di *Czlowiek (Uomo)* dello Studium Teatralne, *Io sono il passante* degli Album Zutique, *Open House* del regista argentino Daniel Veronese, e il *Quartett* di Heiner Müller, in cui gli Egumteatro si confrontano, con un gusto boteriano, con teatro di immagine, teatro di parola e persino teatro musicale. Perfetta e davvero affascinante la prova d'artista della coreografa Anne Teresa De Keersmaeker, che con *Once* ha dato vita a un assolo da intimo, intenso e poetico sulle note di Joan Baez, mentre fra le coreografie proposte al festival dalla canadese Marie Chouinard, ci è piaciuta soprattutto *Étude #1*. Di primo piano anche la proposta della danza made in Italy: l'Associazione Sosta Palmizi e Timet con la prima assoluta di *HIC - Intersistema #1* (una creazione in progress di Giorgio Rossi e Rebecca Murgi), la Compagnia Virgilio Sieni Danza con *Vento*, i Sistemi Dinamici Altamente Instabili con *Itinere.e (danze d'ambiente per una scena)* e le creazioni di due giovani formazioni: la Compagnia Giardino Chiuso con *Candido* e i Secondo Taglio con *Tre Pezzi* di Alessandra Ferrari. *Giovanni Ballerini*



Nella pag. precedente, il danzatore Nijinski; a sinistra, una scena da Otello di Verdi, regia di Lev Dodin; in alto e in basso, due spettacoli di Fabbrica Europa (foto: Andrea Messana).



Un Molière per Panariello

IL BORGHESE GENTILUOMO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Giampiero Solari. Scene di Sergio Tremonti. Musiche originali di Marco Mariani. Luci di Marcello Mazzetti. Coreografie di Barbara Schröer. Con Giorgio Panariello, Tosca D'Aquino, Claudia Ceccarini, Beatrice Schiros, Pietro Micci e Michele De Sanio, Maria Del Bianco, Farnesca Falchetti, Ines Hrelia (musicisti). Prod Teatro Nuovo, MILANO-Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Il passaggio dal piccolo schermo al grande palco non fa certo intimorire il Panariello nazionale che sfida con disinvoltura un classico del *grand siècle*, dimostrando doti da attore di prima caratura. È certo che gli è difficile cedere le attenzioni del pubblico ai suoi compagni d'avventura, tra i quali l'incisiva Tosca D'Aquino nel ruolo della signora Jourdain moglie del Borghese, e anzi, complice la traduzione virtuosa di Garboli, non può fare a meno di gigioneggiare e improvvisare irresistibili assoli. Il risultato è che a tratti il protagonista si scolla dal coro (non a caso tiene lo sguardo fisso al pubblico, come a una telecamera), mentre la commedia molieriana diventa una parodia al quadrato, fratta in gag che sfruttano appieno la comicità già nota dello showman televisivo. Ma forse, date le circostanze, non poteva che essere così, tanto che la sfarzosissima regia di Giampiero Solari gli tien dietro, eccitando i toni della commedia per colore, luce e suono. E c'è veramente di tutto dai musicisti presenti in scena che accompagnano la

rassegna dei gran maestri di danza, musica, filosofia e spada (scene tra le più esilaranti) ai fuochi d'artificio e gli effetti speciali della festa turca, con cui l'ambizioso borghese aspira ad entrare tra le file nobiliari, finendo beffato da tutti. Proprio nella volontà di aggiungere all'ironia dolce-amara di Molière la verve personalissima del comico toscano, non mancano neppure occhioni al contemporaneo,

alluso nel *trash* della sartoria di "corte" e nel tono di fondo colloquiale di molte scene rifatte ad arte e su misura. Insomma: si recita una recita di Molière. Alla fine è proprio questa iperteatralità a dare un maquillage un po' televisivo allo spettacolo, che pure diverte e "tiene" senza cedimenti di tono per tutte le due ore e mezza di scena aperta. *Giulia Calligaro*

Mariangela dei miracoli

ANNA DEI MIRACOLI, di William Gibson. Traduzione di Giorgio Albertazzi dalla traduzione di Luigi Squarzina e Desideria Pasolini. Regia di Francesco Tavassi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Maria Rosaria Donadio. Musiche di Giacomo Zumpano. Luci di Luigi Ascione. Con Mariangela D'Abbraccio, Eleonora Ciarrocca, Laura Romano, Giulio Farnese, Walter Gauso. Prod. Compagnia delle Indie Occidentali, ROMA-Festival di BORGIO VEREZZI.

Di questa riedizione che ha fatto il giro della penisola e che vede come regista Francesco Tavassi e Mariangela D'Abbraccio, molto impegnata nel ruolo della tenace e caparbia istituttrice, Anna Sullivan, nonostante si conoscano i risvolti della vicenda, riesce ancora oggi a destare l'interesse del pubblico. È evidente che l'emarginazione dei portatori di handicap è un tema di grande attualità. Ed è sotto gli occhi di tutti come aumenti sempre più la schiera dei volontari che cercano di aiutare malati, deboli, poveri, emarginati, forse perché solo aiutando chi soffre si riesce a dare un senso alla propria esistenza. Appassiona in particolare di questo lavoro, anche se non si vedono i primi piani come al cinema o in televisione, il rapporto che ha l'insegnante con la bambina handicappata, tutto teso a farle capire che solo attraverso un nuovo linguaggio, quello delle dita delle mani che si sfregano e roteano in tutte le direzioni, lei potrà capire che a ogni oggetto che tocca corrisponde un nome e che le parole così formate potranno diventare la sua vista e i suoi occhi. Certo l'impresa per Anna all'inizio non sarà facile, anche perché Hellen è un vero piccolo demonio. Una volta capito che non è la madre né l'altro figlio il vero ostacolo, ma il padre della bambina, Anna, anche lei da piccola con problemi di vista, pretenderà d'essere lasciata sola con Hellen e instaurerà con lei una vera battaglia fisica, psichica e intellettuale per giungere finalmente alla vittoria finale. Questa

storia è realmente accaduta alla fine dell'800 in America, da qui i costumi dell'epoca a opera di Maria Rosaria Donadio, mentre la scena di Alessandro Chiti si compone di almeno tre ambienti grigi che roteando su se stessi ne evidenziano altrettanti e lasciano intravedere i siti della casa in cui si articolano i fatti narrati. A tutt'oggi esiste un linguaggio per sordi e ciechi chiamato Hellen Keller e alla piccola-grande attrice in questo ruolo, che si chiama Eleonora Ciarrocca, auguriamo giorni pieni di luce e successi che di sicuro arriveranno. *Gigi Giacobbe*

Minotauro: ultimo atto

DIE, DIE MY DARLING, testo e regia di Fabrizio Arcuri. Scene e costumi di Rita Bucchi. Musiche di Ermanno Castriota. Con Rita Bucchi e Elio Castellana. Prod. Accademia degli Artefatti, ROMA.

L'Accademia degli Artefatti predilige composizioni neobarocche a metà tra installazione, performance e *body-art*, intrecciando, con un atteggiamento persino civettuolo, materiali disparati: testi, rimandi pittorici e musicali, atmosfere, *tableau vivant*. Così è in *Die, Die My Darling*, lo spettacolo (ma quanto è riduttivo definirlo così) che chiude il lungo progetto dedicato al ciclo mitologico del Minotauro. Il congedo avviene sull'immagine del finto idillio tra Arianna e Teseo: un'immagine (de)strutturata strizzando un occhio alla pittura secentesca e l'altro al primitivismo *kitsch* pre-raffaellita, disturbata da presagi d'agonia, scossa da inquietanti interferenze testuali e sonore. Come in un calderone - come se il mito fosse un gorgo che attrae e risucchia frammenti dell'immaginario e del repertorio culturale - si susseguono e sovrappongono riferimenti a *La voce umana* di Cocteau e a Sarah Kane, i sorprendenti assoli di violino in cui Ermanno Castriota, in versione *dark lady*, svara dalla lirica al rock, i movimenti scomposti di due candide damine in stile Settecento, le irridenti immagini di ingenuo candore (un prato verde, un cielo azzurro, un fiorellone da spot pubblicitario), un salotto da incubo sullo sfondo. Amore, morte, abbandono e ironia. Soprattutto ironia, anche se a volte pare freddamente intellettuale: il gruppo romano sottopone ogni propria esecuzione a uno sguardo che dissolve, soa-



vemente, gli stessi significati che evoca, e che gioca costantemente sugli aloni semantici dei segni che crea e trasforma. Sembra tutto fermo, invece tutto è sul punto di esplodere e mutare, nell'universo conchiuso e programmaticamente fragile degli Artefatti. Il risultato è raffinato e stimolante, una via di mezzo tra performance e concerto (le musiche sono eseguite dal vivo da Ermanno Castriota, Miriam Abutori e Paola Cannizzaro), qualcosa in grado di produrre nuovo immaginario, o di mostrarcene la fungibilità e l'illusione. *Pier Giorgio Nosari*

Risate dallo psicanalista

PROVACI ANCORA, SAM, di Woody Allen. Traduzione e adattamento di Enzo Iachetti e Giorgio Centamore. Regia di Massimo Navone. Scene di André Benaim. Costumi di Alessandro Cardini. Con Enzo Iachetti, Lucia Vasini, Paolo Pierobon, Claudia Peroni, Rossana Carretto. Prod. Teatro Moderno - Iac Produzioni, ROMA.

Nel confrontarsi con il personaggio del critico cinematografico impersonato in chiave vagamente autobiografica da Woody Allen in uno dei suoi film più famosi, il travolgente Enzo Iachetti ha la trovata vincente di imprimere un risvolto personalissimo alle disavventure del complessato Allan Felix. Mescolando abilmente nello *shaker* il gin della quotidianità con uno spruzzo di realtà virtuale Woody Allen s'era in qualche modo autoidentificato nel cinefilo talmente preso dal culto della personalità nei confronti dell'idealizzato Humphrey Bogart di *Casablanca* da proiettarne in scena la fantomatica presenza di *tombeur de femmes* cui appellarsi per puntuali consigli. Se l'autore-attore-regista lasciava trasparire nel suo film un agro risvolto di sconfitta esistenziale nelle tribolate vicende di un Felix, incapace di riaversi dall'improvviso abbandono della amatissima moglie, per contro Iachetti piglia il pedale dell'eccesso ridicolo con un'accentuazione esilarante di gesti, tic, controsensi che rendono ancora più accattivante il ritratto dell'imbranato intellettuale incapace di autogestirsi. Invano l'ectoplasma del continuamente evocato Bogart interviene nei momenti topici per dare opportune istruzioni per l'uso. Finché la dolce e romantica Linda, deli-

ziosamente bulinata da Lucia Vasini, è presa da compassione e da tenerezza concedendo al poveraccio un'infuocata notte d'amore per poi al risveglio scoprirsi ancora innamorata dell'iperindaffarato marito Dick, manco a dirlo il migliore amico di Allan-Sam. Nel luminoso interno di André Benaim, si alternano la moglie fuggiasca e le belle amiche con cui la compassionevole Linda cerca invano di consolare il divorziando. Se Claudia Peroni e Rossana Carretto

incarnano al meglio le deluse frequentatrici del neo-single, Paolo Pierobon si sdoppia bravamente nel frenetico amico Dick, campione di affari sballati, e nel corporizzato fantasma di Bogart con obbligatorio impermeabile chiaro e perenne sigaretta all'angolo della bocca. Una particolare nota di merito va riconosciuta alla furba regia di Massimo Navone che ha risvoltato nella risata piena il complesso di inferiorità del tormentato protagonista. *Gastone Geron*

Celestini-Cirillo-Cruciani

Le mille scarpe di Antigone

L'affabulazione inconfondibile di Ascanio Celestini si confronta con l'operazione delicata eppure fondamentale della riscrittura, ovvero della "traduzione" di miti e personaggi della tradizione drammaturgica. Nasce, così, *Le nozze di Antigone*, testo messo ora in scena da Veronica Cruciani e Arturo Cirillo, con la

stessa brava Cruciani. Un trio che lascia davvero ben sperare. Lo spettacolo, che ha appena debuttato al Festival delle Colline Torinesi, è il primo di una futura trilogia in cui, dopo questo monologo, toccherà ad Eteocle e Polinice. Fa piacere vedere il vulcanico Ascanio cimentarsi con la pratica assolutamente opportuna della riscrittura. Nulla contro la "fedeltà" ai testi: basta intendersi sul concetto di fedeltà. Perché, se il teatro non deve essere un lugubre museo letterario, la riscrittura - anche radicale - può rappresentare una forma di appropriazione fedelissima: che sulla scena privilegia e libera l'interpretazione dei "fantasmi" della nostra tradizione, in barba all'ossequio, talvolta letale, verso le forme drammaturgiche in cui essi giacciono congelati. Basti menzionare la figura centrale del *dramaturg* altrove diffusa, mentre in Italia vanno tanto i luna-park archeologici, all'insegna dell'acculturamento letterario. La ritenuta inviolabilità del testo e il fascino irresistibile del suo venerando autore sono evidentemente i cardini di un'industria spettacolare ancora molto rozza. A teatro con Celestini, viceversa, interessa Antigone, più che la lettera di Sofocle o di altri. E il tocco di Ascanio ce la restituisce "in minore", immessa nell'aleatorio fluttuare del discorso orale, che pure è affidato a lei. La spoglia scena è un rettangolo il cui perimetro è segnato da tante scarpe spaiate e consumate, che alludono ad uno spossante vagare. Sola in scena, Antigone si rivolge al padre, alternando spesso la prima con la terza persona. Il suo è un mesto rammentare la nota vicenda, che si fa di tanto in tanto lamento: la musica viene a sottolinearne i momenti più pregnanti. Apprendiamo, allora, che un Edipo partigiano uccise un Laio fascista, per scappare ad un arresto. L'ambientazione è quella che Celestini sembra prediligere, cioè la nostra storia recente e collettiva. Ma il punto delicato è la compenetrazione dei due piani: la saga dei Labdacidi e questa nostra storia. Sfida della riscrittura dovrebbe essere la fecondazione reciproca tra il "fantasma" di Antigone e il contesto in cui esso ora si incarna. Se la nuova veste di Antigone è suggestiva, appare un poco irrisolto, per contro, l'altro versante: cioè, l'investimento di lei nella menzionata cornice, che pure sentiamo altrettanto densa. Antigone prende da questa senza nulla darle, come mostra la brusca virata del finale.

Andrea Rustichelli

LE NOZZE DI ANTIGONE, di Ascanio Celestini. Regia di Veronica Cruciani e Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Musiche di Francesco De Melis. Con Veronica Cruciani. Produzione Agresta, ROMA.

Nella pag. precedente, Giorgio Panariello nel *Borghese* gentiluomo di Molière, regia di Giampiero Solarì; in basso Veronica Cruciani in *Le nozze di Antigone*, di Ascanio Celestini.



Aree interinali

La seduzione delle tenebre

"L'INCOMPATIBILE", Seconda lezione delle tenebre. Scene, testo e regia di Marcello Sambati. Immagini di Luigi Francini. Assistente alla regia e web designer Massimo Ciccolini. Luci di Gianfranco Staropoli. Con Marcello Sambati. Prod. Compagnia Dark Camera, ROMA

Le tenebre sembrano interessare molti artisti: Pako Graziani e Alessandra Ferraro con *Metropoli*, Roberto Latini con *Buio re*, Marco Martinelli con la riscrittura del *Sogno di una notte di mezza estate* e Marcello Sambati con le sue tre "lezioni delle tenebre" - *Dall'oscurità* e *L'Incompatibile* già realizzate. Se i primi due spettacoli hanno generato alcune forti perplessità, anche sul versante del presunto antinaturalismo della recitazione, un ragionamento diverso va fatto su Marcello Sambati. A distanza di un anno dalla prima "lezione" prosegue la sua ricerca poetico-performativa, presentando *L'Incompatibile*. Appare il riquadro di una finestra, il buco nero di una porta, un confine, un limite, una soglia. Poi, un'ombra d'uomo. Il piccolo verme, straziato e palpitante, danza e bestemmia al ritmo di risonanze provenienti dal regno animale o dai luoghi incerti dell'*extreme*, posti ai confini dell'interdizione e della patologia. Movimento e stasi si somigliano. La situazione è labirintica e claustrofobia. Cognizione del dolore e speranza sono i poli della tragedia umana, i segni di una condanna. Dualità della natura e della cultura umana e inconciliabilità degli opposti e contrari stanno alla base della creazione artistica, salvandola dalla trappola della luce che non fa luce. L'uomo è una soglia: una piccola cosa posta sull'orlo dell'abisso.

L'abisso sta nell'insanabile conflitto degli opposti. Solo su quel limite, l'uomo totale può affacciarsi sull'illimito, ma sull'illimito dello spettacolo di Sambati il piccolo verme giunge alla morte e con quella morte il drammaturgo/regista trasforma la irriducibilità benjaminiana del conflitto in catarsi finale liberatoria, incompatibile con il progetto dell'*Incompatibile*. La lotta cessa e con la lotta cessa la vita. Resta l'idea di uno spettacolo dove tutto si svolge sulla soglia, dove sembra che non si possa andare né di qua né di là di quel confine, dove tutto appare doppio e sovranamente irreali e artificioso, ma dove l'artificio si scioglie in una morbida e incantevole naturalezza. Uno spettacolo compatto e immobile, eppure attraversato da infinite vibrazioni interne. Spettacolo trascendente - svincolato dal significato cristiano del termine - fondato sull'antitesi della sostanza (buio/luce, passività/attività, linea continua/linea spezzata, gestualità/spazialità del corpo...), che esiste e non esiste, che nasce e muore continuamente. Una forma immateriale senza forma, che - come l'acqua - cede a tutte le forme materiali in cui viene messa. Si guarda senza vederlo, si ascolta senza udirlo, si sfiora senza toccarlo. Rende impossibile ogni tentativo di abbracciarlo. Per tentare di possederlo non si deve partire da alcuna posizione, non si deve seguire alcuna strada, non si deve pensare e non si deve riflettere più di tanto: il tentativo di spiegarlo sarebbe un tradimento. È un oggetto che ti possiede: lontano, vuoto e scevro d'impurità. È piacevole riconoscere ad un piccolo capolavoro il dono della poesia - che non sta nella parola in versi - ma nell'atteggiamento poetico dell'autore. Parole, luci, suoni e pensieri del corpo, selezionati e organizzati con forte spreco, dimostrano come la povertà dei mezzi teatrali possa essere una grande ricchezza, incompatibile con le frettolose messe in scena ricorrenti, con i veli approssimativi delle superfici, con l'artrosi dei corpi senza maestri, senza interiorità, senza pensiero. *Alfio Petri*.

Mauser o la morte del regime

MAUSER di Heiner Müller. Regia di Pierpaolo Sepe. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Luca Ventura, Dario Biancone, Marco Canuto, Riccardo De Filippis, Emiliano Passaro, Francesco Zecca. Prod. Centro Internazionale La Cometa, ROMA.

Dopo aver affrontato il tema dell'Olocausto con il recentissimo *Per un pezzo di pane* di Fassbinder, Pierpaolo Sepe è tornato a misurarsi con un testo dalle implicazioni ideologiche molto forti. Il tema centrale di *Mauser*, infatti, coincide con l'obiettivo messo in discussione dei regimi comunisti da parte d'un autore, Heiner Müller, che proprio al sistema di idee sul quale quei regimi si basavano aveva aderito con estrema convinzione. La parola del titolo indica un'arma di fabbricazione tedesca forgiata con l'acciaio nazista, destinata a diventare strumento di morte anche d'un impianto politico-sociale di segno opposto, come quello dei regimi dell'Est. Una pistola usata per eliminare i cittadini ostinati nel respingere l'omologazione, e - significativamente - la stessa arma con la quale sarà indotto a suicidarsi un boia posto sotto accusa da un gruppo di feroci burocrati (ben impersonati da Dario Bianconi, Marco Canuto, Riccardo De Filippis, Emiliano Passaro e Francesco Zecca). Con un'interpretazione intensa e coinvolgente, Luca Ventura ha delineato egregiamente la crisi interiore del carnefice che improvvisamente si rende conto d'essere in realtà egli stesso nient'altro che una vittima. Vittima d'un sistema, vittima di ideali traditi, vittima del conflitto fra uomo e Storia, ma forse più semplicemente vittima dell'improvvisa consapevolezza dell'assurdità e dell'orrore del proprio ruolo. Una presa di coscienza destinata ad avere un unico, tragico esito: l'uso su di sé di quella stessa arma, rivelatasi ancor più distruttiva in quanto capace di sollevare dubbi e capovolgere certezze. Vigorosa e convincente la regia di Pierpaolo Sepe per uno spettacolo in grado come pochi di suscitare grande tensione e partecipazione emotiva. *Stefania Maraucci*

Bugie da show business

MERCANTI DI BUGIE, di David Mamet. Traduzione di Luca Barbareschi. Regia di Francesco Monelli. Con Francesco Bonelli, Aisha Cerami, Federico Scivani. Prod. Baloo s.r.l., ROMA.



Il testo in questione, nonostante abbia più di venti anni, mantiene una sua freschezza e attualità: Mamet indaga sullo *show business* costruendo una *black comedy* con frequenti spunti umoristici. Il sistema cinematografico americano è rappresentato nel suo aspetto più deleterio: la ricerca affannosa del denaro a scapito della ricerca artistica. Un produttore esaltato e nevrotico si accinge a produrre un film di un collega amico sceneggiatore non meno cinico e psicopatico, ma la situazione è sconvolta dall'entrata in scena della nuova segretaria giovane e carina. La ragazza, dopo aver sedotto il capo con i suoi ideali, speranze e buoni sentimenti, gli fa una controproposta sconcertante: produrre un altro film in nome dell'arte assoluta senza preoccuparsi del guadagno. Il produttore, in crisi e ammalato, si lascia irretire ma subito arriva il collega che, come un abilissimo e perfidissimo Jago contemporaneo, riesce a riportarlo sui suoi passi e a convincerlo dell'assoluta ipocrisia e falsità della ragazza interessata e ambiziosa. Il dubbio permane anche nello spettatore e qui sta la grandezza di Mamet. Brava in questo senso Aisha Cerami che riesce a dare alla ragazza l'esatta ambiguità tratteggiandola con chiaroscuri di pudica timidezza e sfrontatezza ambiziosa. Dialoghi sciolti e brillanti per gli altri due protagonisti ma la regia non convince del tutto: l'impianto scenografico riesce a essere appena funzionale e le luci non cooperano minimamente nella resa dell'opera.

Simona Morgantini

La vendetta della governante

ROSE ROSSE PER UNA SIGNORA IN BLU, di Israel Horovitz. Regia di Attilio Corsini. Scene di Uberto Bertacca. Con Attilio Corsini, Carola Stagnaro. Prod. Compagnia attori & tecnici, ROMA.

Con *Rose rosse per una signora in blu* Israel Horovitz ha scelto la strada del giallo. E non è un banale gioco di parole. Quella del drammaturgo americano è una commedia tanto carica di tensione da sconfinare nel thriller, affascinando il regista Corsini, il quale ha deciso di portarlo in scena, anche vestendo i panni di protagonista, accanto a Carola Stagnaro. Il professor Brackish, ex insegnante di musica e inglese, cerca di cacciare le sue frustrazioni ascoltando musica classica alla radio. Un giorno decide di assumere una

governante: alla sua porta si presenta Kathleen una donna che da subito gli si rivela ostile. Con il passare del tempo si scopre che Kathleen è un'ex alunna di Brackish: bocciata lei, bocciato il marito, bocciati i genitori. Tante carriere stroncate che ora cercano vendetta. Una storia raccontata con una progressione perfetta: uno scontro che inizia in modo divertente, servendosi di una tagliente ironia per poi colpire le sfere più intime dei personaggi fino al drammatico finale. E drammatico non perché alla fine ci scappa il morto, ma perché si compie il dramma dell'uomo di fronte a se stesso. Corsini imprime allo

spettacolo un ritmo sostenuto affidandosi anche ai numerosi inserti musicali (Vivaldi e Bach, Brahms e Mozart, Schubert e Beethoven) che, provenienti da una vecchia radio, separano i diversi quadri dell'azione. Una commedia sulla vecchiaia? Sulla solitudine? Sulla vendetta? Forse tutte queste cose insieme. Una commedia sull'uomo che attraverso il ricordo, il crogiolo della sofferenza si riconcilia con il proprio passato. Una lettura ben sostenuta da Corsini e dalla Stagnaro che regalano sorrisi (soprattutto all'inizio), ma anche momenti di autentica, tesa emozione.

Pierachille Dolfini

da Dürrenmatt

FRANCA VALERI ironica Santippe

«**L**a morte del marito è talmente un grande dolore che nessuna donna potrebbe mai rinunciarvi». Sceglierei questa felice battuta dello spettacolo-monologo *La vedova Socrate*, se dovessi condensare la sua felice vena, così tipicamente "alla Valeri". Non potrebbe essere altrimenti, se si pensa che la pièce, come fosse un abito di sartoria, è nata grazie e attorno a questa "splendida ottantenne", appunto Franca Valeri. E come ridevano per tutto lo spettacolo le molte coetanee presenti nella sala del Piccolo Eliseo, quasi a mostrare di saperla lunga in fatto di mariti e di vedovanze... Si cita l'età della grande attrice - pur con favorevole approssimazione e forse indelicatamente (ma nessuna indiscrezione: basta dare un'occhiata alla "Garzantina") - soltanto per ammirarne la freschezza e l'acuminato mestiere: lei, che potrebbe ora campare di rendita, come fanno molti. Invece no: partendo liberamente da *La morte di Socrate* di Friedrich Dürrenmatt, Valeri-Santippe si ritaglia un rosario di trovate sottili e di battute andate a segno, permeando col suo inconfondibile viraggio quel soggetto preso a prestito. Vale la pena sentire le sue stesse parole, quando, sul programma di sala, ci racconta la proposta di Patroni Griffi di affidarle il volumetto dello scrittore svizzero, «immaginandomi evidentemente - dice - nel personaggio di Santippe. Lui sa che non sono ancora così moderna da accettare quello di Socrate». E i panni della moglie del filosofo, la quale non si rassegna allo strumentale plagio che Platone ha compiuto ai suoi danni, le calzano proprio a pennello, con quel distante eppure affettuoso evocare l'eccezionale marito, con quel noto sguardo, disincarnato e sarcastico, sulle umane piccolezze. Il tutto, come era prevedibile e forse auspicabile (dato il contesto), secondo un'efficace impronta "bassa" e immediata, cioè senza circonvoluzioni retoriche o para-filosofiche. Del resto esse sono assai lontane dallo stile della Valeri, che in scena aspira ad essere né più né meno quello che è: un'intelligente e acuta attrice comica. E non è poco. La sua amabile presenza scenica, dunque, ci farebbe apparire come intellettualistica pretesa il voler a ogni costo ritrovare Dürrenmatt e il suo testo consacrato a Socrate. Perché la pièce in questione è mero teatro di cassetta: tuttavia onesto e senza pretese altre, che nell'immediato consumo di sé esaurisce la propria vocazione. Ma si esce dal teatro - come sempre più raramente accade - sereni e allegri, al limite anche "svagati". Tanta sobria semplicità sembra preziosa: sicuramente è frutto di un'inconsueta sapienza scenica, soprattutto se paragonata alla molesta pretenziosità di certa giovanilistica gazzarra. «Less is more», diceva qualcuno. *Andrea Rustichelli*

LA VEDOVA SOCRATE, di Franca Valeri, liberamente ispirato a *La morte di Socrate*, di Friedrich Dürrenmatt. A cura di Aldo Terlizzi. Luci di Luigi Ascione. Con Franca Valeri. Prod. Nuova Teatro Eliseo spa, ROMA.

Nella pag. precedente una foto de *L'incompatibile*, di Marcello Sambati; in basso, Franca Valeri in *La vedova Socrate*.



Micheli e il Viagra d'antan

LE PILLOLE D'ERCOLE, di Charles Maurice Hennequin e Paul Bilhaud. Regia di Maurizio Nichetti. Scene di Manuel Giliberti. Musiche di Stefano Marcucci. Con Maurizio Micheli, Benedicte Boccoli, Elio Veller, Claudio Angelini, Fiorella Buffa, Antonio Cascio. Prod. Apas Produzioni, ROMA.

Non v'è dubbio. Di tutta la farmacopea, e in questo caso naturalmente intendiamola farmacopea teatrale, *Le pillole d'Ercole* sono le più famose, e le più longeve. Inventate nel 1904, dalla premiata ditta Hennequin e Bilhaud. Capaci ancora di sortire i loro effetti, che, *ça va sans dire*, sono effetti comici. È pronta a farci ridere ancora, anche all'alba del nuovo millennio, e ridere tanto questa pochade, che ci propone come tutte le *pochade* un ginepraio inestricabile di equivoci e infiniti qui pro quo. Un giocattolo a incastro con sorprese che sbucano a ogni istante e per via appunto dell'uso di certe pillole afrodisiache di cui la prima vittima, ma non la sola, è lo svagato, ma fino a un certo punto dottor Frontignon, medico parigino dalla vasta ed eterogenea clientela. Coinvolto l'ammogliato Frontignon, dall'amico e collega Lavirette, in un involontario tradimento muliebre con una paziente che è la premessa di continui equivoci e frizzanti scambi di persona, di situazioni altamente paradossali che vedono implicati anziani colonnelli e "cocottine", virtuose mogli e americani miliardari. Un giocattolo che in questo ultimo *remake* (davvero necessario?) la coppia Maurizio Nichetti e Maurizio Micheli (l'uno in veste di regista e l'altro di protagonista) muove con divertita fantasia e buon ritmo. I personaggi resi caricaturali e i due tempi arricchiti di continue piacevoli gag. Anche se però poi a Nichetti, che fa da burattinaio, non gli riesce, o non s'impegna più di tanto a far trasparire quella sati-

ra di costume che non manca e in fondo anche dà sale, o dovrebbe dar sale, alla commedia. Ciò rilevato, è però da dire che, travolto dagli eventi, Micheli ancora una volta guizza a meraviglia come un pesce dentro l'esilarante copione: diverte e conquista con quella sua verve personalissima. Bene lo affianca Benedicte Boccoli e gustosi tra gli altri sono Claudio Angelini ed Elio Veller. *Domenico Rigotti*

La guerra, lezione di vita

NESSUNO, testo e regia di Massimiliano Bruno. Musiche di Punch & Judy. Luci e fonica di Edoardo Sabelli. Con Paolo Alessandri, Luca Angeletti, Fabrizio Di Sante, Flavio Domenici, Vania Lai, Lisa Lelli, Francesca Olivi, Emiliano Passaro, Selene Rosiello, Cristiana Vaccaro, Bruno Valente, Francesco Zecca. Prod. Beat 72, ROMA.

Nessuno è un atto d'accusa contro ogni forma di guerra che Massimiliano Bruno, autore e regista, ha presentato in anteprima lo scorso anno, quando lo spettro della guerra già aleggiava tristemente nell'aria. Esperimento drammaturgico meravigliosamente riuscito, lo spettacolo è il frutto di un laboratorio durato tre mesi durante il quale Bruno ha elaborato il testo, basandosi su un canovaccio nel quale inserire le intuizioni degli attori mediante improvvisazioni. La stesura definitiva non è affatto un collage di micro drammaturgie o scenette, come si potrebbe sospettare e come spesso avviene in questi esperimenti, ma una perfetta e armoniosa composizione. Il regista drammaturgo, forte di un'esperienza decennale in questo senso, è riuscito a controllare e governare egregiamente la situazione. Gli undici attori in scena, scelti dopo lunghe selezioni sono ben diretti e straordinariamente brillanti. Fra gli altri spiccano il promettente Luca Angeletti, la contenuta Francesca Olivi, ma soprattutto l'umanissimo Francesco Zecca nel ruolo poetico e toccante del profeta folle, custode del sacro e del mistero. La guerra, che Bruno mette in scena a Roma nel 2003, è una guerra di fantasia, un disastro che costringe i personaggi increduli alla fame e alla necessità di beni primari come l'acqua. Gli undici ragazzi si rifugiano simbolicamente in una chiesa per ripararsi dai bombardamenti. La lezione di vita più

importante per questi giovani consumisti un po' viziati, sarà infatti la scoperta del valore della solidarietà. Fuori c'è la morte, ma la vita, l'amore e la gioia riescono ugualmente ad affiorare fra gli orrori e le quattro mura pericolanti. Da qui il forte lirismo dello spettacolo. Fondamentali in quest'opera che, nonostante piccole ingenuità (o forse proprio per questo), commuove fino alle lacrime, sono le musiche originali di Punch & Judy. *Simona Morgantini*

Anatomia di uno scrutinio

SOTTOBANCO, di Domenico Starnone. Regia di Silvio Giordani. Scene di Mario Amodio. Costumi di Lia Aiello. Con Ivana Monti, Pietro Longhi, Franco Barbero, Mario Di Franco, Virginia Raffaele, Carlo Ettore, Emanuela Magnoni. Prod. Teatro Artigiano, ROMA.

Dopo essere stato un film e una commedia di successo, *La scuola*, con Silvio Orlando e Anna Galiena, il testo di Domenico Starnone, autore sempre attento alle problematiche sociali, ritorna in teatro. Si entra nella complessa e paradossale realtà della scuola attraverso un consiglio di classe di fine anno che si svolge in palestra poiché la sala professori è inagibile da mesi. Appaiono bene caratterizzati il preside, un esilarante Franco Barbero, tutto compreso nel suo ruolo di dirigente, ma che mostra la sua scarsa cultura nei frequenti errori, e i professori: il viscido Cirrotta (Mario Di Franco) ha un doppio lavoro e usa la scuola solo perché gli dà la sicurezza del posto fisso, il disilluso e alcolizzato Mortillaro (Emanuele Magnoni) non riesce a far capire la poesia francese a studenti che, a mala pena, sanno l'italiano, il conservatore padre Mattozzi (Carlo Ettore) è affranto dalle scritte sui muri contro di lui e la realistica Alinovi, insegnante di arte resa brillantemente da Virginia Raffaele, mostra la preoccupazione di ricordare i nomi dei numerosi alunni e di riuscire a ritagliare un po' di tempo per le faccende domestiche. L'unico professore che ancora crede nel valore educativo della scuola e giustifica i ragazzi, tenendo conto dell'ambiente sociale in cui sono cresciuti è Cozzolino (un inesauribile Pietro Longhi) che, un po' alla volta, riesce a coinvolgere e a entusiasmare la fragile Baccalaurò (Ivana Monti). Insieme durante lo scrutinio si troveranno a difendere l'alunno Cardini, evocato da tutti, ma che non appare mai in scena, il cui unico impegno scolastico si rivela nell'abi-





lità a interpretare "la mosca". La regia di Silvio Giordano attribuisce un buon ritmo allo spettacolo che scorre veloce e rende, con la giusta misura, l'aspetto caricaturale dei professori tanto che ognuno di noi può riconoscere di averne conosciuti di simili nel suo trascorso percorso scolastico. *Albarosa Camaldo*

Il tango dei desaparecidos

TANGO, testo e regia di Francesca Zanni. Musiche di Daniele Silvestri. Luci di Edoardo Sabelli. Con Rolando Ravello e Crescenza Guarnieri. Prod. La Contemporanea 83, ROMA - La casa dei Racconti, ROMA.

Tratto da un'incredibile storia vera *Tango* narra la vicenda di una *desaparecida* argentina, prima torturata e poi uccisa, il cui figlio verrà adottato proprio dai suoi carcerieri e carnefici. Il figlio, una volta adulto, scoprirà la sua vera identità attraverso una lettera e la rivelazione della nonna; e trovando il coraggio per affrontare i genitori

adottivi pretenderà con orgoglio di essere riconosciuto come il figlio di una *desaparecida*. Francesca Zanni, regista e autrice del testo, sceglie una regia minimalista e un percorso cronologico che crea suspense fino al colpo di scena finale. La scena è desolata e illuminata da una luce gialla: due giovani, un uomo e una donna, parlano a turno con il pubblico e raccontano la loro storia. Due vite che scorrono parallele e non sembrano avere nulla in comune. Lui ricco, arrogante e viziato ci racconta il suo difficile rapporto con i genitori: vorrebbe fare il poeta ed è stizzito con il padre militare che lo costringe a una laurea in medicina. Il ragazzo non ha la forza di rifiutare le certezze borghesi ma neanche di accettarle, rimanendo chiuso in una rabbia paralizzante. Lei, la madre, ci racconta i giorni della tortura: il dolore la spinge a un passo dalla demenza e l'unica cosa a cui si aggrappa e che la salva sono le parole. Solo parole che esprimono amore e le ricordano cose positive. Solo alla fine si scoprirà lo strano destino che lega i due protagonisti che ballano insieme sul palco il tango simbolico della vita. Lo spettacolo si regge fundamentalmente sull'estrema bravura degli attori che si alternano in perfetta sincronia e armonia: Rolando Ravello, concentrato e perfetto, molto abile a dare voce agli scatti rabbiosi del giovane frustrato fa da contrappunto alla dolcezza disperata di Crescenza Guarnieri. *Simona Morgantini*

N.Y. per attrice solista

EAST COAST, di Tony Kushner. Traduzione di Gian Maria Cervò. Regia di Monica Nappo. Scene e costumi di Daniela Salernitano. Musiche di Francesco Forni. Luci di Marcello Falco e Lucio Lucà. Con Monica Nappo e Francesco Forni. Prod. Nuovoteatronuovo, NAPOLI.

«Se allestito in teatro, credo sarebbe meglio che un attore faccia tutte le parti. L'attore può essere un uomo o una donna, non importa. I titoli degli esterni e degli interni, le descrizioni dei caratteri e le loro identificazioni devono essere dette, dall'attore/attrice, prima che ogni carattere inizi a parlare. Per esempio, quando inizia la messa in scena, l'attore dirà: Interno: prigioniero di Rikers Island. Un afro-americano poco più che trentenne in divisa da secondino. La guardia penitenziaria: lo credo di aver sempre pensato che pagavo troppe tasse.

Vabbene? E voglio dire... per che cosa? Due giorni fa... etc...etc...». Questi, letteralmente, i suggerimenti che Tony Kushner - drammaturgo americano fra i più interessanti dell'ultimo decennio - fornisce a chi si accinge a mettere in scena il suo *East Coast*, catalogo della variegata umanità newyorkese degli anni Novanta. Suggerimenti ai quali s'è fedelmente attenuta Monica Nappo, camaleontica e disinvolta nel passare dalla pelle d'uno *skinheads* a quella d'una insopportabile teenager o, ancora, d'una stanca impiegata comunale. Un solo eloquentissimo corpo capace di frantumarsi e ricompattarsi, utilizzando pochissimi segni distintivi: un chewing-gum, un berretto, uno stuzzicadenti caratterizzano, infatti, individui che con i loro brevi monologhi definiscono amare solitudini e inquiete utopie. Un solo emblematico filo rosso, il governo e le tasse, dà corpo al più o meno consapevole disagio d'una società indotta a fare i conti con un senso d'appartenenza ad uno Stato non sempre completamente giustificato. L'indolente *dj* che silenziosamente lavora alla propria *consolle*, lo schermo sul quale si susseguono immagini rappresentative del mondo statunitense e, infine, il metallico inno nazionale rivisitato dalla mitica chitarra di Jimi Hendrix, che sigla la fine dello spettacolo, completano uno scenario di contrapposizioni e di inesorabile sgretolamento. *Stefania Maraucci*

Una faccenda di nozze

IL PARANINFO, di Luigi Capuana. Regia di Francesco Randazzo. Scene e costumi di Dora Argento. Musiche di Nino Lombardo. Coreografia di Silvana Lo Giudice. Luci di Franco Buzzanca e Nino Lombardo (pianoforte). Con Enrico Guarnieri, Gabriele Alagona, Filippo Brazzavente, Aldo Toscano, Angelo Tosto, Mimmo Mignemi, Cosimo Coltraro, Sergio Seminara, Ileana Rigano, Sebastiana Eriu, Guia Ielo, Olivia Spigarelli, Luana Toscano, Rossana Bonafede, Carmela Buffa Calleo. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Il paraninfo di Capuana è a tutt'oggi in Sicilia un cavallo di battaglia dei gruppi parrocchiali, delle filodrammatiche paesane e delle formazioni dilettantistiche che iniziano a far teatro. Il plot de *Il paraninfo* nella versione dello Stabile di Catania, che in materia di teatro vernacolare è come un faro per

Nella pag. precedente, una scena da *Nessuno*, di Massimiliano Bruno; in alto Ivana Monti con Pietro Longhi in *Sottobanco*, di Domenico Starnone, regia di Silvio Giordani; in basso, Rolando Ravello in *Tango*, di Francesca Zanni.



tutti gli appassionati, e grazie alla regia di Francesco Randazzo che tende a nobilitare la materia celandone gli stereotipi, è molto semplice e ruota attorno a tale Don Pasquale Minnedda che nel suo paese vorrebbe vedere tutti accasati e maritati. Adesso il professor Barresi (Gabriele Alagona) e il tenente Rossitto (Filippo Brazzaventre) che ha fatto il *marine* negli States e si esprime nello *slang* di Little Italy, vorrebbero accasarsi. Un desiderio che, tra equivoci e fraintendimenti, si concretizzerà nell'incontro, con le orrende ma ricche sorelle Matamè. Accanto ai personaggi descritti ruotano le figure grottesche di Alessi (Angelo Tosto) e di Calenna (Mimmo Mignemi) dalle incredibili pettinature e dalle scarpe colorate; le infoiate presenze del Zù Ninu di Sergio Seminara e di sua moglie Carmenia (Carmela Buffa Carleo); l'allampanato Don Ancilu Vajana di Aldo Toscano col fazzoletto in testa annodato nelle quattro punte; la tranquilla Rosa di Ileana Rigano. Risulta oltremodo comica la prova di Enrico Guarneri nel ruolo del Don Pasquale, eccedendo a volte per troppa generosità, ma su tutti eccellono le due sorelle Matamè, la Rica di Olivia Spigarelli e la Vennira di Guia Ielo in grado sempre d'illuminare la scena. Gradevole la presenza di Nino Lombardo al pianoforte giusto sotto il proscenio che con le sue note da *variété* vivacizza lo spettacolo come avveniva nelle comiche dei film muti. La scena di Dora Argento (suoi pure i costumi ben confezionati) prevede solo una scheggia d'una casa con una scala e una porta in alto e una serie di gigantografie di paesaggi a mo' di fondali. *Gigi Giacobbe*



Siracusa

LA GUERRA E LA affari di palazzo

di Gastone Geron

Giuffrè-Scarpetta

Don Felice nobile per fame

Il nuovo allestimento del capolavoro scarpettiano, protagonista e regista Carlo Giuffrè, è l'ennesima palmare conferma della primazia che il teatro napoletano esercita ormai da anni sia sul versante drammaturgico che su quello interpretativo, con una fioritura autorale e attoriale che non ha riscontro in alcun'altra regione italiana, con buona pace delle ambizioni nordiste incapaci di reagire al malinconico tramonto dei teatri di lingua veneta, lombarda, piemontese, genovese, bolognese. Nel riproporre a una quindicina d'anni di distanza la forse più popolare commedia del padre naturale dei tre fratelli De Filippo, Carlo Giuffrè non s'è accontentato di tornare a impersonare lo squattrinato scrivano don Felice Sciosciammocca, ma s'è accollato anche l'impegno registico, ravvivando il copione ultracentenario con irrestitibili accentuazioni farsesche prese a prestito dal *café-chantant* partenopeo a sua volta in debito con il *vaudeville* parigino. Le soluzioni scenografiche e costumistiche di Aldo Terlizzi accortamente accentuano il divario tra la miserabile topaia in cui sono costretti a convivere le famiglie dello scrivano Sciosciammocca e del consocio Pasquale, vittime dell'inarrestabile calo dell'analfabetismo, e il pretenzioso *kitsch* del nuovo ricco Gaetano, padre della graziosa Gemma, prima ballerina del Teatro San Carlo, concupita dallo spiantato quanto inventivo marchese Eugenio. Nasce giusto dalla fantasia galeotta del giovane aristocratico, consapevole delle ferma opposizione dei suoi dissestati ma orgogliosi parenti ad accettare una nuora plebea, l'idea vincente di introdurre in casa del futuro suocero i due scrivani e le loro donne all'uopo abbigliati in lussuosi abiti "ridicolosi". Se Carlo Giuffrè giganteggia nel ruolo fittizio del fin troppo disinvolto marchese-padre, è tutta la sua affiatatissima Compagnia e rendere godibilissimo il continuo gioco degli equivoci, le ricorrenti distorsioni del galateo e gli altrettanto macroscopici spropositi linguistici. Ulteriori complicazioni sopravvengono a causa dell'inopinata scoperta che la cameriera di fiducia della ragazza è la moglie legittima dello scriteriato scrivano, scomparsa sette anni prima da casa esasperata dai continui tradimenti del marito. A reggere il confronto con così travolgente protagonista è innanzi tutto un superlativo Nello Mascia pienamente calato nella personalità dello scombinato Pasquale, ma non minori meriti nella complessiva resa dell'accattivante spettacolo vanno attribuiti a Aldo De Martino, impegnato nel patetico tratteggio dell'ingenuo ex-cuoco inopinatamente arrivato alla grande ricchezza, alla schiettezza nativa che Fulvia Carotenuto presta alla spigliata Luisella, al felicissimo apporto di tutti gli altri comprimari tra cui emerge il disinvolto Peppeniello del piccolo Thiago Pereira. *Gastone Geron*

MISERIA E NOBILTA', di Eduardo Scarpetta. Regia di Carlo Giuffrè. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Musiche originali di Francesco Giuffrè. Luci di Luigi Ascione. Con Carlo Giuffrè, Nello Mascia, Fulvia Carotenuto, Massimo Abbate, Aldo De Martino, Claudio Veneziani, Mimma Lovoi, Antonella Lori, Luana Pantaleo, Elisa Di Eusanio, Valerio Santoro, Gennaro De Biase, Thiago Pereira, Luca Capuano, Massimiliano Vitullo. Prod. Teatro Diana di NAPOLI in cooperazione con Teatro di MESSINA.

GIUSTIZIA?

I PERSIANI, di Eschilo. Traduzione della scuola di teatro dell'Inda sotto la direzione di Giusto Monaco. **EUMENIDI**, di Eschilo. Traduzione di Manara Valgimigli. Regia di Antonio Calenda. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Germano Mazzochetti. Coreografie di Catherine Pantigny. Con Piera Degli Esposti, Roberto Herlitzka, Osvaldo Ruggieri, Luca Lazzareschi, Antonietta Carbonetti, Hossein Taheri, Laura Bussani, Daniela Giovanetti, Anita Bartolucci. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, TRIESTE - Istituto Nazionale del Dramma Antico, SIRACUSA.

Due tragedie di Eschilo hanno inaugurato il trentanovesimo ciclo di spettacoli classici nella suggestionante cornice del Teatro Greco di Siracusa. Con *I Persiani* andati in scena nel 472 a.C. l'ateniese Eschilo non soltanto evoca "a botta calda" una decisiva pagina di storia ma la racconta immedesimandosi nello strazio e nell'umiliazione dei vinti per coinvolgere lo spettatore di ieri e di sempre in una riflessione collettiva sulla sostanziale improponibilità di ogni guerra di conquista. Proprio per sottolineare la pregnante attualità dell'ultrabimillennaria tragedia il regista Antonio Calenda ha voluto protagonisti e coro abbigliati con gli stessi approssimativi abiti novecenteschi ideati dalla costumista Elena Mannini per *l'Agamennone* e le *Coefore* inscenate a Siracusa due anni orsono, a coronamento della trilogia dell'*Oresteia* conclusa da *Le Eumenidi* anch'esse accomunate dalla consequenzialità stilistica delle scenografie di Bruno Buonincontri. Una grigia facciata di palazzaccio "ministeriale" fa da sfondo al lento fluire dei vecchi di Susa che nella capitale dello sterminato regno lasciato al figlio dal grande Dario s'interrogano sulla sorte del possente esercito e della innumerevole flotta mobilitati contro Atene dall'ambizioso Serse. È appunto dai fedelissimi Anziani che la regina Atossa invoca consiglio e conforto, da troppo tempo non ricevendo

testo di Luzi

Rivive don Puglisi
nella voce dolente del popolo

È stata di Pietro Carriglio, direttore dello Stabile di Palermo, la coraggiosa idea di rievocare, a dieci anni di distanza, l'effero assassinio per mano mafiosa di don Pino Puglisi, parroco del popolarissimo quartiere Brancaccio, puntando non già su un teatro-documento ma sulla potenzialità trasfiguratrice del massimo poeta italiano contemporaneo. L'empito lirico e civile di Mario Luzi ha consegnato alla regia dello stesso Carriglio una sorta di oratorio multivocale dove non appare mai la vittima del mortale agguato, ma si susseguono e si sovrappongono le testimonianze e le considerazioni postume degli ancora dolenti parrocchiani, uomini, donne, ragazzi, bambini, muovendo da un'inchiesta "sull'anomalia di Palermo" che il direttore di un giornale nazionale (l'attore Filippo Luna) affida a un "opinionista" (Umberto Cantone) impegnato a procedere a una "caccia di realtà nel sogno e nel desiderio inverosimile di pura verità, senza presumere niente, senza lume di pregiudizio". L'ottuagenario autore dell'inobliato *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* fa incontrare il puntiglioso indagatore con gente del popolo, giuristi capziosi, poliziotti, sacerdoti per cercare di penetrare in una realtà composita e contraddittoria per infine ripiegare sul tormento del sicario (Alfonso Veneroso) che disturba i compagni di cella con i suoi lamenti di pentito che sogna di ottenere dalla sua vittima un salvifico "fiore del dolore" il cui acuto profumo non si avverte nemmeno nei più celebrati giardini siciliani. L'alta parola del grande poeta cattolico trova adeguata rispondenza nella solenne partitura musicale appositamente composta da Matteo D'Amico: ma sono le inventive soluzioni registiche, scenografiche e costumistiche di Carriglio a conferire struttura drammaturgica a una laica rappresentazione che in qualche modo evoca la sublimazione fideistica dei "misteri" medievali. A un certo punto l'irrompere in palcoscenico di una dozzina di ragazzini vocanti consegue l'apice della commozone nel contrasto tra l'innocenza dell'infanzia e le pieghe contorte della piovra criminale. Tra i momenti più intensi dell'ambizioso spettacolo si stagliano i dialoghi del combattivo vicario con la giovane Lia (Stefania Blandeburgo) e con il turbato anziano impersonato da Gian Paolo Poddighe cui fa in qualche modo da contrappunto l'incontro "conventuale" tra la l'angosciata Annarosa e la fidente Madre Vincenza, impersonate dalla partecipe Liliana Paganini e dalla toccante Gianna Giachetti. Ma non minore intensità promana dalla sostanziale abdicazione del giornalista-indagatore che deve ammettere l'inutilità di acquisire postume testimonianze e confidenze, giacché è semmai «un'invenzione dell'animo che ti offrirà la chiave». *Gastone Geron*

IL FIORE DEL DOLORE, di Mario Luzi. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Franco Caruso. Ensemble dell'Orchestra Filarmonica Siciliana Franco Ferrara, direttore Mario Caruso. Ensemble vocale del Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo. Con Gianna Giachetti, Liliana Paganini, Giulio Brogi, Alfonso Veneroso, Filippo Luna, Umberto Cantone, Antonio Silvia, Aurelio Pierucci, Pippo Spicuzza, Giuseppe Provinzano, Antonio Raffaele Addamo, Gian Paolo Poddighe, Stefania Blandeburgo, Aurora Falcone, Emilie Brouchon. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Nella pag. precedente, Carlo Guffrè interprete e regista di *Misericordia e Nobiltà* di Scarpetta; in basso, una scena di *Il fiore del dolore* di Mario Luzi, regia di Carriglio (foto: Lannino/Studio Camera Palermo).



notizie della "grande armata". Illusioni e speranze sono peraltro di breve durata giacché ben presto sopraggiunge un lacerato messaggero a narrare fin nei più minuti particolari la fine catastrofica dell'impresa temeraria. L'apporto musicale di Germano Mazzocchetti ricorre a sottolineature operistico-bandistiche per supportare la dizione e i canti del coro con il rischio di talvolta disperdere la tersa poesia del verso. Ma Calenda è attento a mettere la sordina agli eccessi sonori per riportare in primo piano il tema centrale sulle terrificanti conseguenze della guerra, sul rispetto delle culture altrui, sulla pietà da concedere ai vinti. Le dolorose pagine dei *Persiani* trovano partecipazione toccante dal contributo interpretativo dei coinvolgenti protagonisti, a cominciare da Piera Degli Esposti che incarna con inobliviabile segno la sventurata regina Atossa, madre del vinto Serse impersonato con ancora più strazianti accenti da Luca Lazzareschi. Se Roberto Herlitzka scolpisce con michelangiolesco scalpello il dolente messaggero "vegnù da campo", altrettanto scultorea figurazione Osvaldo Ruggieri presta all'ombra del defunto Dario riemerso dall'Ade per assistere impotente al tramonto del suo impero. Un altro tema di scottante attualità, come quello sulla corretta amministrazione della giustizia, è al centro delle *Eumenidi*, ultimo tempo dell'*Oresteia*. Su un'immensa pedana di legno chiaro innalzata davanti al tempio di Delfi dallo stesso scenografo dei *Persiani*, il regista Calenda conserva barbarica tensione alla schiera delle Erinni capeggiate da una Corifea di trascinate impeto in cui si stravolge, vocalmente e gestualmente, un'irricognoscibile (massimo riconoscimento interpretativo) Daniela Giovanetti. Mandante dell'uccisione di Clitemnestra (sic), rea di aver a sua volta assassinato il marito Agamennone appena tornato da Troia, è il divino Apollo cui dà inquietante personificazione Osvaldo Ruggieri. Appunto dall'oracolo di Delfi impetra pietà e comprensione il matricida Oreste, passionatamente interpretato dall'italo-iraniano Hossein Taheri. Ad ascoltare le ragioni del "mandante" Apollo e delle Erinni sarà l'equilibrata e saggia Atena che fin da allora delegherà il voto decisivo ai vecchi saggi della sua Atene, riuniti nell'Areopago. La risicata sentenza assolutoria pronunciata dalla Dea, icasticamente impersonata da Anita Bartolucci, sembra vanificare le vin-

dici attese delle patrocinatrici di Clitemnestra il cui inquieto fantasma aveva ritrovato vita apparente nell'interpretazione sofferta di Piera Degli Esposti. Alla finale resa delle Erinni, trasformatesi in benigne e venerate Eumenidi, si arriva dopo l'iniziale monologo della veggente Pizia (l'eccellen-

te Antonietta Carbonetti) e l'assunzione di corresponsabilità del maschilista Apollo che affida Oreste alla protezione dell'aereo Hermes (la conquistante Laura Bussani). Qui le musiche di Mazzocchetti sottolineano con adeguata misura i recitativi e i canti del duplice coro. ■

Eliot secondo Collovà

Le macerie del mondo e la saracinesca di Tiresia

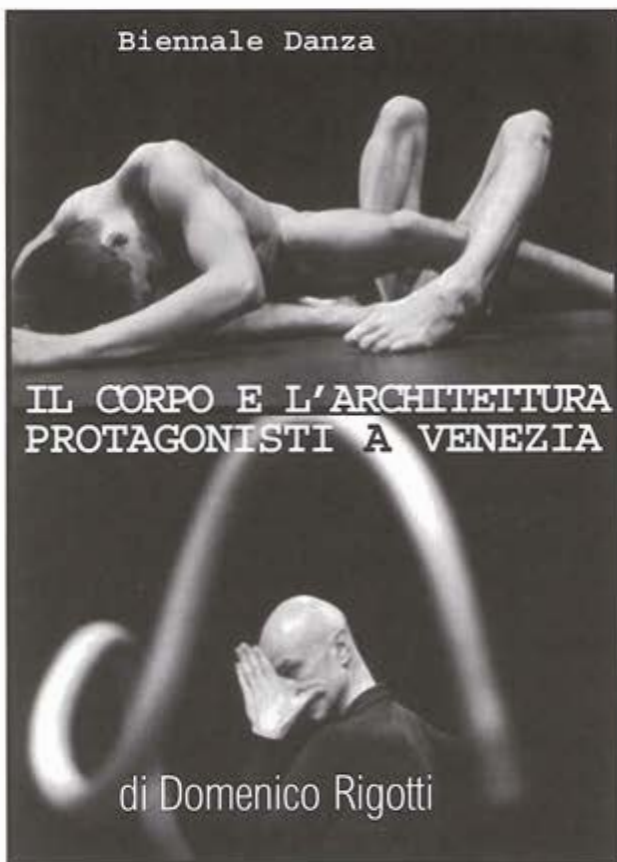
In un cerchio di sabbia non lontano da un albero rinsecchito si contorce una nuda Sibilla, subito dopo avvolta da oscure figure in un lenzuolo di plastica e poi portata via di corsa. Entrano nove incappucciati con mantelli neri girando attorno a quell'albero come in un oscuro rituale. In questo spazio spettrale che è il Teatro Bellini di Palermo Claudio Collovà mette in scena con una visionarietà che ricorda il suo precedente *Eredi, La terra desolata* di Eliot, utilizzando pure l'ampio palcoscenico chiuso sul proscenio da una saracinesca che si apre e si chiude elettricamente per volontà del Tiresia di Alessandro Mor. Nel suo insieme la scena sembra un'installazione di arte povera con qualche rimando alla pop art, complice la scritta Mobil sotto il proscenio accanto a una vasca piena d'acqua e quell'altra con caratteri neon col nome del complesso musicale, The waste band, che emula il titolo del poemetto di Eliot. Il quale, come si sa, si compone di cinque parti, tutte con propri titoli, dilatate qui da Collovà in quindici episodi il cui *fil rouge* sembra da ricercarsi nel mito celtico della ricerca del santo Graal. C'è un inizio che vuole "aprire il mese più crudele" con cui si squarcia la terra e rinasce l'amore, ma il paesaggio al pari di quello dell'uomo contemporaneo, reso sterile come il Re Pescatore della leggenda, è popolato da immagini che ripetono sempre la dicotomia aridità-fecondità. Si fa fatica, a volte, a individuare le parti del poema che si susseguono con ritmi vertiginosi nell'ampio spazio scenico e in cui si mischiano il canto, la danza, la musica, i movimenti astratti, al punto che verrebbe la voglia di seguire gli interpreti da vicino nei loro movimenti, così come avvenne nove anni fa a Gibellina con lo spettacolo di Bob Wilson *T.S.E.* che trattava i medesimi argomenti. È il solito Tiresia a condurre le danze e apostrofare gli astanti con: «Svelti, per favore. Si chiude». E una volta chiusa la saracinesca si susseguono le immagini della Contessa Marie Lercher che serve il tè agli amici. Echeggiano intanto le musiche suonate dalla Waste band, gli incappucciati hanno tolto i loro mantelli, s'avanzano verso il proscenio agitando i loro cucchiaini dentro le tazzine da caffè e i suoni si mischiano con quelli d'un notturno di Chopin. Bello quel pub sintetizzato con una serie di letti inclinati mentre s'odono suoni di sax e fisarmonica e le protagoniste si muovono sul palco con movimenti isterici. Questo spettacolo di disperata bellezza, con i protagonisti tutti all'altezza, si chiude su una terna di donne in nero sui trampoli con scialli da Maddalene, con le loro ombre che si stagliano ingigantite su quella grigia saracinesca in lamiera che nasconde il grigiore, la desolazione, le macerie di questo nostro mondo. Gigi Giacobbe

LA TERRA DESOLATA (*The waste land*), di T.S.Eliot. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Claudio Collovà. Scene di Antonio Micciché. Costumi di Paola Basile. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Giacomo Pojero, Nino Vetri. Con Paola Laffanzi, Alessandra Luberfi, Elisabetta di Terlizzi, Simona Malato, Giuseppe Massa, Alessandro Mor, Giacomo Pojero, Rori Quattrocchi, Marina Remi, Nino Vetri. Prod. Coop. Teatrale Dioniso, PALERMO - Teatridithalia, MILANO.

In questa pag. una scena da *La terra desolata* di Eliot, regia di Claudio Collovà; nella pag. seguente, due spettacoli dalla Biennale danza di Venezia.



Biennale Danza

IL CORPO E L'ARCHITETTURA
PROTAGONISTI A VENEZIA

di Domenico Rigotti

SVanito il nome, e più eclatante, di Mikhail Baryshnikov, la Biennale Danza di Venezia ha virato per la sua ultima edizione su quello di Frédéric Flamand. Scelta felice? Interessante, senza dubbio, e non certo di routine. Intanto, il pedigree di questo artista belga di etnia vallone è più che considerevole. Alle spalle, spettacoli indimenticabili come il glaciale, *The Fall of Icarus* e così l'affascinante *Titanic* o il più inquietante *Metropolis*. Coreografo anomalo (anche nel senso che ogni suo lavoro è frutto collettivo dei suoi danzatori), talvolta pronto ad andare sopra le righe, il modo di operare del cinquantenne Flamand sempre si è ispirato alla ricerca e all'incontro con la modernità. Che, nel suo caso, vuol dire soprattutto sposalizio con la tecnologia, con la civiltà divoratrice, come si è espresso qualcuno, che mette a rischio l'Uomo. Una danza poi che sempre si è mescolata in maniera decisa all'architettura. Esperienza che Flamand del resto, già aveva dimostrato proprio a una sua precedente apparizione, anno 1995, alla Biennale veneziana. E ora recuperata innanzitutto mettendo in campo e, subito a inaugurazione, il suo ultimo lavoro, cioè *Silent Collisions* realizzato con il fedele architetto californiano Thom Mayne. Lavoro ispirato a uno dei più ammirevoli romanzi di Italo

Calvino, *Le città invisibili*, capolavoro di bellissimo equilibrio per limpidezza e levità di scrittura, dove le metafore vanno di pari passo con la visionarietà dell'autore. Aspetti questi ultimi che si rintracciano anche in *Silent Collisions* ma senza tuttavia la forza magnetica del libro. Nella grande e chiara scatola ideata da Mayne, dove elemento portante è una sorta di cielo-soffitto che, a tratti, si abbassa sui danzatori e li obbliga alle evoluzioni più varie si consuma un gioco di immagini e di movimenti che finiscono col perdersi nell'astrazione, senza quasi mai raggiungere una vera significanza. Il formalismo a dominare e a raffreddare uno spettacolo che vien da pensare sia nato su commissione e senza uno studio profondo. Il titolo che il nuovo direttore ha infatti voluto dare alla rassegna di quest'anno che ha contemplato ben quindici presenze, e assai ben spartite fra artisti emergenti e di sicuro avvenire e altri di già consolidata o grande fama (a spiccare fra tutte quella dell'americano Stephan

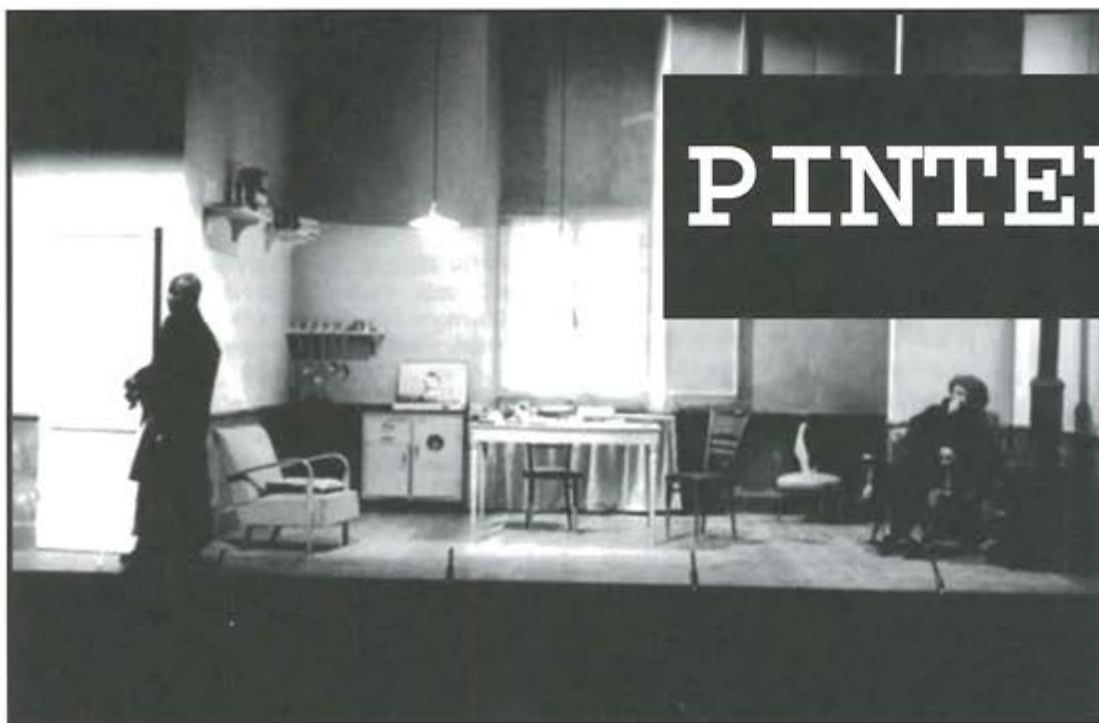
Petronio che da anni non aveva più fatto una sua apparizione in Italia) è *Body <-> City*, vale a dire *Corpo-Città*. Titolo che Flamand stesso ha voluto chiarire affermando innanzitutto come «il corpo è la voce della mia arte», aggiungendo che questo "corpo" sempre nei suoi lavori appare inserito «nelle più varie relazioni con gli oggetti, il movimento, le macchine, il mondo virtuale». Ancora un corpo messo a confronto con l'«immagine della città». La città che è fatta di contrasti. Da qui la conseguenza ad articolarsi sulla «scena lagunare», leggasi negli spazi del vecchio e magico Arsenale, dove anche *Silent Collisions* ha trovato accoglienza e applausi di stima, un percorso urbano che da Venezia porta a New York (ecco la presenza di John Jasperse l'artista di punta della ricerca coreografica statunitense), da Parigi ci conduce a Johannesburg (ecco la provocatoria Robyn Orlin), da Montreal a Berlino (con Sasha Waltz, oggi a ragione considerata il maggiore talento del tanztheater europeo). Ancora dall'Olanda al Giappone. E in quest'ultimo caso, protagonista (una bellissima sorpresa) il gruppo Dumb Type. Forse una delle cose più vitali della rassegna Memorandum, lo spettacolo di questi giovani performer di Kyoto capaci di usare, emozionando, delle moderne tecnologie in maniera assai sofisticata, perfetta.

Tema di questo affascinante esempio di "teatro danza" ora violentissimo, ora raffinato, quello di mostrare il meccanismo del ritorno della memoria. ■

Le "buone intenzioni" di Nadj

LE TEMPS DU REPLI, di Josef Nadj. Musica di Vladimir Tarasov. Costumi di Bianca Ursulov. Luci di Raymond Blot. Con Josef Nadj, Cécile Thiéblemont, Vladimir Tarasov (percussioni). Prod. Centre Chorégraphique National d'ORLEANS.

Che ci sia l'essenzialità del movimento, è probabile. Che l'utilizzo di elementi poveri come due tavoli e due sedie, una fascina di legni, una brocca sia un segno estetico sempre più ricorrente, è plausibile. Che la musica dal vivo dia all'allestimento quel pizzico di imprevedibilità in più, la stessa dei meccanismi amorosi, poteva essere una bella intuizione. Di intuizioni bisogna parlare per lo spettacolo *Le temps du repli* del coreografo francese Josef Nadj. *Le temps du repli* per Josef Nadj e Cécile Thiéblemont, in scena insieme al percussionista Vladimir Tarasov, è il tempo del ripiegarsi su se stessi, del confronto, ad un tavolo, di un uomo e una donna, un gioco di tenerezze e di piccole crudeltà. Questi sono i presupposti narrativi di uno spettacolo che sceglie le immagini per esprimere il proprio percorso, che preferisce giustapporre delle situazioni piuttosto che procedere con sequenzialità. Da qui il moltiplicarsi delle immagini: ad esempio il moltiplicare, su una lavagna, il contesto domestico all'interno del quale si muovono i due protagonisti, a loro volta diventati pupazzi, alter ego di quell'uomo e quella donna, antichi parenti di Adamo ed Eva. Josef Nadj cerca di raccontare tutto ciò in gesti nervosi. Se i due piccoli pupazzi finali sembrano una citazione di Philippe Genty, l'utilizzo di materiali poveri e l'illuminazione di taglio delle luci di Raymond Blot richiamano alla memoria visiva dello spettatore certe soluzioni di Eimuntas Nekrosius. *Le temps du repli* mostra comunque una stasi figurativa ed espressiva che non lo fa decollare. È suggestiva la moltiplicazione dell'interno borghese sulla lavagna, ricorda *Les Noces* di Prejloacj il "litigarsi" le sedie dei due ballerini, potrebbe sciogliere il cuore il canto alla fisarmonica di Cécile Thiéblemont. Tutto rimane sempre a metà strada, sembra quasi incompleto, forse a causa di una commistione di segni espressivi che Nadj unisce ma non riesce ad amalgamare, peccato. Nicola Arrigoni



PINTERMANIA

Nei cartello-
ni di tutta
la penisola
abbondano
atti unici,
riscritture e
un grande
classico come
L'amante, a
testimoniare
l'inossidabile
fascino e
attualità
delle pièces
del grande
autore inglese

LA STANZA - L'ANNIVERSARIO, due atti unici di Harold Pinter. Regia di Roberto Andò. Scene e luci di Giovanni Carluccio. Costumi di Nanà Cecchi. Con Marina Confalone, Paolo Graziosi, Flavio Bonacci, Lorenza Indovina, Antonio Manzini. Jean Claud N'Guessan, Carlo Valli, Caterina Sylos Labini, Giuseppe Battiston, Giovanna Di Rauso. Prod. CRT Artificio, MILANO-Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Nella semplicità ed esattezza del linguaggio di Pinter che, con lucidità levigata, va restituendo dalla bocca dei personaggi il senso di normali ritmi quotidiani, tessuti di conversazioni banalmente pedestri, uno strano senso di mistero s'insinua a stravolgere l'apparente

prevedibilità di gesti e suoni. Come accade ne *La stanza*, scritto nel 1957, dove il timore prima e il panico poi si innestano nella vita stantia di due personaggi amorfi con l'arrivo di una strana figura e l'emergere di una memoria sepolta nel tempo fino a ribaltarne ogni equilibrio con lo strappo di un'eversiva catastrofe. Un atto unico che peraltro costituisce la prima opera scritta dall'autore e che, come per un ideale percorso circolare, Roberto Andò sceglie insieme a *L'anniversario*, a formare i due tempi di un unico spettacolo. Uno spettacolo di tersa limpidezza, che si apre sulle pareti spoglie di una stanza punteggiata appena da un tavolo e qualche sedia. Dove Marina Confalone va incarnando con misurata maestria il

lungo soliloquio di una donna intenta ad accudire un marito di ermetico e quasi animalesco mutismo. Mentre sulle parole di lei sembra materializzarsi agli occhi dello spettatore il freddo sostanziale di rapporti inesistenti e l'inutilità di giorni sempre uguali. Come un

grumo annidato di rassicurato timore che un confine invisibile separa dal freddo delle strade e dalla vita del mondo. I cui echi giungono inquietanti quasi prefigurando l'enigmatica intrusione di un estraneo e l'assurda drammaticità di un finale assassinio. A cui segue subito dopo l'ambiente scintillante di luci e di ricercatezza della seconda pièce. Una farsa, come la definisce lo stesso autore. E un autentico inno d'irridente sarcasmo alla pacchianeria e alla volgarità di una società rozza e ignorante, colta nell'arroganza di tre coppie che, tra frecciate velenose, tensioni aggressive e scherzi scurrili, celebrano i moderni riti del benessere attorno ai tavoli di un ristorante alla moda. Dove



gli interpreti tutti si muovono affiatati a incidere con precisione di sfumature, sulla scena colorata ed elegante disegnata da Giovanni Carluccio, i diversi caratteri degli ospiti e dei proprietari, accomunati dalla basilare ipocrisia di una convivialità governata dal denaro. E dove un giovane cameriere di angelica imperturbabilità, che ha la corporatura massiccia e la tenerezza infantile di un equilibratissimo Giuseppe Battiston, inserisce con ripetute evocazioni della vita immaginaria di un nonno frequentatore delle più importanti personalità della sua epoca, l'elemento dirompente di una malinconia nostalgicamente evocatrice all'interno di un'accolta crinosamente dimentica di ogni valore dell'anima e della vita. *Antonella Melilli*

SERATA DI GALA - OMAGGIO A HAROLD PINTER, testo, regia e scene di Claudio Morganti. Luci di Simone Fini. Con Claudio Morganti, Roberto Rustioni. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Colorata, grottesca, pungente: la nuova messa in scena di Claudio Morganti parte da Pinter e diventa una critica graffiante alla nostra società, intrisa di *anchorman* megalomani e politici ignoranti e pieni di sé,

di locali alla moda dal gusto orienteggiante e di finta cavalleria da baraccone: «Un applauso a tutte le donne presenti in sala!» recita per ben tre volte il conduttore dello show. Un conduttore (il sorprendente Roberto Rustioni) che, in una sorta di monologo, intrattiene il pubblico per tutta la prima parte dello show con battute scontate e movimenti di dubbia abilità acrobatica. La seconda parte vede entrare in scena il Ministro: labbra rosse come il foulard che porta nel taschino della giacca, gamba destra inferma come la sua integrità morale ed intellettuale. «Ma com'è questa storia che tutti si mettono a scrivere quello che gli pare?» è la battuta che ben riassume l'essenza del credo della classe dirigente della quale Morganti si fa beffe, riprendendo la vena politica di Pinter e raccogliendo l'esortazione all'impegno sulla scena, professato dal drammaturgo inglese, di brechtiana memoria. Il connubio Morganti-Pinter si concretizza dunque sul piano politico in un'opera di settanta intensi minuti. Il rischio di sconfinare nella satira era alto ed era ciò che Morganti non voleva, ma inevitabilmente mettere in ridicolo determinati ambienti e determinate situazioni della società contemporanea è tutto ciò che la parola satira significa. C'è un buon utilizzo delle luci, con variabili cromatiche calde sulla scenografia: il giallo, il verde e il celeste prevalgono e fanno da ideale sfondo a quell'era dell'ottimismo professata in apertura dal presentatore della serata di gala. Azzeccato è anche l'uso degli effetti sonori: le finte risate e i finti applausi, tipiche delle *sit-com* americane, danno agli spettatori ancor più il senso di farsa teatrale (e non solo). Pirotecnico il finale: il Ministro, stanco e annoiato, tira fuori una pistola e uccide il povero presentatore. Un'opera riuscita, un omaggio a Pinter senza la lingua di Pinter perché, come dice Morganti, «di giovani autori

che scrivono alla maniera di Pinter ce ne sono già abbastanza». *Simone Pacini*

L'AMANTE, di Harold Pinter. Regia di Furio Bordon. Scene di Agostino Di Trapani. Costumi di Gabriele Mayer. Luci di Franco Caruso. Con Liliana Paganini, Gian Paolo Poddighe. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Fa una certa tenerezza ma anche un po' di pena, oggi, vedere quei due coniugi non più giovani giocare a travestirsi, lui da amante e lei da puttana, in questa edizione de *L'Amante* di Harold. Vedere Sarah e Richard, lei parlare di sua madre lui del tempo che fa, muoversi qui nella stilizzata alcova che per loro ha disegnato Agostino Trapani, in cui oltre a un sofà centrale spiccano due quinte-paraventi sul fondo e almeno tre appendiabiti traboccanti di feticistici abiti colorati e di cappelli di varie fogge. Vedere questa coppia che per saturati anni di matrimonio, tira avanti senza pensare alla separazione o al divorzio, piuttosto inventandosi un modo più piccante e stimolante di stare insieme. Un argomento buono per essere risolto sul letto d'uno psicanalista e che invece qui diventa l'elemento salvifico del nucleo familiare e un *escamotage* drammaturgico per dimostrare quanto siano difficili i rapporti di coppia soprattutto quando si ha difficoltà a vomitare e chiarire tutto ciò che fa star male. Liliana Paganini e Gian Paolo Poddighe, ben si calano nei rispettivi personaggi, raffigurati in un particolare momento di crisi, tanto che lui a un tratto manifesterà d'essere geloso del "falso amante" che interpreta, di quell'altro appunto che in un vero adulterio la moglie potrebbe amare al suo posto. Richard insomma s'è stancato di questa carnevalata, vorrebbe avere nuovi stimoli e forse essere qualcun altro. E così prima si sdoppia in una specie di stupratore armato di coltello, poi nel suo salvatore infoiato, infine vorrebbe concludere la tresca perché lui è innamorato della moglie. Ma non finisce qui, perché quando Richard in un altro momento farà ritorno a casa di sera negli abiti del vero marito, si trasformerà a vista in un amante diverso da quello che consumava l'adulterio di pomeriggio... *Gigi Giacobbe*

Nella pag. precedente, due scene da *L'Anniversario* di Pinter, regia di Roberto Andò; a sinistra *Serata di Gala - Omaggio a Harold Pinter*, testo e regia di Claudio Morganti.



Lella Costa

traviata con lacrima (di glicerina?)

Ecco, tenace e personale, una prima ragione a favore. L'approccio di Lella e di Gabriele Vacis al melodramma - approccio malizioso, ironico ma mai sarcastico, tra fantasmi di dive e primedonne aleggianti sullo schermo in fondo-scena, nel vortice di una gagliarda colonna sonora - mi è parso aiutare con salutare irrispetto lo svaporamento e il superamento delle vecchie convenzioni sociali, mondane, culturali che tengono in piedi l'opera lirica. Ben volentieri seguiamo Lella, col multicodecchio corredo registico di Vacis, nel suo gioco al massacro che fa cadere come birilli i personaggi aristo-borghesi del secondo Impero della *Dame aux Camélias* di Dumas figlio, da Piave trasformati in fantocci volteggianti fra pettegolezzi mondani e libagioni, congiure e ricatti, lacrime e sospiri intorno alla cortigiana dal cuore d'oro e al suo perduto innamorato Alfredo. La commedia di costume diventa così - può essere altrimenti, oggi? - satira di costume. Però - insisto - la musica verdiana, paradossalmente, resiste al *jeu de massacre* tutto controcene e controcanti di una Lella Costa tanto infervorata nel suo assunto femminista da farsi perdonare qualche eccesso bulimico della recitazione. In tal modo lo spettacolo ottiene il doppio risultato di relegare con eleganza il melodramma tradizionale, e il relativo *business*, tra i ferriveccchi del teatro, salvando però l'"anima musicale" del genere. Che diventa elemento di sospensione essenziale per consentire a Lella e al suo regista di ribadire - nel suo teatro femminista "dal volto umano" - che cortigiane, traviate, prostitute sono prodotti, nei tempi, di una società inguaribilmente e stupidamente maschilista, dove la donna è oggetto di piacere, merce di scambio, essere di fatto segregato, a vari livelli dell'etica e delle convenienze.

Sicché l'uomo (è l'approdo dello spettacolo) risulta incapace di vedere in lei, in questa logica dell'emarginazione, una creatura che gli sta a pari: «la bambina che è stata», dice alla fine evocando, compassionevole e solidale, il destino di Marilyn Monroe, e delle

altre *femmes fatales* che hanno interpretato o incrociato la sorte di Marie Duplessis: le Garbo, le Taylor, le Dietrich, le Callas. Attraverso gli specchi deformanti di questi fantasmi femminili rubati alla loro infanzia si arriva così alle "traviate" delle nostre metropoli: Testori dopo Dumas, l'abiezione, la schiavitù, la droga, l'aids dopo il mal sottile, le albanesi, le rumene, le brasiliane, le nigeriane. Qui, non si ride più; ma non accusiamo per favore Lella Costa di buttare in politica i gorgheggi e i sospiri della *Traviata*, non facciamo come il padre di Alfredo che metteva la rispettabilità, l'onore e il censo al di sopra del rispetto della donna. Anche in questo finale indignato sono con lei: ridere e irridere soltanto per distruggere oggi non basta più. Ci sono troppe "traviate" bambine sotto i fanali delle metropoli. *Ugo Ronfani*

TRAVIATA, l'intelligenza del cuore, di Lella Costa e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Lucio Diana. Luci di Marco Elia. Musiche di Roberto Tarasco. Con Lella Costa. Prod. Irma Spettacoli, MILANO.

Prendi l'opera lirica più conosciuta, fischiettata e abusata del mondo, proietta gigantografie di donne celebri e infelici (Callas e Monroe, ma non è un po' fuorviante paragonarle a moderne Violette o Margherite?), fai risuonare le note di canzoni di De Andrè e Waits insieme a qualche verso di Pasolini, e il gioco è fatto. La commo-

zione è d'obbligo. Lella Costa, incrociando il romanzo di Dumas figlio e l'opera di Verdi-Piave, spiega al popolo *La traviata*. In costume e parrucca da signora dalle camelle entra ed esce da tutti i personaggi della storia, caratterizzati da quegli infallibili *escamotage* guitteschi che sono l'uso di differenti dialetti e l'ammiccamento a personaggi di oggi. Nel volto di quella canaglia di Onassis, che tanto fece soffrire la Maria-Traviata, si trova una somiglianza con Previti, mentre l'ottusità stralunata del barone di Varville ben si adatta al nostrano Tremonti e papà Germont si trasforma in un industrialotto brianzolo, di cui non si fa il nome ma non è difficile intuire l'identità. Scorciatoie, che producono la facile risatina ma abbassano pericolosamente il livello dello spettacolo. A questo si aggiungono le chiose alla vicenda (che non mi pare poi così complicata...), impartite dalla Lella nazionale con piglio pedante e compiaciuto, come dire «datemi retta, io la so lunga e mo' vi

spiego come va la vita». Mescola toni battaglieri alla Franca Rame per denunciare la mercificazione del corpo femminile da parte di un mondo e di una cultura decisamente maschilisti a toni ironici alla Franca Valeri («150 mila uomini in un solo giorno nella sola Milano pagano per fare sesso. Ma quando lavorano questi?») per stemperarne le punte



eccessivamente drammatiche. È abilissima, anche troppo. Il pubblico, in prevalenza femminile, sta al gioco e si dà di gomito. La storia prosegue, tra quella gatta morta della sorella di Alfredo, che non può sposarsi perché lui sta con una cortigiana, e il giovane innamorato un po' stupidotto che non capisce mai tempestivamente quel che sta accadendo. Fino al fatidico «questa donna pagata io l'ho», su cui scatta il pistolotto contro l'ipocrisia degli uomini nei confronti della prostituzione, mentre scorrono immagini di donne in vendita sotto i lampioni di qualche viale della periferia metropolitana. Cambiano i tempi, ma non i costumi, alla tesi è subentrato l'aids e gli uomini continuano a non capire le donne, eccetto quelli dotati di un'«intelligenza del cuore», come appunto Dumas, Verdi, De Andrè, Waits e Pasolini, sui cui versi dedicati a Marilyn Monroe si chiude lo spettacolo, mentre la piccola Norma Jean paffuta e boccoluta appare sullo schermo a ricordarci che le donne «sono state tutte bellissime bambine». Esplodono gli applausi, qualcuno si asciuga una furtiva lacrima. Un trionfo, della retorica. Con un'attenuante: il fine giustifica i mezzi. Onore al merito quindi a Lella Costa che, tra riso e pianto, ci invita a riflettere su un tema drammaticamente irrisolto del nostro vivere (in)civile. *Claudia Cannella*

GIANDUJA comico dell'arte

Gianduja, maschera simbolo di Torino e, in generale, del Piemonte, venne creata agli inizi dell'Ottocento da due famosi burattinai - Giovanni Battista Sales e Gioacchino Bellone - e incarnò sul palcoscenico sogni e speranze, delusioni e rimpianti dei propri corregionali. Da decenni ridotto a semplice comparsa carnevalesca, Gianduja riscopre il proprio stratificato e composito passato nello spettacolo che Cipolla e Moretti hanno scritto partendo proprio dai quasi duemila copioni di cui la maschera è protagonista. I quattro «atti» in cui è suddiviso il testo corrispondono dunque ad altrettante immagini e funzioni affidate a Gianduja: nella prima, quasi a segnalare una diretta discendenza, è circondato dalle maschere della Commedia dell'Arte (Arlecchino e Brighella, i due innamorati e Pantalone); nella seconda è l'avvocato inesperto che tuttavia riesce a salvare il cliente ingiustamente accusato; nella terza partecipa a fianco di re Vittorio Emanuele alle guerre d'indipendenza; nella quarta, infine, è l'oste che assiste sconcertato ai sanguinosi scontri innescati dalla decisione di spostare la capitale da Torino a Firenze.

Gianduja attraversa epoche e modi di pensare, cambiamenti sociali e di costume, con la teatrale disinvoltura di maschera capace di divertire con la sua surreale e ingenua comicità. Allegri, regista e protagonista, vira decisamente tono e ritmo dell'allestimento verso stilemi propri della Commedia dell'Arte e offre un'interpretazione sempre sopra le righe. Il Gianduja burattino - il personaggio nacque proprio come tale e solo in seguito venne impersonato da attori in

carne e ossa - è sacrificato a favore della vitale maschera dell'Arte che ne offusca la candida e patetica ironia e, nell'ultima parte dello spettacolo, ne fa addirittura un troppo consapevole - e dunque per niente ironico - fustigatore dei mali del suo presente. *Laura Bevione*

WOYZECK folle clown da balera

WOYZECK, di Georg Büchner. Traduzione di Claudio Magris. Adattamento e regia di Gianfranco Pedullà. Scene e luci di Filippo Marranci e Gianfranco Pedullà. Costumi di Milly San Martin Henriquez. Musiche di Marco Magistrali. Con Nicola Rignanesi, Rosanna Gentili, Giusi Merli, Riccardo Valeriani Tifo Anisuzzaman, Milinda Koswatta, Marco Magistri. Prod. Teatro Popolare d'Arte, FIRENZE - Associazione Culturale Mascarà, FIRENZE.

È un testo crudele il *Woyzeck* di Büchner, visionario e anticipatore di quasi cent'anni dell'espressionismo tedesco, i cui spigolosi segni possono ritrovarsi più tardi nella pittura di Schiele, Kirchner, Beckmann, Grosz, nell'opera omonima di Berg o nei drammi giovanili di Brecht. Un testo incompleto, un abbozzo quasi, con una ventina di scene imbastite come un percorso sacrificale che porterà il nostro eroe ad accollare la sua Marie «bella come il peccato mortale» e lui stesso ad andare via

completamente di testa o a suicidarsi come accade in alcune versioni. Nicola Rignanesi, occhi ficcanti, capelli neri sudati e appiccicati in fronte, veste il personaggio con folle clownerie, danzando tanghi e mazurche o «la ballata del Michè» di De Andrè al suono della fisarmonica di Marco Magistri su una pedana lignea circolare d'una qualunque balera guarnita da tre sagome di alberi astratti appena tratteggiati. Questo *Woyzeck*, messo in scena da Gianfranco Pedullà, sembra lo scemo del paese, un fenomeno da baraccone che possiamo ritrovare in *Oplà noi viviamo* o nell'*Uomo massa* di Toller. Una specie di cavia per il dottore che sperimenta su di lui diete a base di piselli e i cui semi come zucherini gli vengono lanciati in bocca come fosse una scimmietta. Un milite subordinato al suo capitano, qui nei panni femminili di Giusi Merli, costretto a radergli la barba tutti i giorni. Un amante tradito manifestamente dalla sua Marie con il Tamburmaggiore. Solo con l'amico Andrés quest'omino emarginato e deriso da tutti riesce ad avere un minimo rapporto civile, ma non basterà alla fine per salvargli l'anima. Oltre alla bella prova di Rignanesi spicca quella di Rosanna Gentili, una Marie generosa e vittima sacrificale alla fine negli abiti bianchi di sposa, e quella di Riccardo Valeriani nel doppio ruolo di medico e di imbonitore. *Gigi Giacobbe*

GIANDUJA, di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti. Adattamento e regia di Eugenio Allegri. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Con Eugenio Allegri, Alessandro Bressanello, Domenico Brioschi, Barbara Mautino, Marco Amistadi, Alberto Barbi, Emanuela Currao, Alessia Donadio, Claudio Palumbo, Esther Ruggiero. Prod. Teatro Stabile di TORINO, Cooperativa Artquarium-Il Contato/Teatro Giacosa di IVREA.

Nella pag. precedente, Lella Costa in *Traviata*; in basso, Eugenio Allegri in *Gianduja*, di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti.



SAGGI E MANUALI

Giovanna Chiumi, *Teatri storici in Umbria. L'architettura, Electa*, 2002, pagg. 336, € 70,00 - Resoconto del complesso programma di restauro e di recupero di circa venti teatri storici umbri attuato, dall'inizio degli anni Ottanta, dalla regione Umbria. Attraverso una attenta lettura delle fonti d'archivio viene documentata e illustrata la circolazione di modelli architettonici e decorativi funzionali ai generi di spettacolo e alla committenza.

Guido Avezù, *Il mito sulla scena*, Marsilio, Venezia, 2003, pagg. 308, € 25,00 - Un sintetico inventario delle tragedie e la descrizione dei rapporti fra tradizione mitica e drammi, precede l'indagine della fitta trama di relazioni fra i testi coi quali i drammaturghi del V secolo a.C. si contendevano il favore del pubblico.

Nanni Svampa, *Scherzi della memoria*, Ponte alle Grazie, Milano, 2002, pagg. 207, € 13,50 - Dall'infanzia sul lago Maggiore, alle osterie della "mala", ai Gufi con Patrino, Brivio e Magni, alle traduzioni in milanese dei testi del cantautore francese Georges Brassens, si dispiega, fra pungenti annotazioni di costume, poesie e canzoni, testi teatrali, l'autobiografia dell'interprete storico della canzone popolare lombarda e del cabaret milanese.

Luisa Piazza (a cura di), *Il teatro trova asilo*, Armando Editore, Roma, 2002, pagg. 59, € 8,00 - Un utilissimo strumento per fare teatro di figura in età prescolare: burattini realizzati con i guanti o con la frutta e verdura, pupazzi di gomma piuma ispirati al *bunraku* giapponese, marionette costruite con materiali di uso comune. Il volume contiene sia insegnamenti tecnici visualizzati da fotografie e disegni, sia concrete proposte teatrali da riutilizzare per favorire l'esternazione di emozioni e fantasie nei bambini.

Maurizio Buscarino, *La giornata libera di un fotografo*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2002, pagg. 157, € 12,00 - Sotto forma di diario, le impressioni e i ricordi di Buscarino in un immaginario viaggio attraverso la penisola seguendo gli spettacoli teatrali. Dalla lettura dei suoi appunti si osserva il teatro contemporaneo da un particolare punto di vista, quello della rappresentazione fotografica.

Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, Leonardo Arte-Electa, Milano, 2002, pagg. 170, € 57,00 - L'autore prima con un racconto autobiografico e coinvolgente (*Il segno inspiegabile*), poi con le fotografie, conduce i lettori all'interno di alcuni penitenziari alla scoperta del teatro in carcere. Il percorso temporale procede a ritroso: dalle esperienze dell'*Amleto* (2001) della Compagnia della Fortezza di Volterra, diretta da Armando Punzo ai carceri di Foggia, a San Vittore, al Beccaria e infine al carcere di Lodi in cui nel 1987 Santagata e Morganti allestirono *Andata e ritorno*.

Barbara De Miro D'Ajeta, *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Liguori Editore, Napoli, 2002, pagg. 109, € 11,50 - Dalla visione "maschilista" della *Cantata dei giorni pari* con protagoniste sottomesse ai mariti e proclivi al sacrificio, fino all'emancipazione di Rosa Piore, Zia Memè, Giulianella in *Sabato, domenica e lunedì*, e Rosetta Carbone in *L'arte della commedia* che si ribellano alle convenzioni piccolo-borghesi, nelle sue commedie Eduardo modifica nel tempo la sua concezione della donna.

Danzamusicateatro. Report 2002. Promemoria 1999-2000-2001, La Biennale Di Venezia, Venezia - Marsilio, Venezia, 2003, pagg. 187 - Resoconto dell'attività quadriennale della Biennale di Venezia diretta da Carolyn Carlson (danza), Bruno Canino (musica), Giorgio Barberio Corsetti (teatro). I documenti e i saggi contenuti nel *Report* testimoniano non solo la volontà di raccogliere la memoria dell'attività svolta, ma anche la capacità di indicare tracce per nuovi scenari e diverse prospettive di lavoro per la Biennale.

bibli

Scabia: passi di poesia

Giuliano Scabia, *Opera della notte*, Einaudi, Torino, 2003, pagg. 124, € 13,00.

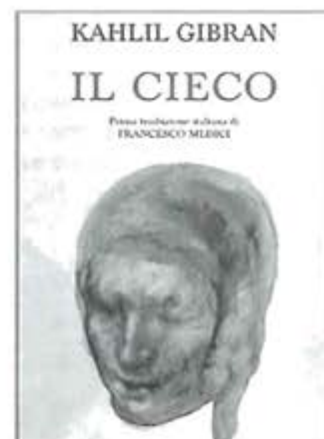
Giuliano Scabia, credo, non si può che pensarlo su una strada, o vicolo o sentiero, a capo di qualche bizzarro corteo, formato da bambini vocianti a bordo di un trattore, oppure da studenti un po' teatranti, da "matti", da contadini, accompagnati da qualche strana creatura, come un cavallo azzurro o un gorilla capellone. Scabia è uno che nella vita ama tirare fuori gli uomini dai «covi delle case» (come direbbe Majakovskij) per incantarli col piffero magico delle sue parole e metterli in cammino, condurli a "manifestarsi". Che scriva teatro, prosa o poesia per lui non cambia, le parole sono come le briciole di pane di Pollicino, se si accumulano con cura e amore nel chiuso di una stanza, è per poi uscire, fuori nel mondo, e lasciarle cadere a terra, passo dopo passo, attraverso villaggi, città, monti, colline - e chi vuole le raccolga e se ne cibi. Ed è così anche per *Opera della notte*, sua ultima raccolta di versi, appena uscita da Einaudi, che Scabia ha declamato per quindici chilometri in cammino sulle colline di Santarcangelo. Da queste poesie tutte dedicate alla notte, spira un felicità che è simile a quella dei pioppi «quando il vento li sceglie», da esse, come se il buio, assieme alle ombre delle cose, avesse per un momento cancellato anche quelle cupe dello spirito, si leva un'incantata semplicità piena di grazia. Il loro ritmo è quello beato di passi leggeri che attraversano il fresco silenzio notturno dei boschi. Ma in queste notti non è solo l'incontro con la foresta, e i suoi lupi e le sue fate, che si canta, perché eguale all'amore per il cervo sulla neve è quello per il passare dei treni «sia rapidi sia lenti (locomotiv, locomotiv)», per i «bellissimi camion - della notte re». Di notte si è visitati dallo stupore: del nostro venire alla luce («ma vi rendete conto che onore ho avuto io/a diventare me? Poteva capitare/che non entrassi in esistenza.»), dell'importanza del nostro chiacchierare («Vedi? - dice il più alto dei poeti - / è così: / noi non esistiamo da soli ma dai discorsi legati») e le cose di ogni giorno ci fanno sorgere d'un tratto turbamenti: «Di una lampada sospesa / all'improvviso sento il silenzio - / e lo smarrimento. / Com'è poca! / Vede ciò che illumina - niente di più. / Come me». *Roberta Arcelloni*



Lo sguardo del cieco

Kahlil Gibran, *Il cieco*, San Paolo edizioni, Milano, 2003, pagg. 95, € 9,00.

Pubblicare un testo teatrale di uno scrittore libanese del 900, illustre ma poco noto in Italia, corredandolo con un accurato apparato critico, illustrandolo con riproduzioni a colori di disegni e dipinti dell'autore, è impresa editoriale ardua, per non dire temeraria. L'ha compiuta la San Paolo edizioni, così mostrando che l'editoria decisa ad anteporre i valori culturali al tornaconto commerciale non è per fortuna sparita. Stiamo parlando di *Il Cieco* di Kahlil Gibran (1883-1931). Possiamo mettere in epigrafe all'atto unico *Il Cieco* - che il giovane studioso barese di mistici d'Oriente Francesco Medici ha tradotto ed annotato con fervore, sostenuto dalla Gibran National Committee di Beirut - questa frase di Antoine de Saint-Exupéry: «L'essenziale è invisibile agli occhi: non si vede bene che col cuore». David Rugby, nel testo, è un musicista cieco e ha una figliastra Anna poco più che adolescente che gli è particolarmente affezionata perché lo reputa, il solo uomo al mondo capace di vedere nel profondo dell'animo umano. Helen, moglie di David, insofferente del legame fra marito e figlia, vorrebbe fuggire con l'amante Kingdon. Senonché accade qualcosa di inatteso che costituisce il *coup de théâtre* del breve dramma. David caccia il "fantasma" dell'amante della moglie a lui invisibile, Helen se ne va a sua volta maledicendo



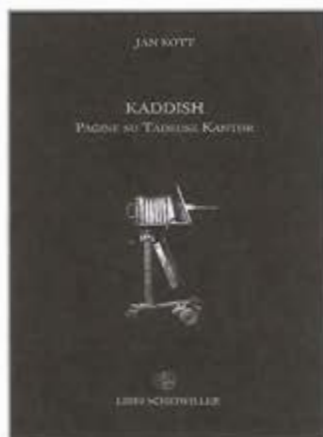
a cura di Albarosa Camaldo

la figlia; Anna dice al patrigno che, tranne loro due, «non c'era nessuno», David le risponde che «ha capito» e il Folle, un doppio dell'autore che dà voce «alla realtà più grande», così conclude: «Il vento cancellerà le loro tracce sulla neve. La neve si scioglierà. E poi verrà la primavera, e ogni fiore in ogni campo dischiuderà i suoi occhi verso il sole». Parabola moderna, asciutta nella scrittura, di struggente bellezza, su coloro che, pur privi della luce degli occhi, partecipano alla sfera del divino, testo sospeso fra immagini "bergmaniane" e suggestioni mistiche d'Oriente. Il cieco attende adesso, anche in Italia, un regista che, attento alle cose dello spirito, lo faccia conoscere al pubblico sulla scena. *Ugo Ronfani*

Kott e Kantor

Jan Kott, *Kaddish. Pagine su Tadeusz Kantor*, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, pagg. 60.

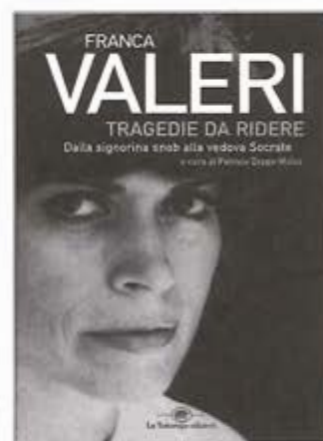
«Chiamo il teatro di Kantor teatro dell'essenza. Secondo la famosa definizione di Sartre, l'esistenza precede l'essenza. Le scelte e i giochi - morali, intellettuali e di società - sono esistenza. La libertà di scelta è esistenza. Ciò che resta di noi è essenza.» Così Jan Kott, connazionale di Kantor, definisce il teatro del regista polacco. Soffermandosi su alcuni spettacoli celeberrimi come *La classe morta*, *Wielopole Wielopole*, *Crepino gli artisti* coglie alcuni aspetti chiave della sua produzione, come la memoria e la morte, e riproduce anche fotografie di famiglia e riproduzioni di oggetti di laboratorio di Kantor che costituivano la materia delle sue suggestive visioni e del suo teatro. Infatti «nel teatro di Kantor i materiali scenici tormentano l'immaginazione e il corpo». E a spiegare il titolo, *Kaddish*, l'autore ricorda che l'artista «parlava in un francese gutturale, e si rivolgeva a me in ebraico e yiddish».



Farla Franca

Franca Valeri, *Tragedie da ridere*, a cura di Patrizia Zappa Mulas, La Tartaruga edizioni, Baldini & Castoldi, 2003, € 16,80.

Milano da *Miracolo a Milano*: la più piccola delle grandi metropoli è fatta di civiltà (e inciviltà) sovrapposte e stratificate e l'archeologa della sua epopea si chiama Franca Valeri. Ben venga un volume (carta canta) a fissare il valore di una volatile teatralità. Se l'abbiamo fatta franca tra signorine snob e trucidate truzze cecione, lo dobbiamo all'autrice, all'attrice Valeri. Viene da una Milano da rimpiangere: vuoi mettere la Biki con la Krizia? E i Gobbi e i Gufi con quelli di Zelig? *Tragedie da ridere* contiene monologhi, atti unici, commedie, fino alla più recente, *La vedova Socrate*. Gustosissimo il diario iniziale della Signorina Snob, Verdurin alla Rucola, Gagarella del Biffi Scala imparentata, ma non lo ammetterebbe mai, con Anacleto il Gasista del Parenti Franco. Il piglio descrittivo della Franca scrittrice è lo stesso di un altro scrittore milanese da non dimenticare, il Simonetta di *Tirar mattina*, ristampato, se non sbaglio, proprio da Baldini & Castoldi. La Valeri è stata ed è insuperabile interprete di se stessa, così come Livia Cerini (un nome che dovrebbe dirvi qualcosa) è stata valida Valeri jr. del Simonetta commediografo di *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*. La rivoluzione non è venuta e Franca coi suoi *tailleur* è sempre lì, in prima linea, a dare la linea a chi, per avere uno stile, non deve leggere *Cosmopolitan* o *Max*. Ma deve leggere queste *Tragedie* e onore alla curatrice Zappa Mulas che le ha messe insieme con sensibilità di romanziere. E dato che è brillante attrice, perché non pensa d'interpretare un *Franca Valeri Show*? Il teatro si pubblica anche per fornire occasioni di scena, no? E per suggerire alle esordienti di non presentarsi alle audizioni sempre e soltanto con la Nina del Gabbiano. *Fabrizio Caleffi*



Fernando Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Ubulibri, Milano, 2003, pagg. 223, € 19,50 - L'arte apolide di Brie attraverso scritti e immagini. Marchiori propone la biografia e la descrizione del metodo, cui affianca la traduzione degli scritti teorici sulla messinscena dei suoi spettacoli e alcune indicazioni pedagogiche. Completano il volume testimonianze inedite di Giuliano Scabia, Iben Nagel Rasmussen, Roberto Perinelli, saggi critici di Antonio Attisani, Germàn Araúz Crespo, e una teatrografia completa.

Davide Amadei, Vittoria Coen (a cura di), *Alfredo Testoni. Sotto i portici e dietro le quinte*, Minerva Edizioni, San Giorgio di Piano (Bologna), 2003, pagg. 239, € 29,00 - Catalogo della mostra dedicata all'artista bolognese, poeta, commediografo, giornalista, cineasta e fine umorista che alterò il dialetto bolognese alla lingua italiana. Ai saggi, alle lettere inedite si affiancano la versione dialettale del 1931 de *Il Cardinale Lambertini*, cavallo di battaglia di Emete Zacconi e poi di Gino Cervi, e un ricco repertorio fotografico.

Fulvio Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano, 2003, pagg. 256, € 16,00 - A dieci anni dalla morte questa biografia critica traccia un profilo complessivo di una personalità multiforme, mettendo a confronto le istanze dell'uomo e l'opera letteraria, indagando le ragioni profonde delle sue scelte coraggiose e radicali.

Emilio Montorfano, *Eva Magni. Una vita per il teatro*, Asefi-Terziaria, Milano, 2002, pagg. 262, € 16,00 - Non una biografia critica, ma i ricordi di un'attrice che ha lavorato con i più grandi autori, capocomici e registi, da Pirandello a Ruggeri, da Gandusio alla Galli, da Niccodemi a Max Reinhardt, nella fusione fra vita e arte con Renzo Ricci.

TESTI

Roberto Cavosi, *Trilogia della luna. Diario ovulare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Ubulibri, Milano, 2003, pagg. 128, € 16,00 - Sono donne le protagoniste degli ultimi tre testi di Cavosi ispirate ad alcuni miti. In *Diario ovulare* di Erodiade Giovanni è un marito voyeur che firma la moglie Erodiade, in *Anima errante*, tratto da un fatto di cronaca, si affronta il tema dell'aborto, paragonando la protagonista alla Vergine, in *Bellissima Maria*, realizza un thriller psicologico su due amanti, il giovane Patrizio e la matrigna, novella Fedra.

Hrafnhildur Hagalin, *Io sono il maestro*, Iperborea, Milano, 2003, pagg. 113, € 8,50 - Fra due giovani chitarristi apparentemente innamorati arriva l'ex maestro di entrambi a sconvolgere il loro precario equilibrio e per ricondurre la sua pupilla alla sua vocazione concertistica. Un breve dramma che ruota attorno al potere della musica, alle incertezze del talento, l'angoscia del fallimento, l'inafferabile mistero delle affinità.

MULTIMEDIA

Fernando Marchiori, *Il teatro di Marco Paolini*, Marco Paolini, Radicchio, Einaudi-Stile Libero, Torino, 2003, pagg. 160, video 120', € 19,00 - Primo profilo critico della complessa esperienza teatrale di Paolini: un'indagine sul metodo di lavoro, la "questione della lingua", la scrittura, i temi, l'impegno civile e una carrellata di tutti gli spettacoli, dai primi successi con Teatro Settimo ai più recenti. Il libro è completato dal video *Radicchio* che riunisce due spettacoli-culto: *Il Bestiario veneto* e *Marco Polo*.

Alessandro Baricco, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, *Balene e sogni (libro), Totem (videocassetta)*, Einaudi-Stile Libero, Torino, 2003, € 18,50 - La magia dello spettacolo portato in scena con successo da Baricco e Vacis e alcuni momenti del "dietro le quinte" costituiscono il video *Totem* in cui sono recitati brani di Calvino, Omero, Guareschi, Conrad. Il libro allegato, composto da tre scritti di Baricco, Vacis, Tarasco, spiega cosa significa leggere in pubblico un testo.

QUELLE VOCI, QUEL SILENZIO



di Maria Sandias
PREMIO VALLECORSI 2001

PRIMO ATTO

L'azione si svolge in una sala da pranzo: i mobili sono di buona fattura, ma l'ambiente risulta freddo e asettico. In scena Laura che apparecchia la tavola. Laura è una donna ancora giovane, di circa quarant'anni, indossa un abito molto semplice, quasi incolore, il viso è senza trucco, i capelli sono raccolti con noncuranza sulla nuca. Nel complesso il suo aspetto è trascurato. La sua espressione assente. Fuori scena voci e suoni da un televisore acceso. Suona il campanello della porta. Dopo pochi minuti...

Laura - (Rivolta verso l'interno) Chi era?

Annetta - (È la donna di servizio ed ha circa la stessa età di Laura. Entrando in scena) Mio figlio Masino era, signora.

Laura - Che vuole?

Annetta - Doveva parlare con l'avvocato. È nello studio, ora.

Laura - Si infila come un gatto tuo figlio in questa casa. Non saluta, non dice nemmeno una parola. Dalle scale allo studio. Come un gatto. Di giorno e di notte.

Annetta - Lo deve scusare, signora. Andava di fretta. La viene a salutare prima che se ne va, va bene?

Laura - Va bene, va bene. Ora vai. È tutto pronto?

Annetta - Tutto pronto. Quando lei dice, metto la pasta.

Laura - Mettila quando se ne va tuo figlio e avverti l'avvocato.

Annetta esce. Laura siede in poltrona e sfoglia una rivista.

Annetta - (Fuori scena, gridando con voce acuta) Signora! Signora! L'ammazzarono! L'ammazzarono, Signora mia! Oh Madre di Dio! (La voce sembra finire in un singhiozzo)

Le luci si spengono e si riaccendono ad indicare il passare del tempo. La stessa scena: Laura e il marito Paolo sono seduti a tavola. Lui, un uomo sui quarant'anni, di qualche anno più vecchio di lei, mangia lentamente, assorto in altri pensieri. Lei lo guarda.

Paolo - (Solleva lo sguardo su di lei) Non mangi?

Laura - No. Non ho fame. (Pausa) E tu, come puoi mangiare?

Paolo - Nemmeno ieri sera avevi fame. E lo stesso a pranzo.

Laura - È vero. (Fissandolo) E tu, come puoi mangiare?

Paolo - Cosa vuoi dire?

Laura - (Con tono intenso) Lo hanno ammazzato. Lo avete ammazzato.

Paolo - Ma di che parli? Che vai dicendo? Non ti capisco.

Laura - Non fingere con me. Lo sai che non puoi fingere con me. Lo avete ammazzato e io lo dirò a tutti. (Alzando il tono della voce) A tutti.

Paolo - (Batte il pugno sul tavolo) Basta, per dio! Queste cose non le devi dire nemmeno per scherzo, mi hai capito? Ma che ti passa per la testa? Di che parli? Ti sei impazzita?

Laura - Come puoi mangiare? (Con tono

cupo) Lo dirò a tutti.

Paolo - Ma che dirai a tutti? Chi sono questi... tutti? Si può sapere?

Laura - La gente... la polizia...

Paolo - Ah sì? E che vuoi dire alla gente, alla polizia? (Allontana il piatto)

Laura - Che la responsabilità di questo delitto è tua. Che delitto! L'ho visto alla televisione quello che è successo. Distruzione. Bruciata la sua macchina. Bruciato lui, bruciati gli uomini della scorta... la gente che passava... C'erano bambini? Ti sei domandato se c'erano bambini? Te lo sei domandato, ah?

Paolo - Tu sei pazza e fai meglio a stare zitta.

Laura - (Si alza) Finiscila, Paolo. (Chinandosi verso di lui e fissandolo negli occhi) Lo sai che a me non puoi mentire. Io ti vedo.

Paolo - (Si alza anche lui) Ma che vedi? Che vedi? Tu sei malata, hai le visioni (Poi avvicina il viso a quello di lei e la afferra per un polso; con tono forte e minaccioso) Se non la finisci, io ti ammazzo, sai.

Laura - (Scoppia a ridere buttando indietro la testa e si libera dalla presa) M'ammazzi! M'ammazzi! Lo sai che non lo puoi fare. Guarda, ti basta toccarmi e guardarmi in viso... e ti arrendi. Io lo so. Mi vedi come allora, quando avevo vent'anni ed eravamo tanto innamorati... Siamo diventati come nemici e io mi sono fatta così grigia, così magra... Una vecchia. Lo so. Una vecchia. Ma se mi tocchi, tu mi vedi e mi senti com'ero... (Ride una risata amara)

Non potresti ammazzarmi nemmeno alle spalle, nemmeno con un sicario. Non puoi respirare la vita senza di me. Lo sai. Non la puoi respirare la vita senza di me. (Breve pausa) Ero bella allora, vero, Paolo? E mi piaceva cantare, ballare... come mi piaceva ballare! (Sembra trasformarsi nel ricordo)

E ridevo spesso, te la ricordi la mia risata? (Lui si è seduto, poggiando il gomito sul tavolo e il mento sul braccio piegato) Avevo una bella voce e dei denti bianchi bianchi, vero? (Si china su di lui)

Paolo - Lasciami in pace.

Laura - (Continuando) Era la gioia di vivere che mi riempiva tutta e ridevo. Mia madre mi sgridava sempre per il tono di voce troppo alto, per questa

risata forte. «Laura!» diceva «Laura!» e riempiva di rimprovero quelle due a del mio nome. Ma poi rideva anche lei. (Pausa) Ora non so più come si fa a ridere. Sono vecchia e rinsecchita, e... ballare... non balliamo più, vero, Paolo? (Si china su di lui)

Paolo - (Scostandosi) Lasciami in pace. Ma che ti è preso oggi? Sai come mi chiama la gente del quartiere? Donna Laurina. Così mi chiamano. Donna Laurina. È il nome giusto per una donna come me, spenta, rinsecchita, con i capelli grigi. Una donna che non sorride mai. Mai. (Pausa) E che ho da sorridere io?

Paolo - Ma che t'è preso oggi? Tu che non parli mai.

Laura - E oggi parlo. E domani pure. (Siede di fronte a lui e lo fissa negli occhi) Sai che mi è successo? Quella bomba che tu, sì, tu, hai fatto scoppiare per ammazzare quel magistrato, quella bomba mi è scoppiata nel cuore.

Paolo - Ma che vai dicendo?

Laura - (Continuando) Qua, nel cuore. E ho capito che ero ancora viva... Lo sai che da anni ero morta. Tu lo sai, vero? Stavo in questa casa insieme a te, ma ero morta. Sono morta piano piano negli anni del nostro matrimonio, morta per la meraviglia. La meraviglia... L'orrore. Perché non me l'ero immaginato prima come sarebbe stato?

Paolo - (Con ironia) Eppure tuo padre, tua madre, i tuoi fratelli non facevano che dirtelo. Eri una signorina di buona famiglia! E loro te lo ripetevano e te lo ripetevano. «Non puoi sposare un mafioso! È figlio di un mafioso!». Come facevi a non... immaginartelo come sarebbe stato?

Laura - Per me eri diverso. Diverso dal resto della tua famiglia... Eri bello... e simpatico e facevi l'università come i miei amici, i miei fratelli. Eri tu. Eri tu e basta. (Alza le spalle) E poi, cosa sarebbe cambiato?

Paolo - Mio padre voleva farmi studiare, forse voleva tirarmi fuori dal suo mondo, voleva farmi salire un gradino, diceva... Mio figlio avvocato, mio figlio avvocato, ripeteva...

Laura - Voleva tirarti fuori dal suo ambiente o voleva lui entrare in un altro?

Paolo - Lo sai che non è vero. Voleva un figlio con le mani pulite. Ecco.

Laura - Non c'è riuscito.

Paolo - No, non c'è riuscito. E tu non sei riuscita ad evitarmi.

Laura - (Alza le spalle) Non sarebbe cambiato niente. Non avrei mai potuto evitarti. Se penso al mio amore per te... Non lo potevo evitare. Ma tu, te lo ricordi? Eravamo così giovani, Paolo, ed eravamo così innamorati, così presi... Come destinati. Ero quasi una bambina quando ci siamo incontrati e ti amai subito con un amore grande come il mare. Troppo grande per me. Mi spaventava ma non potevo scappare. Come il mare. Mi ricordo quei primi giorni come giorni pieni di sole. Era estate. Ero sulla spiaggia con i miei amici e ti vedevo camminare lungo la riva, venivi verso di me. Allora pensai: «Forse lo amo troppo, Signore, ma non me lo levare, non me lo levare subito».

Paolo - Avrebbero fatto meglio invece a spe-

PERSONAGGI

Laura

(una donna di circa quaranta anni)

Paolo, il marito

(di poco più vecchio di lei)

Annetta, la cameriera

(coetanea di Laura)

La Signora Giulia

(anche lei quarantenne)

Il Signore, padre di Giulia

(un uomo di circa sessanta anni)

dirti lontano, a legarti, a rinchioderti in un convento, non è vero? Piuttosto che sposare me...

Laura - Non cambiava niente. Morivo prima come sono morta ora. *(Cambiando tono)* Ma tu lo sentivi questo amore? *(Si china su di lui)* Guardami! Lo sentivi?

Paolo - Lasciami stare. Non voglio perdere tempo a ricordare.

Laura - Certo che lo sentivi. Se ti guardavo era come guardarmi in uno specchio.

Paolo - Era meglio se ti rinchiodavano...

Laura - Eppure ci fu un momento in cui ho pensato di scappare... Eravamo a tavola, a casa tua: tuo padre a capotavola, tuo fratello, tua sorella con il marito, tua madre che andava e veniva dalla cucina. Aspettavamo il secondo e, a un tratto, i miei occhi si posarono sulle mani di tuo padre. Di lui mi avevano sempre fatto impressione gli occhi, sempre vigili, che ti cercavano dentro e pareva che ti rubavano l'anima; mi domandavo se li chiudeva mai nel sonno quegli occhi che parevano senza requie, senza possibilità di riposo... E le mani... Mi facevano impressione le mani. Erano magre, nodose, con le dita lunghe e il pollice un po' piegato all'indietro, mani sempre all'erta, come gli occhi. Avevano un'energia nascosta. «Ora solleva quelle mani» pensai «e che fa? Che fa?». E poi vidi là, sulla tovaglia bianca le mani di tuo fratello, di tua sorella, le tue... erano tutte uguali, mani inquiete, controllate ma inquiete, che si appoggiavano appena al tavolo, pronte allo scatto. Alla difesa?

All'attacco? Anche le tue mani, anche le tue mani erano così, là, sulla tovaglia, magre, nervose, con il pollice piegato all'indietro. Allora mi venne il desiderio di scappare, di andarmene lontano, lontano da quelle mani... sulla mia vita.

Paolo - Ma non te ne sei andata.

Laura - No, non me ne sono andata. *(Pausa)* «Che disgrazia! Che disgrazia!» ripeteva mio padre. Ma poi, quando vide che non cambiavo idea, pensò a preparare il matrimonio. Mia madre volle cucirmi lei l'abito da sposa. Quando mi fece l'ultima prova, mi guardò allo specchio e disse: «Come sei bella, Laura! Bella come il sole», poi si inginocchiò alle mie spalle per aggiustare una piega del vestito. «Questo orlo non sta mai bene.» disse «Lo devo rifare». E vidi che piangeva. Mi accompagnò in chiesa ma non venne al ricevimento. «Lauruzza, non ce la faccio» ripeteva. E il passo di mio padre nella cattedrale così affollata... un passo piccolo, incerto, forzato... e il suo sguardo, quando mi lasciò all'altare, vicino a te, come se mi lasciasse sull'orlo di un precipizio...

Paolo - *(Ironico, con forza)* Era così, no?

Laura - *(Continuando)* Ma io ero raggianti, perché ero con te. Ero tutta protesa verso il dopo e il dopo fu bellissimo. La macchina sportiva decapottabile bianca che ci aspettava davanti l'albergo, il viaggio, la fuga, Guidavamo a turno... come filavo! Te lo ricordi? Giorni tutti nostri. Non avevamo nomi né famiglie alle spalle. Due ragazzi pieni d'amore. È rimasta là la mia gioia di vivere, la mia risata così rumorosa, la mia voglia di ballare... Il ritorno fu l'inizio del morire. «Faremo una vita a parte» avevo detto a mia madre per rassicurarla.

«Frequenteremo i nostri amici. Paolo ha la sua professione. Non ha niente in comune con il padre.

Farò una vita normale». Erano queste le tue promesse.

Paolo - Lo sai come è andata, no? Pensavo che fosse possibile. E poi, poi è cambiato tutto. Ma che ti succede oggi? Dopo mesi e mesi di silenzio, di conversazione fatta di sì e di no e di già, ora parli, parli e vuoi ricordare tutto il passato, da quando eravamo ragazzi. Ma io tempo non ne ho e non mi diverto. *(Si alza)* Lo sai che devo partire. *(Fa per uscire. Lei lo ferma)*

Laura - Non te ne andare. Non te ne puoi andare. Oggi mi devi ascoltare perché oggi è una giornata speciale.

Paolo - Che ha di speciale questa giornata? Sentiamo.

Laura - Quella bomba, quella bomba mi è scoppiata nel cuore, ti dico, e io ho scoperto di essere ancora viva. Mi senti?

Paolo - Ma la vuoi finire di parlare in questo modo? Mi fai innervosire e preoccupare.

Laura - Ti eri accorto che ero morta? *(Paolo si siede)* Io me ne sono accorta quando sei tornato dal carcere, la prima sera. Hai voluto che dormissi con te. E hai allungato la mano verso di me, per un invito, una carezza forse, un contatto... Volevi un po' di calore dopo tutti quei giorni di carcere. Volevi un po' di vita... È stato solo un attimo, io ho pensato «Non deve capire che sono morta. Non deve capire». Il mio corpo non rispondeva. Avevo sentito il mio gelo... senza rimedio.

Paolo - Il giorno dopo hai cambiato stanza.

Laura - Sei stato bravo a resistere. Io, chiusa in un carcere, mi ucciderei. Vederti là era un incubo. La voce dilatata dall'eco che grida il tuo nome, e lo ripete, lo ripete... Tu ridotto ad un nome... Avevo vergogna a guardarti al di là di quella separazione di vetro. Vergogna per te. Vergogna per la mia libertà di attraversare la porta alle mie spalle e uscire nella strada, nella vita. E quando me ne andavo, mi portavo dentro il tuo sguardo, ancora fermo, deciso, con quella luce di comando in fondo alle pupille. Avevi come due sguardi, li scoprivo ripensandoci: quello sguardo del "non mi arrendo" di tuo padre e, a tratti, quasi da rubare sotto le palpebre - non facevi a tempo a nascondere - il tuo sguardo giovane che conoscevo così bene, un po' perso... e domandavi aiuto.

Paolo - Il giorno dopo cambiasti stanza.

Laura - Portai le mie cose nella stanza di uno dei ragazzi. Mi alzai presto quella mattina, dopo una notte senza sonno. Restavo seduta accanto alla finestra, guardavo fuori e non vedevo niente. Ero morta. Ne ero sicura. Mi toccavo le braccia, il petto ed era come toccare un cadavere. Non sentivo più niente.

Paolo - Non sentivi più niente per me.

Laura - *(Con forza)* Non sentivo più niente. Per nessuno. Solo il pensiero dei bambini lontani mi faceva tremare un poco. Ma erano così lontani! Come perduti in una nebbia di sogno. Veramente io avevo avuto tre figli?

Paolo - Era solo perché avevi perduto l'amore tuo.

Laura - Non lo avevo perduto l'amore mio, come dici tu. Lo avevo lasciato.

Paolo - Ti eri fatta una storia mentre io ero in carcere...

Laura - Vuoi farmi sentire colpevole? *(Quasi con*

violenza) Perché avrei dovuto amare ancora te? Che avevi fatto tu per tenerti il mio amore? Niente. Avevi pensato solo alla tua famiglia e me mi avevi buttato in un canto. Perché non capivo, perché non sapevo, perché non dovevo sapere. Ero la "strania" io.

Paolo - *(Con forza, chinandosi su di lei)* Ti eri fatta una storia. Perché lo hai lasciato?

Laura - Per un po' avevo sognato di avere una vita diversa. Alla luce del sole.

Paolo - Una storia con il mio avvocato. Hai avuto questo coraggio. Il mio avvocato!

Laura - Sognavo di essere protetta. Qualcuno che in quella situazione così complicata, così difficile mi dicesse: «Ci penso io». Qualcuno che si prendesse il mio dolore, i miei ricordi così pesanti... Ci penso io.

Paolo - E lui te l'ha detto: «Ci penso io»? Mentre io stavo là!

Laura - *(Alza le spalle)* Ti abbiamo tirato fuori dal carcere, no?

Paolo - Mi avevi abbandonato.

Laura - Col cuore, sì... Avevo sperato, ecco tutto.

Paolo - Perché non sei andata con lui? Io avevo capito, sai? Subito avevo capito. Ti guardavo quando venivi alle visite in carcere. Ti eri, quasi da un giorno all'altro, come illuminata, qualcosa che ti restava sotto la pelle e che indovinavo nei tuoi movimenti, nel camminare, nel gesto delle mani...

Laura - Ah, mi guardavi finalmente! Ma che t'aspettavi? Che dopo anni vissuti come estranei, tu sempre perduto nei tuoi affari maledetti, io ti dicensi: «Amore mio!»? Questo ti aspettavi? Mi trattavi come un cane che deve essere fedele e basta. Pronta agli ordini, silenziosa, fidata. Come un cane. Che mangia e dorme nella tua casa e non ha nemmeno il diritto di avere i suoi figli. Amore mio! Ogni tanto, nel letto grande, la notte allungavi una mano e mi prendevi con forza, con rabbia. Un rapporto da solo a solo. E io pensavo «Io o un'altra sarebbe lo stesso. Lui fa l'amore e basta. Non lo fa con me». E mi tiravo indietro. E imparavo a non piangere. E mi tiravo indietro... indietro fino a non sentire più niente... a uscire dal mio corpo... Proprio così. Uscire dal corpo.

Paolo - Ma poi, in quei giorni, eri piena di lui. Un dolore in più per me.

Laura - Ma quale dolore! Tu non pensavi a me. Pensavi solo ad uscire e vendicarti.

Paolo - Era bello fare l'amore con lui?

Laura - *(A voce più bassa)* Mi pareva che mi raccogliessi tutta e sentivo di nuovo gesti di tenerezza che avevo dimenticato.

Paolo - Sai, quell'amore che ti pareva rabbioso e solo mio, per me, invece, era come trovare un rifugio, tornare a una cosa... buona.

Laura - Io non lo so se in quei brevi momenti con lui, mi figuravo che eri tu ad essere tenero con me...

Paolo - Perché non sei andata con lui? Perché hai deciso di restare?

Laura - È passato tanto tempo...

Paolo - *(Pressante)* Perché non sei andata con lui?

Laura - *(Alzando le spalle)* Solo perché non potevo lasciare te. Me lo ripetevo, quando eri dentro: «Lo aiuto a uscire e poi me ne vado». Ma poi mi sono accorta che non potevo chiudermi la porta alle

spalle e lasciarti dietro quella porta.

Paolo - Non potevi, eh? Non ci possiamo lasciare tu e io, è così che pensi?

Laura - Sì. È così che penso. Non ci possiamo lasciare.

Paolo - Legati alla stessa catena.

Laura - Legati alla stessa catena.

Paolo - Ma non nello stesso letto, vero?

Laura - No. Quello non funziona più. Il corpo ha una memoria sua e la devi rispettare. Con la testa puoi fare mille ragionamenti... ma il corpo ricorda.

Paolo - Ma allora, perché diavolo sei rimasta? Ti muovi in questa casa come un'ombra, non parli, quasi non mangi...

Laura - E che dovrei fare?

Paolo - ...non fai niente. Non cucini, non ricami, non cucini... ti piaceva cucinare.

Laura - (Breve) C'è Annetta per quello. (Breve pausa) Si muore poco a poco, non lo sai? E all'improvviso lo scopri. Lo scopri perché non senti più niente. Ci sono dei vantaggi, sai, ad essere morti. Niente più ti tocca. Dolore, rabbia, tristezza. Ti muovi in assoluta libertà. Così ti pare. Te lo scordi che cos'è un'emozione, il cuore che si stringe a un tratto e quel battere forte che senti fino dentro le orecchie. Niente. Tutto grigio e tutto calmo. Tu non ci sei più. Non c'è nemmeno il tempo. (Pausa) Le parole non arrivano più. Nemmeno quelle della televisione. Se non fosse stato per Annetta, io non lo avrei saputo quello che è successo. Lei ha gridato: «Signora! Signora! L'hanno ammazzato!». E io l'ho sentito il suo grido.

Paolo - Ma come parli? Non parli mai e oggi non la finisci più. Dove hai imparato a parlare così strano?

Laura - Strano, eh? Parlo strano. L'ho imparato col silenzio a parlare così. Nel silenzio e in questo sentirmi morta. L'unico spazio vivo era il viaggio in Svizzera a trovare i bambini. Partivo come una ladra, una spia perché nessuno doveva sapere; poi là, vestito nuovo, parrucchiere, estetista. Mi vesto di nuovo da signora, là... E la paura terribile che loro capiscano. I bambini capiscono tante cose... Ogni volta dicevo: lo capiranno dai miei gesti, dal tono della voce che sono morta. E mi sentivo battere il cuore. La voce mi esce così acuta e fredda, certe volte; pare una lama di coltello. Le vorrei riprendere le parole che mi escono dalla gola così aspre, angolose, le vorrei riprendere e aggiustarle un po'... Mi guarderanno meravigliati i bambini, pensavo, e si allontaneranno. E cercavo di scegliere prima i gesti da fare, il tono giusto della voce... E la risata... come è difficile la risata, quando non ci sei più con il cuore. Loro mi dicevano: «Come sei bella, mamma!». E mi toccavano i capelli e il vestito nuovo. E li sentivo così lontani quei figli che vivevano in quel collegio di lusso e imparavano le lingue straniere. E la giornata che passavo con loro mi pareva così lunga, lunga e difficile da reggere... (Batte la testa sul tavolo e, sempre con il capo chino, alzando le mani) Come possono succedere cose così brutte? (A voce alta, quasi urlando in cantilena) Perché mi hai levato i figli miei? Perché?

Paolo - Smettila. Non gridare.

Laura - Come hai fatto a non capire, come fai a non capire che così morivo? Levarmi i figli!

Paolo - È stato per il loro bene. (Le prende le mani)

Laura - Il loro bene! Che ne sai tu del loro bene?

Quando mai hai pensato al loro bene? Lasciami le mani. (Si libera, poi gli mostra le mani, mettendole proprio vicino al suo viso) Queste mani... A che mi servono queste mani? A che mi sono servite?

Guardale! Guardale! Mani inutili che non sanno più che cosa è una carezza. Me le potrei tagliare, tanto sono inutili. Monca, potrei essere monca, sarebbe uguale.

Paolo - Basta, ora. Basta. Datti una calmata.

Laura - (Più calma) E se tu non fai più gesti di tenerezza, ti scordi come si fanno quei gesti. Come succede a te e a me, Paolino. La tenerezza è pure un'abitudine, un esercizio.

Paolo - (Le prende di nuovo le mani, la costringe a sedersi) Calmati, ti dico. Mi stai facendo perdere un sacco di tempo.

Laura - (Con voce piana, come parlando a se stessa) Mi prende di sorpresa il vuoto terribile per la mancanza dei figli. A volte è un pensiero, un ricordo, un gesto che fai tu e somiglia a un gesto di Giovanni, di Elena... A volte qualcosa che vedo alla televisione... Ieri ho visto in uno stupido telefilm una madre che carezzava la figlia sulla testa e la sua mano giocava con i capelli della bambina: prendeva un ricciolo, lo arrotolava al dito e lo lasciava cadere. Così tante volte. Arrotolava e lasciava cadere. Mia madre, quando ero bambina... anche ragazza, ogni mattina, prima di andare a scuola, mi diceva: «Siediti, Lauruzza, che ti dò una pettinata». E col pettine aggiustava la riga, in alto, sulla testa, poi lo passava e lo ripassava tra i miei capelli lunghi il pettine e guardava il mio viso allo specchio, e poi diceva: «Pronta!» e sorrideva, allo specchio, il suo viso vicino al mio viso. I figli miei le mie mani non se le ricorderanno... Io me lo ricordo le mani di mia madre e mi pare certe volte, che solo le sue mani possono raccogliere la mia pena.

Paolo - Va bene, va bene. Oggi hai queste brutte fantasie ma poi passa....

Laura - No, non passa. Questa volta non passa. (Si alza, quasi di scatto e va verso la finestra.) Non ero morta, sai. L'ho capito quando ho sentito quella notizia alla televisione. Sono viva, Paolo, sono viva. Per parlare.

Paolo - (Ride) Ma che parlare? Che parlare? A chi vuoi parlare?

Laura - Voglio dirlo a tutti. E tu non mi puoi fermare. Lo dirò gridando: «Io lo so. Io lo so chi è stato. Io so chi ha dato l'ordine».

Paolo - Smettila, pazza! Levati da quella finestra. Tu non sai niente. È una tua fantasia. Ma quale attentato? Quale delitto?

Laura - Io lo so... Vi siete fidati in questi anni, in tutti questi anni del silenzio delle donne, le madri, le sorelle, le figlie, le mogli. Ora non vi dovete fidare più, te lo dico io. Le madri, le figlie, le sorelle, le mogli può essere che ora parlano, Paolino, e tu non puoi stare più sicuro. Perché queste pistole, queste bombe che non vedono più nemmeno i bambini non le reggiamo più. Siamo piene di morte. Le nostre case sono piene di segreti, di misteri, di piani di morte. Morte. Morte. Morte. E io... ho dato la vita a tre creature e chi li garantisce i figli miei contro la morte se proprio il padre... tu sei il padre...

Paolo - Oh smettila! Ora anche i bambini!

Laura - Già i bambini. Ma tu ci pensi mai che hai dei figli? Dovrei portarteli davanti. Qui, a tavola, tutti e tre e vedere se reggi i loro occhi. Lui che è il capo. Lui che sa sempre come muovere uomini e cose. Per questo vieni così raramente in Svizzera, perché non sai reggerli gli occhi dei tuoi figli. Mandi regali, disegni... ma visite... poche.

Paolo - Lascia stare i bambini.

Laura - Sì, lasciamoli stare. Ma è anche per loro che parlerò.

Annetta - (Entra un po' esitante) Signora, che fa, sparecchio? Così mi sbrigo in cucina.

Paolo - Sì, sì, sparecchia.

Laura - Anche Annetta parlerà, vedrai...

Paolo - Ma che vai dicendo?

Laura - (Alla donna) È vero, Annetta, che farai come me? Che parlerai, che racconterai tutto?

Annetta - Signora, io non capisco niente. Ma di che parla? (Esce, portando via piatti, bicchieri, ecc...)

Laura - (Rivolta al marito) L'hai pensata bella tu, eh? Il tuo uomo più fidato è suo figlio e Masino entra e esce da questa casa a tutte le ore, di giorno e di notte, con quei suoi piedi da gatto. E lei non sa niente, non vede niente. Povera Annetta! Legata mani e piedi al silenzio. Per proteggere suo figlio. Ma ci sono anche i figli degli altri. Tu ci pensi mai che gli altri hanno figli? Ci hai pensato che quel povero uomo aveva moglie e figli?

Paolo - Ti vuoi calmare?

Laura - (Ad Annetta che rientra) È vero che parlerai?

Annetta - Io non so niente, signora mia.

Laura - Tu non sai niente e non hai visto niente. Ma parlerai. Perché anche tu non ne puoi più di questo silenzio. Parleranno tutte le donne della strada, tutte le donne del quartiere. Per i figli degli altri e per i figli loro. (Alza il tono della voce) Ma che devono stare sempre in guerra questi figli? Generazione dopo generazione? Sempre in guerra?

Annetta leva le ultime cose rimaste sulla tavola, fa per uscire. Paolo la ferma.

Paolo - Lasciami l'acqua.

Annetta lascia bottiglia e bicchiere ed esce.

Paolo - (Rivolto a Laura) Sei troppo eccitata. Parola mia, non so che fare. È meglio se chiamo il dottore.

Laura - È il silenzio di tutti questi anni che mi fa male. (Lo guarda fisso negli occhi) Io non voglio morire come tua madre, Paolo.

Paolo - Mia madre è morta di tumore, lo sai. Che ti passa per la testa?

Laura - Tumore... tumore... Serrare le labbra e stare zitta. Vedere, sentire, capire... Sissignore, capire e non parlare. Il silenzio. Ecco cosa l'ha fatta morire. Il silenzio le ha mangiato l'anima. Ecco come è morta. Io non morirò di silenzio, Paolo. Te lo giuro. Di silenzio no. L'orrore in questi anni mi aveva come asciugata... Terra secca, bruciata... Tu ti immagini, ti figuri le cose dai racconti degli altri. Racconti terribili. Ma l'orrore è di più, di più. Così non avevo capito che quei morti erano anche morti miei. Che io li ammazzavo con il mio silenzio. Ora lo hanno capito anche le altre donne.

Paolo - Le altre donne... Ma che ne sai tu?

Laura - Lo so. Hanno capito, come me, che la

vostra forza si appoggia al nostro silenzio, alla sicurezza che voi avete che nessuna madre, nessuna figlia, nessuna moglie mai dirà. Mai. Ora non è più così. *(Con forza)* Mi hai capito? Ora non puoi più stare sicuro. Né tu, né gli altri.

Paolo - Ti vuoi calmare? Ora chiamo il dottore.

Laura - *(Si siede e ride)* Il dottore! Che mi deve dare? Un calmante? E domani un altro calmante... e dopodomani? Non hai capito che non è una cosa che passa? *(Ride ancora)* Mi è tornata l'energia, Paolino. Povero te! Guarda, guarda, mi scioglio i capelli *(Esegue)* e domani mi trucco e mi levo questo vestito grigio. Basta con la morte. Grigio o nero, grigio o nero. Basta. Sono viva, Paolo e mi riprendo i colori della vita. Tutti i colori. Quelli del dolore e... quelli della speranza. Tutti.

Paolo - Ma tu ti senti parlare? Lo sai quello che stai dicendo? E veramente credi a quello che dici? Sei proprio pazza.

Laura - *(Ride ancora)* Pazza ma... viva. È vero, puoi chiudermi in manicomio, questo sì. No. Non sai fare nemmeno quello con me. Sai mettere in gabbia il tuo uccellino che cantava e ballava così bene? *(Poi, in tono serio)* Pazza. Pazza. Quante volte oggi hai detto «Pazza», «Sei impazzita»? Quante volte...? Non hai capito che anche la pazzia è stata una speranza per me? Che sogno non sapere, non ricordare... non soffrire perché sai e ricordi! Come si dice? «Ha perso la testa». Quante volte ho sperato di... perdere la testa! Ma non la perdo... la testa mi funziona ancora: è come avere una pietra con cento punte qui *(Si tocca la fronte)* e non ti puoi muovere e pensare la tua vita, che una punta ti fa male. Tu dici «Pazza. Pazza». Hai ragione: tu mi guardi e ti sembro proprio come una mosca pazza sotto un bicchiere. Mi muovo, mi agito nel vuoto del bicchiere *(Prende il bicchiere sul tavolo e lo capovolge)* e batto contro il vetro, ma non mi arrendo, non mi arrendo... provo di nuovo, ma tu, sei tu, vero? tu tieni fermo il bicchiere e mi guardi fare la pazza... Mi guardi fare la pazza... *(Segue facendo i gesti)* Ogni tanto sollevi il bicchiere e io mi illudo - è uno spiraglio - ma tu abbassi subito la mano... «prigioniera!». «Ti ho in pugno» tu pensi... ma non è vero. Perché io non mi arrendo, non soffoco sotto il bicchiere. Sono una mosca pazza che non si arrende. Mi senti? Anche se muoio, continuo a fare la mosca pazza nella tua testa e nel cuore, a sbattere di qua e di là, di qua e di là. Perché cerco una via. *(Si alza quasi di scatto, va verso la finestra e la spalanca)*

Paolo - *(La segue)* Levati da quella finestra *(La chiude, lei la riapre e si sporge verso l'esterno)*

Laura - Guarda, guarda! Sono già nella strada. Fuori da quel cancello blindato. Non mi vedi? È là Donna Laurina, è nella strada e corre e corre... Ha gambe lunghe e svelte e corre veloce Donna Laurina e grida, grida a tutti: «lo lo so. lo lo so chi è stato ad uccidere il magistrato. lo lo so...». La vedi? La vedi? E vedi quante donne corrono appresso a lei? Le vedi? Pure loro dicono: «lo lo so. lo lo so».

Paolo - *(La spinge indietro e chiude la finestra con forza)* Ma che devo fare con te, santiddio? Che devo fare?

Laura - *(Improvvisamente quieta, torna verso il tavolo)* Niente. Non devi fare niente. Non ti preoccupare. Mi sono sfogata e mi sono calmata. Puoi

Autopresentazione

Questa storia, questi personaggi hanno trovato posto dentro di me quasi mio malgrado, sollecitati certamente da fatti di cronaca e da esperienze personali. Soprattutto il personaggio di Laura si è rivelato esigente, prepotente, un personaggio a cui non ho dato subito ascolto forse perché ero impegnata in «altre storie», forse perché mi appariva difficile fare vivere Laura nella sua drammatica vitalità. Così altre storie, altri personaggi hanno nascosto questi, per anni. Poi mi sono arresa. Ed è stata un'amorevole liberazione. *Maria Sandias*

andare. Lo vedi? Mi sono calmata. Vai, vai che avevi tanta premura, devi scrivere, telefonare... ah devi partire, mi pare, è vero? Devi partire. Vai, vai.

Paolo - Sì, devo partire. E tu?

Laura - *(Siede al tavolo)* Io ti aspetto.

Paolo - Stai meglio ora?

Laura - Certo. Sto meglio. Sto bene.

Paolo - Vai a riposare. Comunque telefono al dottore prima di partire.

Laura - Sì, telefona al dottore.

Paolo - Gli dico di venire domani, va bene?

Laura - Domani. Sì, domani.

Paolo - *(È alla porta)* Allora vado.

Laura - Sì, vai. *(Poi lo ferma con la voce)* Paolo! Io non andrò alla polizia. Vado da lei, dalla moglie. Prima.

Paolo - *(Torna rapido verso di lei, si china e dice in un sibilo)* Se hai deciso così, veramente deciso, non mettere più piede qui dentro. Mi hai capito?

Laura - *(Solleva lo sguardo e ripete ferma)* Vado da lei prima.

Paolo esce, sbattendo la porta. Le luci si accendono e si spengono ad indicare il passare del tempo. Laura è sola in scena, nella stessa posizione della scena precedente. Entra Annetta.

Annetta - Signora Laura, se non c'è bisogno di niente, mi vado a coricare.

Laura - *(Alzando appena la testa)* Vai, vai. *(Poi la ferma)* Annetta!

Annetta - *(Che si era avviata, torna indietro)* Signora, cosa vuole?

Laura - Siediti qua, un poco con me. Ma forse sei stanca...

Annetta - *(Avvicinandosi)* No, no. Anche per me è una brutta notte. Lei non sta bene, signuruzza...

Laura - No... È che da quando mi pare di essere di nuovo viva, mi sento così sola... E perduta.

Annetta - *(Si siede)* E poi, signora, lei non mangia e non dorme. Io lo vedo che a tavola non tocca niente. Il piatto intatto me lo porto in cucina. Intatto. E la notte la vedo la luce nella sua stanza...

Laura - Ci vado poco a casa di mia madre, ma, quando ci vado, mi siedo vicino la finestra e guardo fuori. E ogni volta vedo passare una donna, una signora del quartiere, la conosco da una vita... Cammina al braccio di una donna giovane, le gambe non sembrano più le sue, quando le muove - tac tac tac come pezzi di legno - e gli occhi non sembrano i suoi, e sorride... «Non ci sta più con la

testa» dice mia madre con pena. Io me la guardo quella donna che ho visto invecchiare e penso che forse la pena è solo per gli altri di vederla così. Non per lei. Che cammina ancora in questo mondo e mangia e beve e sorride, ma di questo mondo non sa più niente. Più niente. Le gambe che non sembrano le sue, gli occhi che non sembrano i suoi e la testa vuota di pensieri e di ricordi. Vuota. Tu che dici, Annetta, ti piacerebbe essere come lei? A me sì. Vuota, vuota la testa... Ti piacerebbe, Annetta?

Annetta - Ma... E mio figlio?

Laura - Già... tuo figlio.

Annetta - E i suoi figli?

Laura - I miei figli... *(Pausa)* Sono stanca, Annetta. *(Cambiando tono)* Ma che dico a te? Ti guardo ed è come guardarmi in uno specchio. Da quanti anni stiamo insieme? E ci guardiamo allo specchio? E io so che non ho bisogno di parlare e tu sai che non hai bisogno di parlare. Io conosco la tua pena. E tu sai la mia pena.

Annetta - Non ci pensa, signora, non ci pensa. Per me lei è come una sorella. Tutto questo tempo... Come sorelle siamo, non è vero? Che dice? Preparo una camomilla e così si corica? Ah? La preparo?

Laura - *(Ride brevemente)* Una camomilla? Tu ci credi alla camomilla? *(Beve pausa)* Lo sai che in questi anni ho pensato di morire? Lo sai, vero? Tu e io chiuse in questa casa come in un carcere... Ci pensavo la sera, quando mi mettevo a letto ed era un pensiero bellissimo. Mi pareva di diventare leggera leggera leggera. Libera. Era come uscire da una buccia pesante e dura. E quello che, a dirlo, pare una cosa terribile - suicidio - diventava... un sogno. Ma è durato poco. Una notte ho visto così chiaro che non potevo, non mi era nemmeno permesso di sognare di morire... Non mi apparteneva. È così. Se sei una madre, non ti appartiene. Non puoi andartene e lasciare ai tuoi figli un corpo pesante e duro, un segno nero così lungo che non sai dove arriva. E come vivono poi i figli tuoi se la madre...? Non puoi. Nemmeno quello puoi fare.

Annetta - Maria Santa, signora Laura! Che posso fare? Che mi disse? La vuole la camomilla?

Laura - *(Protendendosi verso Annetta)* Tu, al posto mio, che faresti?

Annetta - Ma di che parla, signora Laura?

Laura - Non fare finta di non capire, Annetta! Tu capisci. E hai capito quello che è successo, come l'ho capito io. Anche per te è una brutta notte. Per

anni vediamo segnali, sentiamo parole, anche solo poche parole e facciamo nodi a fili spezzati e nella testa mettiamo un pezzetto accanto all'altro, come pezzetti staccati di una fotografia. E, all'improvviso, eccola la fotografia! Eccola! Basta decidere di aprire gli occhi e guardare. Guardare! Capisci? Allora, che fai, Annetta? Tu hai visto la fotografia, intera. Hai capito bene. Come me. Che fai? Parli? Parli finalmente? Lo dici a tutti quello che sai? Quello che vedi?

Annetta - (*Spaventata ed esitante*) Signora, io...

Laura - Lo so. Tu non parli. Ancora no. Ancora no. Hai paura per tuo figlio... Ma io parlo, parlo per i figli miei e per il figlio tuo. Lo capisci? Lo capisci questo?

Annetta - Signora mia, ma che dice? Che vuole fare? Che vuole fare? Ci vuole perdere tutti? E don Paolo? E Masino?

Laura - (*A bassa voce*) Don Paolo... Masino... I figli miei... il figlio tuo... Per loro non può essere peggio di così. (*Breve pausa*) Il Signore mi deve dare la forza. Perché è la cosa giusta.

FINE PRIMO ATTO

SECONDO ATTO

Stessa scena del primo atto: il soggiorno-sala da pranzo. L'ambiente è appena illuminato. Laura è seduta accanto al tavolo. Paolo entra.

Paolo - Ah, sei qui. Com'è che stai al buio?

Laura - È vero, è già sera. Non me ne ero accorta.

Paolo - Non è pronta la cena?

Laura - Sì, credo di sì. Annetta apparecchia subito. (*Breve pausa*) Come è andato il viaggio?

Paolo - (*Si siede*) Bene. Bene. E tu? Non ero sicuro di trovarti a casa.

Laura - E invece sono qua.

Paolo - Che è successo? Hai cambiato idea? Ti è passata la follia? Non sei andata a fare la tua confessione a... dove dovevi andare? Alla polizia? Dal giudice? Eh, Lauretta, ti è passata?

Laura - Dovevo andare dalla moglie del magistrato ucciso.

Paolo - Ah già.

Laura - E ci sono andata.

Paolo - Ah... Sei veramente andata...

Laura - Tu eri sicuro che io non uscivo di casa, vero? Vero? Altrimenti non partivi. Eri sicuro. E invece io ci sono andata.

Paolo - Ci sei andata? E allora com'è che sei qui? Non ti avevo detto di sparire se... (*Lei fa per parlare, lui la ferma con un gesto della mano*) No, me lo dici dopo. Ora vorrei cenare (*Rivolto verso l'interno*) Annetta!

Laura - Aspetta un minuto, Paolo. Ti devo parlare. Ti voglio raccontare...

Paolo - E che cosa è successo che mi devi raccontare? Mi devi dire in che rischi ti sei messa? E in che rischi hai messo me? E tutti? Questo mi devi dire? Non ci voglio pensare... (*Breve pausa. Poi, cambiando tono*) Hai ragione: è meglio se parli ora, oppure ogni boccone che mangio mi fa veleno. (*Si siede*) Sentiamo.

Laura - Mi sono presentata a casa sua... a casa del magistrato...

Paolo - Pazza... Pazza...

Laura - (*Continuando*) Mi tremavano le gambe, sai... Sono andata in un orario in cui non potevano esserci altre persone... sono giorni ancora che tanta gente va a fare visita. Sono arrivata dietro quella porta e mi sentivo una mendicante. Il cuore mi batteva fino a riempirmi il petto e le orecchie.

Paolo - Sei tornata indietro.

Laura - No. No. La scala alle mie spalle era come una tentazione ma non potevo scappare. Bussai. Venne ad aprirmi un signore, un uomo non tanto giovane. Dissi che volevo parlare con la signora. Mi faceva domande e domande. E io dicevo che dovevo parlare solo con lei e di che cosa si spaventavano, non avevo niente in mano, niente addosso, la borsetta la potevo lasciare lì, nella sala. Di che si spaventava? Mi fece entrare nel salotto. Lì c'era più luce. «Mi guardi in faccia» gli dissi «Sono solo una povera donna. Mi guardi».

Si è aperto un cono di luce sul lato sinistro della scena. Laura lascia il suo posto e passa nella zona più illuminata, accanto all'attore che ha il ruolo del Signore, padre della Signora. Adesso Laura indossa un cappotto, sempre piuttosto incolore e ha in mano una borsetta. L'ambiente creato dalla luce è un salotto che può essere rappresentato soltanto da un divano e una poltrona o da tre, quattro poltrone.

Signore - (*Fissando Laura solo un attimo*) Mi scusi. Mi scusi. Siamo ancora troppo sconvolti. Vado a chiamare mia figlia. (*Esce, si sente poi la sua voce fuori scena*) Vuole parlare con te. Deve dirti qualcosa di importante. Solo a te. Solo a te. No, non mi pare un'esaltata.

Signora - (*Entra, accompagnata dal padre*) Buona sera, Voleva vedermi? Perché non si siede?

Laura - (*Siede, appoggiandosi appena al divano*)

Signora mia, io...

Signora - Chi è lei?

Laura - Sono una donna qualunque.

Signora - Sì, ma perché è venuta qui? Non può dirmi il suo nome?

Laura - No... no.

Signora - Allora?

Laura - Signora... io so. Io so chi ha ucciso suo marito.

Signora - Cosa sta dicendo?

Laura - (*Continuando*) Chi ha dato l'ordine. Chi ha fatto scoppiare la bomba e sono morti tutti, lui, gli agenti, persone di passaggio... Una bomba in una macchina, che scoppia così... chi muore muore...

Signora - (*Volgendosi al padre*) Papà, questa donna è pazza.

Laura - Signora mia, ho fatto le scale di questa casa quasi piangendo e gli scalini erano di pietra tagliente e avevo mani e piedi nudi che sanguinavano, ma dovevo arrivare a lei e parlare.

Signora - A che serve parlare? A me non serve di sapere. Lei dice di sapere chi ha ucciso mio marito e gli uomini della scorta e gli altri. Forse è vero, forse no. A me non serve di sapere.

Signore - Falla parlare, Giulia, falla parlare.

Signora - (*Ponendosi davanti a Laura*) Mi guardi. Voglio che mi guardi. Lo vede come sono ridotta? La mia vita è sparita. Sono morta come lui.

Laura - Non lo dica. Non lo dica.

Signora - Lui non c'è più. Io credevo in quello che

lui faceva, in quello che lui voleva. Non mi cambia niente sapere chi è stato ad ammazzarlo o a ordinare la sua morte.

Signore - Calmati, Giulia. Falla parlare.

Signora - (*Sempre con forza*) Cosa cambia per i miei figli sapere chi è stato? Loro non hanno più un padre. Non avranno più un padre che li aiuta a crescere, li aiuta a studiare, che gioca e scherza con loro...

Signore - (*Cercando di interrompere, rivolto a Laura*) Lei ha visto? Ha sentito qualcosa?

Signora - (*Continuando*) Ed è lo stesso per le mogli di tutti gli altri, per i figli di tutti gli altri. Lei viene qui e forse vuole liberarsi e dire... un nome. Che cosa cambia? Per tutte queste donne c'è una casa vuota, un letto vuoto... Faranno tutte le stesse cose che farò io: leverò le sue cose dagli armadi... i vestiti, i cappotti, le camicie... e poi aprirò i cassetti della sua scrivania... guarderò le sue carte, scoprirò forse cose che non sapevo... Quanto posto occupa nel mondo un uomo vivo... Oltre il suo corpo. Le sue cose sparse in tutta la casa... i libri... la biancheria... i piccoli oggetti nel cassetto del comodino, nel bagno... e poi gli amici, le telefonate, il nome, il nome, il suo nome ripetuto tante volte in una giornata da tante persone... In quanti posti è una persona viva, quando è viva!

Signore - Giulia, ascolta...

Signora - Vuoterò gli armadi e i cassetti ma non potrò levare le sue tracce, i segni della sua vita, che mi faranno sentire sola, sola... (*Pausa, poi di nuovo con forza*) E lei viene qui a dirmi che sa "il nome"! E ai miei figli cosa dico? Il nome? Questo gli dico per confortarli dato che non hanno più un padre? Il posto vuoto a tavola... mai più il rumore della sua chiave che apre la porta di casa... E io gli dico un nome...

Laura - Il silenzio mi si è raggrumato dentro in questi anni come pietra. Come pietra. E il rumore del silenzio... voi che vivete in questa città lo conoscete bene, come me. È un rumore fortissimo che mi ha fatto sorda. Per questo non capisco più tante cose. Mi pareva di fare bene a venire. Mi pareva che lo dovevo fare.

Signora - (*Continuando*) La moglie di un magistrato dovrebbe essere sempre pronta. Un magistrato di mafia, poi... Lo accompagnavo alla porta la mattina, quando usciva e il cuore mi diventava piccolo mentre lo baciavo, ma sorridevo perché pensavo che lui aveva bisogno del mio sorriso, per la giornata difficile che lo aspettava. E nessuno dei due diceva: «Ho paura». Lui sapeva e io sapevo che la scommessa diventava sempre più rischiosa, ma nessuno dei due diceva: «Ho paura». E mi controllavo persino nel fargli una carezza sul viso, nello stringergli la mano... Non doveva sentire la mia ansia. Certo il colpo di fucile o la bomba erano da tenersi nel conto, era successo ad altri... Mi pare di leggerlo anche negli occhi pietosi di chi viene a fare le condoglianze, amici, parenti, autorità, mi pare che me lo vogliano dire: «Lo dovevi sapere. Poteva capitare. Un magistrato come tuo marito, un magistrato di mafia. Dovevi essere preparata». (*Alza il tono della voce*) Non è vero. Non è vero. Nessuno è "preparato" per la propria morte o per la morte delle persone che ama. La morte è per gli altri. Sempre per gli altri. La morte è uno scandalo

che non ha niente a che fare con la tua vita. Uno scandalo che non puoi accettare.

Signore - Giulia, calmati. Tu sei una donna forte...

Signora - (Quasi interrompendo, sempre con energia) Finiamola! Finiamola! Non sono una donna forte. E a te, papà, voglio dire una cosa che adesso ho il coraggio di dire a me stessa. Ho detto che credevo in quello che lui faceva, ho fatto male, avrei dovuto contrastarlo. Avrei dovuto fermarlo, convincerlo a tirarsi indietro, a trovarsi un altro compito, a chiedere trasferimento...

Signore - Ma che dici, Giulia?

Signora - Papà, non voglio un nome. Non voglio vendetta. Voglio lui. Lo voglio con il cuore, con la testa, con il mio corpo... Mi sento disperata se penso alla mia solitudine, se solo penso alla confidenza che avevano i nostri corpi... Mi sento disperata quando non riesco a ricordare come erano fatte le sue mani... come era il suo viso, ci provo, ci provo e non ci riesco...

Signore - Sono giorni terribili per te, figlia mia...

Signora - Io lo incoraggiavo anche solo con lo sguardo, col sorriso, con l'accompagnarlo alla porta al mattino e non protestare per i suoi ritardi, le sue assenze... Avrei dovuto puntare i piedi e impormi. Sarebbe vivo.

Signore - Lui credeva nella sua professione. Ha fatto il suo dovere.

Signora - Il suo dovere! E porteremo fiori alla sua tomba e forse gli faranno un monumento. Un eroe. Un eroe morto, per i figli e per me.

Laura - I suoi figli avranno sempre un padre, signora, perché lui gli ha segnato la strada che devono fare...

Signora - (Continuando) Non voglio fare la moglie dell'eroe morto, non mi metto a fianco del monumento.

Signore - Basta, Giulia. Ho sbagliato. Non dovevo forzarti a ricevere questa signora.

Signora - Anche a me il silenzio di questi giorni ha fatto male, anche per me è diventato pietra sul cuore. (Tace per un attimo, riprende il controllo di sé, si alza e va verso Laura) Ma lei, cosa ha a che fare con la morte di mio marito? Perché non è andata alla polizia a dire quello che sa? Perché è venuta da me?

Laura - Perché era la persona che soffriva. La persona a cui dovevo offrire questa mia pena e chiedere perdono per il mio silenzio. Mi pareva che così avrei trovato un po' di pace. Poi sarei andata alla polizia. Ma prima dovevo venire da lei.

Signora - Lo dica allora quel nome.

Signore - Sì, lo dica.

C'è un attimo di pausa. Laura esita.

Laura - Ora non posso più.

Signore - Come? Che cosa vuol dire «non posso più»?

Laura - Le parole che volevo dire non mi appartengono. Non posso parlare. Non tocca a me. Ho capito che non tocca a me. (Si alza) Non posso. Perdonatemi... anche per questo. (Fa per andar via)

Signore - (Fermandola) Un momento. Ora non può andarsene. Deve dire quello che sa. Io...

Laura - (Interrompendo) Signore mio, aspetti prima di parlare con la polizia, solo qualche giorno, uno, due... La supplico.

L'azione adesso è di nuovo al presente. Laura è tornata nella sala da pranzo, accanto a Paolo, nella stessa posizione della scena precedente.

Paolo - (Battendo il pugno sul tavolo) Ma ti rendi conto di quello che hai fatto? Sei una pazza. Una pazza pericolosa ormai. Ma come è potuto succedere? Come hai fatto ad arrivare fin là?

Laura - (Parlando sopra la sua voce) Non potevo parlare, non riuscivo più a trovare le parole. Le avevo perse.

Paolo - Informeranno subito la polizia per scoprire chi sei. L'avranno già fatto.

Laura - Non era per proteggerti che non parlavo. Avevo capito che non dovevo essere io a parlare...

Paolo - (Non ascoltando e trovando un tono di voce più calmo e più sicuro) Va bene. Va bene. Ci prepareremo a incontrare la polizia, allora.

Laura - Paolo, tu non mi ascolti. Stai zitto un minuto. (Gli prende le mani) Non ho parlato perché ho capito che dovevi essere tu a parlare. Le parole che volevo dire non erano mie. Forse io mi sarei liberata parlando, ma non potevo. Toccava a te.

Paolo - (Liberandosi e quasi aggredendola) Ma che dici? Che stai dicendo?

Laura - Sei tu che devi parlare. Devi pentirti.

Paolo - Ma che ti passa per la testa? Secondo te dovrei consegnarmi alla polizia e... pentirmi?

Laura - Non sto scherzando. È l'unica cosa da fare. Per dare una svolta alla tua vita, a quella dei tuoi figli.

Paolo - Ma che vai dicendo? Secondo te io... Io non c'entro niente con questo delitto. Lo posso dire forte. La polizia non ha nessuna prova. E secondo te io dovrei consegnarmi nelle loro mani e... pentirmi? Dichiararmi... come si dice? collaboratore di giustizia. (Ride) Pentito! Pentito e 'nfame!

Laura - (Quasi senza lasciarlo finire, con forza) È l'unica cosa da fare. E tu sai che se non parli tu, parlerò io. (Con voce più calma) Ma tocca a te liberarti, tocca a te trovare la voce e le parole per raccontare tutto e tornare nuovo. Lo devi anche ai tuoi figli, anche a me. Sì, a me. Non ti ricordi la gioia che mi avevi promesso? E invece è stato un calvario.

Paolo - Laura, finiscila! Finiscila! Fai quello che vuoi della tua vita, ma lascia stare la mia.

Laura - No. No. No. Io non ti lascerò in pace fino a che non ti deciderai. Lo devi fare per i tuoi figli. Non ti lascerò in pace. (Chinandosi su di lui e scotendolo) Mi senti? Mi senti? (Si interrompe come spaventata della sua aggressività, si siede e, cambiando tono) No, non è così che deve essere. (Breve pausa)

La latitanza di tuo padre. Lo cercavano dappertutto, nelle campagne, nei paesi vicini, ovunque, e lui era in casa sua, nascosto in un intercapedine. E tu mi avevi costretto a trasferirmi in quella casa, con i bambini. Per sicurezza mia, dicevi, ma non era vero che era per la mia sicurezza. Avevi paura che io potessi parlare con qualcuno. Te l'aveva detto lui, tuo padre, di mettermi sotto controllo. Non potevo uscire, non potevo andare a casa dei miei, con loro inventavo cento scuse, dovevo stare legata a voi, perché non vi fidavate, non ti fidavi. Ero una «strània». Una nemica. Un altro sangue, come diceva tuo padre. Voi avevate una specie di lingua comune, fatta di gesti, di pause, di occhiate, di silenzi. Io ero fuori. Un altro sangue. Che errore era

stato sposarmi, vero, Paolo? Tuo padre te lo ha detto e ridetto. E io te lo leggevo negli occhi. Mi sentivo come sul confine io; non appartenevo più alla mia famiglia, non appartenevo alla tua. Le giornate piene di silenzio. Cominciò allora il peso del silenzio. Mai aprire la parete dell'intercapedine durante il giorno, per nessun motivo. Attenti anche a parlare per via dei vicini e poi tuo padre che compariva la notte. Che terrore provavo a vederlo venir fuori dal suo nascondiglio. Sempre con gli occhi fermi e la bocca serrata. E con quei suoi occhi puntati guardava tutto, controllava tutti... Poi, una notte lo venni a prendere. Una spiata, avete detto. Nella mia stanza mi tappavo le orecchie per non sentire tutti quei passi pesanti - tum tum tum - tutte quelle voci. Ora mi accorgevo di essere caduta in un precipizio... Ma come era potuto succedere? Tuo padre uscì di casa con le manette. Dopo qualche mese toccò a tuo fratello. Restavi tu. La Famiglia era stupefatta, si rivolgeva a te, ora. Dal carcere tuo padre, tuo fratello contavano su di te. Diventasti il capo. (Ride dolorosamente) Il capo. Io ero impietrita dalla meraviglia e dall'orrore. Riuscivo a trovare parole solo per i bambini. Da tempo avevo cominciato a morire. Mi chiedevo cosa potevo fare per me, per loro. La notte sognavo di spalancare il balcone di quella maledetta casa e gridare: «Sono qui. Sono qui. Liberatemi!». Nessuno poteva aiutarmi. Tutti avevano paura. E la paura portava il silenzio. Io lo accettavo il silenzio, lo imparavo ogni giorno, non sapevo cosa altro fare.

Paolo - Potevi andartene, no?

Laura - Tu dici che mi lasciavi andare? (Ride) Ma va! Avevate tutti paura che io potessi raccontare qualcosa. E poi, mi lasciavi andare con i bambini?

Paolo - Con i bambini? Ma come puoi pensarlo?

Laura - Lo vedi? Così ero legata alla catena.

Paolo - (A bassa voce) Era anche per proteggerti. Qualcuno poteva farti del male.

Laura - Così restavo. La mia vita era come teatro, come un film che scorreva sotto i miei occhi e io potevo solo stare a guardare. Poi presero anche te. Tutta la potente famiglia era in carcere. Signore mio! Ricordo la faccia di tua madre quando me lo disse. «Paolo è in carcere» mi disse «Ha telefonato l'avvocato. Hanno preso Paolo». E poi mi afferrò le mani: «Tu lo devi aiutare. Lui non è come gli altri. Lui non è abituato a queste cose. Lo devi aiutare. Tu hai studiato. Tu sai parlare... Troviamo un bravo avvocato, Laura, un altro, un altro, uno più bravo. Paolo non è abituato».

Paolo - E tu mi aiutasti. Sei stata eccezionale. Hai trovato proprio un bravo avvocato.

Laura - Avevo il permesso di uscire, ora. Di viaggiare. Palermo, Napoli, Roma. Aerei. Alberghi. Aule di tribunale. Sei uscito e mi hai levato i figli.

Paolo - E torni sempre allo stesso discorso.

Laura - Sì, lo stesso discorso. Ma ora, guardami in faccia, Paolo, che cosa hai intenzione di fare con i tuoi figli?

Paolo - Che vuoi dire?

Laura - Loro crescono, sai, non potranno stare tutta la vita in collegio. Crescono. E che faranno? (Progressivamente incalzante) Li vuoi tenere all'estero? Torneranno in Italia? Che progetti hai per loro?

Paolo - (Infastidito) Ma lasciami stare! Non è il

momento di parlarne.

Laura - (*Continuando*)

Andranno in giro con il tuo cognome? O lo cambieranno? Prenderanno il mio? Dimmi che progetti hai. Tu sei il padre e il padre deve fare strada ai figli. Che progetti hai per Giovanni?

Paolo - Deciderà lui. Magari farà una professione all'estero. Deciderà lui.

Laura - E se poi viene il suo turno? All'improvviso, come è stato per te? Che fa? Diventa il capo della famiglia?

Paolo - Ma che vai dicendo? Ce ne vuole di tempo.

Laura - Ah, allora ci pensi. Gli tocca la tua sorte anche a lui. Una catena che non finisce mai. Ma non lo vedi che è una pazzia? Non lo vedi che lo condanni tuo figlio? A lui hai voluto dare il nome di tuo padre. Giovanni come lui. «Lo chiamiamo Giovanni» hai detto al parroco il giorno del battesimo. E io mi ripetevo il nome e il cognome, il nome e il cognome... Che vita avevo dato a quel bambino con la vestina bianca? Lo chiamiamo Giovanni. Non lo capisci che è una catena che non si spezzerà mai?

Paolo - Chi lo dice che la sua vita deve essere come la mia?

Laura - Quando sono con i bambini e loro giocano nel giardino del collegio o sono seduti con me al tavolo di un ristorante, mi scopro a guardare le loro mani e ho paura e... vergogna, come se li spiassi. Giovanni si fa grande e le sue mani sono quelle di un adulto... quasi. E io so che voglio sapere da quelle mani se hanno la forma del palmo, del dorso, delle dita, se hanno il pollice girato verso l'alto come te, come tuo fratello. Come tuo padre. Se anche lui è uno che afferra la vita, la gente con questo desiderio pazzo di farsi dio e padrone. (*China su di lui*) Tu la devi spezzare questa catena, mi senti? Mi senti?

Paolo - Ti ho detto: finiscila.

Laura - Ora voglio pensare alla vita, per me e per loro. Voglio aprire una finestra e dire: domani. Domani. Domani.

Paolo - Tu non ragioni. Dici cose che non hanno senso...

Laura - Io ti parlo perché so che mi puoi sentire.

Paolo - Io non ti sto a sentire, invece!

Laura - E chi senti? Tuo padre? Senti ancora lui? È morto lui, è morto. Non c'è più. Scordatelo. Il male che ti ha fatto, te lo ha fatto. Sei tu il padre, ora, mi capisci?, sei tu il padre. Non devi obbedire a nessuno. Sei tu quello che decide. E te lo devi ricordare: il padre fa strada ai figli.

Paolo - (*Con voce alta e tono deciso*) Non sarò mai un infame. Mi hai capito?

Laura - (*Anche lei con voce alta*) E ora che sei? Che sei? Un uomo di coscienza che non tradisce gli amici e condanna i figli?



SCHEDA D'AUTORE

MARIA SANDIAS è nata ad Alcamo (Trapani) e vive a Roma. Laureata in Filosofia, dal 1976 al 1980 ha fatto parte della redazione di trasmissioni televisive per bambini e dal 1982 al 1993 ha scritto radiodrammi, sceneggiati e programmi per la Rai.

Tra i suoi lavori teatrali sono stati messi in scena: *Ridarti la vita*, (Segnalazione Premio Vallecorsi 1989); regia di Ezio Maria Caserta, Teatro Scientifico di Verona, 1993 - Compagnia La Mansarda, S. Salvatore, 1997; *Maria Sofia di Borbone, una regina in esilio*, regia di Camilla Migliori, Teatro delle Esposizioni Roma nell'ambito della rassegna Accadde a Roma, 1996 - Società Precaria, Asti, 1996 e

Villastellon, 1997; pubblicato in *Accadde a Roma*, Ed. Costa e Nolan, Genova, 1996; *Dove Vado?*, e *Le Regioni della Luce*, regia di Carlo Quartucci, con Carla Tatò nell'ambito del progetto teatrale *Accadde in Sicilia* - 1999 - pubblicati in *Accadde in Sicilia*, Ed. Antonio Pellicani, Roma, 2000. *Lei, una ragazza*, è pubblicato in *Fragile Novecento*, Ed. Il ramo d'oro, Firenze, 1998; *L'attesa*, è pubblicato in *Pellegrini nel tempo*, Ed. Antonio Pellicani, Roma, 2000. Con *Quei passi fuori scena* ha vinto il Premio Luigi Antonelli-Castilenti 2001. Con *Quelle voci, quel silenzio* ha vinto il Terzo Premio Vallecorsi 2001.

Paolo - (*Sempre con tono alto e autoritario*) Basta. Statti zitta. (*Alza la mano come per colpirlo*) Se ti potessi fare stare zitta per sempre!

Laura - Ma non puoi, vero? E allora parlo io, ricordatelo. Sono disperata, non ho niente alle spalle, non rischio niente. Parlo io. Spezzo io la catena.

Paolo - Che faccio? Me ne devo andare?

Laura - (*Continuando*) Non ho parlato perché questa strada di dolore e di salvezza toccava a te, ma parlo, sai... Perché c'entro anch'io con questa catena di sangue. E parlerà Annetta, parleranno tutte le donne che hanno mangiato pane e silenzio, pane e dolore per tanti anni. Non vedo, non sento, non so. Non so, non so, non so. E invece vedevo, sentivo, sapevo. Sapevo. (*Cambiando tono*) Paolo, tu lo sai cosa succede quando una donna non può dare il latte al suo bambino... Il latte s'impetra. Così il silenzio mi si è aggruppato dentro, è diventato pietra. E di questa pietra mi devo liberare. (*Poi si china su di lui, con tono di sfida*) Tu lo sai che ci vado, vero? Ci vado come già ci sono andata. (*Poi cambiando ancora tono, a voce più bassa*) Lo faccio per te, per aiutarti.

Paolo - Per aiutarvi! Tu sei un pericolo. Mi vuoi mettere in carcere. Tu non lo sai che cosa è il carcere.

Laura - E non è un carcere quello che ti sei organizzato qui? Che bella villa ha don Paolo! È una fortezza. Il primo muro e il primo guardiano, il secondo muro e il secondo guardiano. E devi uscire sempre con i guardiaspalle, uno di qua e uno di là. Non è un carcere questo? E non hai un carcere qui, nel cuore? Non lo capisci che, andando in carcere, ti libererai dal carcere che hai dentro, dai ricordi, dai rimorsi? (*Pausa*) A cosa pensi quando ti corichi? A cosa pensi per prendere sonno?

Paolo - (*Con un gesto di stizza*) Non lo so. Dormo poco.

Laura - Paolo, io ho parlato a quel ragazzo che mi veniva incontro sulla spiaggia. Paolo, non era questa la vita che volevamo.

Paolo - (*Appoggia i gomiti sulla tavola e si chiude il viso tra le mani*) Laura, ma che mi fai, Laura?

Laura - (*Ora è seduta. Parla come tra sé*) Ti ho cercato in tutti questi anni nel mio cuore, a volte ti trovavo e ti cullavo, ti cullavo come un bambino piccolo.

Annetta - (*Entrando in scena*) Avvocato...

Paolo - (*Come con sollievo*) C'è Masino?

Annetta - No. Non è Masino. È Andrea, avvocato.

Paolo - (*Si alza*) Andrea? (*Esce*)

Annetta - (*Seguendolo*) E mio figlio Masino? Avvocato! E mio figlio Masino?

In scena resta Laura. Si alza, si avvicina alla finestra, la spalanca, si affaccia, si ritrae, si guarda un attimo nel vetro dell'anta aperta, si tocca i fianchi, i capelli, il viso. Poi si chiude il viso tra le mani con un sospiro profondo e disperato. Chiude la finestra.

Annetta - (*Entra in scena, quasi preceduta dal suo gridare. Paolo la segue*) Signuruzza! Signora! Mi l'ammazzarù! Mi l'ammazzarù! (*Si precipita verso Laura, le si ferma davanti e dice a voce alta, quasi sillabando*) Me l'ammazzarono mio figlio Masino! Me l'ammazzarono. È morto, Signuruzza. È morto. **Laura** - Anna! Annetta! Ma che dici? Che vai dicendo?

Annetta - Così è. Così è. Vicino al camposanto l'hanno trovato Masino.

Laura - (*Rivolta al marito*) Paolo, ma come può essere?

Paolo - È così. Masino è morto.

Laura - Ma quando è stato? Quando è succes-

so?

Paolo - Due giorni fa.

Laura - (*Scansa Annetta che si siede in un angolo, poi affronta il marito*) Due giorni fa? Ma Masino non era con te? Non era partito con te?

Paolo - No. Lui è rimasto.

Laura - Sei partito senza di lui? Non ci posso credere. Non è mai successo. Perché? Perché? (*Lo costringe a guardarla*) L'hai lasciato qua per controllare me. Per controllare me, non è vero? Due giorni fa... Mi ha seguito fino alla casa del magistrato. E quel giorno l'hanno preso. Mentre seguiva me. Perché mi doveva spiare? Che ordini gli avevi dato?

Paolo - Ti doveva proteggere.

Laura - Proteggere? E da chi? Tu non pensavi a un pericolo. Doveva spiarmi. «Se esce, seguila. E vedi dove va». Così gli hai detto. E poi doveva avvertirti. Quando, come, dove. Tutto doveva dirti. Così tu decidevi cosa dovevi fare della pazza di tua moglie. Ma non ti ha potuto dire niente, povero figlio. Niente. (*Pausa*) E chi l'ha preso? Chi gli ha sparato? La polizia?

Paolo - No. La polizia no.

Laura - Ah, la polizia no. Un tuo nemico allora...

Annetta - (*Dal suo angolo*) Lo voglio vedere mio figlio. Lo voglio vedere.

Laura - (*Avvicinandosi ad Annetta*) Hai sentito, Annetta? Tuo figlio è morto perché seguiva me. Mi spiava per conto del padrone.

Annetta - Il padrone... A lui, a don Paolino avevo affidato il figlio mio. Da quando era un ragazzino piccolo così... E che potevo fare? (*Rivolta a Paolo*) Avvocato, mio figlio lo voglio vedere. Se non lo vedo non ci credo che è morto. Non ci posso credere, mi capisce? Avvocato, lei mi deve dire una parola. Una parola me la deve dire. Siamo cresciuti assieme lei e io. Questa famiglia è la mia famiglia. In questa casa l'ho conosciuto mio marito. E qui sono rimasta quando mio marito è morto. Ammazzato pure lui. Mi restava Masino. Se lo ricorda lei, avvocato, Masino quando era piccolo? Bambino allegro. Bambino furbo. Così lei diceva: «È un picciriddu spertu. Spertu». E lei lo ha cresciuto. Lei e io. Non è vero che lo ha cresciuto lei? Masino lo adorava l'avvocato, lo adorava come fosse dio in persona.

Laura - (*Si siede*) Sì, lo adorava.

Annetta - E ora Masino non c'è più. Restai sola, signuri! Sola. (*Pausa*) Lo voglio vedere. Avvocato, a Masino lo voglio vedere. Mio marito morì e non l'ho visto. «Non può essere. Non può essere» diceva don Giovanni «Non ci pensare più». E io mi stetti zitta. Nemmeno l'ho potuto piangere, come si fa con i morti. Ma mio figlio, lui, lo voglio vedere. Ma come fu, avvocato? Come successe? Vicino al camposanto... Abbandonato. Lo pigliarono a sorpresa. E non si seppe difendere u figliu miu. (*Pausa*) Ce l'ho messo io in questa strada di rischio e di morte. Io. Io l'ho messo nelle mani di don Paolo come mio marito era nelle mani di don Giovanni. Il padre e il figlio. «Fai come dice l'avvocato» «Hai sentito cosa ha detto don Paolino? Fai come dice lui». Così passavano gli anni e Masino diventava l'ombra di don Paolo. L'ombra di don Paolo. Non aveva nemmeno bisogno di parlare don Paolo. Si capivano cu l'occhi ormai...

E glielo avevo detto io. Pazza. Pazza. Pazza. Ma a chi lo affidavo questo figlio mio senza padre? Dovevo scappare da questa casa quando morì mio marito. Pigliarimi u picciriddu e scappare. E invece restai. (*Pausa*) No, non me ne potevo andare, vero, signuruzza? È un destino segnato. 'A me stidda. (*Pausa*) Mio figlio lo voglio vedere. Mio marito non l'ho visto. Da un momento all'altro sparì. A che c'era a che non c'era più. E lui pure. Leri c'era e ora non c'è più. Che, non lo sappiamo noi donne che può succedere? Eppure, quando succede, restiamo... di sale. Mi pare che manco il cuore mi batte più. (*Rivolta a Laura*) Me lo sente, signora. Me lo sente. Non c'è un battito. E come può essere che sono disperata e non posso piangere? Nemmeno gridare? Ah, don Paolo... Lei mio figlio me lo deve dare... Lo andiamo a prendere, vero, don Paolo? Poco ci stavo con Masino. Troppo poco. Ma lo vedevo ogni giorno. Ogni giorno veniva in questa casa. Arrivava come a sorpresa. Io lo sapevo che prima o poi arrivava. Bussava, al citofono sentivo la sua voce, io lo sapevo che saliva le scale, eppure nella cucina arrivava sempre a sorpresa. Come diceva lei, signora. Come un gatto. Vero è. Come un gatto camminava. M'arrivava alle spalle e mi scioglieva il grembiule, e poi mi abbracciava e rideva. Certe volte si sbrigliava presto a parlare con l'avvocato e allora io gli apparecchiavo un posto sul tavolo della cucina. E mangiava. E io lo guardavo mentre mangiava. Lei lo sapeva, signuruzza, che io gli davo un piatto di pasta in cucina, vero?

Laura - Sì, lo sapevo, Annetta. Facevi bene.

Annetta - Me lo guardavo quel figlio perso. Lo sapevo che era perso. Lo sapevo che era un ramo che si spezzava prima di dare frutti. E me lo vedevo cambiare sotto gli occhi, giorno dopo giorno, quel figlio. Seduto al tavolo della cucina me lo guardavo e vedevo la sua faccia che si faceva seria, come pesante, e in certi momenti pareva un vecchio. Mangiava e pareva che non sapeva che cosa mangiava. (*Pausa*) Ah la malasorte! Con certi uomini i figli non si devono fare... Nella mia testa dicevo mentre lo guardavo: «Io ci ho colpa. Ero giovane, Masino, e la gioventù mi ha fregato». La gioventù è come una malattia vero, signuruzza? Una malattia che hai nel sangue e ti riempie tutto il corpo tuo. Ti spinge avanti avanti e non ragioni più. Avanti, avanti come se t'aspetta una festa. Non senti niente e nessuno. Come una scema gridi: «Scansati! Scansati! La vita è mia! La vita è mia!» È così. Anche se qualcuno mi diceva: «Dieci passi e c'è un precipizio», io magari ridevo. «Scansati! Scansati! La vita è mia!». Presto presto presto, innamorata, maritata, incinta... Vedova. Vedova. (*Pausa*) La gioventù finisce e te la paghi tutta la vita. Una pena come una carcerazione senza speranza. Solo morta puoi uscire da questo carcere. Solo morta. (*Si scuote. Si alza*) Avvocato, pure lei, non lo vuole vedere Masino? (*Cambiando tono*) I vestiti... Devo preparare i vestiti per Masino. A casa sua devo andare. Com'è che non ci pensavo? Devo preparare tutto.

Laura - (*Posandole una mano sul braccio*) Annetta, forse Masino è morto per proteggere me. Per me.

Annetta - Signora, era la sorte sua. Prima o poi. Una sorte segnata. Come tutti quelli che fanno la stessa strada. Certi momenti ti guardano e sembrano dio, ma poi, basta uno sgarro, un'imprudenza... E che non lo sappiamo? Una sorte segnata. Io lo sapevo. Eppure quando la morte arriva, ti prende sempre come alla sprovvista. Morto? U figliu miu? Non può essere. Non può essere. Lui no. Lui no. Ma era una morte segnata. (*Pausa*) Me ne vado. Vado a preparare il vestito per lui. Così, quando lo portiamo a casa, lo lavo bello pulito, lo vesto, lo sistemo tutto. Beddu abbirsatu. È un bel ragazzo Masino. Come suo padre. E noi alla morte li diamo li beddi picciotti... (*Si alza*) Me ne vado.

Laura - Annetta, ti accompagno io.

Annetta - No, no, signora, non si incomoda. Chiamo Carmela, la moglie del portinaio. Lo lavo bello pulito e lo vesto di tutto punto. Ah, signuruzza mia! Mi sento come Maria alla croce. Maria alla croce! (*Cambiando di nuovo tono*) Devo pure cercare un vestito nero per me. Uno per il funerale, almeno...

Laura - Vieni con me, Annetta. Ne cerchiamo uno nel mio armadio.

Annetta - (*Rivolta a Paolo*) Ora m'attacco un fazzoletto nero in testa, avvocato, e me lo levo... quannu lu Signuri voli. Quando il Signore mi chiama. Quando morì mio marito, dopo un poco me lo levai il lutto perché avevo il bambino e mi pareva brutto per lui... e me lo levai il lutto. Ma ora... (*Si avvia. Si ferma sulla soglia, si volta, sempre parlando a Paolo*) M'attacco un fazzoletto nero in testa, don Paolo, e non me lo levo più. (*Fa per uscire ma poi torna verso Paolo*) Ah, avvocato! Comu vulissi gridari! Aiu un griru cà, ni lu pettu, chi nun mi nesci. (*Pausa*) E come posso gridare in questa casa? Ma mi guarda, mi guarda, avvocato, io me la chiudo la bocca. Me la chiudo. Non faccio una voce. Lei non lo sente che sto gridando? Io grido, avvocato, io grido. (*Attimi di silenzio*) Lo sente che sto gridando?

Paolo - Lo sento, Annetta, lo sento.

Annetta - Me ne vado. (*Esce di scena con Laura che ha aspettato sulla soglia*)

Paolo si alza, si muove agitato sulla scena, si siede. Appoggia le braccia sul tavolo e prende la testa fra le mani.

Le seguenti voci possono essere più alte, più basse. mischiarsi, sovrapporsi.

Voce di Annetta - Avvocato, e mio figlio Masino? L'abbiamo cresciuto lei e io mio figlio, vero, don Paolo? Io sempre glielo dicevo: «Attento a quello che dice don Paolo. Devi fare sempre quello che dice don Paolo».

Voce della Signora - ...leverò le sue cose dagli armadi... i cappotti... le camicie e poi aprirò i cassetti della sua scrivania, guarderò le sue carte...

Voce della Madre di Paolo - Hanno preso Paolo. Lui non è come gli altri. Lo devi aiutare.

Voce di Annetta - Avvocato, e mio figlio Masino?

Voce della Signora - Quanto posto occupa nel mondo un uomo vivo... Le sue cose sparse in tutta la casa...

Voce di Annetta - Lo lavo bello pulito e lo vesto di tutto punto... Beddu abbirsatu.

Voce della Signora - Lo dovevi sapere. Poteva

capitare. La moglie di un magistrato... Un magistrato di mafia...

Voce della Madre di Paolo - Lo devi aiutare. Lui non è abituato.

Voce di Annetta - Avvocato, ma lei lo sente che sto gridando?

Voce di Laura - Ti ho cercato in tutti questi anni, nel mio cuore. A volte ti trovavo e ti cullavo, ti cullavo come un bambino piccolo.

Voce di Annetta - Ah, Masino lo adorava come fosse dio...

Voce della Signora - In quanti posti è una persona viva, quando è viva...

Voce di Annetta - Mi sento come Maria alla croce. Maria alla croce.

Voce di Laura - Ti ho cercato in tutti questi anni, nel mio cuore...

Entra Laura

Laura - (*Si avvicina al marito*) Non hai detto una parola di conforto a quella povera madre. Non hai saputo trovare una parola, un gesto...

Paolo - (*Alzando appena la testa*) Nemmeno una parola.

Laura - È vero che anche tu hai bisogno di conforto. Masino ti era più figlio dei tuoi figli.

Paolo - Che dici?

Laura - Era diventato l'ombra tua, come dice Annetta. Ti adorava come fossi dio, come dice Annetta. E per te era più figlio dei tuoi figli. È grande il dolore, eh? Il rimorso per averlo lasciato qui. (*Si siede*) Ma era la sorte sua, come dice sua madre. La sorte sua. (*Si protende verso il marito*) Perché non è venuto con te? Doveva controllarmi? Doveva seguirmi? Che ordini aveva avuto da te? (*Paolo fa per parlare, lei lo ferma*) Doveva seguirmi fino alla casa del magistrato? E poi? Dimmelo.

Paolo - Doveva fermarti.

Laura - Come?

Paolo - Doveva fermarti e riportarti a casa. Pensavi veramente che potevo partire e lasciare una pazza allo sbando...?

Laura - Fermarmi a tutti i costi?

Paolo - Fermarti e riportarti a casa.

Laura - Allora l'hanno preso prima che io arrivassi a quel portone.

Paolo - Sì, prima.

Laura - Prima. Masino poteva convincermi a tornare a casa. Oppure no. Su quel portone potevo morire. Non è vero? (*Pausa*) E ora che hai intenzione di fare? Vendicare lo sgarro terribile che ti hanno fatto? Che hai in testa? Ammazzare chi ti ha ammazzato il figlio? È questo quello che vuoi fare?

Paolo - Lascia perdere, Laura.

Laura - Lasciami stare. Lasciami stare. Solo questo sai dire: «Sei pazza» e «Lasciami stare». Ma prova a parlare. Dammi la fiducia di qualche parola. Piangi. Grida.

Paolo - Piangere?

Laura - Non sai più come si fa, vero? Lo vedi come siamo ridotti? Come se ci avessero tagliato le gambe e le braccia e noi vogliamo continuare a camminare... (*Si alza, si sposta proprio di fronte a lui*) Guardami, Paolo. (*Lui alza lo sguardo*) Siamo lontani, vero? Tutti questi anni di morte e di vendetta ci hanno asciugato il

cuore. Guardami. Hanno ammazzato Masino. Che vuoi fare? Vendicarti? Ancora, ancora e ancora? Fino a che non arrivano ai nostri figli?

Paolo - Che dici?

Laura - Se vogliono, ci arrivano ai nostri figli, lo sai.

Paolo - Lascia stare i nostri figli. Loro sono al sicuro.

Laura - Non è vero. Ci arrivano, se vogliono. Gli basta seguire me.

Paolo - Prendiamo le precauzioni necessarie.

Laura - Che vuoi dire? Che vuoi dire? Che non devo andare a trovarli? È questo che vuoi dire?

Paolo - Mi fai dire cose che non dico.

Laura - Ti conosco. (*Con energia*) Non voglio, lo capisci?, non voglio che i miei figli diventino un regolamento di conti. Lo capisci? (*Pausa*) Devi cambiare strada. Devi rompere la catena. Tu lo puoi fare. Ti hanno ammazzato Masino, ricorda. E domani possono ammazzare Giovanni, e poi le bambine. Sei tu che puoi cambiare le cose. Non dire «Lasciami stare». Non dirlo. Sei assediato, Paolo. Se non parli tu, parlo io, parla Annetta... Ora parla Annetta... suo figlio è morto. È morto! Parlano tutte le donne che gridano senza aprire bocca. Non le senti, non le senti gridare? Sarà sempre così in questa casa. Sarà una casa piena di grida. Anche se sembrerà silenzio. Come lo puoi sopportare questo... silenzio? Pure Masino te lo domanda.

Paolo - (*Interrompendo*) Lascia stare Masino!

Laura - (*Continuando*) Lui si affidava a te tutto intero, come un figlio che non dubita. Ma che, è morto giusto per continuare la catena? Lui ti adorava, è vero, e non ti lascerà. Continuerà a camminare sul tuo cuore con quei suoi passi leggeri. Su e giù. Su e giù. Su e giù.

Paolo - (*Alzando la voce*) Basta, Laura! Non mi tormentare. Non mi tormentare!

Laura - Tu dici: «Non mi tormentare». E mi hai messo uno alle spalle, a contarmi i passi, per «convincermi» a tornare a casa. E se io non mi convincevo, che doveva fare Masino? Che ordini aveva? (*Pausa di silenzio*) Eri arrivato a questo punto. Tanto sei disperato. Se, se, se... Se tornava lui, continuavo io a camminare sul tuo cuore. Tanto sei disperato. (*Pausa*) Soffri come una bestia, lo so. Forse vorrei anche consolarti, ma non so più come si fa... (*Si siede e continua, come parlando a se stessa*) Un nemico. È stato per anni come vivere con un nemico. Se eri in casa, anche chiuso nel tuo studio, io ti sentivo in tutte le stanze, riempiva tutte le stanze la tua presenza, riempiva la mia testa. Tu controllavi. Occhi puntati che passavano pure i muri di casa. Se uscivi, allora sì, mi rilassavo un poco. E mi stendevo su quella tua assenza due ore, tre ore, un giorno, mi stendevo... come una volta mi stendevo al sole. Un pezzettino di tregua. Rilassati. Fai il vuoto nella testa. Spegni quegli occhi che controllano. Non c'è. Non c'è. (*Pausa*) Come un nemico. Eppure la notte, certe volte, quando mi svegliavo e ti capita di non sapere bene chi sei e dove sei, in quella specie di incoscienza, io ti cercavo come eri un tempo. Ancora ti cercavo.

Voce di Donna - (*Improvvisa, fuori scena*)

Signora! Signora! Arrivaru i picciriddi. Arrivaru! Rumori tipici degli arrivi, voci giovani, allegre fuori scena

Paolo - (*Alza il capo di scatto*) Che hai fatto?

Laura - (*Si alza*) Mio padre è andato a prenderli i nostri figli. Glielo ho chiesto io.

Paolo - Laura, che hai fatto?

Laura - Ora prenderai tu una decisione. Io non parlerò. Tocca a te decidere. Mi puoi ammazzare alle spalle e continuare la tua vita. Oppure puoi liberarti e liberare i ragazzi. E io ti aiuterò.

Paolo - (*Alzando il tono della voce*) Laura, che hai fatto?

Laura - Avrai i tuoi figli a tavola stasera. Li guarderai e deciderai.

Paolo - (*Si chiude di nuovo il viso tra le mani*) È una cosa terribile.

Laura - Loro ci aiuteranno. (*Si avvicina al marito, è alle sue spalle*) Abbiamo perso confidenza con gesti di affetto, con parole d'affetto. Se per anni non dici "amore", "tesoro", ti scordi cosa significano. Anche le carezze, se non le fai, ti scordi come sono. Da quanto tempo... non ti tocco. Forse non lo so più fare... E lo stesso è per te. L'amore è pure un esercizio.

Paolo - Sarà un periodo terribile.

Laura - Saremo insieme.

Paolo - Mi attaccheranno da tutti i lati... E voi sarete tutti in pericolo. Sempre.

Laura - Saremo insieme.

Le voci dei ragazzi si fanno più vicine. Laura posa le mani sulle spalle del marito. Lui si tira su e prende le mani di Laura.

FINE

L'illustrazione di apertura è di Toti M. O'Brien

la società teatrale

notiziario

a cura di **Anna Ceravolo**

al "Franco Parenti"

OMAGGIO AD ALESSANDRO FERSEN ultimo sciamano del teatro

di Danilo Caravà

Al Teatro Franco Parenti di Milano, in maggio, si è voluto ricordare Alessandro Fersen, scomparso due anni fa. La serata è stata coordinata da Andrea Bisicchia che, dopo la visione del video con un'intervista al Maestro, concesso da Teresa Viziano, direttrice del Museo dell'attore di Genova, sede della donazione dell'archivio Fersen, ha dato la parola a Roberta Arcelloni per il primo intervento nel quale è stato tratteggiato un ritratto biografico del grande didatta del teatro. Laureato in filosofia e contagiato dalla fatale *mésalliance* con il teatro, naturale

arrivo di un pensatore *engagé*, ha giocato sulla scena le categorie trascendentali di kantiana memoria trovando in esse luogo deputato alla costruzione di un laboratorio permanente di antropologia e di psicologia sociale legandosi idealmente alle tesi di Ersov. Fersen si confrontò con un atteggiamento dialettico-hegeliano con il metodo Stanislavskij arrivando a varcare il suo *finis terrae*, l'invalidabile in sé del personaggio, il suo inconscio, le sue fondamenta archetipiche. Illuminato dalla ricerca dell'apostata del teatro Artaud, Fersen trovò in Brasile, nelle cerimonie sciamaniche nelle quali i celebranti ricevono in sé gli dei in una sorta di trance, la chiave di lettura e la *magna charta* di quella che sarebbe diventata la sua metodologia teatrale, la sua "quiddità" nella didattica della scena. Ugo Ronfani ha ripercorso le ragioni di

fare memoria della lezione di Fersen, Gastone Geron ha reso al Maestro un omaggio di amicizia e di affetto. La figlia Ariela Fajrajzen Yavetz (foto in alto), giunta appositamente da Israele, in un intervento molto commovente, ha poi ricordato la radice ebraica di Fersen ed il suo interesse per il teatro yiddish. Infine ha preso la parola Paola Bertolone, collaboratrice del Maestro per diciassette anni. Agli interventi si sono alternate le testimonianze di allievi e amici di Fersen: Umberto Artioli, Marco Colli, Alberto Fortuzzi, Umberto Gandini, Lele

Luzzati, lette dagli attori Vanni Corbellini, Pia Engleberth, Giovanni Franzoni, Daniela Piperno. In occasione della manifestazione è stata allestita una mostra delle foto e delle locandine degli spettacoli di Fersen fornita dalla Fondazione Novaro di Genova ed arricchita con i materiali messi a disposizione dallo Stabile di Bolzano. Nella seconda parte della serata è

stato assegnato il Premio Fersen, per la promozione e la diffusione della nuova drammaturgia italiana indetto dalla casa editrice romana Editoria&Spettacolo, con la direzione artistica di Ombretta de Biase. Il premio consiste infatti nella pubblicazione in unico volume dei testi prescelti dalla giuria, presieduta da Ugo Ronfani, e composta da Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo, Ombretta De Biase, Maximilian La Monica. Hanno ottenuto il riconoscimento le seguenti opere: "Sezione Drammaturgia": *Dittico acerbo* di Giovanni Chiara (in basso), *Il tempo ad Hanoi* di Massimo Sgorbani, *Ho perso la mia coda* di Paolo Bignami; "Sezione Atto unico": *Non voglio più ricordare* di Maria Inversi, *Public toilet* di Giovanni Franci, *Il chiasso delle stelle* di Valentina Stammerra; "Sezione Monologo": *Nell'ultima ora* di Tripp di Alessandro Varani, *D'io* di Rolando Tarquini, *Metto Mahler prima d'uscire* di Massimo Brioschi. Un *patchwork* di letture sceniche dei testi vincitori è stato interpretato da Caleffi e Monika Nagy. ■

Benni in concert

Il Teatro Giacosa di Ivrea ha dedicato due serate a Stefano Benni: nella prima Angela Finocchiaro ha raccolto favole e poesie dell'autore bolognese. Benni stesso, invece, è stato il protagonista di un *Concerto di parole*. Diretto da Oliviero Corbetta e accompagnato in scena dal quartetto jazz Ricca-Nicola-Moffa-Casih, lo scrittore ha letto pagine tratte da Caproni, Gadda, Landolfi, Volponi e Primo Levi. Nessun comune denominatore apparente se non il personalissimo gusto di Benni e una certa attitudine al rifiuto di convenzioni: letterarie, sociali, morali. Il bolognese ha lottato con l'arduo fraseggiare di Gadda, si è compiaciuto della prosa surreale di Landolfi e, alla fine, è anche riuscito, forse, a suscitare nel pubblico curiosità e interesse per quegli autori. *Laura Bevione*

Walzer di coppie

Una zitella matura insidiata da un gigolò, una lei autoritaria con un lui che lascia fare, due giovani tennisti che si palleggiano i sentimenti, due lui beckettiani in un mondo *en travesti*, un'analista alle prese con pazienti che sfilano in maschera: è insomma un'umanità varia e sfaccettata quella descritta con ironia e sapienza drammaturgica da Ombretta De Biase in *Luna rossa. Il segreto della felicità*. Al centro l'eterno tema della coppia, quel binomio d'anime ideale difficilmente concretizzato nella realtà, che l'autrice esamina, dando agio, soprattutto, ai meccanismi che scattano quando si scatena il gioco della seduzione. Allestito al Teatro della Memoria di Milano con regia della stessa De Biase, lo spettacolo ha visto in scena un gruppo di attori affiatati e impegnati che hanno saputo restituire le differenti atmosfere evocate dal testo dando



L'Anct premia

Assegnati a inizio aprile, al Teatro Rossetti di Trieste, i riconoscimenti dell'Anct (Associazione Nazionale Critici di Teatro). Il criterio di attribuzione dei premi è consistito nella valutazione dell'apporto di originale innovazione sia nell'ambito della tradizione che della ricerca da parte di singoli artisti od eventi, spaziando anche nel rilievo di figure professionali che non operano direttamente sulla scena. Non ha risparmiato l'Anct, che ha voluto assegnare numerosi premi: agli attori Giulia Lazzarini, Roberto Herlitzka, Manuela Mandracchia, Daniela Giovannetti, Luca Lazzareschi; al traduttore degli autori russi del Novecento, Fausto Malcovati; al fotografo di scena Maurizio Buscarino; a Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, per la loro sperimentazione nella ricerca teatrale; al musicista Germano Mazzocchetti; a Stefano Tomassini, per l'insieme della sua attività artistica e didattica e in particolare per la sua collaborazione con la Filodrammatica piacentina; al Dramma italiano di Fiume-Rijeka; agli spettacoli *Naufragi di Don Chisciotte* di Massimo Bavastro con regia di Lorenzo Loris e *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo con regia di Toni Servillo; alla Festa internazionale del circo contemporaneo di Brescia, ideata e diretta da Gigi Cristoforetti; al teatro di figura come lo intendono Gigio Brunello e Gyula Molnar di *Macbeth all'improvviso* e ai dieci anni di attività della compagnia calabrese Scena Verticale. Oltre ai riconoscimenti annuali, l'Anct, in collaborazione con Teatro I. Zaic e Dramma.it, ha indetto inoltre il Premio Dramma in rete. È stato giudicato vincitore *Kren* di Francesco Randazzo che verrà messo in scena la prossima stagione dal Dramma italiano di Fiume-Rijeka.

buon risalto ai risvolti psicologici dei personaggi: Gerry Abba, Marco Bonacina, Marina Pillinini, Francesca Regazzi, Carlo Rosso, Nicola Tedone, Chiara Zaccarelli. Ar.C.

Napoli porteña

In maggio la Galleria Toledo di Napoli e l'Associazione C.A.M dello Spettacolo hanno proposto "Buenos Aires/Napoli: andata e ritorno", tre settimane dedicate all'Argentina. Obiettivo del progetto, ideato e realizzato grazie all'infaticabile entusiasmo di Alina Narciso, quello di produrre uno scambio d'esperienze tra Napoli e Buenos Aires capace di valorizzare al meglio il ruolo di meditazione civile che ha il teatro. Uno scambio che s'è aperto con la significativa presenza di Fernando Solanas (per la prima volta a Napoli, con tutti i suoi film in edizione integrale), per poi proseguire con seminari e dibattiti organizzati in collaborazione con l'Istituto Universitario Orientale. Oltre alla personale cinematografica dedicata a Solanas (accompagnata da un laboratorio del regista), la manifestazione ha proposto il

recital di Cristina Donadio con i Neufonia Ensemble, *Tango Nuevo* (dedicato ai desaparecidos, così come l'installazione dell'artista napoletano Salvatore Ravo, collocata nel foyer della Galleria Toledo); lo spettacolo di tango di Victoria Arenillas, *Il Sogno di Gardel*; la performance di teatro-danza del Teatro Fantastico di Buenos Aires di Silvia Vladimivsky, *El nombre (otro tangos)*, e infine lo spettacolo scritto e diretto da Alina Narciso, *Volver*. Protagonista di quest'ultimo appuntamento Antonella Stefanucci (affiancata dalle "presenze oniriche" di Walfrido Dominguez, Ana Kogan e Paola Ricciardi) nel ruolo d'una donna passionale e tormentata, Malena, che, ripercorrendo nella memoria frammenti di vita, si scontra con l'impossibilità d'un pieno possesso della propria realtà. Il tutto in un accattivante e visionario gioco di rifrazioni, luci, ombre e trasparenze, valorizzato dalla poetica e surreale scenografia di Paolo Renza. Stefania Maraucci

Il teatro mostra i muscoli

Nonostante i tagli pesanti inflitti ai sostegni finanziari alla cultura, la seconda edizione di "Teatri dello sport" si è svolta a Milano suscitando interesse e curiosità. Forse il prossimo anno altre città saranno più propense (e generose) ad ospitare il progetto ideato da Antonio Calbi, che fa incontrare la dimensione spettacolare dello sport con il linguaggio del teatro. Dedicato al ciclismo, il cartellone ha incluso una mini anteprima di *Gioànn Brera*, di Sabina Negri con Cochi Ponzoni, in scena la prossima stagione, che rivela al pubblico il profilo della personalità di maggior rilievo del giornalismo sportivo nostrano. In questo decimo anno senza Testori non poteva mancare l'ennesimo omaggio allo scrittore di Novate che il suo primo romanzo dedicò a un ciclista dilettante che scala il successo deponendo ogni scrupolo fino a consacrarsi *Il dio di Roserio*, con Maurizio Donadoni e la regia di Valerio Binasco. Come una *Radiocronaca* dell'incontro tra Filottete e Ulisse, Alessandro Bedosti, Selina Bassini e Eugenio Sideri hanno riscritto la tragedia di Sofocle e Müller commentata dalla voce di Ascanio Celestini. Sulla scia del

successo dello scorso anno è stato riproposto *Italia-Brasile 3 a 2* di Davide Enia. L'attrice camerunense Carine Njiya ha narrato le gesta di Major Taylor, campione ciclista di inizio Novecento. Bebo Storti è intervenuto con una scelta di letture impegnate. Con *Parole, parole, parole* di Giovanni Guerrieri è stato tracciato un paragone tra l'attesa di Pantani al Giro a quella del beckettiano Godot. Ma l'evento è decisamente stato *Shooting star*, del parigino Théâtre de la Mezzanotte: uno spettacolo avvincente, con una quantità di manichini e una decina di performer in carne e ossa, a ripercorrere le tappe del Novecento vissute all'interno di un velodromo dove alle corse sulle due ruote si sono alternati i balli che hanno segnato le epoche del secolo scorso. Anna Ceravolo

Bergamo, Milano, Roma: ricordando Giovanni

Doverosi segni d'amicizia e ammirazione per uno dei maggiori autori del Novecento, il Giovanni Testori da Novate, tra i massimi poeti del nostro teatro. Scomparso dieci anni fa, il teatro gli ha reso omaggio, e speriamo non per un omologato segna-



le, con allestimenti dei suoi testi che quest'anno nella penisola, hanno traboccato dai cartelloni. E con incontri in cui, al coté sentimentale tuttora assai vivo in chi lavorò al suo fianco, si è affrontato con piglio critico e scientifico l'opera di Testori. Ricordiamo la "(S)veglia per Testori" - al Teatro Franco Parenti di Milano, dove lo scrittore emerse in tutta la sua grandezza - una no stop ininterrotta dalla sera alla successiva, una maratona in cui le testimonianze si sono susseguite ai video, gli interventi critici alle tavole rotonde per culminare nel finale con Ornella Vanoni. Bergamo è stata la patria di una mostra, metà di documentazione della biografia di Testori con foto e immagini che immortalavano esperienze salienti della vita dell'autore, metà dedicata alle opere più amate dal Testori critico d'arte. Sempre a Bergamo il deSidera Bergamo Teatro Festival ha riservato una parte consistente del suo programma a Testori, proponendo *Mater strangosciàs* di Lombardi-Tiezzi, *Maddalene* con Michela Cescon e regia di Malosti, *Il dio di Roserio* interpretato da Maurizio Donadoni (in alto) e *Moroni in val Seriana* con l'adattamento di Luca Doninelli. E non poteva esi-

mersi la capitale, che ha onorato la memoria dello scrittore con un convegno e un recital organizzato dall'assessorato alle Politiche Culturali del comune di Roma e realizzati con l'Etè e il Teatro Eliseo dal titolo "Sdervisciate il siparium! Roma per Giovanni Testori" in cui si è indagata la figura dell'artista nella sua inesauribile attività di romanziere, drammaturgo, storico e critico d'arte, e alla luce di questi ultimi dieci anni di allestimenti testoriani con i protagonisti degli stessi.

Vita d'artista tra storia e teatro

Nella splendida cornice del Teatro di Documenti di Roma, costruito da Luciano Damiani, è andato in scena *Frammenti di Sipari* dal romanzo autobiografico dell'artista, adattato per la scena con la collaborazione di Emmanuel Exitu Bonfiglioli, seguito da un omaggio a Testori nei dieci anni dalla scomparsa. Lo spazio particolarissimo del teatro, che Damiani ha voluto corrispondesse esattamente al suo pensare e sentire il teatro, privo di barriere tra attore e spettatore, entrambi protagonisti dello stesso rito, ha permesso una sovrapposizione di due piani scenici in cui i giovani attori - Italo Coretti, Giuseppe De Marco, Danilo Gattai, Manuel Rufini, Valentina Russo, Francesca Stajano, Ada Totaro, Massimiliano Vado, Gaia Zoppi - hanno intrecciato le voci e una gestualità stilizzata rispettando la meticolosa scansione drammaturgica e il ritmo ottimamente orchestrato da Damiani. Il pubblico, dopo un percorso tra i corridoi e le sale del teatro, dove ha assistito all'ironico funerale dell'artista, e alla sarcastica festa di congedo dal mondo, ha fatto memoria, attraverso gli episodi della vita di Damiani, di risvolti poco noti della storia del nostro paese e del teatro. Uno spettacolo coraggioso in cui scopriamo anche il talento narrativo di uno dei massimi maestri della scena.

in breve
DALL'ITALIA

TEATRO POLIGLOTTA - Dalla lingua pavana di Ruzante all'idioma spurio di un siciliano coltivato ai margini di una metropoli, il progetto "Doc - Teatro d'autore 2003. Le lingue dei teatri", ha voluto tracciare un filo rosso tra i diversi codici di cui il teatro si serve per essere vivo sulla scena. Da *Roesso mondo* di Paolo Puppa a *Nunzio* di Spiro Scimone, da *mPalermu* di Emma Dante a *Polvere ovvero la storia del teatro* di Daniela Nicosia

che ha inoltre diretto l'intero progetto presentato a Belluno.

BAROCCO - Gli appassionati di musica barocca hanno avuto di che divertirsi con il Festival Internazionale di Danza e Musica Antica, ideato e diretto da Ivano Pelà, che per l'ottava edizione ha fatto risuonare in chiese, abbazie, ville e palazzi dei comuni della Valle del Seveso alle porte di Milano, il repertorio più suggestivo della musica seicentesca. Ha chiuso il programma dei concerti, uno spettacolo di danza barocca degli allievi dello stage di Bruna Gondoni tenutosi in concomitanza con la manifestazione.

LA MILANO DI PIERO -

... Mazzarella, s'intende: il grande attore che sta riscoprendo una seconda giovinezza artistica ed un successo strepitoso, tardivo, forse, ma incondizionato. Alla amata Milano Mazzarella (a destra) ha dedicato quattro serate di letture di poesie e prose degli autori "ispirati" dal capoluogo lombardo. Gli incontri, allo Spazio Oberdan, sono stati curati da Antonella Damiani. In scena, inoltre, due attrici, Cinzia Gregonzi e Elena Petrini.

LARGO AI GIOVANI -

Il Teatro Filodrammatici di Milano ha ospitato, come avviene da tre anni, le mise en espace dei testi vincitori del Concorso europeo di drammaturgia per giovani "Ernesto Calindri". Quest'anno le opere scelte e presentate erano: *Ricordi di un pazzo* di Mattia Modonutti, *L'albergo*, (a sei mani), di Anna Ran, Gunhil Stein, Sabine Will, segnalato *Isole* di Margherita Cattagni e Marina Daccò.

TPP - Il Teatro Pubblico Pugliese ha un nuovo responsabile culturale. È Ornella Vannetti con una vasta esperienza in materia di organizzazione dello spettacolo presso enti quali lo Stabile di Parma, del Friuli Venezia Giulia, Fondazione Toscana Spettacolo, Taormina Arte. La Vannetti affiancherà quindi il direttore del Tpp, Francesco Orfino, anche lui neo-eletto.

LATITUDINI - Terminano le stagioni, ma non si esaurisce il desiderio di teatro. "Latitudini", tra le prime iniziative per

soddisfarlo, in maggio, a Mira (Venezia), ha proposto tre titoli sotto l'etichetta di "nuove visioni di teatro contemporaneo" ispirate o frutti di adattamento da opere preesistenti. Sono andati in scena *Linea S*, 27 scene dagli *Esercizi di stile* di Queneau con Fabio "Koryu" Calabrò, *Gioventù infiammabile*, specchio del disagio giovanile partendo da opere di Carroll, per la regia di Cinzia Zanellato, *Il sogno in un'ombra* di Giancarlo Marinelli sulle tracce di Baudelaire, *Il principe Moro* della Pantakin, tra Commedia dell'Arte e circo, *Deliri lagunari*, monologhi di Paolo Puppa e l'esito laboratoriale sul *Macbeth* a cura di Damiano Michieletto.

TEATRO PELLEGRINO -

Finalmente si parte. Il carro di Tespi con il cavallo Olmo del Teatro Pane e Mate lascia Milano e, seguendo il cammino per Santiago de Compostela, raggiungerà la meta dopo un "pellegrinaggio" ricco di tappe in cui sarà sempre l'occasione di fare spettacolo e amicizia con tutti coloro che accoglieranno la proposta. Il progetto "La strada per Santiago", del burattinaio Salvatore Fiorini e dell'organizzatrice Laura Castelli, è stato varato con una giornata di festa al Parco dei pini di Milano all'interno della manifestazione "Da vicino nessuno è normale", a cui hanno aderito burattinai, musicisti, attori, giullari, cantanti, cartomanti e artisti-artigiani. In serata, dopo una succulenta grigliata spagnola, si è assistito allo spettacolo sul carro del Pane e Mate *L'incredibile Storia della Porca Miseria* di S. Fiorini e E. Gonzalez.

75+10 -

A Erba, in provincia di Como, per festeggiare i 75 anni dalla costruzione del Teatro all'aperto Licinium di Erba e i dieci anni di attività dell'Accademia dei Licini, è stato organizzato, presso la Villa Le due Torrette, il convegno "Teatro all'aperto nel III millennio. Ritorno al coinvolgimento popolare per una nuova cultura" con i relatori Paolo Bosisio e Dario Del Como. Gli appuntamenti estivi hanno incluso una produzione dell'Accademia dei Licini, *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes.

10 ANNI DOPO - Firenze non ha dimenticato. A dieci anni dalla strage dei Georgofili in cui cinque persone persero la vita per l'esplosione di un'autobomba, gli attori del Laboratorio Nove e del Teatro della Limonaia hanno recitato in Piazza Signoria, *Ode ai barbari*, il testo nato dalla riflessione e dall'emozione di allora, con un nuovo prologo scritto da Barbara Nativi per Marisa Fabbri.



Primavera dei Teatri: morte e resurrezione

Quattro anni di soddisfazioni, e anche di riconoscimenti: come il Premio Bartolucci e quello della Critica. Eppure il festival Primavera dei teatri, voluto e organizzato da Saverio La Ruina e Dario De Luca, del gruppo Scena Verticale di Castrovillari, sembrava proprio arrivato alla fine. Perché il finanziamento speciale a questo progetto - che portava i "nuovi linguaggi della scena contemporanea" nella provincia calabrese - erogato dall'Ente Teatrale Italiano non c'era più, e questo era già previsto. Ma, soprattutto, era - quest'anno - il Comune di Castrovillari, anzi la nuova amministrazione eletta nella primavera 2002, a scegliere di non sostenere più la manifestazione. «Non è che ci dicevano apertamente di no - ci dice Saverio La Ruina - anzi: ripetevano che il nostro festival era l'unica manifestazione che non avrebbero cancellato nonostante il difficile momento economico». Ma intanto, si andava di rinvio in rinvio, in modo che già si rendeva quasi impossibile varare l'edizione del 2003. Poi, le cose sono diventate chiare quando è stata pubblicata la previsione di bilancio del Comune: «non era previsto nulla per Primavera dei Teatri». Il motivo di questa scelta? «Ci hanno parlato di momento critico, di difficoltà economiche impossibili da superare». Ma ecco il colpo di scena: quando ormai Primavera dei Teatri sembrava morta e sepolta, è arrivato il "salvataggio" del festival. Da parte del Comune e della Provincia di Cosenza, governate dal centrosinistra, mentre l'amministrazione di Castrovillari è della Casa delle Libertà. La soluzione - avventurosa, problematica, quasi... acrobatica in tempi così ristretti - è stata quella del trasferimento del festival a Cosenza e nella vicina Rende (anche Castrovillari è provincia di Cosenza), visto che si sono accodati all'iniziativa di Comune e Provincia di Cosenza la Federazione calabrese delle Banche di Credito cooperativo, il Comune, appunto, di Rende e l'Università della Calabria, che ha la sua sede e il Centro residenziale a Arcavacata di Rende (e anche all'ateneo hanno avuto luogo incontri e spettacoli del "nuovo" Primavera dei Teatri).

Con un budget che è stato all'incirca dimezzato - 35.000 euro - si è accorciata la durata dai sette-otto giorni abituali a cinque, ma il festival è riuscito a mantenersi su una linea di alto profilo artistico, di rigore serio e di innovatività di proposte. Ma soprattutto, Primavera dei Teatri è riuscito, anche in un ambiente nuovo come quello di Cosenza e di Rende, con qualche difficoltà dovuta a una inevitabile dispersione di spazi, a mantenere una innegabile, forte incidenza sul pubblico, soprattutto giovanile. Pure in un cartellone privo di nomi eclatanti - o forse di moda - del panorama del teatro d'oggi sono state portate agli spettatori calabresi, esperienze collaudate come quella del Teatro delle Ariette (presente con *Teatro di terra*) o del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli (con il delizioso *Mettiteve a fà l'ammore cu' mme*, geniale, piccolo, autentico capolavoro), e l'ideologico *Mai morti* di Sarti con Bebo Storti; due anteprime di teatro-danza, *Danza delle bende* del gruppo Le Supplici di Fabrizio Favale e *Bw: (Birdwatching)* targato MK, di Michele di Stefano, con Biagio Caravano, Laura Scarpini. Chiusura del festival all'anfiteatro dell'Università della Calabria, con un grande nome come Franco Scaldati che ha letto da Totò e Vicè. *Francesco Tei*

UNITÀ NELLA DIVERSITÀ - ... di linguaggi, lingue, dialetti e culture. In que-

sta frase si riassume la filosofia delle ultime attività di formazione del Centro

Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, uno stage di drammaturgia e un laboratorio sull'atto totale dell'attore rivolto a attori e registi che si sono tenuti a Drosedera (Tn), in occasione del festival Officine dei Teatri. Il miglior testo elaborato durante il corso di drammaturgia è servito come base per il lavoro di attori e registi proposto durante il festival. Le opere più significative degli apprendisti autori compariranno poi nella Collana Teatro Totale.

L'AGIS INSEGNA - Potenziamento del web e dimestichezza con le pratiche Siae: su questi argomenti hanno puntato i corsi di aggiornamento professionale organizzati dall'Agis lombarda per il personale di cinema e teatri. Ma, per la prima volta, è stato istituito anche uno stage di perfezionamento per attori che si concluderà a settembre tenuto al Teatro Litta da Andrea Taddei, Antonio Syxty, Nanni Garella, Walter Malosti.

BERGAMO-INDIA - Apprendere il *kathakali* senza muoversi dal suolo natio? Il Teatro Tascabile di Bergamo è forse la massima autorità italiana in materia di danza indiana con esperti formati alla scuola dei maestri storici di questa disciplina e docenti indiani che svolgono attività formativa presso il teatro. Hanno appena tenuto uno stage di danza *Orissi*, per informazioni sulle prossime iniziative: 035.235350.

VAN GOGH - 150 anni fa nasceva Vincent Van Gogh, genio eccentrico e disperato della pittura. Negletto in vita, rivalutato dopo morte, al pittore franco-fiammingo il Dipartimento di salute mentale di Reggio Emilia dedica il progetto "Van Gogh l'arte del ritrarsi" a cura di Antonella Panini, i cui ultimi appuntamenti saranno ad ottobre. L'iniziativa ha incluso tavole rotonde, letture, laboratori, spettacoli e il mix tra videoarte, poesia, musica,

danza, *Vincent Van Gogh la verità torrida del sole* che accomuna la personalità del pittore con quella di Artaud, una performance di Raddomante Teatro.

RICORDI E MANFRIDI - Cambio di direzione al Teatro Stabile dell'Abruzzo dove è stato nominato Franco Ricordi. Il neodirettore intende ispirarsi a linee guida in vigore nei principali teatri europei: stanzialità, repertorio classico e istituzione della figura del dramaturg che, allo Stabile d'Abruzzo, verrà ricoperta dallo scrittore Giuseppe Manfridi.

MEDEA E NORMA - Ha avuto luogo negli scenari dei teatri antichi di Taormina, Tindari e Catania, il III Ciclo di spettacoli classici "Teatro dei due mari" incentrato sulle figure di *Medea*, interpretata da Pamela Villosi diretta da Maurizio Panici, e *Norma*, con Anna Teresa Rossini, Massimo Venturiello e la regia di Mariano Rigillo.

MARCIDO TRIS - Si è proposta al Teatro Juvarrà di Torino l'occasione di rivedere tre spettacoli storici della cittadina compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. Il pubblico si è potuto nuovamente gustare *Happy days in Marcido's field*, *Le Serve, una danza di guerra*, *Canzonetta*, tutti diretti da Marco Isidori con il tratto distintivo e personalissimo delle scene e costumi di Daniela Dal Cin, e Maria Luisa Abate, Alessandro Curti, Paolo Oricco come interpreti principali.



sta frase si riassume la filosofia delle ultime attività di formazione del Centro

LENZ LABOR - Presentati al pubblico gli esiti dei laboratori teatrali organizzati da Lenz Rifrazioni e rivolti anche ad allievi con disabilità. Incominciato il progetto triennale dedicato a Bach, si sono potuti apprezzare i primi collegamenti tra scrittura poetica e musicale esaminata nella prima tranche del percorso. Sulla scia dei precedenti, fortunati allestimenti di favole, si è ora passati alla storia di Pollicino mentre gli allievi disabili hanno lavorato su Cappuccetto rosso. A completare la presentazione dei risultati laboratoriali, i lavori realizzati con gli studenti delle scuole superiori.

DA 22 A 75 - In minuti si tratta del minimo e del massimo della durata degli interventi di danza riassunti nella rassegna "Short formats" al Crt di Milano. Una bella occasione per farsi un'idea del livello della ricerca coreografica in Italia e in Europa che si lascia ispirare dall'hiphop, *Wartane* o da un nuovo jazz afroamericano, *Shuffle*, entrambe della Coudun, o che intendono la danza come strumento di collegamento tra il Sé e l'esterno, come avviene nei lavori di Maria Muñoz, o ancora strettamente correlata ad altri linguaggi, come quello dei video, oggetto dello spettacolo conferenza *Il corpo nello spazio virtuale* con Ariella Vidach e Claudio Prati.

CIAO ATTILIO - Attilio Monti, il suo nome è legato alla compagnia teatrale Nata (Nuova accademia del teatro d'arte) di Bibbiena (Arezzo) da lui fondata nell'88 con Pinuccia Bocchi e Livio Valenti, ed ora che se ne è andato manca soprattutto ai suoi compagni d'arte. Era nato nel 1925 e dopo l'Accademia di Brera era stato scenografo a Cinecittà, era poi passato all'attività teatrale, che l'incontro con Otello Sarzi aveva segnato particolarmente riaccendendo in lui la passione antica per i burattini a cui dedicò le sue ricerche.

TEATRO NEL MUSEO - Compie cinque anni il progetto "Museum" di Renato Carpentieri di Libera Scena Ensemble. Ambientato nel Museo di San Martino di Napoli, per questa edizione sono state rappresentate nove pièce, tratte da Svevo, Gramsci, Spinoza, Gustavo Modena ed altri autori, installate nelle sale più adeguate al clima dell'opera; gli studenti dell'Accademia di Belle Arti hanno realizzato le scenografie.

UN BORGO IN PIAZZA - Fino alla fine di settembre si potrà visitare la mostra "Nascita di un borgo rinascimentale", allestita nel neorestorato teatro ottocentesco di Palazzo Pallavicino di Zibello (Parma). L'esposizione che si avvale di supporti audiovisivi illustrerà la nascita di Zibello, l'edificazione dei suoi monumenti, la cultura del tempo. Info: 0521.228152.

SILENZIO DECENNALE - Le Terme di Caracalla riaprono al teatro. Dopo dieci anni in cui sono state sottratte allo spettacolo, tornano ad ospitare balletti, concerti ed opere del Teatro dell'Opera di Roma.

PIEMONTE CIRCUITO - Appena sorta, la Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, costola dello Stabile torinese, dovrebbe regolare in modo capillare i movimenti degli spettacoli all'interno della Regione Piemonte che è, tra l'altro, ente che aderisce alla Fondazione. Nel capoluogo, intanto, fervono i cantieri: il Teatro Astra verrà ristrutturato, le ex-fonderie Limone di Moncalieri si trasformeranno in una cittadella del teatro, mentre per il prossimo anno è prevista l'inaugurazione di una nuova sala teatrale e il trasferimento della sede della scuola dello Stabile.

KEMP E I GIOVANI - Nel febbraio 2004, al Teatro Goldoni di Livorno, debutterà *Sogno di una notte di mezz'estate* di Benjamin Britten. Lo spettacolo, basato sull'integrazione tra canto, movimento e recitazione, verrà impostato da Lindsay Kemp e sarà interpretato dagli allievi di CittàLirica Opera Studio, laboratorio permanente dedicato alle professioni del teatro musicale.

LE DONNE DI SAM - Beckett e le donne: quelle della sua vita e quelle delle sue opere. Le raccontano Candelaria Romero, Nadia Savoldelli e Gabriella Siciliano, interpreti di *Donne*. Omaggio a

Shakespeare per Garella

Dopo *I giganti della montagna*, Nanni Garella (a destra) e gli attori del Dipartimento di salute mentale dell'Azienda Asl di Bologna Nord e Sud hanno affrontato un altro classico del teatro di tutti i tempi, *As you like it* (*A piacer vostro*) di Shakespeare, favola moderna che si dipana tra la città e la foresta di Arden. Nella traduzione di Ettore Capriolo, è stata presentata in giugno a Racconigi, nella rassegna "La fabbrica delle idee".



Beckett con testo e regia di Gianfranco Bergamini, visto ad Urgnano (Bergamo).

PROPOSTE - La Bottega Manifatturae di Moncalieri, animata da Tiziano Fratus, ha in cantiere alcune proposte. Si tratta di tre incontri su temi di drammaturgia contemporanea durante i quali verranno presentati dei volumi, editi da Editoria & Spettacolo e da Edizioni Atelier, da cui trarre spunto per la discussione, e di un laboratorio di venti ore sulla drammaturgia internazionale del Novecento. Informazioni allo 011.645740.

IL FUTURO IN SCENA - Il Teatro Metastasio di Prato (Firenze) sta per organizzare un corso, *Ex Machina*, destinato a ragazzi tra i 18 e i 25 anni che, lasciata la scuola, non abbiano ancora scelto la loro professione. Il corso, sostenuto da finanziamenti europei, è della durata di 400 ore, ed ha la finalità di dar modo agli allievi di conoscere le professioni teatrali, sia quelle in palcoscenico, che quelle dietro le quinte.

IN LINGUA ORIGINALE - La Stagione sperimentale europea del Teatro della Contraddizione di Milano ha proposto una pièce poco rappresentata ma di grande attualità, *The Jew of Malta* di Marlowe in cui si scontrano le religioni cristiana, ebraica e musulmana. La regia di Julio Maria Martino ha sottolineato gli stereotipi attraverso cui si vedono i

diversi da sé dando pieno sfogo al cannibalismo mal celato dietro una simulazione di umanità. Lo spettacolo è stato recitato in inglese dagli attori dell'Hit & run theatre di Manchester.

INDIA GRATIS - Iniziativa pregevole quella del Cimes (Centro di musica e spettacolo) dell'università di Bologna, curata da Tullia Magrini, "India musica danza cinema". Il progetto è consistito in un ciclo di conferenze, una mostra sui principali strumentisti indiani, una rassegna cinematografica, una serie di incontri e dei laboratori per gli studenti universitari degli atenei bolognesi, e il tutto ad ingresso libero.

QUASI UN MUSICAL - Danza e musica fanno la parte del leone nell'allestimento del palermitano Teatro Lelio di *Annata ricca* di Nino Martoglio. L'autore scrisse l'opera nel '14 in italiano, ma nel '21 la riprese "traducendola" in dialetto. Emerge così con più forza la descrizione di un mondo contadino ancora fedele ai miti e ai riti dedicati alla natura e che la regista Giuditta Lelio ha voluto far trionfare. Le coreografie di Aurelio Gatti e le musiche originali di Patrizio Marrone si sono allineate alla lettura registica, collocandosi nel solco della più pura tradizione siciliana che sa appropriarsi con stile del genere musical.



FANTASCIENZA? NO, CIRCO - Niente effetti speciali, ma un'abilità conquistata con un allenamento ferreo. Quello che si è visto alla Festa internazionale del circo contemporaneo (in alto, uno spettacolo della compagnia Oiseau Mouche), che per il quarto anno Gigi Cristoforetti ha organizzato riscuotendo sempre più successo, ha scosso la fantasia di grandi e piccini. Acrobazie mozartiane, apparizioni e scomparse, giocolerie virtuosistiche, il tutto rigorosamente senza animali.

SPETTACOLO IN LIBRERIA - Estate spettacolare alla libreria Tikkun di Milano: un programma vivacissimo, organizzato dalla vulcanica Nene Dotti. Nell'infuocato clima di giugno, si va dal laboratorio di Zelig, il futuro del cabaret, alla serata astrologica di Franca Mazzei, dalla presenza di Moni Ovadia, sempre attivo sul fronte antirazzista, alla performance di scrittura e pittura di Claudio Iaccarino. Nel quadro delle iniziative rientra anche il workshop "Narrare per pubblicare" curato da Fabrizio Caleffi e da Monika Nagy.

IMMORTALE PETROLINI - Omaggio ad Ettore Petrolini, con una mostra "Dalle macchiette a Molière, il percorso di un comico", allestita nella Biblioteca del Burcardo di Roma e conclusa a fine maggio. In visione, foto, locandine, manifesti, scritti autografi e alcuni dei costumi che hanno caratterizzato i personaggi di Petrolini e perfino un Cd-rom

realizzato dalla responsabile del Burcardo, Maria Teresa Jovinelli, dedicato al grande attore.

PAURA DI SE STESSI - Prima compagnia di giochi, poi presenza quasi spettrale. Per Benji, ragazza mentalmente disturbata, l'amica immaginaria inventata da bambina si rivolge contro di lei, una tappa dolorosissima dell'arduo percorso verso la guarigione descritto dall'inglese Claire Dowie in *Benji (adult child/dead child)*, andato in scena al Teatro Santa Marta di Venezia con la traduzione di Margaret Rose e Anna Parnanzini, la regia di Valentina Fornetti, e Cristina Ferrajoli in scena.

GIARDINI DI MILANO - Tre settimane fittissime di appuntamenti, per restituire una panoramica dell'arte contemporanea. Alla quarta edizione, la manifestazione "I giardini di Xpò", ha invaso il capoluogo lombardo dislocando per la città, in differenti e affascinanti luoghi, come il Planetario o lo storico Palazzo Bagatti-Valsecchi, mostre, installazioni, performance con artisti provenienti da

varie parti del pianeta, e degli incontri sullo psicosciamanesimo e la creatività come terapia, tenuti da Cristobal Jodorowsky.

IL GERUNDO A GIACOBBE - Suddiviso in ben sette sezioni, il premio "Lago Gerundo" bandito dall'associazione Frontiera, prende in considerazione svariati generi: dalla poesia alla narrativa, dalla saggistica al giornalismo, al teatro. Per quest'ultima sezione il premio è andato a *I ciclamini della casa di campagna* di Enzo Giacobbe (in basso), mentre *Bassa marea* di Costante Ferrari è stato insignito della menzione speciale.

ROMANO GLOBE - Sta per sorgere a Roma, la versione italiana del shakespeariano Globe Theatre ricostruito a Londra a perenne omaggio del Bardo. Nella capitale verrà installato a Villa Borghese, e la sua struttura mobile, che lo avvicina idealmente a una scenografia, lo renderà suscettibile di essere smontato e rimontato. Il progetto è dell'architetto Quirino Conti che disegnerà inoltre scene e costumi dello spettacolo che inaugurerà il singolare spazio, *Romeo e Giulietta* con regia di Gigi Proietti.



BURATTINI NOMADI - Da giugno a fine novembre: compie veramente un mega tour la rassegna itinerante per la provincia di Varese "Magatej e Giupinatt: un'antica tradizione" che coinvolge numerose formazioni che operano nel settore del teatro di burattini e marionette, come il Teatro dei burattini di Varese e il gruppo Roggero & Rizzi. Per la gioia dei bimbi e degli appassionati di questa

Torino non dimentica

Tre luoghi e altrettanti punti fermi nella memoria della Torino piagata dalla guerra nel periodo compreso fra il 1938 e il 1945: il rifugio antiaereo, il Martinetto, in cui vennero fucilati sessantadue uomini, e lo scalo ferroviario da cui partirono i treni destinati ai campi di sterminio. In questi spazi l'associazione Acti Teatri Indipendenti ha realizzato tre originali eventi. Allo stesso tempo azioni teatrali, visite guidate e proposte di testimonianze, gli spettacoli hanno consentito al pubblico di conoscere - o di rivivere - realtà tragiche e sempre a rischio di essere dimenticate. Ideati e diretti da Beppe Rosso, Gianni Bissacca e Marco Alotto - gli ultimi due anche interpreti con Caterina Pontrandolfo, Sara Marasso e Irene Zagrebelsky - questi allestimenti hanno sperimentato un efficace ed emozionante dialogo fra luoghi, musica, ricordi e rielaborazione drammaturgica di accadimenti e realtà passate. *Laura Bevione*

immortale forma di spettacolo.

WONDER WOMEN - Il festival Fluggi PlateaEuropa 2003, diretto dal suo fondatore Pino Pelloni, è dedicato alle donne. Il programma prevede la serie di *reading show Wonder women in love*, scritta da Fabrizio Caleffi e interpretata dall'attrice e cantante lirica Natascia Khiarlo. Si tratta di interventi spettacolari su figure dal controverso fascino creativo come la fotografa Lee Miller, la pittrice Georgia O'Keeffe, la commediografa Claire Booth Luce, autrice di successi a Broadway e ambasciatrice degli Stati Uniti in Italia nel dopoguerra.

STAR PARADE - Appuntamenti con nomi altisonanti dell'arte, della cultura, della scienza alla quarta edizione della Milaneseiana, rassegna di letteratura, musica, cinema dislocata in varie sedi del capoluogo lombardo in cui vari artisti sono entrati in una nuova pelle. Morgan ha suonato brani classici al

pianoforte, Battiato e Sepulveda hanno mostrato il loro volto cinematografico, Elio ed Enrique Mazzola hanno emulato Saint-Saëns.

IPOTESI DI CENTRO - Riuscirà a metter basi a Cividale il Centro europeo "Vittorio Podrecca" interamente dedicato all'arte della marionetta? L'intenzione sarebbe quella di raccogliere il vasto patrimonio di Podrecca, uno dei più innovativi esponenti del teatro di figura, attualmente di proprietà dello Stabile del Friuli Venezia Giulia, e inoltre dare spazio alla ricerca, alla formazione e alla promozione di questo genere affascinante e sempre più apprezzato. L'occasione della discussione è giunta nel corso del progetto "I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società di spettacolo" curato dal Cta di Gorizia in cui, tra spettacoli e workshop (foto in alto), si è svolto anche un convegno incentrato, appunto, su questo tema.



di Salerno, il Festival nazionale d'arte drammatica che da 56 anni si tiene in ottobre a Pesaro, ospiterà fuori concorso l'opera di Eva Franchi *Il canto dell'allodola*, un testo denso di delicata poesia e vivida forza drammaturgica.

NON VALE LA PENA - *Non vale la pena. La ballata della morte*, video scritto e diretto da Stefano Massini e

progetto di Pupi e fresedde Teatro di Rifredi è stato presentato al Parlamento Europeo a Bruxelles. Hanno partecipato gli attori Arnoldo Foà, Remo Girone, Valeria Moriconi, Ottavia Piccolo, Amanda Sandrelli, Massimo Wertmuller.

LE DONNE DI GIOVANNI - Da Eva a Cerere, da Venere a Semiramide, la galleria di figure femminili vagheggiata da Boccaccio è sterminata. Se ne sono accorti al Teatro della Tosse quando hanno messo in scena il nuovo spettacolo itinerante *Le 110 donne di Ser Giovanni Boccaccio* di Tonino Conte e la collaborazione dello scenografo Lele Luzzati. E ancora dell'universo femminile secondo Boccaccio, parla il lavoro della giovane Valentina Cidda, che vede nel ruolo dello scrittore Umberto Ceriani e, ad impersonare più personaggi, Agnese Verdelli, Anna Maria Figliuolo, Clara Carusi, Luca Cappelli, Michele Mori, Elisa Lazzarini, Caterina Cidda, Beniamino Brogi, Mirco Sassoli, Alessio Mariottini, Giovanni Diapico.

STORIA E POPOLO - Quando chi è pubblico, una volta all'anno "impazza" e passa dall'altra parte del teatro, ecco che si realizzano tra gli eventi più coinvolgenti. Accade da 37 anni a Monticchiello, piccolo centro presso Pienza, che ha provato la sensazione angosciosa di sentirsi sotto assedio come avvenne nel 1553 quando l'imperatore Carlo V mise a fuoco la cittadina. Tra fine agosto e inizio settembre anche a Rivoli, vicino a Torino, sono qualche migliaia le persone che parteciperanno a "C'era una volta il Re", in cui si ricostruirà l'atmosfera del 1730 quando Vittorio Emanuele abdicò in favore del figlio Carlo Emanuele III.

PRIMA DI PUPPA - L'inaugurazione della VII edizione della rassegna Commedie nel chiostro, che ha luogo a Verona nel Chiostro di San Giorgio in Braida a cura del Teatro Scientifico-Teatro/Laboratorio, ha coinciso con la prima assoluta del testo di Paolo Puppa *Albe tre*. In una sospensione temporale, l'autore racconta in tre atti,

altrettanti flash sull'argomento della crisi di coppia. La manifestazione ha tenuto a battesimo un altro debutto, quello di *La lezione di matrimonio* di Francesco Cordella contemporanea-mente ispirato a Cechov e Ionesco.

VINCE LUPO - Cosimo Lupo si è aggiudicato quest'anno il premio "Oddone Cappellino" per testi teatrali, con la commedia surreale *La vietata parte per tre personaggi parlanti e uno muto*. Segnalati *All'aste* di Renato Gabrielli e *Sogno una vita violenta ed una morte atroce* di Andrea Monti. L'auspicio è che i testi vengano rappresentati alle prossime edizioni del Festival delle colline torinesi, promotore dell'iniziativa.

PREMIO USTICA - Ha avuto luogo a Faenza la presentazione dei quattro progetti finalisti al Premio Ustica per il Teatro, promosso dall'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica in collaborazione con Associazione Scenario e Teatro Masini di Faenza. Il premio, biennale, intende conferire un riconoscimento a lavori teatrali concernenti l'impegno civile e la memoria. Nel corso del 23° anniversario della strage sono stati prescelti: *Cuori di terra*, Teatro Incanto; *Spine*, Mana Chuma Teatro; *Oreste*, I liberanti in collaborazione con la casa circondariale di Lauro; *Borsara nera*, Nudoecruco Teatro.

Firenze

Gli eroi passionali di Puskin e Mozart

Puskin perse la vita all'età di trentasette anni in duello, la stessa età che si portò via Mozart. Ed è al grande poeta russo che si deve lo straordinario per intensità poetica *Mozart e Salieri*, che assieme a *Il convitato di pietra* è andato in scena a giugno fra gli affreschi dell'Oratorio dei Pretori di Firenze. Lo spettacolo, nella regia di Guido De Monticelli e con protagonisti Giorgio Bongiovanni, Paolo Calabresi e Giorgia Senesi, intreccia strettamente e felicemente non solo la musica mozartiana, suonata dal vivo dal complesso Salus Artis, e i magnifici e fulminanti versi puskiniani, ma anche le vicende stesse narrate nei due microdrammi. Composti nell'autunno del 1830, uno dei momenti più fervidi dell'attività creativa di Puskin, in queste brevi composizioni teatrali in versi di straordinaria concentrazione poetica e drammatica, vi figurano eroi trascinati da una passione divorante, ossessiva: l'invidia tutta ragionata di Salieri per il genio leggero di Mozart che lo porterà ad avvelenarlo e l'erotismo senza requie di Don Giovanni, il suo amore geloso per Donna Anna che sfocerà nel duello fatale con la statua del Commendatore. Lo spettacolo, di nuda e asciutta forza poetica, dopo questa sorta di anteprima fiorentina, riprenderà in autunno a Roma. Ar.C.



DAL MONDO

RAPSODIE UNGHERESI - Il teatro ungherese è stato la novità e la moda della scorsa stagione. E lo sarà anche della prossima: il Maestro della regia magiara Miklos Bende dirigerà a Milano in settembre *Le affinità elettive* di Goethe, nella riduzione teatrale contem-

Classici con brio

Appartengano al mondo dell'arte o a quello della filosofia, i personaggi del passato tornano in teatro a mostrarci l'assoluta universalità e contemporaneità dell'essenza della natura umana. Gli esempi non mancano. Dal testo originale di Howard Burns, un "Divertissement sull'architettura" ambientato e ospitato a Vicenza. Si tratta de *Il gioco del palazzo ovvero Palladio in piazza*, con la regia di De Bosio (nella foto sotto) realizzato nel salone superiore della basilica palladiana. Il filo rosso che attraversa tutta la rappresentazione è la vicenda reale della progettazione e della costruzione dell'edificio tra la seconda metà del '500 e gli inizi del '600. Quest'argomento primario è esaminato alla luce delle difese, attacchi, commenti e critiche di questo progetto architettonico da parte di originali personaggi dalla vivace parlantina nel vicentino del tempo. Il centro culturale "Sergio Valmaggi" di Sesto San Giovanni (Milano) si è scoperto luogo di coesione conviviale ospitando il *Simposio di Platone* per la regia di Danilo Caravà. Un'allegoria dal significato recondito e allusivo che ci riporta al presente trasfigurando Socrate (Corrado Ghisalberti) in un odierno *sans papier*, un *clochard* con il suo sacchetto di plastica stretto in una mano, un "mistico vagabondo" circondato da una tormentata aurea spirituale, e rendendo Alcibiade (Vincenzo De Maio) un raffinato *dandy* che nella sua eccellenza ci seduce con una irresistibile carica sensuale sottolineando la lode al seducente Eros, soggetto indiscusso di questo dialogo. Una rappresentazione commossa, conturbante, ma anche divertente grazie all'inserimento di cabaret che ci offre Aristofane (Luca Monticelli) esprimendosi in un *pastiche* di dialetti. È un servo (Paolo De Santis), che ci invita a prendere posto ad una performance efficace che ci presenta caratteri quanto mai moderni, abitanti della nostra quotidianità, ma che affondano le radici nell'imprescindibile V secolo A.C., padre putativo filosofico e letterario di tutto l'Occidente e della sua peculiare *Weltanschauung* di cui questo spettacolo si fa suggestivo evocatore. Carlo Randazzo



poranea di Fabrizio Caleffi e Monika Nagy (di Budapest), anche protagonista dello spettacolo, che debutta in ottobre al Teatro Ariberto: Bende, Caleffi e Nagy guideranno nello stesso periodo un *workshop* allo spazio Tikkun di Milano su *Il giardino dei ciliegi*, seconda produzione stagionale diretta dal regista ungherese, che sceglierà alcuni interpreti tra i corsisti. Informazioni per il seminario inviando una mail a cinefab@yahoo.it

ITALIANI OLTRALPE - Due spettacoli italiani hanno partecipato ai Rencontres choréographiques internationales de Seine-Saint-Denis: Maria Donata d'Urso con *Pezzo 0 (due)*, in cui la pelle della danzatrice diventa il palcoscenico di una performance fatta di minimi dettagli e Kinkaleri con *Otto*, una metafora che si ispira allo stile di grandi del cinema come Hitchcock e Buster Keaton.

ME GUSTA BARICCO - Deve aver esclamato qualcosa del genere il regista Francisco Javier dopo aver visto a Parigi *Novecento* di Alessandro Baricco (in basso). L'entusiasmo non è restato lettera morta, con il testo sottobraccio è tornato a Buenos Aires e l'ha consegnato a Hilda Elola per la traduzione. Con Jorge Suárez nei panni di Lemon Novecento è andata così in scena la versione *porteña* del testo di Baricco.



CALIENTE MONTREAL - Ogni appuntamento un evento al Montréal et lumière, il festival che da quattro anni si tiene nella capitale canadese. Bob Wilson ha raccontato trent'anni del suo teatro in una conferenza spettacolo dall'arguto titolo *1 - Have you been here before. 2 - No, this is the first time*, il coreografo Edouard Lock ha presentato il balletto *Amelia*, ospitato a Milano il prossimo settembre, mentre la pirotecnica Fura del Baus si è unita alla compagnia Zakouski per *Fulgor*, uno spettacolo "glaciale", cioè ispirato al freddo.

JERZY TRIENNALE - Cominciato ad aprile, si concluderà nel 2006 il progetto "Tracing roads across. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards" che coinvolgerà gruppi e operatori culturali appartenenti a undici nazioni. La Fondazione Pontedera Teatro sarà l'ente di riferimento per l'Italia. L'insieme

delle attività, molto articolato, prevede approfondimenti nell'ambito della ricerca teatrale, scambi di lavoro, conferenze, seminari dislocati in vari paesi europei, in Turchia, Tunisia, Cipro, Russia. Per conoscere il programma dettagliato: 0 5 8 7 . 5 5 7 2 0 , 0587.57034, e-mail: workcenter@pontederateatro.it (a lato, Jerzy Grotowski).



TIRANNO MARX -

Uguaglianza e lotta all'oppressione capitalista? Belle teorie che Karl era ben lungi dal mettere in pratica. Pare, infatti, che non mancasse di esercitare abusi di ordine sessuale, ma sempre abusi, sulle donne di servizio di casa Marx. Arrivò ad obbligarne una, tale Lenchen, a togliere di mezzo il bambino che poteva assomigliargli. L'inedito *coté* privato di Marx è descritto senza peli sulla lingua nel monologo *La sirvienta de Karl Marx* dell'autore e regista Isaac Slomianski che ha debuttato in Messico.

GIUGNO, LIONE - Alla Biennale du Théâtre jeunes publics che ha avuto luogo a Lione in giugno, sono state presenti, con i loro lavori, tre compagnie italiane, Quelli di Grock (Milano), Replicante Teatro (Aosta), Onda Teatro (Torino).

HENRY COME TONY - L'*Henry V* di Shakespeare allestito da Nicholas Hytner al National Theatre di Londra con Adrian Lester (ex Amleto con Peter Brook) assomiglia assai al Tony di Downing Street: che mostra i muscoli manovrando sui media ed esercita il potere buttandosi gli scrupoli dietro le spalle. Parere di pubblico e critica.

LATELLA EUROPEO - Estate impegnativa per il regista Antonio Latella, il cui nome ha ben varcato i confini nazio-



nali. Con il suo spettacolo *La dodicesima notte, o quel che volete* sarà presente ad uno dei più prestigiosi e seguiti festival europei, quello di Avignone, con *Querelle*, invece, da Genet, al Festival Grec di Barcellona (nella foto, il regista Antonio Latella).

SARÀ FILM? - Dopo che la Tamasha Theatre Company ha riscosso successo in palcoscenico con la messinscena di opere che han sbancato al cinema come *East is east* e *Quattro matrimoni e un funerale*, vien da chiedersi se anche *Strictly Dandia*, che

parla dei batticuore di un gruppo di teenager in lizza per una gara di danza hindu, prossimamente al festival di Edimburgo, diventerà una pellicola di culto.

THÉÂTRE VIVANT - Un nuovo ensemble è nato quest'anno blandito dalle acque della Senna. È il Théâtre Vivant fondato da Carlotta Clerici, Anne Coutureau, Yvan Garouel, Mitch Hooper. Il "manifesto" del gruppo sancisce i seguenti punti fermi: una ricerca che azzeri qualsiasi dogma preventivo, la fusione del mondo interiore dell'attore con il suo personaggio, la piena condivisione con gli spettatori dell'esperienza teatrale. Durante la prima stagione sono stati affrontati testi di Mamet, Claudel, Kribus, Jeener, O'Neill e della Clerici. Théâtre Vivant, 25 Grande Avenue, 93310 Le Pré-Saint-Gervais, tel. 01.57429356.

BRUNO EDIPO - Ammiratissimo sul grande schermo, Bruno Ganz non tra-

scura tuttavia il teatro. Ultimamente ha interpretato Edipo, nell'*Edipo a Colono* firmato dal regista Klaus Michael Grüber al Wienerfestwochen di Vienna.

RIVISTA SUL PODIO - In occasione della 13a Triennale Internazionale di libri e periodici di teatro, a cui hanno aderito 24 paesi, che tra maggio e giugno ha avuto luogo a Novi Sad, in Serbia, la rivista *Ade-Teatro* ha ricevuto la medaglia d'oro riservata ai periodici di argomento teatrale. La giuria era presieduta da Ulf Birbaumer, dell'Institut fuer Theaterwissenschaft dell'Università di Vienna, gli altri membri erano Nina Kiraly, storica del teatro di Budapest; Katarina Ciric-Petrovic, di Sterijino Pozorje e Zoran Stojanovic di Novi Sad.

PUBBLICO GIUDICE - C'è da invidiare il regista Mateo Iribarren che potrà osservare al ralenti le reazioni del suo pubblico. Il Cile, paese devastato da dittature, in cui la tortura era pratica quotidiana per togliere di mezzo i dissidenti o presunti tali, come ha elaborato quei tragici anni? Iribarren nella sua opera *La condizione umana* in cui un uomo assassina il suo torturatore di 25 anni prima, ha ipotizzato due finali, a seconda del giudizio che emerteranno 11 spettatori, riuniti in una camera di consiglio, e filmati da una telecamera. Superate o meno le ferite del passato, oggi, comunque alcuni comuni si sono riservati di calare la scure della censura sul progetto di Iribarren.

TUTTO GARCIA - Un ritorno applaudito quello di Rodrigo Garcia che fece furore al Festival Intercity nove anni fa. In suo onore l'edizione 2003 del festival ha aperto la sezione "Back to Madrid" che ha ospitato diversi lavori dell'artista spagnolo. Da *Vasos de agua para soñar*, installazione che nasce da un ricordo d'infanzia, a *La historia de Ronald el payaso de Mc Donalds*, vero atto d'accusa alle contraddizioni dell'Occidente, da *Borges*, omaggio al grande argentino, al video *Estaos quietos hijos de puta*.

CORSI

L'ENERGIA DELL'ODIN - Augusto Omolú e Iben Nagel Rasmussen (nella foto in basso) dell'Odin Teatret, tengono ad Holstebro, Danimarca, dal 3 all'11 settembre, un seminario sull'utilizzo dell'energia nel lavoro dell'attore. Il corso, tenuto in lingua inglese e spagnola, costa 3.000 corone danesi, alloggio incluso ed è aperto a massimo 12 partecipanti. L'impostazione dell'insegnamento sarà di tipo fisico con, in prevalenza, lo studio della danza e del movimento. Informazioni e modulo di iscrizione, da inviare entro il 28 luglio, al sito: www.holstebro-tourist.dk/overnat-dk.htm.

IN ANTICIPO - Già aperte le iscrizioni alla Scuola Europea, con sede a Milano, diretta da Renzo Casali. Seguendo le teorie di Stanislavskij, Mejerchold e Layton, l'offerta formativa della scuola è estremamente diversificata, proponendo un ventaglio di corsi per chi voglia studiare tecnica dell'attore, regia, movimento e linguaggio del corpo, storia del teatro, o cimentarsi con diversi generi di scrittura. Tel. 02.4223190.

INNOVATIVO - Apprendere l'inglese attraverso il teatro? È l'ultima trovata della John More international acting studios, scuola di teatro in lingua inglese che in agosto a Londra attiverà due settimane di corso di recitazione in inglese per dar modo agli allievi di apprendere una nuova lingua e insieme le basilari tecniche d'attore. Sono ammessi i maggiori di 16 anni. Per richiesta di informazioni scrivere a: moreacting@libero.it.

FUORI DAI TEATRI - 500 dollari, escluse le spese di trasporto per raggiungere Montevideo (Uruguay) che, dal 28 ottobre all'8 di novembre ospita "Escrituras escénicas en espacios no convencionales" un laboratorio che per la 32a volta insegnerà agli allievi tutti i segreti per rendere teatrale uno spazio che non lo

è. Gli enti organizzatori di questo stravagante laboratorio rivolto a registi, scenografi e creatori sulla scena sono La Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, il gruppo Kalibán e Usina Teatro di Montevideo. Per saperne di più scrivere a: transit@adinet.com.uy, oppure telefonare al 598.2.7111430.

COMMEDIA DELL'ARTE - Venezia d'agosto, per l'ottavo anno sarà sede del Laboratorio Internazionale di Commedia dell'Arte. Le discipline includono improvvisazione e pantomima, scherma e voce, danze popolari e costruzione della maschera e sono insegnate da Adriano Lurissevich, Stefano Perocco, Andrzej Leparski, Bob Hedde Roboth, Nelly Quette, Renato Gatto. Il corso, dal 4 al 30 del mese, costa 750 euro e sono previste facilitazioni per vitto e alloggio. Affrettarsi ad iscriversi. VeneziaInScena - Centro di formazione teatrale, Dorsoduro 2591, 30121 Venezia, telefax 041.2413631, e-mail: veneziainscena@iol.it.

SU LA MASCHERA - Suddiviso in due tranches (agosto-settembre 2003 e maggio-giugno 2004), il progetto internazionale di formazione e produzione diretto da Marcello Bartoli, "Dalla commedia dell'arte alla maschera moderna", è promosso dal Teatro Metastasio, la compagnia I Fratellini e il Teatro del giglio, si concluderà con uno spettacolo che verrà rappresentato in Italia e in altri paesi europei. Prato ospiterà il laboratorio aperto a 20 attori under 30. La partecipazione è gratuita, le spese di viaggio e soggiorno a carico dei partecipanti.



Segreteria del Teatro Metastasio:
0574.608519, 0574.608553.

2 IN 1 - Le milanesi Scuola di teatro Arsenale diretta da Marina Spreafico e la Scuola internazionale di teatro diretta da Kuniaki Ida si uniscono per dar vita a un nuovo corso biennale, in orario quotidiano dalle 9 alle 13.30, rivolto ad aspiranti attori che intendano formarsi professionalmente al teatro. La scuola fa riferimento al metodo di Jacques Lecoq e fonda sul movimento la tecnica e l'impulso per la scoperta del personaggio e della situazione drammaturgica. Per coloro i quali avessero minori disponibilità di tempo, è istituito un corso propedeutico annuale in orario serale. Per iscrizioni e informazioni: Teatro Arsenale, via Correnti 11, Milano, telefax 02.8375896, e-mail: scuola@teatroarsenale.org.

ALLO STABILE DI BOLZANO - Dal 3 novembre al 21 dicembre allo Stabile di Bolzano docenti prestigiosi - Nanni Garella, Moni Ovadia, Cesare Lievi, Paolo Rossi, registi e attori dello Stabile e altri - terranno il corso di perfezionamento per attori "La bottega del teatro". Iscrizione gratuita e facilitazioni per vitto e alloggio. Iscrizioni entro il 30 settembre. Teatro Stabile di Bolzano, Piazza Verdi, 40, 39100 Bolzano, ufficioscuole@teatro-bolzano.it.

ATTORE COMICO - Dal 1 settembre al 15 novembre Antonio Fava tiene un corso intensivo sul comico prendendo spunto dalla Commedia dell'Arte e avviando a testi scritti per privilegiare l'improvvisazione. Sono ammessi un massimo di 30 allievi. Iscrizioni presso: Teatro del vicolo/Dina Buccino - Scuola internazionale dell'attore comico, CP 404, 42100 Reggio Emilia, e-mail: teatrodelvicolo@comune.re.it

UNIVERSITÀ PER TEATRANTI - Verranno attivati il prossimo autunno i corsi della Libera università degli studi di Formello, in provincia di Roma, che si prefiggono di impartire una preparazione di livello superiore a aspiranti

attori, registi, scenografi e costumisti teatrali. Si accede ai corsi se in possesso di diploma di studi superiori e previo superamento di un esame di ammissione. Rilevante la presenza di un teatro sul territorio con il quale sono già previsti rapporti stretti (stage e tirocinio sul campo). Info: 06.90146850.

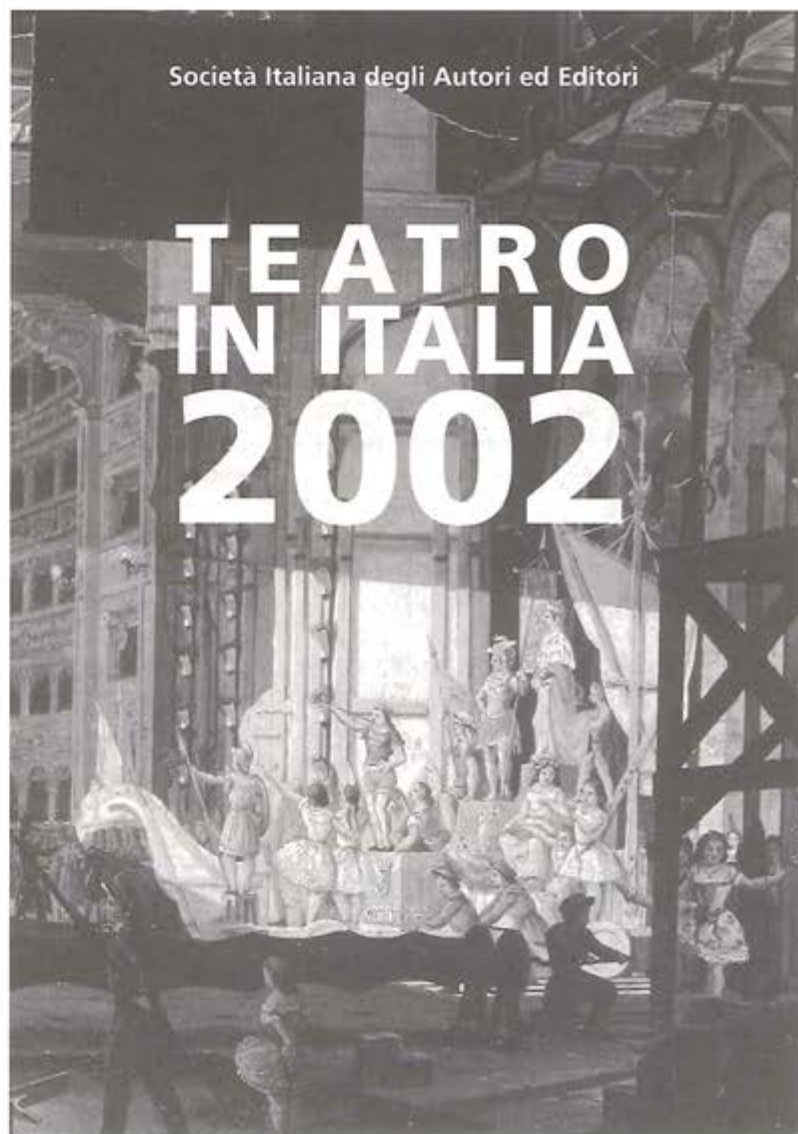
VACANZA-STUDIO - Dal 7 al 14 settembre, al Club Santa Cristina presso il mare di Numana (Ancona), il Centro di formazione per lo spettacolo Teatri Possibili tiene il consueto seminario estivo per attori. Si lavorerà sul goldoniano Arlecchino in vista della messinscena, la prossima stagione, con la regia di Corrado D'Elia, tra gli insegnanti insieme a Corrado Accordino, Luca Mascia, Maria Pia Pagliarecci, Luca Spadaro. Tel. 02.8323182.

PREMI

COMMEDIE PER RAGAZZI - Aperto anche a commedie già allestite purché non pubblicate, il concorso di drammaturgia per ragazzi "Sette autori, sette commedie". Inviare i testi in quattro copie a: Biblioteca De Amicis, Magazzini del Cotone, Porto Antico, 16126 Genova. Info: Compagnia del banco volante, 010.5704977. Scade il 30 ottobre.

REGISTI - ... sì, ma per una volta non di teatro ma cinematografici: il Fotovideocineclub Fedic di Fano seleziona cortometraggi a tema libero per il Fano International Film Festival. C'è tempo fino al 1 settembre per far avere i film e video - di durata non superiore a 30 minuti - a: Fano International Film Festival, via 1° Strada 8/d, 61030 Bellocchi di Fano. Informazioni allo 0721.854372, 335.8348462.

L'annuario teatrale della S.I.A.E. (Società Italiana degli Autori ed Editori) con le opere, le compagnie, i festival, i premi, e le novità italiane andate in scena nella stagione 2001/2002 e con le trame e le note biografiche degli autori oltre a una guida pratica ai servizi della Sezione D.O.R. (Drammatica, Operette e Riviste).



Redazione:

tel. 06 5990629-480 - fax 06 5919671
e-mail: cultura@siae.it - www.siae.it

Per informazioni e acquisti:

S.I.A.E. - Ufficio Promozione della Cultura
Viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma
tel. 06 5990630 - fax 06 5919671
e-mail: cultura@siae.it

numeri utili



ENTI

Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo - via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscom@tin.it - www.agisweb.it

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30
Direzione generale - tel. 06.59901
Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237

Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Opere inedite - tel. 06.5990317

Multimediale - tel. 06.5990711

Per iscriversi - tel. 06.5990958

Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966
Sede di Roma Ostiense - circonvallazione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345



BIBLIOTECHE e Videoteche

Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (video delle produzioni dello Stabile, rassegne stampa, foto) - piazza san Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169405 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813

Archivio del Piccolo Teatro - (recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 -

e-mail: archiviostorico@piccoloteatro-milano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249.

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - consultazione su appuntamento

Crt - (archivio cartaceo e archivio video) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatrocrt.org - me, ve 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - appuntamento su prenotazione.

Civico Museo - Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova - (biblioteca di arti dello spettacolo con sala di consultazione; importanti fondi manoscritti e a stampa, primo fra tutti quello riguardante Adelaide Ristori) - viale IV Novembre, 3 - 16121 Genova - tel. 010.586681

Biblioteca teatrale - Fondazione AIDA - (1300 documenti tra volumi, riviste e video) - vicolo Satiro, 5 - 37121 Verona - tel. 045.8001471 - 045.595284 - fax 045.8009850 - e-mail: fondazione@f-aida.it - biblio-teatro@f-aida.it - www.f-aida.it

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (Una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - www.theatrelibrary.org

Biblioteca dell'Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 - lu-ve 9.00-14.00

Centro di documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria - (biblioteca e videoteca di arti dello spettacolo: teatro, cinema, musica e danza) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - www.teatrostabile.umbria.it

TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax 0471.327525, www.teatrobolzano.it

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@ilrossetti.it - www.ilrossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: teatrostabile-sloveno@libero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - e-mail teatrogoettin.it - www.teatrostabileveneto.it - gestisce anche il Teatro Verdi, via dei Livello 32, 35100 Padova, tel. 049.8777011, 049.87770213

Piccolo Teatro di Milano - tel. 02.72333222 - e-mail: info@piccoloteatro.org - www.piccoloteatro.org - Teatro "Paolo Grassi", via Rovello 2; Teatro Studio, via Rivoli 6; Teatro "Strehler", Largo Greppi, 20121 Milano.

Teatro Stabile di Brescia Ctb - Contrada delle Bassiche, 32 - 25122 Brescia - tel. 030.2928611, e-mail: info@ctbteatrostabile.it - www.ctbteatrostabile.it

Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.53421 - e-mail: info@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Emilia Romagna Teatro - largo Garibaldi, 15 - 41100 Modena - tel. 059.223783 - e-mail: info@emiliaromagnateatro.com - www.emiliaromagnateatro.com

Teatro Stabile della Toscana - via Cairoli, 59 - 59100 Prato - tel. 0574.6084, biglietteria tel. 0574.6084 - e-mail: info@metastasio.it - www.metastasio.it

Teatro Stabile delle Marche "Fondazione le città del teatro" - sede legale piazza XXIV Maggio 1, 60124 Ancona; sede operativa piazza Cavour 29, 60121 Ancona - tel. 071.200442, fax 071.205274 - www.stabilemarche.it

Teatro Stabile d'Abruzzo - via Roma, 54 - 67100 L'Aquila - tel. 0862.413200, 0862.62946, fax 0862.414269 - e-mail tsa@webaq.it - www.teatrostabile.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verزارo, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@kre-net.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma - tel.

06.6875445 - e-mail: info@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net
Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania - gestisce due teatri: Teatro Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123 Catania, tel. 095.363545; Teatro Musco, via Umberto 312, 95100 Catania, tel.: 095.535514

Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo, 11 - 90133 Palermo - tel. 091.7434311, 091.582364 - e-mail: info.teatroetteatrobiondo.it - www.teatrobiondo.it

SCUOLE

Scuola del Teatro Stabile di Torino - corso Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel. e fax: 011.6600097, 011.6602872 - e-mail: scuola@teatrostabile-torino.it - www.teatrostabiletorino.it

Scuola del Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.5342212, tel. segreteria (9.00-15.00) 010.5342255 - e-mail: scuola.recitazione@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Civica Accademia d'arte drammatica "Nico Pepe" - largo Ospedale vecchio, 10/2 - 33100 Udine - tel. 0432504340 - e-mail: accademia_np@libero.it - www.comune.udine.it, www.go.to/accademia.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: paolograssi@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro - fondata da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414 - e-mail: scuola@piccoloteatromilano.it

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: [\[dram@accademiadefilodrammatici.it\]\(mailto:dram@accademiadefilodrammatici.it\) - \[www.accademiadefilodrammatici.it\]\(http://www.accademiadefilodrammatici.it\)
Liceo Teatro Nuovo - Artistico-coreutico-teatrale - C.so Massimo D'Azeglio, 17 - 10126 Torino - tel. 011.6500262 - fax 011.6500218 - e-mail: \[liceotnt@tin.it\]\(mailto:liceotnt@tin.it\) - \[www.liceoteatronuovo.com\]\(http://www.liceoteatronuovo.com\)](mailto:filo-</p></div><div data-bbox=)

Scuola di recitazione e di formazione del Teatro Stabile delle Marche - Palazzo Bottoni - via Cialdini - 60121 Ancona - tel. 071.200442 - www.stabilemarche.it

Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 (9.00-19.00)

Accademia nazionale d'Arte Drammatica del Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel. 081.5491266, 081.5447768

Accademia d'Arte Drammatica della Calabria - via Papa Giovanni XXIII, 89015 Palmi (Reggio Calabria) - tel. 0966.21792

Accademia Umberto Spadaro - c/o Cus Catania cittadella universitaria, Università degli Studi di Catania - tel. 095.354466, 095.431528, 0338.6420465

Scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo 11 - tel. 091.7434311 - www.teatrobiondo.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari - via La Palma - 09126 Cagliari - tel. 070.341322

SITI

www.delteatro.it (sito di teatro della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la programmazione nazionale)

www.comoedia.com (portale con

informazioni sulle produzioni e sulla programmazione dei teatri)

www.tophat.it (sito con recensioni e video degli spettacoli in programmazione)

www.teatronline.com (portale dedicato al teatro e oltre: servizi e anche un quiz a premi)

www.lospettacolo.it (sito dedicato allo spettacolo in genere: teatro, cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla scena italiana)

www.enteteatrale.it (sito dell'ente con rassegna stampa di teatro nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale con notizie su musica, cinema, teatro, danza e relativi link)

www.digilander.id.it/operadeipupi/

www.buma.it (sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it/ (pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Ministero Beni Culturali)

www.comune.torino.it/cultura/teatro/morteo/morteowelcome.htm (sito del Centro Studi Teatro Ragazzi "Gian Renzo Morteo")

www.comune.riccione.rn.it/riccioneteatro/

www.outis.it (sito del Centro Nazionale di Drammaturgia Outis)

www.dramma.it (sito dedicato alla drammaturgia contemporanea)

www.hystrio.it

(sito della rivista trimestrale Hystrio) members.xoom.it/tempimoderni (sito dell'omonima pubblicazione)

www.drammaturgia.it (sito dell'omonima rivista)

www.royalcourttheatre.com (sito del Royal Court Theater di Londra)

www.officiallondontheatre.co.uk/ (guida ai teatri di Londra)

www.abbeytheatre.ir (sito del National Theatre - Abbey Theatre di Dublino)

www.schaubuehne.de/ (sito della Schaubuehne di Berlino)

www.mimecentrum.de/ (sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se/ (sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret/ (sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org (sito del Teatro La Mama di New York)

www.pariscope.fr (sito degli appuntamenti con lo spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru/emain.html (sito sul teatro russo)

www.theatre-link.com/thresor.html (solo link)

LIBRERIE

Libreria dello spettacolo - via Terraggio 11 - 20100 Milano - tel. 02.86451730

Libreria Il Leuto - via Monte Brianzo 86 - 00100 Roma - tel. 06.6869269

Libreria Broadway - via Rosolino Pilo 18 - 90100 Palermo - tel. 091.6090305

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

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

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Nicola Arigoni, Giovanni Ballerini, Fabio Battistini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Danilo Caravà, Laura Caretti, Valerio Cuccaroni, Pierachille Dolfini, Alessandra Faiella, Sandro M. Gasparetti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Simona Maggiorelli, Stefania Maraucci, Beata Matkowska, Antonella Mellilli, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Péter P. Müller, Andrea Nanni, Pier Giorgio Nosari, Simone Pacini, Dimitri Papanikas, Alfio Petri, Gianni Poli, Giorgio Pressburger, Grazia Pulvirenti, Zsuzsa Radnóti, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Andrea Rustichelli, Maria Sandias, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Dóra Vármai, Nicola Viesti, Antoaneta Vladimirova.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it - hystrio@fastwebnet.it
www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Un numero € 8.00, arretrati € 15.

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.

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

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

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

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

BOLZANO
Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

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

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

FIRENZE
Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA
Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA
Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE
Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO
Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Libri e Musica - P.zza Piemonte, 2/4 - tel. 02/433541
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101
Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

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

NAPOLI
Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401
Brainstorming - Vico II, Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

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

RAVENNA
Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

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

RIMINI
Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA
Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO
Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

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

VERONA
Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611
La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA
Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

PRODUZIONI 2003/2004

LE RIPRESE

- > **IL BORGHESE GENTILUOMO**
di Molière
con **GIORGIO PANARIELLO**
regia di **Giampiero Solari**
co-produzione **TEATRO NUOVO** di Milano
- > **LOTTA DI NEGRO CONTRO CANI**
di Bernard-Marie Koltès
con **REMO GIRONE**
regia di **Giampiero Solari**
- > **CACCIA AI TOPI**
di Peter Turrini
con **BOLO ROSSINI** e
ROSSANA CARRETTO
regia di **Giampiero Solari**
- > **IL DILUVIO FA BENE AI GERANI**
di Enrico Bertolino e Fabio Bonifacci
con **ENRICO BERTOLINO**
regia di **Paola Galassi /Giampiero Solari**
co-produzione **ITC 2000**

LE NUOVE PRODUZIONI

- > **SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE**
di Luigi Pirandello
con **CARLO CECCHI**
PAOLO GRAZIOSI, LUISA DE SANTIS,
ANGELICA IPPOLITO
regia di **Carlo Cecchi**
co-produzione **Teatro Mercadante**
Stabile di Napoli
in collaborazione con **AMAT**
- > **ROBERTO ZUCCO**
di Bernard Marie Koltès
con la partecipazione straordinaria di
PIERA DEGLI ESPOSTI e
PAOLO BONACELLI
regia di **Cherif**
- > **GIORNI FELICI**
di Samuel Beckett
con **LUCILLA MORLACCHI**
regia di **Giampiero Solari**
co-produzione **Fondazione**
Teatro Metastasio di Prato
- > **CARA PROFESSORESSA**
di Ljudmila Razumovskaja
con **MARIA PAIATO**
regia di **Valerio Binasco**
co-produzione **Teatro Stabile** di Parma
e **Reggio Emilia**



TEATRO STABILE DELLE MARCHE
ad iniziativa pubblica
direttore **Tommaso Paolucci**
direttore artistico **Giampiero Solari**



ANCONA
TEATRO DELLE MUSE
sede ufficiale dello Stabile

Compagnia Giovani del Teatro Stabile delle Marche

NUOVA PRODUZIONE

- > **L'ISOLA**
di Paola Galassi da Shakespeare e Rostandt
regia di **Paola Galassi**
in collaborazione con la **Provincia di Ancona**
per il progetto *Leggere il '900 teatrale*

LE RIPRESE

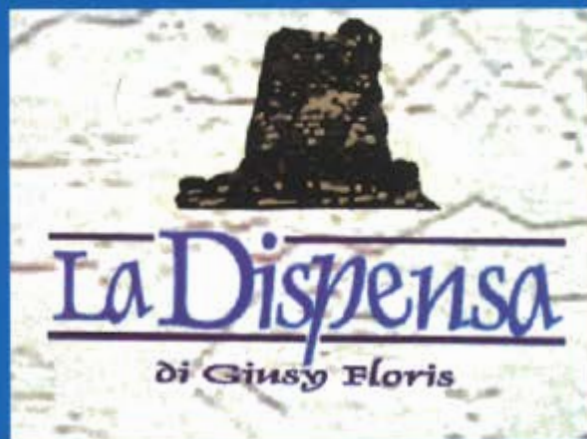
- > **NOZZE**
da testi di Cechov-Majakovskij-Brecht
regia di **Giampiero Solari**
- > **VERNICHTET Sterminati**
regia di **Luigi Moretti**
con il patrocinio della **Regione Marche**
in collaborazione con la **Provincia di Ancona**

PROGETTI SPECIALI

progetto Koltès

- > **NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI
DI COTONE**
un'installazione di **Mario Martone**
co-produzione con **Radio3 RAI**
- > **LOTTA DI NEGRO CONTRO CANI**
regia di **Giampiero Solari**
- > **ROBERTO ZUCCO**
regia di **Cherif**

TEATRO STABILE DELLE MARCHE
www.stabilemarche.it
tel.071.200442 - fax 071.205274
info@stabilemarche.it



DEGUSTAZIONE
TORRONE SARDO

tasting
nougat sardo

DOLCI SARDI
sardinian's sweet

ENOTECA
E
DROGHERIA
wine shop and grocery

via Carlo Alberto 65 - 07041 - Alghero (SS)
tel. 079.9731121