

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

testi
Cani di bancata
di Emma Dante

DAL MONDO
Parigi
Lille
Londra
Madrid

OSSIER

gentile

critiche nati ieri biblioteca danza società teatrale

BANDO DI CONCORSO

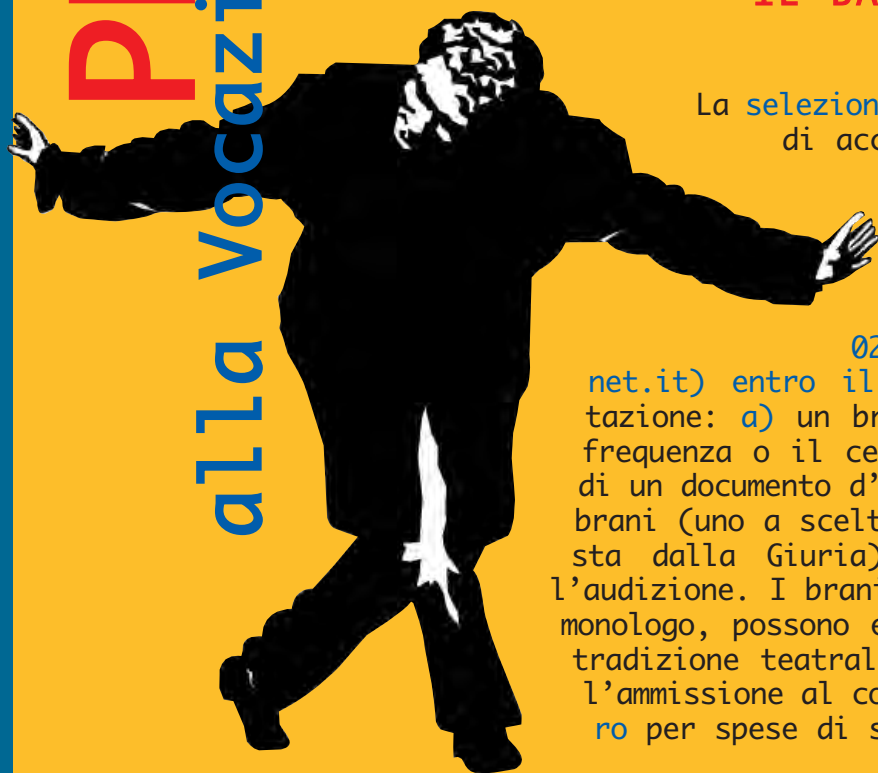
Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla settima edizione, si svolgerà nel **giugno 2007 a Milano**. Il Premio è destinato a giovani attori **entro i 30 anni**, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da **1500 euro** ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una **selezione finale** per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (maggio 2007, Milano)

La **pre-selezione**, riservata a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avrà luogo nel mese di maggio a Milano. Le **domande di iscrizione alla pre-selezione** del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro l'11 maggio 2007, corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) la fotocopia di un documento d'identità, d) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata per il mese di giugno, sempre a Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1977. La quota d'iscrizione è di **15 euro** per spese di segreteria.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2007, Milano)

La **selezione finale**, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avrà luogo nel mese di **giugno a Milano**. Le **domande di iscrizione alla selezione finale** del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 5 giugno 2007 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1977. La quota d'iscrizione è di **15 euro** per spese di segreteria.





Parigi, Lille, Stratford Upon Avon, Londra, Wexford, Madrid - di Filippo Bruschi, Giuseppe Montemagno, Massimo Marino, Carmelo Alberti, Roberto Canziani, Lorenzo Donati, Delia Giubeli, Laura Santini, Francesca Bonazzoli, Dimitri Papanikas



La drammaturgia giovane di un Paese diviso in due: le ultime generazioni di autori francofoni e anglofoni - a cura di Claudia Cannella



Cani di bancata di Emma Dante - Diario di viaggio verso lo spettacolo, di Linda Dalisi

2 vetrina

Teatro di figura: la quattordicesima edizione del Festival di Charleville-Mézières - Guerra dei sessi e orizzonti metafisici in *Danza di morte* di Strindberg - Pierre Cardin, il re della moda nel castello di De Sade - di Remo Melloni, Franco Perrelli, Ugo Ronfani, Rita Sanvincenti

9 la questione teatrale

Auspici e apprensioni per il tricentenario goldoniano - di Ugo Ronfani

12 TEATROMONDO

28 DOSSIER CANADA

47 foyer

di Fabrizio Caleffi

48 drammaturgia

Letizia Russo, piccoli prodigi crescono - di Chiara Alessi

51 nati ieri

Ventottesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Premio Scenario, un bilancio dei primi vent'anni - di Nicola Viesti

54 critiche

Una parabola sudafricana per Peter Brook - Cechov al Teatro dell'Elfo - *Le lacrime amare di Petra von Kant* secondo Latella - Doppio Mozart per Malosti e Korsunovas - Il dittico sul male di Marco Martinelli - Nekrosius alla prova del *Faust* - *Le voci di dentro* di Rosi/De Filippo - Baliani torna a Nairobi - *Cinque rose* per Arturo Cirillo - *Gli Zingari* di Iodice e Nino D'Angelo - *Antonio e Cleopatra* al Castello Ursino

94 danza

Star e giovani danzatori alla rassegna Prime Visioni di Ferrara - Gli ultimi spettacoli di Josef Nadj, Michela Lucenti e Caterina Sagna - di Andrea Nanni e Lorenzo Donati

97 teatro ragazzi

Segni d'infanzia, un nuovo festival in scena a Mantova - di Sara Chiappori

100 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

102 TESTI

110 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Roberto Rizzente

in copertina: *Angelo del Canada*, tempera di Cristina Gentile

...e nel prossimo numero: dossier il teatro della nuova Europa; omaggio a Leo De Berardinis; drammaturgia italiana: Edoardo Erba; ventinovesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Cosmesi e Santasangre; lettere da Parigi, Londra, Barcellona, Madrid e Liegi, e molto altro...

V E T R I N A



L'invasione delle MARIONETTE

Il festival di Charleville-Mézières

Nella piccola cittadina del nord della Francia per dieci giorni si ritrovano tutte compagnie di teatro d'animazione del mondo occupando non solo i teatri ma ogni altro spazio possibile: strade, piazze, cortili, palestre e anche case private

di Remo Melloni

A Charleville-Mézières, cittadina del nord della Francia, quasi ai confini del Belgio, si è svolta, dal 15 al 24 settembre la quattordicesima edizione del più grande festival delle figure animate del mondo. A questo appuntamento, che si rinnova ogni tre anni, hanno partecipato centinaia di compagnie provenienti da oltre cinquanta Paesi e da tutti i continenti. Suddiviso, in questa edizione, per aree tematiche - le marionette del Mediterraneo, cabaret, tradizionali, abilità di animazione, musica, affabulazione, nuove tecnologie -, gli spettacoli erano suddivisi per fasce di età a partire dai 18 mesi fino a quelli per adulti per arrivare perfino ai v.m.18. Vari i programmi; oltre a quello ufficiale, che comprendeva quasi mille spettacoli, si è aggiunto quello della Scuola per Marionettisti con oltre duecento produzioni, quello di strada (con oltre mille spettacoli gratuiti), quello off, off-off e off-off-off. Tutti gli spazi possibili, dai teatri alle palestre alle scuole, dai cortili alle strade alle case private sono stati trasformati in luoghi per gli spettacoli, le vetrine dei negozi e tutte le finestre del centro storico erano disseminate di marionette di tutte dimensioni. Lo spettacolo inaugurale si è svolto nella grande piazza secentesca dedicata al fondatore della città Carlo Gonzaga con le marionette-mongolfiera della compagnia Les plasticiens volants che ha messo in scena *La 8ème Merveille* dove un genio alto venti metri va alla scoperta del presente e del passato per scoprire l'ottava meraviglia del mondo. Uno spettacolo grandioso sia per le sue

dimensioni sia per le numerose suggestioni oniriche. Molte le compagnie italiane presenti nel programma ufficiale, il Teatro Gioco Vita, Teatro All'improvviso, I burattini dei Ferrari, Teatro dei piedi e Stultifera Navis, che ha presentato *Mirabilia*, uno spettacolo diretto da una giovane laureata alla scuola di Charleville, Alessandra Amilcarelli, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio e che ha riscosso un notevole interesse del pubblico. Oltre alle grandi compagnie che avevamo visto nelle passate edizioni come Dondoro che ha presentato *Mannji*, la sua ultima produzione, mantenendo il suo stile ispirato al *bunraku*, o il marionettista americano Philip Huber che con le sue marionette ha, ancora una volta, mandato in visibilio il pubblico del Teatro Municipale, abbiamo visto uno spettacolo di strada del meno noto ma altrettanto abile Alexmarionettes, un marionettista danese che con il suo personaggio-pianista, *Barti*, ha incantato per quasi un'ora il pubblico, strabiliandolo con la sua abilità. Molta attenzione ha riscosso *Vampir*, l'ultima produzione della compagnia olandese Stuffed Puppet, dove un vampiro deve misurarsi con i frequentatori di un camping. Uno degli spettacoli più interessanti è certamente *Kamikaze?* della compagnia Scopitone et compagnie, diretta da Cédric Hinguet, che utilizzando la tecnica del teatro di oggetti, ha proposto la riflessione sul valore della vita e delle scelte, talvolta radicali, che questa ci porta a prendere. Uno spettacolo difficile ma straordinariamente stimolante, pieno di metafore ma anche di soluzioni geniali. Da segnalare è *Les Vieux*, una

produzione di Bululu Théâtre assieme a *L'illustre famille Burattini*, dove una coppia di vecchietti hanno uno sbalorditivo incontro d'amore e la morte è l'unica speranza per non finire all'ospizio. Una vicenda tragicomica, tenera e struggente, sottile e ironica raccontata con pupazzi che si ispirano ai quadri di Goya animati su ritmi latino americani. La compagnia inglese Green Ginger ha proposto *Rust*, una storia che si svolge in due stazioni radiofoniche alternative, dove si raccontano storie di pirateria, passione, morte, e vinile. I pupazzi, grotteschi, risentono di una drammaturgia vicina al teatro dell'assurdo. *Toc-Toque* è il titolo della nuova produzione della Compagnie du petit monde che con l'ausilio di bollitori, padelle e oggetti di cucina ormai in disuso e dimenticati, ritrovano nuova vitalità sviluppando un concerto di percussioni esilarante, una metafora tra vecchio e nuovo dove il vecchio riesce a mettersi in sintonia col nuovo trovando nuove identità. Un teatro degli oggetti che si sviluppa e non si limita a raccontare una storia ma attraverso musica e soprattutto ritmo diviene spettacolo totale. Una straordinaria capacità comunicativa l'abbiamo riscontrata in spettacoli rivolti al pubblico più giovane. La compagnia francese La puce a l'oreille ha portato *Tékimoï*, uno spettacolo dove un uccellino tutto nudo cade da un nido ed incontra una serie di amici coi quali gioca. Tenerezze, baci, capriole e tutta una serie di sensazioni che attraggono l'attenzione dei piccolissimi spettatori di appena tre anni, per oltre mezz'ora facendoli divertire senza cercare, da parte del burattinaio, un coinvolgimento banale. Egli lavora su un tavolino, su nero, le mani nude, e utilizza soltanto anelli alle dita ai quali sono applicate palline da ping-pong, piume, che diventano veri e propri personaggi. Nel festival del 2003 una grande attenzione era stata riservata al burattinaio napoletano Bruno Leone che aveva tenuto dei corsi alla Scuola di Charleville. Quest'anno Leone non c'era ma era presente con diversi suoi allievi. La sua Scuola delle Guarattelle ormai ha invaso l'Europa. Tra questi vi è Romuald Collinet, con *Le Remède de Polichinelle*, che ha creato una sua compagnia e un suo Pulcinella, tutto naturalizzato francese, con i pregi e i difetti, isolente e provocatore. Romuald ha tradotto

nella sua cultura il linguaggio e l'essere partenopeo. Erano aperte oltre una decina di mostre: una sulle marionette aborigene australiane, altre coi materiali di compagnie storiche e sui teatri di tradizioni come il *Theatre Taptoe* (Belgio), la *Compagnia Carlo Colla e Figli*, le ombre turche *Karagoz*. Numerosi anche i convegni e i dibattiti, sulla marionette-terapia, che ad ogni edizione del festival tiene un convegno di aggiornamento, su animazione e affabulazione. Da segnalare, tra i numerosi laboratori l'atelier-spettacolo del Teatro Gioco Vita, da tempo riconosciuta tra le più importanti compagnie del mondo. Ma è davvero impossibile descrivere un festival come questo, ciascun spettatore, sulla base delle scelte che deve per forza operare, lo vive in modo diverso. È sufficiente sedersi ad uno dei bistro della piazza principale per vedersi passare davanti innumerevoli spettacoli di strada, burattinai e marionettisti solisti, il tutto in un clima di serenità e di allegria difficilmente riscontrabile in qualsiasi altro festival. Certo ciò che subito è evidente è quanto sia moderno il teatro di animazione, forma di spettacolo totale, dove tutte le forme della rappresentazione possono organicamente interagire. E dove la comunicazione, non necessariamente verbale, permette di comunicare con tutti, a tutti i livelli con tutti i popoli del mondo perché, a Charleville, per dieci giorni, c'è davvero tutto il mondo. ■

Puppet Festival di Gorizia

Se BECKETT avesse la testa di legno

Era scontata, nell'anno che ha celebrato Samuel Beckett, la sfilata di abiti sgualciti da vagabondo, bombette nere, sedie a rotelle, occhiali affumicati, ombrellini in fiamme. Il trovarobato beckettiano domina da più di cinquant'anni le nostre scene, ed è difficile allestire diversamente i suoi lavori, anche per la severa tutela sui testi che gli eredi esercitano. Però che noia! In un panorama di riproposte, è stato invece azzecato, strategico, innovativo il titolo che, in una sola parola, metteva insieme *Beckett&Puppet*. Lo scrittore irlandese e il mondo dei burattini, delle marionette, dei pupazzi, degli oggetti animati, hanno davvero molte cose in comune. Per tre giorni, a ottobre, Gorizia ha ospitato un'edizione particolare del Puppet Festival, la quattordicesima di questa manifestazione, organizzata dal Cta (Centro Teatro di Animazione e di Figure), ma anche la prima in cui la vetrina internazionale di spettacoli si è concentrata su un tema unico, forte, monografico. Complici il centenario della nascita di Beckett, un concorso a progetti, un convegno, complice anche una rassegna dei lavori cinematografici e televisivi di Beckett e su Beckett, realizzata a Trieste dal Teatro Miela, l'iniziativa ha assunto spessore e qualità inediti. Gli ideatori di *Beckett&Puppet* (Antonella Caruzzi, Roberto Piaggio, Fernando Marchiori) possono ora dimostrare che il loro progetto di indagare il legame esistente tra le opere di Beckett e il teatro di figura, non è affatto peregrino. Prima di tutto perché i suoi personaggi sono per molti aspetti creature ridotte a pupazzi. Poi perché i suoi testi, una volta affidati a marionette, fantocci, oggetti, si trasformano. Ne emerge una nuova visione, forse anche una nuova interpretazione. Non solo il Beckett lugubre e apocalittico che è nella tradizione (e anche nella biografia, dominata dalla depressione), ma anche un Beckett di bagliori, sorprendente, capace - addirittura - di far ridere. Il teatro di figura svela insomma che oltre al Beckett classico, scolastico, campione dell'assurdo e dell'angoscia dello stare al mondo, c'è un altro Beckett. Un Beckett ironico, irriverente, pulcinellesco, che ha cominciato a mostrarsi negli spettacoli presentati a Gorizia. Alcuni erano allestimenti dei progetti indicati dalla giuria del Premio Beckett&Puppet (come *Beckett Box* della Compagnia TeatroPersona di Civitavecchia: uno spazio scuro affollato di oggetti «impunemente depredati dalle sue opere»). Altri nascevano dall'attrazione che l'anniversario ha suscitato tra manipolatori e artisti di figura (*En attendant Pierrot* oppure *Aspetta aspetta* sono titoli che la dicono lunga). Altri infine erano lavori già annoverati tra le produzioni più belle e più premiate di questa stagione, come *Finale di partita* del Teatrino Giullare: la tesissima partita a scacchi tra i due personaggi del capolavoro beckettiano, spettacolo da brividi per originalità, pulizia, persuasione. *Roberto Canziani*

In apertura una delle marionette viventi della compagnia K.o-mic; in questa pag. un'immagine da *Beckett Box*, del Teatro Persona.



dal testo alla scena



Guerra dei sessi e orizzonti metafisici

di Franco Perrelli

Danza di morte di Strindberg si potrebbe considerare - parafrasando un noto titolo di Shaw (riferito a Ibsen) - *the Quintessence of the Strindbergism*, in quanto dramma dell'irriducibilità dei sessi all'armonia e, quindi, dell'impossibilità o, meglio, dell'infelicità radicale del matrimonio, ma ancor più in quanto monumento alla vita che si consuma, pessimisticamente, fra la noia e l'accecamento della sessualità, che è farsa nel dolore e tragedia nella commedia, anche se non è priva di un inquietante orizzonte metafisico. I numi, infatti, che governano i destini umani, in Strindberg, sono imperscrutabili, a essi ci s'inchina, ma con tremore, poiché se ne deve sospettare la malignità, mentre se ne deve sperare qualche imponderabile, invisibile buona intenzione. Questo coacervo drammaturgico, inestricabilmente realistico, talora greve, eppur mistico-esistenzialista, ha avuto da sempre una fortuna teatrale straordinaria: con *La signorina Julie* e *Il padre* è certo fra i testi più rappresentati del drammaturgo svedese e al livello di registi come Max Reinhardt, che dal 1912 contribuì proprio con *Danza di morte* in maniera determinante alla fortuna europea di Strindberg, nonché di attori

come Paul Wegener, Gertrud Eysoldt, Rosa Bertens, Tora Teje, Poul Reumert, Jean Vilar (l'unico che riuscirà a declinare il Capitano con eleganza francese), Paul Scofield, Laurence Olivier e, nel cinema, Erich von Stroheim. Anche in Italia, il dramma ha conosciuto memorabili edizioni a partire da quella dello Stabile di Genova nel 1963 con la regia di Squarzina, per poi continuare negli anni successivi con altri pregevoli spettacoli firmati da Sequi, Sepe, Calenda, Pugliese. Scorrendo le critiche, si ha l'impressione che il teatro italiano abbia avuto la consapevolezza di confrontarsi con un testo cruciale della modernità, che poteva persino rinnovare gli stili sui nostri palcoscenici, anche se alla fine pare debba essere stato difficile sottrarsi al fasci-

Il massimo studioso strindberghiano in Italia, che per la prima volta ha tradotto la pièce direttamente dallo svedese, riflette sulle ragioni della fortuna scenica di *Danza di morte*

no di un'impostazione *grandattoriale*, che il dramma stesso mette in gioco proprio con il suo virtuosismo di scrittura, con le sue parti finissime e ruvide nello stesso tempo. Dopo tutto, anche in Italia, la lista degli interpreti appare prestigiosa e quasi imponente, scorrendo da Vittorio Sanipoli e Olga Villi a Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Ivo Garrani, Gianni Agus, Gabriele Ferzetti, Anna Proclemer, Giuliana Lojodice e Roberto Herlizka. C'è un'intenzione differente in questo calibratissimo allestimento di Marco Bernardi, che - premetto onestamente - giudico "dall'interno" in quanto traduttore, oltre che esperto di Strindberg? Direi un tono spiccatamente europeo, la ricerca di una misura più nordica, ma non nel senso dell'espressionismo di maniera (da sempre troppo facilmente abbinato a Strindberg, inteso e malinteso come autore convulso e gridato), quanto di un'essiccazione dei turgori, delle grandi scene, dei ruoli terribili e scultorei, per cercare di scavare una linea interna più lucida, più intima e, se possibile, più disperata. Si ha come l'impressione che il regista abbia chiesto agli attori di sacrificarsi, di essere temperanti e di far materializzare o meglio far irradiare, quasi da solo, un sentimento più profondo celato nel copione. Paolo Bonacelli appare così un Capitano d'impostazione inedita e di grande fascino, tutt'altro che titanico, ma perfido, fragile e stranamente senile nello stesso tempo; Patrizia Milani tiene il personaggio di Alice in sottile equilibrio fra demonia e dolore, rendendolo umano e intenso; Carlo Simoni ha forse il ruolo più arduo: Kurt, il terzo polo del triangolo, capta i sentimenti più contraddittori di Strindberg, lussuria e santità, ma l'attore riesce a bilanciare la parte, apparendo verosimile e nitido. Lo sforzo di

Bernardi è evidente: far recitare, recitando il meno possibile. La cosa più difficile in teatro. La scena di Gisbert Jaekel è parte cospicua dello spettacolo, con la sua sobria bigia eleganza, il suo cupo squarcio azzurro di mare, offre un'atmosfera, senza caricare l'ambientazione d'inopportuni dettagli naturalistici. Insomma, uno Strindberg misuratissimo che, per contraddizione, per *implosione*, può rivelarsi *esplosivo*. ■

Strindberg/Bernardi

INFERNI CONIUGALI tra *pietas* e disincanto

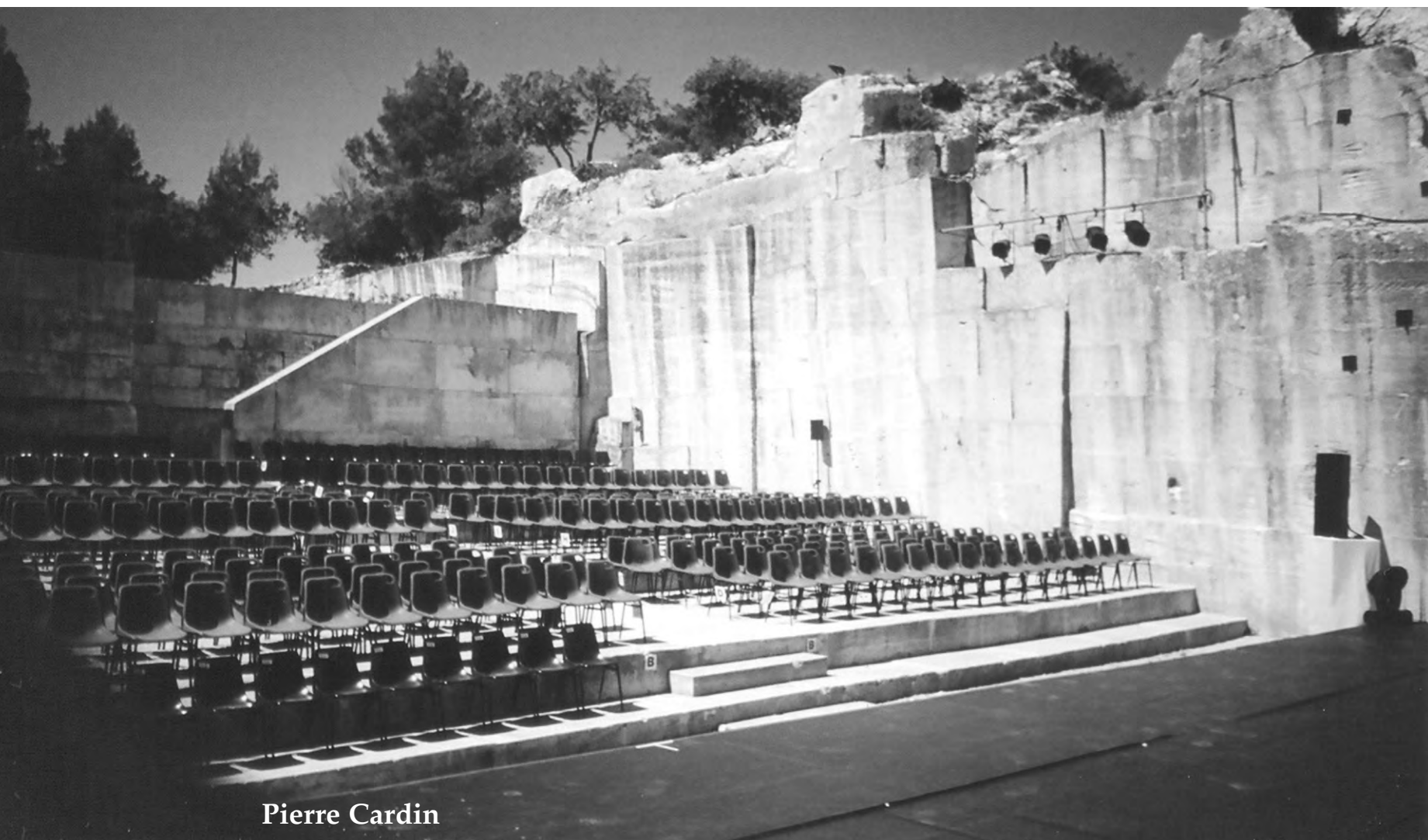
DANZA DI MORTE, di August Strindberg. Traduzione di Franco Perrelli. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Con Paolo Bonacelli, Patrizia Milani, Carlo Simoni, Lilliana Casartelli, Jolanda Piazza. Prod. Stabile di BOLZANO.

Danza di morte non è soltanto una trasposizione a nervi scoperti delle nevrosi dell'autore, la *summa* di una visione nichilista dei rapporti fra i sessi. È dal punto di vista più diretto dello specifico teatrale - come ha notato Jean Pierre Sarrazac - la prima, completa trasposizione della "guerra dei sessi", dal naturalismo vecchia maniera a una "cerimonia scenica" con la quale personaggi fatti persone rappresentavano una tormentosa quotidianità coniugale a livello dell'inconscio. Oggi sappiamo dove avrebbe condotto questa geniale "teatralizzazione della psiche": all'espressionismo prima e alle dissacranti avanguardie del Novecento fino al teatro dell'assurdo. Lo Stabile

altoatesino ci ripresenta *Danza di morte* in una rammodernata traduzione di un esperto strindbergiano come Perrelli, e con una regia e un cast che ha voluto e saputo "aggiornare" la rilettura del testo. Bernardi scava nel sottotesto, evidenziando la complessità degli avvelenati rapporti fra il capitano Edgar e la moglie Alice, e accentuando l'irrisolutezza del cugino Kurt, terzo lato destabilizzante del triangolo: e dunque accostando la storia di odio-amore che attanaglia la coppia nella solitudine di un'isola-fortezza flagellata dai venti alla scaltrita, analitica sensibilità del pubblico di oggi. Hanno nuovo rilievo, in questa regia, il clima nordico dell'opera, che l'impianto scenografico di Jaekel - l'interno di una fortezza collegata col mondo dal telegrafo, flagellata dagli elementi, spalancata sul mare - evidenzia in un'aura metafisica "alla Buzzati"; poi le luci claustrofobiche e ossessive ma, soprattutto, il progredire, con l'arrivo di Kurt e dei fantasmi del passato, di una catastrofe coniugale di calcolata, reciproca crudeltà che alla fine, dopo la sincope che ha colpito Edgar, si ricompone tuttavia in una stanca, rassegnata riconciliazione senza domani. Questa "danza di morte" è scandita in tutte le sue sottili variazioni e, a mio giudizio, rappresenta il pregio di questa riedizione. Il risultato è stato possibile grazie al "concertato" dei tre ottimi interpreti che aderiscono con convinzione al disegno del regista. E così Bonacelli è, all'inizio, un vecchio ipocondriaco oscillante fra *taedium vitae* e sogni di gloria, velleitario e maligno, per rivelare poi in sicura progressione interpretativa il peggio della sua natura quando la moglie, accasasi per la presenza di Kurt, lo esaspera fino a fargli sguainare, con la sua sciabola di ufficiale in disarmo, anche una glaciale crudeltà vendicativa. E Patrizia Milani (la cui bravura di primadonna del nostro teatro sostengo non da oggi), è in questa bufera coniugale un'Erinni uscita da un inacidito torpore, avida di negati piaceri dopo il malore di Edgar, nel rapporto di erotica dominatrice del debole, inorridito Kurt. In questa orchestrazione di lividi umori l'irrisolutezza di Kurt fra sensualità e rimorsi, che esprime il Simoni, è parte scatenante di un inferno coniugale che si ricompone in una tregua dei disincanti. Facendo emergere una *pietas* che era in fondo al cuore del tormentato Strindberg. Ugo Ronfani

In queste due pagg. Patrizia Milani e Paolo Bonacelli in *Danza di morte*, di Strindberg, regia di Marco Bernardi (foto: Tommaso Le Pera).





Pierre Cardin

Il re della moda nel castello di De Sade

di Rita Sanvincenti

Sono terminati pochi mesi fa gli imponenti lavori di ristrutturazione del castello di Lacoste nel Luberon, che può contare su tre spazi teatrali e dove da sei anni si svolge il *Festival d'art lyrique et de théâtre* - Da sempre appassionato di teatro, danza e musica (suo l'Espace Pierre Cardin a Parigi e l'anfiteatro da 500 posti a Palais Bulles a Thoule-sur-mer in Costa Azzurra), arti per le quali ha realizzato innumerevoli lavori, Cardin ha esteso il suo mecenatismo dalla Francia alla Cina

Perché mai Pierre Cardin, leggendario re della moda, geniale creatore di un vero e proprio impero di cui è ancora unico e assoluto proprietario (un impero che spazia dalla moda agli accessori, dal design all'arredamento, dall'arte ai ristoranti, dai residence al vino e all'acqua), quando tutto quello che nella vita si può realizzare (e anche sognare) lo ha ottenuto, ha deciso, alla soglia degli ottanta anni, di acquistare le rovine del Castello di Lacoste appartenuto al marchese De Sade? Chiara appare la risposta se, al tramonto di una giornata d'estate, si arriva in questo piccolo paesino che conta 417 abitanti ancora dominato da quella che fu una fortezza medievale, dalle imponenti, antiche mura rese rossastre dal sole che rapidamente si abbassa all'orizzonte. È questo: è il

lirismo e la teatralità legate a questo luogo dalla bellezza misteriosa, drammatica che si erge, contrafforte del Lubéron, tra Cavaillon e Apt, tra le due vallate della Valmasque e la Riaille, in Provenza, lirismo e teatralità che Cardin ha colto. Ma non subito, perché la sua prima visita - quando la vedova di André Bouër gli propose di acquistarlo - le avverse condizioni atmosferiche lo scoraggiarono. «Ero venuto a vederlo - racconta Cardin - ma era molto freddo: vedevo solo pietre ovunque ed era mezzo demolito e non sono nemmeno potuto entrare e vedere la torre». Ma la seconda volta, cedendo alle insistenze di lei, il grande couturier ci ritornò: allora il castello gli apparve in tutta la sua folgorante, irresistibile spettacolarità. Battuto da un vento, che implacabilmente attacca le sue pareti, circondato da trenta ettari di terreno in parte boscoso, si staglia contro un cielo terso nel quale sembrano conficcarsi gli speroni di pietra della sua sommità erosa e semidistrutta dall'azione del tempo, testimone di una storia antica, popolata di inquietanti leggende. Un teatro naturale e fantastico, dunque, ideale per Pierre Cardin che, alle domande sugli inizi della sua attività, rispondeva: «volevo fare l'attore, il ballerino». E infatti quando aprì, nel 1950, dopo il suo incontro con Jean Cocteau e Christian Bérard, il suo primo atelier parigino in Rue Richepanse, creava principalmente costumi e maschere per il teatro ma anche per il cinema (come per il film *La bella e la bestia* di Cocteau).

Passione, coraggio e investimenti in proprio

Questo profondo amore per lo spettacolo - il teatro, la danza, la musica - non è stato mai tradito e nemmeno accantonato da Cardin, nato in Italia, a Sant'Andrea di Barbarana in provincia di Treviso, e trasferito giovanissimo in Francia: a questa sua passione ha infatti dedicato moltissimo del suo tempo e grandi investimenti. A oltre 400 lavori ammonta la sua produzione per i diversi generi di spettacolo, presentati in primo luogo nei suoi stessi teatri: l'Espace Pierre Cardin (aperto nel 1970) a Parigi, l'anfiteatro da 500 posti della magnifica, futuristica Palais Bulles, a Theoule-sur-mer (Costa Azzurra) e appunto il castello di Lacoste, che di spazi teatrali ne ha uno all'interno delle mura, di 350 posti, e due nelle immense Carrières: uno all'aperto con 2000 posti e uno al coperto. All'interno del castello ha realizzato anche una sala cinematografica per 150 persone. «Questo - dice - è il primo anno che il castello è del tutto finito. È stata un'impresa enorme in

cui sono stati impiegati sessanta uomini per cinque anni. Ho fatto tanti di quei lavori che non si possono neppure immaginare - spiega Cardin - ma ho voluto mantenere l'aspetto autentico di questo castello, bloccando con il cemento le rovine perché non continuassero a crollare. Ho restaurato le vecchie pietre per riportarlo il più possibile a come era in origine, lasciando però una parte incompiuta come testimonianza della storia del castello e del Marchese De Sade». La passione per l'arte dello spettacolo e il mecenatismo di Cardin si sono estese dalla Francia, anche in altri Paesi, come la Cina, ad esempio, dove Cardin incoraggia e sostiene i giovani talenti, di cui si dice sempre alla ricerca, così come è sempre alla ricerca di nuove, diverse espressioni artistiche, portando in vita una sua anche coraggiosa, provocatoria "avanguardia" (esattamente come ha fatto nella moda). Uno stile di cui era indicativo uno spettacolo come *Dali-Folies*, con il bravissimo Stephane Roche, presentato tre anni fa anche in Italia, a Venezia e a Stia, in Toscana, nell'ambito di un Festival Cardin: un lavoro denominato "Revue delirante en 22 tableaux: théâtre danse et chant", con regia di Dominique Boitel, direttore dell'Espace Cardin, omaggio a Salvador Dali, che Cardin ha ben conosciuto, che recuperava, con irriverenza e uno stile immaginoso, lo spirito delle avanguardie in chiave attuale. Tutto si miscela, in spettacoli come *Dali-Folies*, con uno stile e un gusto - quello di Cardin - inconfondibile, che spesso si ritrova anche nei costumi per gli spettacoli, da lui stesso disegnati. «Da 36 anni sono proprietario di teatri e direttore perché sono libero: ho sempre fatto tutto con i miei soldi, con il mio tempo, e anche con il mio coraggio. Sono io la mia banca - spiega, con estrema semplicità il segreto della vastità del suo impero - non uso i soldi delle banche ma sono io stesso proprietario di quello che si vede. Non ho mai voluto lavorare con le banche. Ho sempre voluto comprare case, come Palais Bulles, fare cose straordinarie che hanno fatto parlare molto di me. Ho preferito, piuttosto che fare ridicole pagine pubblicitarie, investire in iniziative culturali interessanti che aiutano l'arte e danno un senso alla mia vita. Avere i soldi e metterli in banca: che cosa se ne può ricavare? Per me niente: non è questa la mia vita. La vita deve anche lasciare un'eredità del suo passaggio».

Le perle dell'ultimo Festival

Così, il Festival d'art lyrique et de théâtre de Lacoste - in paese, dove tuttora vivono i discendenti delle famiglie che lo abitarono al tempo di De Sade, ci si può trovare seduti ad un caffè accanto a John Malkovich o a Tom Stoppard, e si può trovare anche uno studioso e ricercatore come l'irlandese Finn MacEoin, che da anni è impegnato a "riabilitare" la figura del marchese - è giunto, nel 2006 alla sua sesta edizione, con un programma vario che, come sempre, andava dalla musica, alla lirica alla prosa, senza escludere la danza. Duecentocinquanta anni prima anche Donatien Alphonse François De Sade, che amava i concerti, il teatro e la lirica organizzava, sia pure per pochi ospiti, spettacoli al castello. Quest'anno gli spettacoli del Festival, che, come di consueto, proseguono la loro programmazione al festival "gemello" di Palais Bulles, hanno dedicato ampio spazio ai concerti - tra cui quello del pianista Rodrigo

In apertura, un'immagine del Castello di Lacoste; in questa pag. una scena di *Itinerario libertino*, dedicato a Mozart; nella pag. seguente Lambert Wilson in *Candide*, da Voltaire, regia di Robert Carsen (foto: Afp/Stéphane de Sakutin).



Basilicati, nipote di Cardin - e alla lirica (da una *Traviata* a un concerto di una star come Roberto Alagna) agli inevitabili omaggi a Mozart (attraversato in un *Itinerario libertino*, e, con altri autori, in *Sade-Casanova, l'incontro sognato*, con la direttrice del programma musicale Eve Ruggièri) mentre il cartellone di danza ha proposto l'ispirato e attuale *Souviens-toi*, coreografia di Marie-Claude Pietragalla, e la Compagnia di Danza Moderna di Pechino su classici della canzone francese cantati da Gerard Chambre. Per il teatro, Veronique Fourcaud-Hèlène, cantante (soprano) e attrice, discendente di Toulouse-Lautrec, era la deliziosa, ironica interprete di *Offenbach - Chronique sentimentale d'une grisette*, accompagnata al piano da Olivier Yvrard, anche complice del gioco teatrale, per la messa in scena di Franck T'Hézan. Il personaggio è quello di una "grisette" che rappresenta se stessa e "si confessa" con disarmante e squisita leggerezza coinvolgendo il pubblico e lo stesso Cardin - come sempre in prima fila a tutti gli spettacoli - che

non esita ad intervenire interloquendo con Véronique. Un lavoro brillante, sottilmente nostalgico, reso ancora più fascinoso da una scenografia dai colori caldi illuminati, quasi, dagli abiti della "Grisette" ovviamente realizzati da Cardin. *Humour* accattivante, *charme* e ironia sono tra gli ingredienti di questo collage teatral-musicale incentrato su brani del re dell'operetta francese. Un'autentica rivelazione, la giovane attrice Giulia Ronchi, francese ma di padre e madre italiani, che interpreta il ruolo di una nonna in *Histoire de Paulette* scritto dall'altrettanto giovane Jean-Sebastien Frank, suo compagno di vita. Quasi un saggio di teatro d'appartamento, sia pure nella cornice storica del suggestivo, monumentale - ma raccolto - spazio all'interno delle mura, in cui l'anziana Paulette accoglie gli spettatori come in casa sua in una cucina-soggiorno. Il personaggio nasce su un canovaccio composto da Jean Sebastien Frank sulle figure del mondo rurale del Luberon, una regione dove il segno della cultura contadina è ancora

in giugno alla Scala

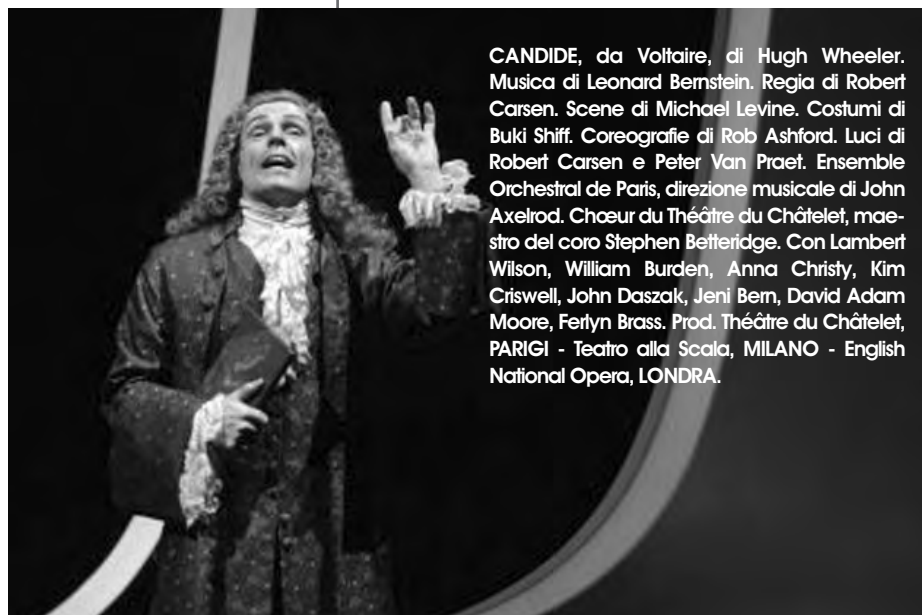
Il naufragio dei potenti nel migliore dei mondi possibili

Quando, al parigino Théâtre du Châtelet, la frizzante bacchetta di Axelrod avvia l'Overture si accende l'enorme televisione che sostituisce il sipario e deborda fin sul boccascena: e proprio lì dentro la "Volt-Air Tv" manda in onda la *comic operetta* del 1956. Sullo schermo scorrono le immagini degli States kennedyani, di una società opulenta e felice che si autocelebra attraverso i volti compiaciuti dei divi di Hollywood. E quando, poco dopo, il filosofo Pangloss spiega all'ingenuo Candide che «Life is happiness indeed» perché hanno la fortuna di abitare «the best of all possible worlds», l'ironia si fa corrosiva se sul fondo compare l'immagine della casa più bella del mondo, tutta bianca - proprio la White House - nel regno della felicità, Westphalia, anzi West-failure. Mordace, vulcanica, esplosiva, la riscrittura drammaturgica di Carsen e Burton non risparmia niente e nessuno, recuperando la carica satirica e polemica di un testo scritto in piena Guerra Fredda contro l'ottuso ottimismo dilagante. Non tutte le situazioni vengono modificate, perché alcune mantengono intatta la loro attualità: dall'arruolamento forzato dell'eroe nella guerra contro l'East-failure alle pericolose conseguenze del razzismo e del fanatismo religioso. In altri casi, invece, il contesto muta: Cunegonde non è più vittima dei pirati ma di trafficanti mafiosi, prima di diventare una star del cinema americano, e non una diva parigina; il governatore spagnolo diventa un ufficiale dell'immigrazione; l'Eldorado, terra dell'oro, è ora il Texas dei pozzi petroliferi, come il paradiso del gioco non è più Venezia ma Las Vegas. Ma a creare autentico scandalo - e sano divertimento - sono stati due momenti: il tango dell'Old Lady (una strepitosa Criswell), figlia illegittima addirittura di un "papa polacco"; e la barcarola dei re, qui mutata in un incontro al vertice di Jacques, George, Vladimir, Tony e Silvio, che, in costume da bagno dopo il naufragio della petroliera, promettono di cambiare registro e menare una "simple life". Anche Candide (un estatico Burden) e Cunegonde (la trillante, irresistibile Christy) concludono il loro

viaggio iniziatico approdando a una nuova consapevolezza, all'ironico disincanto suggerito dal filosofo (un camaleontico Wilson, in un ruolo che lo impegna a tutto campo con esiti trionfali). Così, quando i protagonisti celebrano un nuovo equilibrio e promettono di «coltivare il loro giardino», le immagini di recenti, devastanti disastri ecologici stemperano il sorriso nell'amara riflessione. Giuseppe Montemagno

vivo e dove "il progresso" è arrivato da non molti decenni. Tra teatro di narrazione e recitazione, l'affabile Giulia-Paulette, capelli grigi, un po' claudicante, racconta le sue storie con un linguaggio vivace, condito da espressioni folcloreistiche, lasciando spazio per qualche improvvisazione; attraversa i ricordi della sua vita e rivive le lontane (ma vicine nella memoria) giornate della giovinezza: gli amori, le baruffe di paese che ancora la accendono, i versi dei poeti provenzali, i riti quotidiani di un mondo che non c'è più di cui sentiamo l'atmosfera e quasi i sapori. Era l'epoca in cui in Luberon e in Provenza non c'erano ancora turisti: quando arrivarono i primi erano pronti a comprare tutto come souvenir di un mondo diverso da quello delle città. Attraverso tutti questi racconti Paulette, acuta osservatrice, filtra, in una visione lucida e commovente, di grande lirismo, il presente: un presente ritratto con inaspettata saggezza e modernità, quella di una sorprendente, autentica maestra di vita che non rimpiange il passato, perché «il mondo da sempre cambia» e, dopo tutto, «il progresso ha i suoi benefici». ■

CANDIDE, da Voltaire, di Hugh Wheeler. Musica di Leonard Bernstein. Regia di Robert Carsen. Scene di Michael Levine. Costumi di Buki Shiff. Coreografie di Rob Ashford. Luci di Robert Carsen e Peter Van Praet. Ensemble Orchestral de Paris, direzione musicale di John Axelrod. Chœur du Théâtre du Châtelet, maestro del coro Stephen Betteridge. Con Lambert Wilson, William Burden, Anna Christy, Kim Criswell, John Daszak, Jeni Bern, David Adam Moore, Ferlyn Brass. Prod. Théâtre du Châtelet, PARIGI - Teatro alla Scala, MILANO - English National Opera, LONDRA.



Auspici e qualche apprensione per il Tricentenario goldoniano



della Provincia di Milano, il mix turistico-gastronomico-culturale dei residui festival d'estate sono ormai all'insegna dell'effimero. Vietato annoiare l'inclito, cioè il pubblico. Ha sostenuto che si sta esagerando perfino l'ex-assessore dell'effimero Nicolini: il che è tutto dire. Con l'aria che tira, dicevo, sembra vano sperare che il tricentenario della nascita di Goldoni, in calendario per il 2007, sia l'occasione per portare avanti, se non concludere, un discorso serio, motivato e responsabile sull'aggiornamento della Riforma goldoniana, che tante battute d'arresto, fraintendimenti e "tradimenti" ha subito in questi tre secoli nell'Italia teatrale della dialettalità, dei manierismi, degli stereotipi mattatoriali e capocomicali. Finché la regia critica, nella seconda metà dal Novecento, si è data da fare per liberare finalmente il Goldoni dai lacci e dai laccioli della tradizione, per esaltare il "vero naturale" del suo teatro che aveva conquistato Voltaire e metterlo in relazione con il paese reale, per ritrovare la vitalità della superlingua del suo dialetto e riconoscerlo insomma come un "rivoluzionario tranquillo", che nel ruolo dimesso di precettore dei figli del re a Versailles preparava in realtà i trionfi illuministici della scena moderna.

La "carnevalizzazione" delle manifestazioni sembra acquisita, ma ci si può domandare se, languendo nel Paese il dibattito culturale, la ricorrenza avrà un adeguato spessore, per completare l'incontro con un Goldoni "nostro contemporaneo" avviato, e non concluso, con le attività del Bicentenario della morte

di Ugo Ronfani

Con l'aria che tira, pretendere che nel teatro torni in auge il dibattito culturale è come volere la luna. Oggi la questione teatrale, da noi, si riduce a due temi: quello dell'assistenza, leggi questua tramite il Fus (accompagnato dalla promessa semisecolare che saranno un giorno riformate le regole) e l'aspetto ludico: tutto è "festa", intrattenimento giocoso *et similia*. Confinato nei recinti universitari, affidato alle televisive elucubrazioni notturne di Marzullo, smozzicato negli incontri promozionali in occasione delle "prime", il discorso culturale sul teatro non va oltre la breve, ininfluente chiacchiera. Le notti bianche di Veltroni, le feste del teatro

La rinascita novecentesca

Questa "rinascita" novecentesca di Goldoni porta - come tutti sanno - i nomi di Visconti e di Strehler. Per vie diverse - il primo indagandolo alla luce del neorealismo sociale e politico del dopoguerra, il secondo muovendo dalla Commedia dell'Arte ritrovata attraverso l'*Arlecchino* per evolvere verso la commedia dei caratteri delle *Baruffe* e della *Villeggiatura* - l'uno e l'altro ci hanno introdotto sia pure in ritardo (ma meglio tardi che mai) alla conoscenza del vero Goldoni. E intanto altri registi come Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina, Mario Missiroli, Giorgio De Lullo, Franco Enriquez, Giancarlo Cobelli, Massimo Castri, Maurizio Scaparro, Giuseppe Patroni Griffi, Antonio Calenda, Nanni Garella (ma l'elenco è incompleto) continuavano in un lavoro di *defrichage* arrivato fino a Ronconi, mentre in Francia lavoravano sui testi goldoniani Arias, Lassalle, Penchenat e in Germania la "modernità" del Veneziano conquistava Fassbinder. Chi scrive ha avuto un ruolo operativo nel Bicentenario della morte di Goldoni, come segretario generale e coordinatore artistico del Comitato Nazionale istituito *ad hoc* nel maggio del '91, presieduto dall'allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio Antonio Maccanico e di cui facevano parte, insieme a funzionari dell'allora esistente ministero dello Spettacolo e della Farnesina, uomini di teatro come Strehler, Squarzina e Scaparro. Sia consentito perciò, mentre s'apre il Tricentenario, richiamare il tratto di cammino allora percorso, fra non poche peripezie, e richiamare quell'esperienza a una società teatrale che ha la memoria corta. Per insistere, soprattutto, sull'opportunità di portare a compimento, oggi, le iniziative allora impostate. E questo perché - ripeto - il contesto è tale per cui (vorremmo sbagliarci) c'è il rischio che in un Paese dove mancano istituzioni specifiche a difesa dell'eredità culturale di Goldoni (a differenza di quanto accade in Francia, con la *Comédie*, per Molière, in Gran Bretagna per Shakespeare, in Germania per Goethe), dove lo Stabile di Venezia non brilla

certo per l'attaccamento a Goldoni, dove langue la tradizione un tempo vivace di una scuola teatrale veneta e dove vivacchiano in onorata, disonorante povertà gli strumenti accademici di studio sul Veneziano, il Tricentenario si disperda nell'effimero. Se ne sta occupando Maurizio Scaparro, operatore fra i più dinamici e fantasiosi del nostro teatro, al quale dobbiamo la rinascita del Carnevale veneziano: come dire che la "carnevalizzazione" del Tricentenario è assicurata, che l'anniversario assumerà aspetti festosi e trascinanti. Il che è sicuramente un bene perché - diceva Vilar - la festa teatrale fa buon sangue nel corpo del teatro di tradizione. E, nel caso specifico, aprire ai ceti popolari la fruizione delle commedie di Goldoni - come non

mancherà di fare Scaparro - potrà essere l'occasione per capire meglio il senso della Riforma goldoniana e, diciamo pure, la sua "attualità".

Il senso attuale della riforma

Cos'è stata, infatti, questa Riforma se non la fine del teatro come artificio e il principio di una (sorridente) drammaturgia della vita, se non la trasformazione degli stereotipi della Commedia dell'Arte in caratteri, personaggi, persone? Il carattere "tranquillamente rivoluzionario" della Riforma è stato il collegamento epocale fra l'acutissimo spirito di osservazione di Goldoni, sempre posto a fondamento del suo lavoro, e quella ricerca del vero naturale degli scrittori e dei filosofi dell'Illuminismo; l'innesto della psicologia umana, inalterabile nei secoli, e del realismo sociale al posto delle esauste, artificiose ripetizioni dei canovacci all'improvviso. E allora sì: potremo sperare che una dimensione festosa delle manifestazioni per il Tricentenario, riportando Goldoni nel vivo del Paese reale, gioverà a strappare le ultime maschere del manierismo ottocentesco troppo a lungo calate sui volti dei suoi personaggi (mi riferisco alle lezionaggini, ai sospiri, ai tricorni, alle bautte, ai ventagli, ai passetti, alle mossette del recitar Goldoni secondo tradizione, inerti ripetizioni dure a morire). Per fare finalmente, come Jan Kott diceva di Shakespeare, un «nostro contemporaneo». Ciò detto, affinché nessuno pensi che il Tricentenario debba essere aulico, accademico, confiscato dalla minoranza degli studiosi e degli specialisti, occorre però evitare che la festosità della ricorrenza si disperda nell'effimero. Il lavoro che il Comitato per il Bicentenario aveva impostato merita, io credo, di essere approfondito e concluso. E subito vorrei dire che dovrebbe essere, il Tricentenario, una buona occasione per realizzare l'auspicio, del tutto condivisibile, del presidente della Repubblica Napolitano, affinché la RaiTv riprenda una funzione di sostegno del teatro di Prosa che in questi anni ha completamente abbandonato. E, nel caso di Goldoni, i primi segnali già ci sono grazie alla recente pubblicazione del cofanetto *300 anni di Carlo Goldoni 1707-2007*: sette dvd dedicati ad altrettante commedie del Veneziano, conservate negli archivi Rai e per l'occasione restaurate.

Il patrimonio dell'opera omnia

La pubblicazione, presso la Marsilio e in edizione critica e nazionale, di tutte le opere di Goldoni fu, dopo difficoltà di vario genere, uno dei risultati del Bicentenario. L'iniziativa, affidata a un comitato scientifico, ha dal '93 a oggi stampato gran parte delle 120 commedie, dei melodrammi giocosi e degli altri componimenti teatrali del Veneziano, così colmando una imperdonabile lacuna della cultura italiana che in passato si era accomodata all'ombra della grande, meritoria fatica di Giuseppe Ortolani, iniziata nel primo Novecento ma senza un chiaro progetto e con approssimativi criteri filologici. I volumi della Marsilio sono scientificamente ineccepibili: accurata la ricerca alle fonti fra le varianti delle numerose edizioni settecentesche; esaustive le introduzioni, le note ai testi, i resoconti sulle varie fortune delle opere presso il pubblico e la critica. Siano però consentite, insieme all'auspicio che l'impresa abbia una felice e definitiva con-



clusione, due osservazioni. La prima concerne una "confisca" di fatto della Omnia goldoniana da parte dei docenti delle università, senza un adeguato intervento diretto delle personalità del teatro, registi goldoniani *in primis*; sicché taluni volumi peccano di astrattezza accademica. E la seconda è una diffusione che, di fatto, nazionale non è stata, per l'inveterata indifferenza dei preposti alle istituzioni culturali, alle biblioteche, e gli archivi universitari. Sia dunque permesso sperare che il Tricentenario si preoccuperà, fra l'altro, di rilanciare il "tutto Goldoni" della Marsilio. Restano da approfondire, inoltre, aspetti non secondari della vita di Goldoni. Da questo approfondimento ci eravamo sentiti dispensati per l'esistenza di *Memoires* redatti dallo stesso Goldoni, che come tutte le autobiografie tendono a deformare la realtà del vissuto. I trent'anni francesi di Goldoni, ad esempio, richiederebbero un approfondimento senza compiacenze. Furono anni di esilio, sia pure di un "esilio dorato" nei fasti di Versailles; un lungo periodo in cui gli slanci riformatori di Goldoni furono condizionati dall'ambiente di corte, da gelosie e incomprensioni, financo da comportamenti regressivi di autolimitazione creativa. Ce ne rendemmo conto quando, nel Bicentenario, organizzammo un confronto italo-francese, sul tema *Les Italiens à Paris*, nella sala Molière della parigina Sorbona: venne allora alla luce un sommerso fatto, per Goldoni, di delusioni, umiliazioni e conflitti, che sarebbe utile approfondire. Fino alla malinconica morte in povertà, moralmente riscattata dalla decisione della Convenzione, su proposta del fratello di Andrea Chenier, di ripristinare la magra pensione regia che a Versailles aveva avuto come pedagogo della famiglia reale.

La fortuna nel mondo

Furono molto indicativi, nel corso del Bicentenario, i due convegni che tenemmo, d'intesa con la Farnesina, a Perugia e a Fiesole, per mobilitare gli Istituti italiani di Cultura all'estero: si realizzarono così una quarantina di iniziative, dalla tournée spagnola delle *Baruffe* e del *Campiello* di Strehler a letture e dibattiti su Goldoni ad Atene (con un concorso di intelligenze critiche davvero inaspettato), a Budapest, a Praga, a Mosca, a Bruxelles. Fu il Bicentenario, cui partecipò con entusiasmo la maggiore esperta francese di Goldoni, Ginette Herry, a portare d'un balzo a quaranta i testi goldoniani tradotti in francese, e ad allargare la conoscenza di opere prima sconosciute. E poiché questi risultati furono conseguiti nonostante l'assoluta insufficienza di mezzi (la dotazione del Comitato fu di non molto superiore al costo di una superproduzione teatrale di registi come Ronconi, e molto si puntò sul "volontariato culturale"), ne ricavammo la convinzione delle davvero insperate possibilità di promuovere un *export*, fino ad allora trascurato, del teatro di Goldoni. Mentre registi interessati a riprendere il discorso riformatore di Visconti e Strehler, come Castri, Squarzina, Garella, il giovane Martinelli (che affidò il ruolo di Arlecchino a un attore senegalese), De Bosio (che presentò a Venezia *Le Massere* alla presenza del presidente Scalfaro) e in Francia Lassalle (che alla Comédie rinnovò i fasti delle regie strehleriane), ricevettero una spinta per approfondire il loro lavoro. Ma il

Bicentenario è lontano; incombe ora il Tricentenario. Nel '92-'93, con pochi mezzi, riuscimmo a trasformare lo slogan delle manifestazioni, *L'Italia per Goldoni*, nello slogan *Goldoni per l'Italia*, come ci fu riconosciuto dalle autorità di governo. Nel senso che Goldoni diventò in spirito un efficace ambasciatore della cultura e del teatro italiani all'estero. L'augurio, la speranza è che il Tricentenario riesca a portare avanti l'opera iniziata, in una fase in cui il nostro teatro - a parte l'eccezione dell'"immortale" Arlecchino di Soleri - stenta a tenere la scena nel mondo. ■

commedie in dvd

Dagli archivi Rai sette perle goldoniane

Informazione, intrattenimento, pubblicità. Pochissima cultura. Visto soltanto attraverso i palinsesti radiofonici e televisivi, il servizio pubblico Rai raramente si occupa di educazione e formazione. Ma se si guarda più in là, oltre la giornaliera programmazione di radio e di televisione, ecco che anche la bistrattata Rai riserva sorprese clamorose. Un'operazione congiunta di Rai Cinema, Rai Teche e Rai Trade porta in queste settimane in libreria un prezioso lavoro di riscoperta e restauro di ciò che è stato, in altri decenni, il grande teatro in televisione. Il cofanetto di sette dvd intitolato *Trecento anni di Carlo Goldoni 1707-2007* (€ 150,90; ma le commedie sono vendute anche singolarmente) restituisce una parte importante del patrimonio che è sepolto nell'Archivio Rai. Dal 1954 alla metà degli anni Ottanta, una stagione d'oro del teatro italiano è custodita là, tra infiniti scaffali di nastri magnetici, e solo un'accurata opera di recupero, salvaguardia e restauro digitale (a cominciare dal ripristino del colore e del contrasto) può ridare vita e circolazione a produzioni che rappresentano capitoli essenziali della storia del nostro teatro. Lo hanno fatto gli inglesi per Shakespeare, i francesi per Molière, cominciamo ora a farlo anche noi. Il "cofanetto Goldoni" (che stato realizzato dopo altri due, dedicati a Eduardo De Filippo) approfitta del terzo centenario della nascita per proporre sette capitoli del lavoro operato dal teatro italiano sulla drammaturgia del Veneziano. Sette tappe che raccontano per immagini e contenuti speciali ciò che, in un'evoluzione di tecniche e di linguaggi, è stato il teatro italiano nel secondo Novecento. Dal sorprendente restauro dell'*Arlecchino servitore di due padroni* (nell'edizione televisiva del 1955, con Marcello Moretti, fino a quella "dell'addio", del 1993, con Ferruccio Soleri) passando attraverso interpreti maiuscoli (Cesco Baseggio in *Sior Todero brontolon*, 1969; Tino Buazzelli nella *Bottega del caffè*, 1973; Alberto Lionello nei *Due gemelli veneziani*, 1978) e regie che hanno lasciato un segno (*Le baruffe chiozzotte* di Strehler del 1966, *La locandiera* di Cobelli del 1986). Frutto in un team di lavoro (il progetto di Franco Scaglia è a cura di Luca Archibugi, con la consulenza di Franco Quadri), i sette dvd offrono la visione degli spettacoli "restaurati" accanto a esclusivi contenuti speciali (interviste, gallerie fotografiche e documentarie, approfondimenti critici). Un acquisto d'obbligo, in particolare, per le scuole e le università italiane. *Roberto Canziani*

In apertura un bozzetto goldoniano di Emanuele Luzzati; nella pag. precedente un ritratto dell'epoca di Carlo Goldoni, conservato alla Casa Goldoni di Venezia.



PARIGI bella d'autunno

Da settembre a dicembre, sulle scene parigine si affollano gli avvenimenti. Un gran numero di spazi della capitale francese viene invaso dal Festival d'Automne, che presenta importanti esposizioni d'arte, spettacoli di musica, danza e teatro. L'edizione di quest'anno, dedicata in particolare all'America, si è aperta con *Quartett* per la regia di Bob Wilson ed è continuata con il Wooster Group, con il Big Art Group di Caden Manson, con coreografie e installazioni di William Forsythe e con una personale dedicata a Richard Maxwell, controverso regista newyorkese che prova ad abbattere le barriere della rappresentazione portando in scena reietti, dilettanti, personaggi e persone sbiadite, fuori dai luccicori della società dello spettacolo. Ma il Festival ha anche prodotto la versione definitiva di *Hey Girl!* di Romeo Castellucci, ha dedicato un ritratto a un drammaturgo del frammento come Martin Crimp, un ricordo a firma Marcial Di Fonzo Bo a Copi, un'opera lirica con le musiche di Pascal Dusapin al mito del dottor Faustus. Sui palcoscenici di un altro festival, Le Temps d'Images della Ferme de Buisson, scena nazionale di Marne-La-Vallée, nell'immensa periferia parigina, si è vista la straordinaria rievocazione degli orrori di Auschwitz per piccoli pupazzi degli olandesi Hotel Modern, in tournée in tutta Europa. Alla Comédie Française, infine, Jacques Lassalle ha aperto con *Il cam-piello* le celebrazioni del terzo centenario della nascita di Goldoni.

Smarrita post-utopia per grande attrice

QUARTETT, di Heiner Müller. Traduzione di Jean Jourdeuil e Béatrice Perregaux. Regia, scene e luci di Bob Wilson. Costumi di Frida Parmeggiani. Musiche di Michael Galasso. Con Isabelle Huppert, Ariel Garcia Valdès, Rachel Eberhart, Philippe Lehembre, Benoît Marechal. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI - La Comédie di GINEVRA - Théâtre du Gymnase, MARSIGLIA.

Quartett era un po' lo spettacolo di punta di questo autunno parigino e intrigava non solo per il cast di prestigio, ma anche per il confronto con la regia dello stesso testo che aveva fatto Langhoff qualche mese or sono e con quella dello stesso Wilson del 1988. Del confronto con Langhoff accenneremo rapidamente alla fine, mentre rispetto allo spettacolo dell'88, almeno dalle descrizioni che ce ne sono state fatte, non ci sembrano esserci stati cambiamenti radicali. Wilson d'altronde saccheggia se stesso, riprendendo tutti i temi visivi e non che gli sono più cari, in particolare dalle sue recenti regie del *Rheingold* e soprattutto dalle *Fables* di La Fontaine. E se nella *Tetralogia* la sua capacità di destrutturazione si era scontrata con le regole auree dell'opera, qui il campo è libero e il dramma di Müller (ispirato alle *Liasons Dangereuses* di Laclos) può diventare balletto, statuaria cinetica, opera-disco o, più semplicemente, regia. Se Müller smontava e rimontava Laclos, Wilson fa lo stesso con Müller, smembrando il testo, invertendolo, masticandolo, ripetendolo ossessivamente, ma senza perdere nulla della sua asciutta magia. Ottima la coppia di attori, o meglio le macchine recitanti in cui Wilson li ha trasformati. Menzione particolare per la Huppert (Merteuil), a volte forse sopravvalutata, specialmente a teatro, ma in questo caso perfidamente appuntita come il ruolo richiede. Difficile immaginare che qualcuno potesse far meglio, anche se la reclusione in secondo piano di Ariel Garcia Valdès (Valmont) è forse un tributo troppo alto alla bravura dell'attrice; della partitura umana fanno anche parte il contrappunto tutto corporale di due ballerini e l'enigmatico deambulare di un mesto vecchietto, che, proprio a metà spettacolo, ulula alla platea un disperatissimo "amourrrrrrrr", in cui Wilson ha probabilmente racchiuso la sua lettura della pièce. Il finale poi è un vero capolavoro di manipolazione, dove l'ultima, sardonica frase recitata dalla Huppert («e adesso a noi due, cancro, amore mio»), viene caricata dalla messa in scena di un lirismo quasi sublime. A questo proposito qualcuno ha parlato di vacuità ed estetismo. A noi è sembrata piuttosto trasparenza, al punto che, in filigrana, si scorge benissimo, benché attraverso filtri così diversi come il concettualismo del tedesco Müller e la cura formale dell'americano Wilson, il capolavoro di Laclos, la sua leggerezza settecentesca. Quello che davvero si smarrisce è l'atmosfera post-utopica del testo tedesco, i risvolti più amari di un mondo ormai esclusivamente dominato dalla biologia dell'amore e della morte, risvolti che Langhoff aveva invece sottolineato con forza. Il fatto che la regia di Wilson ci colpisca di più, che appaia più incisiva, che, per dirla in breve, risulti più moderna, non è dovuto solo all'abilità dell'artista americano, ma forse anche al fatto che nel nostro tempo le idee non sembrano avere più corso, non interessano più. *Filippo Bruschi*

Faustus: ultima notte all'opera

FAUSTUS, THE LAST NIGHT, di Pascal Dusapin. Regia di Peter Mussbach. Scene di Michael Elmgreen e Ingar Dragset. Costumi di Andrea Schmidt-Futterer. Luci di Sven Hogrefe. Orchestre de l'Opéra National de Lyon, direttore musicale Jonathan Stockhammer. Con Georg Nigl, Urban Malmberg, Robert Wörle, Jaco Huijpen, Caroline Stein. Prod. Staatsoper Unter den Linden, BERLINO - Opéra National, LIONE - Théâtre du Châtelet e Festival d'Automne, PARIGI.

Sono trascorsi tre anni dal debutto di *Perelà, uomo di fumo*, e Pascal Dusapin, ormai al suo quinto titolo del catalogo operistico, è stato ormai consacrato nel novero delle personalità più significative del teatro musicale contemporaneo. Rappresentato per la prima volta a Berlino nel gennaio del 2006, *Faustus, the Last Night* è approdato allo Châtelet di Parigi, nell'ambito del Festival d'Automne, al termine di una trionfale *tournee* internazionale. Gran parte del successo della proposta è da ascrivere alla densità della scrittura musicale del compositore, ultimo anello di una ricerca che si interroga sul significato del mito, secondo una prospettiva mediata, almeno a partire da *Medeamaterial* (1992), ricavato da Heiner Müller. Qui la vicenda faustiana solo idealmente si ispira - sin dal titolo e dalla lingua scelta, l'inglese - alla versione di Marlowe. In realtà, la scena è occupata da cinque figure enigmatiche, icone di interrogativi destinati a rimanere senza soluzioni: se Faustus è l'emblema dell'arroganza, del desiderio di onnipotenza, dell'inesausta ricerca del sapere, della "Luce" e del potere, Mephistopheles diventa specchio ironico e deformato del protagonista, forte di un'unica certezza, quella di sapere che gli astri e il cosmo, in realtà, non nascondono nulla; mentre un Angelo, precipitato in terra e privo dei suoi attributi, con le sue fosche premonizioni annuncia la vampa che tutto divora. La lunga notte di Faustus, l'ultima della sua vita, diventa dunque un'allucinata visione onirica, la rappresentazione di una follia che suscita il dileggio buontempone di Sly e il cinico disprezzo di Togod, personaggi scaturiti da suggestioni shakespeariane e beckettiane. E proprio a quest'ultimo, nella scena finale, spetta il compito d'illustrare a Faustus la vanità del suo delirio, perché «There is... nothing... That's the way it is...». Peter Mussbach, che aveva già firmato la produzione originale di *Perelà*, accentua la visione eminentemente anti-narrativa dell'azione, sposando il gesto astratto della partitura. La scena è interamente dominata dal quadrante di un enorme orologio, inclinato verso il pubblico, e le lancette costitui-

In apertura, Isabelle Huppert in *Quartett*, di Heiner Müller, regia di Bob Wilson; in questa pag. una scena di *Faustus, the last night*, di Pascal Dusapin, regia di Peter Mussbach.



scono l'unico appiglio per gli spericolati interpreti: la lotta contro il tempo tra Faustus e i suoi antagonisti si trasforma così in uno scontro per la sopravvivenza, per rimanere su una scena illuminata da gelide lame di luci radenti. Solo l'Angelo, inizialmente provvisto di ali, e Sly, che compare nel buffo travestimento di un gigantesco, candido coniglio, sembrano sottrarsi all'uniformità di fattezze che cancella le identità e il colore vocale dei tre protagonisti, interpretati da tre bassi-baritoni. Brandelli di quotidianità (un pallone a elio, simbolo del cosmo, il sacco di un negozio di lusso in cui si rifugia l'Angelo, un *robot* da cucina da cui provengono suoni familiari) assumono un carattere grottesco, irridono le questioni ontologiche che gratificano e potenziano il narcisismo di Faustus: perché poi sarà l'alba, cioè il Nulla. *Giuseppe Montemagno*

Comica disperata grottesca Apocalisse

LA TOUR DE LA DÉFENSE, di Copi. Regia di Marcial Di Fonzo Bo. Scene di Vincent Saulier. Costumi di Laure Mahéo. Luci di Maryse Gautier. Con Marcial Di Fonzo Bo, Clément Sibony, Marina Foïs, Mickaël Gaspar, Pierre Maillet, Jean-François Auguste. Prod. Théâtre National de Bretagne, RENNES - Mc93 BOBIGNY - Théâtre National de BORDEAUX en Aquitaine - Le Maillon-Théâtre de STRASBOURG - Théâtre Les Lucioles, RENNES.

Se questo testo non fosse stato scritto nel 1976, diremmo che evoca atmosfere influenzate dall'attentato alle Twin Towers. Il pubblico giovane applaude a lungo la prova trascinate e divertente di attori capaci di imprimere un ritmo spigliato, vorticoso, alle parole folli, grottesche di Copi, scrittore argentino a Parigi, attore *en travesti*, ironico cantore degli eccessi degli anni Sessanta e Settanta morto di Aids con quello sberleffo amaro che è il suo ultimo testo, *Una visita inopportuna*, tutto ambientato in una camera d'ospedale. *La tour de la Défense* viene rappresentata in una Maison de la Culture della cintura parigina: fa una grande invidia, facilmente raggiungibile in metrò, in un Boulevard Lenine che ricorda passati operai, un luogo vivo con più spazi scenici,



libreria e ristorante. In mezzo a due ampie, affollate gradinate speculari è ricostruito l'appartamento dei due protagonisti, omosessuali sulla soglia di una fine d'anno annoiata e vorticoso, con l'ansia di riempire un'assenza, un vuoto, un'angoscia. Un filmato di muscolosi nuotatori ripresi da sotto l'acqua apre lo spettacolo, che vivrà tutto di colori notturni o di acide luci che evidenziano le diverse zone della casa o l'esterno, raffigurato da una stilizzata torretta modernissima e da un panorama di Parigi come la si vede dai grattacieli della zona della Défense. Nell'appartamento si incontra un'umanità inquieta dentro identità troppo strette: ai due padroni di casa, in crisi sentimentale, sempre sull'orlo di fuggire, per spararsi, per battere, per chiedere amore, si intrecciano un travestito con pretese da gran dama, un giovane arabo rimorchiato, pronto gioiosamente a ogni esperienza, una allucinata e allucinante vicina in acido. Nel bagno si scoprono un serpente scappato nelle fogne e un gabbiano moribondo. Il primo costituirà, con il topo che si è mangiato, il banchetto di fine anno; il secondo si rivelerà una bella citazione di Cechov, in un testo divertente e doloroso, interpretato con grande sensibilità. Si ride e si rimane agghiacciati, in uno spreco di vite che arriva al culmine, dopo molte finzioni e mascheramenti, con la scoperta che la vicina, Daphnée, ha ucciso la figlia. L'esplosione tragica, sempre rimandata dalle battute al vetriolo e dai continui slittamenti di situazione, si compie in un finale cupo, con un elicottero che si schianta contro il grattacielo di fronte incendiandolo, in un rosso che invade la scena come fiamme di un'Apocalisse. Così si bruciano le vite dei invitati, rovistate fino a rivelare le parti sanguinanti, per poi richiudersi di nuovo in un desiderio struggente e fuggente di amore, di comprensione. Forse di quel poco di finzione che aiuta a sopravvivere. A Marcial Di Fonzo Bo e ai suoi perfetti compagni va riconosciuto il merito di scavare ormai da anni nel repertorio di questo grande autore abbastanza trascurato (ma anche in Italia, nella scorsa stagione, gli sono stati dedicati alcuni spettacoli e una bella rassegna nei bolognesi Teatri di Vita). Uno scavo condotto con amore e rigore, estraendo tutti gli umori più attualmente corrosivi di un genio della dispersione, della disperazione, della risata sghemba, della critica iperteatrale e iperrealistica a una società basata sulle apparenze. *Massimo Marino*



Burattini per campo di sterminio

KAMP, di e con Herman Helle, Pauline Kalker, Arlène Hoornweg.
Prod. Hotel Modern, ROTTERDAM.

Sarebbe un teatro di burattini, se quei pupazzetti schierati in file ordinate, alti un pollice o poco più, non fossero i deportati nel campo di Auschwitz, riprodotto fedelmente da un plastico che ingombra un ampio palcoscenico, le baracche, il filo spinato, i camion, il binario morto, le camere a gas, i forni, tutto in scala, minuscolo. Le dimensioni ridotte e accurate, la ricostruzione puntigliosa rendono più grande l'orrore di questo spettacolo, lento come un rituale o come il muoversi dopo una corsa, una fatica, una paura da levare il fiato e sbriciolare le ossa. Tutto è già risaputo e sorprendente allo stesso tempo, nella cura del particolare ingrandito. Perché gli uomini e le donne giganti che manovrano quei nani, soldati, carnefici ed ebrei destinati crudelmente a morire, riprendono con minuscole telecamere gli omini, i volti senza lineamenti, quasi un grido in forma simil-umana, e li riproducono in quadri filmati ingranditi, che enfatizzano la fatica di lavorare, rompere il ghiaccio, spogliare i morti, versare i corpi nei crematori, caricare i camion eccetera. Gli aguzzini nazisti sono figurine bidimensionali che ballano sul disastro. Le vittime hanno corpi a tutto tondo, capaci di trascinarsi, di abbracciarsi, di abbattersi. Sono migliaia di sagomette, accatastate in un angolo, schierate poi come in un paziente, meticoloso gioco di soldatini, svolto da demiurghi rassegnati come contabili del male più banale. Ogni movimento, di massa come di singoli pupazzetti, è come una condanna, in un silenzio irreali o nel martellante rumore di un pestaggio di uno di quei minuscoli burattini, colpito da una vanga, fatto a pezzi, la violenza proiettata e ingrandita sullo schermo, insopportabile come se fosse vera, come se noi fossimo i testimoni impotenti, colpevoli di non intervenire per fermare l'orrore. Hotel Modern, una compagnia di artisti visivi e di attori olandesi, aveva già affrontato con frastuono e fango la carneficina della Grande Guerra, in uno spettacolo ospitato anche da noi in qualche festival. Questo nuovo lavoro, visto alla rassegna Temps d'Images alla Ferme de Buisson e nel bel festival Neo, dedicato al teatro degli oggetti e delle macchine dall'Institut del Teatre e dal Mercat des Flores di Barcellona, in tournée in vari



paesi d'Europa, dimostra come la dislocazione e l'alienazione in immagini possano, nel nostro mondo di inconsistenza e feticismi, rendere più reale e sconvolgente una memoria che corre il rischio continuamente di appannarsi nei rituali. *Massimo Marino*

Un Campiello polifonico

IL CAMPIELLO, di Carlo Goldoni. Traduzione di **Ginette Herry e Valeria Tasca.** Regia di **Jacques Lassalle.** Scene di **Antonio Fiorentino.** Costumi di **Renato Bianchi.** Luci di **Franck Thévenon.** Musiche di **Jean-Charles Capon.** Con **Alain Pralon, Christine Fersen, Catherine Hiegel, Claude Mathieu, Anne Kessler, Denis Podalydès, Jérôme Pouly, Julie Sicard, Loïc Corbery, Léonie Simaga, Grégory Gadebois, Marion Picard, Louis Salkind, Dominique Compagnon, Philippe Gouinguenet.** Prod. **Comédie Française, PARIGI.**

Tra le proposte teatrali di fine anno a Parigi spicca la magistrale messinscena del *Campiello* di Carlo Goldoni, che Jacques Lassalle ha realizzato per la Comédie-Française. Nello spazio progettato con studio meticoloso dallo scenografo Antonio Fiorentino, l'ambientazione svela una successione di scorci di case veneziane, con l'edificio-osteria posto al centro e le abitazioni ai lati. Fin dall'inizio si è colpiti dalla leggerezza dell'allestimento che si affida a una successione di atmosfere dal giorno alla notte, in relazione al comportamento dei vari personaggi. Lassalle sceglie di esaltare l'immediatezza del linguaggio goldoniano, svelandone i movimenti più segreti, rimodellandone il realismo e valorizzando la perfetta polifonia di personaggi e di spazi. La sua messinscena scruta in profondità ogni singolo gesto, ogni sfumatura di linguaggio, l'ambiguo significato delle parole e dei silenzi. In questo è aiutato parecchio dalla coerenza del testo, tradotto in francese con amorevole attenzione da Ginette Herry e Valeria Tasca. Ne deriva un tessuto linguistico che lascia sprigionare un dialogo insieme serrato e allusivo, aspro e malinconico, grottesco e drammatico. Talvolta, la naturale violenza dei protagonisti allude alla tensione delle *banlieue* parigine e, nello stesso tempo, al bisogno degli individui di uscire dall'emarginazione. L'orchestrazione di Lassalle guida gli attori verso un'interpretazione in grado di governare l'energia espressiva e la sfera dei sentimenti. Così è possibile cogliere più gradazioni entro la tipologia delle madri, dalla sdegnosa autorità di Christine Fersen (Catte) alla stuzzicante svagatezza di Catherine Hiegel (Pasqua) e all'intrigante compiacimento di Claude Mathieu (Orsola). Manifestano una vitalità istintiva Léonie Simaga, una Lucietta grintosa e sensuale, e Julie Sicard, una Gnese tristemente rassegnata. Opposti e complementari appaiono l'aggressivo e geloso Jérôme Pouly, nei panni di Anzoletto, e l'infantile e incosciente Loïc Corbery, che recita Zorzetto. Denis Podalydès è uno Chevalier dissipatore, che ricorda un Casanova dimesso, mentre Alain Pralon è l'autoritario zio Fabrizio. La brava Anne Kessler, infine, interpreta una delicata e trepidante Gasparina: le sue apparizioni spostano la commedia verso la zona della gioiosa malinconia, dove quel suo aguzzare le "o" e flettere il corpo esile nelle movenze di una gentildonna o nell'affettazione dell'inchino producono un effetto contrastante tra il ridicolo e il tenero. *Carmelo Alberti*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *La tour de la défense*, di Copi, regia di Marcial di Fonzo Bo; in basso, un'immagine da *Kamp* del gruppo Hotel Modern (foto:Herman Helle); in questa pag., Denis Podalydès in *Il campiello*, di Goldoni, regia di Jacques Lassalle (foto: fedephot.com).

Lille

O TELLO?

Un indiano geloso

di Roberto Canziani

Un colpo d'occhio straordinario. Sulla strada più frequentata di Lille, rue Faidherbe, stazionano 14 elefanti. Sette per lato, bestioni alti otto metri, addobbati come nelle occasioni tradizionali di festa indiana. Alternati ai pachidermi, 12 enormi candelieri. Si tratta di riproduzioni, perché al clima atlantico di Lille gli animali non resisterebbero. Ma ugualmente impressiona questo picchetto imperiale che scorta abitanti e turisti dalla stazione fino a place du Théâtre, cuore di questa città della Francia settentrionale, che ha deciso di consacrarsi alla cultura e alle mitologie dell'India.

La *rambla* degli elefanti è soltanto uno degli scorci di "Bombaysers de Lille 3000", iniziativa che investe Lille da tre mesi. La stazione ferroviaria, ridenominata Bombay Station, è ricoperta da lampadine multicolori. Profili e campiture richiamano uno dei modi più tipici di illuminazione dei templi asiatici. Stesso trattamento per altri edifici storici, che

perdono l'aspetto fiammingo e diventano meticci. C'è di tutto in questa esplosione di partenariato intercontinentale: Bollywood, arte contemporanea, fotografia, musica. E naturalmente teatro. «Gli entusiasmi e la mobilitazione finanziaria di cui siamo stati capaci nel 2004, quando Lille era Capitale della cultura, potevano essere mantenuti e alimentati. Così abbiamo deciso di prolungarli in un'utopia che, per noi, si potrebbe estendere fino al 3000 e guarda, come prima tappa, all'India» spiega Stuart Seide, direttore del teatro nazionale di Lille, il Théâtre du Nord. "Scènes indiennes" è parte integrante di "Bombaysers" ed è un

concentrato di motivi indiani ricalibrati sulla lunghezza d'onda artistica ed economica che corre adesso tra Occidente e Oriente. Al Théâtre du Nord ci sono le performance di Maya Krishna Rao (*Khol Do* è ambientata negli anni della separazione tra India e Pakistan) e le letture di *Midi-midi Bombay*. Ma soprattutto c'è lo spettacolo anglo-indiano di Roysten Abel. Nato nel Kerala meridio-

Nel Nord della Francia, il festival Lille 3000 si addobba con le luci, i colori, le mitologie della nuova India - L' *Othello* in inglese e indi prepara il tour europeo delle spettacolari creazioni di Roysten Abel

nale, approvato in Europa per un apprendistato alla Royal Shakespeare Company, il regista è tornato, non ancora trentenne, nel suo paese dove ha fondato l'Indian Shakespeare Company. È affascinante la maniera in cui rilegge i propri studi occidentali alla luce delle radici biografiche. «Pensate che *Romeo & Giulietta* di Baz Luhrmann sia un bell'esemplare post-moderno? Ricredetevi. *Othello* di Abel è di gran lunga più avanti» ha commentato la stampa indiana. Forse per questo Steven Berkoff lo suggerì per l'edizione 1999 del Festival di Edimburgo, dove Abel ha conquistato lo Scotsman Fringe Award.

Il suo *Othello, a play in black & white* fa a meno di qualsiasi *décor* esotico. Nel vuoto del palcoscenico agisce una *troupe* anglo-indiana che prepara una versione meticciosa di *Otello*. Desdemona è britannica (Kristen Jain) così come Iago (Barry John). L'interprete scelto per Otello è invece un atletico maestro di danza kathakali (Adil Hussain) dall'incarnato color oliva e poco portato alle finezze della recitazione, ma imbattibile sul piano fisico. La carta dei sentimenti che regola la tragedia shakesperiana pervade i rapporti interni al gruppo, con attrazioni fisiche, scontri in inglese e indi, dinamiche di gelosia e tradimento raddoppiate sulla soglia di quella tentazione psicologica che invoglia lo spettatore a confondere i piani dell'esistenza e della finzione drammatica. La spirale di vita e interpretazione avvincente.

In scena anche ai festival del Cairo, di Londra, alla Biennale di Bonn, *Othello, a play in black and white* accompagnerà nella prossima stagione in Europa altri lavori che Abel sta mettendo a punto. Accanto a quelli su Shakespeare, il regista affiancherà produzioni che funzionano come macchine di riviviscenza per forme d'arte e intrattenimento che la globalizzazione sta cancellando. Per una creazione 2007, Abel ha deciso di lavorare con duecento incantatori di serpenti (professione oramai abolita per legge a New Delhi). E nonostante "solo" sessanta musicisti Manganiyar, ancora più forte sarà l'impatto della creazione 2006, spettacolare performance di questi anziani maestri, quasi tutti oramai confinati nel deserto del Rajasthan. Sul palcoscenico, racchiusi in decine di piccoli cubicoli via via illu-

minati, danno vita a un crescendo, che al culmine della progressione sonora e di luce, tocca a un acme dei sensi. E svela qualcosa di orgasmico. ■

Bologna/Teatri di vita

Corpi indiani come bambole di carta

PAPER DOLL, coreografia di Padmini Chettur. Musiche di Maarten Visser. Scene di Sumant Jayaxrishnan. Con Krishna Devavandan, Preethi Aithreya, Andrea Jacob, Anoushka Kurien, Padmini Chettur. Prod. Springdance Festival, Utrecht - Sw & G, BERLINO - Grand Theatre, Groningen - KunstenFestival desArts, BRUXELLES.

THE ALIEN FLOWER, ideazione e coreografia di Sudarshan Chakravorty. Parole di Sanjay Vasa e Rakesh Rathi. Luci di Bishwashanti Bhattacharya e Dipankar Dhar. Con Prashanta Kushari, Sushmita Dey, Dibeyendu Nath, Paramita Saha, Sudarshan Chakravorty. Prod. Sapphire Creations Dance Workshop, CALCUTTA.

strumenti a corde. In questa scomposizione del movimento si ha la facoltà di catturare in tempo reale ogni singolo fotogramma, e s'intuisce l'inquietudine di una straordinaria coreografia intenta a comporre un intimo mosaico dell'universo femminile. La formazione Bharata Natyam della Chettur traluce in lievi atteggiamenti ideogrammatici delle mani, o nella posa in disequilibrio con il peso retto da una sola gamba, ma si declina in un lessico personale, che ha già trovato importanti ospitalità in festival e teatri europei. Meno innovativo, o forse più naif, *The Alien Flower* della Sapphire Creations (in prima europea) è costruito intorno al tema dell'omosessualità, in India ancora tabù. Una partitura coreografica semplice, che per giunta non appare supportata da un'esecuzione impeccabile, racconta la traversie di un giovane "fiore alieno": una scena barocca per colori, luci e musiche accoglie slanci degli arti a segnalare una condotta controcorrente, marce di individui mascherati a circondare il protagonista disapprovato dal mondo esterno, sacchi gommosi che comprimono i corpi come bozzoli che non si schiudono. Una voce *off* commenta e narra le vicende, aumentando il peso di un lavoro apparso sovraccarico di intenzioni didattiche in ogni sua componente. Sforzo encomiabile, comunque, quello di una rassegna che ha aperto un lucernario su arti sceniche altrimenti invisibili, e non poi così lontane come geografia e storia lascerebbero supporre. *Lorenzo Donati*

È un'India molto vicina quella comparsa nella cornice dei bolognesi Teatri di Vita: se era lecito attendersi un linguaggio spettacolare costruito da gestualità secolarmente codificate, il festival "Cuore d'India" ha mostrato un'idea coreografica sorprendentemente "occidentale", prossima alle punte dell'avanguardia della danza contemporanea internazionale. Dopo l'apertura con *Purusharta* da Bangalore, in *Paper doll* (prima nazionale) la giovane Padmini Chettur colloca cinque giovanissime danzatrici in attesa dell'ingresso del pubblico: su uno sfondo dorato, come anelli di una catena in costante ondeggiamento, i corpi si tengono per mano e sono scossi da tenui impulsi che si trasmettono da un capo all'altro della serie. La disaggregazione momentanea delle "bambole di carta" ricrea figure in collocazioni spaziali mutate: partiture individuali di braccia e mani, rotolamenti cadenzati dal battito al suolo di un arto, inclinazioni del capo in sincrono in cui una mano giunge a sostenere il peso dell'altra. L'atmosfera è rarefatta, permeata da un minimalismo del gesto rintuzzato da radi rintocchi di orientali

In apertura, Barry John e Adil Hussain in *Othello, a play in black & white*, da Shakespeare, regia di Roysten Abel; in questa pag., una scena di *Paper doll*, di Padmini Chettur.





Un anno vissuto shakespearianamente

Stratford Upon Avon

Spettacoli in inglese e in antico mandarino, letture tradizionali, innovative messinscena e dissacranti versioni per tartarughe *ninja*: nella città natale di Shakespeare, dall'aprile 2006 all'aprile 2007, vengono rappresentate tutte le opere del più grande autore di teatro del mondo nel Complete Works Festival, un'impresa lunga un anno realizzata dalla Royal Shakespeare Company

di Delia Giubeli

Qualcosa si muove nel buio della scena, qualcosa di molto piccolo: di fronte a noi riusciamo a distinguere solo le sagome di due grandi schermi che pendono dal soffitto. A un tratto udiamo delle voci soffuse che parlano di uno spettro: si accendono le luci e su una piccola tavola ci sono Orazio, Marcello e Bernardo, tre soldatini *ninja* alti un pollice, che aprono l'atto primo dell'*Amleto* di Shakespeare. Siamo nel Royal Shakespeare Theatre a Stratford Upon Avon, dove la compagnia newyorkese Tiny Ninja Theater mette in scena *Hamlet* con ventuno personaggi interpretati da minuscoli pupazzetti, trovati nei distributori automatici di New York, che prendono vita attraverso i gesti e la voce del regista *puppeteer* Dov Weinstein. Lo show è parte del "Rsc Complete Works Festival", il più grande progetto che la Royal Shakespeare Company abbia mai intrapreso nella sua storia: nell'arco di un

anno, da aprile 2006 ad aprile 2007, rappresenta l'intero repertorio delle opere di Shakespeare in unico evento, come mai prima d'ora era stato fatto.

Da ogni continente in riva all'Avon

La data della nascita del Bardo, il 23 aprile, segna l'inizio del festival, che ha lo scopo di riunire artisti e compagnie da tutto il mondo, toccando la più vasta gamma possibile di stili performativi e tradizioni teatrali. La stessa Rsc presenta 23 produzioni, edite e inedite, mentre 14 sono di compagnie residenti in Gran Bretagna. Ma la vera peculiarità della manifestazione sono le compagnie straniere provenienti da paesi di tutti i continenti, tra cui Germania, Giappone, Polonia, Sud Africa, India, Russia, Sud America, Usa, Italia, Cina e Medio Oriente, che

presentano 17 lavori in lingua originale, alcuni dei quali per la prima volta sulla scena inglese. «Ogni compagnia invitata a unirsi a noi condivide il nostro impegno nel presentare Shakespeare a un pubblico contemporaneo e molti, come noi, si dedicano a un teatro di gruppo» scrivono Michael Boyd, direttore artistico della Rsc e Deborah Shaw, direttore del festival, nella lettera di introduzione al programma. Questo perché non solo vengono presentate tutte le opere del canone shakespeariano, ma l'intera comunità cittadina e il pubblico sono coinvolti in conferenze, visite guidate, *talk* prima e dopo *show*, laboratori per adulti e bambini. Alcuni grandi eventi dell'estate sono stati infatti il "Mini Complete Works Festival", tutte le opere in forma ridotta messe in scena da alunni delle scuole locali nel Dell, il temporaneo teatro all'aperto in riva al fiume Avon, e *The Sky Orchestra*, un'orchestra in volo su palloni aerostatici in un'alba di metà giugno per festeggiare *A Midsummer Night's Dream*. Vengono utilizzati come scena anche mete turistiche per eccellenza, come la Holy Trinity Church, dove il poeta è stato battezzato e seppellito, e lo Shakespeare Centre, a due passi dalla casa natale, che offre visite guidate, conferenze, mostre e una grande biblioteca, dove sono conservate edizioni originali del canone dal 1623 e un archivio di tutto il repertorio della Rsc. Ma la vera novità riguarda i luoghi tradizionali della compagnia. Lo Swan Theatre, in antico stile elisabettiano, da ottobre a gennaio ospita *Pericles* e *The Winter's Tale* in *promenade*, cioè con pubblico in piedi in platea coinvolto nella scena; mentre il teatro-studio The Other Place, usato per le prove, è stato riadattato nel nuovissimo Courtyard Theatre di circa mille posti, nel 2007 sede temporanea della Rsc quando il Royal Shakespeare Theatre chiuderà per restauro. Quest'ultimo invece, ricostruito dopo l'incendio del 1926 che distrusse l'originale Shakespeare Memorial Theatre, ospita gli spettacoli più sperimentali: per il solo mese di ottobre la platea è ridotta a uno spazio di cento posti chiamato The Cube, per compagnie che utilizzano performance fisica, video installazioni o pupazzi di ogni tipo, come i soldatini del Tiny Ninja Theater.

Tradizione, tradimenti e futuro

Hamlet è uno dei lavori più originali e discussi del festival, come se non tutto fosse concesso nel nome di Shakespeare. Nel pubblico le reazioni variano da donne anziane un po' sconcertate, a bambini che ridono senza sosta, perché il tutto assume un tono davvero grottesco. Ogni soldatino rispecchia il proprio personaggio: il Ninja ribelle è Amleto, due Smile sorridenti sono re e regina, e Daphne Hipchikz, giocattolo dell'ultima moda, è Ofelia, che annega in un bicchier d'acqua. Riusciamo a vederli solo proiettati su due schermi, di cui quello a colori è il punto di vista di Amleto. Sperimentazione e tecnologia si fondono però con il testo tradizionale, addirittura la prima stesura, il *Bad Quarto* del 1603. Nessuno degli spettacoli presentati al festival infatti tradisce il linguaggio originale di quattrocento anni fa, conservandone gli accenti aspri e la musicalità poetica.

Molti sono in lingua straniera, con sopratitoli in inglese, e alcuni addirittura bilingue, come il *King Lear* in mandarino e inglese, una coproduzione tra la compagnia londinese Yellow Earth Theatre e il Shanghai Dramatic Arts Centre. In un futuro possi-

mo la Cina è superpotenza mondiale e Lear è a capo di un impero commerciale che deve spartire fra le tre figlie. Tra videoconferenze, proiezioni di codici informatici e messaggi via telefoni cellulari si svolge un dramma familiare dove avidità e ambizione portano le sorelle a scontrarsi tra loro: Cordelia, la più giovane, comunica da Londra in un inglese fatto solo di "nothing", incomprensibile al padre, che parla solo cinese e cerca rifugio spirituale nel Buddhismo. Conflitti generazionali e culturali sfociano in tradimenti e omicidi, tra musica elettronica, duelli con pistole e arti marziali, riadattando *King Lear* all'attuale confronto globale tra oriente e occidente.

Altro spettacolo molto atteso è stato il *Richard II* del Berliner Ensemble, con la regia di Claus Peymann: la compagnia fondata nel 1949 da Brecht ha influenzato la creazione della moderna Royal Shakespeare Company da Peter Hall a oggi, con un lavoro di gruppo che si basa sull'equilibrio fra tutti i personaggi e non ruota solo attorno a grandi nomi che interpretano ruoli principali. Tuttavia, forse per la bravura di Michael Maertens nel rendere ancora più isolata e devastata la figura di Riccardo, non tutti gli attori in scena sembrano portare a estrema chiarezza i propri personaggi. La regia di Peymann materializza tradimento, morte e distruzione in un set monocromo, dove gli attori in abiti eleganti, bianchi e neri, si sporcano del fango lanciato contro le pareti, contro re, regina e il loro regno in decadenza.

Tutt'altra verve ha *The Taming of The Shrew* di Edward Hall, ricco di danze e coreografie interpretate dalla brillante compagnia Propeller di soli uomini. L'analisi del rapporto tra uomo e donna si esprime in una ferocia tutta al maschile, proprio come all'epoca di Shakespeare, quando alle donne non era permesso recitare: una bisbetica in calze a rete prende a calci un Petruccio cowboy senza pudori, in un contesto di musiche e abiti di moda, dall'hippy anni '70 al rock anni '80.

Per un teatro globale

Il lavoro di *ensemble* però trova la sua migliore espressione nei *Late Plays* diretti da Dominic Cooke, direttore associato della Rsc e futuro direttore artistico del Royal Shakespeare Theatre dal 2007. In *Pericles* e *The Winter's Tale* le relazioni familiari vengono messe alla prova da tradimenti, accuse, separazioni e sventure, e solo dopo molti anni padri e figli si riuniscono grazie a miracolose coincidenze. Due show corali divertenti e strappalacrime al tempo stesso, forse più adatti al sempre numeroso pubblico di turisti del weekend, e in questo caso coinvolto nella scena in *prom-*

In apertura, Gertrude e Claudio nell'*Amleto* secondo il Tiny Ninja Theater di New York (foto: Xina Nicosia); in questa pag. Zhou Yemang e Nina Kwok in *Re Lear* delle compagnie Yellow Earth Theatre e Shanghai Dramatic Arts Centre (foto: Yin Xuefeng).





nade. La bravura degli attori regala uno scenario multicolore dove ogni quadro ha un diverso contesto storico: tra i più esilaranti quello in cui Pericle in abiti africani vince altri pretendenti ginnasti in alcune discipline olimpiche e ottiene in sposa la figlia del re Antioco, mentre in *The Winter's Tale* spiccano il ballo iniziale in stile '800 con

orchestra dal vivo e il processo a Ermione in stile America anni '50 con tanto di giornalisti e telecamere per annunciare il verdetto al pubblico.

Una scommessa vinta fin da subito quella della Rsc di far rivivere tutto Shakespeare in un festival multietnico e multilinguistico, dove la tradizione viene conservata e rispettata, ma i messaggi che porta con sé vengono reinterpetati in forme di comunicazione attuali, comprensibili a un pubblico di tutte le età e di ogni parte del mondo. Il grande apparato organizzativo che sostiene la Rsc, dimostra come teatro e *marketing* possono ottenere ottimi risultati sia a livello locale che globale, attraverso una politica fondata sull'accoglienza, sia di artisti che di turisti, senza però compromettere l'identità di un'istituzione secolare. Anzi, l'obiettivo del festival, secondo Michael Boyd, è proprio quello di creare nuove relazioni tra diversi paesi, che possano sfociare in future collaborazioni. «Che siate appassionati di Shakespeare o desideriate conoscerlo per la prima volta, Stratford Upon Avon è quest'anno il posto dove andare». ■

In questa pag., in alto Lucian Msamati in *Pericles*, regia di Dominic Cooke per la Royal Shakespeare Company; a lato una scena di *Waves*, dal romanzo *Le onde* di Virginia Woolf, regia di Katie Mitchell.

Londra

Onde di immagini e suoni per Virginia Woolf

La regista Katie Mitchell porta sulla scena londinese del National Theatre (nell'intimo spazio del Cottesloe, fino all'8 febbraio 2007) una esplosiva versione di quella *fanatical existence* che Virginia Woolf consegnò alle pagine del suo romanzo sperimentale *The Waves* (1931). Una scrittura frammentaria è testimone di un dialogo ininterrotto fra un gruppo di amici lungo dieci anni, dal 1893 al 1933 (scanditi da un gesso su una lavagna), che va e viene come un'onda o come un suono ora udito e già dimenticato. Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda, Louis e Percival (il dio-sole, che tutti amano), posti su una scena laboratorio, sono agiti da attori-tecnici (del gruppo The Company) semplicemente vestiti di nero, ma pronti a entrare nelle singole parti indossando la manica di un abito d'epoca, metà di una giacca da uomo e altri stralci di costumi *pret à porter*, magari lanciandosi in coro in un coreografico tip-tap. Sul lungo tavolo centrale si alternano colazioni, pranzi, letti, prati verdi e molto altro ancora che, attraverso un articolato gioco di telecamere *on stage* operate dagli attori stessi, vanno a ricomporre su un grande schermo, nella loro perfetta interezza, bocconi di scene. È il riscatto del teatro sul cinema, la rivincita di un palcoscenico che moltiplica le angolazioni e i punti di vista, che svela come in un *backstage* cinematografico, ma rende comunque *live* un'azione sempre scomposta e prodotta da più attori, per darci al contempo l'effetto macro-quadro e l'effetto microscopio. Il set allestito sul palco determina una teatralità amplificata e per una volta il video in scena collabora attivamente, senza snaturare né spogliare interpreti o testo della loro portata. Al contrario le parole della Woolf, nate proprio nell'intento di catturare ciò che si è appena perduto, i passi sulla sabbia appena trascorsi, il gioco dell'identità vissuta e di quella proiettata dagli altri, la contemporanea mescolanza di azione, pensiero e emozione che l'umano contiene, prendono corpo, suono e forma. Così il testo esplose in scena: per esempio a sinistra del palco nei micro-movimenti, con un vero cardine davanti al microfono, per recuperare il cigolio di una porta; o a destra, per simulare passi frettolosi su per le scale, dentro pozzanghere o sul selciato (prodotti da uno o più attori calzanti scarpe diverse); poi ancora in un altro punto, dove una porta si chiude mentre le parole ci conducono dentro diverse abitazioni o fuori all'aria aperta, attraverso drammi d'amicizia o d'amore. Una lettura multimediale e il lavoro inarrestabile del gruppo di attori e tecnici (encomiabile per il ritmo serrato sviluppato per una durata di 2 ore e 40 minuti) mette in scena la cacofonia dell'esperienza umana. *Laura Santini*

WAVES, dal romanzo *Le onde* di Virginia Woolf. Adattamento e regia di Katie Mitchell. Scene di Vicki Mortimer. Luci di Paule Constable. Video di Leo Warner per Fifty Nine Ltd. Musica di Paul Clark. Con Kate Duchêne, Michael Gould, Anastasia Hille, Kristin Hutchinson, Sean Jackson, Liz Kettle, Paul Ready, Jonah Russell. Prod. National Theatre, LONDRA.

ma pronti a entrare nelle singole parti indossando la manica di un abito d'epoca, metà di una giacca da uomo e altri stralci di costumi *pret à porter*, magari lanciandosi in coro in un coreografico tip-tap. Sul lungo tavolo centrale si alternano colazioni, pranzi, letti, prati verdi e molto altro ancora che, attraverso un articolato gioco di telecamere *on stage* operate dagli attori stessi, vanno a ricomporre su un grande schermo, nella loro perfetta interezza, bocconi di scene.



Pinter incontra Beckett

Harold Pinter torna in scena dopo il Nobel e la malattia in *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett - Dustin Hoffman accorre a vederlo - Cronaca di un incontro intorno a una bottiglia di vino italiano



Harold, Samuel & Dustin

di Roberto Canziani

Da settimane si sapeva che i biglietti per l'avvenimento sarebbero andati esauriti in fretta: un'edizione davvero storica dell'*Ultimo nastro di Krapp* al Royal Court Theatre di Londra. In locandina, l'annuncio che Harold Pinter, premio Nobel per la Letteratura 2005, avrebbe interpretato il testo di Samuel Beckett, premio Nobel per la Letteratura 1969. Un distillato di grandezze. I vertici del teatro in lingua inglese dell'ultimo mezzo secolo concentrati in un solo spettacolo. Una dozzina di repliche soltanto, e solo ottanta persone a sera, nell'anno in cui si celebra il centenario di Beckett (nato nel 1906) e il cinquantenario del Royal Court (la famosa messinscena di *Ricorda con rabbia* è del maggio del 1956). Un'occasione rara e preziosa per vedere Pinter all'opera, di nuovo attore, come non succedeva da molto tempo e dopo la grave malattia che adesso, a settantasei

anni, ne ha compromesso il fisico e la voce. Uno spettacolo senza precedenti. E senza proseguimenti. Pochi i posti rimasti. Richiestissimi. Praticamente tutto esaurito.

Così quando lui, Dustin Hoffman, si è presentato al botteghino del teatro alla replica delle 19.30 del sabato e ha chiesto timidamente due biglietti, per sé e per la giovane attrice inglese che lo accompagnava, la cassiera non ha saputo nascondere il proprio imbarazzo. Poi una telefonata e un sorriso di assenso. Cortesemente la signora Pinter, che è un'affermata storica britannica, Lady Antonia Fraser, ha ceduto il suo posto. Educatamente, gli spettatori del Jerwood Upstairs, la sala all'ultimo piano del Royal Court, si sono stretti sulla panca per fare spazio a Hoffman e compagna. Le luci sono calate, il sipario nero è scivolato di lato e la scena si è aperta su quella buia stanza "nel futuro" in cui Beckett ha collocato il più decrepito dei suoi personaggi: Krapp.

Sorride divertito Hoffman, alle battute e ai segreti ammiccanti che Pinter, sotto la palandrana nera del personaggio, dissemina nello spettacolo. Gli piacciono quei gesti così asciutti, così poco teatrali. Gli piace soprattutto la scena in cui Krapp, su una sedia a rotelle, scompare dietro al fondale. Alcuni secondi di silenzio e infine - *pop* - lo schiocco di una bottiglia che viene stappata. Lo prescrive Beckett nella didascalia, ma è anche molto pinteresco.

Non a caso, una bottiglia di vino bianco compare più tardi, al termine dei 40 minuti di spettacolo, in un secchiello al bar del teatro. Dopo gli applausi cui si sottrae volentieri, Pinter è abituato a invitare qui al bancone pochi privilegiati amici. Si beve, e proprio come Krapp, ma assai più disinvolto, Pinter rievoca anni migliori di questi. Il vino è italiano: pinot grigio delle tre Venezie.

Hoffman è tra i primi ad arrivare.

«Non immaginavo di vedere anche te stasera, Dustin. Se hai ottenuto un posto devi ringraziare mia moglie» scherza il padrone di casa.

«A New York stasera debuttava il lavoro del tuo amico-concorrente Simon Gray. Dici che avrei dovuto essere là?» ribatte pronto Hoffman.

«Mia moglie è sempre stata una tua grande ammiratrice e lei ha fatto piacere cederti il posto. D'altra parte io lo so che tu preferisci i miei lavori. Una volta ci hai anche provato: era *Il Calapranzi* se non sbaglio».

«Ottima memoria, Harold. Sai, io non me ne rammento nemmeno una battuta. Scusa, ho detto una bugia: una battuta me la sono ricordata poco fa in taxi, mentre venivo qui. Aveva a che fare con il calcio. Aspetta: forse adesso riesco a dirla».

«Lascia stare. Le mie non sono battute memorabili. Dovresti provare con quelle di Beckett».

«Me lo hanno proposto una volta ma, ti giuro, non ho avuto coraggio».

In apertura, Harold Pinter in *Krapp's last tape*, di Samuel Beckett, regia di Ian Rickson (foto: John Haynes); in questa pag. una caricatura di Beckett e una di Pinter, rispettivamente firmate da Edmund Valtman e Sergei.



«Peccato, sei un grande attore. Con Beckett saresti stato ancora più grande». E brindano.

L'attore americano più noto per il realismo delle interpretazioni, Oscar pluripremiato, e l'autore inglese più enigmatico e minaccioso, Nobel per la letteratura e per l'impegno civile, uniti dal nome di Beckett e da un bicchiere di vino. «Bianco. Italiano. Ghiacciato. Così mi piace. Alla salute». ■

due Nobel in scena

PINTER nei silenzi di BECKETT

KRAPP'S LAST TAPE, di Samuel Beckett. Regia di Ian Rickson. Scene di Hildegard Bechtler. Con Harold Pinter. Prod. Royal Court Theatre, LONDRA.

Raccontano i giornali inglesi che a legare Pinter e Beckett è stata soprattutto la passione per il cricket. Ma è puro snobismo britannico non ricordare che tra i due premi Nobel per la letteratura (letteratura solo perché non c'è un Nobel per il teatro) corre qualcosa

di molto più forte. E di più intimo. Fiducia, ammirazione, rispetto, diffidenza, anche una divertente aneddotica, costellano i rapporti tra i due campioni della scena del secondo Novecento. Così che quando si è saputo che Pinter, tornando sulle scene dopo la grave malattia degli anni scorsi, avrebbe interpretato Beckett è parso quasi che un cerchio si chiudesse. È un'interpretazione monumentale, questa che Pinter dà dell'*Ultimo nastro di Krapp*, il monologo scritto da Beckett nel 1958 e che sembra un addio testamentario al teatro *vecchio stile*. Dopo Krapp, Beckett inventerà solo busti parlanti, frasi vaganti, *drammaticules*, particelle di teatro, silenzi, testi sempre più asciutti, più ridotti, più simili a pagine bianche. Resta Krapp, col suo registratore a nastro, l'ultimo vero personaggio scolpito da Beckett. E Pinter, con la regia di Ian Rickson, ce lo restituisce forte come un classico. Convincente. Pieno di sensazioni. Riscopriamo Pinter attore, ma soprattutto scopriamo che Pinter è Krapp, icona della vecchiaia e della memoria, mentre armeggia con scatole di latta e vecchie bobine, aziona registratori, consulta vocabolari ingialliti, sente la propria voce registrata e deride se stesso, «povero cretino» che trent'anni prima affidava a nastri magnetici il proprio diario intimo: «Forse i miei anni migliori sono finiti. Ma non li rivorrei indietro. Non con il fuoco che sento in me, adesso». È Pinter, 76 anni compiuti il 10 ottobre scorso, a ritrovare se stesso in questo anziano malandato e a riascoltarsi. A impossessarsi fisicamente della figura cupa, vestita di nero, a tratti ironica, a tratti cinica, a tratti sopraffatta dai rancori. Minuzioso nel seguire le didascalie di Beckett, e ad amplificarle, ma anche coraggioso nello sbarazzarsene. Per esempio quando l'attuale fragilità impedirebbe al suo Krapp di scivolare su una buccia di banana, come clownescamente impone Beckett. Clown e banane non si addicono a Pinter. Gli si addicono invece i silenzi. Che nella vuota scenografia di Hildegard Bechtler, sotto le luci di Paule Constable, vivono come se fossero personaggi. Invisibili, minacciosi, segreti. Come se in quella stanza, accanto al vecchio che rumina i propri ricordi, a un certo punto, muta, in punta di piedi, prendesse posto anche la morte. *Roberto Canziani*

Roberto Recchia



Un italiano a Wexford

di Francesca Bonazzoli

C'è un Figaro italiano che fa furore nella ridente cittadina di Wexford, nel Sud dell'Irlanda. Da Upper Main Street, giù fino alla più popolare Lower Main Street, dall'Harbour Bridge fino al nuovo lussuossissimo Whites Hotel, tutti lo vogliono, tutti lo cercano, ognuno lo saluta e lo ferma. Dopo sei anni di ininterrotta partecipazione al Wexford Festival Opera, Roberto Recchia ha conquistato chiunque: il turista melomane e il medico di base, la figlia dagli occhi blu del pescivendolo e gli elettricisti del teatro, la padrona del B&B e i cantanti e i musicisti che fra ottobre e novembre affollano la cittadina irlandese. Negli scorsi anni si era fatto amare per la spigliatezza delle *Opera Scenes* e per la brillante conduzione con cui animava alcune serate concertistiche, con quel suo inglese dal *delicious italian accent*. Quest'anno, però, la svolta. Il successo si è manifestato durante le rappresentazioni del *Don Gregorio* di Donizetti attraverso fragorosi battiti di mani e piedi da parte del pubblico entusiasta. La regia vivace, imprevedibile, irriverente di Recchia, è riuscita a deliziare gli spettatori del festival demolendo ogni preventivo timore suscitato dall'uso di dialoghi (al posto dei recitativi) in italiano e napoletano. Rocambolosi *cross dressing*, frustate vere e metaforiche al cattolicesimo bigotto dell'Italia prefascista e il gran finale con la proclamazione del prima-

to delle donne sugli uomini, hanno strappato sonore risate persino al vescovo, seduto in prima fila la sera del debutto. Inevitabile, dunque, la riconferma per la prossima stagione, anticipata alla primavera del 2007 per poter ultimare i lavori nel nuovo teatro che verrà inaugurato nel 2008.

Il lavoro di Recchia per *Don Gregorio* - prima mondiale della più nota versione dell'*Aio nell'imbarazzo* - non ha stupito solo per la *verve* comica esibita senza sosta, ma soprattutto per la capacità di farci ricordare, finalmente, quanto l'opera sia innanzi tutto teatro. L'ottimo cast portato sulla scena per una volta si è dimenticato d'ingessarsi nei concertati-statui-ne di fronte al direttore, i cantanti hanno scoperto il gusto della controcena e l'obbligo alla recitazione li ha resi spericolati e addirittura più brillanti persino nelle arie più vocalmente impegnative. La regia di Recchia, soprattutto per opere meno note come questa (diverso è per esempio il suo approccio a *Cavalleria Rusticana*, vista di recente a Fano e Bergamo), tende a non sovrapporsi alla vicenda, ma spiega i caratteri, i personaggi, lo spirito dell'opera. Recchia lavora

Da sei anni l'attore e regista milanese è ospite fisso, e con successo, al festival irlandese, dove ha di recente curato un'applaudita messinscena del *Don Gregorio* di Donizetti

con i cantanti come si fa con gli attori, facendo loro riscoprire la possibilità di recitare con la voce, con il corpo, con lo sguardo. Un approccio già sperimentato anche per la regia della *Nina ossia la pazza per amore* andata in scena a Cattolica nel 2002 e testimoniata nel Dvd allegato alla recente nuova edizione della musica. ■

In questa pag., a sinistra un ritratto di Roberto Recchia; a destra Elizaveta Martirosyan e Paolo Bordogna in *Don Gregorio*, di Donizetti (foto: Derek Speirs).

Spagna/Cile



Il teatro della colpa

di Dimitri Papanikas

Un teatro che semina dubbi più che nutrire certezze è quello del cileno Benjamín Galemiri, che abbiamo intervistato al Festival de Otoño di Madrid - Il drammaturgo cileno ci racconta la storia della sua famiglia ebrea, il conflittuale rapporto con il padre giudice, l'ossessione del potere e molto altro ancora, in attesa di arrivare in Italia con alcuni dei suoi "scandalosi" drammi

Reduce da un ciclo monografico a lui dedicato a Parigi, con la messa in scena da parte del regista Hadel Hakim di cinque sue opere per il Théâtre des Quartiers de Yvry, abbiamo incontrato Benjamín Galemiri a Madrid, in occasione della presentazione del suo *Infamante Electra*, regia di Raúl Ruiz. Da anni considerato il drammaturgo cileno più apprezzato, provocatore, intelligente e anticonvenzionale, Galemiri sarà nei prossimi mesi in Italia per promuovere la prima edizione in italiano della sua *Déjala sangrar* (*Lasciala sanguinare*) per il Teatro Beat 72 e per concludere gli accordi per una possibile messa in scena, sempre con regia di Raúl Ruiz, di un suo testo sul filosofo Baruch Spinoza a Roma.

HYSTRIO - Si sente in qualche modo un autore in esilio, un outsider?

BENJAMÍN GALEMIRI - Sono in viaggio da sempre. Con tutta la mia famiglia. Dall'esodo dall'antico Egitto a quello dalla Spagna del 1492, stesso anno del primo viaggio di Colombo nel Nuovo Mondo. Espulsi, perseguitati, esiliati, confinati. Sono secoli che io e i miei antenati viaggiamo per il mondo. I miei nonni

finirono in Turchia, a Smirne, da dove però, agli inizi del secolo scorso, furono costretti a scappare nuovamente a causa dell'antisemitismo e della guerra tra turchi e greci. Dopo un primo rifugio marsigliese, giunsero finalmente in Cile, paese dove un tempo erano in molti a parlare il ladino, una mescolanza di ebreo e spagnolo. Una piccola Spagna dove sono nato nel 1957. La mia educazione è stata un originale *mix* di rigido ebraismo tradizionale e illustrazione francese.

HY - *Il suo teatro sembra nascere come una risposta a un devastante senso di colpa permanente. Da che cosa deriva?*

B.G. - Mio padre era un giudice. Con me era severo e violento. Con lui ho avuto un rapporto di amore e odio. Gli devo tutto. Il mio linguaggio, la mia drammaturgia. Prima di picchiarmi mi diceva: «Perché mi obblighi a farlo?». Era la mia prima esperienza del tragico. Eravamo a nostro modo tragici entrambi. In quelle sue parole c'era condensato tutto il teatro greco. Da quando morì in un incidente continuo a portarmi dentro un profondo senso di colpa. Era a lui che dovevo la mia vocazione. Lo spiavo mentre preparava i suoi processi. Gli ho rubato tutto. Il processo inteso come una somma di monologo e dialogo con alla fine la solita domanda: «Colpevole o innocente?». Sono intriso di questo sentimento di colpevolezza eterna. Mi sento responsabile anche per le cose non commesse da me, commesse prima di me. È questa la nostra tragedia. Chi non è colpevole su questa terra?

HY - *Come convive con questo senso di colpa?*

B.G. - In fin dei conti mi ci ritrovo bene nella colpa. È il mio motore immobile. Se non la provassi quotidianamente smetterei di scrivere. Finirebbe tutto: il teatro, la scrittura, la mia vita.

HY - *Quando ha imparato che un processo oltre a essere barocco e teatrale è soprattutto espressione di una relazione di forza insita nei meccanismi stessi del potere?*

B.G. - La ricerca del potere è una maniera per negare la morte. I miei personaggi parlano un linguaggio ben preciso, per l'appunto quello di una relazione di potere tra di essi. Nonostante le sue tante manifestazioni alla fine penso che abbia una profonda matrice di ordine sessuale. Credo nasca come desiderio di riappropriarsi dell'altro e, attraverso esso, raggiungere l'immortalità. A prescindere dai suoi diversissimi effetti riguarda tutti. Dal cittadino della strada fino all'uomo politico, spesso entrambi protagonisti dei miei drammi. Me compreso. Tutti, a modo nostro, cerchiamo l'immortalità. L'ossessione per il potere è insieme tragica e biblica. Le donne in questo non sono diverse dagli uomini. Ogni legge non può che riflettere questa verità.

HY - *Quanto crede sia importante una visione religiosa della vita nel suo teatro?*

B.G. - La religione e il mito mi interessano moltissimo da un punto di vista linguistico. Sono affascinato dalla mistica della cábala giudaico cristiana. Il vero Dio è occulto, non si è rivelato perché alla fine non gli piacque la creazione.

HY - *Non crede che questa predestinazione alla colpa corra il rischio di deresponsabilizzare l'agire umano?*

B.G. - A differenza di molte grandi religioni monoteiste per la cábala in natura non tutto è compiuto. «Siamo condannati a

Madrid

Festival de Otoño 2006

Dall'illustre intellettuale del teatro e della psicanalisi argentina Eduardo Pavlovsky a Raúl Ruiz, grande regista cinematografico cileno che da circa 32 anni vive a Parigi, fino ad arrivare a Benjamín Galemiri, il più importante e celebrato drammaturgo cileno degli anni Novanta. Per carattere, gravidanza, impegno politico e abnegazione sono stati loro i protagonisti più interessanti del Festival madrilenno diretto intelligentemente ormai da sei anni da Ariel Goldenberg, regista argentino che dal 2000 è anche direttore del Théâtre National de Chaillot di Parigi. Accanto a una vetrina istituzionalmente confezionata con nomi come Peter Brook (*Sizwe Banzi est mort*), Pina Baush (*Nefés*), Robert Lepage (*The Andersen Project*), La Comédie-Française (*Le Tartouffe ou l'imposteur*), La Ribot (*40 Espontaneos*), Philippe Decouflé (*Sombrero*), sono gli allestimenti di Raúl Ruiz e Benjamín Galemiri e di Eduardo Pavlovsky a suscitare il nostro maggiore interesse. Teatri politicamente scorretti volti a «spaccare - eisensteinamente - i crani» dei propri spettatori, e per questo lontani anni luce dal ciarpame di certo "nostro" stimato, osannato, finanziato e democraticamente compiacente "Teatro civile". Generazioni sudamericane a confronto tra Cile e Argentina, paesi in cui le recenti normalizzazioni democratiche sotto gli auspici mai disattesi del Fondo Monetario Internazionale, negli interessi del Capitale, continuano a vedere la nascita di teatri che hanno imparato da tempo a non strizzare l'occhio al potere. Teatri che non rendendosi giullari servili o compiacenti portavoce continuano a fuggire quell'oscuro elemento di rituale catartico collettivo che purtroppo altrove la fa tristemente da padrone. D.P.



In apertura Héctor Noguera in *Infamante Electra*, di Galemiri, regia di Raúl Ruiz; in questa pag. un ritratto di Benjamín Galemiri.

essere liberi» scriveva Sartre. A esempio, in termini mistici credo molto alla «rivoluzione permanente» di cui parlava Marx. Il suo paradiso, la scomparsa della società di classe, alla fine è un po' anche il mio sogno.

HY - *Nei suoi drammi analizza, scarnifica fino a deridere i meccanismi del dominio. Cos'è oggi per lei il potere?*

B.G. - Sul tema del potere è basato tutto il mio teatro. Ciò che mi interessa di esso è la relazione vittima/carnefice. Nei miei drammi alla fine il carnefice subisce sempre una specie di "vampirizzazione" da parte della vittima finendo per divenire a

sua stessa volta "vittima". Questa cannibalizzazione avviene a diversi livelli mediante l'uso del linguaggio, della retorica, della finzione drammatica. Come nel caso del ex senatore e leader della lotta per i diritti umani Joshua Halevi, il protagonista di *Infamante Electra*. Un uomo apparentemente normale che, attraverso un processo di delirio di potenza, giunge a considerarsi prima profeta e poi un vero Dio. Esattamente colui che secondo la cábala, non si è ancora rivelato. Credo che ogni qual volta un uomo detenga un potere si trasformi automaticamente in tiranno. Oggi tale processo giunge al parossismo mediante la sua mediatizzazione.

Festival de Otoño/1

Una sghemba sinfonia di accuse

INFAMANTE ELECTRA, di Benjamín Galemiri. Regia di Raúl Ruiz. Scene e luci di Rodrigo Bazaes. Costumi di Loreto Martínez. Musiche di Jorge Arraigada. Con Héctor Noguera, Amparo Noguera, Oscar Hernández. Prod. Teatro Camino, CILE.

Dopo trentadue anni di esilio parigino (dove ormai è di casa avendo diretto tra gli altri Michel Piccoli, Mastroianni e la Deneuve), alternato con alcune fortunate sortite teatrali italiane prodotte da Pontedera Teatro, Raúl Ruiz torna a lavorare in Cile con un allestimento nel suo stile irriverente, violento e politicamente dissacrante. *Enfant terrible* dell'avanguardia parigina degli anni Settanta, affine sotto molti aspetti a Jodorowsky e Arrabal, Ruiz continua a disperdere il suo segno teatrale in una moltitudine di significati. In un invisibile tendone da circo scende in pista un narratore/domatore di leoni intento nel raccontare una storia fatta di legami familiari, giurisprudenza, dittatura, grandi ideali e menzogne sopite tra vizi privati e pubbliche virtù. Un padre e una figlia, interpretati dal celebre attore cileno Héctor Noguera e da sua figlia Amparo, si esibiscono come due pugili sul tappeto di un ring, sulla pista di un circo, nel salotto di una casa, nel freddo di una cella, nell'aula di un tribunale e in uno squallido bar. Non facciamo in tempo a fermarli che già sono altrove. Sono più veloci della vista e dell'udito, scappano, scompaiono, si rincorrono, si rinfacciano torti mai raccontati, si subiscono a vicenda e si amano. È la storia dell'irresistibile declino di Joshua Halevi, ex senatore ebreo un tempo protagonista della dissidenza al regime di Pinochet, leader della difesa dei diritti umani e della politica della concertazione durante la transizione democratica, detenuto in carcere in attesa di giudizio per frode al fisco. Sarà la figlia, un brillante avvocato in carriera, ad assumerne la difesa pubblica ma non quella privata. È in questa sottile discordanza che Ruiz costruisce una sinfonia volutamente sghemba con ritmi continuamente alternati, sincopati, a volte afoni, asimmetrici, in costante distorsione, che riverberano luci riflesse come specchi deformanti. Come una lente che minuziosamente descrive le microscopiche realtà di una entomologia politica mai

compiacente né compiaciuta. Contro un accesso semplice alla complessità spesso propagandato dalle "sottoculture" di massa promosse dalle sinistre popolari e populiste, contro la cialtroneria dello "specifico teatrale" come costante ricerca di una supposta quintessenza delle arti sceniche, in un *mix* di ebraismo, tragedia greca, marxismo e psicanalisi freudiana, l'allestimento di Ruiz è un vero e proprio capolavoro. Dimitri Papanikas

HY - *Lotta di classe o conflitto di genere?*

B.G. - Lotta di classe e lotta tra i sessi sono profondamente legati. Il conflitto sessuale è paradigmatico, biblico. Da quando uomo e donna furono divisi si creò una relazione dialettica che è alla base stessa del linguaggio. Ogni relazione è prima di tutto una relazione di potere. Una lotta eterna che mai finirà. Se questo conflitto dovesse un giorno terminare, il mondo diverrebbe sicuramente migliore. Ciò che mi interessa profondamente è che la sua struttura di questa lotta è la stessa di quella tra uomo e uomo. Leggo Marx e anelo come lui a un paradiso di completa liberazione dell'essere umano.

HY - *È stato difficile scoprire il teatro nel Cile della dittatura?*

B.G. - Avevo sedici anni quando Pinochet salì al potere nel 1973. Non ho avuto una formazione eminentemente politica. Però frequentavo i giovani della sinistra. Fu così che imparai l'istanza di un teatro morale, etico e, in questo, profondamente politico. La mia lotta è nell'ambito del linguaggio. Con la parola si possono compiere atti di forza immaginabile. Penso che il teatro possa migliorare il mondo. In ciò risiede la sua natura etica.



Festival de Otoño/2

PROCESSO E MORTE di un artista

VARIACIONES MEYERHOLD, di Eduardo Pavlovsky. Regia e musiche originali di Martín Pavlovsky. Costumi di María Claudia Cureffi. Luci di Leandra Rodríguez. Con Eduardo Pavlovsky, Susana Evans, Eduardo Misch. Prod. Eduardo Pavlovsky, BUENOS AIRES (Argentina).

Medico, drammaturgo, attore di teatro e cinema, coautore e protagonista del celebre film *La nube* di Fernando Solanas, creatore del Movimento Psicodrammatico in America Latina, a settant'anni Eduardo "Tato" Pavlovsky è oggi tra gli intellettuali latinoamericani più intelligenti, anticonvenzionali e politicamente scomodi. Con la sua narrazione esperta, toccante, ironica, a tratti violenta, maturata

in più di quarant'anni di carriera come influente psicanalista, Pavlovsky racconta gli ultimi momenti di vita del grande Vsevolod Mejerchol'd e di sua moglie, l'attrice Zinaida Raich (interpretata da Susana Evans, psicanalista clinica e moglie dello stesso Pavlosky). Da popolare divo a nemico del regime, trotskista e controrivoluzionario. Pavlovsky seduto su una sedia narra con eloquente semplicità la tragica fine di un "genio ingenuo", dall'agonia al martirio, torturato, accecato, reso sordo, costretto a sopportare l'assassinio della moglie, il carcere, fino a firmare l'atto stesso della propria condanna a morte. L'assurdo processo estetico intentato contro di lui nel 1939 dai suoi stessi colleghi durante il Primo Congresso dei Registi Sovietici dove, tenuto in ultima fila, nella totale indifferenza collettiva, fu costretto ad ascoltare la propria condanna da parte dei nuovi padri del realismo socialista. Diretti dal figlio Martín, Eduardo Pavlovsky e Susana Evans utilizzano i codici dell'ironia, della maieutica e della biomeccanica meyerholdiana per costruire una riflessione potente sul teatro come "convenzione cosciente" e sul corpo come prerequisito per la polisemia di un testo. Le loro "variazioni" sono un formidabile saggio storico, poetico, tecnico che nega dignità a ogni forma di politica statale di controllo dei corpi e delle immaginazioni, dei sogni e delle perversioni. L'immagine finale di un Pavlovsky/ Mejerchol'd incatenato a una sedia e

imbavagliato chiama in causa al fianco dei volenterosi carnefici del potere, come corresponsabili senza attenuanti, l'indifferenza e la solerzia degli acquiescenti dominati. *Dimitri Papanikas*

HY - La spaventa la "normalizzazione democratica" in corso nel suo paese?

B.G. - La transizione alla democrazia nel mio paese ha avuto un che di surreale, di paradossale, direi di comico. Un tiranno che vive a casa sua con jacuzzi e televisione via cavo è quasi un'opera di Ionesco. In Cile viviamo oggi un clima misto di medioevo e libertà. A metà tra il desiderio di entrare a far parte dei grandi della terra e una sinistra che non riesce a fare nulla di meglio che amministrare la ricchezza prodotta dalla destra. La concertazione tra centro e sinistra che in passato fu protagonista della lotta per la difesa dei diritti umani e per la fine della dittatura oggi ha preso il potere e lo gestisce. Certo, oggi non si muore più tanto facilmente quanto con Pinochet, però temo molto un mondo dominato da assessori e burocrati.

HY - Come è accolto in Cile il suo teatro?

B.G. - Nel mio paese esiste uno strano gusto per l'autoflagellazione. È curioso ma sono le stesse istituzioni cilene a promuovere il mio teatro all'estero. A dire il vero *Déjala sangrar* è stato accolto con molte polemiche. È la storia di quattro ex rivoluzionari (tre uomini e una donna) protagonisti della lotta armata contro il regime di Pinochet che si rincontrano in occasione del plebiscito del 1988. I tre uomini, deposte le armi, sono pronti per accaparrarsi le poltrone del potere nell'imminente transizione alla democrazia. Virna invece, tra essi l'unica donna e proletaria, si ribella, va in mezzo alla selva e continua da sola la lotta che avevano iniziato insieme.

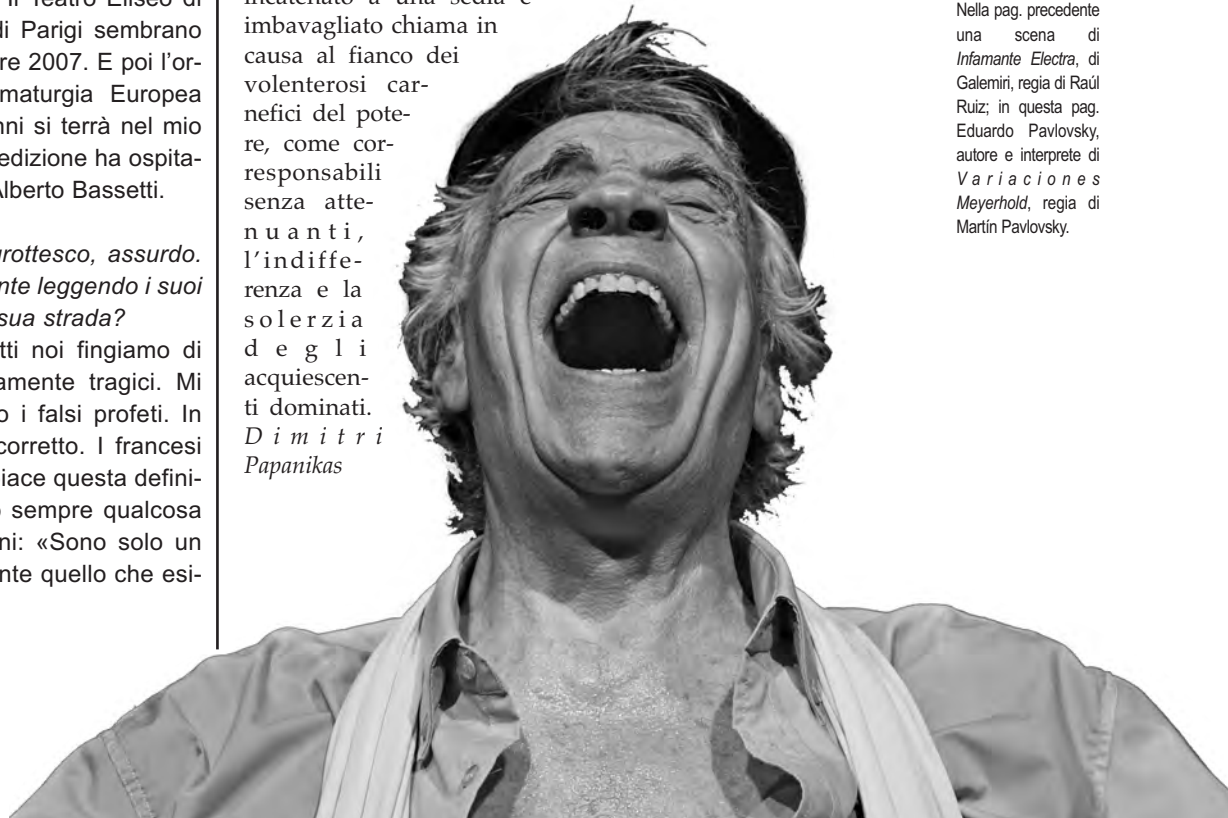
HY - Progetti per il futuro?

B.G. - Il debutto dell'edizione italiana di *Déjala sangrar* per la regia di Michela Andreozzi, prodotto dalla Compagnia Beat 72 è previsto per marzo 2007. Inoltre prenderà presto vita un nuovo progetto sempre con regia Raúl Ruiz su un testo che sto scrivendo sulla vita del filosofo Baruch Spinoza. Mi ha sempre affascinato il suo amore intellettuale per Dio. Riusci a dimostrarne l'esistenza per mezzo di una formula geometrica matematica. La sua profonda religiosità fu scambiata per ateismo e per questo tentarono di ucciderlo. Il Teatro Eliseo di Roma e il Théâtre National de Chaillot di Parigi sembrano molto interessati a coprodurlo nel settembre 2007. E poi l'organizzazione del VII Festival de Drammaturgia Europea Contemporanea che come negli scorsi anni si terrà nel mio paese, a Santiago del Cile. Nella passata edizione ha ospitato tra gli altri i vostri Fausto Paravidino e Alberto Bassetti.

HY - Tragico, comico, mistico, grottesco, assurdo. Sono tanti gli aggettivi che vengono in mente leggendo i suoi drammi. Alla fine ha capito veramente la sua strada?

B.G. - Mi sento un autore kafkiano. Tutti noi fingiamo di essere comici. In verità siamo profondamente tragici. Mi sento un cabalista mistico in lotta contro i falsi profeti. In questo sono da sempre politicamente scorretto. I francesi chiamano i miei personaggi *farceurs*. Mi piace questa definizione. Tutti noi nella nostra vita abbiamo sempre qualcosa della farsa. Dopotutto come diceva Fellini: «Sono solo un poeta». Vi mento ma alla fine è esattamente quello che esigete da me. ■

Nella pag. precedente una scena di *Infamante Electra*, di Galemiri, regia di Raúl Ruiz; in questa pag. Eduardo Pavlovsky, autore e interprete di *Variaciones Meyerhold*, regia di Martín Pavlovsky.



DOSSIER



Gentile

La drammaturgia di questo Paese, a lungo colonia di Francia e Inghilterra e diventato stato sovrano nel 1867, è in realtà molto giovane. Solo dopo la Seconda guerra mondiale cominciò infatti a maturare un'idea di indipendenza culturale sancita, nella Montréal francofona del 1948, dal manifesto *Il rifiuto globale* e dalla commedia *Tit-Coq* di Gratien Gélinas, considerata come l'atto di nascita del teatro moderno del Québec. Più lento, invece, il processo di sviluppo di una drammaturgia autoctona nel Canada anglofono dove, nel 1951, fu scritto il *Rapporto Massey*, che gettava le basi per la futura fondazione, nel 1957, di un'agenzia governativa delle arti con la funzione di sostenere talenti locali e compagnie professionali: il Canada Council for the Arts. Lo sviluppo fu rapido, molti spazi furono aperti in tutto il paese, mentre il Québec, sotto la spinta indipendentista, si metteva in luce producendo testi particolarmente innovativi per contenuti e linguaggio (primo fra tutti *Le cognate* di Michel Tremblay, nel 1968). Attualmente, le differenze produttive tra drammaturgia francofona e anglofona si sono attenuate e, tra i numerosi artisti delle ultime generazioni possiamo ricordare Michel Marc Bouchard, Normand Charette, René-Daniel Dubois, Robert Lepage, Marie Brassard, Judith Thompson, Jason Sherman, Maureen Hunter e Morris Panych.

di Robert Allen*

«La principale occupazione dell'immaginazione nella vita di tutti i giorni è di produrre, dalla società in cui ci troviamo a vivere, una visione della società in cui vogliamo vivere».

«Struttura essenziale di tutta la letteratura è la storia della perdita e della ricerca di una identità». «... gli scrittori non sono il frutto di un'azione divina; emergono da una comunità specifica e sono gli elementi individuali attraverso cui quelle comunità riescono meglio a esprimersi». Queste tre citazioni, tratte da *The Educated Imagination*, una raccolta di saggi del 1963 del grande studioso e critico letterario canadese Northrop Frye, forniscono un eccellente punto di partenza per analizzare gli ultimi quarant'anni di drammaturgia canadese. In realtà, la drammaturgia del Canada ha cominciato a esistere proprio nel periodo in cui Frye ha scritto queste parole.

Sebbene il Canada sia diventato stato sovrano nel 1867, è nato come regione totalmente soggetta al colonialismo. La colonia francese denominata Nuova Francia passò sotto il controllo britannico in virtù del Trattato di Parigi che concluse la Guerra dei Sette Anni a metà del 1700. E non bisogna dimenticare, trent'anni dopo, anche lo sbarco dei Lealisti dell'Impero Unito, coloni originari del New England che rifiutarono di stringere alleanza con i neonati Stati Uniti d'America. Alcuni si stabilirono nella parte meridionale del New Brunswick, fondando la città di Saint John. La maggioranza si stanziò invece sulle rive settentrionali del lago Ontario. All'inizio del 1800 la Nuova Francia prese il nome di Canada meridionale, mentre la numerosa popolazione stabilitasi sulle rive del lago Ontario fu definita come abitante del Canada settentrionale. Quando il paese diventò indipendente, nel 1867, il Canada meridionale fu ribattezzato provincia del Québec, sede di una popolazione a maggioranza di lingua francese, e il Canada settentrionale divenne la provincia dell'Ontario, di lingua inglese, dove la maggior parte della popolazione si considera prima britannica che canadese. Ci vorrà circa un secolo prima che queste due comunità sviluppino un'articolata collaborazione reciproca. È su questa base che Northrop Frye elabora la sua teoria della letteratura come storia della perdita e della ricerca d'identità. Se questo processo non fosse avvenuto, né la letteratura né il teatro si sarebbero sviluppati. Questo è certamente il caso del Canada fino a metà del 1900.

Mentre il Canada si espandeva verso ovest, dalle sue

CANADA

un'anima divisa in due

a cura di Claudia Cannella

radici atlantiche del Québec e dell'Ontario, le città grandi e piccole crescevano sotto l'impulso dell'immigrazione sbarcata con la promessa di nuove opportunità e ricchezza. Le fonti di questa immigrazione furono soprattutto la Gran Bretagna e l'Europa, in parte minore dai confini settentrionali degli Stati Uniti. Questa era una popolazione che, fino a un certo punto, aveva rinunciato alla sua identità originaria ma senza ancora sviluppare un senso di appartenenza all'identità canadese. Con lo sviluppo delle nuove città, furono edificati teatri come luoghi di divertimento, ma i lavori in repertorio consistevano soprattutto in spettacoli di giro di compagnie provenienti sia dall'Europa che dagli Stati Uniti. Originariamente era del tutto assente un teatro autoctono canadese e nessuno pensava di dargli vita. Questa situazione perdurò fino agli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale. Dopo aver sopportato le privazioni della Grande Depressione degli anni Trenta e gli orrori del Secondo conflitto mondiale, i canadesi cambiarono mentalità. Il processo di superamento delle limitazioni coloniali era a buon punto, così come lo era l'idea che il Canada stesse diventando una nazione con un atteggiamento autonomo rispetto alla mera identificazione come satellite coloniale di un altro paese. L'aspetto della nazione venne cambiato anche dalle successive ondate di immigrazione del dopoguerra, non solo dall'Europa ma anche dall'Asia, dai Caraibi e dall'Africa. Nello stesso periodo, cambiava anche il panorama economico sotto la spinta del confronto con il mercato nordamericano. Nel Québec, la chiesa cattolica rimase una componente di forte caratterizzazione, soprattutto attraverso il controllo del sistema educativo. Ma, come risulta da due eventi fondamentali, uno nel 1948 e l'altro nel 1949, le cose cominciarono a cambiare.

Montréal: *Il rifiuto globale*

Il 9 agosto 1948 un gruppo di giovani artisti e intellettuali del Québec si riunì in una libreria di Montreal per lanciare *Il rifiuto globale*, un manifesto che nacque da una serie di incontri informali in cui si discuteva appassionatamente su arte e società e sulle responsabilità di una nei confronti dell'altra. Il documento, nato da questi incontri, mirava a un rifiuto delle convenzioni a favore di un'ampia discussione sulla libertà di pensiero. Obiettivo principale di rivendicazione era la Chiesa cattolica, accusata dallo scrittore Paul-Emile Borduas di reprimere deliberatamente il Québec per mantenerlo nell'ignoranza. È proprio a questo movimento che si riferisce Northrop Frye con la prima delle citazioni iniziali: «La principale occupazione dell'immaginazione nella vita di tutti i giorni è di produrre, dalla società in cui ci troviamo vivere, una visione della società in cui vogliamo vivere». Oggi *Il rifiuto globale* è considerato il documento fondante della moderna società del Québec e non c'è dubbio che le idee lì esposte siano ancora adesso un punto di riferimento per il Québec moderno e per i suoi artisti. Non è una coincidenza che sia stato ristampato nel 1960 in *La rivista socialista per un Québec indipendente*. Le idee esposte in *Il rifiuto globale* hanno ispirato il concetto di creazione culturale come atto di autoaffermazione nazionale e messo in moto dei processi che avrebbero condotto al rapido sviluppo di nuove compagnie teatrali dotate di drammaturghi che scrivevano appositamente per loro. Lo stesso anno, il 1948, è stato contrassegnato dal debutto di *Tit-Coq* di Gratien Gélinas, una commedia considerata come l'atto di nascita del teatro moderno del Québec. La descrizione di Gélinas delle sofferenze di un orfano illegittimo, sconfitto nella sua sfida ai valori del Québec contemporaneo, colpirono la sensibilità del pubblico e valsero oltre 200 repliche del lavoro a Montreal. Il 1948 è ricordato anche per la fondazione del Théâtre du Rideau Vert a Montreal, seguito tre anni dopo da quella del Théâtre du Nouveau Monde. Come Gratien Gélinas, un gruppo di commediografi aveva collaborato con un nuovo mezzo di comunicazione, la radio, fin dalla metà degli anni '30. Sia Robert Choquette che Henry Deyglun scrissero regolarmente radiodrammi e più occasionalmente per il palcoscenico. Con l'avvento della televisione, nel 1952, si aprì per gli scrittori un altro mezzo di comunicazione, che continuò a crescere grazie all'attività di autori come Marcel Dubé, Éloi de Grand-Mont, Yves Thériault, Paul Toupin, Pierre Perrault, André Langevin, Jacques Ferron e Jacques Languirand. Nel 1960 si era creato un gruppo di drammaturghi "istituzionali", il che rese possibile successive ondate di una nuova drammaturgia "anti-istituzionale". Prima del 1950, temi come il racconto dell'eroica fondazione del nuovo mondo erano comuni. Fu con *Tit-Coq* che l'attenzione si spostò su storie di vita quotidiana. Nei tardi anni Cinquanta cominciarono ad apparire anche lavori ispirati all'avanguardia europea e in particolare al teatro dell'assurdo.

Toronto: *il Rapporto Massey*

Nel Canada britannico lo sviluppo di una drammaturgia locale fu più lento. La data della svolta fu l'8 aprile 1949, che segnò la decisione del governo federale del Canada di istituire la Commissione Reale per lo Sviluppo Nazionale della Arti, Lettere e Scienze.



Vincent Massey, all'epoca rettore dell'università di Toronto e fratello della attore Raymond Massey, fu nominato presidente. Tra l'agosto 1949 e il luglio 1950 la commissione si riunì più volte per esaminare 450 progetti. Nel 1951 pubblicò una relazione conosciuta come il *Rapporto Massey*. Per quanto non intriso della passione e della retorica del *Rifiuto globale*, il *Rapporto Massey* tracciò le linee di sviluppo della cultura canadese, sia inglese che francese. Quello che sosteneva il *Rapporto Massey* era che in Canada esistevano significativi talenti artistici da incoraggiare e da far uscire dall'ambito amatoriale, ma non spazi in cui presentarli al pubblico e compagnie professionali per produrli, mentre la conseguente mancanza di opportunità costringeva gli artisti a varcare i confini verso il ben più vivace e remunerativo mercato americano. L'indicazione finale suonava rivoluzionaria nel contesto canadese.

Istituiva un'agenzia governativa delle arti che avrebbe sostenuto i talenti individuali e lo sviluppo di compagnie professionali di produzione. In questo senso furono erogati sussidi anche per sostenere tournée nazionali e internazionali. Mentre tale criterio era già noto in diverse nazioni europee, era decisamente inconsueto in Nord America, dove i criteri del capitalismo indicavano che ogni impresa dovesse mantenersi da sé. Ci vollero altri sei anni prima che questa battaglia politica fosse vinta con l'istituzione, nel 1957, del Canada Council for the Arts, l'agenzia governativa che metteva in pratica le indicazioni del *Rapporto Massey*. Premi ed emolumenti erano attribuiti da giurie composte da professionisti e da artisti. È allora che iniziò in Canada la storia del teatro professionistico con gruppi operanti dovunque, dall'isola di Victoria a quella di Vancouver, a ovest, fino a St John nell'isola di Terranova a est. Nel Canada britannico, a differenza che in Québec, gli autori radiofonici e televisivi non trovavano sbocchi teatrali al loro lavoro. Non c'erano praticamente compagnie professionali che operassero fuori da Toronto e il principale nuovo gruppo, fondato nel 1953, lo Stratford Festival Theatre, promuoveva soltanto repertorio shakespeariano. L'avvento del Canada Council e delle relative sovvenzioni coincise con la fondazione di una rete di importanti teatri "regionali" in tutto il paese. Il primo fu il Manitoba

Theatre Centre nel 1958, seguito nel 1962 dal Mermaid Theatre di Halifax, nel 1963 dal Vancouver Playhouse di Vancouver, nel 1965 dal Globe Theatre di Regina, dal Saskatchewan and Citadel Theatre di Edmonton, in Alberta, e nel 1968 dal Theatre Calgary di Calgary, sempre in Alberta. Quando, nel 1967, il Canada celebrava il suo centenario, una forma di teatro professionistico si era consolidata nel paese, ma una peculiare drammaturgia canadese anglofona non esisteva ancora.

Le cognate vogliono l'indipendenza

Intanto in Québec, dove si era già sviluppata una drammaturgia di livello, le compagnie teatrali dal 1959 si erano triplicate,

Michel Tremblay

E in principio furono LE COGNATE

«Michel Tremblay è la figura più significativa della drammaturgia quebecchese. La sua pièce *Les Belles-Soeurs*, rappresentata nel 1968, è centrale nella storia del teatro del Québec: suscitando reazioni scandalizzate, ma riportando al tempo stesso un enorme successo, ha aperto la via all'effervescenza creativa propria delle scene quebecchesi negli anni '70. (...) Michel Tremblay è nato nel quartiere del Plateau Mont-Royal, nell'est di Montréal, tradizionalmente abitato dalle classi popolari, ed è questo mondo povero e chiuso, assieme al Boulevard Saint-Laurent, ad essere al centro della sua creazione. *Les Belles-Soeurs* mette infatti in scena quindici donne della classe popolare. Riunite nella cucina di una di esse, Germaine Lauzon, per aiutarla ad incollare i punti vinti in un concorso, che le permetteranno di rinnovare l'arredamento della sua abitazione. La riunione degenera però in un furto dei punti da parte delle invitate che, ristabilendo così una loro giustizia sociale, impediscono a Germaine di realizzare il suo sogno di "comfort". La pièce parve rispecchiare la società quebecchese e le sue classi popolari e suscitò molte polemiche: con le sue donne abbruttite, essa denunciava la persistenza di una situazione di ignoranza, povertà, alienazione culturale in contrasto con gli entusiasmi per la politica della Rivoluzione Tranquilla, che stava sottraendo il Québec alla dipendenza politica ed economica dal Canada inglese e al clima di oscurantismo favorito dalla precedente élite conservatrice nel nome di un'ideologia di pura sopravvivenza culturale. La denuncia era poi rafforzata dall'uso del *joual*, il linguaggio parlato dalle classi popolari di Montréal, evoluzione locale del francese, colmo di arcaismi e anglicismi, la lingua della miseria e dell'ignoranza, per la prima volta presentata a teatro. La pièce fu accusata di eccessi di volgarità: essa proponeva ai quebecchesi un'immagine di sé umiliante, di cui erano costretti a prendere coscienza. L'utilizzo del *joual* è però, nelle *Belles-Soeurs*, anche il primo passo verso un'esigenza di rivolta: il *joual* e l'impegno sociale e politico in vista di un'affermazione identitaria e independentista divennero, sulla scia delle *Belle-Soeurs*, fondamentali nel teatro quebecchese degli anni '70». (da Maria Rosa Baldi, *Michel Tremblay: da Les Belles-Soeurs a Le Vrai monde?*, in catalogo *Intercity Montréal II*, 1993).

Il testo, pubblicato in Italia da Ubulibri (Il teatro del Québec, 1994) con il titolo Le cognate, fu messo in scena con grande successo di pubblico e di critica da Barbara Nativi, prima come mise en espace nell'ambito del Festival Intercity Montreal 1992 e 1993 e, dal 1994 al 1997, come spettacolo, prodotto da Laboratorio Nove/Teatro di Rifredi (Fi) in collaborazione con il Festival Intercity.

In apertura, un'illustrazione di Cristina Gentile; nella pag. precedente, una scena di *Les Feluettes ou la pétition d'un drame romantique*, di Michel Marc Bouchard, regia di Serge Denoncourt; in questa pag., la locandina di *Le cognate*, di Tremblay, regia di Barbara Nativi per il Teatro della Limonaia; a pag. 33, Monica Baucò in *My pyramids*, di Judith Thompson.



Per saperne di più

Testi di teatro tradotti in italiano:

M.M. Bouchard, *Le mammole, prova o ripetizione di un dramma romantico*, traduzione di Francesca Moccagatta, in *Sipario*, n. 534, maggio-giugno 1993.

Il teatro del Québec, Milano, Ubulibri, 1994 (contiene: *Le cognate* di Michel Tremblay, *In casa con Claude* di René-Daniel Dubois, *Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi* di Normand Chaurette, *Le muse orfane* di Michel Marc Bouchard).

M.M. Bouchard, *Il viaggio dell'incoronazione*, traduzione di Francesca Moccagatta, Firenze, Intercity Plays I, 1995.

N. Chaurette, *Le Regine*, traduzione di Barbara Nativi, Firenze, Intercity Plays I, 1995.

M. Laberge, *Il falco*, traduzione di Maria Teresa Russo, Palermo, Theatrum Mundi, 1998.

D. Danis, *Il ponte di pietre e la pelle d'immagini. Il canto del Dire-Dire. Cenere di Sassi*, traduzione e introduzione di Gioia Costa, Salerno, Oedipus editore, 1999.

F. Archambault, *15 secondi*, traduzione di Lorenzo Stefano Borgotallo, Firenze, Intercity Plays, 2000.

M.M. Bouchard, *Il cammino dei Passi Pericolosi*, traduzione di Francesca Moccagatta, Firenze, Intercity Plays, 2000.

J.-L. Gaudet, *Il cannone di Paganini*, traduzione di Luisa Almagià insieme all'autore, Ravenna, Il Monogramma, 2000.

P. Bouyoucas, *Notturmo*, traduzione di Maria Rosa Baldi, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2002.

L. Tremblay, *Il ventriloquo*, traduzione di Anna Paola Mossetto, Torino, L'Harmattan Italia/Ertef, 2003.

M.M. Bouchard, *Teatro (Le mammole, prova o ripetizione di un dramma romantico; Il viaggio dell'incoronazione; Il sentiero dei Passi Pericolosi, una tragedia stradale; I manoscritti del diluvio; Il pittore di Madame o La nascita di un quadro)*, Milano, Ubulibri, 2003.

Testi critici italiani e internazionali:

D. Lafon (a cura di), *Le Théâtre québécois (1975-1995)*, Québec, ed. Fides, 2001.

B. Bednarski e I. Oore, *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, 1997.

J. Nac Dougall, *Performing identities on the stage of Québec*, New York, Peter Lang, 1997.

Su Robert Lepage:

The seven streams of the river Ota (trascrizione del testo in inglese con annotazioni, a cura di K. Fricker, London, Methuen, 1996).

M. Brassard, J. Casault, L. Coté, Marie Gignac, Robert Lepage, Marie Michaud, *La trilogie des dragons* (nuova edizione, con prefazione di Michel Tremblay), Québec, éd. Les 400 coups, 2006.

J. Féral, *L'attore deve avere sete di sapere. Conversazione con Robert Lepage*, in *Teatro e Storia*, n. 17, 1995.

R. Charest, *Robert Lepage, Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, 1995.

A.M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, BFS, 2005.

A.M. Monteverdi, *La tecnologia è la reinvenzione del fuoco. Conversazione con Robert Lepage*, in *Digital Performance* (a cura di E. Quinz), Parigi, Anomos, 2001; ora online su www.ateatro.it

A. Manguel, *Theatre of the miraculous*, in *Saturday Night Magazine*, gen. 1989, ora online nella rassegna stampa della compagnia Ex machina: www.exmachina.qc.ca/press/lepage/miracle.html

Siti web:

Canadian Theatre Encyclopedia: www.canadiantheatre.com

Centre d'essai des auteurs dramatiques(Cead): www.cead.qc.ca

Gruppo di discussione quebecchese di Teatro francofono "Queatre": queatre@uqam.ca

Associazione Studi Teatrali del Québec (Sqt): www.uqam.ca/sqet/index.htm

Playwrights Guild of Canada: www.playwrightsguild.ca

tra queste la Gratien Gélinas Comédie Canadienne, che si dedicava al repertorio canadese. Ma i commediografi quebecchesi si sentivano comunque esclusi dallo sviluppo della scena teatrale e, nel 1964, sentendo il bisogno di unirsi, formarono un'associazione nota come Centre d'essai des auteurs dramatiques (Cead), con il compito specifico di promuovere commedie e commediografi del Québec. Contemporaneamente, la società del Québec stava cambiando e andavano formandosi movimenti indipendentistici tesi alla fondazione di uno stato sovrano. Questo senso di appartenenza implicava la messinscena non solo di personaggi tipicamente quebecchesi, ma anche del loro linguaggio specifico. Il momento della svolta fu, nel 1968, il debutto al Théâtre du Rideau Vert di *Les Belles-Soeurs (Le cognate)* di Michel Tremblay, ritratto di tre generazioni di donne frustrate della classe operaia di Montreal, che parlavano il *joual*, il tipico idioma quebecchese del proletariato poco istruito. Stabilito questo precedente, altri commediografi come Jean Barbeau, Jean-Claude Germain, Victor-Lévy Beaulieu e Michel Garneau fecero sentire la loro voce sui palcoscenici quebecchesi. Nel 1970, metà dell'intera produzione drammaturgica era di commediografi autoctoni. Di nuovo, per tornare a Northrop Frye, l'emergere di autori locali dal loro specifico ambiente era diventato «l'elemento individuale attraverso cui quelle comunità riuscivano meglio a esprimersi». Questa evoluzione non si era ancora verificata nel Canada inglese. La maggior parte delle compagnie "regionali" ricevevano la metà delle loro sovvenzioni dal Canada Council, ma la maggioranza dei direttori artistici di queste proveniva dalla Gran Bretagna e il desiderio di produzione di lavori canadesi era limitato. C'erano eccezioni. Per esempio *The Ecstasy of Rita Jo* di George Ryga, *Lulu Street* di Ann Henry, *Love and Libel* di Robertson Davies, *Colours in the Dark* di James Reaney furono prodotti da teatri "regionali", ma i drammaturghi canadesi anglofoni non entrarono a far parte del teatro canadese di lingua inglese in modo paragonabile al volume di produzione del Québec. Nel 1971 il Canada Council riuni un gruppo di esperti sul tema "Il dilemma della drammaturgia canadese" e una delle raccomandazioni emerse suggeriva che il 50% delle sovvenzioni fosse vincolato a dedicare il 50% della programmazione al repertorio nazionale. Questo portò a una pubblica e più ampia riunione a Niagara-on-the-Lake che, a sua volta, condusse alla formazione del Playwright Co-op (ora noto come Canadian Playwrights Guild) per lo sviluppo e la pubblicazione di lavori teatrali originali. Durante gli anni '70, inizialmente con i fondi del governo federale, un'ondata di nuove compagnie cominciarono a nascere nel Canada inglese con il preciso scopo di produrre e mettere in scena novità di repertorio nazionale. I risultati non si fece-

ro attendere. Presto scrittori come Michael Cook, David French, David Freeman, Timothy Findley, John Murrel, Sharon Pollock, George F. Walker, Erika Ritter, John Gray, Joanna Glass, Rick Salutin, Judith Thompson e Rex Deverell divennero nomi noti in tutto il paese nei cartelloni delle sempre più numerose compagnie. Nessuna città in particolare aveva il monopolio di questi autori. Alcuni venivano da Vancouver, altri da Toronto, da Calgary da St John, Regina e Saskatoon. Nella stessa decade emersero nuove compagnie interessate alle possibilità della creazione collettiva. Spettacolo-simbolo di una di queste fu *The Farm Show* prodotto dal Toronto's Theatre Passe Muraille. Questa creazione collettiva, che raccontava la vita rurale nel sud ovest dell'Ontario, portò alla creazione del Blyth Festival, una compagnia residente nell'Ontario rurale e completamente votata alla produzione di drammaturgia canadese.

Appartenenza e identità

Nello stesso periodo, alcune organizzazioni come il New Play Centre (ora noto come Playwrights Theatre Centre) di Vancouver e il Playwrights' Workshop di Montreal divennero stabili e finalizzate a occuparsi delle esigenze degli autori nello sviluppo del loro lavoro. Mentre cresceva la qualità dei copioni, cresceva anche il numero delle produzioni e dei successi. Inoltre, il ricambio generazionale portava alla guida dei più grandi teatri "regionali" dei direttori artistici canadesi e si cominciava a produrre regolarmente repertorio nazionale. Come nel Québec, tale repertorio inizialmente riguardava la storia del paese sotto una particolare angolazione nazionalistica. Presto però si passò a testi che analizzavano la vita contemporanea canadese con autori come David French, Judith Thompson e George F. Walker, che portarono in scena storie ambientate soprattutto nella classe operaia o tra gli emarginati, ma elevando il loro linguaggio quotidiano a una sorta di particolare lirismo. Come i colleghi del Québec, i commediografi del Canada inglese produssero lavori più che sulla società in cui vivevano, sull'utopia di una società in cui avrebbero voluto vivere. Cominciarono anche a rappresentare quegli elementi individuali attraverso cui le comunità riuscivano meglio a esprimersi. Questo creò un forte senso di appartenenza e di identità comune sia agli autori anglofoni sia a quelli francofoni. Nel 1990 il repertorio del teatro canadese di lingua inglese raggiunse il 40%, quota paragonabile a quella del Quebec nel 1970. Una commedia canadese in lingua inglese nel 1967 era un'eccezione, nel 1997 divenne una regola.

Nuove leve di validi commediografi continuarono ad affacciarsi alla ribalta, sia nel Canada francofono che in quello anglofono. Nel Québec si segnalano in parti-

colare Michel Marc Bouchard, Daniel Danis, Normand Charette, Carole Frechette, Yvan Bienvenue, René-Daniel Dubois, Marie Laberge e Wajdi Mouawad, noti anche all'estero come l'autore regista Robert Lepage, celebre in tutto il mondo. Nel Canada inglese i nuovi talenti sono Jason Sherman, Maureen Hunter, Morris Panych, Kevin Kerr, Djanet Sears, Vern Thiessen, John Mighton, Daniel MacIvor e Robert Chafe. Come i colleghi francofoni anche loro sono noti all'estero. Per rendersi veramente conto di questo sviluppo, basti pensare che il quebecchese Centre d'essai des auteurs dramatiques (Cead), fondato nel 1964, ora conta 230 drammaturghi iscritti. Nell'area anglofona, il Playwrights Guild of Canada, fondato nel 1972, ne conta 500. Entrambe le organizzazioni hanno siti web (www.cead.qc.ca e www.playwrightsguild.ca) che contengono la lista completa degli iscritti e dei loro lavori. Lo sviluppo della situazione generale si riflette anche nel fatto che il Canada Council for the Arts sovvenzionava, nel 1967, una dozzina di compagnie professionali in tutto il Canada, mentre nel 2006 ne ha sostenute 170, di cui 60 francofone e 110 anglofone. Come afferma il critico Robert Wallace in *Contemporary Canadian Theatre* «Il Canada sta ancora costruendo una propria identità nel panorama mondiale», ma i commediografi canadesi ora «descrivono la vitalità della loro terra».

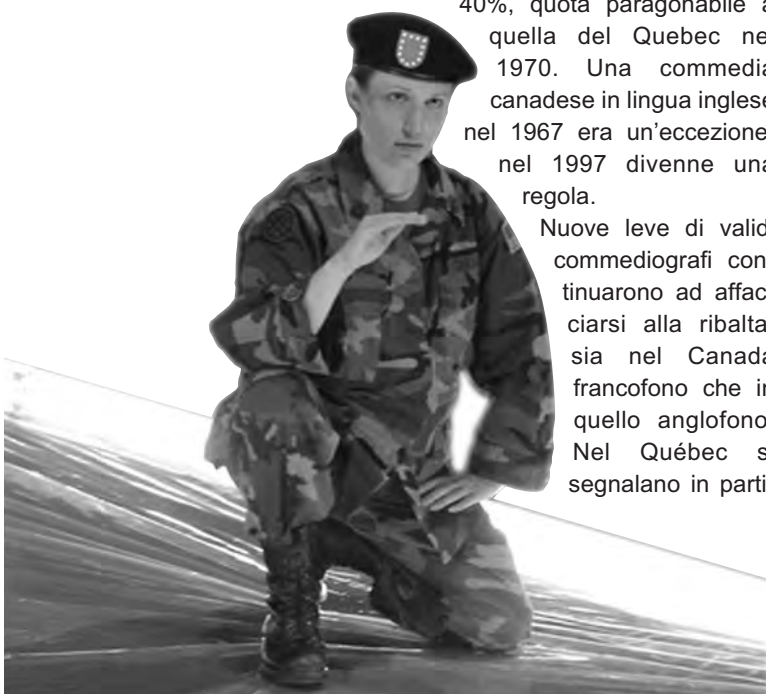
(traduzione di Fabrizio Caleffi)

* Robert Allen è stato critico e operatore teatrale e, negli ultimi dieci anni, funzionario per il teatro del Canada Council for the Arts.

La copertina

CRISTINA GENTILE, vignettista e illustratrice che ha realizzato la copertina di *Hystrio* e l'immagine di apertura del dossier, collabora con alcune tra le più importanti testate italiane. Tra queste: *Italianieuropei*, *Smemoranda*, *Boxxer*, *Diario*, *Paese Sera*, *L'Unità*, *la Repubblica*, *Satyrichon*. Da dieci anni collabora con la CISL

Coordinamento Donne, disegnando regolarmente su *Conquista del Lavoro* la vignetta "La Tina", sulla sensibilità femminile. Sempre per la Cisl ha pubblicato l'opuscolo *Timo & Tina e i congedi parentali* (2002), mentre per la Commissione Pari Opportunità di Carpi il libro *Il Lavoro non casca dal cielo* (2001) e, per il Ministero del Lavoro, un manuale su donna e lavoro intitolato *I giorni di Delfina* (1997). Ha illustrato il libro per bambini *Nei giardini di Adone* (Edizioni Associate Roma, 1998). Ha partecipato a diverse esposizioni: "La parola e lo sguardo, I° salone sulla creatività femminile" (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1996), Biennale dell'Umorismo femminile (Ferrara, 1993-94), Premio Satira Politica (Forte dei Marmi, 1993-94-95-96), Salone dell'umorismo (Dolo, 1994). Mostre personali sono invece state: "Delfina e le altre" (Palazzo dell'Arte, Todi, 1997), "Delfina Clandestina" (Galleria d'arte co. Piazza di Spagna, Roma, 1998), "Torna non ho più nessuno a cui dire vattene!" (Galleria Zuni, Ferrara, 2004), Festival di Fuggi (2005). Le sue vignette sono pubblicate sul sito della Smemoranda (www.smemoranda.it). Info: cris_gentile@libero.it.



il grande innovatore



LE MACCHINE DELLA VISIONE nel teatro di Robert Lepage

di Anna Maria Monteverdi

Il canadese Robert Lepage è uno dei più acclamati registi e interpreti del teatro contemporaneo: consensi unanimi e riconoscimenti per il suo teatro senza frontiere, liberato dai confini della lingua e caratterizzato da un particolare uso della tecnologia, sono arrivati sin dai suoi primi spettacoli dai maggiori Teatri e Festival internazionali. La sua originale drammaturgia gioca su più livelli narrativi: in un'architettura stratificata si intrecciano storie di esplorazioni simboliche, di perdite e di riconciliazioni: vicende lontane nel tempo e nello spazio si incastrano come scatole cinesi offrendo sguardi speculari,

percorsi obliqui di memoria, investigazioni introspettive che relazionano la Storia al quotidiano. Pochi oggetti di scena dalla primitiva concretezza contribuiscono a definire questa scena minimale ma trasformista: grazie al loro diventare altro rispetto alla funzione primaria scatenano un gioco di mascheramenti, trasfigurazioni e similitudini elementari. Ma soprattutto la scena - vero trionfo di *mechané* e *techne* antica mescolata ai linguaggi elettronici e digitali - in costante divenire per mezzo del movimento e della luce come nell'utopia craighiana, diventa "maschera" per l'attore, ovvero corpo espanso

Star incontrastata del panorama internazionale, il canadese Lepage si è affermato grazie a un'originale drammaturgia che gioca su più livelli narrativi, mescolando teatro di parola e uso della tecnologia - A partire dal recente *The Andersen Project*, "summa" tematica e formale dei precedenti spettacoli, un percorso a ritroso nella sua idea di teatro

e insieme luogo metamorfico dell'essere che si rivela in ultima analisi, multiforme e illuminante macchina della verità. Insieme allo stage designer Carl Fillion e alla sua compagnia teatrale e multimediale Ex machina con sede a Québec city, Lepage ha progettato e dato vita ad alcuni tra i più emblematici esempi di uso drammaturgico della tecnica e di integrazione del video in scena. Da *Les sept branches de la rivière Ota* a *Elsinore* a *La face cachée de la lune*, a *Apasionada* al recente *The Andersen Project*, assolo di Lepage commissionato dalla Fondazione Andersen per il bicentenario della nascita dello scrittore danese presentato al Festival RomaEuropa.

***The Andersen Project*: la scena come bulbo oculare**

Il protagonista è Frederic Lapoint, paroliere di cantanti rock di successo, un albino di Montréal in crisi sentimentale, a cui viene commissionata la riscrittura della favola *La driade* di Andersen, storia di una ninfa abitante la cavità di un albero che rinuncia all'immortalità per visitare Parigi. L'altro personaggio è il manager francese che deve organizzare l'evento, assiduo frequentatore di un locale a luci rosse gestito da un graffiato marocchino, Rashid. Entra in scena anche Hans Christian Andersen con la sua passione per i viaggi e il suo amore non consumato per Jenny Lind. Lo spettacolo ricorda, oltre alla *Driade*, anche un'altra favola di Andersen, *L'ombra*: tutti i personaggi, interpretati dall'eccellente Lepage, convivono con un'ombra che ne rivela la personalità interiore, le aspirazioni ideali ma anche le deviazioni sessuali tenute nascoste. Un'ombra che, se lasciata libera, come nel racconto di Andersen, può portare alla rovina. Frederic arriva a Parigi pieno di speranze ma rimarrà deluso, il manager è abbandonato dalla moglie, mentre Rashid gira libero per i metri a disegnare con lo spray. Per *The Andersen Project* Lepage inventa una struttura scenica molto originale, mostrando come si possa arrivare alla stessa illusione percettiva della realtà virtuale usando una scenotecnica antica ed effetti ottici: per evocare un'epoca come quella di fine Ottocento, ricca di scoperte tecniche e scientifiche, cerca infatti di ricreare teatralmente quell'illusione di profondità prospettica prodotta nel pubblico dai nuovi dispositivi ottici. *La driade* fu scritta, infatti, proprio in occasione della visita di Andersen all'Expo di Parigi del 1867 dove furono presentate importanti novità tecniche - ottiche e meccaniche - tra cui un gran numero di immagini fotografiche stereoscopiche, ovvero le antiche progenitrici delle immagini 3D. La scena è organizzata in profondità, con diverse aree di azione corrispondenti ad altrettanti meccanismi scenici all'interno di una cornice che permette di nascondere i "trucchi" (le macchine e i binari) nel sottopalco e a lato palco. Più arretrato è più imponente, uno spazio cubico prospettico praticabile, un "panorama" (chiamato dai tecnici "the landscape") rivestito di una speciale stoffa che grazie a un sistema pneumatico, può aderire all'interno della parete o gonfiarsi verso l'esterno deformando l'immagine proiettata frontalmente sulla sua superficie che sembra così un guscio o un bulbo oculare. La magia di questa tecnica permette un'artigianale ed efficace integrazione di corpo e immagine grazie a un leggero rialzamento centrale della struttura,

restituendo l'illusione di profondità, con un'invisibile e repentina transizione da uno stato all'altro, dalla concavità alla convessità.

L'attore come ingranaggio della macchina

Su stessa ammissione di Robert Lepage, *The Andersen Project* rappresenta una "summa" dei suoi spettacoli: vi ritroviamo infatti, i temi della solitudine, dell'abbandono, dell'incomunicabilità, della sessualità inappagata e della tensione romantica verso un amore o una fama che non si realizza, già presenti in *Les aiguilles et l'opium*, *Vinci*, *La face cachée de la lune*, *Elsinore*; ma riconosciamo anche la figura dell'artista indipendente, libero dagli imperativi del mercato dell'arte di *Vinci* e *Busker's opera*; le soluzioni visive e tecnosceniche già usate in *Les sept branches de la rivière Ota*. Ritorna la biografia dell'artista illustre come in *Vinci* (Leonardo), *La casa azul* (Frida Kahl/Diego Rivera) e *Les aiguilles et l'opium* (Jean Cocteau e Miles Davis) di fronte alla cui storia il personaggio contemporaneo, proveniente dal Nuovo Mondo, si rispecchia. La figura centrale diventa una specie di modello davanti al quale i personaggi amano confrontarsi e interrogarsi: Leonardo da Vinci (incarnazione dell'unione di arte e tecnica) e Jean Cocteau (sublime esempio di eclettismo artistico) sono tra le presenze topiche della scena di Lepage, anche in forma di citazioni iconografiche o testuali dalle loro opere. Ogni spettacolo "solo" di Lepage ha a che fare con la solitudine del personaggio, con la ricerca di una via di uscita dal dolore attraverso l'altro o l'autoanalisi. Da *Vinci* a *Les plaques tectoniques* il personaggio subisce nel corso della pièce, una vera trasformazione grazie a un salvifico rispecchiamento con l'altro-da sé. Il tema comune a tutti gli spettacoli è proprio quello del vedersi dentro, del capire le angosce che ci assillano e le contraddizioni della nostra vita per superarle. Il motivo di partenza è sempre una rottura, di natura affettiva, psicologica o morale. Tutti gli spettacoli "solo" di

In apertura, Robert Lepage in *The Andersen Project*, in questa pag. una scena di *Les aiguilles et l'opium* (foto: Claudel Huot); nella pag. seguente, in alto, un'immagine di *Les sept branches de la rivière Ota* (foto: Emmanuel Vallette); in basso la copertina del libro *Jimmy. Creatura di sogno*, di Marie Brassard.





Lepage iniziano da una mancanza, uno squilibrio, da un lutto (in *Vinci Philippe* è spinto all'idea del viaggio dalla morte per suicidio dell'amico Marc; in *Les aiguilles et l'opium* il protagonista vive l'angoscia dell'abbandono da parte del suo amore), da un delitto (*Polygraphe*), da una crisi matrimoniale (*The Andersen Project*); in alcuni casi tale dramma sarebbe rivelatore di episodi autobiografici dolorosi. *La face cachée de la lune* è stato ideato all'indomani della morte della stessa madre del regista associata, scenicamente, all'immagine della luna, simbolo del femminile. *Elsinore* è stato ispirato, prima ancora che dall'*Amleto* di Shakespeare, dalla morte del padre. Ma il tema che meglio identifica il lavoro di Lepage è la macchina, nella duplice accezione di apparato scenografico e di attore: all'interno di questa macchina, produttrice di immagini video e filmiche e di una metamorfosi continua della scena, l'attore è un fondamentale ingranaggio. La scena integra immagini e meccanismi di movimento in un unico dispositivo teatrale in cui l'uomo è ancora al centro della ricerca. In *Les sept branches de la rivière Ota* la scrittura è una tela di Aracne, una trama tessuta come un ipertesto archetipico dove tutto il caos, la dispersione delle vite lontane tra Occidente e Oriente si raduna in un ideale centro, come in un mandala: Hiroshima come luogo ispiratore di pace, dove gli opposti si conciliano. Questa drammaturgia "a incastri" trova corrispondenza in una struttura scenica a schermi multistrati dove si vanno a incastonare le

immagini e le ombre della memoria, letteralmente rappresentata dalla luce del flash della fotocamera usata dal protagonista, un fotografo americano. La macchina scenica è presente come protagonista anche in *La face cachée de la lune* che prende spunto dall'invio nello spazio delle navicelle sovietiche e americane. L'esplorazione della luna è la metafora di cui si serve Lepage per parlare di un'altra ricerca, quella dello spazio interiore, intimo e privato: è la storia di due fratelli che si incontrano nuovamente dopo che viene loro a mancare la madre. La luna e la madre, con il relativo armamentario mitico e simbolico, sono i temi centrali dello spettacolo che si intersecano continuamente. Lepage inventa un fondale metallico di color grigio che occupa tutta la larghezza del palco e che nasconde al suo interno ambienti tra loro separati da pannelli che scorrono silenziosi su binari; sulla sua parete vengono proiettate immagini tratte dai documentari sull'esplorazione della Luna e filmini della vita dei personaggi. La macchina scenica mutua i suoi movimenti dall'uomo, da cui prende in prestito il sembiante e il carattere mutevole; è una creatura vivente, in movimento dinamico, e il soggetto che la abita ne è una fondamentale articolazione. In fondo, seguendo la metafora cara a Leonardo, l'uomo stesso è una macchina, l'uccello è una macchina, l'edificio è una macchina, l'intero universo è una macchina. ■

editori coraggiosi

C'è un PRINCIPE nei sogni di Jimmy

Il principe costante Edizioni, nome grotowskiano e tenacia tutta al femminile, è una piccola e agguerrita casa editrice indipendente, nata nel 2001 e specializzata in cinema e teatro. L'hanno fondata Vanessa Chizzini e Valeria Ravera, rispettivamente 35 anni di Udine e 39 anni di Alessandria, milanesi di adozione, che ne sono anche le uniche impiegate, editor, grafiche, impaginatrici e distributrici. E proprio in questa plurima identità professionale sta la chiave del loro successo, insieme all'uso della stampa digitale, che abbatte i costi e può riprodurre rapidamente titoli andati esauriti, come il bellissimo *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini* di Lucia Manghi, ristampato di recente con aggiornamenti. Tra i titoli pubblicati figura anche *Jimmy. Creatura di sogno* (pagg. 64, € 8), dell'attrice, drammaturga e regista canadese Marie Brassard, che lo ha portato in scena l'anno scorso al festival MilanOltre, dove di recente ha presentato anche *Peepshow*. La vicenda è un gioco onirico di scatole cinesi, ambientato nella New York anni Cinquanta. Nel negozio di Jimmy, un parrucchiere omosessuale di trentatré anni, entra un giovane e bellissimo soldato, Mitchell. Jimmy è innamorato di lui e trova finalmente il coraggio di baciarlo. La loro esistenza, però, non è reale: Jimmy e Mitchell sono i protagonisti di un sogno fatto da un generale americano in partenza per la guerra di Corea. E i sogni, si sa, sono destinati a svanire... Ma nel mondo dei sogni tutto è possibile. Un testo che è anche un'originale riflessione sui temi dell'amore, della vita e della morte, della rappresentazione e del mestiere dell'attore. Info: Il principe costante Edizioni, via Mamiani 14, 20127 Milano, tel. 338.7694308, fax 02.26142466, redazione@principcostante.it, www.principcostante.it.



la musa di Lepage



Le voci di dentro di Marie Brassard

di Anna Maria Monteverdi

Autrice e attrice, ha raggiunto la notorietà internazionale grazie alla lunga collaborazione con Robert Lepage, con cui partecipa alla creazione della *Trilogia dei dragoni*, *Polygraphe* e *Les sept branches de la rivière Ota* - Nel 2000 inizia un percorso in proprio con la sua compagnia, l'*Infrarouge Théâtre*, realizzando *Jimmy creatura di sogno* e *Peepshow*, presentati anche a Milano

Marie Brassard è stata recentemente ospite della rassegna MilanOltre, al Teatro dell'Elfo di Milano, con lo spettacolo *Peepshow* da lei scritto, diretto e interpretato. Elio De Capitani e la casa editrice Il principe costante, che ha pubblicato in traduzione il testo teatrale della Brassard *Jimmy, creatura di sogno*, hanno organizzato un vivace incontro con la straordinaria interprete e autrice franco-canadese. In quell'occasione la Brassard ha ricordato le tappe della sua carriera, i compagni di lavoro artistico, il giovanile percorso di formazione, il metodo attoriale impartito all'interno del Conservatoire d'Art Dramatique di Québec da lei frequentato e i suoi primi spettacoli, tra cui la *Trilogia dei dragoni* allestita a Montréal nel 1987 e che portò fama internazionale agli autori e agli interpreti, arrivando anche in Italia, proprio per MilanOltre, nel 1992.

«Lo spettacolo, con la regia di Robert Lepage e sotto l'egida di Théâtre Rêpere, ebbe una genesi lunga e complessa e la scrittura si svolse - ricorda la Brassard - secondo un'ottica di lavoro comune, di vera "creazione col-

lettiva». L'artista, che firmò il testo teatrale con Lepage, Marie Gignac, Lorraine Côté, Jean Casault e Marie Michaud, si sofferma a parlare di quell'esperienza: della difficoltà di trovare soluzioni testuali che potessero essere accolte dal gruppo, delle lunghe sedute di discussione e delle modifiche apportate negli anni. Della *Trilogia*, "spettacolo-fiume" su tre generazioni di immigrati cinesi nelle Chinatown del Québec, ricorda: «Fu un'operazione molto accurata di ricerca di noi autori-creatori attraverso la letteratura, il cinema, le tradizioni e soprattutto attraverso gli stereotipi occidentali della cultura cinese». Accenna poi «all'ossessiva improvvisazione intorno a pochi oggetti ritenuti significativi, tra cui quelle scatole di cartone che contenevano centinaia di scarpe a evocare le generazioni che passavano. Dai primi passi del bambino, alle scarpe più grandi a richiamare la giovinezza, i viaggi, fino a quelle riposte dentro la scatola, al momento della morte. Strati di sabbia, una finestra da cui trapelavano una luce vibrante e ombre imponenti, un gabbiotto di legno che diventava molti luoghi, restituivano una Cina più evocata che reale, non geograficamente definita». Il contesto è quello degli anni Ottanta, in cui il teatro in Québec si "rethéâtralise": è l'epoca della consacrazione della *dramaturgie jeunesse* e del *jeune théâtre*. La Brassard lavora nel 1987 con Lepage

alla scrittura e alla realizzazione teatrale di *Polygraphe*, allestito in varie lingue e costruito sulla falsariga di un film, con soluzioni di vera "cineficazione": montaggio alternato, *flashback*, *ralenti*. Di *Polygraphe* viene realizzata anche una regia filmica: l'interprete femminile è la stessa Brassard che viene ormai consacrata quale *alter ego* di Lepage oltre che sua musa ispiratrice. Molti sono i premi da lei ottenuti per *Polygraphe*, sia per il ruolo di Lucie Champagne, sia per il lavoro di scrittura drammaturgica. L'altro spettacolo in cui si re-innesca, complice sempre Lepage, il principio di scrittura collettiva è *Les sept branches de la rivière Ota*. La Brassard riveste il duplice ruolo di autrice del testo e interprete di numerosi personaggi che crescono e invecchiano nel corso delle sei ore della rappresentazione: è la nonna di Nozomi che vive una breve storia d'amore con un fotografo americano; la figlia di Nozomi, Hanako; Jana Capek artista cecoslovacca studiosa dell'arte Zen; Patricia Hébert giornalista televisiva. «La compagnia sperimenta una modalità di scrittura collettiva che nasceva - sottolinea la Brassard - non separatamente dal lungo processo creativo di improvvisazione scenica e di estenuanti prove: il testo si adattava cioè, ai cambiamenti continui dello spettacolo e non viceversa. Il processo di concertazione artistica collettiva condusse a una creazione organica in cui l'apporto di ciascuno rimase comunque sempre riconoscibile». Allo spettacolo segue sia un film che un lungometraggio per la televisione.

MilanOltre

FIABE NERE per spettatore voyeur

PEEPSHOW, scritto, diretto e interpretato da Marie Brassard. Live music and sound design di Alexander MacSween. Scenografia e luci di Simon Guilbault. Prod. Infrarouge Théâtre (Québec).

Artista carismatica, in continua evoluzione, Acon *Peepshow* Marie Brassard segna un'importante tappa del suo viaggio alla ricerca di nuove frontiere interpretative fra teatro e tecnologia, confermando le straordinarie doti di performer espresse nel bellissimo *Jimmy*. Grazie a un lungo lavoro di sperimentazione e improvvisazione con un microfono collegato a un dispositivo che modifica la voce, l'attrice, drammaturga e regista canadese supera i propri limiti fisici e interpreta personaggi di sesso ed età differenti, incarnando figure commoventi, enigmatiche, grottesche, inquietanti. Ciò produce un notevole contrasto tra corpo e voce, amplificato dalla contaminazione dei diversi piani di realtà portati in scena con incursioni nei territori dell'inconscio e dell'onirismo. Come in preda a una possessione sciamanica, Marie Brassard è abitata da donne, uomini, bambini, i cui destini a tratti intrecciati si riversano in un magmatico flusso di coscienze. Nell'elaborazione della drammaturgia l'autrice gioca con la componente voyeuristica insita nello sguardo dello spettatore, portandolo a sfogliare un catalogo di vite messe a nudo sulla scena fra solitudini e amori, attrazioni e separazioni, alienazione e casualità. Ne scaturisce una performance intensa e rigorosa fatta

non solo di una vocalità sorprendente, ma anche di una gestualità e una scenografia essenziali, di raffinati tocchi di luce e dell'avvolgente *sound-scape* composto dal musicista Alexander MacSween, involucro sonoro essenziale per la costruzione di ambientazioni che ricordano i malinconici quadri di Edward Hopper. *Peepshow* è un lavoro affascinante e denso di suggestioni, una complessa partitura di parole, suoni e gesti, una fiaba nera, un'emozionante sinfonia di esistenze. Valeria Ravera

Staccatasi da Lepage, con il quale però mantiene ancora un rapporto di amicizia e di stima, percorre dal 2000 un cammino in solitario come autrice e attrice, dirigendo una sua compagnia l'Infrarouge Théâtre. Il primo risultato del suo nuovo percorso artistico è stato *Jimmy creatura di sogno*, un racconto tra il comico e il surreale allestito a Montréal al Fta nel 2001. Il testo nasce «dal piacere del dormire e del sognare»:

Jimmy è della stessa natura con cui sono fatti i sogni, ma non è un sognatore, è colui che è sognato: «Jimmy è una creatura che esiste indipendentemente dal nostro stato di veglia, che reclama una propria esistenza, anche sentimentale, in una realtà parallela - una *no man's land* a noi sconosciuta - al di là della nostra esperienza, e teme di non essere più sognato, dunque di morire». Nello spettacolo la Brassard interpreta in un assolo tutti i personaggi, attraverso cambi di voce, grazie alla tecnologia audio; sono maschere che nascono, come ama puntualizzare, dalla collaborazione con il tecnico della compagnia, dalle prove con il microfono ma anche dagli "incidenti tecnologici" che regalano talvolta, possibilità insperate. Questa modalità di trasformazione vocale viene ulteriormente elaborata per *Peepshow*, viaggio nei boschi dell'inquietudine umana e della solitudine. ■



Michel Marc Bouchard



«Racconto le ferite dell'anima dell'infanzia tradita»

di Claudia Cannella

«L'ho scritto vent'anni fa, ne hanno fatto un centinaio di edizioni, di cui io ne ho viste una ventina. Ma vedere *Le muse orfane* in Italia è stato per me un shock culturale: qui i per-

sonaggi sono diventati archetipi, maschere della Commedia dell'Arte a casa di Tennessee Williams». Così Michel Marc Bouchard, ospite della rassegna milanese MilanOltre organizzata da Teatrithalia, commenta la messinscena delle *Muse orfane* realizzata da Nicola Russo. Bouchard è, nel Canada francofono (Quebec), uno dei drammaturghi di punta della generazione anni '80, per certi aspetti considerato l'"erede" di Michel Tremblay, ma anche l'innovatore, colui che, pur traendo ispira-

zione e riferimenti simbolici dalla sua terra d'origine, ha saputo aprirsi ai grandi temi dell'attualità e «mettere in scena non tanto le problematiche di un gruppo o di una comunità, quanto le figure istituzionali della rappresentazione sociale», scrive Dominique Lafon nell'introduzione ai testi di Bouchard pubblicati da Ubulibri. Con Tremblay «condivide una certa predilezione per la saga familiare, fino ad arrivare come lui a dar vita a una stirpe di personaggi, quella dei Tanguay, che figurano nelle sue prime tre opere. (...) In Bouchard solo il ricorrere del patronimico permette di stabilire un legame tra i diversi personaggi delle tre pièce, legame per altro non sostenuto dal contesto narrativo. Questa particolarità è più che un dettaglio; è sintomatica della libertà che il drammaturgo si prende rispetto al modello

Figura di spicco della drammaturgia canadese francofona degli anni Ottanta, è considerato l'erede di Michel Tremblay - Nei suoi testi, tradotti e rappresentati in tutto il mondo, si intrecciano riferimenti alla terra d'origine e temi più universali come la crisi della famiglia, l'omosessualità e la ricerca di un'identità nazionale in precario equilibrio tra i valori del vecchio e del nuovo mondo

realista del teatro di Tremblay e, in generale, del teatro quebecchese degli anni '70, che dava molto peso al riferimento sociologico. Il fatto è che Bouchard si presenta per modello implicito come l'erede di una tradizione classica che emerge nei riferimenti drammaturgici. (...) Come nella tragedia classica le finalità ideologiche e politiche dell'opera sono sottratte all'attualità dal filtro della storia, della *mise en abîme* o del riferimento mitologico. Sulla scena del regionalismo tradizionale e del teatro nel teatro, si giocano tuttavia i conflitti più contemporanei e più universali, quelli dell'identità sessuale, dei valori familiari o delle identità nazionali».

HYSTRIO - Bouchard, che tipo di formazione teatrale ha avuto? E quali modelli di riferimento?

MICHEL MARC BOUCHARD - Non credo nelle scuole. Quel che so l'ho appreso leggendo, vedendo spettacoli e scrivendo. I miei autori di riferimento sono Shakespeare, Brecht,

Pirandello, Williams, Tremblay, che viene considerato il padre della nuova drammaturgia canadese francofona, colui che, nei suoi testi, ha rotto con lo psicologismo e dato respiro corale e lirico, da tragedia greca.

HY - Ci sono temi ricorrenti nella sua drammaturgia?

M.M.B. - Alla fine si gira sempre intorno allo stesso argomento: il tradimento dell'infanzia e le ferite dell'anima che si ripercuotono sul futuro, da adulti. Nella nostra cultura la figura della madre, sempre in qualche modo considerata "Vergine e Madonna", è molto importante, rappresenta anche la lingua e l'anima del paese. La figura del padre invece è sempre assente, colpevole, sottomessa tre volte: alla lingua anglofona, ai padroni e alla Chiesa. Nella nostra cultura non ci sono infatti eroi maschili. Sono stato costretto molto presto a prendere posizione nei confronti della società in cui vivevo e della sua mentalità ristretta, dove regnavano l'oppressione

Milano/Bouchard

GROVIGLI DI FAMIGLIA in interno canadese



Bella novità, in un paese gerontofilo come il nostro, è "Prime Opere", la sezione che i milanesi Teatrithalia hanno voluto dedicare nel cartellone a giovani artisti che si sono formati lavorando al Teatro dell'Elfo o che con loro hanno consuetudine e affinità. Dei tre spettacoli in scena sotto questo "marchio" (gli altri due sono *Les escaliers du Sacré Coeur* di Copi realizzato da Lorenzo Fontana e *Happy Family* di Alessandro Genovesi) Nicola Russo, che dal 1997 ha partecipato come attore a diverse produzioni *maison*, ha curato la regia di *Le muse orfane* di Michel Marc Bouchard, uno degli autori di punta del teatro canadese contemporaneo, e ne è stato anche interprete con Sara Borsarelli, Federica Fracassi ed Elena Russo Arman. Scritto nel 1988, è un dramma familiare in cui si

mescolano tragico e grottesco, crudeltà e divertimento. Ne sono protagonisti quattro fratelli, tre femmine e un maschio, che si ritrovano nella casa dell'infanzia nell'improbabile attesa di un ritorno della madre, bizzarra creatura scomparsa da tempo con un amante spagnolo. Menzogne, gelosie, ripicche, confessioni, colpi di scena compongono il puzzle di un passato mal metabolizzato, che ha la sua genesi in dinamiche familiari fondate su pregiudizi e sensi di colpa, di cui ha fatto le spese prima la madre, emarginata dal paese bigotto, e poi i figli. La maggiore, Catherine, vive infatti aggrappata ad antichi valori conformisti, la lesbica Martine è fuggita all'estero dove fa la militare, Isabelle, la più giovane, "dice la verità" in virtù del suo ritardo mentale, mentre Luc, scrittore fallito, ama travestirsi con gli abiti spagnoleschi della mamma. L'idea di Nicola Russo di asciugare i toni ridondanti del melò, privilegiando quelli della commedia nera, potrebbe essere una chiave di lettura interessante. Ma la scelta di una recitazione grottesca e straniata, tutta frontale e tesa a ridurre al minimo i contatti diretti fra i personaggi in azione su una nuda pedana inclinata, mostra ben presto i limiti di un certo schematismo, che forse ancora troppo risente dei due riferimenti formativi del giovane attore-regista, cioè il lavoro con Ronconi e quello con il Teatro dell'Elfo. Onore al merito comunque all'innegabile impegno di tutti, in attesa con curiosità di una "seconda opera". *Claudia Cannella*

LE MUSE ORFANE, di Michel Marc Bouchard. Traduzione di Francesca Moccagatta. Regia di Nicola Russo. Luci di Cristian Zucaro suoni di Jean Christophe Potvin. Con Sara Borsarelli, Federica Fracassi, Elena Russo Arman, Nicola Russo e (alla chitarra) Alessandra Novaga. Prod. Intermedia 86-Teatrithalia, MILANO.

e il giudizio contro chiunque osasse affermare la propria diversità e le proprie ambizioni a una vita diversa da quella del clan. Nelle *Muse orfane*, per esempio, il personaggio della madre appartiene a questa tipologia di emarginati, al contrario di sua figlia Catherine, responsabile dei fratelli, che si aggrappa disperatamente ai valori del mondo antico per paura dell'ostracismo da parte della società in cui vive. La mia scrittura vive una tensione costante tra i valori del vecchio e del nuovo mondo.

HY - Qual è, oggi, la situazione della drammaturgia quebecchese?

M.M.B. - Innanzi tutto bisogna dire che si tratta comunque di una drammaturgia giovane, che conta su cinquant'anni di vita. Nei decenni passati esprimeva un autore per generazione, oggi c'è una notevole polifonia. La scrittura teatrale è stata importante per l'affermazione della lingua quebecchese (un idioma che si rifà al francese del '700, ma con costruzione sintattica inglese) in un'isola linguistica di sette milioni di abitanti, dove ufficialmente si usava il francese contemporaneo, immersa in una vastissima area anglofona. L'affermazione della cultura quebecchese passa più attraverso la lingua che attraverso i temi. I testi "politici" degli anni '70 non attaccavano frontalmente lo Stato o la Chiesa, ma denunciavano varie forme di repressione mettendo in scena storie di gente comune, spesso appartenente al proletariato (*Le cognate* di Tremblay, per esempio). Negli anni '80 si è cominciato ad affrontare temi come omosessualità, amore, passione, sesso, messi in scena in grandi teatri e non ghettizzati in spazi off. Le regie degli anni '80 hanno fatto da ponte tra questo tipo di teatro, che non è più solo espressione di una minoranza, e la drammaturgia internazionale. Attualmente il teatro in Quebec da fenomeno popolare sta diventando molto borghese e commerciale, direi digestivo, nonostante la presenza di prestigiosi "ambasciatori" come Robert Lepage o Marie Brassard. La mia generazione ha costruito i primi teatri, oggi ce ne sono molti.

HY - Come convive attualmente la cultura anglofona con quella francofona?

M.M.B. - Non ci sono scambi, sono due solitudini. Solo che gli anglofoni non hanno problemi di isolamento, perché la loro cultura si stempera in quella americana, mentre la nostra lingua, che non è francese, è sì motivo di isolamento, oltre che segno di un legame perduto con la Francia, che abbandonò questi territori nel

'700. Siamo due paesi separati da lingua, cultura, aspetti sociali, per non parlar del fatto che esistono anche trentadue tribù di nativi e gli eschimesi. Abbiamo diversi sistemi politici e scolastici (su questo fronte abbiamo tentato negli anni '70 un'unificazione, ma è stata fallimentare); condividiamo solo risorse, tasse e servizi. Per quel che riguarda la promozione della drammaturgia quebecchese, svolge un'importantissima funzione di diffusione e promozione la Cead, un'associazione non sindacale che riunisce tutti i nostri autori, organizza ogni anno un festival di letture di nuovi testi e laboratori di traduzione.

HY - Progetti futuri?

M.M.B. - Un nuovo testo, intitolato *Des yeux de verre*, che andrà in scena a Montreal in aprile. È la storia di un grande costruttore di bambole artistiche. La sera prima dell'apertura di una importante mostra, che un museo gli sta dedicando, arriva una donna e gli chiede di costruire una bambola. È la figlia che non vede da quindici anni e che se ne era andata dopo essere stata da lui violentata. È una pièce sul vampirismo degli artisti nei confronti di coloro che li circondano. Altro impegno, per l'estate del 2007, sarà la riscrittura di un testo, in scena da vent'anni nel nord del Canada, sulla storia della mia regione. Sarà un kolossal: 200 persone impegnate, scene imponenti, un grande teatro e un budget di tre milioni di euro. È un regalo che mi faccio, sarà un po' la mia *Odissea*. ■

SCHEDA D'AUTORE

MICHEL MARC BOUCHARD è nato nel 1958 a Lac-Saint-Jan. Si è laureato in drammaturgia all'Università di Ottawa nel 1980 e ha lavorato in diversi teatri francofoni dell'Ontario sia come autore che come attore. Nel 1983 ha fatto il suo debutto sulla scena di Montreal con la pièce *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste*. Nel 1988, il successo di *Le Mammole, prova o ripetizione di un dramma romantico* lo ha fatto conoscere su altre ribalte canadesi e internazionali. Bouchard è stato direttore artistico del Théâtre du Trillium a Ottawa (1989-1991), professore all'Università di Ottawa e all'Università del Québec di Montréal (1992). Tra gli altri suoi testi, oltre a *Le Mammole*, si ricordano *Le muse orfane*, *Il viaggio dell'incoronazione*, *Il sentiero dei Passi Pericolosi (una tragedia stradale)*, *I manoscritti del diluvio*; *Il pittore di Madonne o La nascita di un quadro*, tutti tradotti in italiano e pubblicati da Ubulibri. Ha vinto numerosi premi soprattutto per i testi *L'histoire de l'oise* (per bambini) e *Le mammoles*, entrambi poi trasformati in film. Tra le rappresentazioni italiane si segnalano, in forma di *mises en espace*, *Le mammoles* (Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino, 1992) e *Il viaggio dell'incoronazione* (Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino, 1995), mentre in forma di spettacoli *Il sentiero dei Passi Pericolosi* (Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino, 2000), *Il pittore di Madonne* (Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino, 2003) e *Le muse orfane* (Teatro dell'Elfo, Milano, 2006).

In apertura, una scena di *Le peintre des madones ou la naissance d'un tableau*, regia di Serge Denoncourt; nella pag. precedente una scena di *Le muse orfane*, regia di Nicola Russo; in questa pag. un ritratto di Michel Marc Bouchard.





drammaturgia del corpo

Dal Canada con furore nuove e vecchie star della *danse actuelle*

di Domenico Rigotti

Che il Canada, e soprattutto il Canada d'area francofona, il Québec in particolare, sia un gran bacino aurifero per il teatrodanza lo provano le personalità interessanti e le varie compagnie che sono sorte negli ultimi decenni. E che hanno dato vita ad una corrente già definita come *danse actuelle*, espressione forse cercata per contraddistinguerla dalla *new dance* americana e dalla *nouvelle danse* francese, anche se poi dei succhi di queste due realtà essa stessa si è nutrita largamente. A imprimere il segno, artisti di bella originalità o gruppi di valore che sovente sono stati e sono tuttora ospiti di ribalte europee e naturalmente italiane. A provarlo, per cominciare, gli audaci e trasgressivi La La Human Steps che, sulla piazza ormai da un trentennio ancora scatenano gli entusiasmi di platee giovanili bombardate dalla loro carica di energia interpretativa. E così il gruppo O' Vertigo o, ancora, personalità di grande rilievo come Marie Chouinard, antesignana della danza moderna nel suo Paese e definita la *femme sauvage* del Québec per il suo stile che ha qualcosa di rude e di selvaggio appunto, come ha dimostrato nella sua versione della stravinskiana *Sagra della primavera*. Gruppi, nomi ai quali ora si è aggiunto quello di Dave St Pierre il cui *La pornographie des âmes* è da considerare come uno degli spettacoli più dirompenti e interessanti visti negli ultimi mesi (ospite di successo all'ultima edizione di MilanoOltre), che porta in pri-

Dave St Pierre con l'esplosivo *La pornographie des âmes* è l'ultima rivelazione del teatrodanza canadese - Ma punte di diamante in area francofona sono ancora oggi i veterani La La Human Steps, con i loro mix di fisicità violenta, musica rock e immaginario tecnologico, e la *femme sauvage* Marie Chouinard, che fonde danza e arte concettuale in spettacoli di provocatoria bellezza; accanto a loro numerosi sono ormai gli epigoni

missimo piano il nome di questo trentenne, che ha cominciato a danzare giovanissimo lavorando con coreografi di vaglia come Jean Pierre Perrault, Estelle Claret e Alain Francoeur. Capace di radiografare per lastre raggelanti la sua generazione, il biondo e minuto St Pierre se ne fa portavoce, come avviene appunto in questo lavoro, forse non perfetto drammaturgicamente, ma di grande forza espressiva, giocato sull'esposizione dei corpi nudi allo sguardo altrui, presentando per grandi momenti di danza e brani recitati (i testi vanno da Rodrigo Garcia a Cyrill Collard allo stesso St Pierre) un vero alfabeto del proibito, che mette a nudo la vita intima di un'umanità provata dal male, dalla solitudine e dall'emarginazione. In una ventina di quadri, taluni di una ferocia senza pari, altri pervasi da una malinconica poesia, racconta piccoli drammi quotidiani, piccole o grandi trasgressioni, dove la vera pornografia non sta nell'esibizione dei corpi nudi, perfetti od obesi che siano, bensì nel mostrare il cuore umano in tutti i suoi aspetti, in ciò che ha di sporco, di feroce, di aggressivo. Così, in un succedersi di sequenze inquietanti, Dave St Pierre esibisce quello che gli uomini non vogliono mostrare, svela i misteri della carne e dello spirito in una vera discesa agli inferi. Ecco una danzatrice che si ricopre di sangue falso prima di fare la propria scena di massacro, suscitando, nonostante il trucco visibile, un senso di orrore; ecco il danzatore che si esibisce col fondo schiena in una sorta di danza del ventre alla rovescia; ecco una ragazza obesa che confessa il suo disgusto per essere tale mentre scontorna il corpo di un'altra donna grassa in previsione di una liposuzione. Su su, fino a quel finale agghiacciante in cui un'attrice, bravissima, citando le parole di un attore suicida sulla scena, suggella l'impossibilità di vivere e di comunicare.

La La Human Steps: immaginario tecnologico

Uno spettacolo forte, provocatorio quello di Dave St Pierre, originale anche se non sfugge a stilemi altrui. E certo qualche radice la affonda nel modo di fare di quei La La Human Steps

appena citati, che ancora oggi viaggiano per il mondo e non hanno esaurito la loro parabola dissacratoria. Parabola che, vale la pena di ricordare, inizia negli anni Ottanta, il gruppo subito caratterizzandosi per quel suo gettare sulla scena un mix fatto di danza acrobatica, tagliente e spesso violenta, suoni esasperati (il rock più duro) e giochi visuali pronti ad annullare ogni prospettiva tradizionale. Al timone uno dei maghi della multimedialità, Edouard Lock, ebreo marocchino naturalizzato canadese, già studente della Concordia University, che deve la sua notorietà, oltre che al cinema e all'essere stato elemento di punta de Les Ballets Canadiens (una delle più famose compagnie di danza accademica del paese americano, insieme al Canada National Ballet), anche alle sue collaborazioni ai videoclip di celebri rockstar quali David Bowie. Ciò che interessava a Lock e al suo gruppo, che in Italia si fece conoscere con lo spettacolo *Human Sex*, una sorta di autoscontro di danzatori che si lanciavano uno contro l'altro con ritmo incessante e ipnotica ripetitività, era cogliere la particolare vibrazione di una sensibilità che si potrebbe definire post-urbana, nutrentesi di un immaginario tecnologico sofferente del disperato bisogno di fuga nel sogno. D'altronde, il mondo dal quale uscivano i La La Human Steps aveva il sapore aspro (come a vedere è, per certi aspetti, anche quello dell'epigono Dave St Pierre) delle periferie urbane metropolitane. Montreal in testa, ma potrebbero essere anche quelle di Chicago e di New York. Periferie nelle quali i sogni si frantumano in allucinazioni colorate di Lsd e le giovani generazioni si pasciono del rock più duro e scatenato. Pronto però Edouard Lock, una volta valicati i limiti di una compiaciuta diversità rispetto ad altri gruppi esistenti, a raffinare il suo linguaggio, inseguendo tecnologicamente la sua inesaurita e inventiva vena visionaria. E vedasi al proposito - furono serate memorabili al Regio di Torino quando apparve nel 1993 - lo spettacolo *Infante-C'est destroy* ispirato ai famosi quadri di Velázquez che immortalò la corte spagnola, ivi comprese le reali infante. Figure ritratte dal Velázquez circondate da simboli da cui traspira una cert'aria di ambiguità sotto il fasto opprimente. Ambiguità che Lock faceva sua in questo lavoro ripartito in quattro quadri, dove veniva esposta una danza nevrotica, che dalla calma passa alla velocità più folle, i movimenti oltre ogni limite dell'equilibrio (ivi compresi certi *tour en l'air à l'horizontal* che mettevano a dura prova la vista dello spettatore), contatti violenti tra i danzatori con prese e cadute continue, in cui la prima a essere implicata era la straordinaria Louise Le Cavallier, danzatrice che fu a lungo la figura-simbolo della compagnia canadese e che ancora oggi, staccatasi dal gruppo, continua a essere icona riconosciuta della danza moderna *made in canada*. *Vedette* sempre reclamattissima dal pubblico e dai coreografi (vedasi anche Mark Morris), che su di lei modellano i loro lavori. Muscolosa e androgina, assolutamente asessuata nel movimento, la Le Cavallier, biondissima come una dea vichinga, capace di slanci che sembrano appartenere a una cultura del gesto nel quale "femminile" e "maschile" cessano di essere un gioco delle parti e diventano puro dinamismo interiore, tensione continua all'incontro con il corpo altrui.

Marie Chouinard: architetture dei corpi

Artista provocatoria la Le Cavallier, come lo è, ma in veste soprattutto di coreografa, Marie Chouinard, responsabile soven-

te anche della realizzazione dei costumi, delle luci, nonché delle musiche delle sue produzioni. Vedasi al proposito, opera anche vocale e tra le sue più originali, *Les trous du ciel* (1971). Studi eclettici, innata curiosità, contatti con culture e artisti diversi e conseguente conoscenza di diverse tecniche di danza (ha vissuto e lavorato a New York e a Berlino, ma anche a Bali e nel Nepal) le hanno consentito di esplorare i molteplici aspetti della danza e del movimento. Del 1978 è *Cristallisation*, primo assolo che la afferma rapidamente come solista prepotentemente all'avanguardia. Assolo al quale ne seguiranno un'altra trentina che, presentati nel corso di festival ed eventi multidisciplinari, presso musei, gallerie d'arte o spazi non tradizionali, avranno un forte impatto su un'intera generazione di pubblico. Atipici e spesso audaci, tali assoli (ripresi anche a una recente Biennale Danza veneziana) ancora oggi continuano a rappresentare la quintessenza di un interessante movimento artistico, dove danza e arte concettuale si fondono dando vita a lavori provocatori di eccezionale bellezza. Nel 1990 la Chouinard fonderà una compagnia che porta il suo nome e che nasce con l'intento di creare un repertorio di lavori di gruppo. Per la Chouinard è l'istinto e l'energia vitale del corpo dei ballerini la materia prima dei suoi lavori. Mettendo a nudo la complessa ma fluida architettura del corpo (i muscoli, il sangue, le ossa), la coreografa canadese sonda e dà impulso al danzatore il quale, forte di una sensazione di libertà, si fa il riflesso di una danza rigorosa in cui ogni singola fluttuazione ritmica e formale si fonde armoniosamente in virtù di una sapiente direzione. Gestii e movimenti (vigorosi e incandescenti) per la Chouinard si caricano sempre di significati, diventano espressione di un'idea ancorata a un corpo e a una forma, il riflesso dell'anima del ballerino. Ne fa fede il bellissimo lavoro dedicato ai *Préludes* di Chopin.

Un apripista del teatro-danza canadese, come i La La Human Steps, ma anche la "grande vestale" Marie Chouinard hanno visto nascere negli ultimi anni una piccola pletera (e i nomi sono in maggioranza femminili) di nuovi artisti pronti, con maggiore o minor talento, a dimostrare i molti modi di declinare la danza in un paese dove questa sta diventando protagonista. Una danza che appare minimalista con Lynda Gaudreau (figura ormai di spicco), graffitara con Louise Bédard, geometrica con Hélène Blackburn, molto "nature" con Daniel Léveillé, più sensuale con gli Holy Body Tatroo, solo per citare alcuni nomi, a cui già se ne stanno aggiungendo altri. ■

In apertura un'immagine di *La pornographie des âmes* di Dave St Pierre; in questa pag. una scena di *La sagra della primavera*, di Marie Chouinard.



«Do voce alle mille culture di un Paese di immigrati»



Judith Thompson

di Francesco Tei

Ha vinto due volte il Governor General's Award per il Teatro e ha ricevuto premi in quantità e riconoscimenti come l'Order of Canada. Un'autrice "ufficiale", consacrata, quindi, conclamata, Judith Thompson. Ma lei non si vede affatto così: e del resto il suo modo di presentarsi, affabile, semplice, molto tranquillo e diretto sembra dare ragione a lei, che si sente, ci dice, non «un'autrice fatta», ma «una che è sempre all'inizio», sempre alla ricerca, impegnata a sperimentare nuove strade. Come dimostrano i due brani di *My pyramids* proposti al Festival Intercity-Toronto di cui è stata ospite, molto lontani come stile tra di loro al di là del tema unico, quello dell'Iraq. Sono testi che segnano - la Thompson stessa lo ammette - l'ingresso di forme di linguaggio per lei inedite in quel suo stile che definisce «realismo magico», che colloca cioè storie reali in un contesto in parte visionario o fantastico, in cui affiorano l'oscurità del subconscio e di pulsioni nascoste, oppure - al contrario - trae spunti di verità, di realtà dallo spazio dell'immaginario e dell'inconscio. Del resto, alcuni dei lavori di Judith (classe 1954) raccontano, lei ci tiene a precisarlo, storie vere, o comunque ispirate a fatti accaduti. Come *The crackwalker*, del 1980, il suo primo successo - il titolo si può tradurre in «l'uomo che cammina in modo barcollante» - storia di un *homeless* che diventa il fulcro d'un ritratto duro e crudo, senza ipocrisie, di un ambiente sociale i cui segreti vengono svelati attraverso la vicenda d'un delitto. Sul delitto si basa anche *Lion in the*

Spettacoli, letture, *mise en espace*, video e incontri hanno animato per un mese, lo scorso autunno, l'ultima edizione del Festival Intercity, fiore all'occhiello del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, dedicata quest'anno alla drammaturgia contemporanea canadese, soprattutto a quella della meno conosciuta area anglofona - Tra gli ospiti, Judith Thompson, attrice-autrice tra le più affermate, nella cui scrittura si mescolano realismo magico e necessità di fare i conti con la "nuova" multietnicità del suo Paese e con una tragedia del presente come la guerra in Iraq

streets, dalla struttura che ricorda *Girotondo* di Schnitzler in versione però non erotica ma criminale.

Noi, in Italia, sappiamo poco della drammaturgia del Canada anglofono. Tutto il mondo, però, a sentire Judith, è paese: «da noi ci sono autori un po' vecchio stile, di evidente derivazione letteraria. Io non sono tra quelli. Però non sono nemmeno tra gli autori che cercano di muoversi sul terreno dell'avanguardia, della ricerca. Sono un'autrice di parola. Assolutamente. Per me il teatro è parola, non immagine». Metodi di scrittura? Alla base, molta, molta improvvisazione. La Thompson nasce come attrice, e si sente attrice, e il suo scrivere nasce dall'esperienza, dalla sensibilità, dall'istinto di interprete. Attraverso questo bagaglio di attrice definisce, per tentativi, la stesura di una battuta o di un dialogo: provandoli.

Uno dei brani di *My pyramids* dà voce a una immigrata irachena in Canada. Perché questa, spiega la Thompson, è una delle priorità - attualmente - del suo lavoro di scrittrice: fare i conti, concretamente, con un "nuovo" Canada multietnico, portarlo in qualche modo in scena. «Oggi nel nostro Paese ci sono centinaia di comunità - dice Judith - Non esiste più un Canada bianco e anglosassone, "puro", ammeso poi che ci sia mai stato. Oggi ce n'è uno che è la somma di moltissime culture che vengono da lontano, e che hanno

creato un paese nuovo». E anche dare voce a questo è il compito di uno scrittore, e del suo teatro. Quasi una necessità irrinunciabile, per la Thompson. Del resto, aggiunge, «il Canada è sempre stato un cocktail di culture, un paese di immigrati: ieri dall'Europa, oggi da tutto il mondo».

Da sempre il Festival Intercity dedica spazio alle *mise en espace*. Anzi, spesso queste presentazioni "in economia" sono state la parte più interessante del cartelloni, rivelando



Intercity-Toronto / 1

È ARRIVATO GODOT? Sbattiamolo in galera

Se Vladimiro e Estragone incontrassero il loro Godot? È la domanda a cui risponde il giovanissimo Brendan Gall, attore in carriera, con questo suo lavoro non privo certo di teatralità e di "carica", che ha trovato non nel suo Canada anglofono ma qui in Italia la prima messa in scena. I Vladimiro ed Estragone di Brendan Gall sono molto lontani, come era da attendersi, da quelli di Samuel Beckett: sono due poliziotti di oggi sgangherati e inetti, che vivono in una situazione metropolitana caotica e anfetaminica alla Quentin Tarantino, da *Pulp Fiction* e *Le iene*. Il Godot di questi due nevrotici e scalcinati detective, che non vuole dichiarare il suo nome di battesimo (e per questo lo indicheranno, nei loro rapporti, come "alias Godot") è un tipo silenzioso ed enigmatico, quasi melanconico e gentile che hanno fermato all'inizio del dramma. Pacato e indecifrabile (l'attore, giusto, è Roberto Giofrè), ha un qualcosa di vagamente ebraico, e nel suo parlare, allusivo e ambiguo, balenano (rari) accenni metafisici. Però, questo Godot, che vorrebbe soprattutto andarsene dal seminterrato squallido dove è tenuto bloccato dai due grotteschi carcerieri, legati tra loro da un rapporto di chissà rivalità e di protezione, è ben conscio dell'importanza che tanti, chissà perché, danno alla sua presenza e alla sua assenza. Anche dagli "altri" più celebri e illustri Vladimiro e Estragone, che compaiono alla fine quando il muro di fondo si infrange e lo spazio scenico si sdoppia in un momento, forse non originale ma certo di effetto, di "teatro nel teatro". Anche Pozzo e Lucky sono riletti in chiave di aggiornate e sbraccate caricature: quest'ultimo dall'improbabile femminilità e il primo un po' operaio un po' agente di squadra speciale con la psicosi del terrorismo. Del resto, per il giovane autore è questa la cornice in cui si dovrebbe collocare - oggi - il sentimento di inquietudine profonda e di precarietà legato alla vicenda di *Aspettando Godot*, come, invece, all'epoca del dramma originale era la cornice di un universo umano dominato dall'incubo della distruzione nucleare. Difficile giudicare, fino in fondo, il testo, visto che il regista - e più ancora, gli attori - nell'edizione italiana lo hanno abbondantemente rivisto e personalizzato. Quello che rimane è il piglio, efficace, il mordente, il ritmo vivace, il divertimento di un gioco teatrale che forse prevarica le intenzioni reali di Gall, ma mette comunque in vista le buone doti e la vis comico-ironica di una squadra di attori convincenti. *Francesco Tei*

ALIAS GODOT, di Brendan Gall. Traduzione di Lorenzo Stefano Borgotallo. Regia di David Ferry. Scene, costumi e luci di Dimitri Milopulos. Con Francesco Acquaroli, Fabio Mascagni, Roberto Giofrè, Riccardo Naldini, Francesco Mancini. Prod. Festival Intercity, SESTO FIORENTINO (FI).

In apertura, Tracy Wright in *Lion in the streets*, testo e regia di Judith Thompson (foto: Michael Cooper); in questa pag., in alto un ritratto dell'autrice; in basso, una scena di *Alias Godot*, di Brendan Gall, regia di David Ferry; nella pag. seguente Rick Miller in *Bigger than Jesus*, di Rick Miller e Daniel Brooks, regia di Daniel Brooks (foto: Cylla von Tiedemann).



testi e autori di grande valore. Due sono state le *mises en espace* dedicate al Canada anglofono, affiancate da altre tre dedicate al Canada francofono (già visitato dai due Intercity-Montreal anni Novanta). Di Judith Thompson sono stati propo-

sti due dei tre frammenti che compongono *My pyramids*. Le "piramidi" di cui si parla sono quelle di corpi umani dei prigionieri del carcere di Abu Ghraib, e in questo suo tentativo di "cabaret politico" - definizione sua - la Thompson porta in scena la vicen-

Intercity-Toronto/2

Gesù Cristo *one-man-show* strumentalizzazione di un profeta

Quasi una conferenza - più che un vero e proprio spettacolo - su Gesù Cristo e sul cristianesimo: o meglio, contro il cristianesimo e la strumentalizzazione in chiave religiosa di una semplice figura umana come quella del profeta di Nazareth. Una conferenza... movimentata dall'uso della telecamera in scena (l'influsso di Lepage è innegabile) a spezzare la monotonia del parlato, mostrando, a fini espressivi o ironici, spiazzanti, primi piani e particolari, oppure personaggi e scenografie in miniatura ingranditi dall'immagine e resi protagonisti di un momento di questo assolo.

BIGGER THAN JESUS, di Rick Miller e Daniel Brooks. Regia di Daniel Brooks. Scene di Beth Kates e Ben Chaisson. Video dal vivo di Ben Chaisson. Con Rick Miller. Prod. Wyrd Productions-Necessary Angel Theatre Company, TORONTO (Canada) e Festival Intercity, SESTO FIORENTINO (FI).

In più, a reggere - almeno in parte - lo spettacolo, c'è la personalità, vivace ed estrosa, autenticamente teatrale del sarcastico e per certi versi inarrestabile Rick Miller, che conquista anche al di là di quello che dice, e del tema svolto - tutto sommato - senza particolare originalità nei toni. Le parti migliori di quest'ora di palcoscenico sono sicuramente quelle in cui la razionalità dell'argomentare lascia il posto a un po' di invenzione teatrale: allora *Bigger than Jesus* diventa realmente l'*one-man-show* annunciato. Succede, ad esempio, quando

Miller, accompagnato da immagini sul volo, si trasforma in una specie di predicatore del tutto non convenzionale, profeta di un credo laico vitalistico e misticheggiante, un po' *new age*, un po' anni '70 in ritardo. L'intento "ideologico" sembra prevalere su tutto il resto, anche sulla stessa volontà di essere dissacranti (i tocchi corrosivo-blasfemi sono pochi e fugaci), con l'interprete che si muove, semmai, sul filo di una sarcastica e accattivante irriverenza ma più spesso risulta assolutamente serio, preoccupato dal cercare di demistificare e spiegare, come in una conferenza appunto. Certo, però, è molto curioso che il momento più suggestivo ed efficace di tutto lo spettacolo sia quello in cui, nel finale, la figura e il corpo di Miller si trasformano, grazie alle luci e all'immagine della telecamera, proprio in quello di Cristo crocifisso, la cui sacralità sembra continuare ad avere un fascino immutato anche su chi si impegna - con rigore e insieme con ironia - a smascherarne l'"artificiale" trasformazione in oggetto di culto. *Francesco Tei*

da e la figura di Lynndie England, la soldatesa Usa protagonista dello scandalo delle torture e delle foto inumane scattate ad Abu Ghraib. Con mestiere e innegabili capacità di autrice, scansando il rischio di banalità in agguato in questi casi, la Thompson crea un personaggio (reso giustamente aggressivo e ribelle da Monica Bauco) che affronta con la stessa grinta esasperata e sgangherata, in fondo disperata, la realtà della sua vita grigia in patria e la sua "avventura" militare scelta per soldi e per mancanza di meglio. L'altra parte di *My pyramids*, invece, recitata da Marcella Ermini, dà voce - la Thompson dice che ha ascoltato tutte queste cose da un'immigrata in Canada - alla tragedia e alla paura nell'Iraq di Saddam, all'"altro", più sconosciuto dramma del paese arabo, a suo tempo ignorato da un Occidente indifferente: un nero tunnel di torture, uccisioni e sparizioni in cui incorre una famiglia "qualsiasi", una madre imprigionata e sevizata con i due figli. Un tono doloroso, che si fa cupo, allucinato, domina questo monologo, in parallelo con il clima di incredibile atrocità incredibile e quasi irreali che rievoca, impossibile da dimenticare per chi lo ha vissuto.

Più articolata, e più classica, in fondo, la struttura di *In Gabriel's Kitchen*, testo dell'italo-canadese Antonio Salvatore tutto dedicato alla tematica gay. Al di là degli accenti poetici e apologetici con cui è descritta la tragica vicenda e, prima (tra risvolti come di giovanile, acerba ingenuità), la scoperta dell'amore e del sesso omosessuale di due diciottenni (Gabriel e Mat), la parte migliore della pièce sta certo nella descrizione, efficace e originale, del trauma, della sofferenza profonda - con conseguente totale rifiuto - da parte della famiglia, italiana e cattolica, davanti alla scoperta, e poi alla confessione, dell'omosessualità di Gabriel. Il padre reagisce con violenza, mentre la madre, che già sospettava e pregava di sbaigliarsi, rimuove tutto, compreso il successivo suicidio del ragazzo. E altrettanto bene è descritta da Salvatore (attore apprezzato e autore al debutto) la cappa d'incubo, di paralisi mentale lasciata sulla casa dalla morte di Gabriel. Diretti da Michele Panella, gli attori hanno offerto un'ottima prova, intensa e sensibile: sia i più esperti Roberto Giuffrè e Carmen Di Bello (i genitori) sia i giovani Michele Bellini, Lorenzo Guadagni e Iacopo Reggioli, benché tecnicamente ancora insufficienti. ■





II diavolo veste Savoia

Mentre sulle scene italiane impazza il sogno principesco del Gattopardo di Luca Barbareschi, nel West End londinese è già un cult la pièce *Il diavolo veste Savoia* di Autore Ignoto, nella corrente stagione teatrale contrassegnata dal diffuso blu sabauda (Clotilde, moglie di Emanuele Filiberto, recita in teatro a Parigi). La regia di questa *sit com* è occulta, ma i *rumors* la attribuiscono addirittura a Peter Brook. I ruoli delle due altissime

Altezze Reali, un po' intronate, assise su una coppia di troni etnici, sono affidati a un autentico Sovrano watusso e a un allampanato ex pivot ceko. Il pubblico britannico, abituato al *gossip* monarchico, segue divertito e appassionato la vicenda parallela, narrata in piemontese stretto dai bianconeri *griots*. Alcuni *hooligans* del Chelsea sostengono di aver colto nel sottotesto riferimenti all'inferno della Juve in serie B, che giustificerebbero la pigmentazione dei protagonisti prescelti.

Roma, Adolf e Bettino - A Roma, al Flaiano, il brillante evergreen Erba rolla un bel cannone scenico con la vicenda di Hitler diventato pittore, secondo vocazione, ma mediocre, secondo karma: teatro efficacemente omologo del piccolo Adolf in preghiera, capolavoro di Cattelán. Evviva, la scena si aggiorna, in un glitter di temi a effetto e affetti collaterali. Prossimo soggetto da suggerire all'estro di Erba: Craxi, che non è morto ad Hammamet, sbarca napoleonicamente a Milano, nell'odierna Milano di Sgarbi e del Leoncavallo/Cappella Sistina... Il Toro si scatena in Borsa, il Torino vince il campionato

Caution! Actors Virus! - «Noi teatranti, gente speciale, condannata per sempre a ripetere sulla scena quello che non sappiamo fare nella vita!». «Caro il mio regista, devo dirti una cosa: vaffanculo!». Dialogo tra una primattrice e il suo regista prima di debuttare in teatro al Lincoln Center di NYC nel film *Uomini e Donne*. Le Asl, le Usl o quel che sia si attrezzino e la mutua cominci a organizzare la distribuzione gratuita di vaccino a base di estratto di *fuck off*: un'insidiosa influenza virale sta per diffondersi nel nostro Bel Paese. Trattasi di viaria di ceppo Strasberg. La Omss, Organizzazione Mondiale della Sanità Spettacolare, informa: l'Actor's Studio sta per sbarcare in Italia. Alla guida nazionale di questo McDonald's della recitazione con prezzi da Spa caraibica sarà il soap-attore Edoardo Costa! Attenzione, bollino rosso: informazione riservata a un pubblico adulto; della notizia, purtroppo, si garantisce l'autenticità.

I ragazzi della via Strehler - Dieci anni fa, Giorgio è andato via. È ora o no che Milano gli intitoli una via? A suo tempo, nei tempi bui dell'"inquisizione", Sgarbi lo difese e Strehler gli scrisse «resto a Milano e in Italia solo grazie a te». Davanti alla magistratura, falce e martello restavano nella fondina e il garofano socialista distoglieva lo sguardo miope da una situazione che l'avrebbe di lì a poco reciso. In attesa che la *querelle* toponomastica si risolva, Sesto San Giovanni propone l'intitolazione di una sua strada al Maestro di via Rovello: Giorgio a Stalingrado? Gli eventuali ragazzi della periferica via Strelher ne faranno di strada: per arrivare al Piccolo o per diventare *casseurs*? O per mimare per due soldi un coro di *sans papier* in un'*Opera da tre soldi* del terzo millennio? Sotto alle finestre di una Marie Antoniette Coppola che lanci un nuovo marchio di brioches in concorrenza con il Mulino Bianco? Insomma, meglio avere un vicolo nella *banlieu* o una piazzetta in centro? E se passasse l'idea di dare ai luoghi cittadini i nomi dei vivi, più o meno viventi? A Milano, dove non ha mai avuto una sala, né prima né dopo il Nobel, Fo si ritroverebbe con una strada senza uscita a lui intitolata? Già vedo Dario fare gli scongiuri.

Polonio a Londra - Sfida alla drammaturgia contemporanea: il Caso Litvinenko è fatto apposta per un Willy Shakespeare del Terzo Millennio. Polonio (il Polonio 210 al sushi bar) c'è già. Ma chi sarà Amleto? C'è del marcio dappertutto. La resistibile ascesa di Arturo Pu(tin) e il delitto Politkovskaja ci riportano invece dritti a Brecht. E taluni agenti segreti a Pierino, tiè. ■

ritratti di drammaturghi italiani/9



Letizia Russo piccoli prodigi crescono

di Chiara Alessi

A ventun anni con *Tomba di cani* vince il Premio Riccione, a ventitré, con lo stesso testo, l'*Ubu* per la migliore novità drammaturgica. Nel frattempo intraprende un *grand tour* tra la sponda anglosassone e quella portoghese. Oggi chi si entusiasma della scoperta della giovane irriverente penna romana si chiede che fine abbia fatto l'*enfant prodige* della drammaturgia italiana

Letizia Russo è tornata. Già da qualche tempo è rientrata in Italia, dopo che se ne era allontanata temporaneamente approfittando dell'offerta di alcune residenze all'estero. Solo da pochi giorni, invece, ha concluso il suo ultimo viaggio in India. Ora è a Roma e sta lavorando, ma standosene, sembrerebbe, accuratamente al riparo dalle richieste di chi vorrebbe superare la sua leggendaria timidezza per scoprire la prossima folgorante trovata. La giovane promessa romana, ormai cresciuta, non tiene nascosta questa prudenza ma neppure si nasconde: la trovo facilmente e mi sembra gradisca che l'abbia cercata. Ma continuo a provare una certa soggezione di fronte a lei, una percezione di rarità ed eccellenza che rende i suoi ventisei anni così sorprendentemente riconoscibili e al tempo stesso impresentabili e solo vagamente percepiti come "eccezione". Con la voce bassa, un'alta cadenza romanesca,

mi parla del suo recente e scombuscolato ritorno dall'India, in una domenica qualunque: non la disturbo in qualche frivola incombenza, un affitto da arredarsi non ce l'ha, e non mi sembra più così spaventevole l'aura di mistero che le è stata a volte accordata. Scopro anzi la stessa incertezza per il futuro, le fatiche presenti e la lotta col passato che sento normalmente lamentare dai suoi e miei coetanei, ma di cui lei parla, come la sua scrittura, in modo anatomicamente distaccato, come se gli sgarci che si intuiscono fossero segni di un sangue che scorre dentro. Ho l'impressione che quell'autodifesa nasca dal peso della responsabilità caricata sulla ventenne rivelazione della drammaturgia italiana. Di fronte al disagio che l'ha portata a separarsi per un po' dalla ribalta dei premi e dalla categoria dei "casi", Letizia rivendica una propria scelta consapevole, maturata soprattutto a posteriori.

La parola prima di tutto

Quello che sta a priori intanto, e che racconta senza alcun tono celebrativo o nostalgico, è il conferimento del Premio Tondelli nel 2001 con *Tomba di cani*, motivato dalla giuria «per la forza rabbiosa con cui questa acuta stupefacente ventunenne, senza trascurare la lezione di Sarah Kane ma con una propria sentita impronta, rappresenta un mondo condotto all'ultimo stadio delle ferite di una guerra disperata e stremannte, giovandosi di una scrittura aspra e voluta, ma di immediato rilievo scenico per raccontare un'umanità primordiale ma forse futuribile, densa di richiami mitici e assai prossima a un'arcaica comunicazione con il regno dei morti». Spesso associata all'altro illustre "caso", Fausto Paravidino, premiato prima di lei a Riccione nel '99 per *Due fratelli*, a differenza dell'attore genovese, che stava parallelamente maturando un'esperienza teatrale all'interno della compagnia di cui diventerà presto regista, Letizia non partecipava ancora di un'identificazione scenica reale - di compagnie non se ne parli - e il teatro era piuttosto l'occasione dentro cui "obliare" una scrittura disciplinata. E che indocile è ancora quando, parlando di scrittura e di scrittori, la Russo si confessa proprio nel desiderio di avventurarsi al più presto nel traballante settore della narrativa. Con la serena insofferenza di chi non sembra percepire un allontanamento dal genere teatrale, proprio perché non rinuncia all'idea che ogni testo stia per sé, fuori dalle categorie: per Letizia prima di tutto vi è sempre e comunque la parola. Anche in questo c'è qualcosa di abbastanza eccezionale, che la trattiene al di qua dell'altra importante sponda drammaturgica in cui scena e scrittura si sposano creativamente, sebbene la sua professione di oggi proprio nel teatro cresca e sia nata. A dir il vero, il primo concorso risale al 1998, un Grinzane Cavour a cui presenta il *Dialogo tra Pulcinella e Gesù* (poi rielaborato nel 2000 nel non maggiormente notorio *Niente e nessuno*), ancora distante dai circuiti della critica ufficiale. Ma nell'occasione riccione, chi non rivendicherà una prelazione sulla scoperta della drammaturga ragazzina, di certo non rinuncerà almeno all'idea di coltivarne il talento, non a caso affermatosi in un panorama generale di risorgimento della Madama Drammaturgia. Ed ecco il Premio Ubu come migliore novità italiana nel 2003.

Inquietudini generazionali

Allora, come accade in ogni buona famiglia, alla rampolla veniva concessa l'occasione di una residenza al National Theatre di Londra, una versione moderna del *grand tour* all'estero, per dissodare il suo talento in erba. Al riparo dalla coltivazione diretta in casa - e col bisogno di uscirne per un po' - da sé la Russo sforna un testo di una ruvidità se possibile ancora più esaltante di *Tomba di cani*, *Binario morto* con il quale si impone all'interno di un festival che ha ospitato diversi autori emergenti britannici. La romana si ricava nell'orticello anglosassone una nicchia in linea con il nuovo *trend*, portando in scena un gruppo di adolescenti alle prese con i grandi temi della violenza, la lotta per il potere, l'amore, l'amicizia, il servilismo e la religione, calati in quel solito suo mondo così reale da sembrare finto. Qui il rischio di una connotazione storica si perde in un universo popolato da feroci conflitti, da abitanti (tutti di età inferiore ai vent'anni) privi di identità che, nella ricerca estenuante di un dio del giorno, ne testimoniano l'assenza definitiva, almeno fino a quando il prossimo tiranno, acclamato come salvifico, non rivendicherà per sé quel ruolo, nella perdita di qualsiasi punto di riferimento. Diventa chiaro allora che quell'impianto alla Kane, di cui si voleva rintracciare un modello identificativo per la drammaturgia dei suoi inizi, era forse in realtà ereditato da una scrittura scenica che respirava già orizzontalmente un odore generazionale (penso soprattutto a quel neonato filone che ha i suoi rappresentanti più illustri in autori inglesi come David Harrower, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Claire Dowie) piuttosto che la registrazione verticale di un qualche fenomeno sociologico del momento: la prosa arguta e secca, rapida e torva, un lessico aggressivo, un pensiero affamato, l'inadeguatezza nei confronti dei grandi conflitti, l'assenza di armonia, il girotondo di morbosità e sadismo.

E infatti, qualche tempo dopo, il testo approda a Lisbona nell'ambito del festival di A l m a d a dedicato alla drammaturgia italiana e la Russo si aggiudica - prima italiana - una residenza anche qui, al Teatro di Taborda. Non è un caso che pro-

In apertura un'immagine di *Tomba di cani* (foto: Fabio Lovino); in questa pag. un ritratto dell'autrice (foto: Jorge Gonçalves); nella pag. seguente Paolo Zuccari e Roberta Rovelli in *Babele*.



prio li si incroci con quel *Peanuts* di Paravidino, la cui prosa stava risentendo contemporaneamente in qualche modo della stessa parabasi. I piccoli personaggi dei drammi della Russo sembrano nient'altro che i trasferelli di una lingua sintatticamente sconnessa, oltraggiosa, ritmicamente iterata che li affossa in una materialità fatta di bibite, cessi e pastiglie, in cui il mondo esterno (quello vero?), la distanza generazionale, il nucleo familiare addirittura perdono qualsiasi connotato rassicurante, come gli antieroi che cercano di emanciparsene.

Un'autrice in fuga

A questo punto Letizia esce dal "caso" per divenire il paradosso dell'autrice che non riesce a far completamente tesoro dei suoi pregi e a schivare i suoi difetti per crearsi una maniera, che si divincola creativamente nel vituperato snodo della scrittura su commissione senza lasciarsi frankeinstianamente creare da nessun *patron*, che non giustifica il fatto di scrivere con l'urgenza di dire, che lo fa e basta con una naturalezza faticata e sofferta che non pare dover cercare spiegazioni e che viene da sé, senza difese, con tutta la pressione intima a trovare il modo giusto e convincente per farlo. E, questo sì che le si invidia, con il risultato di aver imparato che può commettere degli errori e maneggiare critiche anche avverse. Ecco allora (preceduto da un altro premio, il Candoni per *Asfissia*, rimasto però al livello di studio) *Babele* ultimo affezionato testo (pare non altrettanto applaudito), inscenato dall'attore romano Paolo Zuccari, in cui, a dispetto del titolo, Letizia abbandona la corallità dei pezzi precedenti e si confronta con il canone della specularità a due personaggi. Ma, sebbene nell'assurdità fantascientifica e un poco *splatter* dello scenario, il riferimento ricade ancora oltre, in quel che accade fuori, articolato in una trama che non rinuncia alla progressione e all'arzigogolo. L'infantilismo è ormai rinnegato tanto nell'elaborazione narrativa quanto in quella poetica e il legame con la memoria, che Letizia reclama come *leit motiv* imprescindibile (indipen-

dentemente dalla brevità anagrafica delle sue esperienze), consente allo stesso tempo astrazione dal micro-versante storico e riconoscibilità in quello macro di un sistema che non si riconosce più. Si legge un po' forzatamente in questa sceneggiatura (il termine non è un lapsus...) una convivenza con lo schema dell'assurdo fatto di doppi disumani e di paesaggi post-umani. In realtà l'azione qui procede in un arduo crescendo di morbosità e svelamento e la lingua o il balbettio e i personaggi, che da essa sembrano deformemente prender vita, assomigliano di più a creature che non hanno tempo e che potrebbero benissimo essere antenati di cui abbiamo camuffato dolore e animalità, e che possiedono un'ambigua moralità. Pure la loro autrice si tiene stretta quest'assenza di risposte, unica, paradossale, sfuggente e silenziosa via d'uscita dalla trappola di chi sostiene una scrittura mossa dal dovere di asserire. Si rivela in lei il paradosso più vero: quello di chi riesce a restare un'eccezione, senza aderire ai forsennati meccanismi produttivi che individuano uno "stile alla" a cui adeguarsi, ma senza neppure suffragare l'ansia di prestazione per la quale tutto sommato è meglio un'unica buona performance che il rischio di una seconda, terza o quarta inferiori. Anche del futuro Letizia preferisce non parlare e non capisco bene se per pudore del messaggio promozionale, per scaramanzia o per quell'essere "imbranata" dietro cui si maschera. Ma forse l'importante è solo che intanto stia scrivendo. ■

Teatrografia

Dialogo tra Pulcinella e Gesù, 1998 (Premio Grinzane- Cavour Grinzanescrittura 1998).

Niente e nessuno (una cosa finita), 2000 (rielaborazione del precedente).

Tomba di cani, 2001 (Premio Tondelli 2001).

Asfissia, 2002 (commissione Premio Candoni Arta Terme).

Binario morto - Dead end, 2002 (commissione del National Theatre di Londra per il festival "Shell Connections").

Babele, 2003 (commissione del progetto "Petrolio" del Teatro Mercadante di Napoli).

Edeyen, 2004 (Ortigia Festival).

Primo Amore, 2005 (commissione del festival "Garofano Verde").

Os Anímaís Domésticos (Gli animali domestici), 2005 (testo scritto in residenza presso la compagnia Artistas Unidos di Lisbona).

The Black Cat - Il gatto nero, 2006 (Festival Kals' Art di Palermo).

Traduzioni in portoghese

La zoppa deve partorire ma il bambino non ne vuol sapere di nascere, di Antonio Tarantino.

La busta, di Spiro Scimone.

La terra vista dal mare, di Davide Enia, 2005.

Bibliografia essenziale

Binario morto in *Nuovi testi per giovani interpreti*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2004; in traduzione inglese di Luca Scarlini e Aleks Sierz nel catalogo del festival "Shell Connections", London, Faber&Faber, 2004.

Tumulo de Caes (Tomba di cani) e *Os Anímaís Domésticos (Gli animali domestici)*, Lisbona, Livrinhos de Teatro a cura di Artistas Unidos, 2005.



i protagonisti della giovane scena/28



Mutamenti di Scenario

di Nicola Viesti

Nasceva vent'anni fa il Premio dedicato ai progetti teatrali di giovani gruppi, in un periodo in cui la creatività giovanile non trovava più nel teatro un momento di espressione privilegiata. Messi per la prima volta attorno a un tavolo comune il teatro ragazzi e quello di ricerca, l'Associazione Scenario, che oggi riunisce ben 35 imprese teatrali, ha dato vita, collettivamente, al particolare concorso, destinato a rappresentare, soprattutto nelle sue prime edizioni, uno stimolo per inventare ed elaborare un progetto di spettacolo. Riconoscimento fra i più ambiti, oggi il Premio è una risposta al prepotente ritorno della necessità di teatro fra le nuove generazioni. Ce ne parla Cristina Valenti, da sempre suo infaticabile direttore artistico

Il premio Scenario si prepara a varare il bando di concorso relativo alla sua undicesima edizione. Contrariamente a quanto accade in Italia a quasi tutti i riconoscimenti, che più invecchiano e più si svuotano di significato, Scenario sembra apparire sempre più vitale e soprattutto utile nel suo offrire occasioni e visibilità alle giovani generazioni teatrali, oltre che incentivare la produzione spettacolare con un contributo piccolo ma prezioso per le nuove realtà emergenti. Dall'esiguo drappello di partecipanti alla prima edizione del 1987 alle 457 richieste di partecipazione dell'ultima, è trascorso un ventennio ricco di mutamenti sociali e artistici, che appaiono tutti documentati dai linguaggi, dalle poetiche e, perché no, anche dalle mode espresse da coloro che si sono avvicendati nella gara. Ripercorrere le tappe del premio è anche, quindi, una maniera di seguire lo sviluppo di un ramo molto attivo della storia del teatro italiano. «Scenario è promosso da una serie di imprese teatrali riunite in associazione», ricorda Cristina Valenti che ne è appassionato e infaticabile direttore artistico. «Un'associazione

che ha avuto come principale ispiratore Marco Baliani, che non solo è stato, nel nostro paese, uno degli inventori del teatro ragazzi ma ha concepito anche la nascita dei centri, di realtà pronte a costituire una rete produttiva e distributiva per il teatro di ricerca, alternativa a quella del teatro ufficiale. L'Associazione Scenario ha costituito una concreta occasione di dialogo, un dialogo che è nato con un progetto, appunto quello del premio Scenario, che ha messo intorno a uno stesso tavolo esponenti della ricerca e del teatro per l'infanzia». Un connubio che ha dato frutti rilevanti, anche dal versante di un riconoscimento istituzionale, e che è ancora lontano dall'aver esaurito la sua forza propulsiva. «Il premio durante il corso degli anni si è riformato», aggiunge la Valenti, «ma la sua struttura è immutata: le imprese teatrali mettono a disposizione delle risorse - che non sono meramente economiche ma sono costituite da un bagaglio di esperienze e competenze - al servizio di giovani artisti e di nuovi linguaggi premiando non degli spettacoli compiuti, ma dei progetti, delle idee. Tutto ciò in un'ottica solidale, lontana da una logica di mercato. In fondo, ai nostri giorni, Scenario è un anacronismo in quanto soggetti teatrali autofinanziano un riconoscimento che mette in evidenza futuri "concorrenti"». E di "concorrenti" pericolosi, Scenario ne ha scoperti tanti, da Scena Verticale a Gigi Gherzi, da Davide Iodice a Mariano Dammacco, da Davide Enia a Emma Dante e la sua compagnia SudCostaOccidentale, sino al Teatro minimo e agli ultimi vincitori, Gaetano Colella e Gianfranco Berardi. Tutti nomi ormai già noti, o che si stanno affermando, e che in seguito hanno conseguito altre mete importanti come, ad esempio, gli Ubu assegnati proprio alla Dante o a Enia. «Oggi è strano a dirsi», ricorda la studiosa, «ma agli esordi del Premio l'attenzione dei giovani verso il teatro era assai tiepida. La creatività negli anni Ottanta si rivolgeva altrove. La nascita dei centri sociali come luoghi privilegiati

PREMIO SCENARIO i vincitori delle dieci edizioni

1987 - ex equo: *Dall'alto*, di Miriam Bardini e Francesca Pettini; *Deliri*, della Ditta Fratelli Guerriero. Con Marina Allegri, Alessandra Belledi, Piergiorgio Gallicani, Roberto Orlandi, Giuseppe Scaramella, Francesco Visconti; *Manteniamo la calma*, di Mannelli, Magone, Cacace.

1989 - *Arbol*, di Roberto Corona e Gianluigi Gherzi.

1991 - *Oh degli eroici*, di Carlo Bruni. Con Francesco Rossigni, Francesco Rossetti, Emanuele Montelione, Michele Nucci, Loredana Oddone.

1993 - *Sonia La Rossa*, di Ipigia Teatro. Con Mariano Dammacco, Angela Iurilli, Luca Cirasuola, Clarissa Veronico, Francesco Occelli.

1995 - ex equo: *Bagarie*, di Anna Redi, Annalisa Ligato; *Il ritorno è un addio alla fanciullezza*, della Nuova Complesso Camerata.

1997 - *Alma Rosè*, progetto di Claudio Tomati. Regia di Mauro Maggioni. Con Elena Lolli, Annabella di Costanzo.

1999 - *Contraerea*, di Patrizio Dall'Argine.

2001 - *mPalermu*, della Compagnia Sud Costa Occidentale.

2003 - vincitore: *Come campi da arare*, progetto della Compagnia M'Arte - movimenti d'arte (Palermo); segnalati: *Refettorio*, di Habillé d'Eau (Roma); *Murgia*, di Teatro minimo (Andria - Ba); *Arrabat*, di ProgettoAishA (Modena).

2005 - vincitore: *Il deficiente*, di Gaetano Colella, Gianfranco Berardi (Taranto); segnalati: *11/10 in apnea*, di Teatro Sotterraneo (Firenze); *O mare*, di Taverna Est e Damm Teatro (Napoli); *Qualcosa da sala*, di Francesca Proia (Ravenna).

di aggregazione e espressione artistica ruotava intorno ad altre arti, la musica in particolare. Scenario, nei primi anni, ha rappresentato uno dei pochi punti di riferimento per generazioni teatrali "senza padri", è stato di stimolo e incentivo, fondamentale nel seminare nuovi contagi. Se dopo il panorama è mutato, forse un piccolo merito è anche del Premio, che ha saputo tenere duro sino al momento in cui nuove compagnie hanno cominciato a reinterpretare l'attualità del teatro sul piano formale e dei contenuti. Scenario non è cambiato e oggi si trova davanti altre sfide: ora non basta più incentivare la scena presso i giovani ma bisogna rispondere alla straordinaria necessità di teatro nuovamente emergente alla quale continua a essere sempre più difficile dare risposte istituzionali». Vincere è infatti diventato un traguardo ambizioso, carico, molto spesso, di aspettative eccessive, di speranze di raggiungere una repentina affermazione. In un momento storico votato alla velocità, che tende a bruciare le esperienze, si sogna in grande e il risveglio non sempre è lieto. «Effettivamente sono aumentate le attese rispetto al premio», riflette la Valenti. «Si cerca una possibilità di confronto allargato e di visibilità. E a questo riteniamo di poter dare risposte adeguate. Ma vi è un'altra aspettativa, legata alle prospettive, a qualcosa che va oltre i termini del premio e a questa l'Associazione come tale non può rispondere. Non facciamo distribuzione, apriamo soltanto delle possibilità, tocca ad altri farsi carico del problema. Ciò non toglie che, molto spesso, sono stati proprio alcuni soci che hanno deciso autonomamente di sostenere alcune produzioni, ma sono state singole decisioni che rientrano nell'ambito della discrezionalità. Per i giovani artisti questo è difficile da capire ma l'intemperanza e il voler tutto subito è tratto generazionale imprescindibile. Guai

SCENARIOinfanzia a battesimo

È stato il festival Zona Franca a Parma a dare il battesimo ai primi vincitori del premio Scenarioinfanzia che nasce dalla costola dello Scenario dedicato alle giovani generazioni e si affianca al Premio Ustica per proposte di impegno civile. Un riconoscimento che si prefigge di «stimolare i giovani artisti a ripensare il teatro per l'infanzia e per l'adolescenza in termini innovativi». Sette i progetti arrivati alla finale di Parma, tutti di livello maturo e rigoroso e contrassegnati da notevole ricchezza di contenuti. Un compito non facile per la giuria - presieduta da Madalena Victorino, direttrice a Lisbona del Centro Culturale del Belem, e composta da Elena Bucci, Stefano Cipiciani, Marco Dallari e Cristina Valenti - che, infatti, ha ritenuto opportuno attribuire una menzione speciale a *Sono qui* di Maria Ellero e premiare ex equo *Giuditta* di Samir Oursana e *Taniko* di Antonio Calone che si sono equamente divisi gli 8.000 euro messi a disposizione dall'Associazione Scenario. In *Giuditta* Oursana, diretto da Camilla Barbarito, parla della dolorosa gioia di crescere, mostra col corpo il percorso iniziatico che ognuno di noi si trova a vivere venendo al mondo, mentre *Taniko*, presentato dalla compagnia napoletana che fa capo a Calone, è ispirato a un testo del teatro Noh giapponese del XV secolo e all'opera di Brecht da esso derivata, *Il consenziente*. N.V.

se non ci fosse!». Il livello dei progetti - che si concretizzano in lavori che non superano i venti minuti di durata e che, per quanto riguarda i vincitori, dovrebbero in seguito mutarsi in spettacoli compiuti - sempre più spesso rivela una qualità invidiabile anche rispetto a quella messa in campo da compagnie consolidate. «Lo standard qualitativo delle proposte è molto migliorato nel corso degli anni», constata il direttore artistico. «I giovani sono più preparati tecnicamente e i loro progetti sono ben "confezionati" e consapevoli anche perché, specie nelle ultime edizioni, cresce sempre più il numero di chi ha già dimestichezza con esperienze professionali. È una partecipazione emblematica che mostra come il teatro italiano resti in una situazione regressiva e chiusa rispetto alle nuove generazioni, non offrendo loro alcuna opportunità. Dal punto di vista delle tematiche espresse vi è però una divaricazione piuttosto netta tra problematiche di tipo intimista e altre aperte all'impegno sociale e civile. Inoltre le scelte apparentemente più facili, o che si ritengono tali, spesso non lo sono. Molti ricorrono, ad esempio, alla narrazione, che non difende ma rivela debolezze tecniche e, d'altronde, spesso chi si propone obiettivi di testimonianza e denuncia mostra incertezze artistiche che non sorreggono la forte necessità. Vi è una difficoltà generale per la scena nel trovare forme adatte ad accogliere la contemporaneità in modo diretto e non metaforico. Ma questo è forse un problema che riguarda l'arte in generale e col quale non solo gli artisti ma anche le varie giurie chiamate a giudicarli devono fare i conti». Insomma Scenario è uno specchio in cui si riflette tutta la problematicità di produrre teatro e di fornirlo di senso, un laboratorio permanente provvisto di tante antenne sensibili e sempre in cerca di nuove prospettive. «Bisogna dirlo: dobbiamo cercare maggiori fonti di finanziamento!» - asserisce la Valenti senza tentennamenti - «Sono consapevole che è un problema ormai generalizzato ma non è legato a nostre particolari ambizioni di crescita: il

Premio Ustica per il teatro di impegno civile e Scenario infanzia, che tenta di rinnovare i linguaggi del teatro ragazzi e che recentemente ha proclamato i primi vincitori, sono stati ormai varati. Ma per "gestire l'esistente", le nostre forze cominciano davvero a scarseggiare, mentre abbiamo programmi da realizzare sul piano editoriale e vorremmo elaborare e pubblicare dati statistici che, sono sicura, sarebbero di grande interesse per tutti. Per questo servono risorse che ci permetterebbero, tra l'altro, di poter finalmente retribuire in qualche modo tutti quelli - e sono tanti - che sino ad ora hanno impegnato il loro tempo solo sull'onda di un grande entusiasmo per un progetto condiviso». ■

segnalati speciali

Migranti in cerca di una meta

Da tempo le realtà più interessanti della giovane scena italiana trovano la possibilità di esprimersi nell'ambito dei centri sociali, diventati delle vere fucine di cultura in possesso di un dinamismo e di una duttilità preziosi per sintonizzarsi sui nuovi linguaggi e su diverse modalità produttive. Spicca, tra i più attivi di questi, il Damm di Napoli nei cui ambienti stanno crescendo molte e interessanti compagnie desiderose di visibilità per i propri lavori. L'interesse dimostrato dalla Galleria Toledo, da sempre attenta ai segnali contemporanei e pronta a promuoverli, si è concretizzato, la scorsa estate, nell'organizzazione di una rassegna corposa ed esaustiva dedicata proprio agli artisti del Damm. Sul palcoscenico del teatro dei quartieri spagnoli si è avuta, quindi, la possibilità di scambiare esperienze e ciascuno ha potuto vedere la produzione degli altri, cosa assai curiosa per chi in definitiva divide le stesse stanze e che la dice lunga sulle difficoltà ancora da superare. Tra i partecipanti, un gruppo si sta già imponendo all'attenzione di critica e pubblico grazie all'ultima edizione del premio Scenario. I ragazzi di Taverna Est, diretti dalla combattiva Sara Sole Notarbartolo, con il loro *'O mare* non solo hanno guadagnato la segnalazione speciale del premio ma stanno riuscendo anche, grazie all'aiuto organizzativo de I Teatrini, a ritagliarsi piccole tourné in giro per il nostro paese. *'O mare* è l'emozionante specchio della loro realtà, dei sogni e delle paure di una squadra eterogenea di "immigrati comunque". L'ensemble è infatti cosmopolita e racconta di giovani eroi, non pacificati e tutt'altro che buoni, sempre in viaggio, sempre diretti verso il mare, liquido altrove dove «non c'è più terra a cui appartenere, non c'è più terra da cui essere espulsi, in cui essere perseguitati». Personaggi tra Beckett e Viviani, passati al vaglio delle personali esperienze degli interpreti, tutti immersi nella confusione dell'oggi, tutti tenerissimi e crudeli. I sentimenti si frantumano, si fanno forti e si disperdono mentre la sola possibilità è quella di andare, di crearsi una meta che è, nello stesso tempo, tangibile e utopica. I cinque attori, che mettono insieme Nord e Sud d'Italia con l'Albania e l'Argentina, sono di quelli che difficilmente si dimenticano. La loro precedente esperienza è stata quella del teatro di strada da cui hanno preso il meglio: la capacità di trasmettere calore e simpatia e quel senso impalpabile di strana, inquietante profondità in grado di penetrare, per il tempo di un attimo, nel cuore dello spettatore. N.V.

'O MARE, testo e regia di Sara Sole Notarbartolo. Con Glen Çaçi, Giulio Barbatò, Ilaria Migliaccio, Claudio "Topo" Benegas, Giovanni Prisco. Prod. Taverna Est - I Teatrini - Damm Teatro, NAPOLI.

In apertura una scena di *Giuditta*, di Samir Oursana, uno dei vincitori di Scenarioinfanzia; in questa pag. i protagonisti di *'O mare*, testo e regia di Sara Sole Notarbartolo.





regia di Peter Brook

Un nero per vivere deve fare il morto

Con uno spettacolo di un'ora e pochi minuti, in una scenografia-immondizia fatta con cartoni trovati nei cassonetti, sacchetti di plastica e una scopa) due attori di colore di straordinaria bravura "inventano" il teatro e, con il teatro, il mondo con la lingua dei loro corpi, in un rapporto col pubblico semplicemente perfetto; e denunciano con i toni del tragicomico gli orrori dell'apartheid. Con questa nuova trasferta al Piccolo di Milano Peter Brook - 82 anni e lo sguardo limpido di un fanciullo - ci impartisce una nuova, grande lezione sul mistero della comunicazione teatrale. Muovendo dalla premessa che sbaglia, l'Occidente, a non prendere in considerazione l'Africa come una civiltà ricca e profonda, dalla quale la gente di teatro ha moltissimo da imparare. Brook ha fondato il Centre International de

Création Théâtrale perché convinto che la nostra cultura, immobile e arrogante, ha tutto da imparare dalle altre; e dopo il Giappone e l'India le sue ricerche si sono indirizzate verso l'Africa. «L'Africa - egli dice - è la culla dell'umanità, e se si vuole dire, in teatro, qualcosa sull'umanità non lo si può fare senza l'apporto del Continente Nero. Sradicare dalla nostra mentalità il razzismo significa prendere coscienza di questa centralità culturale. In teatro l'attore africano, senza bisogno di apprendistato, né di studio del mimo o della commedia dell'arte, ha una capacità istintiva di comunicare le immagini attraverso il corpo, senza ricorrere ad alcuna tecnica, soprattutto non a quella tecnica cui gli attori occidentali lavorano per anni; ed è questo il motivo per cui gli attori africani si esprimono con una naturalezza assoluta». La prova dei due attori che recitano il testo del sudafricano bianco Athol Fugard, che nell'originale è stato completato con il concorso di due attori-autori di colore, John Kani e Winston Ntshona, conferma pienamente le intuizioni di Brook. Anche per questa ragione, oltre che per il suo forte contenuto antirazzista, *Sizwe Banzi est mort* costituisce, nell'ambito della presenza a Milano dei maestri della regia per il Festival del Teatro d'Europa del sessantesimo anniversario del Piccolo, un evento di rilevanza assoluta. La storia, anzi la cronaca del testo di Fugard muove dall'assurdo di sapore pirandelliano di un *sans papier* di colore, ricercato dalla polizia, che per lavorare è costretto a darsi una nuova identità, quella di un morto: un fu Mattia Pascal africano insomma. Ben congegnata, turgida di ironia vitale senza retorica, la vicenda è "recitata con il corpo", in francese per la parte fonica, da due attori che ci conquistano con l'esperanto del loro linguaggio mimico e gestuale: il maliano Habib Démbélé, uno scattante, minuto Fregoli nero e, nel ruolo del morto vivente, il congolese Pitcho Womba Konka, di comica e totemica presenza. A Démbélé tocca il ruolo di un metallurgico che per affrancarsi dalla catena di montaggio (resa con una gestualità comicamente parossistica) diventa fotografo, incontra il fuggitivo Sizwe Banzi e lo convince ad uscire dai guai assumendo l'identità di un cadavere. La tragicomica metamorfosi esprime l'urlo e il furore di Fugard, l'autore, contro il raz-

zismo e l'apartheid. Dice il *sans papier* nel copione: «Cosa succede in questo fottuto mondo? Cosa c'è in me che non va? Sono un uomo, ho occhi per vedere, orecchie per sentire la gente quando parla, ho una testa per pensare cose che hanno un senso: cosa c'è, dunque, che non va?». Il diritto a esistere corrisponde, in questo bel testo, alla conquista della dignità di essere un uomo libero. Grazie a Brook, e al talento dei suoi due meravigliosi attori, il teatro torna a essere il luogo della verità. Ovazioni, alla prima, per una decina di minuti. *Ugo Ronfani*

SIZWE BANZI EST MORT, di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona. Adattamento francese di Marie Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Con Habib Démbélé e Pitcho Womba Konka. Prod. Cict/ Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI.

La Galiena contro la droga

Ibsen/Stube

QUALE DROGA FA PER ME? *Una conferenza introduttiva*, di Kai Hensel. Regia di Andrée Ruth Shammah. Con Anna Galiena. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

in
Tournée

Donne, donne che in questo tempo ambiguo e feroce quale è il nostro, cercano di capire se stesse. Perché la vita le ha ferite e devono lottare per essere veramente se stesse. Sono le protagoniste di una breve serie di testi di autori contemporanei scelti da Andrée Ruth Shammah per la rassegna "Capire il presente" messa in campo dal Franco Parenti in una "provvisoria" stagione in attesa del rilancio dell'ormai storico teatro. Rassegna in cui la regista milanese cerca anche di agganciare lo spettatore secondo *mise en scene* non proprio canoniche, cercando soluzioni che più s'adattino all'argomento. Per il lavoro d'apertura, il Teatro Studio che lo ospitava è stato per l'occasione interamente ribaltato nella sua struttura, perché il pubblico quasi potesse interagire con la protagonista, una temperamentosa Anna Galiena alle prese con un difficile personaggio e un testo altrettanto scomodo (*Quale droga fa per me?*) che arriva da un giovane drammaturgo tedesco da noi ancora sconosciuto ma che in Germania è sulla cresta dell'onda: Kai Hensel. Un testo duro, forte, scritto con abilità, che afferra la nostra coscienza. Sotto i riflettori, e non solo metaforicamente, una donna come tante altre che a un certo momento della sua vita vuole vedere fino in fondo dentro se stessa e capire come mai la vita non ha funzionato come avrebbe dovuto. È cominciata la sua deriva. Una confessione, uno sfogo, il suo, non solo liberatorio ma che pretende la complicità del prossimo. Seduta a un tavolino, un bicchiere d'acqua davanti come se dovesse dare inizio a una conferenza, Hanna comincia a parlare di sé e a muovere una serie di diapositive proiettate sul muro. Sapremo subito che ha un marito ingegnere che la ama, un bambino Pascal, pallido e dolce, che va a scuola, una casetta in periferia, il mutuo da pagare. La felicità potrebbe non essere lontana. Ma un

Sogni selvatici di LIBERTÀ

L'ANITRA SELVATICA, di Henrik Ibsen. Adattamento di Eirik Stube e Ole Shjelbred. Drammaturgia di Olav Torbjom Skaren. Regia di Eirik Stube. Scene e costumi di Kari Gravllev. Luci di Elle Ruge. Con Biom Skagestad, Eindrude Eidsvold, Kai Remolov, Gard Eidsvold, Agor Sendsdad, Birgitte Larsen, Petronella Barker, Kim Haugen e Gridtjov Sahelm. Prod. Teatro Nazionale Norvegese, OSLO.

dello stesso è anche il direttore artistico. Una edizione rigorosa e seducente, moderna e raffinatissima. Meno di due ore per una prodigiosa operazione analitica e prospettica, nella quale non c'è posto per la bancarella dei sentimenti, né per il più solido naturalismo, né per la più provveduta illustrazione problematica. Stube a raccontarci la vicenda ricca di alti significati simbolici con un procedimento che si potrebbe definire al *celluloid approach*, quasi fosse alle sue spalle sul set a dettare le regole un grande regista come Resnais. Scena fissa e astratta: appena l'uso di un tavolo, di una tovaglia, di alcune sedie, di uno scrittoio e di una macchina fotografica. I fatti e le psicologie dei personaggi prosciugati e però nulla a perdersi del granitico ed emblematico testo che Stube, nel riadattarlo, e avvicinandolo a noi nell'ambientazione, crede fino in fondo, dunque valevole anche per il nostro oggi. Un testo stupendo (scritto nel 1885) che mette quell'anitra selvatica, ferita e rinchiusa nella soffitta di casa Hekdal, simbolicamente al centro di un processo di identificazione che investe un po' tutti i personaggi. Simbolo il povero volatile abbattuto durante una battuta di caccia, sul quale la giovane Hedvig, destinata a diventare la vittima sacrificale, ha posto tutto il suo affetto, di una vita spezzata, che non si arrende, di una "libertà selvatica" opposta al chiuso conformismo degli adulti. Campionario di un piccolo mondo borghese, dove ciascun personaggio ha qualcosa da nascondere e da riscattare, affogando ogni scrupolo residuo nel grigiore del compromesso (il fallito "inventore" Hyalmar Ekdal per cominciare, la moglie Gina e il vecchio padre ancora) o nell'esaltazione eccessiva della "missione" salvifica da compiere (il funesto Gregers Werle). Un proporre un "classico", quello di Eirik Stube con la sensibilità di oggi, che ci porta a osservare l'uomo e i suoi comportamenti in luce fredda, razionalistica e tuttavia senza operare tradimenti. Una "radiografia" sul Grande Vecchio di Skien operata con mano decisa ma delicata, cui ha corrisposto la totale adeguatezza degli attori. Sempre calibratissimi nelle loro cadenze stranianti. Pubblico sedotto. Come ha scritto un critico scandinavo «una sera in cui gli aghi cadrebbero sul pavimento facendo il rumore del tuono». *Domenico Rigotti*

Rari sono stati gli spettacoli ibseniani in Italia nell'anno in cui ricorreva il centenario della morte del grande norvegese. E però chiusura di gran classe. Con una eccellente, imprevedibile versione de *L'anitra selvatica (Vildanden)* inserita dal Piccolo Teatro di Milano nel Festival del Teatro d'Europa (due sole repliche e quasi nessun *battage* pubblicitario, il che è riprovevole) e offertaci dal Teatro Nazionale

Norvegese per la regia di Eirik Stube che

In apertura, Habib Dembélé e Pitcho Womba Konga in *Sizwe Banzi est mort*, regia di Peter Brook (foto: Mario Del Curto); in questa pag. una scena di *L'anitra selvatica*, di Henrik Ibsen, regia di Eirik Stube (foto: L-P Lorentz).



giorno, ecco la prima scivolata. La tentazione della droga. La prima pasticca di ecstasy quasi per gioco, ma che presto la trascinerà in un gorgo. Non pretende assoluzione, Hanna ma che il pubblico la ascolti e tenga conto delle conseguenze negative della droga. Il "male" essendo in agguato per tutti. A produrre nefandezze e a lacerare la società. È brava, anzi bravissima Anna Galliena. a esprimere il brivido interio-

re della protagonista. Attenta a seguire i sottili disegni registici della Shammah che imprime un tono asciutto, quasi metafisico, certo lontano dal sentimentalismo, alla rappresentazione. Attentissima a restituire, con rara intensità drammatica, la fragilità, lo smarrimento, la fuga nel nulla di Hanna, donna condannata alla solitudine in un tempo di smarrimento collettivo. *Domenico Rigotti*

Beckett/Branciaroli

Quel mattacchione di Hamm

In questo anno di celebrazioni beckettiane, anche Franco Branciaroli ha voluto dare un contributo con la messinscena di *Finale di partita*. Riservandosi, oltre alla regia, il ruolo di Hamm a cui ha messo in bocca un accento francese che gli permette di toccare a volte un registro di ironica aristocrazia, altre, di mattoide capriccio. Nei panni di Clov, il giovane Tommaso Cardarelli, premio Hystrio nel 2000. L'ambiente è una scatola grigia, ridotta ai metri quadri indispensabili a contenere la scena: una stanza che sembra una cella, una tomba, ma che è luogo adeguato per i due, l'uno in sedia a rotelle, l'altro claudicante a fatica, e per di più Hamm è cieco, senza orizzonti visivi. La scena per insondabile equilibrio, è innalzata e poggia - si direbbe - su due colonne classiche che invece, altro non sono che il prolungamento dei bidoni di Nagg e Nell che continuano fino al palcoscenico. Ed è frustata da ventate di colore innaturale quasi che fuori fosse un muto finimondo. Il senso di isolamento è anche fisicamente una certezza. A questo segno

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Regia di Franco Branciaroli. Scene e costumi di Margherita Palli. Luci di Gigi Saccomandi. Con Franco Branciaroli, Tommaso Cardarelli, Alessandro Albertin, Lucia Ragni. Prod. Teatro degli Incamminati, MILANO.

in
Tournée

forte dato dalla scena, Branciaroli aggiunge una chiave di lettura netta, interessante nelle intenzioni, visto che testi già ampiamente rappresentati devono almeno prestarsi a innovazioni interpretative. Egli sceglie la via del comico, e la decisione di amplificare le gag, storcere la pronuncia, sottolineare talune peculiarità ridicole dei personaggi, provoca certamente l'ilarità degli spettatori, ma nello stesso tempo facilita il rapporto tra i protagonisti, sottraendo parte di senso all'opera, e di inquietudine. Quanto al pubblico, resta senz'altro testimone più sollevato, ma anche più cinico, faticosamente trovando punti di contatto tra la sua sopravvivenza e quella sopportata dai personaggi. *Anna Ceravolo*

Metamorfosi british

H TO HE (*I'm turning into a man*) e **STO DIVENTANDO UN UOMO**, di Claire Dowie. Regia di Colin Watkeys e Andrée Ruth Shammah. Con Claire Dowie e Sara Bertelà. Prod. Drill Hall and Claire Dowie (Inghilterra) - Teatro Franco Parenti, MILANO.

Poco più che quarantenne, capelli corti brizzolati e lesbismo dichiarato (ma ha scelto di vivere con Colin Watkeys, il regista dei suoi spettacoli, da cui ha avuto due figli), Claire Dowie è una delle figure più in vista della drammaturgia off inglese. Divertente e anticonformista, iconoclasta e impegnata politicamente, è l'autrice di *H to he* (*I'm turning into a man*), allestito al Teatro Parenti nella doppia versione inglese (con lei protagonista sotto la guida del marito) e italiana, con Sara Bertelà diretta da Andrée Ruth Shammah. Si tratta, sulla falsariga kafkiana, della storia di una metamorfosi. Una donna, svegliandosi un mattino, scopre che si sta trasformando in un uomo. A questo punto, tutto ciò che pareva definito (lavoro, sessualità, abitudini, rapporti con il prossimo) deve essere rimesso in discussione, con inquietudine ma anche con ironia, perché "lui" reclama sacrosanti diritti esistenziali. La Dowie, vero animale da palcoscenico, ce ne dà una versione da *stand up comedy*, grintosa, divertente e senza pretendere di addentrarsi negli abissi dell'anima. Ammicca spudoratamente al pubblico, gioca con parrucche e indumenti fetish al ritmo di musica rock da *gay pride* ed è giusto così. Anche perché questo tipo di atto unico in Inghilterra viene consumato più in locali di cabaret che in teatri. Pretende invece di elevarlo a non si sa cosa la messinscena della Shammah, infarcita di segni e orpelli discutibili. Tra spezzoni di film sull'ambiguità sessuale, sigaraie che ballano il tip tap, atmosfere da Café Chantant con il pubblico seduto a tavolini illuminati da abat-jour, alla Bertelà viene fatto ripercorrere lo schema ritmico e gestuale della Dowie, che in questo contesto non c'entra nulla. Il risultato è stonato, privo di una qualsiasi verve (tragi)comica, con una brava attrice spreca e palesemente a disagio, a cui non resta che rivendicare la mascolinità acquisita indossando alla fine una imbarazzante corazza-giubbotto da simil scarafaggio, con buona pace del povero Kafka. *Claudia Cannella*



Cechov/Bruni

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Traduzione di Ferdinando Bruni e Rosa Molteni Greco. Regia, scene e costumi di Ferdinando Bruni. Musiche di Filippo Del Corno. Luci di Nando Frigerio. Con Ida Marinelli, Angelica Leo, Elena Russo Arman, Elio De Capitani, Paolo Pierobon, Vittorio Attene, Luca Toracca, Corinna Agustoni, Alessandro Genovesi, Laura Ferrari, Fabiano Fantini, Alessandro Federico. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Due sguardi al GIARDINO

Con *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, che Ferdinando Bruni cura con impegno, a cominciare da una sciolta traduzione, Teatrithalia passa da un repertorio di contestazione e di risentimento a un classico della memoria e della nostalgia. È una svolta condotta nel rispetto del testo e dei canoni, ed è una prova di indubbia maturità raggiunta dalla compagnia nel suo insieme. Ha poco senso, in sede critica, fare dei confronti con altre edizioni: ogni generazione deve poter leggere in autonomia i classici, mettendoli in relazione con la sensibilità della società che cambia. In questa edizione sono scomparsi gli indugi estetizzanti di Strehler nella "stanza dei bambini" evocata dall'astratta scenografia di Damiani, e si calca sul pedale antropologico e politico del crollo della vecchia Russia, aggiungendo toni espressionisti nel tessuto naturalista e stanislavskiano di fondo. In questo esercizio si distingue con autorità Elio De Capitani, che tratteggia l'apatico *bon vivant* Gaev con puntigliose cesellature. Sono stati soppressi momenti "gorkiani", come la scena con il mendicante, e la tristezza del tempo che passa, accentuata in crescendo nel finale, è affidata ai rarefatti, suggestivi effetti sonori di Filippo Del Corno, eseguiti dai musicisti di Sentieri Selvaggi. «Siamo entrati nel *Giardino* in punta di piedi cercando di cogliere la grande bellezza poetica, ma anche la grande concretezza di specchio della vita reale», scrive Ferdinando Bruni. La scena è unica: la grande stanza dei bambini abitata, più che dai flussi della nostalgia, dai segni di un irrimediabile decadimento: punto di ritrovo della famiglia ma anche limbo dove i personaggi si ritrovano per la stagione degli addii prima di affrontare la diaspora dei loro personali destini. In questo clima statico e disilluso l'unico personaggio dinamico, che affronta il futuro, è Lopachin, l'ex contadino arricchito che acquista la tenuta e fa abbattere i ciliegi del giardino, personaggio al quale Pierobon conferisce una vitale intraprendenza. L'aristocratica, irrequieta Ljubov è affidata alla professionalità di Ida Marinelli, che recita sul registro di congiunti inquietudini. I dodici attori del cast realizzano puntuali caratterizzazioni. Sono da citare, in particolare, Luca Toracca, che è un Piscik con una barba alla Tolstoj trascinato da un ottimismo fatalistico; Corinna Agustoni, una Charlotta di aguzzi straniamenti, Angelica Leo, una Anja sul registro della sensitività, Vittorio Attene (Trofimov), Laura Ferrari (Duniasha) e Elena Russo Arman (Varja). Ugo Ronfani

A mancare in questo *Giardino* è proprio lui, il protagonista assoluto di questo ultimo testo di Cechov, il centro attorno a cui tutto ruota, l'immenso bianco abbagliante ed effimero giardino dei ciliegi. Non affermiamo certo che ci debba essere davvero in scena (anche se c'è chi l'ha fatto, Peter Stein ad esempio), ma che ci si ponga il problema della sua presenza "in qualche modo", anche in assenza (come l'astrazione del bianco velo di Damiani nello spettacolo di Strehler), questo sì. Come altrimenti avere la misura del disastro finale, della tragedia cui da luogo il suo impossibile salvataggio (se non a prezzo della sua distruzione)? Il 22 agosto, giorno in cui il giardino gravato dalle ipoteche va all'asta, come scrive il critico Georges Banu nel suo libro dedicato al testo, il simbolico si separa definitivamente dall'economico, in un mondo che si avvia a utilizzare il solo metro dell'utile. Non basta certo una luce che penetra da una finestra aperta a restituirci il valore del giardino-paradiso, del giardino-infanzia da cui Ljubov e Gaev verranno definitivamente espulsi alla fine. Ma un po' tutto in questa messinscena firmata da Ferdinando Bruni, che si affida all'idea che la via alla semplicità sia la semplicità e che sceglie un'ambientazione di stampo realistico, appare debole e privo di disegno ritmico. La scomparsa graduale di atto in atto degli oggetti di casa del passato è un segno poco pregnante e dall'armadio che si apre al suono della corda spezzata, dal ballo all'abbraccio finale dei due fratelli, gli accenti interpretativi appaiono generici, incapaci di liberare i diversamente veri "ciascuno a suo modo" che ogni battuta di Cechov contiene. E basta vedere come si passa sopra alla struttura musicale sapientissima del terzo atto, quando, in attesa del responso dell'asta, nel corso di un "festino in tempo di peste", si avvanza a passo di danza verso la rovina. Che arriva sotto l'aspetto del sognatore di giganti, del servo figlio di servi Lopachin. E certo qui Paolo Pierobon, attore capace in altre occasioni, non ha ancora forse la maturità per affrontare il mercante arricchito dalle mani sottili da artista. Mentre il Gaev di De Capitani tira le sue bocce senza molto amor di precisione, Ida Marinelli affronta con bravura la difficile parte di Ljubov, ma senza trovare un respiro più ampio e profondo al personaggio. Lo stesso si può dire di tutti gli altri attori che, forse, con un lavoro più audace, sarebbero stati più disegnati. Infine una nota è d'obbligo: è davvero un'impresa impossibile imparare a pronunciarli correttamente questi maledetti nomi russi? Roberta Arcelloni

Nella pag. precedente Franco Branciaroli e Alessandro Albertin in *Finale di Partita*, di Samuel Beckett, regia di Branciaroli (foto: Gian Maria Bandera); in questa pag. Fabiano Fantini, come Firs, in *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov, regia di Ferdinando Bruni.

Milano cuore di tenebra

QUI CITTÀ DI M., di Piero Colaprico. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Con Arianna Scommegna. Prod. Afir, MILANO.

Serena Sinigaglia nutre un'insana passione per i lati oscuri della vita metropolitana, lavora da sempre con alcuni attori straordinari (in questo caso Arianna Scommegna) e sa raccontare storie con regie di efficace sobrietà, in cui musiche e canzoni si fanno pura drammaturgia (in questo caso Mozart, Bellini, Chopin e molta Mina). *Qui città di M.* è ambientato a Milano, ci sono tre morti ammazzati in un cantiere, un colpo di scena finale e sette personaggi interpretati da un'unica attrice. Dal fondo della sala arriva il capocantiere bergamasco, che ha scoperto i corpi, per poi trasformarsi nella ruvida detective meridionale integrata al nord, nel nevrotico e *trendy* commissario Bagni, nella giornalista tv un po' scema, nell'agente della scientifica, entomologo di cadaveri infoiato del suo mestiere, ma anche in un surreale becchino-poeta e in un vecchio taxista interista, simbolo di una città che in mano non ha più il cuore ma solo il telecomando. Glieli ha cuciti addosso Piero Colaprico, giornalista e romanziere in giallo, occasionalmente (e su richiesta della Sinigaglia) in veste di drammaturgo. Il suo *noir* metropolitano si rivela di buona pasta narrativa, ma a tratti carente sul piano del ritmo teatrale e non privo di qualche scivolone nei luoghi comuni su una Milano madre e matrigna, da cui si vor-

rebbe fuggire ma anche restare, fino alla morte, alla ricerca di un'identità perduta. Ma il problema di uno spettacolo ben fatto, dove bastano due scatoloni di cartone, dei lenzuoli insanguinati e pochi altri accessori di attrezzatura e costumistica per disegnare un microcosmo disastroso, è l'evidente debito con un "fratello maggiore" forse un po' ingombrante. In altre parole: perché mettere in scena una versione al femminile di *Natura morta in un fosso*? Certo, quell'esperienza segnò in positivo un po' tutti gli artefici (Fausto Paravidino per il testo, Fausto Russo Alesi per l'interpretazione e la stessa Sinigaglia per la regia), ma proprio per questo il "doppione" andava evitato, anche perché stimolo a inevitabili confronti, che purtroppo, soprattutto per quanto riguarda il testo, non si possono dire vincenti. *Claudia Cannella*

Perversioni qualunque

PERVERSIONI SESSUALI A CHICAGO, di David Mamet. Regia di Paolo Giorgio. Con Gerardo Maffei, Tiziano Turci, Lara Franceschetti, Stefania Pascali. Prod. Compagnia Quinto Settano, MILANO.

Un titolo così accattivante, *Sexual Perversity in Chicago*, va messo in scena e l'attesa per questa produzione era pari alle migliori aspettative. Ma la promettente etichetta annata 1974 contraddistingue un copione andato in aceto o un travaso tarocco? La drammaturgia di David Mamet regge benone quand'è ben datata e ancora meglio contestualizzata. Versata in un tetrapak da Tavernello, diventa sceneggiatura televisiva. Spiace, insomma, avvertire in questo allestimento un retrogusto di qualunque teatro: Perversioni Attorali a Milano. Del resto, Giannini, il fondatore d e l l ' U o m o Qualunque, era un teatrante, no? Dunque, tale qualunque della messa in scena si struttura così:

«l'ambientazione del testo viene spostata in una contemporaneità ibrida, un luogo qualunque dell'occidente» (così le note di sala); Bernard, Danny, Joan e Deborah, il quartetto dei personaggi, sa di «quattro amici al bar/che volevano cambiare il mondo» (ma sono solo canzonette...), interpretati rispettivamente da Maffei con autoironia non abbastanza esibita, da Turci con incontrollata naïveté, da una Lara Franceschetti inopinatamente frenata nella naturale sensualità espressiva e privata di grinta animalier, da Stefania Pascali con grazia routinier; la regia mixa malinconia post coitale con misoginia postprandiale, incerto se fare di Mamet un Pinter involontario con finale alla Miami Vice o una strip di Wolinski con spruzzate di Bukowski versione *middle class*; il tutto tirato via tra *jingle* da "consigli per gli acquisti", un look da saldi alla Upim e dei carrelli che magari dovrebbero "fare tanto cinema" (e un po' Ronconi...). Rispetto al precedente *Fool for Love* della stessa compagnia, un passo indietro. E spiace altresì leggere in filigrana un'ombra di qualunque sessuale maschilista che non è certo di Mamet, della sua scrittura e del suo ben più complesso intreccio. Un effetto di questa lettura di Mamet, così diluita, è che lo splendido scambio di battute sul sapore dello sperma sembra imbarazzare più gli interpreti degli spettatori. *Fabrizio Caleffi*

L'ipnotizz-attore

AN OAK TREE, scritto e interpretato da Tim Crouch. Regia di Tim Crouch, Karl James. Con la partecipazione straordinaria di Lella Costa, Elio De Capitani, Laura Curino. Prod. News from Nowhere, Brighton. FESTIVAL MILANOLTRE, MILANO.

An Oak Tree di Tim Crouch muta a ogni rappresentazione, grazie alla presenza di un attore sempre differente nel ruolo di coprotagonista (nelle repliche italiane all'interno del festival MilanOltre, Lella Costa, Elio De Capitani e Laura Curino). Non solo l'interprete cambia di volta in volta, ma è anche sostanzialmente all'oscuro di quanto accadrà: Crouch lo incontra pochi minuti prima dell'entrata in scena, fornendogli unicamente alcune informazioni essenziali sul testo e l'allestimento. Questa variabile introdotta nello spettacolo dall'autore-attore ingle-



se, impegnato nel ruolo del protagonista, è la chiave di un lavoro originale che sfugge alle catalogazioni, coniugando esperienze teatrali differenti. La storia al centro di *An Oak Tree* è semplice: durante uno spettacolo, un ipnotizzatore si trova faccia a faccia con il padre della ragazzina che ha ucciso in un incidente d'auto, e tra i due si svolge un drammatico confronto. Nei panni dell'ipnotizzatore, Crouch dà istruzioni in tempo reale all'attore che interpreta il padre - alcune sono udite anche dal pubblico, altre vengono comunicate attraverso un'auricolare - e gli fornisce brani di copione da leggere. L'effetto è spiazzante: Crouch entra ed esce di continuo dal proprio personaggio per guidare il coprotagonista e questi, costantemente in bilico sul filo delle indicazioni ricevute, reagisce alle sue sollecitazioni. *An Oak Tree* è un complesso meccanismo metateatrale strutturato in molti livelli, i cui esiti variano profondamente a seconda del rapporto che si instaura tra Crouch e il suo compagno in scena. L'operazione è interessante, ma il frutto di questa riflessione sulle dinamiche comunicative tra autore e attore, attore e attore, attore e pubblico corre il rischio di risultare troppo intellettualistico e autoreferenziale. *Valeria Ravera*

Artaud radiofonico

PER FARLA FINITA COL GIUDIZIO DI DIO, di Antonin Artaud. Traduzione di Paolo Bignamini. Regia di Annig Raimondi. Video di Virginio Liberti. Installazioni sceniche di Ernesto Jannini. Musiche di Maurizio Pisati. Con Riccardo Magherini, Annig Raimondi, Yumi Seto. Prod. Teatro Arsenale, MILANO, in collaborazione con ScenAperta, Egumteatro, Outis e Pac di MILANO.

Presentato sotto forma di lettura, in occasione della mostra dedicata ad Artaud che lo scorso inverno era ospitata al Pac di Milano, *Per farla finita col giudizio di Dio* è quindi stato rielaborato per la scena. Nato come testo radiofonico, ma mai trasmesso per ragioni di censura, nonostante le proteste di vari esponenti della cultura francese del dopoguerra, rappresenta un documento fondamentale lasciato da Artaud un anno prima della morte avvenuta nel '48. Il tema investe il concetto del superamento del corpo e delle sue espressioni organiche, e pone questa idea

come ipotesi del teorema per sottrarsi a Dio. Per la messa in scena, la regista ha raccolto inoltre delle suggestioni da *I Cenci*, e ha riscritto uno spartito drammaturgico dove gli elementi chiamati in causa intervengono con partecipazione equilibrata, per quantità e forza semantica, al divenire in scena. Al testo recitato si intrecciano o sovrappongono sonorità vocali che richiamano litanie e trasmissioni via telegrafo, oltre la scena su un video scorre un bianco/nero quotidiano e sospeso, gli oggetti travalicano la materia verso la personificazione, e i movimenti, le luci, le musiche si coalizzano anch'essi con la parola; una parola ardua, difficile, tormentata. A comporre uno spettacolo fuori dal comune, che, utilmente, destabilizza lo spettatore. *Anna Ceravolo*

Il fascino del terrorista

PRODUCT, scritto e interpretato da Mark Ravenhill. Regia di Lucy Morrison. Luci e suono di Mat Orf. Con la partecipazione straordinaria di Federica Fracassi. Prod. Paines Plough, Londra. FESTIVAL MILANO-NOLTRE, MILANO.

Possono Amy, ricca americana che ha perso il fidanzato nell'attacco terroristico alle Twin Towers, e Mohammed, aspirante attentatore suicida votato alla Jihad, innamorarsi? A Hollywood, sì. È questo lo spunto di partenza di *Product*, il testo che vede Mark Ravenhill impegnato nella doppia veste di autore e interprete nel ruolo di un produttore pronto a tutto pur di persuadere un'attrice a lavorare nel film che le sta proponendo. Film pieno di tutti i peggiori cliché da blockbuster, con improbabili colpi di scena all'insegna di «Omnia vin-



cit amor» culminanti nell'assalto finale dell'eroina al carcere di Guantanamo per liberare l'amato. Ravenhill sfoggia brillanti doti di entertainer, domina la scena e pare divertirsi nel dare vita al personaggio del produttore cinico e amorale, concentrato unicamente sull'obiettivo di vendere il prodotto che dà il titolo allo spettacolo. Alla sua esuberanza fa da contraltare l'efficace presenza muta di Federica Fracassi nei panni dell'attrice, barriera su cui si infrange senza fare breccia il fiume di parole del produttore. Riflessione sul disorientamento prodotto dalla spettacolarizzazione del terrorismo islamico e dal bombardamento mediatico che ne è conseguito, parodia dei luoghi comuni sull'Islam ma anche del sistema di valori degli Stati Uniti e dell'Occidente, satira del mondo del cinema in cui ogni cosa - pure gli orrori del terrorismo - diventa merce, *Product* mette molta carne al fuoco senza però convincere del tutto. Iconoclasta, ironico e incurante del *politically correct*, Ravenhill mette alla berlina tutto e tutti spingendo il pedale sul ridicolo e il grottesco, ma il gioco mostra un po' la corda. Resta infatti la sensazione che il testo, invece di affondare veramente i colpi, rimanga in superficie esaurendosi in una serie di battute più o meno divertenti. *Valeria Ravera*

Nella pag. precedente, Arianna Scommegna in *Qui città di M.*, di Piero Colaprico, regia di Serena Sinigaglia; in questa pag. una scena di *Per farla finita col giudizio di Dio*, di Antonin Artaud, regia di Annig Raimondi (foto: Fulvio Michelazzi).

Rezza animale patafisco

BAHAMUT, di Antonio Rezza. Regia di Flavia Mastrella e Antonio Rezza. Scene e costumi di Flavia Mastrella. Luci di Maria Pastore. Con Antonio Rezza, Daniele Bernicchia, Armando Novara. Prod. Crt Artificio per Ortigia Festival 5, MILANO.

Con lo stesso pudico imbarazzo con cui ci chiederemmo chi o cosa sia l'animale Bahamut, potremmo chiederci ancora cosa ci riservi questa volta l'animale Rezza. Animale in senso teatrale, sia chiaro, animale patafisco da palcoscenico, bestia da stile, insomma. Ma anche da soma, perché si carica sulle spalle il pubblico e se lo porta in giro a cavalluccio per un'ora buona, lo fa divertire, e intanto si trascina dietro un bel carico di interrogativi su cui fermarsi a riflettere. Si ride, e molto, e bene, anche: e però è un riso che si fa scongiuro. Dietro agli immancabili teli lacerati o a corpo libero, in soliloquio o dialogando con i due bravi Novara e Bernicchia - braccia armate dell'Assurdo - le entità schizoidi di Rezza presta il volto e la voce riflettono e distorcono come uno specchio concavo la specificità dell'*homo italianus*: il malato, il padrone, la moglie del padrone, l'operaio, il sottosegretario, lo sportivo. Ma non è un caso che sia l'immane Nanetto, come paradosso antropo(de)morfizzato dell'arrampicatore sociale, a riscuotere il maggior plauso: agisce di nascosto, sorprende alla luce del sole, si esalta sotto quella dei riflettori. Satira ma non solo: su Rezza è stato detto molto, ma interessante sarebbe chiedersi in che modo questo - che non viene certo classificato come "teatro di testo" - renda un gran servizio alla parola. Perché con la parola Rezza davvero ci gioca: la mette alla prova, la consuma e la ricostruisce, la sguinzaglia e la rincorre, la acciuffa e la rimette in libertà. Ed è proprio attraverso questo meccanismo che il gesto riempie, ricolma, reinventa l'azione. È un percorso finemente tormentato, e il borborigmo e il balbettio e la ripetizione sono proprio i sintomi di questa piaga della comunicazione. Secondi per celebrità solo a quelli di Fontana (Lucio, si intende), i tagli della Mastrella non sono allora solamente tentativi di ripensare lo spazio, ma divengono anche veri e propri squarci nel tessuto del linguaggio. Da quella sintesi di forme e colori, linee

e prospettive, sotto quei tessuti malleabili che accolgono il corpo e lo fanno svanire, emerge solo un volto, una bocca, una voce. Davanti a questa apparizione, un po' increduli, vien quasi voglia di fare come San Tommaso: sbirciare dentro quei tagli per svelare e toccare con mano la destrezza incantatrice della coppia Rezza - Mastrella. *Davide Carnevali*

Baggio amico del Brasile

IL MIO AMICO BAGGIO, testo e regia di Cesare Lievi. Con il duo Gustavo e Danniell, Giuseppina Turra, Daniel Meininghaus e gli attori del Laboratorio condotto da Cesare Lievi. Prod. Centro teatrale bresciano, BRESCIA.

Un titolo *trompe l'oeil*, *Il mio amico Baggio*, per un testo nato per farci riflettere. La figura del famoso calciatore entra nel lavoro solo indirettamente. Evocata dai protagonisti e da qualche spezzone filmato di partita. E però ha funzione maieutica in questo non forse eccezionale e però opportuno spettacolo firmato da Cesare Lievi che mette al centro il tema della difficile integrazione del forestiero, dell'extracomunitario nel nostro Paese. Nella fattispecie in una città come Brescia che sotto la cenere brillante del benessere nasconde tragiche realtà. Semplice, col sapore quasi di una fiaba popolare, è l'avvio del non breve atto unico dove c'è molta e bella musica, e non manca una certa ironia. Lungo una strada anonima e scolorita due ragazzi, berrettino rovesciato e stinti pantaloni, cantano una nenia dol-

cissima, una *sertaneja*, che arriva da lontano. Appunto dal Sertao quel territorio immenso del centro del Brasile da cui provengono i due giovani Gustavo e Danniell nel desiderosi di sfondare nel mondo della canzone. Sono arrivati senza conoscere nulla. Solo il nome di quel calciatore, appunto il mitico Baggio, che nel 1994, fallendo un rigore ai Mondiali di Los Angeles, regalò la vittoria al Brasile. E da quel giorno è diventata la loro icona. Ma l'esistenza è dura da affrontare e non è una canzone che può fruttare solo qualche euro. Soli erano nel Sertao e soli sono tra le vecchie case della città sconosciuta. Un compagno di strada, un mimo che veste da angelo con le ali stinte (il bravo ma un po' straniato Daniel Meininghaus) cercherà di trovare loro un lavoro. Lavoro nero. Tenteranno anche un provino televisivo (la sequenza più pungente). Ma falliranno il "rigore" come Baggio. La nostalgia avrà il sopravvento e torneranno al loro Sertao. In un finale che rimanda un'eco beckettiana. Mentre cantano un'altra delle loro dolci canzoni sprofonderanno nel vuoto come la Winnie di *Giorni felici*. Cantano assai bene, Gustavo e Danniell i due ragazzi brasiliani presi dalla strada, e chi racconta la loro piccola grande storia è una narratrice che funge anche da coro. Ruolo che con raffinata ironia assolve la bravissima Giuseppina Turra. Lo spettacolo, a parte l'eleganza formale tipica dei lavori dell'artista gardesano, non manca di felici lampi teatrali. E bene assolve quel che anche è il compito del teatro. Cioè di essere passione civile. *Domenico Rigotti*



Fassbinder/Latella



LACRIME attorno a una bambola nuda

LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT, di Rainer Werner Fassbinder. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Suono di Franco Visioli. Animatori d'ombre Massimo Arbarello e Sebastiano Di Bella. Con Laura Marinoni, Silvia Ajelli, Cinzia Spanò, Sabrina Jorio, Stefania Troise, Barbara Schröer. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO/Teatro Stabile dell'Umbria in collaborazione con il Théâtre National Populaire, Villeurbanne - Lyon.

Un'enorme bambola, nuda e con le fattezze di Silvia Ajelli/Karin, occupa il centro di un palcoscenico altrimenti gelidamente spoglio. Una sorta di totem ingombrante e inquietante, un simulacro esplicito e non ignorabile di quello che è allo stesso tempo oggetto del desiderio e prefigurazione di un'esistenza diversa, forse più sincera. Una presenza scenica che non soltanto condiziona i movimenti delle interpreti, ma fornisce chiari indizi riguardo il disegno registico. Latella, consapevole dell'inattualità di molti aspetti del dramma di Fassbinder, così profondamente calato nella quotidianità della Germania dei primi anni Settanta, adotta uno straniamento che possiamo definire di scientifica freddezza. I movimenti delle attrici seguono rigide geometrie, le battute vengono pronunciate all'uditorio e non rivolte al legittimo interlocutore, la recitazione stessa tende a smorzare i toni tragici a favore di una meccanicità che mette al bando ogni pathos. Latella non è interessato tanto alla rappresentazione di un interno borghese in dissoluzione, quanto alla spietata analisi del sentimento amoroso. Ed è soltanto un caso che quello qui descritto sia un amore omosessuale - la passione della stilista di successo Petra per l'aspirante modella Karin - poiché ciò su cui si vuole riflettere è, più in generale, l'inevitabile riproporsi della logica del dominio, del meno innamorato ai danni del più coinvolto, all'interno di una relazione sentimentale. Il bianco asettico domina la messa in scena - i teloni che ricoprono il pavimento del palco e che ne costituiscono il fondale, i costumi delle attrici - ma è movimentato da ombre che oggettivizzano e, paradossalmente, danno concretezza ai sentimenti indagati dal regista. Passione, devozione, crudeltà, ipocrisia, indifferenza vengono analizzati attraverso una spietata lente d'ingrandimento, che nega consolazioni e finzioni. Le sei interpreti incarnano quei differenti sentimenti con la richiesta freddezza: la vulnerabilità di Petra, una Laura Marinoni dai gesti e dai toni perfettamente calibrati; la felicità frutto di sofisticato auto-inganno di Sidonie (Cinzia Spanò); l'aspra pragmaticità di Karin; le movenze da bambola meccanica della figlia (Stefania Troise) e quelle da bambina invecchiata della madre (Sabrina Jorio); l'amore-odio espresso solo con gesti e sguardi dall'assistente Marlene (Barbara Schröer), l'unica in abiti neri. *Laura Bevione*

Fedra assetata di sincerità

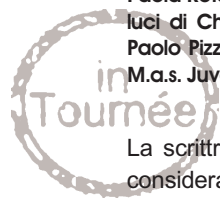
FEDRA, di Ghiannis Ritsos. Traduzione di Nicola Crocetti. Regia di Francesco Tavassi. Musica di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi. Prod. Associazione Culturale Mistras, TORINO.

Alla fine degli anni Sessanta il poeta greco Ritsos, in carcere per aver espresso il suo dissenso nei confronti del regime dei Colonnelli, compose alcuni monologhi in cui venivano rivisitati antichi miti greci, fra cui quello legato a Fedra. Elisabetta Pozzi volutamente trascura la densa letteratura di cui la tormentata "eroina" è stata protagonista nei secoli e opta per un punto di vista originale, allo stesso tempo antico e contemporaneo. Antico, poiché Ritsos non può ignorare la ricchezza e la complessità della sua tradizione culturale; contemporaneo, perché l'autore fa della sua Fedra un'epitome di quell'ansia di autenticità e schiettezza nei rapporti interpersonali che dispera l'uomo moderno. Incapace di dominare la sua insana passione per il figliastro Ippolito - qui incessantemente evocato ma mai nominato - Fedra rivela nel suo febbrile monologare non soltanto tutti i tormenti derivati dal suo amore non corrisposto ma offre in primo luogo la lucida e straziante testimonianza di una solitudine senza possibile conforto. Semplici oggetti diventano segnali di una relazione fondata sull'imbarazzo e sull'assenza di autenticità: un frigorifero che non si riesce ad aprire con disinvoltura ovvero una catenina con una piccola croce che diviene simbolo dell'indissolubile legame fra amore e morte. Oggetti che, drammaturgicamente, consentono a Pozzi di variare con efficacia il proprio monologo che, peraltro, è ben rafforzato dalle musiche di D'Angelo che punteggiano, commentano, esasperano oppure smorzano i toni variabili della recitazione. L'attrice si affida alla sua voce mutevole, in alcuni punti anche artificialmente modificata, e ai suoi movimenti, a tratti convulsi ma più spesso sinuosi e assimilabili a una danza armoniosa. Avvolta in un abito candido, adagiata mollemente su una *chaise longue* o impegnata a percorrere con passi furenti il palcoscenico spoglio, Elisabetta Pozzi è una Fedra alla disperata ricerca di chi possa esaudire la sua brama di passionale sincerità. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente una scena di *Il mio amico Baggio*, testo e regia di Cesare Lievi (foto: Bepi Caroli); in questa pag. Laura Marinoni in *Le lacrime amare di Petra von Kant*, di Fassbinder, regia di Antonio Latella.

Confessioni a una blatta

GENESI, liberamente tratto da *La passione secondo G.H.* di Clarice Lispector. Un progetto di Lucilla Giagnoni. Collaborazione alla drammaturgia di Marta Pastorino. Regia di Paola Rota. Scene di Nicolas Bovey. Disegno luci di Christian Zucaro. Musiche originali di Paolo Pizzimentfi. Con Lucilla Giagnoni. Prod. M.a.s. Juvarra, TORINO.



La scrittrice brasiliana Clarice Lispector, considerata un classico nel paese d'origine, è da noi pressoché sconosciuta e il suo romanzo *La passione secondo G.H.* è oramai fuori catalogo. Una realtà che non rende giustizia alla prosa densa e introspettiva dell'autrice, concentrata su un'analisi approfondita e minuziosa dei sentimenti e dei pensieri dei propri personaggi. Lucilla Giagnoni si è lasciata incantare dalla scrittura riflessiva della Lispector e, diventando sulla scena G.H., ne ha sfidato l'apparente anti-teatralità. I punti su cui appoggiare il lavoro drammaturgico sono i rari riferimenti concreti contenuti nel romanzo: le palline fatte con la mollica del pane, un abito blu, un appartamento di lusso. E, soprattutto, la blatta rinvenuta in un armadio. L'insetto diviene interlocutore privilegiato e antagonista della donna che, intenta a riordinare la stanza della domestica che si è

appena licenziata, è improvvisamente spinta a rimettere ordine anche nella propria esistenza, sottoponendola a un esame profondo e inevitabilmente doloroso. Lo spettacolo diviene così un metaforico corpo a corpo con il cadavere della blatta, dal quale fuoriesce un liquido che la protagonista assaggia in un gesto che è, allo stesso tempo, prova di coraggio e illusione di trarre inconsueta forza da quel siero sconosciuto e ributtante. Lucilla, in sottoveste di seta bianca, si muove in uno spazio altrettanto metaforico: un non-luogo delimitato da teloni bianchi e illuminato a tratti, sul fondale, da lampi rosso-fuoco. L'attrice porge il monologo con gesti accuratamente modulati e toni di voce oggetto di repentini passaggi dalla confusione al cinismo, dalla disperazione alla sicurezza, dal rimpianto alla speranza. Assume, in tal modo, teatrale efficacia il radicale ripensamento della propria vita attuato dalla protagonista, decisa a ricercare quella "neutralità" che le assicuri un posto saldo nel mondo, forte della consapevolezza che la propria esistenza sia un affare che non riguarda altri che lei, senza conseguenze sull'imperturbabile ordine dell'universo. Peccato che, nel finale, Lucilla rinunci alla convincente e poliedrica qualità interpretativa che le è propria, per uscire quasi dal personaggio e riassumerne, didascalicamente, le conclusioni filosofiche e morali. *Laura Bevione*

neità dei vari linguaggi utilizzati. *Protomembrana* è la prima tappa di questo originale progetto e si propone come sperimentazione e, allo stesso tempo, come riflessione sulla contaminazione drammaturgica. In scena solo, il corpo racchiuso in un elaborato interfaccia corporale che pare una fantascientifica armatura, Marcel.li narra piccole storie dalla trama strampalata. Ma non è certo il contenuto quello che conta, quanto il fantasmagorico contenitore: le immagini proiettate sul fondo del palcoscenico dal computer di Marcel.li sono colorati e grotteschi fumetti, collage di fotografie e disegni, insoliti video musicali. Le tecniche predilette dall'artista, che non esita a coinvolgere un pubblico assai divertito, sono principalmente l'animazione e il suono interattivo. Espedienti che concorrono a creare una nuova drammaturgia, definita "sistematurgia" dallo stesso Marcel.li, il quale, tuttavia, recita il suo ruolo di innovatore delle scene con una certa ironia. Lo spettacolo, che si dichiara ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio e a *L'origine della specie* di Darwin, non è tanto un serio e intellettualistico saggio, quanto un gioco spensierato, compiuto senza prendersi troppo sul serio, forte della convinzione che la forza del teatro, aldilà di qualsivoglia diavoleria tecnologica, rimarrà sempre nella semplice presenza di un attore su un palcoscenico nudo. *Laura Bevione*

In questa pag. Marcel.li nel suo *Protomembrana* (foto: Carles Rodriguez); nella pag. seguente, in alto Nicola Ulivieri e Laura Catrani in *Die Zauberflöte*, di Mozart, regia di Oskaras Korsunovas (foto: Ramella&Giannese); in basso, Donata D'Annunzio Lombardi e Paola Gardina in *Le nozze di Figaro*, di Mozart, regia di Valter Malosti (foto: Albino Neri).



Fantasmagorico Marcel.li

PROTOMEMBRANA, drammaturgia e regia di Marcel.li Antunez Roca. Con Marcel.li Antunez Roca. Prod. Panspermia SL in collaborazione con ICIC-Institut Català de les Indústries Culturales, ICUB-Institut de Cultura de Barcelona e Ministero della Cultura, Spagna. MALAFESTIVAL, TORINO.

Fra i membri fondatori della Fura dels Bauls, Marcel.li è impegnato da qualche tempo nel Progetto internazionale Membrana, finalizzato a sperimentare i rapporti tra arti della scena e nuove tecnologie. Linguaggi espressivi compositi - dalla recitazione al fumetto - vengono liberamente contaminati con innovativi mezzi tecnici - robotica, animazione interattiva, software scenico, interfacce corporali. Un esperimento compiuto all'insegna di una divertita anarchia e fondato sulla convinzione di un'effettiva omoge-

Delirio di una Regina

REGINA METEORA. *Delirio Amoro* di *Katarijina Ludmilla II*, di Katia Capato e Domenico Castaldo. Regia di Domenico Castaldo. Scene, luci e costumi del Laboratorio permanente di ricerca sull'arte dell'attore. Con Katia Capato. Prod. Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, TORINO.

Lussuosi lampadari a gocce di vetro ed eleganti poltrone rivestite di raso rosso e nero compongono il salotto borghese che ospita il delirio amoroso di Katarijina Ludmilla II. Figura sottile e tagliente, la Regina parla ai "giudici", ai "professori" e a tutti coloro venuti a incontrarla per ottenere un atto di abdicazione. Di fronte a tremendi capi d'imputazione, Ludmilla tesse, in una memoria ancora violenta e in una lucidità ormai flebile, una trama costruita sulla veridicità dei

suoi atti e la convinzione delle sue azioni. Prendono forma, allora, l'eliminazione di un figlio-angelo per rimediare al peccato originale, un marito dagli occhi splendenti come carboni ardenti, un cielo stretto in una nottata apocalittica, il concepimento di un Cristo che non morirà sulla croce, la conquista del Regno dei Cieli. Con orgoglio e dignità Ludmilla respinge le accuse nella ferma

convinzione di aver affrontato la vita come un atto d'amore. Costruito da Domenico Castaldo su testi tratti da Alda Merini, dal Processo a Giovanna D'Arco, dall'*Apocalisse*, *Regina Meteora* è uno spettacolo che indaga il tema della follia in una prospettiva onesta e franca. Katia Capato (il cui nome d'arte, negli spettacoli della Marcido Marcidorjs, era proprio Ludmilla) modula la voce e gestisce il

corpo con cura e sapienza, regalando alla sua Regina una complessità di toni commoventi. Si assiste dunque all'introspezione esistenziale di un personaggio ma anche al percorso professionale di un'attrice. Ne emerge un raffinato monologo che coinvolge lo spettatore in una transizione dalla lucidità alla follia che, forse, altro non è se non un perdersi dell'anima. *Patrizia Bologna*

doppio Mozart di Malosti e Korsunovas

Cherubino pacifista Pamina in giostra

Due opere di Mozart prodotte in rapida successione ed entrambe affidate a un regista di prosa non proprio ortodosso. Nell'anno delle celebrazioni mozartiane, il Teatro Regio di Torino sceglie di sperimentare modalità di messa in scena che sappiano combinare novità e fedeltà allo spirito del grande musicista austriaco. Partendo dall'assunto che comicità e leggerezza siano componenti essenziali delle opere di Mozart tanto quanto commozione e filosofia, Malosti e Korsunovas pongono in evidenza la gioiosa saggezza da favola in esse contenuta. Il regista torinese ambienta la vicenda delle tormentose nozze fra Figaro e Susanna in uno spazio unico: una piattaforma circolare sulla quale campeggia una poltrona da barbiere, utilizzata, però, essenzialmente per altri scopi, da nascondiglio improvvisato a lettino da psicanalista. Pochi ma arguti accorgimenti scenici - i fili che trasformano la Contessa in una sorta di burattino nelle mani del marito, qualche albero a ricreare il bosco dell'ultimo atto - consentono di suggerire con efficace evidenza luoghi e stati d'animo. Malosti, poi, coerente alla propria ricerca di leggerezza non disgiunta da spensierata ironia, non lesina sull'aspetto coreografico: allegri passetti di danza esibiti con disinvoltura dai cantanti e, negli ultimi due atti, leggiadri balli delle contadine. Né il regista rinuncia a ironiche strizzatine d'occhio a un pubblico giovane, facendo indossare a Cherubino, prossimo ufficiale, una maglietta anti-militarista. Una messa in scena snella e divertita, capace di sottolineare con intelligente comicità il gioco dell'arguzia e dell'amore su cui Mozart e Da Ponte avevano costruito il proprio lavoro. Un'analogica ricerca di leggerezza muove l'allestimento di Korsunovas, alle prese, però, con un'opera che il fitto sostrato massonico-esoterico complica, moltiplicandone i possibili piani di lettura. Il giovane regista lituano e Alessandro Baricco, autore della riscrittura dei dialoghi che inframmezzano le arie, cooperano alla riscoperta del lato comico e "popolare" del *Flauto magico*. Rivalutandone la natura di opera destinata a un pubblico non di corte, Baricco inventa una cornice metateatrale, ambientando la messa in scena nella piazza di un paese, in cui è attesa la visita di un alto burocrate. Assistiamo, così, alle continue baruffe fra un sindaco - in frac e ghette - e un impresario: il primo vorrebbe cambiare la trama dell'opera stessa mentre il secondo difende le ragioni dell'arte. Certo Baricco non rinuncia a riferimenti assai contemporanei come quelli a Gandalf o a Shrek ma il risultato ci appare convincente e mai stridente con l'opera vera e propria. Il gruppo comico dei Turbolenti, poi, affronta con professionalità e dovuta umiltà il compito di recitare le nuove battute. Korsunovas asseconda con intelligenza la comicità dell'inedita cornice e dirige con scaltra inventiva movimenti e umori delle numerose comparse. Uno spazio unico, dominato da un'immensa giostra sulla quale scorrono ora animali giganteschi, ora un fiore bianco che nasconde Pamina, ora scheletri, ora angioletti, è il duttile e attivo sfondo della vicenda narrata dall'opera e riesce a fondere simbologie massoniche e scenari da favola. Baricco e Korsunovas dimostrano con efficacia come l'opera, senza abdicare all'alta qualità dell'esecuzione musicale e della messa in scena, possa parlare a un pubblico assai vasto e composito, così come accadeva nel Settecento di Mozart. *Laura Bevione*



LE NOZZE DI FIGARO, di W.A. Mozart. Libretto di Lorenzo Da Ponte. Regia di Valter Malosti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Laura Viglione. Luci di Luca Ferioli. Coreografia di Michela Lucenti. Direttore d'orchestra Giuseppe Grazioli. Con Massimiliano Viapiano, Maria Costanza Nocentini, Donata D'Annunzio Lombardi, Andrea Porta, Paola Giardina, Francesca Pedaci, Ugo Guagliardo, Stefano Consolini, Antonio Feltracco, Elia Fabbian, Cristiana Arcari, Rita La Vecchia, Daniela Valdenassi.

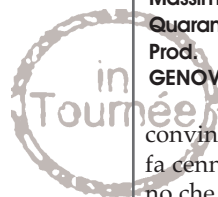
DIE ZAUBERFLÖTE, di W.A. Mozart. Libretto di Emanuel Schikaneder. Drammaturgia di Alessandro Baricco. Regia di Oskaras Korsunovas. Scene di Jurate Paulekaitė. Costumi di Agne Kuzmickaitė. Direttore d'orchestra Fabio Biondi. Con Günther Groissböck, Ingrid Kaiserfeld, Rachel Harnisch, Topi Lehtipuu, Nicola Uliveri, Manuela Bisceglie, Alexandra Wilson, Lorena Scarlata, Romina Basso, Christopher Robertson, Bruno Lazzaretti, Gary Bachlund, e con la partecipazione dei Turbolenti. Entrambi con orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino. Prod. Teatro Regio di Torino, TORINO.



Machiavelli/Sciaccaluga

La beffa del sanguigno Callimaco

MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Ugo Pagliani, Gianluca Gobbi, Enzo Paci, Pier Luigi Pasino, Barbara Moselli, Massimo Mesciulam, Silvia Quarantini e Alice Arcuri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.



Frutto saporoso che da sempre offre al teatro tentazione come la mela che il serpente offre ad Eva, la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli. Capolavoro che sfida il tempo per la sua rara espressività e per la bellezza della lingua in cui è scritta (ogni volta che la si ascolta piccole e grandi sorprese sono in arrivo, e ci ripagano delle offese del parlare di oggi). Commedia poi, o, meglio ancora, dramma dalla eticità aspra e profonda sotto le luci infernali che emana, dove sul banco dell'accusa è la nequizia della società. È vero che, nella cruda, beffarda vicenda dell'anziano messer Nicia che per avere un figlio dalla giovane moglie Lucrezia le manda nel letto il disinvolto Callimaco convinto che morrà per avere gustato la magica pianta della mandragola, non si fa cenno alcuno alla moralità. Ma proprio lo sguardo franco del grande fiorentino che pesa su tutto ciò che è sordido, rappresenta alla fine la purificazione dell'intreccio che eventualmente potrebbe destare scandalo. Non certo più oggi, in verità, sottoposti come siamo a ben altre oscenità. Si scaglia Machiavelli contro la società e si dimostra impietoso dipingendola come provinciale e gretta. Ma al grande scrittore è concesso di inveire soprattutto in quanto la sua voce riesce a varcare i secoli e ancora tuonare contro analoghe meschinità dell'oggi. Meschinità che non mancano di essere riflesse anche in questo allestimento del Teatro di Genova operato da Marco Sciaccaluga, non brillante forse di originalità ma dove non c'è mai trascuratezza, o si scivola, come spesso è successo, nel guittesco. Ben giocato lo spettacolo nel felice contrasto tra il comico e il serio e che non va alla ricerca di attualizzazioni ma preferisce restare al vivace affresco cinquecentesco. Ciò grazie anche ai ben curati costumi di Valeria Manari cui si deve pure la stilizzata scenografia. Una macchina lignea vagamente leonardesca (e magari un tantino ronconiana), uno spazio che si apre e si stringe a suggerire i luoghi dove si trama la boccaccesca vicenda, e che però porta in sé, volutamente, anche un segno utopico. Anche apprezzabili gli attori. E qui in campo sono soprattutto le nuove, ben preparate, leve dello stabile genovese, al cui centro però a far da perno e motore sta il bravo Ugo Pagliani. Ben in parte nelle vesti di un messer Nicia quanto mai imbabbeito e che però non manca di piccoli fero-

ci guizzi di follia che arricchiscono il personaggio. Quanto al giovane e sempre più in ascesa Gianluca Gobbi, disegna con forte vitalità un Callimaco in certo qual verso inedito. Rubicondo e sanguigno, e in cui già sembra respirare qualcosa del futuro Falstaff di quel tal Shakespeare che quando verrà il suo tempo, non dimenticherà la forza e il valore di quest'opera inossidabile.

Domenico Rigotti

Sogni solitari di coppia

EDEN, di Eugene O' Brien. Traduzione di Marcello Cotugno. Regia di Alberto Giusta. Luci di Sandro Sussi. Con Alberto Giusta, Orietta Notari. Prod. Teatro Stabile di Genova - Compagnia Gank, GENOVA.

L'aspetto più immediatamente impressionante dello spettacolo si deve alla tensione e alla concentrazione raggiunte dai due interpreti: Alberto Giusta, che imposta le linee parallele dei due monologhi per sé e per Orietta Notari, attrice dalla prodigiosa naturalezza di eloquio e di comportamento scenico. I due personaggi, intimamente complessi, sono vieppiù complicati dalla tecnica drammaturgica imposta dal nuovo, giovane autore irlandese che evita il dialogo diretto esplicito. Ma gli attori si rivolgono al pubblico con disarmante persuasione. Sul palco, una fila di sedie vuote (due per gli attori) addossata alla parete sporca d'umido e uno stereo su un tavolino. Nella stessa serata fatidica i due protagonisti hanno deciso di voltare pagina nella loro storia di coppia da tempo in crisi. La donna (Breda) ha affrontato con successo una cura dimagrante e punta, nella programmata uscita al *pub* con le amiche, a riconquistare il suo uomo (Billy), che nel distacco dalla moglie s'è invaghito della bella, giovanissima Imelda ed è certo di sedurla approfittando dell'effetto di qualche birra in più bevuta con gli amici. L'Eden per i due si delinea nell'esito degli incontri sospirati, che si risolvono poi in fuggevole incrocio e finiscono deludenti per entrambi. Breda alimenta sogni erotici, con l'aiuto di un libro che la introduce nell'harem immaginario dov'è la favorita; Billy cerca l'ammirazione della compagna. Ma la duplice avventura, narrata con assoluta partecipazione, mentre anche i rapporti tra i due si concretizzano, malgrado la distanza fisica mantenuta durante l'intero spettacolo, riflette un'esperienza contemporanea, minimale e comune, ma significativa. Nasce la comicità dalle contraddizioni, dalle nevrosi più o meno dominate, dal linguaggio volgarmente popolare; affiora dai tentativi velleitari di due persone destinate ad attrarsi e non capirsi. Pianto e riso in pari misura, per due esasperazioni rese con forza e delicatezza. L'Eden mancato in fondo non è imputabile a nessuno. Gianni Poli

In questa pag. una scena di *Mandragola*, di Niccolò Machiavelli, regia di Marco Sciaccaluga; nella pag. seguente un'immagine da *La mia scena è Genova*, testo e regia di Tonino Conte.



Vita di fabbrica secondo Altan

CIPPUTI, CRONACHE DAL BEL PAESE, di Francesco Tullio Altan e Giorgio Gallione. Collaborazione drammaturgica di Giulio Costa. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Paolo Silvestri. Luci di Aldo Mantovani. Con Eugenio Allegri, Simona Guarino, Orietta Notari, Aldo Ottobriano, Giorgio Scaramuzzino, Federico Vanni. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.



A conferma di uno slittamento formale in atto, molti soggetti e "documenti" del mondo del lavoro drammatizzati, tornano in versione affabulatoria (Celestini docet). Qui è la scenografia a rendere protagonista la Fabbrica, un reparto ingombro di trucioli metallici, con sgabelli, tralicci e tubature immersi nel rumore e nelle emissioni fumogene. Lì si concretizzano le vignette rese celebri dall'inventiva militanza satirica di Altan, col pretesto del compleanno trentesimo del suo eroe e della Cgil che festeggia il centesimo. La difficoltà a usare linguaggi storicizzati (luoghi comuni e slogan tra i più usurati) con l'adeguato distacco ironico, è ben superata. Pur privo di ideologia positiva, con tono da teatro civile e non da agit-prop, lo spettacolo sa evocare momenti essenziali di storie travagliate, come quella dei cantieri navali di Monfalcone, dove l'amianto attaccava i polmoni dei lavoratori; o dello stabilimento Fiat di Melfi, nel quale l'organizzazione dell'industria automobilistica esaspera le condizioni d'alienazione. Episodi personali vedono protagoniste le donne, le "vedove dell'amianto", le mogli dei menomati o le vittime di incidenti per incuria o sprezzo delle norme di sicurezza. O i primi giorni di lavoro, iniziazione spesso traumatica. Lo spettacolo è movimentato con numeri da cabaret, nella linea Fo e Jannacci, e con canzoni. Giorgio Scaramuzzino è Cipputi dalle scandite, maliziose movenze nell'agitare i ferri del mestiere sotto il cappellino calcato; Federico Vanni, Bundazzi sornione, reagisce alle provocazioni sentenziose, amplificandole. Aldo Ottobriano conferisce massima stilizzazione nevrotica al giovane neoassunto, trafiggendo la bolgia dell'officina con acida ilarità. Tutti armati di martello, chiave inglese, o "lampada" a gas (mite versione della fiamma ossidrica). Le parti femminili trovano accenti commos-

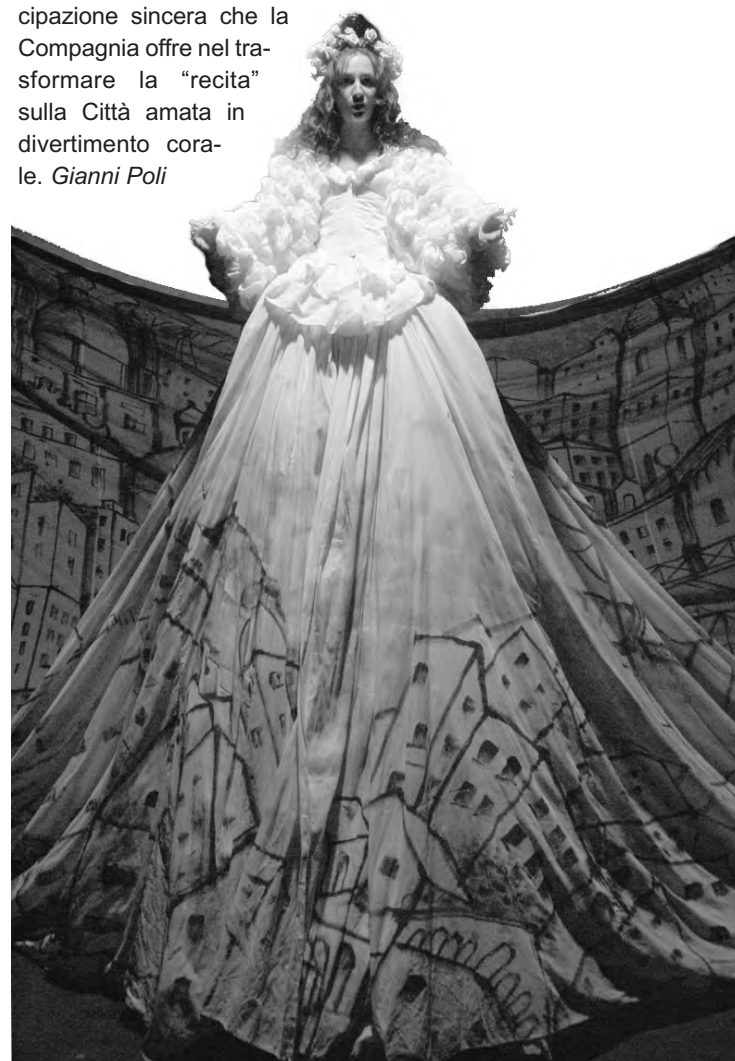
si in diversi episodi dal tono sommesso o sdegnato quando più decisamente accusatorio; e nel lutto, il sincero pudore dell'autocensura. Simona Guarino testimonia dell'iniziazione in fabbrica, Orietta Notari, della solidarietà dolorosa con la malattia del marito. Eugenio Allegri sembra esorcizzare l'esperienza dell'operaio anziano con canti proletari e balletti insolenti e risentiti. Si contrappongono così all'amarezza del Cipputi, alla stupida pragmaticità del Bundazzi, in tanti scambi di disarmanti evidenze tauologiche e ambiguità tipiche dell'originale. *Gianni Poli*

Viaggio-racconto su Genova

LA MIA SCENA È GENOVA, testo e regia di Tonino Conte. Struttura scenografica di Alida Cappellini e Giovanni Licheri. Costumi di Santuzza Cali, Bruno Cereseto e Danièle Sulewic. Musiche di Franco Minelli con Roberta Alloisio. Luci di Emanuele Conte. Con Renato Avallone, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Giselda Castrini, Bruno Cereseto, Pietro Fabbri, Ilaria Genatiempo, Simonetta Guarino, Aldo Ottobriano, Valentina Picello, Vanni Valenza. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Prima parte di un ambizioso "viaggio-racconto" in tre tappe. Per la prima avventura, si entra in una grandiosa struttura in metallo e legno, sistemata nella chiesa di S. Agostino, che non corrisponde al bozzetto del disegno primitivo, presentato col progetto a inizio stagione. Quello slancio, quella leggerezza di nave in mare o navata di cattedrale, qui si fissa in impalcatura soltanto funzionale e facilmente percorribile. Agilità e sicurezza ne hanno certo modificato l'aspetto e il senso originali. Da un gran mezzero variopinto escono all'inizio gli attori, isolando Padre e Madre Ubu, in un (ennesimo) omaggio a Jarry, al grido «Merdra!» per dichiarazione di guerra. Una riflessione sul senso del teatro secondo Luzzati, ispiratore onnipresente, è svolta da Aldo Ottobriano in *La mia scena è Genova*, con affettuosa resa della poetica dello "scenografo-pittore". Dopo l'elezione a furor di popolo di Simone Boccanegra Doge, una figura biancovestita, meravigliosa nel manto estensibile all'infinito, rappresenta piazza Sarzano con la poesia di Dino Campana. Fra i tanti episodi (o "quadri") collegati e autonomi, alcuni spiccano per

soluzioni più efficaci e concertate fra testo e visualità; mentre anche la musica contribuisce a patinare d'epoca la rievocazione. Le lenzuola stese ad asciugare, come vele, in *Treuggi*; il dialogo fra Cristoforo Colombo (*Cristo ferens*, nel suo slancio ascetico o "missionario") con Isabella raffigurata da una bambola parlante che rinvia la battuta e provoca un *auto da fè* amaro nel Navigatore. E ancora, in *Memento mori* il cimitero di Staglieno è animato da attori-statua, insolitamente osservati dall'alto. Vivo coinvolgimento suscita Vanni Valenza che chiama parte del pubblico a mimare la battaglia navale. Spirito goliardico è impresso da Nicholas Brandon alla fondazione del *Genoa cricket Football Club*. L'*Anonimo* ha la voce secca e beffarda di Ottobriano che sferza o accarezza i concittadini, criticandoli in pace e in guerra. Uno spettacolo vario e discontinuo per umori, sapori e linguaggio scenico. Tanti i luoghi comuni, ripresi con intento antologico da rappresentazioni passate. Eppure, al senso dell'ovvio sfuggono i momenti di cui si diceva, attraversati dall'ingenuità improvvisa, dall'incanto eterno del Teatro. Così, a un po' di delusione per l'infedeltà alla tensione metaforica dell'impianto scenico iniziale, s'oppongono appunto quel dono di partecipazione sincera che la Compagnia offre nel trasformare la "recita" sulla Città amata in divertimento corale. *Gianni Poli*



Grand guignol per Enrico V

ENRICO V, di William Shakespeare. Traduzione di Anna L. Messeri. Regia di Massimo Mesciulam. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Sandro Sussi. Con Alex Sassatelli, Andrea Bonella, Fabrizio Careddu, Massimo Cagnina, Daniele Gatti, Maurizio Lastrico, Paolo Li Volsi, Kati Markkannen, Barbara Moselli, Stefania Pascali, Pier Luigi Pasino, Fiorenza Pieri, Vito Saccinto, Marco Taddei. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Se il teatro elisabettiano richiede la scena vuota affinché sia riempita d'immaginazione, di fronte alla storia inglese di Enrico V ammiriamo il compimento di tale convenzione. Sulla scena, i "colori" cangianti delle situazioni e dei personaggi, si colgono nelle semplici varianti dei costumi e delle luci. Inoltre Mesciulam fa tutti partecipi del gaudio del linguaggio shakespeariano, amplificandolo in gestualità da *guignol* o approfondendolo in sommesse riflessioni. L'uso del Coro, che recita anche in platea, ha effetto sensibile sul pubblico. La musica proviene da un gong, un flauto, una chitarra e un carillon; la sonorizzazione, da versi vocali in quinta. Il lato spesso comico del guerreggiare con le parole si tinge di sgomento ai risultati degli scontri, come quando l'elenco delle vittime si fa epitaffio eloquente. La connotazione dei contendenti sottolinea il lato vanitoso e mondano nella Francia; nell'Inghilterra, un più puritano pragmatismo. Nei signori francesi, impersonati da donne, la moderna disinvolta tenuta da amazzone *glamour* invita al sorriso. Un incedere da sfilata di moda segna la lode del destriero del Delfino (Stefania Pascali), così come certi incontri per le scelte decisive adottano un piglio da sfilata. Il protagonismo di Enrico non schiaccia il temperamento impetuoso e schietto dell'interprete (Alex Sassatelli) che domina sia l'emozione sia lo slancio oratorio, pur faticoso. Nel registro sarcastico, l'omaggio delle palle da tennis inviate dal Delfino; burlesco e patetico, l'episodio della rievocazione, da parte dell'Ostessa (Barbara Moselli) della morte di Falstaff (Fabrizio Careddu). Lieve andamento di commedia assume il finale felice, giocato sull'equivoco linguistico in cui si impaniano Enrico e Catherine (Kati Markkannen) prima del bacio e dell'*Amen* del Re (Daniele Gatti) e della Regina (Fiorenza Pieri) che lo



sublima. Spettacolo di notevole equilibrio e gusto sicuro, da condividere nella dedizione gioiosa degli attori e da applaudire nell'insieme. *Gianni Poli*

Il titano in catene nell'Olimpico

PROMETEO INCATENATO, di Eschilo. Traduzione di Monica Centanni. Regia di Roberto Guicciardini. Scene di Piero Guicciardini. Costumi di Giuseppe Avallone. Musiche di Dario Arcidiacono. Luci di Lucilla Baroni. Con Sebastiano Lo Monaco, Mirko Rizzotto, Massimiliano Vado, Claudio Mazzenga, Melania Giglio, Gianluigi Fogacci. Coro di Oceanine: Silvia Giuliano, Alessandra Guazzini, Diana Manea, Maria Teresa Pintus, Giada Prandi, Angela Rafanelli. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

Già lo studioso inglese Jan Kott, nel suo famoso libro *Mangiare Dio*, individuava nel *Prometeo* di Eschilo una forte traccia "cratologica", che è stata ripresa e resa con molta evidenza dall'intenso allestimento proposto all'Olimpico di Vicenza per il 59° ciclo di spettacoli classici, dalla Compagnia Sicilia Teatro, con Sebastiano Lo Monaco nella parte del titano incatenato, e la sapiente e lucida regia di Roberto Guicciardini. La svelta e diretta, quasi colloquiale, traduzione di Monica Centanni accentua questa uscita dell'eroe tragico dal mito a vantaggio della sua modernità e umanità, così come concorrono la scelta di alte sedie, composte al centro della scena palladiana a figurare la rupe in cui il dio è stato incatenato da Giove per

avere portato il fuoco agli uomini; ed anche i costumi ideati da Giuseppe Avallone sembrano alludere, per gli uomini, a uniformi militari simboli del potere e della violenza nostra contemporanea, mentre per le donne (le Oceanine, soprattutto) alla leggerezza di veli che fasciano corpi danzanti; eccetto che per la "sventurata, errabonda fanciulla" Io, perennemente inseguita e punta da un invisibile tafano, con una lunga veste bianca e un copricapo con due terribili corna corte che ci offre una immagine scenica di lancinante, prorompente vitalità e bellezza, grazie anche alla bravura scenica di Melania Giglio, tutta nervi, istinto. E, infine, le musiche di Dario Arcidiacono, con le sue sonorità alte e stridenti, concorrono a definire una rappresentazione che, liberata da prometeici sofismi, giunge subito al centro del tema: che è quello del sacrificio di un dio che si fa uomo e patisce per il bene dell'umanità. Legato ad una sedia, impossibilitato a muoversi, Sebastiano Lo Monaco ci restituisce la passione di Prometeo facendosi carico del continuo variare delle ragioni e dei sentimenti che l'hanno portato all'assurda condanna: dolore, risentimento, spirito di vendetta, o quiete del perdono, si alternano come sospinti da una segreta tensione interiore che dà a quelle parole saggezza, sacralità e concretezza poetica. Bravi gli altri interpreti, Claudio Mazzenga, Mirko Rizzotto, Massimiliano Vado (nella doppia parte di Oceano e Violenza) e Gianluigi Fogacci, perfido, ambiguo Hermes. *Giuseppe Liotta*

Caterina bisbetica vincitrice

LA BISBETICA NON DOMATA, testo e regia di Luca Caserta. Scene Laboratorio Teatrale. Costumi di Fiorella e Mariana Bardeaga. Musica dal vivo dei Kuma Kan. Con Isabella Caserta, Maurizio Perugini, Oscar Vallisari, Elisa Bertato, Michele Matrella, Michela Zanetti. Prod. Teatro Scientifico-Teatro/Laboratorio, VERONA.

Luca Caserta ha collocato la sua *Bisbetica non domata*, liberamente ispirata a Shakespeare, in un ipotetico futuro post-atomico, in cui i sopravvissuti vivono in piccole comunità fortificate. Una sorta di nuovo medioevo, in cui le roccaforti costruite con materiali di scarto (lamiere, copertoni, ferraglia) sorgono come oasi in mezzo a lande deserte. Il cibo è portato da carovane che percorrono le rotte commerciali, le uniche vie che tagliano le Terre Aride, popolate da contrabbandieri, predoni, criminali di ogni genere. Acqua e benzina sono la vera merce di scambio. Alcuni viandanti giungono presso la comunità del ricco Battista, dove fanno conoscenza delle sue figlie: Caterina, bisbetica e insopportabile, e Bianca, dolce e romantica. Desiderosi di sedurre per poterle sposare, i viaggiatori si fanno ospitare, dando inizio a un gioco scenico fatto di comicità, equivoci e travestimenti che condurranno alla scena finale, un mondo alla rovescia in cui ordine e ruoli sociali saranno ridefiniti dall'indomita Caterina, che impugnerà le redini del potere affermerà vittoriosa la propria libertà. È lei che sceglierà il proprio compagno, è a lei che l'autoritario padre passa alla fine il bastone del comando. La regia di taglio cinematografico è condotta su un ritmo intenso e ha alcuni momenti dirimpenti. Isabella Caserta è una Caterina che s'impone ancora prima del suo arrivo sulla scena (con l'assordante rumore di piatti scagliati a terra), e la domina fino alla scena finale che esplosione nella musica dilagan-

te dei tamburi e delle percussioni. Il ruolo del maschio passa in secondo piano: Battista, il capovillaggio (Maurizio Perugini), è un credulone sempliciotto; Petruccio (un Oscar Vallisari bene in parte), nonostante la sua arringa sui doveri della moglie verso il marito (che parafrasa la battuta shakespeariana pronunciata nel finale da Caterina), è incapace di tener testa a Caterina; Lucenzio è il tradizionale innamorato. Il vero motore è la donna con la sua capacità intuitiva, la sua forza e la sua abilità. Anche Bianca (una convincente Elisa Bertato) sa usare astutamente la sua femminilità. *Rudy De Cadaval*

Borghese da tv

IL BORGHESE GENTILUOMO 3.0, da Molière. Riduzione drammaturgica di Fiona Dovo e Luca Mascia. Regia di Corrado Accordino. Scene di Luca Mascia. Costumi di Chiara Melzi. Luci di Corrado Accordino. Con Antonella Maccà, Luca Mascia, Daniele Ornatelli, Clara Sancricca. Prod. Associazione Culturale Apes Purpureae, VICENZA.

Nato sotto buoni auspici, questo Molière approda al Libero dopo revisioni, tagli e ricomposizioni che hanno portato all'odierna versione "3.0". Un *Borghese* dalla vita travagliata, come

dimostra quell'appendice codico-numerica un po' scomoda al titolo classico, perché, insomma, l'espedito pseudoinformatico sarà anche una strizzatina d'occhio alla sperimentazione ad ogni costo, ma non impressiona più (e in fin dei conti ha un po' stufato). Ma alcune intuizioni, dicevamo, sono certo apprezzabili, a cominciare dal recupero dei canoni della Commedia dell'Arte, cui questa drammaturgia molieriana ben attinge: Pantalone, Arlecchino e Colombina fanno così le veci di Jourdain, Coviello e Nicole. Encomiabile anche la volontà di ampliare spazio e occasioni a disposizione dei ruoli femminili, riducendo il numero complessivo dei personaggi, e sviluppando le dinamiche serva-padrone sull'asse Lucilla-Colombina, un esperimento che dà i suoi buoni frutti. Il resto è concesso naturalmente all'improvvisazione su canovaccio, che - tanto vale ripeterlo - della Commedia dell'Arte è cardine. Ed è qui che le articolazioni del *Borghese* cominciano a scricchiolare. I guizzi comici non sempre si dimostrano convincenti, la battuta si rivela spesso eccessivamente cercata, e al limite del buon gusto. In che modo allora ricondurre questo discorso alla contemporaneità? Se intenzione di questo *Borghese* è sposare la causa del gusto popolar-popolareccio, sicuramente ci riesce. Eppure le premesse per fare un

passo in più c'erano tutte, anche tenuto conto che Mascia, Ornatelli, Maccà e Sancricca sono davvero bravi; di Accordino regista si sono avute più brillanti prove e di più fine intuito, anche se conferma qui ancora pulizia e rigore dell'allestimento. Ma un lavoro di questo tipo nulla dice di più di quanto sia già stato detto sulle potenzialità della Commedia, anche perché sembra spesso accontentarsi di appagare televisivamente uno spettatore che alle formule televisive è già abituato, se non assuefatto. *Davide Carnevali*

Nella pag. precedente Sebastiano Lo Monaco, in *Prometeo incatenato*, di Eschilo, regia di Roberto Guicciardini; in questa pag. Luca Mascia e Daniele Ornatelli in *Il borghese gentiluomo 3.0*, da Molière, regia di Corrado Accordino (foto: Marco Zanirato).



Il mistero di Alleghe

HO GIOCATO A CARTE CON L'ASSASSINO. Sergio Saviane e i delitti di Alleghe, di e con Roberto Faoro. Regia di Roberto Bortolini. Scene e costumi di diSegno. Musiche di Antonio Fiabene e Alberto Mambrini. Prod. Teatri spa - Circolo Cultura e Stampa di BELLUNO.

Quattro morti misteriose, tra il 1933 e il 1946, scossero silenziosamente la vita in un paese in provincia di Belluno. Sarebbero materia per Carlo Lucarelli. Ma possono anche diventare un appassionante thriller teatrale che riporta all'attenzione del pubblico i delitti di Alleghe. Sarebbero rimasti in fondo al lago, quei delitti, se negli anni '50 Sergio Saviane non li avesse fatti oggetto di un'indagine giornalistica e poi di un libro, dove faceva anche nomi e cognomi. Denuncia e condanna per diffamazione. Poi, piano piano, l'emergere della verità dalle acque. *Ho giocato a carte con l'assassino*, Sergio Saviane e i delitti di Alleghe riprende in mano i fatti di quella sanguinosa vicenda e mette sotto la lente personalità aberranti vissute all'ombra del lago, nelle stanze dell'Hotel Centrale. Ma il testo di Roberto Faoro, che è anche l'unico interprete dello spettacolo (il debutto è avvenuto al Teatro Duse di Asolo, con la regia di Roberto Bortolini) non si concentra solo sull'indagine. Guarda più in là, come ha fatto Saviane, ai comportamenti di quell'Italia che passa dal fascismo a una mal sopportata democrazia, a quella provincia che a stento si fa moderna. Bortolini conosce il Veneto come lo conosceva Saviane, nato a Castelfranco nel 1925 e a quei climi legato anche quando, giornalista all'Espresso, preferiva occuparsi di critica televisiva. Le forme di un giornalismo ancora critico, processuale, sono la chiave che la regia di Bortolini impone alla scena. Le sedie della stanza dove Saviane lavora diventano panche per imputati. I nomi tornano a galla. Alla luce fioca dei lampioni di un paese di montagna, il lago restituisce la verità dei corpi: un uomo forse fatto a pezzi nel 1931, poi una cameriera, una giovane sposa, due coniugi. Corpi di cui Saviane fu il primo a parlare pubblicamente. Delitti su cui la Cassazione si pronuncerà definitivamente. Nel 1964. **Roberto Canziani**

I piani della morte

7 PIANI, tratto da un racconto di Dino Buzzati. Scrittura teatrale di Michele Ainzara. Regia di Paolo Valerio. Scene di Marcello Morresi. Costumi di Chiara Defant. Luci di Enrico Berardi. Video di Marco Millari. Coreografie di Margherita Klurfan. Con Ugo Pagliai, Paola Gassman, Roberto Petruzzelli, Raffaele Spina, Roberto Vandelli, Michela Ottolini, Paolo Bufalino. Prod. Fondazione Atlantide Teatro Stabile di Verona - Gat - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

Liberamente tratto dall'omonimo racconto di Dino Buzzati, inserito nella raccolta *I sette messaggeri* (1942), diciannove storie nelle quali sembrano condensarsi quasi tutte le tematiche delle successive opere maggiori, *7 piani* offre a Michele Ainzara la felice occasione di farne un crocevia drammaturgico del complesso universo letterario e teatrale buzzatiano che qui sembra ritrovare nello stesso tempo la sua fertile fonte e come una emblematica ed esaustiva ricapitolazione. Già Buzzati ne trasse lo spunto per *Un caso clinico*, la sua commedia più nota e fortunata (messa in scena al Piccolo da Giorgio Strehler nel 1953), cominciando a interessare quelle sottili trame che legano il suo teatro "da camera" alla grande narrativa, mentre adesso Michele Ainzara interviene nella novella con una "scrittura teatrale" originale, ma assolutamente fedele e in sor-

prendente simbiosi col mondo poetico del grande scrittore bellunese, di cui quest'anno ricorre, peraltro, il centenario della nascita. Ambientata ai giorni nostri, la commedia mantiene tuttavia una parossistica atmosfera da teatro dell'"assurdo" italiano degli anni '50 in cui emergono esemplari motivi della vita di Buzzati, in particolare il rapporto con la madre, le vaste e minute simbologie, ma marcate e manifeste, quel surrealismo onirico e fantastico di cui si nutre il linguaggio buzzatiano. Suddiviso in due tempi, lo spettacolo narra la assurda, kafkiana vicenda di Giuseppe Corte che, ricordiamo, ispirò il film diretto e interpretato da Ugo Tognazzi *Il fischio al naso* (1967), da cui il testo di Ainzara riprende più di un motivo. In questa versione teatrale, viene sottolineata la feroce critica alla struttura ospedaliera, ma anche, attraverso echi pinteriani, l'allegoria di un potere assoluto e spietato, che uccide l'individuo privandolo, in primo luogo, della sua volontà. Nella prima parte si creano, con un realismo spinto fino al grottesco, quelle premesse psicologiche, sociali e famigliari sulle quali poi, nel secondo tempo, il caso clinico del ricovero per un banale fastidio ad un occhio può trasformarsi in incubo, in un sinistro destino, quasi ineludibile, che porterà il protagonista verso quella irresistibile discesa dal settimo piano al primo, dove, troverà la morte. Bella e interessante la regia di Paolo Valerio che crea in palcoscenico diversi piani di situazione, fa un uso non invasivo di intelligenti e indovinati inserti filmati, come la sequenza, a schermo intero, del finale di *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais, oltre a quelli, stupendi, che ripropongono il vasto e straordinario materiale pittorico di Buzzati. Molto bravi tutti gli attori impegnati in più ruoli; fra questi ricordiamo Michela Ottolini, irricognoscibile nelle parti a lei affidate, e Paola Gassman nel doppio ruolo della madre e dell'amante di Giuseppe Corte. Con perfetta misura e notevole capacità introspettiva, Ugo Pagliai asseconda le piccole nevrosi e le flebili intermittenze psicologiche e amorose del suo personaggio, fino a restituircelo in un riflesso di coscienza molto "sveviano". **Giuseppe Liotta**

In questa pag. Ugo Pagliai e Paola Gassman in *7 piani*, da Dino Buzzati, regia di Paolo Valerio; nella pag. seguente, in alto, Annamaria Guarnieri e Magda Mercatali in *Di buona famiglia*, di Isabella Bossi Fedrigotti, regia di Cristina Pezzoli (foto: Tommaso Le Pera); in basso Andrea Brunello in *Sloi machine*, di Michela Marelli e Andrea Brunello.



Bossi Fedrigotti/Pezzoli



Due sorelle-nemiche di una famiglia perbene

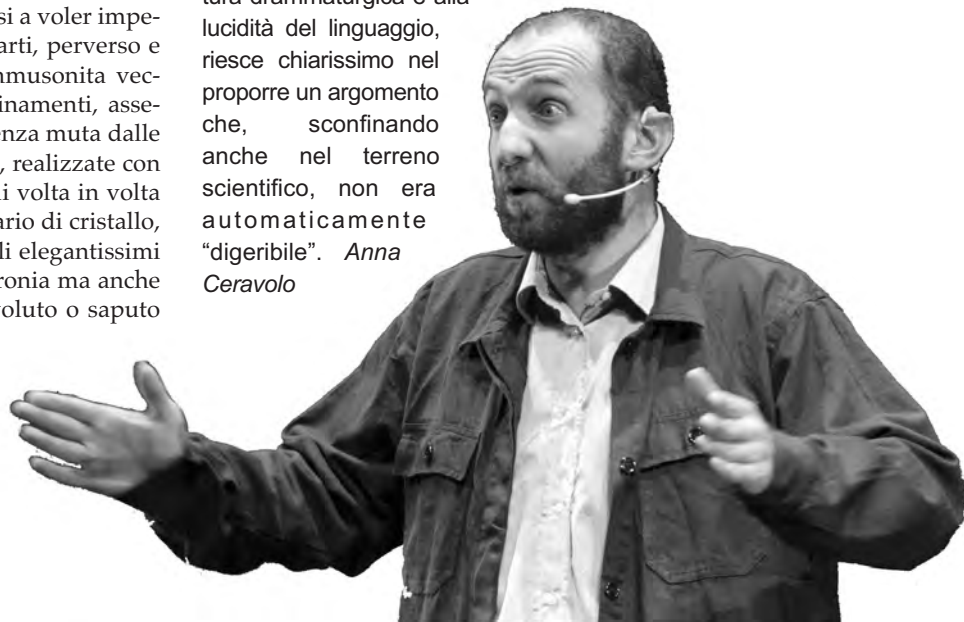
DI BUONA FAMIGLIA, di Isabella Bossi Fedrigotti. Adattamento di Leonardo Franchini. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Nanà Cecchi. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Alessandro Nidi. Con Annamaria Guarnieri, Magda Mercatali, Xenia Bevitori. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Non è facile all'inizio entrare nello spettacolo. Per i primi 15-20 minuti, infatti, ci si trova di fronte a due anziane sorelle che monologano senza pietà, ignorandosi e filosofeggiando sul tempo che fu. Ma il timore che anche la regista Cristina Pezzoli sia stata contagiata dal morbo ronconiano per fortuna svanisce in fretta. E accade quando Clara e Virginia, protagoniste del romanzo di Isabella Bossi Fedrigotti, Premio Campiello 1991, ridotto per la scena da Leonardo Franchini, iniziano a raccontare la storia della loro vita, vissuta all'interno della buona borghesia roveretana nell'arco dell'ultimo secolo. La chiave registica e drammaturgica scelta, rispetto a una situazione dialogata, è quella della giustapposizione di monologhi che, nonostante qualche lungaggine, si rivela molto azzeccata. Anche perché nucleo della vicenda è proprio l'incapacità delle due sorelle-nemiche di affrontarsi apertamente, provocando equivoci e fraintendimenti destinati a generare fratture insanabili. La bella e corteggiata Virginia ha sempre ottenuto, all'apparenza, tutto quello che ha voluto (marito, figli, amanti), mentre Clara, la "brava figlia" rimasta zitella, è convinta di esserne sempre stata la vittima, per quanto sottilmente consenziente. Abbandonata due volte all'altare dallo stesso fidanzato, che riteneva (a torto) essere stato l'amante della sorella, ha poi rinunciato anche a un secondo uomo credendolo, ancora una volta a torto, coinvolto sentimentalmente con Virginia. Costei in realtà non ha mai fatto nulla ma, e qui ci vorrebbe Freud, ha disseminato la vita di Clara di segni più che equivocabili di un apparente vampirismo erotico, quasi a voler impedire alla sorella di realizzarsi in una vita felice. È un gioco delle parti, perverso e indissolubile, che alla fine le vedrà per sempre riunite in una immusonita vecchiaia, priva di seppur tardivi chiarimenti né tanto meno riavvicinamenti, assecondate dall'antica domestica Beppina (Xenia Bevitori, ottima presenza muta dalle efficaci controcene mimiche). Tra le mura della dimora di famiglia, realizzate con raffinati parallelepipedi modulari in legno grezzo, che diventano di volta in volta armadi, tavoli, letti, e pochi significativi oggetti scenici (un lampadario di cristallo, candelabri, foglie secche, tutto a firma di Nanà Cecchi così come gli elegantissimi costumi), Magda Mercatali è una formidabile Clara, zitellona con ironia ma anche segnata dal dolore un po' masochistico di ferite che non ha mai voluto o saputo guarire. A farle da contraltare, abilissima in un ruolo certo più difficile perché meno simpatico, è Annamaria Guarnieri, una Virginia viziata ed egocentrica, ma alla fine non meno sola e infelice dell'amata-odiata sorella. *Claudia Cannella*

Una potenziale ecatombe

SLOI MACHINE, di Andrea Brunello e Michela Marelli. Regia di Michela Marelli. Con Andrea Brunello. Prod. Compagnia Teatro di Bambis, TRENTO.

Ignoranza, incuria e minimizzazione dei pericoli in nome del profitto: forse negli anni '70 erano ancora queste le direttrici in materia di sicurezza sui luoghi di lavoro e di rischi ambientali. Oggi questi alibi non tengono più. Ma un episodio del recente passato può servire ad aprire gli occhi ai recidivi che stimano innocuo immolare il futuro al benessere attuale. La Sloi, industria di Trento, ha prodotto quasi indisturbata piombo tetraetile per 40 anni, nonostante i medici di fabbrica denunciassero i danni di quella sostanza sulla salute degli operai; finché nel '78, giusto per un colpo di fortuna o un miracolo, un incidente non ha distrutto la città e ucciso gli abitanti. Improvvisamente a causa di un forte temporale, si sprigionò un incendio, sedato solo perché vicino vi era l'Italcementi che fornì materiale sufficiente a spegnere il fuoco. Andrea Brunello e Michela Marelli sono partiti dagli eventi reali, ricostruiti grazie a documentazioni giornalistiche e testimonianze, per creare una elaborazione che si accoda ai buoni esempi di teatro di narrazione. La denuncia dei fatti passa attraverso il racconto di un bambino, il nipote di un operaio della Sloi. Questa scelta, si dimostra molto oculata perché, insieme alla recitazione piena di guizzi e al testo che non manca di essere spiritoso, offre un punto di vista che permette agli spettatori più giovani un sicuro spunto di immedesimazione. Per questo è spontaneo pensare *Sloi machine* come un lavoro adattissimo ai ragazzi, non solo agli adulti, poiché nell'essenzialità della messinscena arriva dritto alla questione. In più, grazie alla buona tessitura drammaturgica e alla lucidità del linguaggio, riesce chiarissimo nel proporre un argomento che, sconfinando anche nel terreno scientifico, non era automaticamente "digeribile". *Anna Ceravolo*





Ravenna Teatro

Alla scoperta del male insieme a un povero diavolo

In principio c'era Ubu. Poi si trasformò nei *Polacchi*, che generarono *Salmagundi* e, più di recente, *Sterminio* e *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*. Anche quest'ultimo dittico di "teatro politico", realizzato da Marco Martinelli e dal Teatro delle Albe, ha come suo archetipo l'ottusità crudele del potere incarnata dal personaggio di Jarry, ma fatta rivivere sul doppio binario di due testi (il primo di Schwab e il secondo di Grabbe riscritto da Martinelli) che, benché divisi da quasi due secoli, mostrano inquietanti risonanze. È come se Martinelli, dopo averci raccontato l'Italietta alla sfascio di *Salmagundi*, allargasse lo sguardo sul contagio del male in Occidente in un arco temporale che va dalla disfatta post napoleonica ai giorni nostri. In *Scherzo...*, la favola ottocentesca di un giovane diavolo sfrattato dall'Inferno in ristrutturazione e catapultato in una terra per lui gelida, dove si darà al commercio di fanciulle, si intreccia al moderno "magico" mondo della *Leben*, l'azienda che vende ragazze in valigia. A governarla un presidente afasico e inetto (Luigi Dadina, poi viscido signor Kovacic) e un'amministratrice delegata cattivissima che risponde al nome di Condolcezza (Ermanna Montanari, carismatica con ironia, prima di trasformarsi nella terribile Cazzafuoco), amante del look e delle musiche anni '30, cantate con passione da un "coro" tutto al femminile abbigliato da "giovani italiane", mescolando *Il Pinguino Innamorato* a un agghiacciante inno punk-rock simil nazista. *Trait d'union* tra questi due mondi è un portiere in livrea, che sogna di essere un diavolo, che a sua volta ha l'incubo di finire sulla terra gelida (Alessandro Renda, insieme a Roberto Magnani e Alessandro Argani ormai un terzetto di ottimi professionisti). A tratti arditamente ellittica, la drammaturgia a scatole cinesi costruita da Martinelli ha i toni centrifughi di una riflessione, volutamente senza risposte, sul male e sulla violenza, sulle vittime e sui carnefici, su chi ha il potere e su chi lo subisce. Per contro, un movimento centripeto viene impresso alla folgorante, davvero innovativa messinscena di *Sterminio* di Schwab. Chiusi in un bunker e a stretto contatto con gli attori, venti spettatori a replica assistono, in quattro quadri, a squarci di vite a perdere in uno squallido caseggiato: al feroce e morboso rapporto tra la signora Verme (un'eccellente Paola Bigatto, *new entry* in compagnia) e suo figlio storpio, ai deliri piccolo-borghesi della famiglia Kovacic e ai furori para-nazisti della "vecchia signora" Cazzafuoco, che festeggia il compleanno due volte (libera scelta su quale delle due onirica), prima massacrando i suoi condomini in una coraggiosa scena da *Salò* pasoliniano, poi replicando la festicciosa con i toni idilliaci di una grottesca armonia. Lo spazio è vuoto, claustrofobico, disegnato solo dalle luci e dal buio, non c'è nulla dell'armamentario kitsch, a cui ci hanno troppo spesso abituato le messinscene dei testi di Schwab. Ed è una splendida intuizione, che amplifica l'orrore facendoci capire quanto questo microcosmo intriso di violenza non sia altro che una cellula cancerosa pronta a esplodere nel corpo malato di qualsiasi società contemporanea. *Claudia Cannella*

SCHERZO, SATIRA, IRONIA E SIGNIFICATO PROFONDO, testo e regia di Marco Martinelli. Scene di Vincent Longuemare ed Ermanna Montanari. Costumi di Ermanna Montanari. Luci di Vincent Longuemare. Musiche di Davide Sacco.

STERMINIO, di Werner Schwab. Regia di Marco Martinelli. Scene di Enrico Isola e Vincent Longuemare, suoi anche costumi (con Ermanna Montanari) e luci. Con Alessandro Argani, Paola Bigatto, Luigi Dadina, Riccardo Dadina, Cinzia Dezi, Luca Fagioli, Marco Fariselli, Roberto Magnani, Michela Marangoni, Ermanna Montanari, Massimiliano Rassu, Laura Redaelli, Alessandro Renda e 35 ragazze del coro. Prod. Ravenna Teatro, RAVENNA.

famiglia Kovacic e ai furori para-nazisti della "vecchia signora" Cazzafuoco, che festeggia il compleanno due volte (libera scelta su quale delle due onirica), prima massacrando i suoi condomini in una coraggiosa scena da *Salò* pasoliniano, poi replicando la festicciosa con i toni idilliaci di una grottesca armonia. Lo spazio è vuoto, claustrofobico, disegnato solo dalle luci e dal buio, non c'è nulla dell'armamentario kitsch, a cui ci hanno troppo spesso abituato le messinscene dei testi di Schwab. Ed è una splendida intuizione, che amplifica l'orrore facendoci capire quanto questo microcosmo intriso di violenza non sia altro che una cellula cancerosa pronta a esplodere nel corpo malato di qualsiasi società contemporanea. *Claudia Cannella*

Un delitto senza colpevole

AUTOSTRADA, di Luigi Gozzi, Marcello Fois e Carlo Lucarelli. Regia di Marinella Manicardi. Scene di Davide Amadei. Musiche di Antonia Gozzi. Con Marinella Manicardi, Luciano Manzalini, Andrea Lupo, Andrea Pierdicca. Prod. Nuova Scena - Teatro Stabile di BOLOGNA.

Alle spalle di un motel, o forse di un autogrill, su un'autostrada in costruzione. Anno 1964, in pieno "boom". Anzi, già alla fine del miracolo economico del dopoguerra, agli inizi del centrosinistra,

nel momento delle trame e dei tentativi di riportare indietro, all'ordine, la storia del nostro paese. In questo luogo appartato si affollano personaggi di un delitto con intrigo, alla ricerca di un colpevole che probabilmente non sarà mai scoperto, come quelli di tante trame più o meno oscure che costellano i nostri anni. Due poliziotti, due donne, un omosessuale, un riccone e forse qualche killer si incrociano in un gioco spesso alla "Fregoli", soprattutto nei cinque personaggi interpretati da Luciano Manzalini, il magro dei Gemelli Ruggeri, ritornato al

teatro dal varietà televisivo. Lo spettacolo, firmato da un regista-drammaturgo, Gozzi, da uno scrittore uso a indagare nelle zone oscure e non alieno dal teatro, Fois, e da un autore di romanzi *noir* di fama, Lucarelli, diretto da un'attrice, Marinella Manicardi, che dà anche corpo a due opposti e forse complementari ritratti di donna, prosegue una ricerca della compagnia del Teatro delle Moline (ora inglobata da Nuova Scena - Arena del Sole) sulle radici della nostra memoria, svelando, a poco a poco, trame economiche e politiche sotto un

delitto apparentemente banale da spiegare. A differenza che in altri lavori, però, la storia è più prevedibile; i personaggi, anche per il numero, finiscono per risultare alquanto macchiettistici o, comunque, tagliati con l'accetta, come il vecchio poliziotto rinunciatario contrapposto all'altro, giovane, che vorrebbe scoprire la verità. Spira, insomma, un'aria troppo di "genere", come in quelle strenne letterarie che ormai i giallisti ci somministrano d'estate come a Natale, suscitando il sospetto che l'ansia di decifrare meccanismi della nostra società attraverso il racconto di delitto e *detection* si sia trasformata in ripetitiva formula commerciale. *Massimo Marino*

Marciel fra schermo e scena

MARCIEL IN ITALIA - I COLORI DELLA VITA, di Marc Hollogne. Con Marc Hollogne, Angela Delfini, Francesca Faiella, Fedele Papalia, Nicolas Goret. Prod. Marciel e altri&eventi, REGGIO EMILIA.

Il regista, attore, musicista belga Marc Hollogne, in arte Marciel, propone da venticinque anni sulle scene una particolare forma di spettacolo, da lui stesso definita "cinema-teatro". Non tanto la contaminazione di due generi - fratelli certo ma irriducibili l'uno all'altro - ma la loro dialettica convivenza. Sul palcoscenico sono affiancati lo schermo e gli attori in carne e ossa, variegati spazi filmati ed essenziali arredi di scena. Marciel, protagonista e scafato conduttore del gioco, trapassa con sciolta disinvoltura dalla sua immagine proiettata alla sua colorata presenza in scena, spesso impegnato a suonare, dal vivo, allegre melodie al pianoforte. Un espediente spettacolare che, tuttavia, ha bisogno di una storia, un pretesto narrativo, per dispiegare tutte le sue fantasmagoriche meraviglie. E, purtroppo, è proprio la drammaturgia il limite dell'arguta invenzione di Marciel: anziché affidarsi a una struttura da fiaba, semplice e lineare, da illuminare con la propria tecnica fantasiosa, l'artista si imprigiona in un affastellato groviglio di personaggi e rimandi, luoghi comuni e banalizzazioni, tentativi di critica sociale e siparietti triviali. Lo spunto era interessante: una famiglia del 2006 costretta a vivere in un film muto e a cui Marciel, con la musica, riesce a

restituire voce e colori, sottraendola alle grinfie di una onnipotente tv satellitare, tale "Satellillico". Ma la fiaba della famiglia e, in particolare, quella della figlia, la giovane Angela, si complica con il sovrapporsi di più piani narrativi. I programmi trasmessi dalla suddetta tv, le baruffe fra la star della stessa e Marciel, la carriera televisiva di Angela e dei suoi familiari, gli interventi di un presunto proiezionista, gli spot pubblicitari e un libero adattamento di *Romeo e Giulietta*. Nella foga di rappresentare l'isterilimento dei pensieri e dei desideri degli spettatori operato dalla televisione commerciale, Marciel diviene vittima di una smania di riempimento analoga a quella che vorrebbe denunciare, lasciando il pubblico frastornato ed esausto come dopo una lunga seduta davanti al teleschermo. *Laura Bevione*

Sottomessa Liberata

LIBERATA, testo e regia di Nicola Bonazzi. Costumi di Cristina Gamberoni. Con Micaela Casalbani, Giulia Franzesi, Andrea Gadda, Frida Zerbinati. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (BO).

È una *via crucis* in forma di melò, *Liberata*. Lei è proprietaria di una giostra sulla riviera, un piccolo "calcinculo" che ricorda i luna-park dove potrebbe passare ed esibirsi Zampanò. Lui è molto *macho* e viene dalla pianura nebbiosa,

con due figlie e un gran fisico, l'unica sua risorsa. Lei, inevitabilmente, s'innamora del suo sguardo malandro, della sua stretta nel ballo, anche se si schermisce con pudore. Le figlie la odiano, la disprezzano, la avversano. Lui la seduce e la trascina lontano dalla chiesa, disposta ad accettare tutto per il suo uomo, le umiliazioni, in una passione che si trasforma in vera e propria caduta di una donna ingannata per interesse. Quello a lui piace di lei: la posizione, la cucina, il farsi servire e riverire, come da una cagna al guinzaglio, inchiodata al pianto, esposta al pubblico ludibrio ma sempre pronta a sperare, innamorata davanti a quella vuota scena, qualche sedia, qualche panno, delle catenelle che alludono al suo bene di fortuna, quella giostra su un terreno di cui l'uomo vuole diventare padrone. Degradata come un burattino, "venduta" all'assessore per ingrandire la proprietà, esposta come fenomeno da baraccone, donna barbata come la santa del suo nome, Liberata, che divenne pelosa per grazia della Madonna, per sfuggire a un uomo orribile. Non sarà sottomessa fino alla fine: troverà la forza di trasformarsi in un'anti-Gelsomina e di strangolare, in una scena lenta e rituale, il suo uomo, e di baciarlo, abbracciarlo ancora, mentre Patti Pravo canta: «Tu mi fai girar come fossi una bambola». Spettacolo dai colori forti, coraggioso e *pop* nel suo massimalismo melodrammatico, arriva

Nella pag. precedente Ermanna Montanari in *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, testo e regia di Marco Martinelli (foto: Christian Contini); in questa pag. una scena di *Marciel in Italia - I colori della vita*, di Marc Hollogne.



ad attingere la verità di passioni senza sfumature, componendo una specie di antidoto popolare all'anestesia delle soap che ci tormentano tutti i giorni. Del discorso sulla memoria, che sviluppa da tempo con coerenza e passione, il Teatro dell'Argine mantiene la distanza dell'ambientazione, alla ricerca di un teatro dell'entusiasmo, diretto, senza troppe mediazioni intellettuali: che riesce, soprattutto alla fine, e convince grazie alla prova generosa dei due protagonisti, Micaela Casalbani e Andrea Gadda. *Massimo Marino*

Viaggio nel bianco della morte

QUESTO BUIO FEROCO, ideazione e regia di Pippo Delbono. Scene di Claude Santerre. Luci di Robert John Resteghini. Con Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Raffaella Banchelli, Bobò, Margherita Clemente, Pippo Delbono, Lucia Della Ferrera, Ilaria Distante, Gustavo Giocosa, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Gianni Parenti, Pepe Robledo. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA, Festival delle Colline Torinesi, TORINO e numerosi partner internazionali.



La sofferenza e la vita. La morte e l'allegria. Sempre di più Pippo Delbono si concentra su questi temi, parrebbe in modo ripetitivo, le "solite" girandole di immagini, il "solito" montaggio per associazioni ed evocazioni, senza altri fili che quelli dell'emozione, dell'accostamento per contrasto e per attrazione. Scava l'Aids, la paura di morire, una vicenda autobiografica, quella del corpo che si

sfalda, che non è più giovane e bello, che pur ingrassato balla ancora, cerca ancora di lanciarsi a conquistare il cielo. Questa volta lo spunto parte da un romanzo, dello scrittore americano Harold Brodkey, morto di Aids, un viaggio in Birmania verso la fine che diventa una danza di morte in uno spazio bianco, in cerca della passione, dell'errore, dell'innamoramento, ancora della vita. Corpi macilenti mascherati, gigantesche figure, grottesche cenerentole e sorellastre, becchini e pagliacci accompagnano una sinfonia come altre volte discordi, fatta di frenetici balletti e di rallentamenti in asettiche, angoscianti sale d'aspetto di ospedale. Un corpo tirato da corde come per squartarlo, un profumo e un terrore d'oriente, un viaggio in stanze di una mente accecata, arrivata apparentemente all'assenza di colore e di sensazioni, dove si riattizza il fuoco, dove gli attori anomali di questa compagnia, persone con storie di emarginazione, appaiono in vesti trasfigurate, segni di un'utopia del "semplice", del "matto", dell'"outsider" come portatori di urgenze, depositari di una volontà di esserci che vince i rituali funerari di una morte incombente. Amare in un mondo di solitudini. Incontrarsi nel vuoto delle apparenze. In questo spettacolo l'aria forse è più desolata del solito, la sensazione è di trovarci di fronte a qualcosa meno sorprendente, ma più doloroso di altre volte. In una ferita dalla quale il sangue sgorga lento, e sembra non si possa fare nulla per fermarlo. *Massimo Marino*

La fiaba dell'assassino

ALTA SORVEGLIANZA, di Jean Genet. Drammaturgia di Francesco Pitiito. Regia e installazione di Maria Federica Maestri. Luci di Rocco Giansante. Con Valentina Barbarici e Salvatore Natale. Interpreti del video: Matteo Ramponi, Alessandro Sciarroni. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.

Da Calderón de la Barca a Genet il salto mortale è triplo, specie se passa attraverso i fratelli Grimm. In modo impreveduto, Lenz Rifrazioni balza dal barocco del Siglo de Oro a *Alta sorveglianza*, dramma carcerario dell'autore francese amato dagli esistenzialisti. Lo spettacolo, con due attori che rivivono il testo come una favola, in una scena con due lunghi scivoli di metallo, fiori e una pioggia di pallini simili a neve, con la presenza di video che allargano ulteriormente i mondi virtuali evocati, ha debuttato nel bel festival "Natura Dei Teatri", che la compagnia parmigiana organizza in ottobre con lavori in divenire che attraversano differenti arti. Quest'anno, tra le altre presenze, c'erano la performance di Rodrigo García *Accidens- matar para comer*, *Borges e Goya*, sempre dell'autore-regista argentino, la trilogia *Studio su Medea* con la regia di Antonio Latella. Niente realismo per Genet, niente torsi tatuati di carcerati, ma una ragazza e un ragazzo sottili, corpi quasi senza sesso, sospesi, piuttosto che alla realtà di una condizione di reclusione e di esclusione, al sogno, barocco quanto quello del Sigismondo della *Vita è sogno*, visione e desiderio di un altrove dove si vive una vita forse più vera, forse altrettanto mascherata e finta di quella che offrono le quattro mura del carcere. Non ci sono in scena i galeotti, ma l'assassino e la sua vittima, o il loro sognare la prigionia come labirinto della mente, di una vita che non può poggiare su identità che non siano instabili, mutanti. Il corpo è l'oggetto di evasione e di sacrificio, è ciò che si vuole possedere e la sostanza imprevedibile che fugge, evade, scappa. Lo spettacolo conferma la capacità di spostare il tiro di Lenz, di rifuggire dal repertorio per far risuonare diversamente, più vicino a noi, immagini che sembravano incollate in modo univoco al carcere della tradizione. *Massimo Marino*

In questa pag. un'immagine da *Questo buio feroce*, ideazione e regia di Pippo Delbono; nella pag. seguente una scena di *Faust*, di Goethe, regia di Eimuntas Nekrosius.



Suicidio in pubblico

SALTO MORTALE, testo e regia di Fulvio Ianneo. Scena di Stefano Agostinetti. Costumi di Angela Bocchini. Con Anna Amadori e Alessandro Castellucci. Prod. Teatro Reon, BOLOGNA.

Tournée

Dopo avere proposto riletture di lavori shakespeariani (da *Come vi piace*, *una favola d'amore senza sipario* a *La commedia nella Tempesta*), provato l'esperienza del teatro in carcere nella Casa Circondariale di Modena, analizzato le contraddizioni della realtà quotidiana (in *Cena con me* e in *Maritata*), Fulvio Ianneo ci riprova con la messa in scena di un doppio suicidio, il *Salto Mortale* evocato dal titolo della pièce, per l'ap-punto. Luk e Gea, due giovani sposi - lei, sul palco, indossa ancora un abito nuziale, stropicciato e strappato - sono appena tornati da uno scioccante viaggio di nozze in Africa ed hanno raccontato ad amici e parenti le atrocità a cui hanno assistito: mutilazioni, omicidi, torture... (i due sono stati testimoni di un colpo di stato). Ma nessuno reagisce con sgomento e rabbia alle loro parole e la giovane coppia, di fronte a questa totale indifferenza e mancanza di sensibilità, decide di affittare un teatro, di ripetere ancora una volta il racconto degli orrori che hanno visto e di spettacolarizzare davanti al pubblico l'esperienza della morte con il proprio suicidio. Nel programma pensato per amici&parenti non manca nulla: il flash back del giorno delle nozze (con tanto di foto-ricordo e cieli azzurri), la rievocazione, straziante e straniata, del viaggio di nozze e il suicidio finale, messo a segno con uno strano congegno costruito proprio da Luk e Gea. Scelta estrema e imprevedibile, senza dubbio ma ad una vita scialba e senza valori (la nostra?) i due preferiscono senza dubbio il *beau geste*, il gesto esemplare e, a modo suo, eroico. Al pubblico, quello vero che assiste in sala, non resta che riflettere, pensare e meditare. *Enrico Saravalle*

Goethe/Nekrosius

FAUST nella macina del destino

Spira un'aria nordica, notturna, dal corpo a corpo che Eimuntas Nekrosius ingaggia con uno dei testi più fluviali, complessi, filosofici scritti in forma teatrale. Il monumento di Goethe alla ricerca e al fallimento dell'uomo viene dilatato e sintetizzato, distillato in immagini-mondo e indagato fin nelle pieghe più segrete di certe sue tirate, in uno spettacolo che al debutto appare disorganico, ma sprizza un ruvido fascino. Coni metallici sono distribuiti come montagnette nella scena, occupata, all'apertura di sipario, da un tronco basculante, una grande arcaica altalena pronta a tramutarsi nel palo che mette in moto la macina del tempo, del destino, del mulino che trita la farina del mondo. Un vecchio dio ciabattone che porta sulle spalle il peso dell'umanità e un diavolo in frac, entrambi molto umani, quotidiani, per scommessa si giocano le sorti di un Faust simile a un sonnambulo. Due atti trascorrono in attesa del patto col diavolo, a misurare le frasi, il tutto già sapere, il tutto aver provato, le conoscenze e i desideri come pagine di libri scartate dal vento, le parole come suoni baluginanti nel buio della coscienza, nel tremito, in attesa di una qualche Pasqua di resurrezione. Il dubbio dialettico del sapiente è dilatato all'estremo; il tormento protestante e umanistico del verbo come principio e dannazione per attingere la verità, più forte di qualsiasi opera ma sterile senza l'agire, viene sospeso a atti senza sviluppo, a corpi fermi, a una forza implosa. I personaggi si irreggimentano in mantelline nere di cartone, capaci di trasformare gli uomini in creature notturne. Un grande osso in scena riporta alle origini del mondo; un povero diavolo pagliaccio cerca di farsi catturare dal sapiente, mentre musiche rarefatte alludono a sonorità di orchestre tardo-ottocentesche, lasciando scoperto lo scheletro di una storia così famosa, così importante da risultare già rosicchiata, scarnificata, da centinaia di anni. Uno spettacolo di Nekrosius, oggi, è questo: sublime maniera sospesa, in attesa di scatto, che ronza e si roda lasciando sospirare a lungo lo scampanio quasi selvaggio della Pasqua che chiude il primo atto, con i corpi vorticanti di donne e uomini e la bellissima, sottile Margherita che avanza, si annuncia, irrompe come forza di gioventù corrucciata. Dovremo aspettare altri bui e esplorazioni geologiche nelle parole, in un rosso che non diventa mai sangue per siglare il patto, per arrivare all'esplosione di immagini del terzo atto. Fra citazioni mascherate del pianoforte di *Lieder* intessuti della storia d'amore e dolore tra Faust e Margherita, tra arcolai che girano lo sragionare dell'attrazione, con il nostro Faust-uomo-qualunque quasi a occhi chiusi, tra i coni metallici fumanti come vulcani e tessitrici che somigliano alle Parche o alle nordiche Norne, avverrà la seduzione, la conquista della donna esibendo la sago-metta di cartone di un cavallino, il desiderio, il vento che trascina. Fiamme che bruciano, come farfalla, Margherita. Una caduta simile al sogno, che sembra sintetizzare in una manciata di minuti quello che era nascosto nelle parole di ore, l'incapacità di vivere, di decidere tra il bene e il male, di scegliere se salvarsi o dannarsi, trascinati da quella forza notturna, che rende sonnambuli, che innesca il giro inesorabile della ruota del mondo mossa da quel dio, come il diavolo, come Faust troppo senza qualità. Nella notte solo il volto di Margherita, il suo corpo spigoloso e veloce, la sua tenera figura, le sue labbra, la voce trepidante e ferita, in primo piano rimangono. *Massimo Marino*

FAUST, di Johann Wolfgang Goethe. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gulticjeva. Musiche di Faustas Latenas. Con Vladas Bagdonas, Salvijus Trepulis, Povilas Budrys, Vaidas Vilius, Elzbieta Latėnaitė, Kestutis Jackstas, Gabriella Kuodytė, Viktorija Streica, Margarita Ziemelytė. Prod. Meno Fortas, Vilnius in coprod. con Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena, Théâtre de la Place, Liège, Ministero della Cultura della Lituania. VIE SCENA CONTEMPORANEA FESTIVAL, MODENA.

Tournée



Un aiutino al Padreterno

MISS UNIVERSO, di Walter Fontana. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Rosanna Monti. Con Angela Finocchiaro. Prod. Agidi, MODENA.

Ci sono attori la cui personalità artistica è come un marchio indelebile che rende ogni interpretazione inconfondibile, di certa appartenenza. Cioè immettono nel personaggio una cifra di sé che lo qualifica già da principio, nell'assumersi il ruolo. Angela Finocchiaro è così, e quando i personaggi si aggirano sulla decina larga, come avviene in questo monologo a più voci, tale fenomeno di moltiplicazione di sé e identificazione dei numerosi caratteri appare eccezio-

nalmente vistoso e dà luogo a una lezione di teatro molto interessante. Perfino la protagonista, Laura, nasce sdoppiata (topo e pantera) dalla penna di Fontana e pure afflitta da herpes. Il suo malanno riproduce in piccolo i guasti che affliggono l'universo intero, ma ormai la manutenzione del Padreterno non basta a rimmetterlo in sesto. L'emergenza è posta dalla squadra di angeliche divinità che sta boccheggiando perché nessuno l'invoca più. Ma un antennista capace di sintonizzare l'aldilà con l'aldilà e l'inconsapevole contributo di Laura e del suo strambo dermatologo salveranno infine il macro equilibrio (quello universale) come il micro (ove ondeggiano le loro vite). La fiducia negli uomini è salda.

Lo spettacolo, di fattura apparentemente semplice, riesce ottimista ma non forzato, divertente, diretto e mantiene pronta l'attenzione del pubblico. Questo per via di tre buone componenti: una regia definita e nitida, un testo senza falle, che non manca nemmeno una virgola, e una interpretazione cristallina. L'essenzialità, si sottolinea, non è in questo caso secchezza di espressione, ma misura. E precisione assoluta per l'attrice che prende e lascia, con una sicurezza che è conseguenza di una feroce concentrazione, i tanti personaggi della storia dando ad ognuno una voce, un corpo e un'identità senza, come si diceva, alienare se stessa. *Anna Ceravolo*

teatro carcere

L'educazione di Pinocchio

LEZIONI DI VITA DA GIGANTI, liberamente tratto da *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais. Testo di Paolo Billi e Valentina Fulginifi. Regia di Paolo Billi. Con i ragazzi della Compagnia del Pratello e con Laura Bisognin, Alessio Capitani, Marco Ponti, Cristina Renzetti. Prod. Associazione Bloom - culture teatri, Centro Teatrale Interculturale Adolescenti e Giustizia Minorile/Teatro del Pratello, BOLOGNA.

La conferenza si trasforma nel ventre della balena, con tanti Pinocchi in cerca del babbo Geppetto e di se stessi, inerpicati come angolosi burattini o insinuanti Pulcinelli nel lungo palcoscenico ripido, ombre saltellanti, immagini illusionistiche baluginanti tra un velo trasparente e una lunetta decorata di stucchi. Siamo ancora una volta, come da molti anni a questa parte nel tardo autunno, oltre i cancelli dell'Istituto penale per minorenni di Bologna, a incontrare il risultato di un lavoro lungo svariati mesi con i ragazzi detenuti, attività di falegnameria che ha costruito l'immenso palcoscenico che copre gran parte della sala, di recitazione, di scrittura. Un lavoro difficile, perché gli "ospiti" sono per la maggior parte stranieri, parlano male la nostra lingua, e sono giovani, insofferenti, l'esempio delle nostre scarse capacità di accoglienza, di ascolto, di integrazione sociale. Sono, poi, in transito spesso breve nell'Istituto, e quindi il lavoro teatrale soffre l'impossibilità di creare un collettivo stabile. Billi, per questo, ha innervato il gruppo di ragazzi reclusi con coetanei liberi, attori o danzatrici, studenti, mostrando, chiara, la volontà di non coltivare fiori in un recinto, di far dialogare energie, di parlare di "giovani" senza barriere, sempre troppo facili da varcare in una qualsiasi delle direzioni possibili. Il regista si dà, quest'

anno come sempre, un compito difficile: affrontare il tema dell'educazione, della trasmissione e del rifiuto, della ricerca e dell'evasione, attraverso la parola assolutamente letteraria di Rabelais, distillando dai suoi famosi romanzi alcune situazioni paradossali in forma di lezioni. Lezioni sulle generazioni, sulle regole dell'educazione, sul cibo, sulla giustizia e il caso, sulla salsa verde e i debiti, sul matrimonio, su un'erba, il "pantagruelion", che sembra trasformare il mondo. Le parole, tante, forse troppe, a poco a poco diventano più organiche, si legano alle bocche che all'inizio le pronunciano con fatica. Sulla scena, cadono in successione veli e si rivelano spazi sempre più erti, sfondi sempre più di sogno, colorati di pittoriche luci psichedeliche. Si racconta, in forma di favola o di accademico saggio incrinato dallo sberleffo, in realtà la vicenda molto vicina di un mondo senza riferimenti certi, dove perdersi è facile e dove trovarsi costa fatiche e ferite. Si cerca un luogo diverso, l'amore, una donna che può sempre tradire, o la consolazione di una facile beatitudine. O solo, semplicemente, che il mondo si metta testa in giù, pronto a riconoscere la carne umana desiderosa di lacrime e risate sotto quelle maschere di gomma, sotto quelle movenze da burattini. *Massimo Marino*



Massini e Balzac



Visita al boia di Parigi

MEMORIE DEL BOIA, testo e regia di Stefano Massini, ispirato a *Memorie di Sanson* di Honoré de Balzac. Scene di Emanuele Luzzati e Roberto Rebaudengo. Costumi di Micol J. Medda. Luci di Alfredo Piras. Con Amerigo Fontani, Antonio Fazzini, Elena D'Anna. Prod. Pupi e Fresedde/Teatro di Rifredi FIRENZE.

Balzac sfruttato poi molto liberamente, il tema della pena di morte, più che sviscerato nell'indagine, nella condanna e nella denuncia, resta sì protagonista, ma a livello soprattutto di cupa suggestione, di inquietante mistero, in un lavoro che - anche per la sua collocazione storica - non si dispiega troppo su toni "civili" e di impegno ideologico. La cupa suggestione e l'inquietante mistero sono quelli che aleggiano attorno alla figura tenebrosa, sfuggente e dolorosa - ma di grande fascino teatrale - del boia di Parigi, il vecchio Sanson, ritiratosi a vita privata. Al centro dello spettacolo, motore dell'azione, sta proprio il fascino che il mito terribile del Boia, signore della vita e della morte, esercita sul visitatore sconosciuto, giovane e insistente, che vuole parlare con lui, appunto, a tutti i costi. Domina i due atti, quindi, un'atmosfera enigmatica, dolente, che trova rispondenza sia nell'impianto quasi da "thriller" del dramma, con i successivi colpi di scena sull'identità del visitatore (viene in mente *Il visitatore* di Schmitt, che Massini ha allestito anni fa), e anche nella cornice scenica lugubre e grottesca firmata dal grande Luzzati e da Rebaudengo, con visionarie immagini di una piazza delle esecuzioni (con tanto di folla ghignante) degna forse di una Parigi di Villon o di *Notre Dame*. Il meccanismo teatrale costruito da Massini regge senza difficoltà e si impadronisce fino al termine dello spettatore: l'atmosfera è creata anche, e forse soprattutto, dall'interpretazione di Amerigo Fontani, lontano per età e fisico dal ruolo dell'anziano boia, ma che però ne dipinge con cura e attenta abilità la figura psicologica e fisica, e anche l'alone un po' leggendario e inafferrabile, che spira dal personaggio. Efficaci e pienamente all'altezza Antonio Fazzini, incalzante visitatore senza nome e Elena D'Anna, che dal ruolo della serva, giovane custode di Sanson tira fuori veramente tutto quello che le era possibile. *Francesco Tei*

La visione di Gino

ADDIO GORI, di Ugo Chiti e Alessandro Benvenuti. Regia di Alessandro Benvenuti. Luci di Maurizio Viani. Musiche di Patrizio Farselli. Con Alessandro Benvenuti. Prod. Benvenuti s.r.l. - Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA. *in Tournée*

A vent'anni di distanza dallo "storico" *Benvenuti in casa Gori* e a dieci dal seguito (più bello e più ispirato) *Ritorno a casa Gori*, Sandro Benvenuti chiude la sua trilogia pensata e scritta con Ugo Chiti con questo *Addio Gori*. Nel suo one-man-show rigorosissimo e spartano (perché basato tutto sulla parola) e pirotecnico (per la capacità di Benvenuti di trasformarsi in decine di personaggi, uomini e donne, giovani e vecchi), Benvenuti, al solito pressoché immobile sulla scena "abitata" solo dalla luce, è straordinario, incredibile, come e più che negli altri due lavori: forse proprio perché questo testo è meno profondo dei primi due dal punto di vista poetico o dell'amara e impietosa notazione umana (e bonaria al tempo stesso). In ogni caso, portando in scena la sua Toscana, o meglio la sua val di Sieve, Benvenuti porta forse al massimo di elaborazione questa formula polifonica: una folla di personaggi racchiusi tutti in una voce, sulla scia - evidentemente - di quanto fece, in maniera più pionieristica, trent'anni fa Benigni nel suo *Cioni Mario* (che, non a caso, lo stesso Benvenuti ha riallestito qualche anno fa come produttore-regista). Se l'"esecuzione" dello spettacolo è impeccabile, divertente oppure tenera, comica e sentimentale secondo i momenti, il contenuto di *Addio Gori* è senz'altro più debole, non memorabile come quello degli altri due assoli; quasi si sentisse la stanchezza di dover "chiudere", in un modo o nell'altro, un ciclo rimasto aperto. Benvenuti e Chiti lo hanno fatto distanziando nel tempo quest'ultimo capitolo della storia: sono passati, infatti, vent'anni, la piccola Samantina (quella che diceva solo "otto", ricordate?) è diventata una ragazza, passata da tante esperienze più o meno improbabili e "trendy" al matrimonio con un militare che parte per l'Iraq; Gino, il patriarca protagonista della saga dei Gori, liberato dagli anni dalla scomoda presenza del suocero Annibale (ma siamo così

Nella pag. precedente un'immagine da *Lezioni di vita da giganti*, tratto da *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, regia di Paolo Billi (foto: Alessandro Zanini); in questa pag. una scena di *Memorie del boia*, testo e regia di Stefano Massini.

sicuri che questo rabbioso astio fosse reale? scopriremo di no), il padre della sua adorata Adele, morta troppo presto, ha ora più di ottant'anni. E quello che, all'inizio, appare come un collage godibile di bozzetti familiari o paesani (il battibeccante, vivace, frantumatissimo coro di pontassievesi) assume un altro tono: sognante, metafisico, in una visione di Gino che, dopo un incidente stradale, arriva nell'al di là. In realtà, non è morto, e quello che viviamo con lui è un suo vaneggiare, dopo che ha sbattuto, senza conseguenze fatali, la sua testa dura. E allora si ricade in una intonazione tenera, delicatamente malinconica, con una punta, appena, d'amaro; e perché no - nel senso buono del termine - consolatoria.

Francesco Tei

Venezia città d'ardori

LA VENEXIANA, di Anonimo del '500. Regia di Stefano Pagin. Scene di Stefano Poli. Costumi di Paolo Bertinato. Con Alessio Bobbo, Michela Martini, Daniela Foà, Stefania Felicioli, Giorgia Nordio, Lino Spadaro. Prod. Gruppodacapo e Compagnia di Teatro I Fratellini, FIRENZE.

Una lunga e sottile feritoia in un pannello nero dalla forma trapezoidale da cui s'intravedono gli occhi vogliosi ora di Valiera, giovane maritata dalle voglie insoddisfatte, ora di Anzela, vedova in astinenza d'amore, che sbirciano nella via le belle fattezze del "foresterius" lombardo lulus, giunto in Venezia e sorpreso di trovare dietro i palazzi serrati tanta bramosia d'amore. Con questo semplice ed essenziale elemento scenico, una parete montata su ruote che gira e rigira a delimitare di volta in volta lo spazio vuoto e scuro della casa in cui le due donne si consumano dal desiderio, il regista Stefano Pagin risolve felicemente l'ambientazione di

questa straordinaria commedia anonima del '500. Il testo, scoperto nel 1928 nella biblioteca Marciana di Venezia, è una celebrazione del desiderio fisico d'amore al contempo innocente e piccante da cui sono prese, eccezionalmente per l'epoca, due donne. Ambientata in una Venezia notturna e deserta, nelle cui calli sembrano rimbombare solo i passi del giovane forestiero e del compiacente facchino Bartolomeo che, come un Caronte dall'aspra e livida lingua bergamasca, trafigge il giovane nel regno oscuro dell'eros, la commedia è tutta un ardore, un languore dei sensi. Se la determinazione e la sete divorante d'amore della «domina vidua» riesce a dirottare fra le sue braccia lulus già impegnato con la «domina nupta» Valiera, quest'ultima, abbandonata la sua iniziale discrezione, trascinerà poi anch'essa nel suo letto il disinvolto giovanotto, animato dalla pratica filosofia che sperimentare «è cosa bellissima». Nella sua schietta e aperta natura erotica, è la notte d'amore più spinta di tutto il teatro rinascimentale quella fra la non più giovane vedova, che Michela Martini interpreta con naturalezza, donando al gioco erotico una dolcezza scherzosa e a tratti materna, e il giovane, un po' frescone fortunato da favola, di Alessio Bobbo, pronto a promettere una fedeltà impossibile. Ma gli interpreti sono tutti bravi, da Stefania Felicioli che fa di Valiera il tipo dell'innamorata ritrosa che dentro ribolle di voglia di lasciarsi andare a Lino Spadaro che disegna il facchino come un'inquietante figura alla Callot.

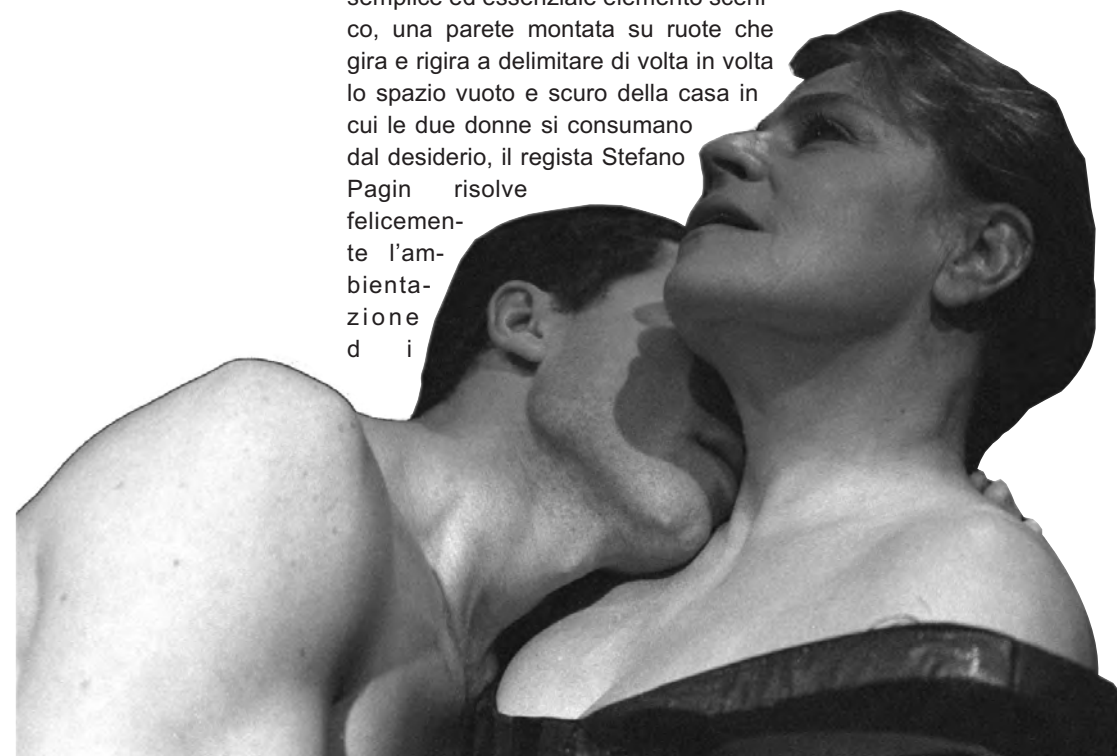
Roberta Arcelloni

I giorni dell'alluvione

4 NOVEMBRE '66. La guerra grande dell'Arno, oratorio per Firenze, di Francesco Niccolini. Elaborazioni immagini di Riccardo Soffili. Con Sandro Lombardi, Anna Meacci, Marco Paolini. Musiche del Quartetto Toscano. Prod. Teatro Puccini - Comune di FIRENZE.

Firenze: 3 novembre 1966 saturo di pioggia. L'Arno enfiò s'acquatta silenzioso dentro al suo alveo. Nella notte deborda fangoso e soffoca la città. L'acqua rompe gli argini, uccide, sventra case e condutture e copre di fango ogni cosa. Ma Firenze resta in piedi. *La guerra grande dell'Arno* racconta i giorni disperati dell'alluvione. La narrazione è affidata a tre voci quella di Sandro Lombardi, Anna Meacci e Marco Paolini. Si tratta di teatro di narrazione e contano testo e voci. Il primo, a firma di Francesco Niccolini, risulta valido nel restituire il senso di sorpresa e lento assedio ad una città che dorme e si risveglia soffocata dalle acque fangose dell'Arno. Le seconde sono affidate a tre attori con esperienze eterogenee alle spalle, che si rivelano efficaci nel ricreare l'atmosfera di quelle ore d'angoscia, di un'alluvione che lentamente si distende sulla periferia della città e sommerge paesino dopo paesino. Nota di merito anche alle musiche del Quartetto Toscano, che s'incuneano agilmente all'interno del testo, scandendo bene pause liquide senza mai interrompere il ritmo dell'onda vocale degli attori, alle cui spalle scorrono immagini di flutti e nuvole. Uno spettacolo ben fatto, che riporta alla memoria un evento tuttora molto sentito: una Firenze infangata e abbandonata dalle istituzioni che trovò nel sostegno di giovani "angeli" di tutto il mondo una via di rinascita. Lo spettacolo testimonia un grande lavoro di ricerca e documentazione (merito di Beatrice Capelli, Camillo Brezzi e Andrea Chesi), dote necessaria a un testo del genere. Solo il finale, dalla morale fatalista, che attribuisce al destino il merito della sopravvivenza di Firenze, toglie ritmo e sembra per un attimo far evaporare la trasparente analisi dei fatti, supportata, nella narrazione, da precise fonti del passato che evidenziano l'insufficiente preoccupazione da parte di cittadini e autorità della minaccia che l'Arno da sempre rappresenta.

Marco Menini



Goldoni/Santagata

Addio alle maschere a RITMO ROCK

IL TEATRO COMICO OVVERO IL PADRE RIVALE DEL FIGLIO, di Carlo Goldoni. Elaborazione e regia di Alfonso Santagata. Luci di Maurizio Viani. Direzione tecnica di Tommaso Checcucci. Costumi di Marco Caboni. Con Antonio Alveario, Rossana Gay, Johnny Lodi, Massimiliano Poli, Alfonso Santagata. Prod. Katzenmacher, FIRENZE.

nel teatro settecentesco, mettendo a fuoco soprattutto il decisivo passaggio dalla recitazione all'improvviso a quella premeditata. Una scelta condivisibile, specialmente se si considera che per certe tematiche, il rischio di cadere nella pedanteria è sempre dietro l'angolo. E invece - complice una scena molto scarna, dove campeggiano soltanto due panche opportunamente "manovrate" per delimitare idealmente gli spazi, un paio di secchi di latta utilizzati dagli attori per esercitare la memoria e un lampadario calato dall'alto ogni volta che il capocomico invoca "lumière" (il secolo dei lumi, verrebbe da pensare) - il classico gioco metateatrale, che parte dalla formazione d'una compagnia d'attori e si articola intorno alle prove propedeutiche alla messa in scena della farsa *Il padre rivale del figlio*, si dipana secondo ritmi cronometrici, offrendo anche inequivocabili richiami alla situazione teatrale contemporanea (uno per tutti, il continuo riferimento alla necessità di contributi economici per poter fare teatro). La conclusiva "caduta" delle maschere (reale e metaforica al tempo stesso), con un sottofondo musicale rock, sancisce il definitivo passaggio da un'epoca teatrale (e probabilmente non solo) ad un'altra. L'ormai collaudata e affiatata compagnia Katzenmacher ha reso in maniera convincente questo ideale "laboratorio goldoniano", utilizzandone intelligentemente i propositi d'intervento esplicativi e - perché no - "terapeutici". *Stefania Maraucci*

Nel rielaborare e mettere in scena *Il teatro comico*, la commedia-manifesto composta da Carlo Goldoni nel 1750, Alfonso Santagata ha scelto una chiave interpretativa asciutta ed essenziale. Coticché, quella che lo stesso commediografo veneziano definì "una poetica in azione" - pensata per evitare il "tedio" tipico degli scritti programmatici - illustra soltanto in parte le rivoluzionarie novità introdotte da Goldoni



Nella pag. precedente Alessio Bobbo e Michela Martini in *La veneziana*, di Anonimo, regia di Stefano Pagini; in questa pag. Alfonso Santagata, interprete regista del *Teatro comico*, di Carlo Goldoni.

Il delitto di Novi Ligure

LE MANI FORTI, di Marco Calvani. Regia di Vito Vinci. Disegno luci di Luca Barbatì. Costumi di Isabella Montani. Assistente alla regia Michael Schermi. Con Elisa Alessandro e Marco Calvari. Prod. Mixò - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Le mani forti è la trasposizione teatrale di uno dei più angoscianti fatti di cronaca degli ultimi anni, il delitto di Novi Ligure. Erika e Omar, i due adolescenti che il 21 febbraio 2001 uccisero a coltellate la madre e il fratellino di lei, qui non vengono chiamati per nome, nel tentativo di svincolare la drammaturgia dal riferimento contingente, per piegarla a rappresentare temi più lar-

ghi, quali la crisi generazionale e le nervosi contemporanee. E, in effetti, l'autore riesce a scandagliare la crisi interiore della protagonista, la sua visione distorta della realtà e della famiglia. Nessuna intenzione di assolvere o condannare, ma solo la volontà di indagare, senza pietà e senza veli, l'anima dei due giovani assassini. Il testo è essenziale, una struttura lineare e in crescendo. Dialoghi scarni, a tratti lapidari, nutriti di immagini forti, con poche sbavature. Marco Calvani ed Elisa Alessandro offrono una prova nel complesso buona, sia pur senza finezze, mostrando una perfetta adesione fisica ai personaggi. Riesce anche il tentativo registico di suggerire una metafora finale, con i due attori che si spogliano e si aspergono a

vicenda, alla ricerca di un'impossibile catarsi, metafora del legame oramai irreversibile che li condanna. A lasciare perplessi è semmai l'immagine un po' facile della ragazza dominatrice, acerba mantide religiosa, che usa il sesso e la droga per scacciare i pensieri e plagiare il fidanzatino, mentre l'isolamento della coppia lascia sullo sfondo il contesto familiare claustrofobico, in cui il delitto matura. Il misfatto poi non è raccontato, c'è solo, in coda, la paura dei due di essere scoperti. Scelta lodevole ma che non premia sul piano teatrale. Il risultato è che ci fermiamo sulla soglia di casa, non sentiamo alla fine la "ferita sociale", e la tragedia rischia di esser liquidata come il folle e incomprensibile gesto di due emarginati. *Simona Buonomano*

La morte è un vicino di casa

AMARAMORE, testo e regia di **Carlina Torta**. Musiche (eseguite dal vivo) di **Aldo Gentileschi**. Con **Carlina Torta**, **Aldo Gentileschi**, **Lisa Cantini**. Prod. **Associazione Teatrango**, **Bucine (AR)** - **LeArt'**, **GROTTAMMARE (AP)**.



Arriva dalla platea, con il suo zainetto da ragazzina: dentro c'è tutto quello - poco, pochissimo - che le serve per trasformarsi in un'anziana di nome Nora, ottant'anni, protagonista di una storia malinconica e struggente, ma sempre sul filo della leggerezza, di una delicata commozione che si colora di ironia. C'è tutto quello, in questa storia, che può risultare toccante: la solitudine, il buio di una vita agli sgoccioli, la tenerezza di affermare, sulla soglia della fine, la propria superstita vitalità. E poi la difficile comunicazione con la figlia, l'abitudine di riempire il vuoto trasformando un gruppo di animaletti di peluche (del pronipote Matteo) in una "classe" di allievi a cui la donna - ex insegnante - parla e tiene lezione. Un po' svanita, un po' buffa, amara nel ricordo di amori traditi che non ha dimenticato, Nora-Carlina vive anche l'incontro con una "presenza" misteriosa, quella di un giovane musicista suo vicino, che all'inizio non ha nulla di strano - è come lei schivo, un po' impacciato - ma poi piano piano si rivela per quello che non ci si aspettava: angelo delle morte, venuto sì per portare via Nora, ma con sorprendente delicatezza, circondando la donna di gentilezza e premure da amabile vicino: viene a farle compagnia, perfino a cucinare per lei, sopportando gli ingiusti rabbuffi, le scortesie, i tratti scorbutici dell'anziana ex insegnante. E accanto a lui, Morte al

maschile, appare un'altra presenza metafisica, un'amica di lei morta improvvisamente, da giovane: che un po' vuole proteggere la donna, un po' la invidia per le eccessive premure e riguardi usati verso di lei dalla Morte gentile. Carlina Torta, bravissima nel trasformarsi in vecchia eppure sempre vicina al suo consueto personaggio, dice di avere raccontato questa storia per affrontare il tabù della morte: e l'ha fatto con grande sensibilità, capacità di commuovere e poesia (non senza una punta di godibile humour). Nel finale non manca la terribile, raggelante realtà dell'andarsene dalla vita, anche se stemperata dalla prospettiva (vera o immaginaria) del "comitato di accoglienza" dell'al di là che aspetta con affetto e amore Nora, ignara di essere sull'orlo della fine. *Francesco Tei*

Jesus Christ parla italiano

JESUS CHRIST SUPERSTAR, di **Andrew Lloyd Webber** e **Tim Rice**. Liriche italiane di **Michele Renzullo**, **Franco Travaglio**. Regia e coreografie di **Fabrizio Angelini** con **Gianfranco Vergoni**. Scene di **Gabriele Moreschi**. Costumi di **Pamela De Santi**. Luci di **Luca Maneli**, **Amleto Diliberto**. Con **Simone Sibillano**, **Edoardo Luttazzi**, **Valentina Gullace**, **Marco Romano**, **Andrea Croci**, **Lorenzo Scuda**, **Raffaele Latagliata**, **Emiliano Geppetti**, **Luca Notari**, **Valentina Buffafarro**, **Laura Carusino**, **Gaetano Caruso**, **Fabrizio Checcacci**, **Gianluca Ciuffi**, **Enrico D'Amore**, **Kate Kelly**, **Brunella Platania**, **Daniela Pobega**, **Giorgio Raucci**, **Alessandro Salvatori** e con l'orchestra dal vivo diretta da **Giovanni Monti**. Prod. **Compagnia della Rancia**, **TOLENTINO**.

È da ammirare il coraggio di Fabrizio Angelini che ha allestito per la prima volta in italiano uno spettacolo cult come *Jesus Christ Superstar*, la più popolare musical-opera rock. Il regista ha anche scritturato giovani attori, senza temere il confronto con gli indimenticabili interpreti originali, sia del musical sia del film, come ad esempio Carl Anderson. Il risultato è un allestimento grintoso e pulito il cui pregio è soprattutto il paziente lavoro di traduzione del testo e la trasposizione delle celeberrime liriche controllate e revisionate dalla società di Webber, The Really Useful Group di Londra. La trama è nota: si ripercorrono gli ultimi sette giorni della vita di Gesù e viene evidenziato il suo progressivo e sofferto staccarsi dalla

vita per andare incontro al suo destino. Da contrattare alle parole e alle emozioni di Gesù il punto di vista di Giuda e quello di Maddalena, innamorata di lui senza speranze. L'idea del regista Angelini è di ambientare lo spettacolo non più tra i datati hippies degli anni Settanta, ma ai giorni nostri, immaginando un ritorno di Gesù sulla terra in mezzo agli emarginati della società, preso d'assalto dalle telecamere e dalle macchine fotografiche di giornalisti in cerca di scoop, pur conservando le ambientazioni scenografiche originarie come il tempio, il mercato, il palazzo. Orecchiabili sono le liriche come *Va tutto bene* e toccanti *Non so chiamarlo amore* di Maria Maddalena, *Il sogno di Pilato* o *La morte di Giuda* supportate anche dalle musiche eseguite dal vivo dall'orchestra di sette elementi collocati in scena. Fra gli interpreti, scelti dopo numerosissimi provini, spiccano Edoardo Luttazzi che caratterizza in modo personale e convincente il tormento di Giuda, Valentina Gullace, un'appassionata Maddalena, Lorenzo Scuda, un Pilato in divisa militare, l'originale Erode di Raffaele Latagliata che entra in scena in frac e a passo di charleston, mentre Simone Sibillano interpreta Jesus con tratti, a volte, eccessivamente trasognati. Scommessa vinta per Angelini che si era già cimentato in musical a tema religioso come *Joseph e la strabiliante tunica dei sogni*, *Francesco: il musical*, *Nonsense: il musical delle suore*. *Albarosa Camaldo*

Due Ruzante, due Betia

LA MOSCHETA, di **Ruzante**. Regia, scene e costumi di **Luciano Damiani**. Con **Lucia Abballe**, **Emanuele Maria Basso**, **Gaia Benassi**, **Italo Coretti**, **Sonia Falcone**, **Alessandra Fallucchi**, **Andrea Gambuzza**, **Marco Giandomenico**, **Concetta Maria Liotta**, **Luana Occhipinti**, **Fabio Pappacena**, **Beatrice Presen**, **Eleonora Santoro**. Prod. **Teatro di Documenti**, **ROMA**.

Luciano Damiani, in campo scenografico, ha apportato un contributo di innovazione che ha trasformato il nostro teatro. Le sue scene e i costumi osservati nel farsi della sua storia d'artista provano un nuovo sistema di significati legato ai segni visivi della scena, e realizzano in concreto il suo pensiero sul teatro. L'esempio tangibile perenne è il



Teatro di Documenti, costruito da Damiani perché ivi potessero confluire tutte le sue intuizioni. Questo "aprire strade", come è accaduto nell'ideazione scenografica, da qualche tempo avviene nella regia. La sua ricerca si è sviluppata in particolare intorno all'attore. Negli ultimi lavori di Damiani, come in questo, i visi degli attori sono di biacca, irriconoscibili; ma questo pesante mascheramento porta, anzi, alla nudità dell'attore, alla sua verità più profonda che si impone dietro un volto truccato, anonimo. Il secondo elemento di assoluto interesse è il rispecchiarsi di ogni personaggio in se stesso. In questa *Moscheta*, perciò, ogni personaggio è doppio ed è impersonato da un attore e un'attrice che agiscono contemporaneamente nella scena. Porgere due generi equivale a renderli complementari e tale completezza supera la questione; il genere è neutralizzato. In questa maniera Damiani arriva all'essenza del personaggio, e alla sua monumentalità intesa come solenne affermazione del Sé-personaggio, oltre l'attore. E la giovane compagnia ha raggiunto una coesione scenica e una capacità di appartenere al disegno registico davvero ammirevoli. In questa realtà, in cui il senso del teatro assume un peso specifico come difficilmente capita, non vi è alcuno schiacciamento del testo (solo smussato delle più impervie espressioni dialettali), ma anzi il mondo di Ruzante ci fa spazio e il comico si afferma schietto, e con esso la nostra soddisfazione di spettatori. *Anna Ceravolo*

L'albergo del libero commercio

HOSPITALITY SUITE, di Roger Rueff. Regia di Danilo Nigrelli. Scene e costumi di Luigi Perego. Con Danilo Nigrelli, Massimo De Lorenzo, Andrea Capaldi. Prod. MG produzioni teatrali, ROMA.

Prima rappresentazione italiana di questo interessante testo dello statunitense Roger Rueff, già trasposto al cinema nel film *The Big Kahuna*, lo spettacolo di Danilo Nigrelli conserva quel senso forte di contemporaneità che permea la scrittura, mantenendo una accentuata contestualizzazione spazio-temporale. Eppure la squallida suite di un hotel del Midwest, con affaccio su una delle tante *road* degli

De Filippo/Rosi

TARANTELLA per un delitto immaginario

LE VOCI DI DENTRO, "tarantella" in tre atti di Eduardo De Filippo. Regia di Francesco Rosi. Scene di Enrico Job. Costumi di Enrico Job e Cristina Lafayette. Luci di Stefano Stacchini. Con Luca De Filippo, Gigi Savoia, Antonella Morea, Anna Morello, Marco Manchisi, Carolina Rosi. Prod. Compagnia Luca de Filippo, ROMA.

Eppure gli accusati subito sospettano l'uno dell'altro, forniscono indizi della colpevolezza dei congiunti, scontrandosi, dilaniandosi, fino a ricomporre la solidarietà familiare nel proposito di eliminare l'accusatore. Non si arriverà all'assassinio vero per occultarne uno immaginato: tutto si volgerà a uno sconsolato lieto fine, dove si rivelerà la colpa più grave, la mancanza di fiducia, di solidarietà, il tradimento e l'interesse personale come molla dell'agire di ognuno. Dà voce allo sconforto dell'autore Zi' Nicola, un vecchio "apparatore di feste" che rifiuta di parlare e comunica col mondo, con il nipote in particolare, Alberto, con le luci e i botti di bengala e mortaretti. In questa nuova produzione eduardiana, che ha debuttato al Teatro Argentina di Roma, Luca De Filippo dona con intensa maestria a Saporito un fare attonito, rallentato, incredulo nello scoprire l'ipocrisia, l'odio, la corruzione delle anime. Antonella Morea, la zia della famiglia accusata, e Anna Morello, la cameriera, aprono l'atmosfera di inquietudine con i loro sogni di delitti raccontati in rossa luce espressionista. I coniugi Cimmaruta sono Gigi Savoia e Carolina Rosi, bravi a minare i loro personaggi con un'aria di reciproca diffidenza, tedio, insofferenza già dalle prime apparizioni, preparando il climax dello scontro di tutti contro tutti. Una nota particolare per Marco Manchisi, l'affamato, apparentemente mite fratello di Saporito, pronto a venderci la misera eredità paterna, qualche sedia e qualche luminaria da festa, per un "piatto di lenticchie". Funzionale e asciutta la regia di Rosi, si accende negli scorci in bianco e nero e nei tagli caravaggeschi di luce e buio della scena di Enrico Job, nell'ultimo atto trasformata in un magazzino senza aria, con quadri, pezzi di attrezzi da festa e sedie, tante sedie, accatastate, ripostiglio polveroso di una socialità ormai svanita. *Massimo Marino*

Nel 1948 qualcosa si era ormai rotto nelle speranze di un'Italia rinnovata. Dopo gli auspici di *Napoli milionaria* e gli umori battaglieri di *Filumena Maturano*, Eduardo De Filippo guardava con disincanto una società già malata. La scrutava nelle pieghe celate del sogno che si trasforma in incubo, della diffidenza che diventa certezza di tradimento. Nelle *Voci di dentro* Alberto Saporito denuncia una famiglia di vicini per un omicidio. La giustizia interviene, ma il protagonista il delitto se lo è soltanto sognato.

Nella pag. precedente una scena di *La moscheta*, di Ruzante, regia di Luciano Damiani; in questa pag. Luca De Filippo e Marco Manchisi in *Le voci di dentro*, di Eduardo De Filippo, regia di Francesco Rosi.



States, abbraccia, grazie alle luci di sapore metafisico e alle belle scene di Luigi Perego animate da forti contrasti cromatici, una dimensione più vasta, antropologica, capace di accarezzare con un certo acume tematiche sempreverdi quali le relazioni umane, declinate tutte al maschile, o il rapporto con la dimensione spiri-

tuale, contrapposta alla materialità delle logiche di mercato. Il titolo allude a una diffusa strategia aziendale che consiste nell'organizzare incontri d'affari in contesti ameni, in cui il cliente-preda viene accolto e trasportato in una dimensione ludica, ingozzato di alcol e tartine, infine indotto a firmare un agognato contratto. Larry e

Phil, venditori di lubrificanti, attendono la preda nella desolata stanza d'albergo prescelta, in compagnia di Bob, un giovane neofita da iniziare al commercio, con l'aria eterna da ultimo arrivato e più incline alla religione che agli affari. Il cliente, dopo una spasmodica e quasi beckettiana attesa, transiterà dall'albergo senza essere riconosciuto. Solo lo sprovveduto Bob avrà il piacere di incontrarlo e gli parlerà per ore di fede e aldilà. L'epilogo, in crescendo, metterà e nudo i mille volti della propaganda, per condannare ogni forma di persuasione occulta mascherata da messaggio salvifico. Il testo è solido, ben strutturato, qui e là impreziosito da assiomi folgoranti, anche se nella seconda parte i dialoghi si dilatano e i toni si esasperano fino all'inverosimile. Danilo Nigrelli veste i panni di un Larry sicuro di sé, disinvolto e solo apparentemente cinico. Credibile la sua interpretazione, come quelle di Massimo De Lorenzo e Andrea Capaldi, sebbene tutti appaiano sintonizzati su toni e ritmi più cinematografici che teatrali. *Simona Buonomano*

Le dolenti note di Micheli

IL CONTRABBASSO, di Patrick Suskind. Versione italiana di Annabella Cerliani e Maurizio Micheli. Regia di Marco Risi. Scena di Francesco Scandale. Musiche a cura di Paolo Terzi. Con Maurizio Micheli, Federico Vigorito e Nina Splendor. Produzioni APAS diretta da Sebastiano Calabrò, ROMA.

È un testo divertente, spiritoso e sottilmente amaro, che, con arguzia scintillante e insieme con umanissima atten-

zione, si addentra nei meandri psicologici di un essere insoddisfatto e solo. Ed evidentemente stimola le corde di un artista come Maurizio Micheli che, a distanza di vent'anni, torna ad accostarsi a esso con le armi affinate di una sensibilissima maturità, capace di scavare con sapiente misura nelle sfumature più sottili di una personalità nevroticamente in lotta col mondo e con se stessa. Un musicista, suonatore di fila in un'orchestra, che ha probabilmente coltivato in gioventù speranzosi aneliti di grandezza e di gloria, ma che nel susseguirsi degli anni ha finito per arenarsi sull'inespressività creativa di una manovalanza di routine. E che nel testo di Patrick Suskind, attualmente noto al più vasto pubblico per la versione cinematografica del suo romanzo *Il profumo*, emerge con gustosa vivacità dallo snodarsi di un lungo monologo intitolato al contrabbasso da lui suonato. Un monologo che la traduzione, curata dallo stesso interprete insieme a Isabella Cerliani, converte oggi in un'inedita forma di dialogo. Senza tuttavia perdere la sostanza solipsistica di un flusso logorroico che, con inflessibile inarrestabilità, si riversa sul giovane figlio di una portiera desideroso di imparare a suonare lo strumento. Fino a farne una sorta di ostaggio, pronto a infilare alla prima occasione la porta del piccolo appartamento in cui l'uomo ha finito per rintanarsi. Quasi a difendersi dall'aggressione di un mondo ostile che le pareti, completamente insonorizzate, neutralizzano in ogni sua possibile invadenza di voci e di rumori. Mentre nella bianca plasticità della scena firmata da Francesco Scandale, il contrabbasso, amato e odiato al tempo stesso, si staglia con la sua mole come una presenza incumbente di sottesa complicità o di inquietante disapprovazione. E comunque come unico, vero testimone di una inadeguatezza esistenziale, insieme tragica e grottesca, che impietosamente si rivela in mille rivoli di sentenze saccenti e sprezzanti giudizi, recriminazioni vendicative e vagheggiate tensioni d'amore. Invadendo il palcoscenico con l'illogicità repentina di una personalità ansiosa e contraddittoria, drammatica e risibile, che l'interprete va disegnando con cesello di sorvegliata misura. Fino a quel grido di dolore che sembra spal-

carsi muto sull'abisso di una solitudine sgomenta. A conclusione di uno spettacolo di pregnante eleganza che vede approdare il talento cinematografico di Marco Risi alla sua prima regia teatrale. *Antonella Mellilli*

Il naufragio di clandestini del '96

PORTOPALO. Nomi, su tombe senza corpi, drammaturgia di Giorgio Barberio Corsetti, Guido Barbieri, Oscar Pizzo. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Musiche di Riccardo Nova. Regia e fotografia video di Paolo Pisanelli. Con Shahab Ahmad, Mohammad Afzal, Giovanni Maria Bellu, Salvatore Lupo, Shabir Mohammad. Coprod. Fondazione Musica per Roma, Romaeuropa Festival 2006, ROMA.

A dieci anni dalla tragedia di Portopalo, Barberio Corsetti scava nella memoria collettiva per rivelarci gli orrori e i misteri della strage più imponente nella recente storia dell'immigrazione illegale in Italia. Era il dicembre 1996, infatti, quando una nave carica di clandestini provenienti dal Pakistan, dall'India e dallo Sri Lanka affondava nel Canale di Sicilia, facendo quasi trecento vittime. Lo spettacolo che ha debuttato all'Auditorium di Roma consiste principalmente nella proiezione di un film documentario, arricchito dalla presenza sul palco di musicisti, testimoni e sopravvissuti alla strage. Le immagini sullo schermo si intrecciano con i personaggi sulla scena, mentre la musica ci accompagna in un concerto corale che racconta da diversi punti di vista il naufragio, causato da condizioni atmosferiche avverse e dal disonesto cinismo degli organizzatori della traversata. Al video, che inizia con un viaggio a ritroso in Pakistan, segue l'entrata in scena il giornalista Giovanni Maria Bellu, che si fa portavoce della denuncia contro i responsabili della tragedia. Qui dramma e inchiesta si sovrappongono. I criminali, benché individuati, non sono stati ancora arrestati, e ancora non sono chiare le motivazioni che hanno impedito alle autorità italiane il recupero delle salme. Le testimonianze dei superstiti sono toccanti e creano una sorta di documentario teatrale che si sovrappone a quello sullo schermo. La regia di Barberio Corsetti appare semplice ed efficace. Il risultato è una messa in scena che accompagna un film docu-



mentario e lo rafforza, soprattutto grazie alla splendida musica dal vivo (eseguita da due musicisti italiani e due pakistani), presentando sulla scena personaggi che interpretano se stessi. Un'operazione che ha il merito di far riflettere su una vicenda tragica di estrema attualità. *Giuseppe Schillaci*

Anna Falchi in cerca d'amore

NOTTING HILL, di Richard Curtis. Adattamento teatrale di Gianni Fenzi. Regia di Massimo Natale. Scene di Giancarlo Fuselli. Costumi di Santina Ferro. Luci di Marco Policastro. Con Anna Falchi, Marco Bonini, Alessandro Marrapodi, Silvia Delfino, Gabriele Sabatini, Elena Ronchetti, Tiziana Lambo, Jacopo Pelliccia. Prod. Planet Musical, ROMA.

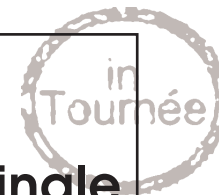
Può la più famosa attrice del mondo, Anna Scott, innamorarsi di un ragazzo comune? Da questo interrogativo è nato il film campione d'incassi nel 1998 *Notting Hill* scritto da Richard Curtis - autore anche di *4 matrimoni ed un funerale*, *Love Actually*, *Il diario di Bridget Jones* -, e interpretato da Julia Roberts e Hugh Grant. Ora lo porta in teatro Massimo Natale, per anni vissuto a stretto contatto con Pietro Garinei, lavorando per l'ufficio stampa del teatro Sistina di Roma e che dal 2000 si dedica anche alla regia. Ha scelto come protagonista, dopo il successo ottenuto in *A piedi nudi nel parco*, Anna Falchi alla quale la parte della diva calza a pennello, ma che risulta fragile nel delineare l'inquietudine della star perseguitata dai fotografi e dalla stampa, ma decisa a trovare una vita normale con un fidanzato normale. Abile è Marco Bonini nella parte di William, proprietario di una piccola libreria specializzata in libri di viaggi, situata nel caratteristico quartiere inglese di Notting Hill. Si mostra innamorato, sensibile, romantico, ma orgoglioso. Esilarante è Alessandro Marrapodi nel ruolo di Spike, il surreale coinquilino di William che ne combina di tutti i colori. Anche gli altri attori tratteggiano con ironia i personaggi degli amici di William che lo sostengono nell'impresa di conquistare Anna. Le scene di Giancarlo Fuselli ricostruiscono la casa e la libreria di William e, con l'utilizzo di pannelli mobili e semplici arredi, introducono gli

Williams/Liberovici

L'Amanda dura di Claudia Cardinale

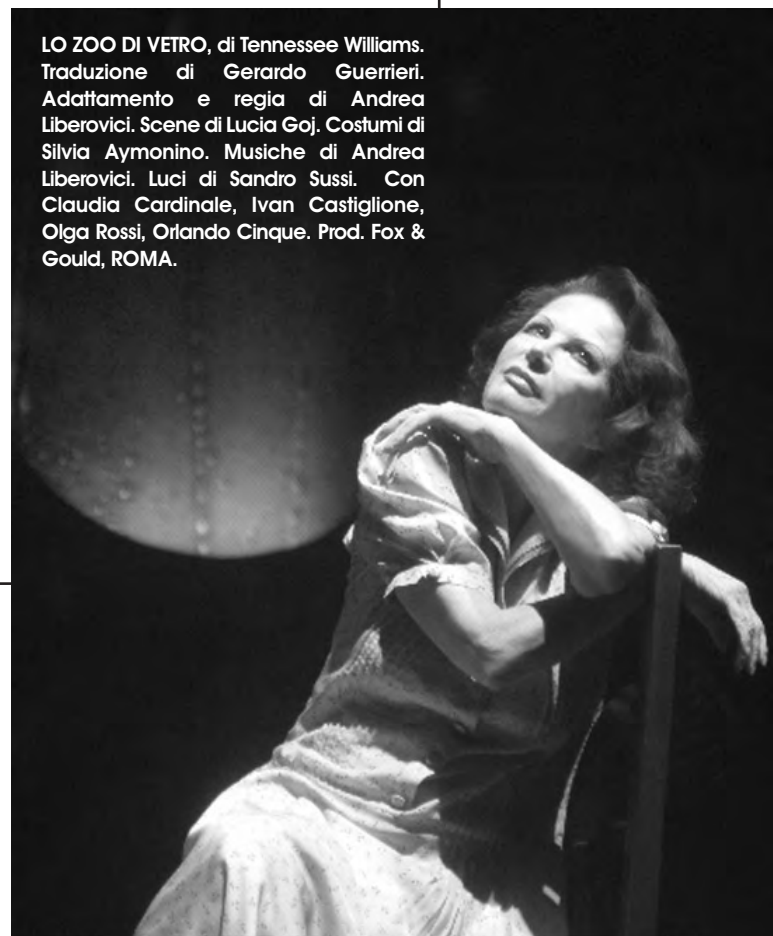
Tennessee Williams stesso, per il suo "dramma della memoria", suggeriva l'uso di proiezioni («uno schermo su cui una lanterna magica proietta immagini e diciture»), affiancato ad un ruolo più rilevante del consueto delle musiche, e ad una illuminazione "non realistica"; questo nella ricerca di uno spazio, di una atmosfera che collocassero *Lo zoo di vetro* lontano da ogni oggettività e - appunto - realismo (o, peggio, naturalismo), al di là delle venature melodrammatiche che pure contrassegnano il testo, come molti altri di Williams. Non è, dunque, una vacua operazione "sperimentale", o arbitraria, quella di Andrea Liberovici (teatrante e anche musicista) di riempire il suo spettacolo di immagini filmate, e di scritte, che arrivano in momenti in cui il dialogo viene enfatizzato, o al contrario sostituito, dalle battute che il pubblico può leggere proiettate. Certo, la presenza di un'attrice dello schermo come Claudia Cardinale rimanda a una dimensione (fatalmente) "cinematografica": anche divistica, in fondo, non illegittima, perché, se si vuole, Amanda Wingfield è una diva tragicamente fuori posto, collocata non nell'universo del cinema ma in una condizione e in una cornice esistenziale squallide, grigiamente quotidiane; che non a caso lei cerca di trasfigurare con i suoi ricordi di un passato mitico e con i sogni e i progetti immaginari che rendono, almeno in prospettiva, splendida e ideale la realtà sua e dei figli. Tuttavia la Cardinale, via via più nella parte, man mano che prende confidenza con il personaggio (del resto, è soltanto il quarto spettacolo teatrale della sua vita) non è affatto una Amanda svampita e svanita, ma - anche in accordo con il suo registro vocale, più scuro e cupo, quindi severo - una versione inattesa, più "dura" della dolente eroina di Williams, e accentua la violenza del rapporto che ha con i figli Tom e Laura, e l'aggressività nascosta nella sua voglia di guidarli e dirigerli. Così, appare abbastanza chiaro - e oggi, forse, non potrebbe essere altrimenti - che dipendono proprio da Amanda i lati patologici di timidezza e fragilità di Laura, e i suoi complessi; perfino, verrebbe da dire, la sua stessa deformità. Altrettanto duro, e forte, è il contrasto - reale e non virtuale - con Tom (omosessuale, forse, e per colpa del confronto con la personalità problematica di Amanda?). Funziona la scelta di Liberovici di immergere l'intreccio del dramma in un uno spazio oscuro dell'immaginario, deformato: le diverse scene del testo sembrano affiorare dal buio, che regala anche "tagli" dello spazio scenico parziali e quindi insoliti, con soluzioni visive di effetto. La vicenda è veramente immersa in una dimensione (almeno visuale) diversa, che piacerebbe a Williams: anche se è l'incisività delle scene madri, prima tra tutte quella fra Laura e il suo designatissimo quanto illusorio spasimante, Jim, a emergere, e quasi a sostenere, con la loro forza, lo spettacolo. Efficace e marcata da un segno interpretativo forte, l'Amanda della Cardinale: accanto a lei, una Olga Rossi giustamente patetica nel ruolo di Laura, e Ivan Castiglione, Tom, adeguatamente inquieto e sfuggente. Il Jim di Orlando Cinque è l'unico personaggio che porta - come dovrebbe - il segno della realtà: una realtà banale, senza fronzoli, anche cattiva. *Francesco Tei*

altri ambienti interni come l'albergo di Anna ed esterni come il giardino dove i due innamorati passeggiano, proponendo ben dieci cambi di luogo.



Nella pag. precedente, Maurizio Micheli in *Il contrabbasso*, di Patrick Suskind, regia di Marco Risi; in questa pag., Claudia Cardinale, in *Lo zoo di vetro*, di Tennessee Williams, regia di Andrea Liberovici.

LO ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Adattamento e regia di Andrea Liberovici. Scene di Lucia Goj. Costumi di Silvia Aymonino. Musiche di Andrea Liberovici. Luci di Sandro Sussi. Con Claudia Cardinale, Ivan Castiglione, Olga Rossi, Orlando Cinque. Prod. Fox & Gould, ROMA.



L'adattamento, realizzato da Gianni Fenzi, si è attenuto a riprodurre la trama essenziale del film, creando una commedia romantica, divertente in cui si alternano sapientemente comicità, sarcasmo e ironia in un veritiero affresco sul mondo dello spettacolo. *Albarosa Camaldo*

Carcerieri senza convinzione

IL RISCATTO, scritto e diretto da Giampiero Rappa. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Giovancosimo De Vittorio. Con Eva Cambiale, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Emanuela Guaiana, Mauro Pescio. Prod. Gloriababbiteatro, ROMA.

Gli attori di Gloriababbi Teatro, nel loro piccolo compendio di poetica, dichiarano: «non ci sono idee di regia sbalorditive nei nostri lavori». Ed è vero: perché il lavoro di questa ancora giovane compagnia risiede in una coerenza profonda e puntuale nel dedicare i propri sforzi al lavoro d'attore e alla tessitura di un plot sempre ben articolato. Del resto, dopo aver visto uno spettacolo come *// Ricatto*, si corre il rischio di pensare che sia facile far teatro in questo modo: unità di luogo, naturalezza espressiva, storia accattivante, finale a sorpresa. Ma il fatto che lo spettacolo scivoli via come una serie di conseguenza necessarie, non svela affatto la sua semplicità ma, semmai, la sua precisione. Unità di luogo si è detto: una baracca sporca, una branda, un tavolo, qualche sedia. Dentro, quattro personaggi; uniti con un filo a tutti gli altri personaggi di Gloriababbi: sono per lo più soli, stanchi, delusi, vinti. Tanto più che, nel caso specifico, la loro sconfitta diventa il cardine stesso della trama: Ivan, Lara, Dennis e

Gelio, per cause tutte diverse ma ugualmente terribili, hanno dovuto accettare un lavoro infame, quello di carcerieri della vittima di un sequestro. Ma lo hanno fatto senza convinzione, sentendo su di loro tutto il carico morale che una situazione del genere non può non presupporre. A questo quartetto scombinato e patetico, si contrappongono due figure nascoste, mai completamente svelate: il chirurgo, tramite dei mandanti del rapimento, ed Elena, la sequestrata. Il chirurgo avrà sempre il volto coperto da un passamontagna, Elena manterrà fino alla fine un carattere angelico, luminoso, indecifrabile; simbolico. Lo spettacolo lavora sull'aumento graduale della tensione: le trattative per la liberazione dell'ostaggio si complicano, i carcerieri perdono la testa, i rapporti si lacerano, la paura gonfia ogni battuta. Fino a quando unica soluzione appare l'omicidio. La macchina di Gloriababbi, come detto, va avanti senza intoppi; non raggiungendo forse la pulizia formale del bellissimo *Zenit*, ma fornendo comunque una nuova prova di forza teatrale. Bravissimo Filippo Dini, il chirurgo, che per dar prova del suo talento stavolta non ha neanche bisogno di usare il volto. *Marco Andreoli*

I travagli di Francis Bacon

BACON MODE, testo, regia e scene di Marco Andreoli. Con Anna Amato, Manuela Congia. Prod. Circo Bordeaux, ROMA.

Coinvolgente, ironico e graffiante, lo spettacolo racconta in modo originale la quotidianità e i processi creativi dell'artista Francis Bacon. Protagoniste due bravissime attrici nel ruolo dei due uomini

omosessuali in perenne crisi: lo stesso pittore inglese e il suo compagno George Dyer. In *Bacon Mode* è rappresentata la tragicità di questo rapporto ossessivo e schizofrenico, e contemporaneamente le dinamiche giocose e ironiche che lo caratterizzano. La messa in scena è così quasi una parodia, caratterizzata da momenti di grande drammaticità e da divertenti gag che mettono continuamente in crisi la rappresentazione. Una sorta di gioco di specchi che, mostrando le difficoltà e le contraddizioni del procedimento di creazione artistica di Bacon, riflette, con autoironia, sui meccanismi di messa in scena dello spettacolo stesso, creando un livello meta-teatrale composto da momenti di rara intelligenza e acume. Le attrici si muovono in uno spazio scenico composto da tre cabine che citano la forma espressiva dei numerosi trittici dipinti da Francis Bacon. Al loro interno è spesso posizionato Dyer che posa per l'artista inglese: citazione pittorica resa ancora più efficace dall'opacità del pannello delle cabine che crea, insieme ad un oculato utilizzo delle luci, l'effetto visivo caratteristico di molte opere di Bacon. Inoltre l'utilizzo di fotografie, video e disegni crea immagini suggestive e non didascaliche. Le attrici passano continuamente dal livello narrativo a quello meta-teatrale e dal registro espressivo tragico a quello comico e parodistico, in un gioco di ruoli e identità che pennella di violenza la storia personale e artistica di Francis Bacon, la sua travagliata storia d'amore con Dyer e l'inevitabile drammatico epilogo. Il lavoro su Francis Bacon è il secondo di una trilogia di spettacoli che Marco Andreoli dedica alla pittura. Aperto con *Hopper Mode* (finalista al Premio Scenario 2005), il progetto si chiuderà con un lavoro dedicato a Hieronymus Bosch. *Giuseppe Schillaci*

Montagna incantata di Tokyo

DALL'ALTIPIANO S, testo e regia di Oriza Hirata. Scene di Itaru Sugiyama. Luci di Tamotsu Iwaki e Aya Nishimoto. Con Kenichi Akiyama, Kanji Furutachi, Ryuta Furuya, Niina Hashida, Minako Inoue, Shu Matsui, Madoka Murai, Hideki Nagai, Mizuho Nojima, Tadashi Otake, Kotaro Shiga, Reiko Tahara, Mizuho Tamura, Mina Ko Tsuji, Niho Tsuk Imura, Mashayuki Yamamoto. Prod. Seinendan Theatre Co., TOKYO.

Prezioso esempio di teatro non urlato, adagiato in una dimensione quanto mai quotidiana e colloquiale, eppure capace di colpire nel segno, questa messa in scena della compagnia giapponese



Seinendan Theatre, coinvolge e stravolge senza fuochi d'artificio verbali o sorprendenti colpi di scena, ma semplicemente predisponendo un'anomala riunione di giovani in un contesto sospeso tra reale e irreale. Ispirato alla *Montagna incantata* di Thomas Mann, il luogo è la sala d'aspetto di una clinica per giovani

malati incurabili, che qui, mentre aspettano la morte interrogandosi sul suo significato, ricevono le visite di fidanzati e amici. Siamo in alta montagna: fuori c'è la natura rigogliosa e l'estate, dentro il linoleum e i medici in camice bianco. Sembra, per certi versi, un'oasi felice, dove un cameriere accorre al suono di

un campanello per servire bibite e snack, dove si resta in ozio dedicandosi a passatempi come l'arte o la lettura, si sfugge ai meccanismi perversi della vita cittadina, ma questo è anche un posto dove la morte è un comune argomento di discussione. Su tutto poi domina il Tempo, con il suo scorrere secondo leggi inesorabili e arbitrarie. Arrivano i visitatori, vengono fuori storie di famiglie e fidanzate che a loro modo hanno trovato una risposta al dolore, ma soprattutto storie di giovani che qui hanno imparato a fare i conti con la natura effimera del genere umano. Eppure, ed è questo l'aspetto più sorprendente, si ride e si sorride, si spettegola e si parla di letteratura, si prendono in giro le stranezze altrui e si gioca. Scenografia essenziale, capace di illustrare alla perfezione lo spazio reale come quello simbolico, luci glaciali per non nascondere nulla e un gruppo di giovani attori con la giusta energia. Uno spettacolo per chi ha voglia di riflettere e per chi non ha fretta. *Simona Buonomano*

Erba/Pugliese

Vita d'artista di un dittatore

SENZA HITLER, di Edoardo Erba. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Andrea Tidona, Carla Cassola, Valentina Bardi, Giovanni Carta. Prod. Mario Chiochio, ROMA.

La storia non si fa con i se, ma è pur sempre possibile interrogarsi e ipotizzare come sarebbero potute andare le cose se un solo, piccolo anello della catena di cause ed effetti si fosse risolto in maniera diversa. Edoardo Erba, nel suo *Senza Hitler*, presentato al Teatro Flaiano in prima assoluta per la regia di Armando Pugliese, appunta la sua attenzione sul più

esecrabile dei dittatori e fa di lui il perno di un'azione tesa a scrutare i meandri di una personalità che il mondo non avrebbe mai dovuto conoscere. E che, forse, non avrebbe mai conosciuto, se, contrariamente a quanto accadde, avesse superato l'esame all'Accademia delle Belle Arti e si fosse inoltrato in una diversa attività d'artista. Artista mediocre, che l'autore coglie, nella maturità dei sessant'anni, all'interno di un mondo scampato alle atrocità della sua dittatura. Un mondo senza Hitler, appunto, che lo vede rinserrato con la sua modella Eva Braun entro le pareti grigie di un ambiente asfittico e spoglio. A tiranneggiarne col potere sadico di un padrone possessivo la dedizione di una vittima complice e aggressiva. Una

Carla Cassola di incisività tagliente, che accanto alla recriminante scontentezza dell'uomo introduce balenii gustosi di grottesca incongruenza. Mentre, in partenza per una mostra in Italia, egli risponde alle domande di una giovane giornalista, sconvolta dalla vista dei suoi quadri e desiderosa di trovare la chiave d'accesso ad un mondo interiore capace di vagheggiare visioni orrifiche di morti e di stermini. Gli stessi che hanno oscurato la storia recente e che l'uomo continua a riversare nelle sue tele: una perversa propensione che nell'uccisione della giovane vede la propria realizzazione creativa. Nell'abbattimento della vittima, consegnata alla storia col nome di Anna Frank, si disvela un solido intreccio di debolezza senile, di albagia sprezzante e di prepotenza sanguinaria, in cui Andrea Tidona s'inoltra con passaggi di ben dosata credibilità e verosimiglianza. Mentre, sulla guida di una regia che accompagna vigile la composta maturità di un testo venato di intelligenza analitica e di arguzia spiritosa, Valentina Bardi va disegnando sulla scena la freschezza tersa di un'anima fragile e forte, determinata a fronteggiare e combattere il potere ipnotico del male.

Antonella Melilli



Carroll in laboratorio

ALICE DELLE MERAVIGLIE. Un progetto di Emanuela Giordano e Mascia Musy. Liberamente tratto da Lewis Carroll. Regia e drammaturgia di Emanuela Giordano. Scene di Andrea Nelson Cecchini. Costumi di Emanuela Giordano. Luci di Michelangelo Vitullo. Con Mascia Musy e con Fabrizio Coniglio, Giuseppe Gaudino, Claudia Gusmano, Frédéric Lachkar, Stefano Mereu, Yaser Mohamed, Bianca Nappi, Fabrizio Odetto. Prod. Teatroinaria stanzeLuminose, ROMA.

È il frutto di una lunga gestazione, questo *Alice delle meraviglie*, concepito da Emanuela Giordano e da Mascia Musy, rispettivamente regista e interprete dello spettacolo, all'interno di un progetto articolato, che ha compreso un tirocinio di palcoscenico per giovani artisti, tecnici e artigiani e anche la produzione di un video, nato come testimonianza diretta di un'attività laboratoriale che ha percorso il cammino di una riflessione tesa ad addentrarsi nei meandri di una identità tessuta di paure, aneliti, difficoltà e inadeguatezze. Riuscendo ad approdare al difficile inserimento di soggetti a rischio, segnati spesso da situazioni dolorose, all'interno di un teatro globale, capace di

Nella pag. precedente, una scena di *Il riscatto*, di Giampiero Rappa; in questa pag. la locandina di *Senza Hitler*, di Edoardo Erba, regia di Armando Pugliese.

tramutarsi per tutti in incisività di esperienza formativa. Un'esperienza che per alcuni è approdata a un impegno da protagonisti dello stesso spettacolo e che comunque è destinata a sfociare in un'ulteriore documentazione audiovisiva da presentare alla fine della tournée. Senza trascurare l'aspetto editoriale di un progetto e di un'esperienza la cui validità trova conferma intanto nel successo caloroso di uno spettacolo di grande creatività e rigore. Liberamente attingendo, per la drammaturgia firmata dalla stessa regista, alla celebre opera di Lewis Carroll, che, come i suoi personaggi, sembra affiorare dall'ombra dei ricordi a seguire con un sorriso o ad incalzare con divertita malizia il percorso erratico di un essere insieme temerario e spaventato di se stesso. Una sensibilissima Mascia Musy, che con levità esitante di bambina si addentra tra meravigliati stupori e presagi insidiosi nell'infinita impalpabilità di uno spazio sospeso nel tempo. Dove la suggestione dell'incubo si tende sul filo di un'eleganza rarefatta di sorridente malinconia. Ad accordare tra lampi iridescenti di delicata poesia i passi di una fantasia curiosa e ribelle che tra coraggio e timore si affaccia a scrutare la realtà del mondo e la verità della propria anima. *Antonella Melilli*

Il sottosegretario e la soubrette

CALCOLI, scritto e diretto da Gianni Clementi. Scene di Guido Buganza. Costumi di Paola Bonucci. Musiche originali di Pino Cangiati. Luci di Easy light di Luca Barbati. Con Blas Roca Rey, Pierfrancesco Poggi, Giancarlo Ratti, Lola Pagnani. Prod. Kiné, ROMA.

Un sottosegretario che ambisce a un ministero, un portaborse dalla dubbia fedeltà e sessualità, una soubrette in cerca di un programma di prima serata, un sequestratore incappucciato che semina il panico e versa un po' di sangue. Ce n'è abbastanza per mettere insieme un traboccante minestrone satirico-polico, che sembra l'involontaria parodia di un thriller, in bilico tra un sexigate e un intrigo da prima Repubblica, con un pizzico di *grand guignol* e abbondanti allusioni al fagocitante mondo dei *reality show*. Eppure, tutto sommato, il

colpo di scena funziona, con tanto di finale e controfinale, ci si diverte persino, e i risvolti della vicenda avviano interessanti riflessioni sulle potenzialità del rapporto tra mass media e politica. Siamo alle soglie delle elezioni. Un sottosegretario in piena campagna elettorale giunge in una isolata baita di montagna prestata generosamente dal suo assistente per trascorrere un weekend di fuoco con una soubrette incontrata per caso durante uno show. In questa amena cornice fa però irruzione un presunto terrorista, riuscendo a sequestrare i tre malcapitati e mettendo in atto violenze e ricatti da manuale carcerario. I toni si fanno drammatici, salvo poi scoprire che si tratta di una messa in scena ad altri scopi... Blas Roca Rey, cinico, spietato e meschino quanto basta, domina un gruppo di attori ben assortiti, ma non tutti convincenti. L'impressione finale è che Clementi, autore e regista della pièce, creda di essere più originale di quanto in realtà non sia, ed esaspera i toni anziché spingere sul pedale di una satira più garbata ma non meno efficace. Il tutto per raccontare un valido apologo sulla potenza mediatica messa a servizio dei giochi politici, che poteva però esser trasposto in forma teatrale, ci sembra, con più classe e più acume. *Simona Buonomano*

Goggi superstar

SE STASERA SONO QUI..., di Riccardo Cassini e Loretta Goggi. Regia di Gianni Brezza. Coreografie di Stefano Bontempi. Scene di Sabrina Fontanili. Costumi di Daniela Vantaggiato. Con Loretta Goggi e con Nicola Casali, Giancarlo Maurino, Luciano Nevi, Stefano Sastro, Luca Scorsello, Franco Ventura, Juan Carlos Albelo Zamora (orchestra) e con Marta Belloni, Carlotta Bolognese, Corrado

Pitzalis, Francesca Zaccherini, Emanuela Allegranza, Damiano Bisozzi, Silvia Floridi, Francesco Italiani, Sonia Lynn Jamieson, Anna Perillo. Prod. Francesca Proietti Cosimi e Simone Martini, ROMA.

Loretta Goggi torna in teatro con uno spettacolo voluto e costruito appositamente per lei da Gianni Brezza, che firma la regia, per mettere in luce le sue doti di attrice, imitatrice, cantante e ballerina. Infatti, dopo essersi misurata in musical come *Hello Dolly* con cui ha percorso l'Italia per cinque anni, dopo aver vinto il biglietto d'oro per *Bobby sa tutto* a fianco di Johnny Dorelli, si misura in un *one woman show*. La Goggi interagisce con il pubblico raccontando la sua lunga e luminosa carriera con la vivacità che la contraddistingue, ora attraverso aneddoti, ora attraverso battute, ora interpretando le canzoni storiche del suo repertorio da *Maledetta Primavera* a *Io nascerò a L'aria del sabato sera*. Esilaranti sono le imitazioni che l'hanno resa celebre come quelle di Mina e Patty Pravo, e altre proposte per la prima volta di personaggi maschili, Fabrizio Del Noce, Maurizio Costanzo e Claudio Cecchetto. Uno spazio emozionante dello spettacolo è dedicato alla canzone napoletana in cui viene ricordato anche Roberto Murolo. Affiancano la Goggi otto musicisti che eseguono dal vivo le canzoni e dieci ballerini-cantanti che, sulle eleganti coreografie di Stefano Bontempi, fanno rivivere i fasti del varietà e vivacizzano le canzoni interpretate. La sontuosa scenografia contiene l'orchestra e un maxischermo sul quale vengono proiettate le immagini e, fotografie dei programmi televisivi interpretati dall'artista così da ricreare l'ambientazione dell'epoca; alcuni balletti sono eseguiti sia sullo schermo sia dal corpo di ballo in scena così da presentare un divertente confronto fra passato e



presente. Filo conduttore dello spettacolo è la capacità della Goggi di passare da un genere all'altro, tuttavia nell'affiancare alcuni sketch lo spettacolo risulta poco organico. *Albarosa Camaldo*

Inattuale "volemose bene"

INDOVINA CHI VIENE A CENA? di W.A. Rose. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chiffi. Con Gianfranco D'Angelo, Ivana Monti, Emanuela Trovato, Mari Hubert, Howard Ray, Fatimata Dembele e con Mario Scaletta (anche adattatore del testo) Prod. Giga&Noctivagus, ROMA.

Ad apertura di sipario, alla prima milanese di questa commedia, garbatamente presentata alla conferenza stampa con profusione di buone intenzioni e teneri appelli per i diritti civili, Ivana Monti, nel ruolo di gallerista d'arte contemporanea, spacchetta davanti al futuro genero, l'"Uncle Tom" Medico Senza Frontiere (di carriera), reso celebre da Sidney Poitier su pellicola nel 1967, la tela di uno pseudo-Basquiat allo scopo di far ridere la platea di Milano, città che ospita una splendida mostra del divo graffitista di origine haitiana alla Triennale: obiettivo raggiunto. E, dal dettaglio, un inequivocabile chiarimento sulla chiave dello spettacolo. La copia di Basquiat viene definita "selvaggia", senza allusione ai *fauves*, ma con bonomia naïf. E progressisti babbioni e babbie appaiono i personaggi di D'Angelo, proprietario di testata e la di lui consorte interpretata da Ivana Monti. Timothy Martin recita con puntiglio la sua parte e i due atti vanno giù come un bicchier d'acqua, anzi, come il tè tracannato in scena a rappresentare l'indulgenza al whisky. Indulgenza si può avere per questa produzione, ri-produzione di un film che ha fatto sicuramente epoca, ma anche il suo tempo. In presa diretta sul presente e sulla genesi della conflittualità inter-razziale si entra direttamente seguendo i Simpson in tv. E compito specifico del teatro sarebbe di essere più incisivo dei mezzi di comunicazione di massa e più trasgressivo dei *comics* e dei *cartoon*. Detto questo, si può aggiungere che la professionalità del gruppo rende digeribile lo spettacolo in forma di dieta ospedaliera per disturbi e

Marco Baliani

La ballata dei ragazzi di Nairobi



L'AMORE BUONO, una ballata ai tempi dell'Aids. Regia di Marco Baliani. Musiche di Mirto Baliani con il contributo di Paolo Fresu e Sonia Peana. Collaborazioni di Maria Maglietta, Alessandra Razzino, Alberto Paglierino. Tecnici Paolo Gamper, Diego Guerzoni, Daniele Patriarca. Contributo video di Angelo Loy. Fotografie di Valeria Turriti e Kamis Ramhadan. Con le ragazze e i ragazzi di Nairobi. Un progetto Teatro delle Briciole, Parma e Amref Italia, ROMA.

necessaria, soprattutto se si vuole parlare di sesso e Aids. La sfida è proprio questa, giovani dell'Africa che parlano prima di tutto ai loro coetanei e conterranei, per insegnare loro a combattere l'epidemia dilagante, non solo educandoli alla prevenzione attraverso l'uso del profilattico, ma soprattutto comunicando un modo diverso di vivere il rapporto con l'altro. In un contesto sociale in cui il sesso è sempre più clandestino e frettoloso, perché, come recita un detto locale, «quando la povertà entra dalla porta, l'amore esce dalla finestra», Baliani e Amref non predicano l'astinenza, ma appunto la ricerca di un "amore buono", più rispettoso e meno impaziente. Questa ballata insieme dolce e amara è appunto un inno all'uso del preservativo, una lezione nutrita di terribili esperienze personali, ma anche di una grande capacità di sorridere. L'impianto è perciò fortemente didascalico, l'insieme poteva forse essere meglio condensato, ma qua e là Baliani ci regala momenti di sublime creatività di sapore clownesco, arricchiti dalle straordinarie capacità mimiche di questi giovani: l'"Orchestra condom", con i preservativi gonfiati e usati come strumenti musicali, o la metafora delle scimmie, con i ragazzi trasformati all'improvviso in un branco di babbuini, o ancora la caustica satira sui predicatori o i preparativi di una giovane coppia che si appresta a vivere la "prima volta". Da segnalare su tutto le canzoni, un hip-hop trascinante, che insegna come l'aver visto e l'aver vissuto siano ben altra cosa dal "sentito dire". *Simona Buonomano*

Lo spettacolo c'è ed è piacevole, ma l'essenza, il significato, stanno nel percorso compiuto per arrivare sulla scena, nel progetto che c'è dietro e intorno. A ricordarlo è lo stesso Marco Baliani, che dopo la riuscita esperienza di *Pinocchio Nero* torna a lavorare con Amref e i ragazzi di strada di Nairobi. Stavolta ad essere coinvolti sono diciassette giovani, e finalmente ci sono anche quattro ragazze, una scelta

Nella pag. precedente, Blas Roca Rey in *Calcoli*, scritto e diretto da Gianni Clementi; in questa pag. uno dei ragazzi interpreti di *L'amore buono*, regia di Marco Baliani.



patologie da intolleranza. Ma senza la coppia Tracy-Hepburn e senza Sidney Poitier, è un inattuale «volemose bene» da gita in corriera. La fidanzatina Emanuela Trovato ha fisico adatto al ruolo di Prentice e *glam* che straborda dai costumini di scena. I genitori low class dello sposo caratterizzano piace-

volmente, surclassati sul loro terreno dalla tata Fatimata, traghettata direttamente da *Via col Vento*. Resta da citare la partecipazione di Scaletta, uno di quei pretini dediti al golf e ai superalcolici che strappano a noi laici il grido «Salvatevi da padre Ryan!». *Fabrizio Caleffi*

La Callas della Falk

VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE (*Una sera con Maria Callas*), di Rossella Falk. Regia e impianto scenico di Fabio Battistini. Con Rossella Falk. Prod. Teatro Piccolo Eliseo Patroni Griffi, ROMA.



Più che rievocazione della vicenda umana e artistica di Maria Callas lo spettacolo che Rossella Falk ha dedicato alla celeberrima cantante lirica è il suggestionato omaggio di una diva del teatro drammatico alla "divina del teatro d'opera", quasi un mito nel mito che la partecipe e accorta regia di Fabio Battistini innalza nei cieli della poesia. Con la vocalità seducente del suo magistero interpretativo la Falk trae lo spunto dai ricordi personali, dalle interviste, dagli scritti di Maria Cecilia Sofia Anna Karageopolou, nata a Nuova York da genitori greci, rientrata bambina ad Atene, costretta a battersi orgogliosamente contro la diffidenza della madre che la considerava brutta e sgraziata. Decisa da sempre ad affermarsi nel firmamento operistico, sospinta da un'eccezionale forza di volontà a vincere la battaglia contro l'eccesso di peso, protesa a trasformarsi da ragazzona golosa e straripante in bella donna sorvegliata e affascinante, Maria Callas rivive sul palcoscenico nella simbiosi della sua amica Rossella che ne esalta la sublimazione professionale, gli slanci affettivi, il rigore delle scelte. Nello schema di un monologo che progressivamente si dilata a spettacolo, la Falk riesce a diventare la Callas, a compenetrarsi appieno nelle ansie e nelle aspirazioni della "divina", citando le sue interpretazioni magiche, condividendone il percorso umano, fino alla tormentata accensione sentimentale per Aristotele Onassis, al fatale declino interpretativo, alla scelta finale del silenzio assoluto, nel suo sofferto rifugio parigino dove si spense ad appena cinquantatré anni. Nella scarna visione scenografica di Fabio Battistini la monologante Rossella riesce a ridare presenza e voce alla sua Callas, compenetrandosi nella comune ansia di assoluto, nella devastante ricerca d'amore, nel conclusivo estraniarsi dal mondo dopo che le corde vocali non le concedevano più le vette del belcanto. In definitiva Rossella si identifica in

Maria e ne ripete con timbro commosso la fatica dell'acesa e il tormento dell'addio. *Gastone Geron*

Salemme nella parte di papà

BELLO DI PAPÀ, scritto e diretto da Vincenzo Salemme. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mario Tufano. Musiche di Antonio Boccia. Con Vincenzo Salemme, Antonella Elia, Roberta Formilli, Massimiliano Gallo, Antonio Guerriero, Biancamaria Lelli, Rosa Miranda, Marcello Romolo. Prod. Chi è di scena? - Diana OR.I.S., NAPOLI.



Comicità, surrealismo, scrittura agile e innovativa, ma che guarda anche alla tradizione; il tutto unito ad una interpretazione che da quella tradizione prende spunto, soprattutto per il rigore, i tempi, l'uso del corpo, della gestualità. Vincenzo Salemme, anche nella sua nuova produzione, si rivela figlio della scuola napoletana nella quale si è formato: una grande lezione che ha saputo rivisitare, legandola all'attualità e dandogli un nuovo tocco. *Bello di papà*, infatti, porta in scena temi molto "anni 2000": la sindrome di Peter Pan, cinquantenni che non vogliono crescere e che hanno bisogno di stimoli psichiatrici per ritrovare se stessi. Ma anche argomenti che si rinnovano, come quello della famiglia che, insieme a quello del disagio (in questo caso la follia), tornano prepotentemente nelle opere di Salemme. Metafore per leggere la realtà, come in questo caso, in cui la crisi psicologica di un amico, che soffre di regressione infantile, mette il protagonista, obbligato a fingersi il padre, davanti alle responsabilità della vita. Un incipit sul quale si innestano situazioni e "tipi" magari anche ripresi dalla tradizione, elementi teatrali (come i "caroselli" che chiudono alcuni momenti della commedia), in un'unione che riesce, anche grazie alle scene di Chiti, a dare ritmo allo spettacolo (specie nel primo atto, senza un attimo di respiro, mentre il meccanismo un po' si diluisce all'inizio del secondo). Senza contare il ruolo degli attori: oltre a Salemme, l'intera compagnia (cui si affianca, come protagonista femminile, Antonella Elia) dà un esempio di scuola napoletana, in cui anche il più piccolo ruolo è ben studiato, calibrato ed interpretato. Non il

capolavoro di Salemme (che resta ancora *E fuori nevica*), ma certamente *Bello di papà* rappresenta un'altra interessante ed innovativa tappa del percorso artistico che l'autore napoletano sta portando avanti. Quello in cui il sorriso si può unire, con leggerezza ma anche con impegno, alla riflessione. *Paola Abenavoli*

Uxoricidio estivo

GIALLO NAPOLI, di Luciano Saltarelli. Regia di Francesco Saponaro. Scene di Peppe Cerillo. Costumi di Gaetano Piscopo. Con Giovanna Giuliani, Luciano Saltarelli, Giampiero Schiano. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

In una torrida giornata estiva, a Napoli, Antonio Francavalle (Giampiero Schiano), fermato con la ferale accusa di uxoricidio, viene messo sotto torchio dal sudaticcio e insofferente commissario Cancelletti (Luciano Saltarelli), appassionato di *videogame* e ansioso di prendere il largo per un meritato weekend di riposo. La fosca vicenda si chiarisce poco per volta, attraverso un incalzante interrogatorio e alcuni rapidi flashback che restituiscono il carattere assillante e fastidioso della vittima (una Giovanna Giuliani un po' troppo



“ispirata” - nei toni e nelle inflessioni - a Pupella Maggio). Alla ricostruzione dell'ossessiva convivenza coniugale, degenerata in tragedia, fanno da contrappunto i rapidi interventi di alcuni personaggi secondari, interpretati, con opportuni mascheramenti, dagli stessi multiformi Saltarelli e Giuliani: dall'infessato appuntato settentrionale, servizievole e ligio al dovere, al ributtante portinaio, improbabile testimone dei fatti; dal secondino del carcere al prete cantilenante e smanioso d'offrire il proprio conforto al detenuto, fino all'inaspettato e “anomalo” salvatore, quel San Prepulso dall'aria tutto sommato scarsamente mistica, in special modo quando illustra il “sacrificio” cui dovrà sottoporsi il condannato per conseguire la libertà. Una compiaciuta galleria d'apparizioni, dunque, che - pur suscitando l'ilarità e gli applausi del pubblico - evidenzia una certa inconsistenza drammaturgica che nemmeno la divertita regia di Francesco Saponaro, con le sue convincenti soluzioni, riesce a camuffare. L'impegno degli interpreti, gli opportuni giochi di luce, la scenografia fumettistica, l'azione scenica efficacemente articolata su due piani, difatti, non riescono a dare sostanza all'esile “poliziesco partenopeo” e soprattutto a salvarlo da risultati puramente bozzettistici. *Stefania Maraucci*

Il Cile come il Terzo Reich

LA TERCEIRA OBRA, da *Terrore e miseria del Terzo Reich* di Bertolt Brecht. Regia di Alexandra Von Hummel e Alexis Moreno. Scene del Teatro La María. Costumi di Carolina Sapiain. Luci di Ricardo Romero. Con Roberto Farias, Cristian Carvajal, Moises Angulo, Alexis Moreno, Alexandra Von Hummel. Prod. Compagnia Teatro La María (Santiago Del Cile). Al Nuovo Teatro Nuovo di NAPOLI.

Il Cile come il Terzo Reich. Pinochet come Hitler. Bertolt Brecht come gli MC's. A suggerirci queste assonanze sono gli attori del Teatro La María di Santiago del Cile con *La Tercera Obra* (capitolo conclusivo della *Trilogia Pública*, progetto vincitore del Fondart De Excelencia) che attraverso rapping drammaturgici montano alcune delle 24 scene di *Terrore e miseria del Terzo Reich* di Brecht (pubblicato nel '38), attualizzandone i contenuti con le vicen-

Ruccello/Cirillo

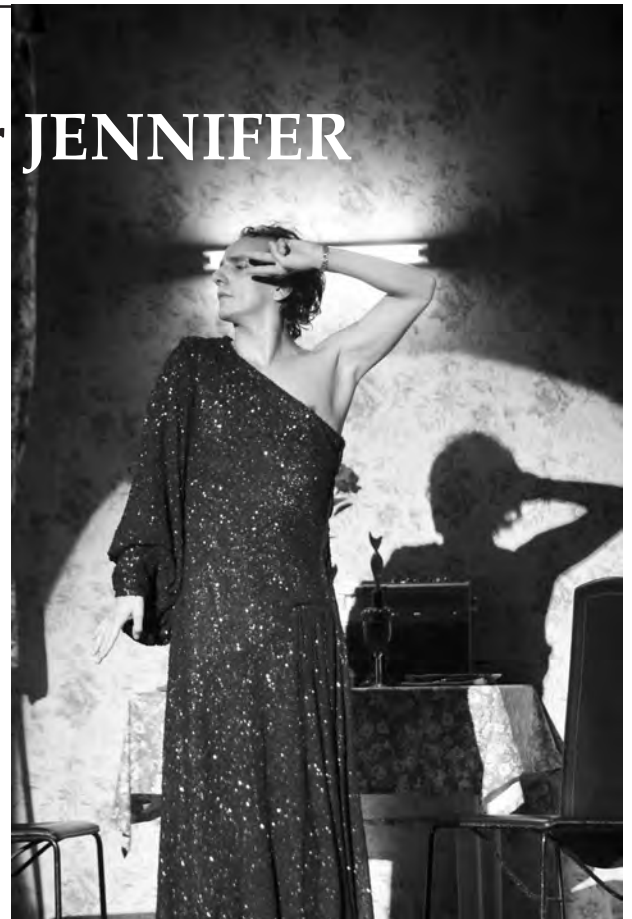
Un harakiri per JENNIFER

Era scritto da qualche parte che Arturo Cirillo sarebbe arrivato a questo testo di Annibale Ruccello, capostipite del rinnovamento drammaturgico anni Ottanta, lavoro scritto sulla carne dell'autore-interprete, commedia nera che disegna la deriva umana e culturale di una città e di una società. Perché Cirillo sta rivisitando la tradizione teatrale napoletana come un'immersione in generi da rovistare alla ricerca di verità anche sgradevoli, verso una nuova comunicazione teatrale, in cui l'attore è il catalizzatore di una scarica emotiva che mette in moto il pensiero. Molte sono le invenzioni di questa commedia ambigua e minacciosa: il quartiere dei travestiti, il cicaleccio monologante di Jennifer, i telefoni impazziti che passano sempre la comunicazione di qualcuno che cercava un altro numero, le speranze, gli scherzi, le rabbie tutte affidate a una cornetta in una degradata *Voix humaine* in cui anche il dialetto è un resto sopra infinite superfetazioni consumistiche e l'identità slitta continuamente tra maschile e femminile, tra arie da grandi signore e miseria, tra disperazione e rapimento nel sogno di amori impossibili, promessi dall'immaginazione o dalle voci di Patty Pravo, Mina, Romina Power. Con l'ombra di un killer che incombe su quel ghetto di insopportabili solitudini. Cirillo indossa Jennifer con un'aria distacca-

ta, straniata, che affonda ancora di più il coltello nella devastante situazione esistenziale e sociale immaginata da Ruccello. La paura, la vanità, il bisogno di calore umano sono lo specchio di un isolamento che costruisce mostri, che porta questo campione di un'umanità mutante al suicidio. Il killer per il regista è senza dubbio Jennifer stessa, e tutto, anche la vicina, è una sua immaginazione, una proiezione di una condizione di perdita di riferimenti, di assenza di comunicazione, di socialità. Cirillo, come un grande attore kabuki, esibisce i segni del travestitismo senza mai cadere nella caricatura; è perfetto nel dimostrare il dolore senza scivolare nel patetico, come quando si torce in pose straziate sotto una canzonetta. Ed è bravo a disseminare indizi, simmetrie, sospetti, in un lungo viaggio in fondo del buio, in un cerimoniale harakiri per impossibilità di vivere. La scena a fiori - tappezzerie, paraventi di carta, paralume, copertine e tovaglie da poco - diventa sempre più scura; l'incombente vicina, un altro travestito, Anna, appare spettrale come un incubo, un ectoplasma-specchio di una minaccia di dissolvimento. Monica Piseddu dà i brividi, con una recitazione meccanica, con gesti squadrati come di bambola impazzita nel terrore. Un terrore che ha come antidoto solo la speranza di un amore che non ci sarà. Comunicare è impossibile, la telefonata che arriva è sempre per la persona sbagliata. Non c'è più niente intorno. Solo una pistola, conservata accuratamente sotto il materasso, come una bene prezioso. E cinque rose per il cadavere, stecchito, in minigonna plastificata sotto uno slavato neon. *Massimo Marino*

de di storia cilena recenti, ovvero il regime dittatoriale instaurato l'11 settembre del '73. Testimonianze oculari e reso-

conti giornalistici: tali furono le fonti alle quali attinse l'autore e intellettuale tedesco per scrivere questo dramma. In esso



LE CINQUE ROSE DI JENNIFER, di Annibale Ruccello. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche originali di Francesco De Melis. Luci di Pasquale Mari. Con Arturo Cirillo, Monica Piseddu. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Nella pag. precedente, Antonella Elia e Vincenzo Salemme, autore, interprete e regista di *Bello di papà* (foto: Federico Riva); in questa pag. Arturo Cirillo, regista e interprete di *Le cinque rose di Jennifer*, di Annibale Ruccello.

regia di Davide Iodice

Gli EMARGINATI visionari di Viviani



ZINGARI, di Raffaele Viviani. Regia di Davide Iodice. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Enzo Pirozzi. Luci di Maurizio Viani. Con Nino D'Angelo, Angela Pagano, Nando Neri, Luigi Biondi, Alessandra D'Elia, Salvatore Misticone, Alfonso Paola, Alfonso Postiglione, Nunzia Schiano, Aida Talliente, Valentina Vacca, Imma Villa. Musiche in scena di Daniele Mufino, Agostino Oliviero, Michele Roscica, Guido Sodo. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.



Come risulta difficile da comprendere la lingua di Viviani, un impasto straordinario di sapienza arcaica e vitalità popolare, quando non sempre le è consentito, come in *Zingari* prodotto dal Mercadante di Napoli, di affidarsi all'espressività dei corpi. Richiede una disponibilità in più allo spettatore, lo chiama a un impegno maggiore nel porsi di fronte a uno spettacolo bellissimo e importante. Lo Stabile di Napoli continua, infatti, in una politica culturale che mira a conservare una tradizione grandissima ponendola, però, al confronto con il contemporaneo con risultati sempre di rilievo. Questa volta ha chiamato Davide Iodice a dirigere un testo che si conferma tra i più toccanti capolavori dell'autore partenopeo. Un regista caro al teatro di ricerca che così passa dai palcoscenici sperimentali a quelli dell'ufficialità grazie ad una messa in scena di assoluto marchio autorale. Iodice rispetta totalmente l'essenza poetica dell'opera ma impone la sua visione, scarnifica le emozioni per poi farle esplodere con forza, rifiutando qualsiasi facile folklore, con una mano toglie e con l'altra aggiunge in un lavoro di raro equilibrio che semina emozioni e sollecita il pensiero. Così il terribile Diavulone diventa, nell'interpretazione di Nando Neri, un vecchietto un po' lubrico e un po' prepotente mentre la di lui consorte, 'a fattucchiara, sembra quasi un personaggio brechtiano indossato dalla magnifica Angela Pagano. E il protagonista, Nino D'Angelo, si cimenta in una prova in sottrazione e misura che si riverbera anche nell'esecuzione delle stupende canzoni. Napoli è un miraggio lontano, al di là del mare, perché questi *Zingari* sono agitati da ritmi tzigani, vivono una vicenda antica ma condannata sempre a ripetersi, esseri sconfitti dalla Storia ma non domati. Iodice confida nella potenza delle apparizioni e rende palpabile il labile confine che divide il sogno da una realtà che ne è lo specchio; sembra, in ogni momento, affermare una lettura critica del testo ma ne subisce, e noi con lui, la magia ed il mistero. Così una storia che è dominata dalla passione si fa struggente metafora dell'indecifrabile segreto di ogni esistenza e le parole incantate e semplici di una poesia - *Il testamento* in cui il drammaturgo si chiede dell'aldilà rispondendosi che, in fondo, ciò che vale è ciò che si è vissuto - sono il suggello perfetto alla serata. Un tale risultato è merito del concorso di tutti e, soprattutto, di una compagnia in stato di grazia nella quale rifulgono le femminili presenze di Alessandra D'Elia, Imma Villa e Valentina Vacca. *Nicola Viesti*

le necessità di sensibilizzare e provocare un'immediata reazione di tutte le altre nazioni (allora, naturalmente, in Germania l'opera non si rappresentò),

rispetto alla folle pianificazione nazional-socialista, si fonde con contenuti non più soltanto di matrice razionale. E allora si allo "straniamento" ma anche all'imme-

desimazione, fino a qualche tempo prima rigettata dal pensiero brechtiano di teatro epico. Affatto varia è dunque l'intensità di questa scrittura, ora crudele, agghiacciante, squallida, ora più discorsiva, bersaglio di quella borghesia medio/piccola indagata nelle sue sfaccettature sociologiche. Medici, operai, soldati: il panico contagia tutti, colpisce ovunque. Neppure le democrazie attuali disdegnano alcune "intuizioni" partorite dal nazismo: dalla propaganda monopolizzante alla delazione, dalla violenza fisica alla menzogna come strumento di comunicazione. Ed è proprio attorno a questi temi che agisce il collettivo cileno. Con energia devastante o sommessa introspezione, pur nella loro disomogeneità, le scene svolte sul palco del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, la nona, "La donna ebrea", la decima, "Lo spione", e la tredicesima "L'ora del lavoratore", generano una sorta di cortocircuito emotivo con il flusso di immagini proiettate che rimandano conversazioni e teorizzazioni sul titolo, sull'approccio concettuale da seguire, sardoniche testimonianze con estetica da *talk show* di torture subite, fino alla geniale parodia di una vacua miss Cile al maschile per la quale Pinochet era semplicemente... un uomo d'ordine! *Francesco Urbano*

Arianna ama il Minotauro

I RE, di Julio Cortázar. Traduzione di Ernesto Franco. Regia di Tommaso Tuzzoli. Scene e costumi di Clelio Affinito. Suono di Franco Visioli. Luci di Simone De Angelis. Progetto video di Francesco F. Capaldi. Con Marco Martini, Giorgia Salari, Marco Grossi, Andrea Capaldi, Giuseppe Papa. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Il timore ancestrale del buio dischiude la scena restituendo i contorni di quattro personaggi. Un'atmosfera rarefatta avvolge il palco, dense coltri di nebbia imprigionano in un sogno, condannato a ripetersi, Minosse Arianna e Teseo. Tra le loro figure si staglia silenziosa e minacciosa la presenza del Minotauro: il frutto scandaloso di un adulterio bestiale. Come in una sequenza onirica si compie la lettura capovolta del mito del leggendario labirinto di Cnosso, del Minotauro, di Arianna e di Teseo. Il poema drammatico di Julio Cortázar,

portato in scena con eleganza e austerità da Tommaso Tuzzoli, presenta una variante incisiva: Arianna affida il famoso filo a Teseo (rappresentato come eroe sciocco e presuntuoso) non per aiutarlo ad uscire dal labirinto, ma per rivedere suo fratello, il Minotauro, del quale è innamorata. Ma il Minotauro sceglie di farsi uccidere dall'arrogante eroe per ottenere una vittoria assoluta: popolare i sogni degli uomini fino alla fine del tempo. Allucinazione e ossessione sono gli umori che pervadono uno spettacolo che rielabora la famosa storia del mostro cretese non negli avvenimenti, ma nelle relazioni tra i protagonisti. Protagonisti condannati a vivere da reclusi, in una scenografia essenziale ma imponente, dove gli spazi prendono forma e sono delimitati da un raffinato gioco di luci, capace di disegnare suggestivamente i diversi luoghi nei quali si svolgono le azioni del dramma. Il labirinto diventa metafora di paure e desideri inconfessati. Il labirinto diventa lo specchio infinito e deformante dentro il quale c'è la paura di osservare la propria immagine riflessa. Giorgia Salari tratteggia un'Arianna altera e regale, alla quale fa da contrappunto Marco Martini nei panni di un Minosse tormentato, distrutto e fagocitato dal potere che egli stesso rappresenta. Marco Grossi dà vita ad un Teseo tracotante e violento. Dolore e sgimento caratterizzano il Minotauro di Andrea Capaldi, sorretto emotivamente dal citarista Giuseppe Papa. *Giusi Zippo*

Delitto poco perfetto

DELITTO PERFETTO, di Frederick Knott, dalla commedia omonima e dalla sceneggiatura del film di Hitchcock. Regia di Geppy Gleijeses. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Luci di Luigi Ascione. Musiche di Matteo D'Amico. Con Geppy Gleijeses, Leopoldo Mastelloni, Marianella Bargilli, Raffaele Pisu, Paolo Serra. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE

Sulla carta lo spettacolo poteva apparire perfetto. Le acute e geniali note di regia di Geppy Gleijeses predisponavano a una rappresentazione di alto profilo scenico e interpretativo, tanto erano pertinenti, pensate e documentate. Ma un saggio ben scritto, a parte i troppi refusi, non è, non c'è neanche bisogno di ribadirlo, la messa in scena di un testo - che ha una doppia derivazione, dalla commedia omonima di Frederick Knott e dalla sceneggiatura del film di Hitchcock - che invece poggia le sue ragioni, soprattutto in questo caso, in una dinamica particolare e in una fondamentale atmosfera, che chiamiamo *suspence*. Venendo a mancare queste due condizioni fondamentali, la pur accurata rappresentazione precipita nel vuoto espressivo, nell'indifferenza permanente, nella ovvia prevedibilità delle situazioni, senza un minimo di sorpresa, o di attesa. Quando poi la distribuzione dei ruoli fa acqua almeno in un paio di caratteri, si ha proprio la sensa-

zione critica di uno spettacolo sbagliato, per difetto stesso di impostazione iniziale. Le scene e i costumi di Lorenzo Ghiglia sono assolutamente decorosi, così come le luci disegnate da Luigi Ascione, ma la rappresentazione non decolla, rimane superficiale ed emotivamente piatta. Così per questo delitto imperfetto, a cui sembra anche mancare un preciso padre (autore), ci chiediamo, alla fine, chi è la vera vittima. *Giuseppe Liotta*

Due eroi involontari

SACCO E VANZETTI, LORO MALGRADO, di Michele Santeramo. Regia di Simona Gonella. Scene, luci, costumi di Michelangelo Campanale. Con Michele Sinisi, Ippolito Chiarello, Angela Iurilli, Christian Di Domenico. Prod. Cerchio di Gesso - Comune di Torremaggiore, FOGGIA.

Non è certo facile per un autore confrontarsi con due personaggi come Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, assurti a rango di eroi e vittime incolpevoli della spietatezza di un potere che può anche assumere vesti democratiche. La vicenda dei due immigrati italiani anarchici, condannati negli Stati Uniti alla sedia elettrica nel '26 dopo un processo farsa che suscitò l'indignazione del mondo intero, è materia che ancora oggi scotta e, in scena, corre il rischio di essere sfiorata da retorica o di essere banalizzata. Michele Santeramo, autore di *Sacco e Vanzetti, loro malgrado*, sembra pienamente consapevole delle difficoltà se al debutto del suo dramma, per la regia di Simona Gonella, ha unito la pubblicazione di un volume che ripercorre la genesi della scrittura. Una lettura interessante che ci permette di scoprire, tra gli altri materiali, anche una versione in forma narrativa di grande intensità, che possiede la dote di inquadrare, nel giusto equilibrio, i protagonisti tra la storia personale - a cui Santeramo, a pieno diritto, ha dato il suo contributo inventivo - e la Storia che li ha resi icone immutabili. Un elemento che sembra mancare alla drammaturgia utilizzata per la messa in scena, che contrappone ad un Sacco e Vanzetti, costretti su due pedane ad un continuo faccia a faccia con il pubblico, due figure in cerca di personaggio, un Lui e una

Nella pag. precedente, una scena di *Zingari*, di Raffaele Viviani, regia di Davide Iodice (foto: Marco Ghidelli); in questa pag. Marianella Bargilli e Geppy Gleijeses in *Delitto perfetto*, regia di Geppy Gleijeses.



Lei che fungono da coro, da espressione di un sociale di mostruosa ottusità ma che, in definitiva, restano due "estranei". L'ondivaga scansione testuale trova accentuazione nell'algida struttura spettacolare con il risultato che l'intera operazione corre il pericolo di sembrare tutta ragionata e non sorretta da un'autentica necessità. Assolutamente apprezzabile la prova fornita da Ippolito Chiarello e Michele Sinisi che riescono a trasmettere l'umanità e lo smarrimento di due esseri proiettati, appunto loro malgrado, in una realtà infinitamente più grande. *Nicola Viesti*

Psychosis al buio totale

4:48 PSYCHOSIS, di Sarah Kane. Diretto e interpretato da Andrea Cramarossa. Prod. Coop. Verderame / Teatro delle Bambole, BARI.

Il maggiore cruccio per chiunque voglia accostarsi a un testo difficile come *4:48 Psychosis* di Sarah Kane rimane quello di fornire un adeguato supporto spettacolare al flusso di parole, al delirio di un'anima folle dal dolore. Un'opera, come si sa l'ultima scritta da un'autrice che in essa dettava il suo testamento straziato prima della decisione di suicidarsi, che al suo postumo apparire parve impossibile da mettere in scena e che, invece, in tutto il mondo risulta il dramma della Kane più rappresentato, quasi le difficoltà invogliano al cemento interpreti e registi. Certo non ci saremmo aspettati di emozionarci ancora e più di prima, dopo aver assistito a tante rappresentazioni della tragedia modernissima, di fronte alla singolare versione di un attore molto defilato, un outsider forse suo malgrado, come Andrea Cramarossa. Cramarossa ha deciso che la dimensione possibile per *4:48 Psychosis* è quella delle tenebre ed il suo spettacolo si svolge in un buio totale solo a volte rischiarato da ombre e tenui bagliori. Sulla scena organizza un rituale spettrale, una sonata di fantasmi mentre l'occhio dello spettatore lentamente riesce a percepire una bianca

e fluttuante forma che abita il palcoscenico ed al suo orecchio giunge lo splendore e la potenza di un testo straordinario come quasi mai prima era riuscito ad ascoltare. Un azzardo, una scommessa: settantacinque minuti in cui si confida solo sulla capacità di tenere costante l'alto grado di intensità. L'interprete esce vittorioso dalla prova grazie ad un rigore - incrinato solo da un finale discutibile che è però peccato veniale - che non viene mai meno, sorretto da una caparbia volontà che è insieme voglia di riuscire e notevole bravura. Un risultato per certi versi sorprendente. *Nicola Viesti*

I silenzi di Ciccio

MUCCIA!, di Michele Bia. Con Franco Ferrante. Prod. Compagnia Teatroscale, MODUGNO (BA).

Ciccio, quarantenne che vive in un imprecisato paesino del Sud, fa tre lavori: lava scale per una cooperativa di pulizie, sistema le sedie nella piazza quando arrivano i cantanti e porta le corone di fiori ai funerali. Da quando ha perduto il posto stabile all'aeroporto beve litri di acqua invece del vino e adora mamma e sorella mentre sogna di sposare una giovane prostituta che fa la difficile anche per dargli un bacio. Litiga spesso con i compaesani perché tutti vogliono andar via, raggiungere la

mitica Milano, metropoli dove ogni sogno diventa realtà, e lui invece non vuole spostarsi e li zittisce con innumerevoli «muccia!» che nel suo dialetto vuol dire silenzio. Un uomo che vuole rimanere ragazzo ma la vita costringe spesso, nostro malgrado, a diventare adulto. *Muccia!* è tutto qui, nel ritratto lieve e sapido di un'esistenza provinciale senza crudeltà e priva di avvenimenti di significativa drammaticità. Ma lo spettacolo di Michele Bia e Franco Ferrante - che coraggiosamente da anni gestiscono un piccolo spazio nell'hinterland barese, il Teatroscale - riesce a dirci, sullo spaesamento e sul dolore di un mondo che vede tutto trasformarsi e niente rimanere come prima, molto di più di quanto possa svelare una denuncia gridata e volta in tragedia. Tutto nella messa in scena è essenziale e calibrato, dal testo organizzato in rapide pennellate di colori tenui - intorbiditi, a volte, da segni allarmanti - alla regia semplice ma assai mossa che si avvale anche degli interventi di un piccolo ensemble musicale, di una minuscola ed autentica banda di paese specializzata nel seguire i funerali o allietare feste patronali. E poi l'interprete, Franco Ferrante, molto bravo a portarsi sull'orlo dell'eccesso e immediatamente ritirarsi, annullando la distanza che lo separa dal suo dolcemente sprovveduto personaggio, non privo di una certa mostruosità. *Nicola Viesti*



Energica e solare Winnie

GIORNI FELICI, di Samuel Beckett. Regia di Gianni Salvo. Scena e costumi di Oriana Sessa. Luci di Simone Raimondo. Con Matilde Piana e Aldo Toscano. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Solo il limpido suono di una campana rompe l'itinerario del silenzio che Salvo immagina per lo spettatore, quasi un viaggio iniziatico verso una dimensione temporale altra, un percorso dell'uomo che s'interroga sul senso dell'esistenza. Quella di Winnie è fatta di pochi oggetti, piccole cose di una quotidianità capace di assicurare le uniche certezze della vita, quei giorni felici che si susseguono senza tregua e, forse, anche senza senso. Meticolosa nell'organizzare la vita propria e del marito Willie (uno stralunato, lunare Toscano), la Winnie di Matilde Piana è una creatura straordinaria, solare, in preda ad un'irrefrenabile, inesauribile logorrea che ne fa l'incarnazione perfetta di una moglie premurosa e sensibile. E tanto più lei è piena di vita e di energia, tanto più risulta tragicamente insopportabile il suo desiderio di una normalità piccolo-borghese, il suo dispensare sorrisi di convenienza, il suo ostentare un *bon ton* tipicamente britannico. Perché lei è lì, conficcata per terra, unica sopravvissuta nella solitudine devastante di un'imponente cumulo, grembo da cui felicemente esorbita, ma anche - o soprattutto - trincea di una guerra mai combattuta, quella della rivolta dell'uomo senza speranza. Intorno a lei, solo il cielo muta colore, assumendo le tinte della calura meridiana o della quiete notturna. Ma nulla potrà incrinare la lieta serenità di Winnie: non certo il sopraggiungere della notte, l'ultima, quando lei sarà ormai fagocitata per intero nel tumulto; né il disperato, vano tentativo di Willie di avvicinarsi a lei, annaspando nel vuoto per vincere la materia; e neanche la necessità di troncane un chiacchiericcio ormai diventato unica, autentica ragione di vita, quando il grido si annichilisce e rimangono solo l'afasia e il silenzio. Giuseppe Montemagno

regia di Calenda



Rossini si affetta il culatello

OPÉRA COMIQUE, di Nicola Fano, da un'idea di Antonio Calenda. Regia di Antonio Calenda. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Nino Napoletano. Con Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina, Francesco Benedetto, Rossana Bonafede, Stefano Galante, Carlo Ferreri, Roberto Bencivenga, Concetta Ascrizzi, Stefano Bembì, Silvia Bossi, Massimo Di Stefano, Elisabetta Farris, Antonio Kozina, Luciano Pasini, Mauro Utzeri. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, Trieste, e Teatro Stabile di CATANIA.

Quando si alza il sipario, pesanti velari e drappeggi svelano la sala del Teatro di San Carlo di Napoli, culla del melodramma, emblema di un'intera identità culturale. La vicenda ruota intorno al "silenzio" di Rossini, a quell'interminabile periodo di (presunta) inattività che, dopo *Guillaume Tell*, lasciò con il fiato sospeso impresari e spettatori di tutta l'Europa. Ed è proprio l'impresario del teatro partenopeo, Domenico Barbaja, che, per risolvere le sorti delle sue stagioni, decide di giocare l'impossibile pur di conquistare l'ultima partitura che - si favoleggia - il maestro sta ultimando. Dalla compiacente corte dei miracoli che lo circonda seleziona dunque due siciliani, cuochi e tuttofare, che spedisce nella capitale francese, dove dimora il Pesarese, per conquistare, a qualsiasi prezzo, la nuova, preziosissima creazione. La cucina di Rossini, dove i due avventurosamente approdano, diventa così palcoscenico di oscuri maneggi, amori furtivi, complotti segreti, fino alla prova della nuova opera, *Le bon mariage*, cavata dal romanzo manzoniano e trafugata grazie alla complicità del corrotto cameriere Colbert e della servetta Ninette. In questo arguto gioco di specchi Fano e Calenda ambientano una vicenda che felicemente contamina due tradizioni del teatro italiano: da una parte quella del melodramma, oggetto delle sapide, irresistibili parodie firmate da Mazzocchetti; e dall'altra quella della comicità popolare, che rivive nelle maschere di Musumeci e Pattavina con esiti difficilmente eguagliabili. I due mami, servi sciocchi e imbroglioni capaci di riscattarsi con arguzia, sono protagonisti di giochi di parole che sfociano nel *nonsense*, di intuizioni drammaturgiche, sapientemente orchestrate o spontaneamente improvvisate, che per il loro carattere di sorgiva imprevedibilità scatenano l'ilarità del pubblico. Tra pentole e padelle, sartù e pasticci, ne scaturisce un'accattivante babele linguistica, un ipertrofico, barocco, geniale tributo al teatro nel teatro, che si impone grazie ad un trascinate lavoro d'insieme, in cui si segnalano Benedetto, che ruggisce l'autoritario Barbaja, Bonafede, svolazzante Ninette, Galante, misterioso Colbert, e Ferreri, untuoso segretario dell'impresario. È solo dopo la partenza dei due, felici di rientrare in patria a missione compiuta, che arriva il magistrale *coup de théâtre* finale: quando Rossini, assente nel corso dell'intero spettacolo, scende nottetempo nelle cucine deserte e, mentre affetta il culatello che avidamente divora, fischieta una melodia della nuova opera. Ma esisteva davvero, allora, l'agognata partitura? Giuseppe Montemagno

regia di Puggelli

Furori e seduzioni d'amore nel castello medievale

È impastato di terra e di fuoco, di acqua e di aria *Antonio e Cleopatra*, nella versione che Puggelli firma nella suggestiva cornice medievale del Castello Ursino: nere pareti di roccia lavica, la vasta scalea calcarea che s'innerva nella corte, plinti, capitelli ed altri ruderi dell'antichità costituiscono lo scenario naturale che l'antico maniero federiciano assicura alla tragedia. Al centro della scena, un ottagono di legno intarsiato, prezioso richiamo allo *stage* elisabettiano, diventa immaginifico centro del mondo, cinto da una

ANTONIO E CLEOPATRA, di William Shakespeare. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Alessio Vlad. Movimenti mimici di Marise Flach. Luci di Franco Buzzanca. Maestro di aikido Enzo Sicali. Con Massimo Foschi, Mariella Lo Giudice, Lamberto Puggelli, Salvo Piro, Angelo Tosto, Alessandro Conte, Davide Sbrogiò, Franco Mirabella, Giampaolo Romania, Gianni Alderuccio, Rosario Minardi, Giuseppe Bisicchia, Simone Bruno, Evelyn Famà, Mario Filetti, Francesco Landolina, José Mobilia, Fabio Monti, Manuela Ventura e gli allievi del primo corso della Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro". Prod. Teatro Stabile, CATANIA.



distesa di acqua che unisce e separa, zampilla e s'intorbida, specchio delle sfuggenti ambiguità di un dramma che, prima di tutto, vuole essere avvincente rappresentazione teatrale, sintesi di vita sulla scena. Roma e l'Egitto, l'Occidente e l'Oriente, il pubblico e il privato, lo scarlatto e il turchese, il furore guerriero delle percussioni e le seduzioni suasive del flauto costituiscono i poli intorno a cui ruota l'azione: ma tutto sembra quasi sbiadire a confronto con l'appassionata storia d'amore che unisce Antonio (Massimo Foschi) e Cleopatra (Mariella Lo Giudice), un amore che Puggelli vuole maturo, fors'anche senile, ma non per questo meno bruciante, folle, travolgente. Vibranti scene di massa, battaglie e naumachie, rese con vibrante valentia dagli allievi della Scuola dello Stabile etneo, si alternano all'inarrestabile rincorrersi dei due amanti, al mutevole trascolorare delle passioni, cui l'energico Antonio soggiace, piegando un eroismo inquieto alla capricciosa, umbratile volontà di Cleopatra. E questo forse aiuta a spiegare perché la razionale linearità del ragionamento, la marziale ritualità degli intrighi capitolini ceda il passo a quell'autentico, lirico volo pindarico rappresentato dall'ultimo incontro tra i protagonisti, quando Cleopatra abbandona il mausoleo, quasi sollevata e sospinta tra due ali di ancelle, per l'ultimo incontro con il duce romano. Una fine, questa, anticipata quando Enobarbo esce di scena: ne veste i panni - nella sobria tonalità del nero - il regista stesso. Amico devoto e subdolo traditore, coscienza critica e commento straniante, didascalia silenziosa e motore dell'azione, Enobarbo si ritrova così a dipanare gli snodi essenziali della tragedia, figura prismatica che in sé riassume le contraddittorie pulsioni dei vincitori e dei vinti, degli uomini e degli eroi: fino a ridursi al silenzio, per suggerire - e non dimenticare - che «la verità deve saper tacere». *Giuseppe Montemagno*

Orgoglio e martirio di un santo

ASSASSINIO NELLA CATEDRALE, di Thomas Stearns Eliot. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia e scene di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Costumi di Paolo Tommasi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Giulio Brogi, Eva Drammis, Anna Gualdo, Caterina Marcianò, Barbara Mazzi, Ilaria Negrini, Liliana Paganini, Silvia Siravo, Serena Aversa, Luca Fardone, Leonardo Marino, Oreste Valente, Domenico Bravo, Aurora Falcone, Alfonso Veneroso, Massimo De Rossi, Pierluigi Corallo, Umberto Cantone, Antonio Raffaele Addamo. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

È una realizzazione limpida e solenne questa curata da Pietro Carriglio per il Teatro Biondo Stabile di Palermo. Dove l'impianto scenografico, ideato dallo stesso regista, si fa elemento portante, capace di accogliere nella sua lineare semplicità la profondità sfaccettata del testo e la coralità accorata di una sacra rappresentazione. Mentre sulla bella tra-

duzione di Giovanni Raboni le parole si susseguono a far rivivere la cupa vicenda narrata da Thomas Stearns Eliot. Un assassinio realmente avvenuto, che echeggia ancora col peso del sacrilegio dalle pagine di un insanguinato Medio Evo, quando, nel 1170, i sicari del re Enrico II abbattono davanti all'altare l'Arcivescovo di Canterbury Thomas Beckett. Guadagnandogli un'imperitura corona di Santo nel nome di un martirio che, in questo testo di intensa e altissima spiritualità, si pone come raggiungimento finale di un lungo, doloroso percorso interiore, seminato di dubbi e tentazioni. Un percorso che qui prende l'avvio dal ritorno dell'uomo di Chiesa da un volontario esilio in Francia, per addentrarsi poi nell'insanabile contrasto fra potere politico e potere religioso che lo oppone al re, di cui era stato in passato cancelliere e amico. Ma anche ai suoi stessi vescovi che col sovrano si sono

schierati durante la sua assenza. Mentre i quattro tentatori incalzano con le loro lusinghe di piacere, di potere o di gloria, un intimo combattimento di angosciata solitudine che Giulio Brogi, nei panni del protagonista, va restituendo con sorvegliata compostezza. Intorno a lui il coro delle donne di Canterbury e quello dei chierici che evocano il respiro sospeso di un'antica tragedia. Accompagnando l'evolversi di una consapevolezza sempre più lucida e chiara, capace di sviscerare in sé il viluppo intricato di ambizioni nascoste e ingannevoli rinunce. Fino a smascherare il peccato dell'orgoglio annidato nella propria bramosia di santità e ad accettare nel martirio il compimento di una superiore volontà divina. Un martirio che l'opportunistica rielaborazione con cui i quattro cavalieri giustificano l'assassinio, è pronta a trasformare nel suicidio di una mente insana. *Antonella Melilli*

CONTRONATURA 2007

SPAZIO BINARIO
Piazza di Vittorio, Zola Predosa



Limpidi incontri

>13 gen. ore 21
Ivano Marescotti
Recital

Finestra POP dialetto

20 gen. ore 21 e 21 gen. ore 17
I girasoli
La gaza int 'el mior
3 feb. ore 21 e 4 feb. ore 17
I Felsinel
Va pur, mo lassa que la valls
10 feb. ore 21 e 11 feb. ore 17
Compagnia del ponte della
bionda
Festa di matrimonio
17 feb. ore 21 e 18 feb. ore 17
Compagnia A. Lucchini
Amedeo a modo mio

Claudio Morganti

>7 mar. ore 21
Il cameriere James
con Adriano Miliani
>9 mar. ore 21
L'amara sorte del servo Gigi
di e con Claudio Morganti
>10 mar. ore 21 e 11 mar. ore 17
Krapp goes into painting
(seconda puntata)
di e con Claudio Morganti

Roberta Carreri
Odin Teatret

>22 e 23 mar. ore 21
Safe
con Roberta Carreri e
Jan Ferstlev
regia Eugenio Barba
>24 mar. ore 21
Lettera al vento
con Roberta Carreri e
Jan Ferstlev

Finestra POP giovani

17 mar. ore 21 e 18 mar. ore 17
Massimo Scusa/Cantharide
Calderon
31 mar. ore 21 e 1 apr. ore 17
La arguta riserva
Alice
5 e 6 apr. ore 21
Associazione Sagapò
Dis-Amore
15 apr. ore 17
Spazio Binario
Incontro con il pubblico

>5 mag. ore 21
>6 mag. ore 17
Cantharide
Nostalgia dell'invisibile



www.cantharide.it

Ravenna Teatro - Teatro Stabile di Innovaluce
Comune di Ravenna - Assessorato alla Cultura
ITI - Fm Teatro Italiano



TEATRO RASI RAVENNA 06 07

NOBODADDY

dal 14 novembre al 3 dicembre. **TEATRO DELLE ALBE** Schierzo, satira, ironia e significato profondo
dal 14 novembre al 3 dicembre. **TEATRO DELLE ALBE** Sterminio (prime assolute)

4 dicembre **LADY GODIVA** **TEATRO 44**-il coraggio della scelta
15 e 16 dicembre **TEATRINO CLANDESTINO** Ossigeno (prima assoluta)
17 dicembre **FANNY & ALEXANDER** Strepito per clacson e macchine del suono su arie mozartiane
22 dicembre **MARIA MARTINELLI-JACOPO ZANCHINI** Carne da macello (film documentario)
+ **CONCERTO** a cura di Bronson Produzioni

12 gennaio **CRISTIAN CERESOLI-ANTONIO PIZZICATO** Voce Sola
20 gennaio **REGGIMENTO CARRI-ROBERTO CORRADINO** Perché ora affondo nel mio petto.
Un bluff teatrale sull'amore. (L'amore è un bluff teatrale)
26 gennaio **AA.VV.** The Corporation - I parte (film documentario)
+ **CONCERTO** a cura di Bronson Produzioni

dall'1 al 3 febbraio **FANNY & ALEXANDER** Helingabalus
9 febbraio **AA.VV.** The Corporation - II parte (film documentario)
+ **CONCERTO** a cura di Bronson Produzioni
17 febbraio **FORTEBRACCIO** **TEATRO** Ubu incatenato

16 marzo **COMPAGNIA CAMBI-CIVICA-RONDELLI** Farsa
+ **GIPI** Corti
24 marzo **MARCO BALIANI** Kohlhaas
30 marzo **PERMANENT FATAL ERROR** Deaf Sun/Deaf Blues (video-concerto)
31 marzo Visita guidata a **CASA GHIGI-PAGNANI**

5 aprile **TEATRO i** La lente scura
20 aprile **LA CARNICERIA** **TEATRO-RODRIGO GARCÍA** Borges + Goya

NON-SCUOLA 2007
Ravenna dal 21 febbraio al 10 marzo
Arrevuoto Scampia-Napoli aprile date da definire

Ravenna Teatro-Teatro Rasi via di Roma 29 Ravenna tel. 0544 38239 www.ravennateatro.com/nobodaddy nobodaddy@ravennateatro.com

TEATRO PRIMO STUDIO SCUOLA INTERNAZIONALE DI TEATRO CINEMA E REGIA

www.teatroprimostudio.it

week-end d'artista

Al Teatro Primo Studio Week-end di Seminari intensivi per esplorare la propria passione artistica.
I seminari sono un momento di studio privilegiato per il loro carattere intensivo e per la rilevanza dei docenti,
artisti e professionisti nazionali e internazionali.



WEEK-END D'ARTISTA : RECITAZIONE CINEMATOGRAFICA condotto da **Barbara Enrichi**
Febbraio 3-4, Marzo 3-4, Aprile 21-22, Maggio 5-6 e 26-27.

Un seminario per confrontarsi con gli aspetti concreti del mestiere dell'attore sul set-cinematografico. Il seminario di
recitazione per il cinema ha l'obiettivo di preparare figure professionali capaci di inserirsi con competenza nel settore
cinematografico e televisivo.



WEEK-END D'ARTISTA : PREPARAZIONE A CASTING E PROVINI condotto da **Cristina Proserpio**
Marzo 17-18, Maggio 19-20.

Il seminario tenderà a stimolare, attraverso la pratica, una presenza attiva e critica nelle varie fasi dell'opera
cinematografica, concentrandosi in modo particolare sul momento del provino.
Temi trattati: il provino, il provino su parte, il rapporto con la macchina da presa, l'inquadratura e la recitazione.



WEEK-END D'ARTISTA : EDUCAZIONE VOCALE E CANTO condotto da **Roberta Parsi**
Gennaio 13-14 e 27-28, Febbraio 17-18 Marzo 10-11, Maggio 12-13.

L'obiettivo è sperimentare, esplorare e potenziare la voce, partendo dal suo nucleo centrale: "la voce parlata"
per estendersi ed arrivare al canto passando attraverso tutte le infinite possibilità espressive della voce umana.



WEEK-END D'ARTISTA : PHYSICAL THEATRE condotto da **Roberto Lun**
Date in via di definizione.

SI CONSIGLIA LA VISIONE AD UN PUBBLICO ADULTO

TEATRO LITTA MILANO DAL 9 GENNAIO AL 4 FEBBRAIO 07

Litta produzioni presenta

PRELUDIO a SOLARIS: L'AQUILA BAMBINA/ RELOADED

uno spettacolo di ANTONIO SYXTY

con LUCILLA AGOSTI / Rosa - GAETANO CALLEGARO / Felix - ISABELLA MACCHI / Helix
regia ANTONIO SYXTY

Sala Teatro Litta Corso Magenta 24 Milano - info 0286454545 www.teatrolitta.it



TPS, Via G. Watt, 5 - Milano tel/02.89.69.21.23; info@teatroprimostudio.it

Ferrara

Simbolismi e buone cause una logica ormai usurata



di Andrea Nanni

Abbandonati i corsetti con le stecche di balena e le scarpette con la punta di gesso per tessuti docili e piedi scalzi, la danza è subito incappata nell'equivoco della liberazione; e forse non se n'è ancora liberata (dell'equivoco). Così i pronipoti di Isadora Duncan sono sempre in cerca di luci iperuranie capaci di strappare il corpo alla sua opacità per farne lo strumento di nobili imprese: dar voce ai tormenti dell'anima, al lamento degli oppressi e via di questo passo. E le trasgressioni, com'è ormai evidente, non fanno che consolidare quella logica che da sempre cerca di piegare l'ambivalenza del linguaggio simbolico al dominio di un significato veicolato dalla buona causa di turno. Fortuna che dai nuovi talenti arriva qualche segnale confortante, almeno a giudicare dalla sesta edizione di Prime Visioni, rassegna di danza contemporanea del Teatro Comunale di Ferrara in cui, accanto a tre spettacoli di coreografi di fama, hanno trovato spazio sei brevi creazioni di altrettante giovani formazioni.

Alla rassegna Prime Visioni deludono le star Saburo Teshigawara con il suo raffinato esercizio di stile *Black Water* e Monica Casadei con l'imbarazzante *Cuba 2006* - Più interessanti, pur fra disparità e acerbità, i sei brevi spettacoli proposti da altrettante giovani formazioni, tra cui spiccano *Doma* di Sonia Brunelli, *Àrebours 100* di Daniele Albanese e *Desert-Inn* del gruppo Nanou

Nella categoria senior, oltre ad Alain Platel con *vsprs* (già recensito da Domenico Rigotti nello scorso numero di *Hystrio* in occasione della prima italiana a TorinoDanza), compaiono Saburo Teshigawara con *Black Water* e Monica Casadei con *Cuba 2006*.

Artefice di una partitura oscura e vischiosa in cui tre figure solitarie si lambiscono senza mai incontrarsi, Teshigawara sfodera un'alta qualità interpretativa (strabiliante il nitore del movimento nei passaggi più veloci), ma la perizia tecnica non basta a far decollare uno spettacolo che rimane genericamente suggestivo. Il ritmo lento e ipnotico - rotto da rare e improvvise accensioni - in cui il coreografo giapponese immerge i corpi finisce per generare un senso di monotona ridondanza acuito dalla bellezza pedantemente calibrata di luci e musiche (da Debussy a Gavin Bryars). Rimane in bocca il retrogusto un po' stucchevole di un esercizio di stile che lusinga la *sensiblerie* di un pubblico raffinato giocando su una *suspense* che finisce per cullare più che inquietare.

Di tutt'altro segno la seconda tappa dell'itinerario sudamericano che, dopo *Brasil pass*, ha condotto Monica Casadei a Cuba tra stilemi di teatro-danza e affliti politici irresolutamente in bilico tra vitalismo esteriore (sottolineato dai vivaci colori degli abiti di Mariella Burani) e lirismo ideologico. La levigatezza della confezione strizza l'occhio al pubblico e lo rassicura sulle sorti dell'Occidente, che non è certo il migliore dei mondi possibili ma è pur sempre il meno peggio. Tutto scorre liscio fino al finale a sorpresa, in cui al posto dei sei danzatori della compagnia Artemis compaiono altrettanti danzatori cubani pronti a scatenarsi in una sorta di cartolinesco promo turistico. E qui è davvero difficile prender partito: si tratterà di un ingenuo omaggio dettato dall'empatia verso il popolo de La Habana o della lancinante denuncia dell'azzerramento culturale inflitto dal regime castrista? In entrambi i casi permane un certo imbarazzo: nel primo per il buonismo di stampo coloniale, nel secondo per l'evidente inconsapevolezza dei sei bellissimi indigeni.

Le cose migliorano nella categoria junior, in cui la naturale disparità degli esiti non inficia la significatività dell'apertura di un teatro come quello ferrarese a talenti in erba, solitamente tenuti a debita distanza dai circuiti istituzionali. Certo, *Nicator* di Valentina Buldrini rende omaggio a Jean Tinguely senza

trovare autonoma consistenza scenica, *Soloperdue* di Martina La Ragione si incaglia in stereotipi femminili che non riesce a far deflagrare e *Knot* di Natasha Czertok e Andrea Amaducci confonde infanzia e infantilismo in un dettato di matrice terzoteatrista, ma le prove di Sonia Brunelli, del gruppo Nanou e di Daniele Albanese non si limitano a promettere, attestando l'intensità di percorsi accomunati, nella diversità di segno, da una corporeità che si articola nell'ambivalenza del simbolo. Ne testimonia in primis *Doma* di Sonia Brunelli, assolo in cui la performer forlivese (coroginnasta della Stoa, scuola di danza e filosofia diretta da Claudia Castellucci) traccia una linea di tangenza tra umano e animale che conduce lo sguardo nel recinto del sacro, là dove le figure evocano costantemente altro da sé. Scandito dal respiro dei cavalli, il tempo perde qui la sua pretesa linearità per farsi nuovamente ciclico, abbandona la storia per il mito nel dipanarsi di posture e movimenti in cui la mimesi è sfigurata dalla coincidenza degli opposti. Un tempo anch'esso sospeso ma privato, curvato da un'introflessione della memoria, è quello evocato da Daniele Albanese nell'assolo *Àrebours 100*, esempio di delicato equilibrio tra lucidità coreografica, spessore esecutivo e una compiutezza drammaturgica di sapore beckettiano. Qui il gesto sembra protendersi in un aperto solcato da

Caterina Sagna

UN DIGESTIVO ALL'OBITORIO

BASSO OSTINATO, coreografia e regia di Caterina Sagna. Drammaturgia di Roberto Fratini Serafide. Luci di Philippe Gladieux. Musiche di Luca Berni. Con Alessandro Bernardeschi, Antonio Montanile, Mauro Paccagnella. Prod. Association Next/Compagnie Caterina Sagna, RENNES - Théâtre de la Bastille, PARIGI - Théâtre de l'Agora, EVRY - Théâtre National de Bretagne, RENNES - Pôle Sud, STRASBURGO.

Chiacchiere, aneddoti, battute da fine pasto tra sigarette e risate. In apparenza il clima è svagato (per non dire svaccato), ma il cerchio insensibilmente si stringe: la pozzanghera in cui credevamo di sguazzare sembra ora un buco senza fondo e quello che ci era stato spacciato per un digestivo si trasforma per (dis)incanto nella medicina nera e amara di Pinocchio. Riusciremo a berla in tempo o saremo costretti ad assistere al nostro funerale? Come e più del solito, Caterina Sagna coniuga leggerezza e crudeltà in una partitura scenica - un terzetto tutto al maschile, declinato da Alessandro Bernardeschi, Antonio Montanile e Mauro Paccagnella costantemente in bilico tra adesione e distacco - che si avvita su se stessa in un ostinato scivolare verso il basso, verso la banalità di un quotidiano sotto cui traspare il caos indifferenziato che l'ordine del discorso si affanna da secoli a occultare. E mai come in questo caso la struttura coreografica e quella drammaturgica, approntata anche stavolta da Roberto Fratini Serafide, appaiono inscindibili nell'individuazione di una deriva che accomuna i codici messi in campo, trascinandoli in continue dislocazioni in cui, come in una scrittura musicale minimalista, sembrano coincidere ripetizione e differenza. Raggelata in un biancore obitoriale, l'insignificante *tranche de vie* dà vita a una macchina celibe che tritura parole e movimenti, in cui il testo viene letteralmente fagocitato dal corpo e vomitato sulla scena, sacrificato in assenza di dèi secondo i rituali di un *potlach* in cui la forma non è più belletto ma vetro affumicato, filtro necessario alla visione dell'eclissi in corso. Così il *Basso ostinato* a cui allude il titolo - e di cui le musiche scelte da Luca Berni mettono in luce le cadenze cerimoniali ma anche gli affliti lirici o inaspettatamente ironici - si fa metafora di un'attenzione ossessiva verso i resti, le eccedenze di significato che incrinano l'effetto rassicurante dell'univocità e inceppano la macchina provocando un'inarrestabile deiezione (più che un'emorragia) di senso. Equidistante sia dagli ultimi sussulti narcisistici di un io storicamente in avanzata decomposizione sia dal fascino impersonale (e più recente) della catastrofe, Caterina Sagna accompagna con mano ferma gli spettatori in questo domestico tour tra le rovine, sostituendo l'umor(ismo) nero ai sali profumati del «caro vecchio stile» (per dirla con Beckett). E gli spettatori, alla prima italiana ai Cantieri Goldonetta di Firenze, senza fare gli schizzinosi, si spelano le mani. *Andrea Nanni*

In apertura una scena di *Cuba 2006*, di Monica Casadei (foto: Marco Caselli Nirmal); in questa pag. i tre interpreti di *Basso ostinato*, coreografia e regia di Caterina Sagna.



Modena

Il gioco giapponese di NADJ

ASOBU, coreografia e scenografia di Josef Nadj. Costumi di Yasco Otomo. Luci di Rémy Nicolas. Musiche di Akosh Szelevényi, Szilárd Mezei. Video di Thierry Thibaudeau. Con Guillaume Bertrand, Istvan Bickey, Damien Fournier, Peter Gemza, Ikuyo Kuroda, Mathilde Lapostole, Cucile Loyer, Nasser Martin-Gousset, Josef Nadj, Kathleen Reynolds, Mineko Saito, Gyork Szakonyi, e la Compagnia Butoh Dairakudakan. Prod. Centre Chorégraphique National d'Orleans, Festival d'Avignon, Setegaya Public Theatre (Tokio), Théâtre de la Ville - Paris, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena. VIE SCENA CONTEMPORANEA FESTIVAL, MODENA.

In questa pag. una scena di *Asobu*, coreografia di Josef Nadj (foto: Christophe Raynaud de Lage).

prevede un lungo tavolo orizzontalmente disposto e numerose sedie, con un kantorianno manichino che presiede la cerimonia: danze spezzate su una sola gamba, una mano tenuta sommessamente al guinzaglio, un duo in cui la figura maschile accoglie sul dorso la donna, come a farsi carico dell'altro in questi tempi di non-relazione. Le fastose scene corali si alternano a momenti più raccolti, e le frenetiche cadenze percussive sfumano in tintinnii di cimbali. Lo spazio si affastella di piani multipli, di samurai che "decapitano" gli allievi da cilindrici copricapi, di paraventi e veli che celano la visione e dissolvono i corpi in calligrafiche ombre scure. In un video sul fondo una piroga si allontana dalle terre d'origine di Nadj, spinta dalla tensione per la ricerca che lega le visioni dello spettacolo. «Accostamento

Asobu, gioco in giapponese, prende le mosse dalla fascinazione per lo scrittore e pittore Henry Michaux: come in altre occasioni, il "genio" del teatro-danza Josef Nadj propone un'intima elaborazione di una "vita d'artista". Sulle tracce delle peregrinazioni verso il Giappone dell'autore di *Un barbaro in Asia*, anche il lavoro va verso lo sconosciuto, ammiccando ad accostamenti tra le biografie di Michaux e di Nadj, originario dei Balcani ma francese d'adozione. L'allestimento

prevede un lungo tavolo orizzontalmente disposto e numerose sedie, con un kantorianno manichino che presiede la cerimonia: danze spezzate su una sola gamba, una mano tenuta sommessamente al guinzaglio, un duo in cui la figura maschile accoglie sul dorso la donna, come a farsi carico dell'altro in questi tempi di non-relazione.

mobile e quasi ispirato di elementi il cui ordine di prelevamento non è stato stabilito da alcun elemento», direbbe Roland Barthes della cucina giapponese (*L'impero dei segni*). Parole che ci aiutano ad attraversare anche questo *Asobu*: opera complessa, stupefacente per la costante invenzione coreografica magistralmente supportata dai danzatori (ai consueti interpreti si aggiungono sei danzatori giapponesi, quattro dei quali provenienti dal Butoh), talmente perfetta da apparire distaccata, destinata alla contemplazione pura: una brillante cartografia di lampi "esentati dal senso".

Lorenzo Donati

schegge sonore, salvo poi ricadere in una dimensione intima venata di solitaria sensualità, delineando un ritmo ondovago in cui ogni movimento genera risonanze che lasciano balenare forza e fragilità, desiderio e nostalgia. Sulla memoria, e soprattutto sulle sue figure (quasi in odor di feticcio), lavora anche il gruppo Nanou, che in *Desert-Inn*, ispirato a *I miei luoghi oscuri* di James Ellroy (erede postmoderno della vecchia amata *hard-boiled school*), affronta per la prima volta il respiro largo del quintetto con una *dark lady* vestita di lamè e un coro maschile in camicia bianca e pantaloni neri. Parole e azioni si intrecciano in una terra di nessuno tra teatro e danza senza cadere nell'usurata grammatica del teatro-danza, delimitando una scena del crimine in cui il *glamour* è un'intermittenza del cuore. ■

Eschilo/Lucenti

"BALLETO CIVILE" per fratelli nemici

Da una porta su un abisso si affaccia un uomo, in posizione elevata, dando corso a un dialogo col fratello che condurrà entrambi alla morte. Si apre così *I sette a Tebe* di Michela Lucenti, impegnata in una traiettoria personale dopo la consolidata esperienza de *L'Impasto*. I fratelli, come nella tragedia eschilea, si circondano del seguito: e lo spazio si riempie di un esercito di sei condottieri in tunica nera, disposti in file ordinate che s'intersecano, in

I SETTE A TEBE, da *I sette contro Tebe* di Eschilo. Ideazione, coreografia e canti di Michela Lucenti. Drammaturgia di Michela Lucenti e Emanuele Braga. Luci di Stefano Mazzanti. Musiche di Terroritmo. Con Michela Lucenti, Giovanni Battista Storti, Maurizio Camilli, Francesco Gabrielli, Emanuele Braga, Stefano Boffi, Yuri Ferrero, Massimo Giordani, Damiano Madia, Lino Musella, Emanuela Serra. Prod. Csa Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia - Balletto Civile, UDINE.

marcia a ritmo di un tip tap segnato da ritmiche cadenze gestuali. Un colbacco nero tramuta le truppe di uno nelle file dell'altro, come vuole un destino già scritto e intercambiabile. A poco valgono le movenze *glamour* di una bionda presentatrice, che da un quadro di luce su un lato si rivolge a entrambi gli eserciti come un corifeo postmoderno che vende delucidazioni al miglior offerente. E Antigone e Ismene, doppi della appena morta Marilyn-coro, ammassano a terra i corpi senza vita dei danzatori nudi. L'intento nobile di impastare la tragedia nei nostri giorni, rimarcato nell'opera di una compagnia che reinventa la danza in chiave popolare, in questo caso non è assistito da un esito felice: la cifra del lavoro, un "teatro del gesto" che intreccia canzoni, coretti di soldati e tragedia, risulta presto ripetitiva, e l'accostamento ironico tra fratricidio e tip tap se annoia rischia di lambire il grottesco. Anche l'urgenza di stare nell'orrore di questi tempi non va mai oltre il bozzetto, con Eteocle e Polinice aggiornati con le parole di Sharon e Arafat ma appesantiti da una granitica declamazione, connotata da musiche drammatiche nei climax dell'azione. Il punto di forza del "balletto civile", prediligendo la precisione del movimento corale alla purezza del disegno coreografico, non basta a reggere il peso di oltre due ore di spettacolo, e lascia la sensazione di una potenzialità che marcia contro i suoi stessi mezzi. Lorenzo Donati



“Segni d’infanzia” a Mantova



Baruffe fra ritmo e melodia

In preda a un implacabile furore culturale che mobilita energie, idee e folle di cittadini, intercetta artisti e intellettuali e approfitta di un invidiabile tessuto architettonico e urbanistico, Mantova ha aggiunto un altro festival al suo già affollato carnet. Dopo la letteratura, la musica e il teatro, in novembre è arrivata la prima edizione di “Segni d’infanzia”. Un festival internazionale di arte e teatro ideato dal pittore e scenografo Dario Moretti: dodici compagnie in arrivo da Canada, Belgio, Francia, Germania, Lussemburgo, Spagna, distribuite su un calendario fitto di spettacoli, atelier, mostre e laboratori su misura per piccoli spettatori curiosi ma molto esigenti. Evento clou del programma, il debutto della fiaba musicale *Le due regine* su libretto di Dario Moretti, che ha curato anche la messa in scena, e partitura di Azio Corghi, raffinato

LE DUE REGINE, fiaba musicale di Azio Corghi, da un’idea di Dario Moretti. Testo di Azio Corghi e Dario Moretti. Musiche di Azio Corghi. Con Sonia Bergamasco (voce recitante), Maurizio Ben Omar, Sergio Amaroli, Sebastiano De Gennaro e Simone Fortuna (percussioni), Luca Bossi (flauto), Dario Moretti (pittura in diretta). Prod. Teatro all’Improvviso per Segni d’Infanzia, MANTOVA.

autore di opere come *Blimunda*, *Tatjana*, *Il dissoluto assolto* (per cui spesso si è avvalso di testi dell’amico Saramago) che, affascinato dalla magia dell’universo infantile, ha giocato con i concetti fon-

damentali della musica. Rendendo omaggio a Mozart. La storia rispetta tutti i canoni della fiaba. Due regine, la Blu e la Rossa, si vogliono bene ma litigano su una cosa: la Blu canta e ama la melodia, la Rossa danza e va pazza per il ritmo. La polemica si inasprisce e le due proibiscono feste e spettacoli, facendo calare sui loro regni la tristezza del silenzio. Fino a quando il folletto giallo Amedeo Kappa interviene e mostra loro il segreto di un accordo possibile, l’armonia. Diafana, bionda e di bianco vestita, Sonia Bergamasco, attrice con rigorosa formazione musicale che ama lavorare sulle sue possibilità vocali, presta la sua voce capace di modularsi sul registro del canto, della recitazione, della *Sprachgesang* per farsi narratrice della fiaba, accompagnata dalla felice, leggerissima e rigorosa tessitura musicale elaborata in scena dai musicisti Maurizio Ben Omar, Sergio Amaroli, Sebastiano De Gennaro, Simone Fortuna, Luca Bossi. E mentre le note della *Piccola Serenata Notturna* si scompongono e ricompongono seguendo le avventure delle due regine, Dario Moretti in scena dipinge immagini proiettate su grandi teli. Quasi una *action painting*, una danza cromatica che ha la forza materica del colore e l’incanto invisibile della favola. Il risultato è un piccolo gioiello teatrale, sofisticato e pieno di grazia, che diverte i bambini e seduce gli adulti con le armi della fantasia. Per una volta davvero al potere. Sara Chiappori

Amadè didattico suo malgrado

AMADÈ, ovvero il Genio all'epoca dei lumi, di Roberto Tarasco, con suggestioni dal racconto di Laura Mancinelli. Drammaturgia di Marco Francon. Regia di Roberto Tarasco ed Eleonora Moro. Scenografie e costumi di Catherine Chanoux. Con Luigi Albert, Cinzia Cigna, Vanni Zinola, Elisabetta Bosio (violino). Prod. Teatro Regio di Torino. Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani, TORINO.

Nel gennaio del 1771, Mozart, bambino prodigio acclamato in tutte le corti europee, soggiorna a Torino. Nella città sabauda il musicista compie quindici anni e s'innamora per la prima volta, trascorrendo dall'infanzia a un'inattesa adolescenza. L'episodio, narrato da Laura Mancinelli, ha ispirato lo spettacolo di Tarasco, interessato a indagare i complessi e anche dolorosi cambiamenti che conducono alla maturità. Un punto di partenza ricco di potenzialità, quale, in primo luogo, la possibilità di mettere in scena un lavoro espressamente pensato per gli adolescenti, spesso ignorati da un teatro che pare riconoscere soltanto due tipi di pubblico: bambini ovvero adulti. Lo spettacolo, tuttavia, non riesce a realizzare le sue ambiziose aspettative e ciò a causa di due debolezze, tutt'altro che secondarie: una drammaturgia incerta e frettolosa e un cast poco convincente. Basandosi su una concezione di Mozart quale figura rappresentativa dell'illuminismo, la prima metà dell'allestimento è strutturata quale una sorta di lezione-compendio riguardante scoperte, invenzioni, idee filosofiche, eventi storici significativi che punteggiarono il Settecento. Certo le originali invenzioni sceniche - cubi che variamente posizionati compongono cartine d'Europa, il frontespizio dell'*Encyclopédie* o una scacchiera su cui si combatte a colpi di metronomo - aiutano ad alleviare la noia ma non annullano un fastidioso didatticismo. L'innamoramento del giovane Mozart, materia drammaturgicamente assai fertile, è invece risolto in poche scene, brevi e banali: il primo timido bacio e un isolato grido di ribellione al padre. I quattro interpreti, poi, non riescono a infondere forza al già debole copione e la sicura esperienza di Vanni Zinola e il violino di Elisabetta Bosio non sanno cancellare un'impressione di ingenuo diletterismo. *Laura Bevione*

Alla ricerca dell'acqua eterna

L'INCREDIBILE VIAGGIO DELLA PRINCIPESSA ROLANDA, testo e regia di Luca Caserta. Scene del Laboratorio Teatrale. Costumi di Fiorella e Mariana Bardeaga. Musiche a cura di Luca Caserta. Con Isabella Caserta, Elisa Bertato, Michela Zanetti. Prod. Teatro Scientifico-Teatro/Laboratorio, VERONA.

Lo spettacolo, rivolto in particolare ai bambini, affronta il tema dell'inquinamento e della salvaguardia della natura. Un messo regale diffonde una notizia allarmante: il Regno di Argot, un tempo fiorente capitale dell'Impero di Novalus, è sull'orlo del disastro ecologico a causa dell'uso indiscriminato delle sue risorse naturali e dell'alto tasso d'inquinamento determinato da un'accelerata industrializzazione. La regina madre ha convocato d'urgenza la principessa-guerriero Rolanda, sua figlia, per affidarle una missione di vitale importanza: dovrà recarsi nelle Terre Lontane alla ricer-

ca dell'anziano saggio mago Zulov, figura leggendaria di oltre tre secoli d'età, che ha abbandonato Argot da vari decenni perché disgustato dal comportamento degli uomini. È l'unico detentore del segreto dell'Acqua Eterna, mitica sorgente capace di ridare la vita con una sola goccia. Compito di Rolanda è fare ritorno con un'ampolla di tale acqua per far rinascere Argot. Nel corso del suo viaggio pieno di insidie, simbolo di una necessaria iniziazione alla vita, la principessa incontrerà creature dotate di poteri magici, ostacoli e minacce mortali, luoghi incantati, che faranno di lei una donna diversa nel cuore e nell'anima. Attraverso il racconto, Luca Caserta fa riflettere, usando i toni magici delle storie per bambini, sulla drammatica situazione della nostra epoca. Il racconto si snoda con scioltezza ed efficacia, di grande efficacia alcune scene, in cui Rolanda, interpretata da Isabella Caserta con grande temperamento, incontra alcune creature mostruose come la donna serpente, lo spirito dei boschi o il demone, che incutono paura e nello stesso tempo uno stupore magico che incanta e affascina. Elisa Bertato, impegnata in più ruoli, che affronta con bravura, è una magica fata del lago. Buona anche la prova di Michela Zanetti. Molto suggestiva la scenografia che sfrutta l'ambientazione naturale del giardino, con gli alberi che sprigionano e si caricano di fasci di luce. *Rudy De Cadaval*



In apertura, un disegno di Dario Moretti per *Le due regine*, di Azio Corghi e Dario Moretti; in questa pag. una scena di *Storie Giganti*, del gruppo Crest di Taranto; nella pag. seguente un'immagine da *La regina delle nevi*, di Andersen, regia di Teresa Ludovico.

L'armadio delle paure

STORIEGIGANTI, di Michelangelo Campanale e Katia Scarimbolo. Regia e scene di Michelangelo Campanale. Con Annamaria De Giorgio, Salvatore Marci, Damiano Nirchio, Maristella Tanzi. Prod. Crest, TARANTO.

Terza regia per Michelangelo Campanale, un giovane artista che sembra aver trovato nel teatro dedicato all'infanzia un'ideale possibilità di espressione. Dopo il successo di una *Bella addormentata*, ancora molto richiesta dopo cinque anni dal debutto, e dopo un *Mago di Oz* che faceva delle campagne foggiane uno scenario da provincia americana, oggi, in temporanea trasferta dal suo gruppo La luna nel letto, si cimenta per il Crest con le paure dei piccoli di fronte alle favole crudeli. *StorieGiganti* assembla, su una scena essenziale quanto efficace, in cui troneggia un armadio che sembra dotato di vita propria, tre fiabe esemplari. Il pretesto è la scoperta di un libro posseduto da un gigante, un volume pieno di vicende terribili da cui una bambina vuole eliminare tutti i personaggi cattivi. Ma i perfidi protagonisti sono essenziali e certo non è possibile con un tratto di penna cancellare Barbablù e il suo castello dalle innumerevoli stanze, tutte accessibili meno una, o un Lupo di squisita galanteria, alle cui attenzioni non si mostra insensibile una maliziosa Cappuccetto Rosso, e anche una perfida strega che imprigiona una principessa che invoca l'aiuto dell'onnipresente principe prima che possa essere decapitata. Racconti che devono essere letti sino all'ultima riga, appunto per esorcizzarla per sempre la paura e la nostra tremante eroina dimostrerà di avere il coraggio necessario per farlo. Come sempre negli spettacoli di Campanale la messa in scena è particolarmente solida nella sua accuratezza, capace

di coinvolgere grazie a una miriade di invenzioni. Il regista può contare sulla complicità di un manipolo di attori simpatici ed efficaci, indaffarati con levità a gravitare intorno al mondo magico dell'armadio, a venir fuori da botole e ad affrontare terremoti, a vagare al lume di una candela mentre si stagliano sul rosso sangue di un grande fondale di velluto. *Nicola Viesti*

Teatro Kismet OperA

La fiaba iniziatica di Andersen

Nell'ambito del teatro ragazzi è molto difficile che, nel nostro paese, ci si impegni in lavori di ampio respiro caratterizzati da cast numerosi e da uno sforzo produttivo non diverso da quello riservato agli spettacoli per adulti. Il Kismet OperA è reduce dall'esperienza di *Bella e Bestia*, una messa in scena che ha avuto trionfali accoglienze internazionali e una tenuta record di sei anni di programmazione sui palcoscenici di mezzo mondo. Un evento *tout public*, come è definita in Francia una proposta rivolta ad ogni tipo di pubblico, che da noi ha avuto poche occasioni per essere visto, nonostante il premio Stregagatto, prestigioso riconoscimento conferito dall'Eta alla migliore produzione per l'infanzia, da qualche anno colpevolmente soppresso. Difficoltà di mercato ma anche poca dimestichezza degli spettatori ad avvicinarsi a esperienze che nascono già etichettate nel genere. Auguriamo a *La regina delle nevi*, diretta, come il precedente lavoro, da Teresa Ludovico, una sorte migliore. La versione della fiaba di Andersen, che la regista ha già allestito in Giappone per il Setagaya Public Theatre di Tokio due anni fa, differisce dall'originale nipponico non solo perché tenta di avvicinarsi ad atmosfere più mediterranee ma anche perché volutamente rinuncia ad una omogeneità di stile. Preferisce avvalersi di una struttura diversificata anche nelle colorate possibilità visionarie, seguendo l'andamento di un racconto non facile da trasferire in palcoscenico, pieno com'è di personaggi e situazioni frammentate. La Ludovico privilegia, accanto al tema dell'iniziazione spesso crudele alla giovinezza, i sotterranei umori che caratterizzano ogni fiaba di Andersen. Ecco dunque il personaggio della Regina arricchirsi di una vena erotica che corre un po' lungo tutto l'allestimento ricco di bellissimi episodi spettacolari. Grande attenzione è stata riservata alla composizione di un cast e i giovani interpreti si dimostrano ampiamente all'altezza del compito, coniugando bravura a prestanza fisica. *Nicola Viesti*

LA REGINA DELLE NEVI, dalla fiaba di Andersen. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Costumi di Ruth Keller. Coreografie di Giorgio Rossi. Con Elisa Canessa, Sonia Diaz, Elisabetta Di Terlizzi, Eve Guerrier, Francesco Manenti, Augusto Masiello, Daniele Pilli. Prod. Teatro Kismet OperA, BARI e Festival Ellenico ATENE.



saggi

Maria Teresa Pizzi, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006, pagg. 434, € 33,00.

Frutto di un lungo periodo di collaborazione con Dario Fo e Franca Rame, come assistente alla drammaturgia, l'autrice nel libro mostra cosa voglia dire "fare" teatro in un laboratorio creativo comune.

Flaminia Cardini, *Mostri sacri*, Roma, Istituto Luce, 2006, pagg. 82.

Il catalogo della mostra dedicata a Vittorio Gassman, Franca Valeri, Franca Rame, Dario Fo - che si è tenuta a Roma alla Casa del Cinema -, ricostruisce un itinerario fotografico teso a legare i quattro "mostri" che agirono in una straordinaria stagione di ricerca e sperimentazione.

Alfonso Amendola, *Frammenti d'immagine*, Napoli, Liguori Editore, 2006, pagg. 239, € 15,50.

Un'indagine approfondita sul rapporto tra cinema e teatro. L'autore vuole dimostrare quanto il cinema abbia caratterizzato alcune esperienze di teatro contemporaneo.

Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 215, € 22,00.

La storia di Julia Varley, dalle prime esperienze artistiche e politiche all'incontro con l'Odin Teatret e la conseguente decisione di seguire il gruppo e trasferirsi a Holstebro. Seguono l'apprendistato, il lavoro fisico, l'incontro con i maestri, i laboratori, gli spettacoli, la nascita, durante i training, dei personaggi.

Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005, pagg. 162, € 19,00.

Origine del doppiaggio e il suo potere di condizionamento dei comportamenti non solo linguistici. Presente una panoramica sulla legislazione, la normativa e la struttura del mercato del doppiaggio in Italia. In appendice il contratto collettivo nazionale di lavoro del settore doppiaggio. Completa il volume un'ampia bibliografia.

Simonetta Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine*, Firenze, Le Lettere, 2006, pagg. 233, € 19,50.

Introdotta da Marzia Pieri, il volume esplora la drammaturgia dell'opera lirica nell'ambito specifico della vocalità femminile. L'autrice, cantante lirica, che quindi conosce direttamente le tecniche analizzate, ripercorre la storia scenica della voce femminile dalla fine del Settecento ai primi decenni del ventesimo secolo.

Giuliana Manganelli, *Eros Pagni. L'orso in camerino*, Genova, De Ferrari Editore, 2006, pagg. 224, € 18,00.

Con una prefazione di Luigi Squarzina, la biografia dell'attore, premiato recentemente a Roma con il Premio della Critica Teatrale, che ha attraversato cinquant'anni di teatro, di cinema, di televisione. Arricchiscono il volume foto personali e di scena.

Andrea Pedrinelli, *Non fa male credere. La fede laica di Giorgio Gaber*, Milano, Ancora, 2006, pagg. 176, € 13,00.

Il giornalista Andrea Pedrinelli, appassionato e conoscitore della figura e dell'opera di Giorgio Gaber, ne rilegge la vicenda artistica, valorizzando la forte tensione etica. Il testo è arricchito da un'intervista esclusiva con Sandro Luporini e da appendici con un'inedita e integrale discografia, una bibliografia dei testi scritti da Gaber, un indice per temi.

Edoardo Sanguineti, *Teatro antico, traduzioni e ricordi*, Milano, Bur-Rizzoli, 2006, pagg. 352, € 11,20.

Linguista, poeta, romanziere, drammaturgo e traduttore, Sanguineti propone un saggio sulle sue esperienze di traduttore, in una sorta di

Tutto su Rossella Falk

Enrico Groppali, *Rossella Falk. L'ultima diva*, Milano, Mondadori, 2006, pagg. 344, € 18,00.



Gli splendidi ottant'anni di Rossella Falk sono stati ampiamente ricordati dalla stampa. E fra le testimonianze per la ricorrenza è spiccata una bella biografia di Enrico Groppali. Quando si scrive una biografia di un protagonista del mondo del teatro è in agguato il rischio di allestire una ingannevole galleria di specchi dove l'immagine del soggetto è rifranta, scomposta e deformata come in un caleidoscopio magari suggestivo ma poco veritiero. Non è il caso, fortunatamente, di questa biografia. Groppali è una delle penne più lucide e graffianti della critica teatrale, e le sue qualità di stile le spende tutte, nel libro, per darci in una cinquantina di capitoli di fervida scrittura, traboccanti di informazioni e di riflessioni, completati con confidenze personali o intime della Falk, un ritratto a tutto tondo del personaggio. "Ultima diva", Rosa Antonia Falzacappa, in arte Rossella Falk, perché - spiega Groppali - «lei sola ha saputo fare rivivere, sulla scena del secondo Novecento il mito delle "divine della scena" di altri tempi, quando gli ammiratori staccavano i cavalli delle loro carrozze per prolungare l'appassionato omaggio». I contenuti della biografia sono ricchi di sorprese. Groppali non trascura alcuna pista, si muove a suo agio nelle società e nel costume teatrale, è curioso di notizie, episodi, aneddoti e sa collegare il vissuto della Falk con il mondo dello spettacolo senza indulgere in cliché e stereotipi. Drammaturgo in proprio, sa teatralizzare il racconto con esiti di rilievo letterario: dalle pagine della formazione alla D'Amico ai maestri, Costa e Visconti, Strehler e de Lullo, dal periodo romano all'Eliseo al periodo hollywoodiano e, soprattutto, alla fervida esperienza della Compagnia dei Giovani. *Ugo Ronfani*

Alla ricerca delle origini della regia

Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pagg. 191, € 18,00.

Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pagg. 181, € 18,00.



Ecco, quasi contemporaneamente, due volumi dedicati alla regia. *Il teatro dei registi* parte dalla ricerca, fra testimonianze e giornali della prima metà dell'Ottocento, delle origini della regia, quando esistevano il «régisseur de la comédie» distinto dal «régisseur de l'opéra» e una serie di «sous régisseur». La nascita della regia, attestata solitamente nel piccolo e sperduto ducato di Meiningen intorno al 1870, con i successivi sviluppi del Théâtre Libre di Antoine nel 1887 e con il Teatro d'Arte di Stanislavskij nel 1879, appare così meno improvvisa e brusca. Alonge si sofferma sui padri della regia e sulla «via italiana al realismo», attraverso le analisi di alcuni spettacoli chiave da Strehler a Castri, passando per le esperienze di Ronconi. Approfondimenti sono dedicati a Ariane Mnouchkine, Kantor, Grotowski, Barba. E il discorso è unico e lega tutti i protagonisti della scena teatrale novecentesca in una ricerca che sottolinea tratti comuni e tratti personalissimi. Da simili presupposti nasce anche il saggio *Regie teatrali* ideato da Mara Fazio. Sono così proposti ritratti di registi e raccontati gli spettacoli più significativi da fine Ottocento con il *Giulio Cesare* shakespeariano dei Meiningen a *Madre Coraggio* di Brecht, tenendo conto delle procedure del lavoro scenico e delle maniere in cui un testo si trasforma in evento. *Ar.C.*

ototeca

a cura di Albarosa Camaldo

Doppio Mejerchol'd

Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, trad. e cura di Marcello Manuali e Claudio Massimo Paternò. Consulenza scientifica e prefazione di Fausto Malcovati, Perugia, MTTMedizioni, 2006, pagg. 493, € 15,00.

Vsevolod Mejerchol'd, *33 svenimenti. Una domanda di matrimonio, L'anniversario, L'orso di Anton Cechov, note di regia e testi a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 142, € 17,00.*



Se l'egregio, appassionato volume di una dei maggiori studiosi esistenti di teatro russo, Béatrice Picon-Vallin su Mejerchol'd edito nel 1994 in Francia, nella ricca collezione *Les Voies de la Creation Théâtrale* arriva anche sui nostri scaffali (e in copia perfetta dell'originale, formato compreso) lo si deve al lavoro volontario dei soci del Centro Internazionale Studi di Biomeccanica teatrale. Studi che in altri paesi sono editi da enti come il Cnrs di Parigi, da noi sono l'esito della passione disinteressata di un gruppo di persone dedite all'arte teatrale. Gioirne o disperarsene? Vedete un po' voi. Noi, ad ogni modo, non possiamo che essere grati a chi ha esercitato questo volontarismo culturale, perché il libro è bellissimo, sia per la ricchezza dell'apparato fotografico sia per la cura, la sapienza e la passione con cui Picon Vallin ricostruisce e analizza la straordinaria parabola artistica di Mejerchol'd, forse il regista per eccellenza del 900. Pochi come lui hanno saputo unire in così alto grado intelligenza, cultura, estro e capacità di condensare amore per il passato e slancio ardito verso il futuro nelle messinscene di testi sia classici sia contemporanei. E quasi a complemento del poderoso volume, ecco uscire a ruota, grazie a Ubulibri e a Malcovati (che firma la prefazione anche del primo), la traduzione delle note di regia di un celebre spettacolo di Mejerchol'd sui tre atti unici di Cechov. Insomma, chi non l'avesse già fatto prenda al volo questa duplice occasione per fare la conoscenza del geniale artista russo. Chi è sulla via del teatro, quest'incontro non lo può evitare. *Roberta Arcelloni*

Rodari pioniere del teatro ragazzi

Gianni Rodari, *Il mio teatro. Dal teatro del "Pioniere" a La storia di tutte le storie*, a cura di Andrea Mancini e Mario Piatti. Prefazione di Maurizio Costanzo, Corazzano (Pi), Titivillus, 2006, pagg. 292, € 15,00.



Un teatrino di burattini fatto in un sottoscala da bambino era, per Rodari, uno dei pochi ricordi d'infanzia veramente felice. E trasformarsi in un Mangiafuoco restò uno dei suoi sogni anche da adulto. Il rapporto del nostro maggiore scrittore per l'infanzia con il teatro è sempre stato molto intenso e appassionato, non solo perché di teatralità sono pervase tutte le sue straordinarie storie e filastrocche, ma perché a partire dal Teatro di Massa degli anni '50 fino ad arrivare alla *Storia di tutte le storie* realizzato nel 1977 con i bambini e gli insegnanti di La Spezia, lo scrittore si cimentò più volte con testi destinati espressamente al teatro. Con una vasta sezione di inediti, con i testi mai più pubblicati scritti per *Il Pioniere*, con foto, disegni, bozzetti di Luzzati e dello stesso Rodari, e con i suoi approfonditi saggi ecco che questo libro viene a illuminare felicemente una parte poco indagata dell'attività di Rodari, consegnandoci ancora intatta la sua lezione di un teatro «occasione di felicità» e campo d'eccellenza della creatività. *R.A.*

scaffale

dialogo con i protagonisti del teatro contemporaneo e del teatro antico come Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Seneca. A corredo dei testi tradotti, qui riuniti per la prima volta, due ampie postfazioni, una bibliografia aggiornata e una ricca teatrografia.

testi

Yasmina Reza, *Arte*, Torino, Einaudi, 2006, pagg. 80, € 8,50.

Il testo della celebre commedia, che ha riscosso successi a Parigi, Berlino, Londra, New York, è ora proposto in italiano nella traduzione di Alessandra Serra. Opera arguta, dal ritmo serrato che evidenzia come un fatto del tutto irrilevante - un quadro completamente bianco - scatena contrasti e conflitti e rischia di rovinare anche i rapporti d'amicizia più consolidati.

Federico Garcia Lorca, *Il pubblico*, Torino, Einaudi, 2006, pagg. 80, € 9,50.

Per la prima volta integrale e nella nuova traduzione di Glauco Felici, *Il pubblico*, frutto del soggiorno nordamericano di Lorca, tratta differenti temi: omosessualità, amore, principio d'identità, morte, sovversione dell'ordine sociale. La prima rappresentazione autorizzata dagli eredi è avvenuta al Piccolo di Milano nel 1986 con la regia di Lluís Pasqual.

Renato Cuocilo e Roberta Borsetti, *The Secret Room*, Castello di Serravalle, Le Ariette Libri, 2006, pagg. 169, € 10,00.

Un libro costruito come un romanzo in forma di diario sullo spettacolo *The secret room* che ha debuttato nel 2000 a Melbourne. Si ripercorre anche la nascita della collaborazione tra Borsetti e Cuocilo.

Ascanio Celestini, *La pecora nera*, Torino, Einaudi, 2006, pagg. 94, € 11,50.

Il racconto di Nicola nato negli anni Sessanta e che ha trascorso 35 anni in manicomio, cosicché nella sua testa realtà e fantasia si scontrano producendo illuminazioni. Il racconto procede attraverso un alternarsi di comico e tragico.

Marco Baliani, *L'amore buono*, Milano, Rizzoli, 2006, pagg. 221, € 14,50

Dopo l'esperienza di teatro con i ragazzi di strada e l'avventura di *Pinocchio nero*, Marco Baliani torna in Africa e parla di un gruppo di ragazzi e ragazze africani per esplorare senza reticenze l'universo amoroso degli slum, per decodificare i segnali dell'ossessionante presenza dell'Aids, della paura del contagio. Il testo e lo spettacolo *L'amore buono* nascono da un percorso che si è delineato improvvisazione dopo improvvisazione, prova dopo prova in uno scambio continuo tra Baliani e i giovani neoattori.

multimedia

Dionysos, *Archivio di iconografia teatrale*, a cura di Cesare Molinari e Renzo Guardenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2006, € 380,00.

Concepito come strumento di ricerca e di studio, l'archivio digitale *Dionysos* è la più vasta banca dati di iconografia teatrale esistente, almeno su scala europea, con oltre 21.000 immagini e schede catalografiche riferibili al teatro e allo spettacolo dall'antichità classica alla prima metà del Novecento. Ogni immagine è messa a repertorio sulla base di una scheda di catalogazione che tiene conto delle specifiche storico-artistiche, delle pertinenze spettacolari, dei dati relativi alla drammaturgia e alla rappresentazione ricavabili dal documento. L'ampia indicizzazione dei termini utilizzati nella catalogazione consente di effettuare ricerche libere di documenti.



Cani di Bancata

di Emma Dante

I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, ogni riferimento a persone realmente esistenti è drammaticamente casuale.

Il ferroviere Liborio Paglino è in piedi sulla ribalta. Davanti a lui è steso in terra Salvatore Spagnuolo detto "Don Sasà". Don Sasà è in mutande, è bendato e sembra morto. In proskenio, su reggiati di legno, sono poggiate otto immaginette dell'Immacolata Concezione con il rispettivo lumino. Sul palcoscenico è disegnato un tracciato con frecce e cerchi colorati che fanno pensare a un tavolo da gioco, il gioco di mafiopoli, e vicino a un cerchio rosso c'è la sagoma di un uomo dove solitamente cade chi riceve un pugno o una testata. In fondo, i cani si vestono dietro le sbarre di 11 sedie di differenti altezze, tutte ascendenti verso il trono che è la sedia più alta. I cani indossano abiti di lino a doppio petto, cravat-

te sgargianti e cappelli colorati a tese larghe. Hanno inoltre le labbra tinte di rosso. Mammasantissima, anche lei vestita da uomo, è in piedi sul trono e ci dà le spalle. Quando tutti sono vestiti, viene avanti Federico Panunzio, detto "U Purtiere" e accende i lumini di destra, dal più esterno al più interno. Al primo lumino acceso guarda Liborio. Liborio ricambia lo sguardo da dietro gli occhiali.

Panunzio - Riuscite a vedere?

Liborio - Sì. (Senza togliersi gli occhiali)

Panunzio - Siete sicuro?

Liborio - Senza problematica alcuna.

Federico accende i lumini di sinistra.

Panunzio - Liborio Paglino, voi siete nato il 25/12/1966 a San Bartolomeo in Galdo, provincia di Benevento.

Liborio - Via Santissimi Gerolomini, 2.

Panunzio - Siete celibe, non avete figli, non avete parenti e soffrite di un grave disturbo alla vista, dico bene?

Liborio - Mi mancano 8 diottrie.

Panunzio - Siete alto 1,68 senza cappello, il vostro numero di scarpe è 41 il destro e 41 e mezzo il sinistro e non avete precedenti penali. Dico bene?

Liborio - Fedina penale pulita, proprio.

Panunzio - (Indicando Don Sasà) Riconoscete quest'uomo?

Liborio - (Si toglie gli occhiali) Sì.

Panunzio - Siete sicuro?

Liborio - (*Se li rimette*) Decisamente.

Panunzio - Voi siete un Cst.

Liborio - Capo Servizio Treno. Il più anziano del mio turno.

Panunzio - E abitualmente effettuate un servizio di controlleria.

Liborio - In più assisto i viaggiatori, da non dimenticare.

Panunzio - Voi lavorate 8 ore al giorno e di solito state in coda al treno dove c'è più responsabilità.

Liborio - La coda è il punto più critico del treno.

Panunzio - Ma voi non vi fermate mai, non state sempre al vostro posto andate avanti e indietro per il corridoio, un po' in coda e un po' in testa.

Liborio - La mia specifica è di assicurarmi che tutto vada bene, che tutto sia tranquillo, regolare. Se ci sono problematiche, criticità o disservizi, io devo fare riferimento al mio superiore di turno che sta in testa, il capotreno.

Panunzio - E io qui volevo arrivare al vostro superiore di turno, il capotreno: è a lui che solitamente date il segnale di "Pronti a partire", dico bene?

Liborio - Ma voi come fate a sapere tutte queste informazioni su di me?

Panunzio - Io sono una zecca.

Liborio si leva gli occhiali e osserva Federico.

Liborio - Non si direbbe! Le zecche sono un'altra cosa. Fanno parte della specie animale, voi siete una specie d'uomo! Ogni tanto ci vengono a trovare, le zecche, nei compartimenti. Si trasferiscono sui sedili e se ne stanno in agguato, nascondendo le zampe così bene che nemmeno si vedono. Sono in tinta con la tappezzeria. È inutile combattere la zecca. La zecca vive alla macchia e a occhio nudo non si vede...

Panunzio - Tre anni fa, alla stazione di Vibo Valenzia Pizzo, voi avete dato al capotreno il "pronti a partire" e non avete visto che il vostro giovane collega, Cst di turno, aveva la testa sotto un vagone per il controllo di un freno!

Liborio - È stato un brutto incidente. Non ne parliamo proprio.

Panunzio - Come mai non lo avete visto? Non avete gli occhiali?

Liborio - Certo che ce li avevo, se no come faccio a lavorare?

Panunzio - Ma voi con gli occhiali non vedete niente, Liborio!

Liborio - Ma che dite?

Panunzio - A voi non mancano otto diottrie, voi avete dieci su dieci.

Liborio - Non è vero! Una calunnia bella e buona.

Panunzio - (*Mostra quattro dita*) Quante sono queste?

Liborio - Cinque.

Panunzio - Non è vero: sono quattro, quattro, vedete? (*Liborio si toglie gli occhiali*) Voi chiedendo aiuto a quest'uomo (*indica Don Sasà*) avete ottenuto il posto di lavoro. È stato lui a procurarvi il falso certificato di invalidità che vi costringe a portare gli occhiali sempre.

Personaggi e interpreti (in ordine gerarchico)

Mammasantissima: Manuela Lo Sicco

Totò Siciliano detto "Zù Totò 'u Bisturi": Antonio Puccia

Salvatore Spagnuolo detto "Don Sasà": Salvatore D'onofrio

Toni Cintola detto "Big Jim": Sandro Maria Campagna

Girolamo Riccio detto "Gegè 'u Farmacista": Carmine Maringola

Stefano Varvarà detto "Slim Fast": Sabino Civilleri

Gennaro Panzanella detto "Joker": Michele Riandino

Giuseppe Bonanno detto "Spatuzza": Alessio Piazza

Vito Montalto detto "Cicciobello": Fabrizio Lombardo

Federico Panunzio detto "'U Purtiere": Ugo Giacomazzi

Cst Liborio Paglino: Stefano Miglio

Liborio - State sbagliando tutto.

Panunzio - Nella graduatoria, senza questa falsa menomazione alla vista, sareste stato scartato.

Liborio - Calunnie belle e buone!

Panunzio - (*Scippandogli gli occhiali*) A causa di questi, voi non avete visto il vostro giovane collega accovacciato sotto il treno né la sua testa che rotolava sui binari dieci secondi dopo la partenza.

Pausa.

Liborio - Non ero mai sceso a compromessi nella mia vita, mai! Non è stata colpa mia. Avevo bisogno di un lavoro! Vi prego non raccontatelo a nessuno, altrimenti mi inquina.

Panunzio - Fatevi il segno della croce.

Liborio - Nel nome del padre, del figlio, dello spirito santo e così sia.

Panunzio - Seguitemi: nel nome del padre, del figlio, della madre, dello spirito santo, amen. Ripetete con me: nel nome del padre, del figlio, della madre, dello spirito santo, amen.

Liborio - ... dello spirito santo, amen.

Panunzio - Voi siete una persona perbene, Liborio Paglino! Dovete stare tranquillo. Rimettetevi gli occhiali e teneteli sempre. Se non direte a nessuno quello che sentirete, io vi giuro che manterrò il vostro segreto. Riuscite a vedere?

Liborio - No.

Panunzio - Bene.

Panunzio si gira verso Mammasantissima e le dà il segnale di "pronti a partire", poi va dietro le sbarre e insieme ai fratelli scuote le sedie, facendole dondolare. In cima alla scala, formata dalle sedie ascendenti poste una accanto all'altra, Mammasantissima, di spalle, aspetta che Don Sasà si alzi per raggiungerla. Le sedie battono un ritmo preciso. Don Sasà si alza e facendosi guidare dal rumore si avvicina al trono. Liborio impaurito indietreggia e poi si allarga sulla destra.

Don Sasà - È permesso? (*I cani bloccano il ritmo*) Io, Don Sasà, bramo sapere, sempre per grazia e per favore, con chi di voi mi devo baciare?

I cani salgono la scala per raggiungere Mammasantissima. La baciano e poi scendono. Dopo avere baciato tutti, Mammasantissima scende. Gli altri si baciano tra di loro. Mammasantissima fa cenno col capo a ognuno di inginocchiarsi davanti a Don Sasà per l'identificazione. Don Sasà deve superare la prima prova: nonostante sia bendato, dovrà riconoscere Mammasantissima, toccando con le mani il volto di ognuno. Lei si inginocchia, Don Sasà la identifica e la scopre sfilandole il cappello. Mammasantissima bacia Don Sasà e fa partire il segno della croce.

Mammasantissima - Nel nome...

Tutti - Nel nome del padre, del figlio, della madre, dello spirito santo. Amen.

Mammasantissima si spoglia, preparandosi ad assalire Don Sasà, il quale dovrà superare la seconda prova: la pubblica gogna.

Don Sasà - (*A Mammasantissima*) Vieni, ti sto aspettando. Io non mi metto paura. Vieni!

Tutti - Vacci. Scannalo, ammazzalo...

Mammasantissima si scaraventa con ferocia contro Don Sasà, lo prende a scarpate, lo massacra di calci, pugni e sputi, insultandolo senza pietà. Gli altri la incitano e le danno man forte. Soddisfatta, Mammasantissima, lancia ai cani il suo vestito da uomo che dovrà indossare Don Sasà. Don Sasà, presto, è vestito come gli altri. Zù Totò abbraccia Don Sasà, mentre gli altri si inchinano davanti a lui. Quando Zù Totò si allontana, i cani si alzano e a turno abbracciano il nuovo affiliato. Si compone una schiera in cui tutti camminano avanti e indietro recitando la preghiera Madre nostra mentre lanciano mazzetti di soldi.

Tutti - Madre nostra/che sei nei cieli/sia santificato il tuo trono/venga il tuo regno/sia fatta la tua volontà in cielo in terra e ovunque/dacci oggi un poco di pane/rimetti a noi i nostri debiti/come noi rimettiamo a te quelli dei nostri debitori/non ci indurre in tentazione/ma liberaci dal padre.

Mammasantissima - Scambiatevi un segno di pace. *I cani si prendono a cazzotti e poi si abbracciano con affetto. Si inginocchiano ognuno davanti alla propria immaginetta e Don Sasà recita il giuramento.*

Don Sasà - Entro col sangue ed uscirò col sangue. *Si puliscono la bocca con la santina e la imbrattano di rossetto. Bruciano le immaginette.*

Don Sasà - Giuro/di essere fedele ai miei fratelli/di non tradirli mai/di aiutarli sempre/se così non fosse/lo possa bruciare e disperdermi/come si disperde questa immagine/che si consuma in cenere.

Disperdono la cenere e spengono i lumini. I portasantini diventano pistole che i cani si puntano in faccia.

Mammasantissima - Chi non è con me è contro di me! *Mammasantissima recita i Dieci Comandamenti della Casa Santa.*

Mammasantissima - Quanti passi hamu a fari pi trasiri na Casa Santa?

Tutti - Assai.

Mammasantissima - A cu 'un ci vasa i piedi 'a Vergine Miracolosa mentre a porta in processione, quanti dita d'a mano ci hannu a ristari?

Spatuzza - Due.

Mammasantissima - A cu vulissi essiri matris ancora prima di essiri figghiu, comu si l'avi a fari u' segnu d'a cruci?

Joker - Senza mani.

Mammasantissima - A cu s'infla nu confessionali pi sentirsi chiddu c'avissi a sapiri sulu u' patri eterno, comu ci l'attuppamu l'aricchi?

Gegè - Cu 'i pizzùlla ra lingua soja.

Mammasantissima - A cu ci manca a vista e talia 'u stissu chiddu c'un s'avi a taliari, comu ci l'astutamu 'a luci?

Don Sasà - Ci cucemu ll'uocchje.

Mammasantissima - A cu 'un sapi unni mettiri i piedi picchè ci vannu a chirichicò, quantu ci tocca camminari 'ntunnu prima di putirisi firmari?

Big Jim - Finu a quannu caminannu, caminannu 'un si scava a fossa.

Mammasantissima - A cu 'un si va curca quannu canta u' 'addu, comu ci l'hamu a sonari i campani prima d'addummiscillu?

Ciccibello - A morto.

Mammasantissima - A cu 'nquieta 'a fimmina di sò cumpari, chi ni facemu d'a sò minchia?

Slim Fast - N'a spartemu e n'a manciamu.

Mammasantissima - A cu fa divintari acqua u' sangu d'u sò vattiu, zoccu putemu fari pi fallu moriri cristiano?

Zù Totò - L'affucamu n'u sò sangu.

Mammasantissima - A cu canta e fa u' spiuini, quanti spari ci hamu a sunari 'nmucca?

Tutti - Do, re, mi, mi fa, sol, la, si.

Mammasantissima - A cu 'un si cala 'i corna a u' cumannu d'a fratellanza si merita dieci pugnalati 'nto

pettu. E pi trasiri na Casa Santa s'havi a dumannari: «è permesso?».

I cani s'infilano in bocca le pistole e a coppie ballano il valzer. Panunzio si fa aiutare da Liborio a sistemare le sedie attorno alla tavola che sta per arrivare in processione, preceduta da Mammasantissima. Il trono viene sistemato a capotavola. Mammasantissima indossa una gonna bianca tutta ricamata con uno strascico di circa quattro metri che copre la tavola. Gli altri, tenendole lo strascico rigido, l'accompagnano festosi verso il trono. Quando tutti sono seduti, ognuno sulla propria sedia secondo l'ordine gerarchico, i cani si adagiano sulle gambe la tavola coperta dalla tovaglia-gonna di Mammasantissima. Liborio, impaurito, segue Panunzio, e si siede di fronte a lui, sulla sedia più bassa.

Rito del pane e del vino

Mammasantissima porge ai cani un fiasco di vino e un pezzo di pane.

Mammasantissima - Bevetene tutti, questo è il mio sangue.

I cani si tolgono i cappelli in segno di rispetto e li pogiano sulla tavola.

Mammasantissima - Mangiatene tutti, questo è il mio corpo.

I discepoli bevono e mangiano in modo scostumato e volgare. Sputano, fanno ruttii, divorano il pane con bramosia e foga. Mammasantissima li guarda mangiare.

Mammasantissima - A lèggiu. Pariti tanti cani 'i bancata. Si manciati accusi v'affucati e m'allurdate tutta 'a tuvaggia. Non è mangiando di più oggi che vi sfamerete domani. Finistivu? Aviti ancora pitittu, Zù Totò?

Zù Totò - Sugnu sazio, Mammasantissima, perché l'onore di stare seduto al lato tuo, in questo banchetto, mi riempie più di qualsiasi altra cosa.

Mammasantissima - Don Sasà!

Don Sasà - Dio ti benedica.

Mammasantissima - Le sentite sempre le voci?

Don Sasà - Forti e chiare.

Mammasantissima - Come la vostra fede! Voi siete un uomo d'onore e 'u posto au lato 'i mia ve lo siete meritato, perché avete fatto cose importanti per me. Ora, io vi chiedo di fare una cosa importante per la mia famiglia.

Don Sasà - Sono a tua completa disposizione, Mammasantissima.

Mammasantissima - Ciccibello, vi trovo sciupato. State male?

Ciccibello - Su 'i fimmini che mi consumano!

Mammasantissima - Se 'i fimmini! 'I buttane!!! (Ridono) Gegè, come va la farmacia?

Gegè - E farmacie non falliscono mai.

Mammasantissima - Finchè c'è vita c'è malattia! (Si fottono dalle risate) Big Jim ci siete mancato, siete stato in villeggiatura?

Big Jim - Nell'isola della Sardegna, un vero paradiso terrestre.

Mammasantissima - Slim Fast, vi tagghiastivu i baffi?

Slim Fast - Mi sono rasato stamattina e non mi è uscita neanche una goccia di sangue.

Mammasantissima - Come vanno gli studi, Spatuzza?

Spatuzza - Arrivai 'a terza laurea, Mammasantissima.

Mammasantissima - Avete vinto col gratta e vinci, Joker?

Joker - Non gioco più, mi stavo rovinando!

Mammasantissima - Come siete lontano, Panunzio!

Panunzio - Pronto ad alzarmi per servire ai tuoi ordini.

Mammasantissima - In basso davanti a voi c'è un estraneo.

Tutti guardano Liborio, il quale sentendosi osservato si mette il cappello e racconta una barzelletta.

Liborio - Che cosa scrive un nano su un muro?

Mammasantissima - Che cosa scrive?

Liborio - Abbasso la figa! (Pausa. Nessuno ride. Tutti lo guardano e lui, imbarazzato, tenta di spiegare la barzelletta) Giù... Più giù la figa... così il nano la può prendere. Quello è un nano... piccolino... e anche lui ha diritto a questo ben di Dio... Debbi ridere, è un gioco di parole, una goliardia. Debbi ridere. Da che mondo e mondo quando qualcuno racconta una barzelletta, quell'altro che l'ascolta aspetta un tempo e poi fa un leggero ghigno, magari se gli è pure piaciuta si sfoga in una grassa risata...

Don Sasà - Liborio, calmatevi! (Pausa) Ho rispettato il desiderio di Mammasantissima di far sedere alla nostra tavola una persona perbene.

Panunzio - Il Cst Liborio Paglino.

Mammasantissima - Questa persona perbene sarà l'ospite più importante.

Big Jim si fotte dalle risate.

Mammasantissima - Non c'è niente da ridere! Mi levavu u' pani di vacca pi farivi studiaru, o no? Vi purtavu sempre sul palmo di una mano, parrannu di vuavutri come 'i megghiu d'u munnu. Acchianannu, acchianannu, n'arrampicamu n'a stu pizzù 'i muntagna.

Ciccibello - E mai n'hamu scantatu d'a salita.

Big Jim - Ni cunsumammu i piedi e 'i ginocchia pi tia, Mammasantissima.

Mammasantissima - Vi siete conquistati il posto che vi spettava e guai a chi ve lo tocca!

Slim Fast - Guai!

Tutti guardano Liborio.

Mammasantissima - Ora siete pronti a scendere, figli miei! Il più grande è pronto a diventare il più piccolo. Il più intelligente addiventa 'u cchiù scimunitu e chi comanda è pronto a servire.

Big Jim - Chi senti dire, Mammasantissima?

Mammasantissima - Fati chiddu ca vi dicu io: scinniti, scalannu scalannu, finché Don Sasà e 'u Zù Totò, 'o posto di Liborio 'u ferroviere e di Panunzio 'u purtiere, s'atròvanu ai miei piedi sull'ultima seggia... (Nessuno si muove) Panunzio!

Scalando, scendono in fretta dalle sedie, permettendo a Don Sasà e a Zù Totò di ritrovarsi seduti in

basso dove prima stavano Liborio e Panunzio.

Mammasantissima - Don Sasà, posate 'a vostra pistola 'nto tavolo. Zù Totò faciti 'u stissu.

I due si sfilano le pistole e le poggiano sulla tavola.

Mammasantissima - Cu è ca cumanna?

Zù Totò punta la pistola a Don Sasà che rimane immobile. Silenzio.

Mammasantissima - Don Sasà, accusi pirdistivu!

Don Sasà - Tu non mi hai mai puntato un'arma, Mammasantissima, eppure io ho sempre rispettato i tuoi comandi. Senza fiatare!

Mammasantissima - Picchi io mi seppi spiegare. È giusto, Zù Totò?

Zù Totò - Giustissimo!

Mammasantissima - Allora, facitemi una cortesia: disarmatevi! (*A tutti*) Livatevi sti pezzi 'i lignu d'u culo e ammucciàtili sutta u' tavolo picchi unni vogghiu vidiri cchiù. Lèstu, lèstu.

I cani eseguono.

Mammasantissima - Attentàtemi: Don Sasà, stu seggiolino ora è u' vostro e, au lato 'i mia, nel posto che con tanta fatica vi siete conquistato, io ci metto un uomo qualunque: il signor ferroviere Liborio Paglino. Voi che mi rispondete?

Don Sasà - Ti chiedo la ragione.

Mammasantissima - E se io vi dico che è giusto così, voi vi fidate?

Don Sasà - Certamente, Mammasantissima.

Mammasantissima - Zù Totò, voi che mi rispondete?

Zù Totò - 'U stissu.

Mammasantissima - Bravi! Panunzio, mi sono saputa spiegare pure questa volta, e voi che siete l'ultimo dei servi avete ottenuto una bella promozione: assittàtivi 'o mè lato. Liborio Paglino a voi lo stesso onore. Sistemate sti seggi negli appositi segnali che vaju a fari un discursu. Apriti l'aricchi!

I cani allontanano le sedie dalla tavola e le aprono a raggiera, cinque da un lato e cinque dall'altro, sistemando specularmente ognuna davanti alla propria freccia. Don Sasà e Zù Totò si siedono in basso dove gli è stato indicato, mentre Liborio e Federico salgono al lato del trono di mammasantissima, occupando i posti di Don Sasà e Zù Totò.

Mammasantissima - Accomodatevi tutti (ognuno si siede sul suo posto di sempre). State comodi?

Joker - Comodissimo, Mammasantissima!

Mammasantissima - Joker, se v'assitate au lato di Don Sasà, secondo me state più comodo! (*Joker scala di un posto*). Ciccibello acchianate au lato di Panunzio; Spatuzza, unni vi piacissi assittàrivi?

Spatuzza - (*Indicando la sedia di Gegè*) Ccà!

Mammasantissima - Ve lo concedo: Gegè, scinniti! (*Spatuzza sale di un posto*). Slim Fast parràti n'anticchièdda cu Zù Totò ca si senti sulu, mischinu; Gegè è rimasto un posto vacanti; Big Jim, assittatevi!

Big Jim - Ma chistu è 'u posto di Slim Fast. 'U mio è chistu! (*Indica la sedia dove ora è seduto Ciccibello*).

Mammasantissima - Ora, chiddu è 'u posto di vostro fratello 'u nicu.

Big Jim - Mammasantissima, avi 'na vita ca fazzù

trasi e nesci d'u carcere, un'haju mai cantato nomi e Panunzio t'u può garantiri, maju statu sempre mutu pi stariti vicinu e ora tu mi vuoi allontanare 'i tia?

Mammasantissima - Ma io 'u stissu vi sentu vicino. Un v'aviti attaccari ai cosi materiali da vita. È tragico!

Big Jim - Mammasantissima tu n'inznastì l'educazione e Ciccibello, da persona educata quale è, m'avissi adduvutu addumannàri il permesso prima d'assittarisi na mè sèggia! (*A Ciccibello*) Amuni, scinniti e chiedetemi il permesso!

Ciccibello fa per scendere.

Mammasantissima - Ciù detti io 'u permesso.

Ciccibello - Sugnu un piscialettu. Un pozzù stari assittatu chiù alto di Big Jim, 'un fici nenti pi meritarlo! Unnè giusto!

Mammasantissima - La vita è un'ingiustizia! Big Jim, insegnate a vostro fratello come si fa a diventare grandi, accomodatevi.

Big Jim, secondo il desiderio di Mammasantissima, si avvia verso la sedia.

Big Jim - Gegè!

Gegè - Ah!

Big Jim - State comodo?

Gegè - No.

Big Jim - E come mai?

Gegè - Chista unn'è 'a seggia mia!

Big Jim - E quindi?

Gegè - Io majjo fatto nu mazzo tanto cu i colombiani, afgani, nigeriani e filippini, portando cocaina, eroina, crack, cobrette e chabot. Me l'ajjo sudata chilla sppaccimm' e seggia, e tu che fai? Ce la dai a chill'omme e 'mmerda ca un ha mai fatt' nu cazzo in 'ta vita.

Spatuzza - Ma come vi permettete, cafuni? Vui siti ancora fermo 'a cocaina e io mi fici un tappu 'i culu

accussi pi farivi vincere appalti e subappalti.

Gegè - Spatuzza, scinniti là 'ncoppa ca siti ridicolo!

Spatuzza - Vu scurdastivu 'u ponte a campata unica?

Big Jim - Ma se ancora 'un hamu pusatu mancu 'na pietra, Spatuzza? 'U ponte è di Messina e ci avia a trasiri denaro! I patti erano questi, o no?

Spatuzza - 'Un fu colpa mia se cambiò 'u governo: c'eravamo quasi!

Big Jim - Avi trent'anni ca aspettamu stu benedetto ponte d'u stretto, Spatuzza, ni cacastivu a minchia, è giusto?

Spatuzza - Ora scinnu e vi rumpu 'u culu a tutti dui? Ora scinnu!

Gegè - E jamme bello, scinniti!

Mammasantissima - Un vi muviti di ddà cazzo 'i sèggia!

Slim Fast - Avi ragiuni Mammasantissima, se l'è meritata ddà seggia Spatuzza, a forza di stampari a sò facci a caratteri cubitali 'nni muri e di infilare 'i manu in documenti e atti d'ufficio, ha arricchito la famiglia. No, come a nuav'utri ca sèmu ancora fermi 'a prestoria! Voi vi drogate, Gegè?

Gegè - Io? Ma vi pare mai possibile? Io sono un bravo ragazzo.

Slim Fast - E pure io... io sono uno ca travagghia, no uno ca cugghunia! Spatuzza, ora ca accominciò la vostra escalation al potere, picchi 'un ci iti vuavutri a pizzùliari tutta a santa iurnata in via Autonomia Siciliana, corso Tukory e via Maqueda sutta 'u picu d'u sulì?

Spatuzza - Ma vuavutri ancora chi bustarelle cumattiti? Addio pizzo! 'Un c'è cchiù bisogno chi pizzùliate tutta 'a iurnata sutta 'u pìco d'u sulì, Slim Fast: ormai l'economia siamo noi: agli imprenditori

SCHEDA D'AUTORE



EMMA DANTE nasce a Palermo nel 1967. Si forma alla scuola di recitazione di Michele Perriera, all'Accademia "Silvio D'Amico", con il Gruppo della Rocca, con Gabriele Vacis, Davide Iodice, Roberto Guicciardini. Con il progetto "Battute d'arresto", patrocinato nel 1996 dal Comune di Palermo, scopre la propria vocazione di regista. Nell'agosto 1999 fonda la compagnia Sud Costa Occidentale con Gaetano Bruno, Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco, dopo aver provato i primi spettacoli in un centro sociale autogestito. Tra le sue regie vanno ricordate: *Il Sortilegio*, *Odissea*, *La principessa sul pisello*, *La favola di Farruscad e Cherastani* e soprattutto l'applauditissimo *Mishelle di Sant'Oliva*. Nel 2000 vince il concorso Shownoprofit con il progetto "Insulti", l'anno dopo il Premio Scenario con *mPalermu* e il Premio Lo Straniero come giovane regista emergente. Nel 2002 e nel 2003 è la volta del Premio Ubu per *mPalermu* e per *Carnezeria*. Nel 2004 cura, in Sicilia, la seconda edizione di *Rossofestival* e riceve il Premio Gassman e il Premio della Critica Anct. Nel 2004 ha realizzato *Medea* (per il Teatro Mercadante di Napoli) e *Vita Mia* (al Festival Castel dei Mondi di Andria). Gli spettacoli *Carnezeria*, *La scimia*, tratto dal racconto *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi, e il recente *Cani di bancata* sono prodotti dal Crt Centro di Ricerca per il Teatro di Milano.

invece di chiedergli la percentuale, ci hamu a prestare i picciuli e quando poi loro non ce li possono restituire perché gli interessi sono troppo alti, le imprese diventano nostre, è giusto? Ora, Slim Fast, rispondetevi a questa domanda: se le imprese diventano nostre a chi lo chiedete il pizzo? A noi stessi?

Slim Fast - Big Jim, Spatuzza mi ha fatto una domanda... difficile... e io mi sto sforzando di rispondergli, ma dallo sforzo mi sta venendo di cacare! (*Slim Fast si alza e si cala i pantaloni. Tutti, compresa Mammasantissima, si fottono dalle risate*). Joker, ma voi 'un siti assittato na seggia di Spatuzza?

Joker - Se.

Slim Fast - E niente sentite 'nto culu?

Joker - Effettivamente mi sta venendo lo stimolo pure a me, perché mi pare di stare seduto sul cesso (*Joker si abbassa i pantaloni*).

Slim Fast - Zù Totò, unn'è 'u gabinetto?

Zù Totò - lo sugnu stitico.

Slim Fast - E io mi sto cacando di sopra. Mi è venuta un'idea: Ciccibello prestatemi 'u vostro cappello, grazie! Joker, futtitici 'u cappèddu a Spatuzza.

Joker - Bella idea!

Slim Fast e Joker fottono i cappelli a Spatuzza e Ciccibello e si scambiano di posto. Slim Fast raggiunge la sedia di Joker, vicino a Don Sasà, e Joker occupa la sedia di Slim Fast.

Slim Fast - Seguitemi: metteste il cappello sulla sedia, pigghiate 'i mutanni chi manu: Mammasantissima, permetti?... uno due e...

Slim Fast e Joker - Tre!

Slim Fast - (*Si calano le mutande, si seggono sopra i cappelli e cacano con soddisfazione*) Chisti su 'i soddisfazzioni d'a vita, Don Sasà!

Mammasantissima - Staju murennu d'u fetu! Joker da quanto tempo 'un vi canciati 'i mutanni?

Joker - Mammasantissima, proprio oggi mi sono messo le mutande pulite per l'occasione.

Mammasantissima - Slim Fast, fatta tutta?

Slim Fast - Tutta.

Mammasantissima - E allora fategli mangiare a Spatuzza la vostra merda, come avete fatto con quel bambino prima di sparargli in bocca?

Slim Fast - Mammasantissima, io un cunfunnu mai 'u jocu cu 'u travagghiu. Sta cosa inutile è mè frati, sangu du mè sangu. E io 'un ci putissi fari mai n'af-frunto del genere.

Mammasantissima - Allora, visto che siete mossi da sentimento fraterno, 'u cappèddu c'aviti 'ntesta ciù date ai vostri frati e chiddu c'avevati sutta 'u culu vu mittiti vuatri (*Slim Fast e Joker eseguono e tornano a sedersi ognuno al suo posto*) Big Jim, Gegè, invece di stare addritta lunghi e minchioni comu siti, itivi assettati n'u posto chi v'assegnò Mammasantissima! (*Gegè si va a sedere, Big Jim non si muove*) E voi che aspettate a muovervi, l'avviso di garanzia? *Ridono tutti tranne Big Jim.*

Big Jim - Mammasantissima, prima vorrei chiedere a Spatuzza, che ormai è diventato un esperto di new economy, come mai oltre al progetto del ponte, con appalti e subappalti già assegnati, ci ha fatto perdere

la gara su quel termovolorizzatore a cui gli avevamo chiesto di prestare attenzione? E chiddi piccioli erano, altro che bustarelle!

Zù Totò - Sulu discorsi 'i munnizza sapiti fare, Big Jim?

Big Jim - Ma picchi, zù Totò, la gestione delle discariche e il riciclaggio dei rifiuti chimici, per voi è munnizza o bisiniss?

Zù Totò - Sta domanda è fuori luogo: Spatuzza 'un ci trasi niente e voi cu sti discorsi offendete solo me, perché lo sapete che è mia la competenza di levare 'a munnizza! Quindi, levatevi 'i ccà davanti, Big Jim, e itivi assittate. Vi dovete fidare di più. Noi stiamo lavorando per voi.

Big Jim - Ma che state lavorando, Zù Totò, 'unn'aviti cumminato niente, vi futtistivu 'u pacchettu d'i voti e 'u ringrazio fu a 41 bis.

Si alzano Slim Fast, Gegè e Joker.

Zù Totò - (*A Slim Fast*) lo 'un cumminavi niente, perciò! Chistu m'a sentirsi dire da un nullafacente ca tutti 'i voti ca si nni va in villeggiatura ci hamu a campare l'intera famigghia mentre lui vive di rendita!

Big Jim - Ma picchi io in villeggiatura ci vaiu pi mia?

Gegè - lativi assittà, Big Jim!

Zù Totò - Gegè, rispondetemi: voi state bene?

Gegè - Ringraziando a Madonna sto bene!

Zù Totò - E pure io sto bene! Tutti, qua, godiamo di ottima salute, o no? Avemu le meglio case di cura d'Europa, unni travagghianu fior fiori di specialisti, tutti luminari; ambulatori, centri diagnostici, laboratori di medicina nucleare ca sunnu il nonplusultra 'nto munnu e n'a ponnu sucare; avemu 'a salute ca 'nni fa trasiri i picciuli! E tutto questo a Big Jim, ci parsi picca? Gegè, è proprio vero che quando tiri le perle ai porci ti schizza in faccia solo 'mmerda...

Big Jim applaude e coinvolge gli altri in un'ovazione nei confronti di Zù Totò. Tutti si congratulano con Zù Totò per il bel discorso. Zù Totò si avvicina a Big Jim con intenzioni di pace e inaspettatamente gli dà una violenta testata che fa stramazzone al suolo, proprio sopra la sagoma, il corpo di Big Jim. Si alza Ciccibello in soccorso.

Zù Totò - (*A Big Jim*) Toglietevi 'u cappèddu, Big Jim. (*Gli dà la testata*) Schifo d'a terra!

Big Jim cade, si rialza e si scaglia contro Zù Totò mentre gli altri lo bloccano, cercando di calmarlo.

Joker - Vi dovete calmare!

Big Jim - E voi un m'aviti 'a tuppulari... (*Dà un pugno a Joker*). Appena mi toccate n'atra vota, vi scannu! (*A Ciccibello*) Ciccibello, itivi assittari n'a seggia ca vi assegnò Mammasantissima!

Joker riceve il pugno e cade dentro la sagoma, poi si rialza e si scaglia contro Big Jim. Gegè lo ferma.

Gegè - (*A Joker*) Calmatevi, non è successo niente.

Joker - Big Jim, io ho parlato sempre bene di voi...

Gegè - Joker, statevi zitto, muto, calmatevi!

Joker - (*A Gegè*) Sono calmo... sono calmo. (*A Spatuzza*) Spatuzza, purtatemi 'u cappèddu a quattro zampe!

Spatuzza - E chi sugnu un cane?

Joker - Sine.

Mammasantissima - Joker itivi assittari.

Gegè - Spatuzza, chella seggia non vi rappresenta.

Spatuzza - E voi invece che mi rappresentate: sta minchia?

Mammasantissima - Statevi zitto o vi scanno!

Joker - Spatuzza, quante vera a Maronna purtatemi 'u cappèddu o vi stacco a capa e me la metto sotto i piedi!

Spatuzza - E io vi querelo!

Gegè - Come lo avete detto?

Spatuzza - Vi querelo!

Joker - E allora mi devo cercare un avvocato!

Slim Fast - Spatuzza, voi ne conoscete uno bravo?

Mammasantissima - Itivi assittari, vi dissì!

Joker - Prima gli devo riportare il cappello di cashemire...

Gegè - Perché è troppo un figurino!

Slim Fast - Scinniti di ddà cazzo 'i seggia!

Slim fast trascina Spatuzza a terra, Joker lo prende a calci e gli scippa il cappello. Nasce una rissa violentissima durante la quale i cani, in segno di protesta, capovolgono le sedie, chiedendo ragioni a Mammasantissima. Don Sasà non partecipa all'insurrezione e in segno di assoluta devozione si siede per terra ai piedi di Mammasantissima. Il gesto eclatante di Don Sasà interrompe di colpo la rissa dei cani.

Don Sasà - A me basta sta assittato n'terra 'nnanzi a te, Mammasantissima, e non la perdo la dignità, anzi! Chillo ca simmu ce 'o purtammu 'ncoppa e spalle e nunn'o perdimme mai.

Mammasantissima - 'U capistivu? Indegni, delinquenti... Ai miei piedi v'aviti assittari! Picchi sugnu io 'u vostro Dio. Ladri! Profani! Si scinno vi dugnu focu di d'intra a d'intra e faccio cascare 'u cielo cu tutti i santi! Alzatevi, Don Sasà!

Don Sasà - Non mi posso alzare da solo, ho la sciatica!

Mammasantissima - Big Jim, aiutatelo!

Big Jim aiuta Don Sasà a rialzarsi.

Don Sasà - (*A Big Jim*) Grazie. Grazie assaje! 'O Signore vo rende! lo e Zù Totò stammo assettati 'ncoppa e seggie chiù vascie ma chisto non vo rice-re ca simmo rui piscitelli 'i cannucci! (*A Liborio*) Come state loco 'ncopp? Liborio! Avete visto che scompiglio avete portato? Mammasantissima mi permetti di rimediare e fa nu poco d'ordine inf'a sta ammuina?

Mammasantissima - Siete qui per questo, Don Sasà.

Don Sasà - Liborio, io sono meno importante di voi?

Liborio - No!

Don Sasà - E allora perché state seduto al posto mio?

Liborio - (*Indicando Mammasantissima*) Me l'ha detto la signora!

Don Sasà - Giusto! Voi avete eseguito un ordine e avete fatto bene. Anche lui ce l'ha una dignità, è buono, fedele e si affeziona subito. È vero o no?

Liborio - Sì.

Don Sasà - E noi che abbiamo fatto, Zù Totò? Lo abbiamo lasciato solo! Ma vogliamo onorare la sua presenza secondo il desiderio di Mammasantissima? Voi che ne pensate, Slim Fast?

Slim Fast - Che 'cca dintra l'ospite è sacro, soprat-

tutto se è amico vostro.

Don Sasà - Libò, volete spiegare a tutti perché siete diventato il mio migliore amico?

Liborio - Perché mi avete aiutato a trovare un lavoro.

Don Sasà - Io so come aiutare gli amici e gli amici sanno che se Don Sasà chiede gli si deve dare. Che cosa sareste disposto a fare per me, Libò?

Liborio - Tutto.

Don Sasà - Tutto, tutto?

Liborio - Senza problematica alcuna.

Don Sasà - Poco fa, Slim Fast ha fatto un gesto accanto alla sedia mia che non ho molto gradito. Gli volete spiegare che certi bisogni si fanno rintra 'o cess'? Chiavateci 'nu pacchero da parte mia.

Liborio - È fesseria, lo capirà da solo, col tempo...

Don Sasà - Libò, è una cortesia che vi sto chiedendo. (*Liborio prova a scendere dalla sedia ma è troppo alta e ha paura. Si toglie gli occhiali e scende. Si avvicina, tremante, a Slim Fast, gli dà un buffetto sulla guancia e scappa terrorizzato*) Ma io vulissi sapè chi vi ha imparato a piglià a paccheri a gente! Ma non avete visto che in questo modo a Slim Fast non gli avete fatto niente? (*Dà a Slim Fast uno schiaffo violentissimo che gli fa volare il cappello*) Chiste su paccheri! (*Ride*) Libò, pigliatevi 'o cappiello a Slim Fast che sinnò si mette a chiagnere... Ah, ah, ah!!!... Ah! A quattro zampe! (*Liborio si mette a quattro zampe e tutti ridono di lui. Don Sasà abbraccia Slim Fast con complicità*) Avete visto che bravo! Io sono molto orgoglioso di lui. Per questo gli ho ceduto il mio posto. Ma che vi credevate, che io glielo davo a chiunque? Liborio, ma voi lo sapete che cosa significa comandare?

Liborio - No.

Don Sasà - Ma chi sta seduto là 'ncoppa deve comandare.

Liborio - Io posso stare pure all'impiedi, ci sono abituato.

Mammasantissima - E se sta in piedi lui, mi devo alzare pure io. Liborio, i miei figli sono qui per festeggiarvi, chiedete e vi sarà dato.

Don Sasà - Vi sta chiedendo di esprimere un desiderio, approfittatene!

Liborio - Io me ne vorrei andare.

Don Sasà - E questo sarebbe il desiderio? Ma allora siete un ingrato! Ma come, noi vi abbiamo fatto sedere alla nostra tavola, io vi ho ceduto il mio posto, avete visto e sentito le cose nostre... capite bene che non ve ne potete andare così come siete entrato. Prima dobbiamo fare il gioco dell'impiccato! Vi va di partecipare?

Liborio - Io non so giocare.

Don Sasà - È facilissimo, statemi a sentire: l'ospite, per partecipare, deve avere un peccato da confessare, se il peccato è grave, noi possiamo giocare. Mammasantissima pensa una parola che nasconde dentro una frase di senso compiuto e noi la dobbiamo indovinare.

Liborio - E io che debbo fare?

Don Sasà - Ah non ve l'ho detto? Voi dovete fare l'impiccato.

Joker - Avanti, confessatevi!

Liborio - Io non ho peccati, ve lo giuro davanti a Dio: la mia è una vita semplice, monotona, non succede mai niente.

Panunzio - Stazione di Vibo Valenzia Pizzo, a voi sembra niente?

Liborio - Avevate giurato di non raccontarlo.

Don Sasà - Havi ragiuni, Panunzio. Lo deve raccontare lui! Coraggio Liborio, è un'altra cortesia che vi chiedo.

Liborio - Stazione di Vibo Valenzia Pizzo, ore 23 e 42, inforco i miei occhiali con i quali non vedo niente, estraggo la lanterna per dare il segnale di "pronti a partire", si chiudono le porte, il macchinista accende i motori...

Panunzio - ... e il treno... parte! (*gli fa volare il cappello*) Paglino, ma che cosa avete fatto? (*Indicando il cappello di Liborio*) La testa del vostro giovane collega, Cst di turno... decapitato!

Liborio è disperato, si toglie gli occhiali e guarda Don Sasà con supplica. Si fa coraggio e corre verso il suo cappello. Panunzio lo precede, prende il cappello e, con eccitazione, lo lancia ai suoi fratelli rendendoli partecipi di questo gioco perverso ai danni di Liborio.

Panunzio - Che rotola, rotola, rotola...

Zù Totò - Dal binario 3...

Cicciobello - Al binario 2...

Gegè - Al binario 1...

Joker - Che schifo 'a capa i morto!

Big Jim - Prendila, Liborio.

Slim Fast - Pighgia 'a testa, Libò...

I cani girano intorno a Liborio mentre si lanciano la testa. Liborio cerca di prenderla ma cade tre volte e per tre volte si rialza. I cani, a turno, gli provano il rispettivo cappello, ridendo di lui, finché lo spingono con violenza verso il proscenio. A Liborio cadono gli occhiali. Il ferroviere si fa il segno della croce e, con in testa il cappello di Panunzio, guarda Don Sasà con disperazione. Improvvisamente si siede a terra di fronte a Mammasantissima nello stesso identico punto in cui si era seduto il suo padrone. Ora, Liborio di spalle, con il cappello a tese larghe in testa, sembra uno di loro.

Mammasantissima - Rimettetevi gli occhiali e non pentitevi di quello che avete fatto, perché non è un peccato. Voi non avete colpe, i poveri hanno sempre ragione anche quando hanno torto. Venite a me!

Liborio fa per avvicinarsi a Mammasantissima e accorgendosi del suo cappello a terra, si china a raccogliarlo. Si toglie dalla testa il cappello di Panunzio e glielo riporta a quattro zampe.

Mammasantissima - Non state a quattro zampe, voi siete una persona perbene, Liborio. Grazie, Cardinale Salvatore Spagnuolo, hai fatto una cosa importante per la mia famiglia, dimostrando a tutti capi cumannari 'un servono 'i pistoli e mancu stari assettati 'o lato 'i mia, picchi stu posto ormai non vale niente. Anche tu sei una persona perbene, Governatore Totò Siciliano e non hai bisogno di nascondere il tuo nome perché nessuno può farti niente, nuddu s'avi cchiù a scantari, unn'aviti a

nascondere i vostri nomi, tutti voi dovete diventare persone perbene, perché io non esisto. Fidatevi di me. Ancora ci nn'è strada di fari ma scenderete da stu pizzù 'i montagna e a valle affiderete a tutti la mia coscienza. Il paese sarà nostro! Sulle poltrone del potere poggerete i vostri culi: a destra, a sinistra, al centro, che importanza ha dove vi sederete? Io sarò la vostra ombra e vi seguirò ovunque. 'Un v'aviti accontentare cchiù d'i briciole supra a tuvaghia picchi 'u veru banchetto sta sutta. Credetemi: io non esisto. Ed è giusto che i giornalisti lo scrivano sul tuo giornale, Gennaro Panzanella. Tony Cintola, il ponte si farà, non ti preoccupare! Aprirete i cantieri delle grandi opere pubbliche in tutto il paese, sottosegretario Giuseppe Bonanno. L'acqua è il business del futuro, più delle droghe, dottor Girolamo Riccio. Stefano Varvarà, Vito Montalto, continuate a difendere i valori della famiglia anche a costo della vita ma confondetevi tra la gente qualunque e 'un vi fati vidiri cchiù cu sti vestiti di cafuni: iccàte tutti così. Colonnello Federico Panunzio aiuta i tuoi fratelli nel momento del bisogno. Col mio consenso: Dio vi benedica. Nel nome del Padre, del Figlio, dello Spirito Santo e così sia.

I cani fanno volare i cappelli e aiutano Mammasantissima a sprimacciare la tovaglia. Scoprono la tavola e appare una cartina gigantesca Dell'Italia capovolta e divisa. La Sicilia è al nord. I cani, in proscenio, si mettono maschere trasparenti e si spogliano. Mammasantissima scende dal trono col volto coperto da un velo nero e con un pennello scrive a ciascuno, partendo da Liborio, le sillabe sulla schiena. A Liborio scrive: «io». Man mano che ognuno riceve la sua scritta si gira verso la cartina dell'Italia, dandoci le spalle, si abbassa le mutande e comincia a masturbarsi. Quando tutti sono a noi di spalle, si compone la frase: «io-ma-dre-vi-af-fi-do-l'ita-li-a». I cani si leggono eccitati le sillabe sulle schiene, mentre la cartina s'innalza e scende il caprio a cui è attaccata una zavorra. Liborio viene legato alla corda da Mammasantissima mentre la zavorra gli pressa sulla faccia. I cani cadono a mucchi nell'orgia finale, eccetto tre di loro, nel cui fondo schiena rimane la parola: «ma-fi-a». Mammasantissima scioglie la zavorra e Liborio muore impiccato.

Fine

L'immagine di apertura e quella della pag. seguente, entrambe relative allo spettacolo *Canì di bancata*, sono di Giuseppe Distefano.



«Il teatro non si può capire, si deve fare» diario di viaggio verso *Cani di bancata*

di Linda Dalisi

«**R**iuscite a vedere? Sì. Siete sicuro? Decisamente». E cosa vedete adesso? Vedo un'Italia geograficamente sovversiva, una signora che è un uomo d'onore e gli uomini che nascondono le mani come fanno le zecche sopra al mio treno. Se Liborio Paglino, l'inerte ferroviere di *Cani di Bancata* di Emma Dante, potesse rispondere da quella ultima smorfia che gli deturpa la faccia, dal retro di quella maschera che in uno spasimo asfittico gli cresce "come corteccia" sulla bocca, questo direbbe di vedere. Lui che, invece di passare a miglior vita portando nel sorriso impaurito il dondolio del suo treno, neanche sfiora questo altro mondo dalla cui porta è entrato inconsapevolmente senza chiedere «è permesso?». Di questo altro mondo svelato nello spettacolo vediamo l'ingresso e gli ingranaggi, le regole e il linguaggio. Così scopriamo che l'uomo che entra lascia la propria identità per indossarne una diversa, che quello che ne esce ha la nostra stessa faccia, che il segno della croce si fa nel nome del Padre-Potere sì, ma soprattutto nel nome della Madre-Mafia. Scopriamo che a ciò che succede in questo mondo altro corrisponderà con implacabile silenzio un evento nel nostro. Qui i personaggi sono come le zecche che infestano ossessive il treno di Liborio, le cui zampe non si vedono a occhio nudo perché minuscole e sprofondano nella stoffa dei sedili e la cui fuga e il cui salto sfugge a ogni controllo. Ma il fatto che nessuno veda le zampette «non vuol dire che le zecche non le vedano». «Io sono una zecca» sentenziava Federico Panunzio, cerimoniere di Mammasantissima, «e vedo le zampe delle altre zecche». Divertente? «Non tanto. Sempre tra zecche siamo e viaggiamo tutte sullo stesso treno». Per questo dialogo, di cui è rimasta solo una traccia nel testo definitivo dello spettacolo, Emma si era ispirata a una frase di Sciascia

(«Una volta in un libro di filosofia, a proposito del relativismo, ho letto che il fatto che noi, ad occhio nudo, non vediamo le zampe dei vermi del formaggio non è ragione per credere che i vermi non le vedano. Io sono un verme dello stesso formaggio, e vedo le zampe degli altri vermi», da *A ciascuno il suo*, Adelphi, 1986). Anche se la progressione del lavoro ha comportato la scelta di rinunciare a questa citazione nel nome di una ricerca continua all'interno della struttura del testo, essa preannunciava con un'immagine forte il mondo in cui si stava entrando. È indicibile la quantità di materiale e di costruzioni cui Emma Dante ha dovuto rinunciare, ma del resto «l'ottimo artista» arriva alla creazione «per via di levare». Attraverso questa ricerca continua, questo lavoro incessante sul testo, si è costruita una drammaturgia innovativa rispetto ai lavori precedenti. *Cani di bancata* è uno spettacolo necessario. Se, come ha detto Emma nell'intervista a *La Repubblica* del 31 ottobre 2006, «cambiare l'esistenza di qualcuno» è lo scopo della sua ricerca, possiamo dire, tutti noi che vi abbiamo partecipato, che questo cambiamento è possibile, lo abbiamo vissuto. E questo avviene, e avverrà certamente nello spettatore, e non solo perché è uno spettacolo che parla di mafia. La costruzione di questa grande architettura è stato il linguaggio attraverso il quale parlare dell'orrore che nel tempo ha smembrato l'Italia. E l'orrore parla attraverso un modo di vestire e di camminare, di occupare una sedia e di indossare un cappello. Qualcosa che è nascosto tra le briciole di un banchetto che nessuno pare vedere, e che provoca un terremoto in profondità. «Le cose che non si sanno non sono», scriveva Sciascia, e uno dei principali strumenti del sapere, la vista, è diventato pian piano un motore per tutta la storia. Costruito giorno per giorno fino a dopo il debutto questo testo è un gioco figlio di un'interazione tra verbo e azione. E se le cose che non si vedono non sono, lo spettatore ideale di

questo spettacolo è quello che riesce a stare attento anche a ciò che non si vede. La storia, quella del piano di lettura più immediato, è apparentemente semplice. Un nuovo iniziato, Don Sasà, che entra nella grande Casa Santa della mafia, porta al rito di iniziazione un suo fedele "amico", Liborio Paglino, un ferroviere che nasconde la grave colpa di aver causato la morte di un collega per una "svista" dovuta agli spessi occhiali che coprono una finta menomazione, grazie alla quale ha ottenuto il posto di lavoro. Tutto questo diventa il pretesto per lo svelamento di una enorme macchina della morte, un kafkiano meccanismo di tortura il cui uso si rivela indispensabile per officiare il rito finale in cui una mafia-cagna festeggia il suo rinnovamento rendendosi invisibile per permettere il banchetto futuro. La Madre Mafia scompare. Le parabole di questa messa rovesciata rappresentano l'eliminazione di un simbolo: le gerarchie, le armi, e infine la riconoscibilità delle singole facce. Prima dell'ultimo fatale gioco di sottrazione in cui simultaneamente viene nascosta una parola e il suo rovescio. In questo recinto costruito da Emma i cani di bancata, (in Sicilia vengono chiamati così i cani randagi che rovistano tra i resti del mercato della carne) giocano con i simboli e con l'onore, dentro il cui concetto, ostentato nel movimento protervo delle creste iliache, viene nascosta la loro fame, la loro voracità, la loro violenza. «Che cosa fa un bambino quando riceve un giocattolo?» ha chiesto un giorno Emma agli attori. «Lo smonta per vedere cosa c'è dentro. Noi dobbiamo fare lo stesso. Il primo mese serve a costruire lo spettacolo, il secondo a decostruirlo e vederne gli ingranaggi e il terzo a farlo». Il gioco di mostrare gli ingranaggi della macchina è il teatro. Emma ha lavorato attraverso quelle tre fasi, partendo dalla cronaca, dal concreto, dai dati storici e geografici, dal ponte di Messina per esempio, fino alla loro "utilizzazione paradossale": «a un certo punto la storia cominciò a muoversi in un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, dove i principi - ancora proclamati e conclamati - venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel gioco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava. Un paese immaginario, ripeto. E si può anche pensare all'Italia...» (L. Sciascia, *Il contesto*, Einaudi, 1971). L'effetto di questa trasformazione, di questo doppio rovesciamento di piani dal concreto all'immaginazione, per poi tornare a raccontare il concreto, è molto più di un apologo sul potere e di una descrizione della sua forma mafiosa. Qui la zecca sul treno, o il verme nel formaggio, occupa i posti del potere diventando nulla e la Grande Madre, scomparendo, non rinuncia alla sua insaziabilità, ma accompagna i figli nell'ombra e continua a nutrirli, spingendoli ad «affidare al mondo la sua coscienza» (parole del Grande Inquisitore de *I fratelli Karamazov* di Fedor Dostoevskij). Parlando di Liborio, che è un personaggio centrale del dramma, mi è apparso, mentre lo spettacolo prendeva forma, come un Edipo capovolto. Questa immagine è stata accolta da Emma, che era partita proprio dall'idea di un'Italia capo-

volta. Il rovesciamento è uno dei fili invisibili che percorrono tutta la trama di questa creazione drammaturgica. A livello della struttura e del senso generale, lo spettacolo è diventato il rovesciamento del rito eucaristico. Una messa oscura che conserva dell'originale le varie fasi (confessione, liturgia della parola, eucaristia, benedizione), ma sovvertendone le regole e il senso e negando il libero arbitrio dell'uomo comune. L'inferno che si manifesta è in realtà un purgatorio ben strutturato che sfiora il cielo e che porta al trono della Madre. I gironi di questa *acchianata* (salita) al Potere della Madre sono i comandamenti che traducono in male la ricerca del bene. Così anche all'interno vengono sconvolte le regole, ribaltate le gerarchie, invertito il metodo di assedio al potere. Il sacerdote è allo stesso tempo una donna e «un uomo d'onore», il profeta è uno spietato Don Sasà che inietta il virus del nuovo pensiero e Liborio è, come ha osservato Eleonora Lombardo, l'ostia. E ciò che sembra un'ultima cena è in realtà un venire segnati alla fonte battesimale. Mammasantissima, prima di scoprire l'Italia capovolta e di togliere la parola Madre dal segno della croce, afferma, rovesciamento ultimo, la sua non esistenza, e invia gli affiliati a confondersi tra le persone perbene: il che non vuol dire rinunciare alla violenza e all'orrore, rinnegare la tradizione, ma rendere tradizione, violenza e orrore trasparenti, silenziosi, invisibili. Perché, appunto, le cose che non si sanno non sono. L'orrore supremo è quello di non sapere fino a che punto anche noi "innocenti" siamo contaminati. ■

lo spettacolo

L'ultima cena del MAMMASANTISSIMA

“Cani di bancata” sono, a Palermo, i randagi che si nutrono degli avanzi dei banconi del mercato, in senso lato i parassiti, per Emma Dante i mafiosi. Danno il titolo allo spettacolo più dichiaratamente politico dell'autrice e regista siciliana, dove per altro la parola mafia non viene mai pronunciata e la coppola viene sostituita da feltri colorati. La trama quasi non c'è e il povero ferroviere, che si trova a dover entrare nella “famiglia” per aver chiesto un favore ora da ricambiare, non è altro che il pretesto per aprire la porta su un microcosmo mostruoso, governato da una feroce madre-cagna (il Mammasantissima), che educa i suoi “cuccioli” a conquistare l'Italia non più con la violenza spicciola, ma con la politica, l'economia e il mescolarsi alla gente comune. L'evoluzione di Cosa Nostra viene raccontata dalla Dante attraverso due modalità tematiche caratteristiche del suo lavoro, la malsana struttura gerarchica della famiglia e le forme antropologiche del rito, a cui se ne aggiunge una terza, nuova, cioè un testo vero e proprio, parole che danno vita all'azione. Il rito è quello, barbaramente “religioso”, dell'affiliazione e dell'appartenenza alla cosca, in cui ci si fa il segno della croce «nel nome del padre, del figlio, della madre e dello spirito santo» durante una sorta di ultima cena intrisa di violenza e di lotta per la scalata gerarchica al potere. È lì che il Mammasantissima (una straordinaria Manuela Lo Sicco, mostruosa figura femminile, madre-sposa seduttiva e spietata al tempo stesso) annuncia che diventerà “invisibile”, per garantire una nuova “rispettabilità” ai suoi figli. È una parabola amara che molto si regge sull'affiatamento e sull'energia degli undici protagonisti, impegnati a recitare in italiano, siciliano, napoletano e pugliese (i tre dialetti delle cosche) e inquadrati con intelligenza registica in una partitura fisica di grande efficacia visiva ed emotiva. Una forza spettacolare che, a un primo impatto, tende a sopraffare il testo, mettendone in evidenza passaggi per cui si è usato a piene mani il termine “didascalico”, forse giustificabile solo nella masturbatoria orgia finale dei canimafiosi di fronte a una cartina dell'Italia capovolta. E se invece sostituissimo “didascalico” con “didattico”? Sta qui, a mio parere, il senso e il merito del lavoro di Emma Dante: nel coraggio di “spiegare”, di sporcarsi le mani con la banalità del male per renderla visibile a tutti. Con una chiarezza fastidiosa e provocatoria, di cui Brecht sarebbe stato orgoglioso. *Claudia Cannella*

CANI DI BANCATA, testo, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Emma Dante e Carmine Maringola. Luci di Cristian Zucaro. Con Manuela Lo Sicco, Antonio Puccia, Salvatore D'Onofrio, Sandro Maria Campagna, Carmine Maringola, Sabino Civilleri, Michele Riondino, Alessio Piazza, Fabrizio Lombardo, Ugo Giacomazzi, Stefano Miglio. Prod. Crf, MILANO.

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente

Napoli



BUONE (E CATTIVE) PRATICHE per la questione meridionale del teatro

È stata dura. Ma, alla fine, la tenacia di Franco D'Ippolito, Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino è stata premiata. Dopo le prime due "puntate", a Milano nel 2004 e a Mira nel 2005, le più volte annunciate Buone Pratiche al sud si sono svolte il 7 dicembre scorso a Napoli, nella splendida cornice di Castel dell'Ovo (foto sopra). Tema, come ricorda nel suo intervento introduttivo Franco D'Ippolito, la questione meridionale del teatro, ovvero il divario nord-sud a livello di finanziamenti pubblici, produzione, distribuzione, sale agibili, ma anche le punte di eccellenza e i modelli organizzativi e artistici che funzionano. Considerato che Napoli si può tranquillamente definire come la capitale teatrale del sud, chi si aspettava una carica dei 400 come nell'edizione milanese delle Buone Pratiche è rimasto deluso, mentre, ahinoi!, si è registrato un aumento delle figure istituzionali che hanno preso la parola (l'assessore alla cultura del Comune di Napoli Nicola Oddati, l'onorevole Alba Sasso, la consigliera per le politiche culturali della Regione Campania Rachele Furfaro, Patrizia Ghedini della Regione Emilia-Romagna, il vicepresidente dell'Agis Luigi Crispello ecc.). Segno che l'iniziativa, promossa dalla *webzine* "ateatro", da un lato è diventata un punto di riferimento importante per monitorare la situazione della scena italiana, ma dall'altro si è un po' mummificata nel doppiopetto grigio del convegno, in cui tutti stanno attenti a non pestarsi pubblicamente i calli per non mettere a repentaglio piccoli e grandi privilegi acquisiti, ma poi brontolano appassionatamente nelle retrovie. Basti pensare che l'intervento più "trasgressivo" è stato quello di Ninni Cutaia, direttore del Teatro Mercadante di Napoli, che ha indicato tra le priorità la necessità, da parte del teatro pubblico, di assumersi rischi culturali e di affidarsi a coscienza e competenza nella gestione delle risorse. A proposito di questo, Giulio Stumpo dell'Osservatorio dello Spettacolo, analizzando i dati Istat e Siae sul consumo di spettacolo, ha evidenziato come non ci sia una sensata distribuzione territoriale dei fondi, quanto poco si sappia della gestione dei fondi Arcus (recentemente commissariato da Rutelli) e quanto non siano risolutivi i finanziamenti straordinari provenienti dal Lotto. Una situazione di disagio, dice Nicola Viesti, che porta gli artisti del sud a un ritorno a casa, perché in

fondo la fame è meglio farla lì che a Roma o a Milano, magari nella speranza che si verifichi un salutare ricambio generazionale in realtà teatrali che ormai, anche in meridione, cominciano a mostrare segni di vecchiaia. Di segno opposto gli interventi di Carmelo Grassi (presidente del Teatro Pubblico Pugliese) e di Rocco Laboragine (direttore dell'Associazione Basilicata Spettacolo), il primo soddisfatto della rete teatrale creata in Puglia, il secondo invece disilluso sulla possibilità di crearla laddove la politica culturale è senza regole. Altrettanto critici Clara Gebbia da Palermo nel riflettere su cosa è rimasto nella sua città dopo la stagione d'oro legata al sindaco Orlando e Davide Iodice che mette in guardia contro i troppo facili trionfalismi come la recente assegnazione di cinque spazi periferici ad altrettante compagnie partenopee, di cui quattro sono già fallite. Belle notizie invece dall'Università della Calabria di Cosenza, che si sta dotando di ben due teatri. Moltissimi gli interventi, a segnalare buone e cattive pratiche, ma purtroppo è mancato il tempo per un salutare dibattito. A tirare le conclusioni il terzetto dei promotori, Oliviero Ponte di Pino, Mimma Gallina e Franco D'Ippolito, che hanno messo l'accento su alcuni punti-chiave emersi durante la giornata: la generale disaffezione al sistema di regole del teatro italiano, che non risponde più alle esigenze di nessuno; la necessità di ripensare i meccanismi di circuitazione e la funzione dell'Etì; la migliore gestione e distribuzione dei fondi da parte delle commissioni deputate; l'importanza della formazione e degli osservatori; la rivendicazione della legittimità/obbligatorietà di correre rischi culturali; l'esigenza di usare la fantasia per ridisegnare radicalmente il sistema teatrale italiano e per creare nuovi modelli, ma anche quanto sia indispensabile fare ognuno la propria parte avendo come riferimento gli altri perché, diceva Antonio Neiwiller, «che senso ha se solo tu ti salvi?». *Claudia Cannella*

UN FESTIVAL NAZIONALE? - Non solo parole. Dopo l'annuncio alla cerimonia di consegna dei Premi Etì-Gli Olimpici del teatro a Vicenza, il Ministro per i Beni e le Attività Culturali, on. Rutelli, ha istituito una commissione per valutare i progetti degli enti e delle istituzioni per la realizzazione del Festival Nazionale del Teatro. Presidente sarà il direttore generale dello Spettacolo dal Vivo Salvatore Nastasi, affiancato da Maurizio Giammusso, segretario dei Premi Olimpici del Teatro, Antonello Pischredda, membro della Commissione Prosa del Mibac, e Pamela Villoresi. La commissione dovrà concludere i lavori entro il 31 marzo 2007.

UFFICIALIZZATO CDA DEL PICCOLO - Dopo le incertezze degli ultimi giorni è stato ufficializzato il nuovo consiglio d'amministrazione del Piccolo Teatro di Milano. Presidente è Claudio Risé, docente di Psicologia dell'educazione alla Facoltà di Medicina di Milano Bicocca, designato dal Comune. Confermati l'avvocato Giuseppe Nanni (per il Comune), l'editore Federica Olivares (per il Ministero per i Beni e le Attività culturali) e il professor Pierluigi Crola (per la Regione). Tre le new entry: Luca Doninelli, designato dalla Regione, il senatore Andrea Margheri, rappresentante della Provincia, e l'ingegnere Antonio Pastore per la Camera di Commercio di Milano.

IL TEATRO DEL DISAGIO - L'Università Roma Tre ha ospitato a novembre il primo Edge Meeting europeo, organizzato dal Cetec-Centro Europeo Teatro e Carcere e dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo di Roma Tre, in collaborazione con la Regione Lazio, il Roma Edge Festival e il City Hide Project. Numerosi gli interventi di politici, artisti ed operatori sociali, che hanno delineato un quadro delle diverse strategie d'intervento e di mediazione artistica nelle realtà del disagio, in Italia e in Europa. Non sono mancati i momenti spettacolari, con la presentazione di *Diario di bordo*.

Stabile e Amat

Nuovi scenari marchigiani

Cambiano, eccome, gli scenari del teatro marchigiano. Il protocollo d'intesa, firmato nei mesi scorsi da un rinnovato Teatro Stabile delle Marche e da un'Amat (Associazione marchigiana per le attività teatrali) che festeggia il suo trentesimo compleanno, è ormai una realtà. Le due sigle hanno unito le forze, affinché nella regione - e con il sostegno forte della Regione - il teatro sia veramente in equilibrio su due gambe solide, quelle della produzione e della distribuzione. Dall'Amat è arrivato allo Stabile il nuovo direttore Raimondo Arcolai (foto sotto), che ha accettato la sfida solo dopo essersi assicurato la presenza di Carlo Cecchi, in qualità di responsabile dei progetti artistici. Promosso alla direzione dell'Amat è invece il giovane Gilberto Santini, che alla scuola di Arcolai si è fatto le ossa e allo stesso tempo ha consolidato il ruolo di una manifestazione come "Civitanova Danza". Dunque Carlo Cecchi ha preso per mano il Teatro Stabile delle Marche, conducendolo su una strada ben tracciata. Un viaggio verso il teatro di repertorio, con titoli attinti dalla grande drammaturgia del Novecento. La perla è l'annuncio della prima rappresentazione assoluta della *Serata a Colono* di Elsa Morante, la scrittrice a cui Cecchi è stato legato da una lunga e importante amicizia. E poi *Sik Sik l'artefice magico* di Eduardo De Filippo, i cosiddetti *Drammoletti* di Thomas Bernhard, oltre al *Tartufo* di Molière con Valerio Binasco, Licia Maglietta e Iaia Forte. L'ottica nuova è incarnata nella dichiarata volontà di Cecchi e Arcolai di coinvolgere tutti i teatri delle Marche, che sono oltre un centinaio, nell'operazione di rilancio dello Stabile. Spettacoli diversi per teatri architettonicamente diversi. Per far questo, è evidente che l'Amat debba muoversi di concerto. Un cammino, quello del nuovo Stabile, che ufficialmente è cominciato a fine novembre nelle sale della Regione Marche a Roma, sede di via Fontanella di Borghese. Protagonista un parterre che, fino a qualche mese fa, era impensabile veder seduto allo stesso tavolo. Cioè Stabile e Amat, i cui vertici, fianco a fianco, hanno parlato di programmi comuni, coccolando a vicenda un Cecchi che è sembrato molto a suo agio nel nuovo ruolo. Buone intenzioni che tutti giurano diventeranno buone pratiche. Aria nuova, progetti ambiziosi, piani finanziari concreti. E una presenza massiccia delle istituzioni a fianco del teatro: stavolta nessuno vuole sbagliare e tutti intendono recitare con attenzione la loro parte. Un copione ripetuto pochi giorni prima di Natale, alla festa dei trent'anni dell'Amat, celebrata a Jesi nei teatri dove si respira ancora la presenza e l'arte immensa di una figlia illustre di questa città, l'indimenticata Valeria Moriconi. Arcolai e Santini, i nuovi gemelli del teatro marchigiano, che vanno a braccetto, gli staff di Amat e Stabile che si scambiano cordialità, consapevoli di stare sullo stesso fronte. Il nuovo corso sembra partito col piede giusto. P.G.



Memorie di teatro e carcere, racconto a più voci di vita e teatro in luoghi di reclusione, prodotto dal Cetec, la monografica della britannica Candoco Dance Company, una selezione di performance, video ed eventi multimediali a cura di City Hide Project, e l'ampia rassegna, Andar, dedicata ai video dell'America Latina sulle migrazioni, a cura di Malena Sivak e Francesco Crispino. Info: tel. 06.64824005, romaedgifestival@yahoo.it, www.edgifestivalnetwork.org.

IL PIEMONTE IN RETE - Debutterà il 26 maggio 2007 al Castello Reale di Racconigi (To) l'intera produzione prevista dal progetto "Non ci manca che il mare a risplendere forte", realizzato in occasione del suo decennale da Piemonte dal Vivo, creatura della Regione Piemonte che unisce in rete ben 83 dei festival più rappresentativi del territorio regionale. L'evento prevede l'allestimento di quattro

atti/spettacoli - tre dei quali hanno già debuttato nei mesi scorsi in forma di studio - ed è mosso dalla lodevole volontà di aggregare intorno a un progetto ambizioso e complesso le migliori forze artistiche del territorio. Scrittori, attori, filmmakers, danzatori, registi e musicisti sono stati chiamati a collaborare alla creazione di un evento spettacolare che riuscisse a raccontare storie, tradizioni, pensieri ed emozioni del Piemonte. È anche possibile seguire passo dopo passo la realizzazione di questo progetto consultando il blog, quotidianamente aggiornato: www.pdvonstage.org. Info:www.regione.piemonte.it/piemontedalvivo.

RIVOLTA ALLA "SILVIO D'AMICO" - L'attività dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica è rimasta paralizzata nei mesi scorsi da uno scontro tra il direttore Luigi Maria Musati e la grande maggioranza di allievi e docenti. Uno scontro, questo, che il 28 novembre ha provocato l'interruzione totale della didattica. Musati, direttore della "Silvio D'Amico" dal 1986, assentatosi per qualche mese a causa di motivi di salute personali, era stato sostituito nei mesi scorsi da un triumvirato composto da Paolo Terni, Daniela Bortignoni e Lorenzo Salvetti. Questi, rei forse di aver attuato un programma di bonifica e di risanamento senza consultare Musati, sono stati di fatto destituiti dal direttore titolare quando quest'ultimo è stato in grado di riprendere il suo posto. A quel punto è partita la rivolta studentesca; una rivolta comprensibile, visto che l'Accademia, soprattutto dopo la scomparsa di maestri come Marisa Fabbri e Pino Passalacqua, è da anni in declino, svilita da progetti poco convincenti e da una serie di insegnanti spesso improvvisati e probabilmente non idonei per ruoli tanto significativi. Gli allievi, supportati nella protesta da 24 dei 34 docenti in organico, hanno presentato un appello di intervento al Ministro Mussi.

UN CONVEGNO PER VISCONTI - Nel centenario della nascita, l'Università degli Studi di Milano ha celebrato Luchino Visconti con il convegno internazionale, organizzato a novembre dall'associazione Eos, "Luchino Visconti. Un'ossessione per l'arte". Nel corso dell'incontro, che ha coinvolto i docenti Alberto Bentoglio (Università di Milano), Luigi Allegri (Università di Parma), Roberto Alonge, Roberto Tessari e Guido Davico Bonino (Università di Torino), Myriam Tanant (Università La Sorbonne-Paris III) e lo scrittore Danilo Ruocco, con la direzione scientifica di Paolo Bosisio (Università di Milano), è stata ricostruita la carriera del grande artista, fondatore, con Strehler, del teatro di regia in Italia, grazie alle innovative rivisitazioni di Cechov, Goldoni, Cocteau, Testori, Tennessee Williams e Arthur Miller, oltre che del melodramma ottocentesco, e alla rivoluzionaria concezione della messinscena, disciplinata, contro il vacuo istrionismo del mattatore, da una lettura critica e articolata del testo. Gli atti del convegno e della successiva tavola rotonda verranno pubblicati prossimamente da Bulzoni Editore. Info: tel. 02.45479000, info@eoscultura.org.

in breve DALL'ITALIA

UBU SETTETE - Si è svolta dal 7 al 15 novembre scorso la rassegna teatrale *Ubu Settete! Fiera di alterità teatrali*. Fondata e organizzata dall'omonima rivista romana (e quest'anno coprodotta con il Rialto Sant'Ambrogio), la rassegna è giunta alla quinta edizione: 9 giorni di programmazione; 21 compagnie; 28 eventi, con spettacoli rivolti in particolare alla drammaturgia contemporanea e al teatro di narrazione. Significativa anche la presenza di forme teatrali liminari, contaminate e interagenti con altri linguaggi artistici come la danza, la musica, il reading poetico, l'espressività gestuale e corporea, nonché di coraggiosi lavori di ricerca sulla

vocalità, sulle forme della battuta e sulle possibilità espressive e significanti della voce. *Ubu Settete!* è una delle poche manifestazioni teatrali nell'ambito territoriale di Roma e Provincia rivolta al monitoraggio e alla valorizzazione del teatro d'innovazione e dell'underground: in 5 edizioni, 33 collettivi teatrali hanno portato in scena 79 produzioni coinvolgendo circa 2400 spettatori. Info: www.ubusetete.it.

UNA RASSEGNA D'AUTORE - C'è tempo fino al 20 aprile per visitare l'interessante rassegna, promossa da Ravenna Teatro con l'Amministrazione Comunale e l'Etì, "Nobodaddy 2006-2007", in programma fino ad aprile al Teatro Rasi di Ravenna. Dopo la monografica del Teatro delle Albe e le ospitalità di Teatrino Clandestino e Fanny&Alexander, la programmazione riprende a gennaio con *Heliogabalus* dei Fanny&Alexander (1-3 febbraio), *Kohlhaas* di Marco Baliani (24 marzo) e

La lente oscura di Renzo Martinelli di Teatro Aperto (5 aprile). Gran finale, il 20 aprile, con Rodrigo Garcia, che presenterà al pubblico i monologhi *Borges y Goya*, due figure essenziali per la ricerca dell'irriverente artista argentino. Info: tel. 0544.36239, nobodaddy@ravennateatro.com, www.ravennateatro.com.

PREMIO CAPPELLETTI - Una rivisitazione farsesca e surreale del classico shakespeariano per eccellenza si è aggiudicata, lo scorso dicembre al Teatro Valle di Roma la terza edizione del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche intitolato a Dante Cappelletti. La giuria - composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Aggeo Savioli e Mariateresa Surianello - ha assegnato il premio di 6.000 e a *Primo clown, secondo clown, Amleto*, di Michelangelo Dalisi di Napoli (in scena con Salvatore Caruso e Francesco

Villano). Segnalati, tra 122 proposte pervenute, *Luigi che sempre ti penza* di Gigi Boruso (Palermo) e *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale* del gruppo Santasangre (Roma).

SPOSATEVI IN TEATRO! - Il Teatro della Concordia di Monte Castello di Vibio, suggestivo borgo medievale umbro, sta pubblicizzando una curiosa iniziativa: quella di usare il proprio palcoscenico per matrimoni con rito civile. I responsabili dell'iniziativa hanno pensato a un'offerta completa che comprendesse addobbi, musica, partecipazioni, catering ma anche spettacoli da affiancare alla cerimonia. Info: www.teatropiccolo.it.

MIRABELLA DIRETTORE A UDINE - Da gennaio 2007 Michele Mirabella, noto al pubblico televisivo per svariate trasmissioni dedicate all'informazione e alla divulgazione ma anche per essere uno dei "compari" storici di Renzo Arbore, è il nuovo direttore artistico del Teatro Nuovo Giovanni da Udine. Mirabella promette spazi aperti per giovani e studenti, pomeriggi dedicati al patrimonio storico teatrale e una sorta di gemellaggio con le teche Rai. Del resto, insieme ai trascorsi televisivi, il nuovo direttore può vantare varie e significative esperienze registiche tra lirica e prosa. Info: www.teatroudine.it.

RASSEGNA ANTICAMERE - La compagnia Denoma, grazie alla collaborazione con la For Four, società che gestisce il foyer del Teatro Eliseo di Roma, cura per la stagione 2006-2007 la seconda edizione della rassegna *Anticamera*, dedicata quest'anno alle compagnie e agli attori/autori apparsi sulla scena romana a partire dal 2000. Il programma è realizzato sulla base di uno studio di prossima pubblicazione attraverso il quale Graziano Graziani ha monitorato l'ultima avanguardia del teatro di ricerca romano. Negli spazi dell'Eliseo saranno presenti: Maddai, Psicopompo, teatrAria, Residui Teatro, Labit, Circo Bordeaux, Ygramul, La Fiera, Daniele Timpano, Alessandro Langiu, Teatro delle Apparizioni, CT Gramigna, Rafaele Morellato Lampis, Teatro Forsennato, Malebolge, gruppo Muta Imago, compagnia Denoma, Ferdinando Vaselli, Vittorio Continelli,

ADDIO A MEROLA il re della sceneggiata

Non è in lutto solo il mondo della musica. La morte di Mario Merola (1934-2006) (foto sotto) è una perdita anche per il teatro. Teatrali erano lo stile, il personaggio pubblico, gli atteggiamenti, sempre plateali ed eccessivi. Teatrale è il genere che l'ha reso celebre in tutto il mondo: la sceneggiata. Scoperta quasi per caso, grazie ai consigli di un collega al porto, la sceneggiata dà a Merola la possibilità di esprimere tutto il proprio talento drammatico, dispiegato in una serie di melodie vibranti e passionali, messe in scena con uno stile che deve molto alla tradizione del varietà. Dal 1965, l'anno del debutto al Teatro Sirena nella sceneggiata *'A testa aruta*, per oltre vent'anni, grazie a capolavori come *O' Zappatore*, *Camorra*, *Mamma addò sta?*, *I figli so' piezz'e core*, *O vendicatore*, *Guapparia*, *Lacreme napoletane*, Merola diventa il re incontrastato delle platee partenopee, incarnando l'ideale dell'eroe onesto, vittima della perfidia di 'O malamente, e guadagnandosi il titolo di erede del "cantante di giacchetta" Pasquariello. Ma la carriera di Merola è destinata a travalicare i confini regionali: nel 1976, per la prima

volta nella storia della sceneggiata, Merola è a Milano, l'anno successivo è in Canada e Stati Uniti, dove viene accolto dal presidente Ford. È del 1973 il debutto nel mondo del cinema, dove interpreta, sotto la guida di Ettore Maria Fizzaroffi e Alfonso Brescia, pellicole ispirate a casi di cronaca nera, da *Sgarro alla camorra a Napoli... serenata calibro 9*, da *L'ultimo guappo a Zappatore*, da *Sud side stori a Totò Sapore e la magica storia della pizza*. Il classico triangolo tra Isso, Essa e 'O malamente diventa così patrimonio di una nazione, grazie alla semplicità di storie che toccano il cuore, attingendo a valori ancestrali per parlare di giustizia e di riscatto, e alla grinta, la rabbia, la vitalità e la passione di quel cantante dal volto un po' truce, figlio di ciabattini. Con Merola, scomparso il 12 novembre per un edema polmonare, se ne va un pezzo di storia nazionale, che la recente riapertura del Teatro Trianon nel quartiere Forcella di Napoli, sotto la direzione artistica di Nino D'Angelo, cercherà di conservare e di tramandare presso le nuove generazioni. *Roberto Rizzente*



Trento

Voci dalla drammaturgia turca

Della cultura in Turchia, come per molti altri Paesi al di là dei confini del mondo Occidentale, sappiamo poco. Ha provato a colmare questa lacuna, almeno per quanto riguarda il teatro, la rassegna "La Turchia tra Europa e Asia", organizzata a novembre da Mimma Gallina per l'Associazione Santa Chiara di Trento, nell'ambito del progetto internazionale "Al limite al confine", che l'anno scorso aveva già proposto un "viaggio" verso la Siberia. Nel corso della manifestazione, sono stati presentati alcuni spettacoli del teatro delle ombre turche, un convegno che ha indagato la tensione tra tradizione e modernità nella cultura del Paese, *Una commedia per due* della Compagnia Dot, e quattro letture di drammi di scrittori viventi (*La valanga* di Tuncer Cücenoglu; *L'ultimo mondo* della regista e scrittrice Yesim Özsoy Gulan; *Maledizione del Cervo* del poeta Murathan Mungan; *Affittasi* del quarantenne Ozen Yula), "adottati" ognuno da una compagnia italiana (c'erano l'Associazione Spaesati, la Compagnia Dionisi, Arca Azzurra e i diplomati della scuola dello Stabile di Torino diretta da Mauro Avogadro ed Elisa Galvagno), e presentati nei loro passaggi fondamentali, come un "assaggio" di un più ampio panorama artistico. È possibile richiedere alla direzione del Centro una versione in inglese dei quattro drammi: le compagnie e gli operatori interessati a produrre uno spettacolo, potranno inviare il progetto entro il 30 gennaio all'indirizzo asti_teatro@yahoo.it. Lo spettacolo vincitore verrà ospitato da AstiTeatro 29, il Centro Culturale Santa Chiara e il Festival Internazionale di Istanbul nell'edizione 2008. Info: www.centrochiara.it. Massimo Marino.

Santasangre, Katakisma, Mirko Feliziani, Hotel de la Lune. Info: www.eliseocafe.it.

CAIO, ALIGHIERO - Si è conclusa con un commosso omaggio ad Alighiero Scala la tournée del Piccolo Teatro in Russia. Figlio d'arte, Alighiero Scala ha collaborato a lungo con il teatro di rivista e la televisione, prima di legarsi stabilmente al teatro di prosa e al Piccolo Teatro, per il quale lavorò, per quarant'anni, come suggeritore nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Strehler.

TORNA RWANDA 94 - Il documentario di Orsola Sinisi *Del Rwanda non sappiamo niente*, dedicato alla tournée italiana di *Rwanda 94* di Jacques Delcuvelerie, ha vinto il Premio del Pubblico al 4FF - quarta edizione del Film Festival di Bolzano, nella sezione "Borderlands - Terre di confine". Info: www.4ff.it.

MAIGRET, MONTALBANO E CARTE-SIO - La compagnia il Perielio-TeatroIngegneria ha messo in scena a

Firenze *Il rumore di Cartesio* di Ugo Ronfani, regia e interpretazione di Gianfelice D'Accolti. Il monologo, pubblicato su *Hystrio* (n.1, 1999), è stato da D'Accolti rielaborato con un prologo nel quale interagiscono i commissari Maigret e il Montalbano, alla ricerca di

una inafferrabile "armada" che, nelle acque del Mediterraneo, si prepara ad esternare la sua sfiducia nella pseudo-democrazia occidentale organizzando sonore manifestazioni di protesta. Sono previste repliche all'Aja e a Bruxelles, a cura degli Istituti italiani di Cultura.

UN FRANCOBOLLO PER VISCONTI

Nel centenario della scomparsa, la Divisione Filatelia di Poste Italiane celebra Luchino Visconti, sull'esempio del Principato di Monaco e della Repubblica di San Marino, con un francobollo speciale del valore di € 0,60 (foto a lato). L'iniziativa, che prevede anche un annullo speciale e una cartolina con i particolari della stampa, è stata voluta dal Ministro delle Comunicazioni, on. Gentiloni.

ALLA ERMINI IL LIBRO TOSCANO

Maila Ermini, autrice, regista e attrice, ha ricevuto il Premio del Libro Toscano 2006, istituito dalla Regione, per il suo libro, diventato spettacolo, *L'infanzia negata dei Celestini*, cronaca dello scandalo che vide coinvolto un Istituto religioso di Prato per maltrattamenti inflitti a oltre 200 orfani. L'affare dei Celestini, finito in tribunale, fu una delle vicende più dolorose degli anni Sessanta, e la Ermini l'ha portato in scena nonostante le minacce ricevute.

VILLA DEI LEONI - Ha debuttato a dicembre al Teatro Villa dei Leoni di Mira *Zio Vanja*, frutto di un progetto di residen-



za condotto la scorsa primavera a Mira da César Brie. Al termine della rappresentazione, ha preso il via la rassegna "Lo spettacolo alla moviola", un momento conviviale di incontro e di dibattito con i protagonisti dello spettacolo, che accompagnerà fino ad aprile tutti gli appuntamenti della stagione. Info: www.teatrovilladeileoni.it.

UNA VIDEOTECA PER LA DANZA

È stata inaugurata a novembre la nuova videoteca del Centro Internazionale della Danza di Rovereto. Videocid, questo il nome della videoteca, possiede, accanto alle riprese video del Festival Oriente Occidente, un'ampia collezione di docu-

Per ricordare PAOLO GRASSI

Se Milano è distratta, ci pensa Martina Franca a ricordare Paolo Grassi a venticinque anni dalla morte. La città pugliese, da cui veniva il padre del grande uomo di teatro, ne ha analizzato la figura e il lascito ideale con il convegno "Paolo Grassi, uomo di spettacolo e pedagogo", ideato da Lamberto Trezzini e organizzato lo scorso novembre dalla Fondazione Paolo Grassi, la stessa che organizza il Festival della Valle d'Itria. Per due giorni, studiosi, organizzatori e critici hanno raccontato un Paolo Grassi a più dimensioni: quello degli anni giovanili, che non esitava a «sporcarsi le mani» per rinnovare il sistema teatrale mescolando organizzazione, regia e militanza critica, l'intellettuale che con Strehler vive la meravigliosa avventura del Piccolo Teatro, il sovrintendente della Scala, il presidente della Rai. Si è discusso anche delle nuove frontiere della critica e della formazione del pubblico dopo Paolo Grassi, fino ad arrivare a descrivere alcuni problemi del teatro d'oggi. Hanno partecipato come relatori Franco D'Ippolito, Carmelo Grassi, Angelo Folletto, Maria Grazia Gregori, Mario Macchitella, Massimo Marino, Elisa Piselli, Giovanni Soresi. Nel corso della manifestazione sono stati assegnati premi di studio a tesi di laurea su aspetti dell'organizzazione teatrale. I vincitori dell'edizione 2006 sono stati Thierry Pablo Sebastino Bignamini, Linda Cianfaglione, Andrea D'Este. È stato, inoltre, presentato il volume di Benedetta Briglia *Il fund raising e le fondazioni lirico-sinfoniche*, pubblicato dalla Fondazione Paolo Grassi presso Schena Editore. Info: www.fondazionepaolograssi.it.

mentari e monografie sulla danza contemporanea, nazionale e internazionale, consultabile gratuitamente, previa prenotazione telefonica, dal lunedì al venerdì dalle 10.00 alle 12.00 e dalle 14.00 alle 17.00. Info: tel. 0464.431660, cid@centrodelladanza.it, www.centrodelladanza.it.

RIAPRE IL TRIANON - È stata affidata a Nino D'Angelo la direzione artistica del Teatro Trianon di Napoli, riaperto per volontà della Regione Campania e della Provincia di Napoli, neo-proprietari dell'immobile. Collocato nel quartiere Forcella, tristemente noto per le vicende legate alle guerre di camorra, il teatro, nei piani di D'Angelo, diventerà un tempio di legalità e, insieme, punto di rilancio per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio della sceneggiata e del teatro musicale partenopeo. Info: www.teatrotrianon.it.

PER UN CINEMA DI POESIA - Si intitola *Grido* l'interessante scommessa,

fatta da Pippo Delbono, di portare sul grande schermo il proprio straordinario universo poetico. Com'è nel suo stile, l'artista ligure rinuncia a ogni finzione e compiacimento estetico per concentrarsi su una vicenda minimale dai chiari risvolti autobiografici, prendendo spunto dalla folla dei personaggi incontrati nel corso della vita. Presentato in anteprima alla Festa del Cinema di Roma e distribuito nelle sale a ottobre, con troppa poca visibilità, nelle sale, il film è stato prodotto da Teatri Uniti, Downtown Pictures di Marco Müller, Compagnia Pippo Delbono, Festival Drosedera e Provincia Autonoma di Trento.

PREMIO FONDI LA PASTORA - Il milanese Paolo Scheriani si è aggiudicato la 32ª edizione del Premio Fondi La Pastora con *Lillesand*, inno alla purezza e alla necessità dell'arte in tempo di guerra. Riconoscimenti anche per i finalisti Bruno Enrico Longhini (*Rischi di*

Forma), Antonio Parisi (*Festa di Capodanno*) e Davide Tolu (*Agnese odiosa Agnese*), mentre Stefania Paolotti si impone nella categoria opera prima con *Zia Giulia. Faust a Hiroshima* di Gianni Guardigli e Imogen Kusch, Annamaria Loliva, protagonista de *Un Pesciolino* di Pier Paolo Pasolini, *Insufficienza di Prove* dei Baraonda, *Santa Giovanna di Borgovecchio* di Gianni Guardigli, *Il viaggio* di Nino Ferrara, *Crastula* di Arnolfo Petri, *Faccia di cucchiaino* di Marco Carniti e *Otello* nella versione di Salvatore Quasimodo sono i vincitori dei Fondi La Pastora per lo spettacolo.

RASSEGNA MARGINALIA - Proseguono fino al 30 giugno 2007 al Teatro Espace di Torino gli appuntamenti della rassegna "Marginalia", organizzata dalla Csd Compagnia Sperimentale Drammatica e dedicata al giovane teatro italiano. Di particolare interesse la sezione "Scena multimediale", con Beppe Bergamasco (*Environ-Mental*, 15-22 giugno) e 'O Zoo Nô (*Mind Fucking*, 28-30 giugno). Info: tel. 011.2386067, info@salaespace.it, www.salaespace.it.

LA SOFFITTA 2007 - Riprendono a gennaio ai Laboratori Dms, l'Arena del Sole e il Teatro delle Moline, per il diciannovesimo anno consecutivo, le attività del Centro La Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo (Dms) dell'Università di Bologna. Due i progetti in calendario per il mese di gennaio, coordinati da Marco De Marinis e Gerardo Guccini e dedicati rispettivamente al Teatro delle Ariette - con gli spettacoli *Bestie (...è finito il tempo delle lacrime)* di Paola Berselli e Stefano Pasquini (23 gennaio), *L'assente* da Margherite Duras (27 gennaio) e *L'estate.fine. Pasqua laica in quattro movimenti: veglia, corteo, rito e festa popolare* (16-30 maggio) - e a Teatrino Giullare, con lo spettacolo vincitore del Premio della Critica 2006, *Finale di partita* (26-29 gennaio). Sono previsti laboratori, incontri con le compagnie e proiezioni cinematografiche.

Info: tel. 051.2092413, www.muspe.unibo.it.

UN TEATRO PER NICOLAJ - È stato intitolato al drammaturgo Aldo Nicolaj (1920-2004), il Teatro Due di Roma. Lo ha reso noto Marco Lucchesi, sottolineando il debito della direzione con il testo di Nicolaj, *Classe di ferro*, che nel 1986 inaugurò il nuovo corso del Teatro Due, attento alle esigenze della drammaturgia contemporanea.

OLTRE IL GIARDINO - È in scena al Teatro Caboto di Milano, fino al 21 gennaio, il *Giardino dei Ciliegi* di Cechov, di e con Fabrizio Caleffi e Monika Nagy. Altri interpreti: Sofia Pauly, Beatrice Del Bo, Gianluca Frigerio, Elisabeth Annable, Manfredi Pedone, Roberta Dente e il Coro delle Babe. La scenografia è del pittore nordamericano Seba Stein. Info: tel. 02.70605035, www.teatrocaboto.it.

TEATRO RAGAZZI - È in programma al Cinema Teatro Nuovo di Varese "Numero 0", rassegna di teatro-ragazzi organizzata dall'Associazione Culturale Progetto Zattera in collaborazione con il Comune di Varese e la Fondazione Cariplo. Segnaliamo, tra gli appuntamenti in programma, *Lettera a Pan* dello svizzero Teatro Pan (11 febbraio) e *Fanfurla* del burattinaio Elis Ferracini (25 febbraio). Fino al 29 aprile 2007. Info: zatterateatro@libero.it, sito Web: www.progettozattera.it.

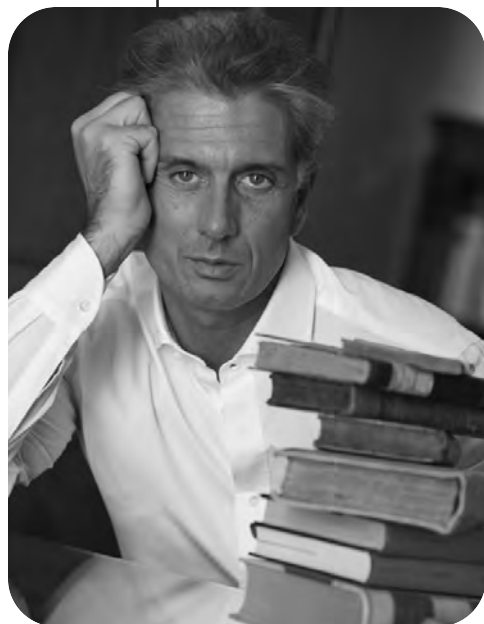
CRITICI IN ERBA - L'educazione teatrale nelle scuole passa anche dall'esercizio nella critica. È con questa consapevolezza che la Fondazione Emilia Romagna Teatro ha stretto un accordo con il Liceo Scientifico Wiligelmo di Modena. Grazie all'accordo, la Fondazione si impegna a pubblicare sul sito www.emiliaromagnateatro.it e sul mensile "Rotopalco" le recensioni dei ragazzi agli spettacoli in cartellone.

TESI HYSTRIO - Si chiama Roberto Bruno. È il primo studente a laurearsi con una tesi su *Hystrio*. È accaduto a dicembre all'Università degli Studi di Milano. Titolo del lavoro, che ricostruisce

L'altro viaggio di RAINER MARIA RILKE

Tante cose, è Massimiliano Finazzer Flory (foto sotto). Scrittore, saggista, giornalista, organizzatore di eventi culturali. Inevitabile, nel suo percorso, l'incontro con il teatro. Ultimo suo spettacolo è *L'altro viaggio di Rainer Maria Rilke*, sapiente rilettura dell'universo artistico del poeta-filosofo tedesco (1875-1926), tra i testimoni più attenti della crisi delle coscienze e della sete di assoluto a cavallo tra i due secoli. Accompagnati al contrabbasso da Antonella Mazza, Finazzer Flory e Galatea Ranzi interpretano frammenti dalle opere più celebri di Rilke, da *I quaderni di Malte Laurids Brigge* alle *Lettere a un giovane poeta*, dalle *Lettere su Cézanne*, all'*Alceste*, *Orfeo*, *Euridice*, *Hermes*, dai *Frammenti di vita e di morte*, alle *Elegie duinesi*, mentre sullo sfondo vengono proiettate immagini di opere di

Auguste Rodin e Paul Cézanne. La tournée dello spettacolo, promossa da Bayer per la Cultura e Vodafone, si svolgerà il 16 gennaio al Palazzo delle Arti di Napoli, il 18 gennaio alla Chiesa di San Mattia di Palermo, il 3 febbraio al Teatro del Popolo di Gallarate e il 4 febbraio al Teatro San Fedele di Milano. Al termine di ogni rappresentazione, gli spettatori potranno inviare un sms in versi liberi al numero 340.4399040: i testi più poetici saranno pubblicati sul sito www.vodafone.it. Info: tel. 349.0908883. R.R.





la storia della testata dalla sua fondazione, nel 1988, "Hystrio: una rivista nell'età della frammentazione", relatore Alberto Bentoglio, correlatore Paolo Bosisio.

PREMIO ELEONORA DUSE - Si è tenuta lo scorso ottobre al Teatro Manzoni di Milano la cerimonia di consegna del Premio Duse, organizzato da Banca Popolare Commercio e Industria Spa (Bpu Banca) con il patrocinio del Comune di Milano, e destinato annualmente alla migliore attrice della stagione, in Italia e all'estero. La scelta della giuria, composta da Gastone Geron, Luca Doninelli, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Carlo Maria Pensa, Magda Poli, Franco Quadri e Ugo Ronfani, è caduta sull'attrice genovese Elisabetta Pozzi (**foto sopra**), già quattro volte Premio Ubu (1979 per *Arden of Faversham* di Anonimo elisabettiano, regia di Marco Sciaccaluga; 1990 per *I serpenti della pioggia* di Enquist, regia di Franco Però; 1996 per *Zio Vanja* di Cechov, regia di Peter Stein; 1997 per *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, regia di Luca Ronconi). La menzione d'onore, destinata a una giovane attrice emergente, è andata invece a Federica Fracassi, co-fondatrice, con Renzo Martinelli, della compagnia Teatro Aperto, con sede al Teatro di Milano e interprete, tra gli altri, di *Prima della pensione* di Thomas Bernhard e *Canti del caos* di Antonio Moresco.

RASSEGNA EFFETTO DOPPLER - Proseguono fino all'11 febbraio nei musei di Rimini, Cattolica, Santarcangelo di Romagna, Montegrolfo e Riccione, gli appuntamenti della rassegna "Effetto Doppler", promossa dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Rimini in collaborazione con Doc Servizi. Tra gli eventi in programma, tutti all'insegna dell'interdisciplinarietà, "Bene immateriale" (21 gennaio), conferenza-spettacolo di Enrico Ghezzi dedicata a Carmelo Bene. Info: tel. 0541.787774, www.effetto-doppler.net.

PREMIO ONASSIS - È andato all'italiano Alfredo Balducci l'Onassis Distinction Prize 2006 con *Un'ipotesi su Jean-Jacques Rousseau*, sapiente ricostruzione della prigionia del celebre filosofo alla Bastiglia, undici anni prima dello scoppio della Rivoluzione. Balducci ha diviso il premio di € 15.000, che sostituisce per l'edizione corrente l'Onassis International Cultural Competition Prize, con il greco Asteriou Tsikras (*Con la paura di Dio*) e gli americani Nick Patricca (*The Defiant Muse*) e Thomas Riccio (*Inuit*). Info: www.onassis.gr.

COME NASCE UNO SPETTACOLO - È attivo all'indirizzo <http://terrazzidiada.spaces.live.com> un blog, voluto dalla regista Anna Rita Luongo per coinvolgere il pubblico nelle diverse fasi di realizzazione di *Terra... Madre*, in programma a gennaio alla Casa delle Culture di Roma.

PER DIFENDERSI DALLE TRUFFE - È attivo all'indirizzo <http://castingstories.splinder.com> un blog che raccoglie storie di falsi casting e truffe nel mondo dello spettacolo. Il blog è aperto all'intervento di chiunque, attore o aspirante attore, desideri condividere la propria esperienza.

A VASELLI IL PREMIO SALERNO - Si è tenuta al Teatro India di Roma lo scorso ottobre la XII edizione del Premio Enrico Maria Salerno per la Drammaturgia, promossa dal Centro Studi "Enrico Maria Salerno" col patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. La giuria, presieduta da Laura Andreini Salerno e com-

posta da Maurizio Barletta, Francesco Maria Battisti, Benedetta Buccellato, Fabio Cavalli, Miriam Mafai, Giuliana Manganelli, Giovanna Marinelli, Massimo Mascini, Luciano Meldolesi, Giorgio Patrizi, Carlo Maria Pensa, Andrea Porcheddu e Aggeo Savioli, ha conferito il Premio all'Autore (€ 5.000) al monologo *50 lire* di Ferdinando Vaselli, ispirato alla storia degli operai di Civita Castellana, che nel 1954, sconfitti nelle lotte sindacali, fondarono una fabbrica senza padrone. Il testo di Vaselli, al debutto nel 2007 con la regia di Valentina Esposito, si è aggiudicato anche il Premio di Produzione (20.000), ex-aequo con *Cipputi, cronache dal Bel Paese* (**foto sotto**) del Teatro dell'Archivolt, presentato in anteprima nel corso della cerimonia e ispirato all'omonimo fumetto di Francesco Tullio Altan, cui è stato conferito un premio speciale alla carriera per la sezione "Il Teatro e il Lavoro". Info: www.enricomariasalerno.it.

ESPROPRIO DEL PETRUZZELLI - Non è stato accolto con favore il decreto fiscale di esproprio del Teatro Petruzzelli di Bari, devastato da un incendio doloso il 27 ottobre del 1991, a favore del Comune di Bari. A nulla sono valsi i contributi stanziati - 8 milioni di euro per la ricostruzione -, l'indennizzo e la promessa di una riapertura del teatro entro il 2009: la famiglia Messeni-Nemegna, proprietaria dell'immobile, ha promesso battaglia contro il Governo e annunciato azioni clamorose per dimostrare l'illegittimità della procedura.

PREMIO CARLO PORTA - È andato all'attrice Mariangela Melato, ex-aequo con il professor Umberto Veronesi, il

Premio Carlo Porta, promosso dal Circolo Filologico Milanese, Sezione autori e scrittori, in collaborazione con l'azienda milanese Facco, e giunto quest'anno alla 42ª edizione. La cerimonia di consegna si è tenuta a novembre al Teatro Manzoni di Milano.

LIBRERIA DEGLI INEDITI - È stata inaugurata a novembre nel foyer del Teatro Il Pozzo e il Pendolo di Napoli la Libreria degli inediti. Distribuita su di una superficie di 280 mq, la libreria espone centinaia di opere inedite, con un'ampia selezione di testi teatrali. L'esposizione è gratuita, il prezzo dei dattiloscritti e dei manoscritti oscilla tra i 2 e i 5 €. Info: tel. 081.5422088, info@ilpozzoelpendolo.it, www.ilpozzoelpendolo.it.

CINEMA E TEATRO - È stato presentato alla Festa del Cinema di Roma *Le dernier Caravanserail (Odyssees)* di Ariane Mnouchkine, trasposizione cinematografica dell'omonimo spettacolo portato sulla scena nel 2003 dal Théâtre du Soleil. Il film, diviso in due parti - *Le Fleuve Cruel* e *Origines et Destins* -, narra le drammatiche vicende di un gruppo di rifugiati in Inghilterra e Australia. Info: www.belair-media.com.

FESTIVAL DELLE MIGRAZIONI - Prenderà il via il 1 febbraio al Teatro Guanella-Campo Teatrale di Milano la IX edizione della rassegna di teatro delle migrazioni "L'Altrofestival", organizzato da Coopi-Cooperazione Internazionale e dalla Compagnia Mascherenere. Tra le novità di quest'anno, Felix Kama, (*Dov'è meglio?*, 3 febbraio) e l'iracheno Yousif



Latif Jaralla (*La casa delle farfalle*, 2 febbraio). Un fitto programma di seminari e laboratori di danza (10 febbraio), musica (10-11 febbraio), training (3-4 febbraio) e body art (3-4 febbraio) accompagna la manifestazione. Fino all'11 febbraio. Info: tel. 02 3085057, 02.76012132, www.coopi.org.

TEATRO E POESIA - Non sono rare le occasioni per ascoltare buona poesia letta e interpretata da ottimi attori. Scegliamo, tra le diverse proposte, l'intelligente rassegna "I grandi interpreti del teatro" (17 gennaio - 19 marzo) di Rocca di Vignola (Mo), che affianca al tradizionale reading una serie di eventi minimali, ispirati a pagine celebri della letteratura di ogni tempo, di sicuro interesse. Con Silvio Orlando, Gabriele Lavia, Neri

Marcoré, Laura Pasetti, Alessandro Haber e Rocco Papaleo. Info: tel. 059.775246, www.fondazionevignola.it.

I LUNEDÌ DEL VALLE - Continua, per il secondo anno consecutivo, il percorso di contaminazione tra letteratura, cinema, teatro e musica dell'Associazione Artisti Riuniti. Piatto forte della stagione 2006/2007 è la rassegna, in collaborazione con l'Etì, "Artisti riuniti al Valle", in programma fino al maggio al Teatro Valle di Roma. Segnaliamo, se non altro per la notorietà dei protagonisti, la *mise en espace* de *La città e l'isola* di Gianfranco Goretti e Tommaso Giartosio, con Leo Gullotta; *L'eterna meraviglia*, regia di Emanuela Giordano, con Lucrezia Lante della Rovere, e la lettura di *Mussolini ultima notte* di Gianni Clerici, a cura di Piero

Maccarinelli, con Paolo Bonaceli e Anna Valle. Info: www.teatrovalle.it.

PREMIO CLAUDIO GORA - Si è tenuta a novembre, presso il Laboratorio teatro di Roma, la seconda edizione del Premio Claudio Gora. La giuria, presieduta dal Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Romatre, Vito Michele Abrusci, e composta dagli studenti del Dams dell'Università Romatre, ha assegnato il premio di € 8.000 al Teatro Rebis per *Il dolce miraggio di Ulisse*, tragicomica epopea delle avventure di una coppia di senzatetto. Info: www.laboratoriumteatro.it.

NUOVA CASA PER L'ANGELO MAI - Dopo le polemiche seguite lo scorso ottobre allo sgombero dell'Angelo Mai Occupato di Roma, il Comitato Popolare di Lotta per la Casa e la Probabis Onlus, che gestisce le attività culturali e teatrali del centro, hanno ottenuto in concessione dal Comune, nonostante le riserve espresse dagli occupanti, l'ex-bocciofila di via delle Terme di Caracalla. Per un quadro dettagliato delle attività in programma, è possibile consultare il sito www.angelomai.org.

MONOGRAFICA PER MARESCOTTI - È di scena fino all'11 marzo al Teatro del Mare di Riccione, "Lui (io) un patacà qualsiasi", monografica dedicata a Ivano Marescotti. In programma, tra gli altri, *La ròba* (4 febbraio), ispirato all'inedito *Una fondazione* di Raffaello Baldini e *Bagnacavàl* (11 marzo), rivisitazione in dialetto romagnolo dell'*Orlando Furioso*. Info: tel. 0541.55000, info@teatrodegliedei.it.

TEATRO AL FEMMINILE - Nel dicembre 2006 ha preso il via il progetto *Approdi 2006: cantieri dell'arte delle donne*, organizzato da villa5, residenza multidisciplinare per l'arte delle donne con sede a Collegno (To). L'iniziativa, finalizzata a dare maggiore visibilità alla creatività al femminile, si concluderà il 15, 16 e 17 gennaio a Collegno con *Lunestorte*. Lo spettacolo, con la regia di Rosanna Rabezzana e Mirella Violato, vede la partecipazione di attrici - quali Lucilla

Giagnoni e Roberta Biagiarelli - danzatrici, videomakers, musicisti, uniti nell'intento di narrare la vita grama dei "detenuti" all'interno dell'ospedale psichiatrico più popolato d'Italia, quello di Collegno.

THÉÂTRE OUVERT - Nei mesi di novembre e dicembre il foyer del Teatro Vittoria di Torino ha ospitato la prima parte del progetto Théâtre Ouvert, ideato e curato da Elisabetta Pozzi e Daniele D'Angelo. Ispirata a una pratica parigina pluridecennale, l'iniziativa aveva lo scopo di promuovere la drammaturgia contemporanea, sottoponendo al giudizio del pubblico testi composti da autori italiani e internazionali (da Furio Bordon a Dorothy Parker) e letti da attori e registi, torinesi o di passaggio in città (da Mauro Avogadro a Umberto Orsini). La seconda parte del progetto, prevista per il 2007, vedrà la messa in scena del testo - o dei testi - che avranno riscosso maggiore approvazione da parte degli spettatori. Info: www.teatrostabiletorino.it.

TEATRO AMATORIALE - La Compagnia "Estravagario Teatro" ha trionfato alla 59ª edizione del Festival Nazionale d'Arte Drammatica, tenutasi in ottobre al Teatro Comunale Rossini di Pesaro. La Compagnia veronese si aggiudica il Premio per il miglior spettacolo (*Romeo e Giulietta*), regia (Alberto Bronzato) (**foto sotto**), scenografia (Aurelio Barbato) e attrice giovane (Tiziana Totolo). Al secondo e al terzo posto si sono classificate le compagnie "Il teatro dei Picari" di Macerata, vincitrici anche nelle sezioni commento musicale (Riccardo Festa) e attore (Francesco Faccioli), e

Pistoia

Premio Vallecorsi: all'AnsaldoBreda è di scena il teatro

Cambio di stagione o quasi per la cerimonia di premiazione della 55ª edizione del Premio Vallecorsi, che si è svolta all'AnsaldoBreda di Pistoia all'inizio dello scorso ottobre invece che a ridosso delle festività natalizie. Questo perché è stata inserita in un festoso *open-day* aziendale, che ha riempito per un'intera giornata la grande fabbrica di visitatori grandi e piccoli, famiglie e gruppi di amici, intenti ad ammirare i capolavori su quattro ruote firmati da Sergio Pininfarina, ma anche i vagoni di treni e metropolitane venduti in tutto il mondo. E così, tra concerti di musica classica o bandistica, gare sportive e intrattenimenti per i più giovani, si è affacciato anche il teatro a celebrare i vincitori di uno dei premi più prestigiosi per la drammaturgia italiana contemporanea, fiore all'occhiello per l'AnsaldoBreda, che lo ha inventato e lo promuove da oltre cinquant'anni. Nel corso della manifestazione, presentata con la consueta professionalità da Monica Menchi, la Giuria - composta da Carlo Maria Pensa, presidente, Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Franca Nuti, Ugo Pagliai, Luigi Squarzina e Moreno Fabbri, segretario - ha premiato ex aequo Elio Forcella di Atri (Te) per il testo *Precario equilibrio* («commedia che racconta la storia di tre ospiti di una casa di riposo impegnati nella lotta disperata e speranzosa per affrontare, passo dopo passo con un sorriso, la vecchiaia») e Massimo Salvianti di Firenze per *Lina* («dramma forte e dolce di una madre perduta che un gesto di rivolta ha costretto in una casa di cura, dove i brutti sogni del suo passato le restituiscono tuttavia la coscienza del suo essere sempre stata se stessa»), entrambi pubblicati su *Hystrio* n. 4.2006. Secondo premio è invece toccato a *Mademoiselle Claudel* della messinese Donatella Venuti e terzo a *I bambolotti di Marsilia* del romano Giuseppe Bordi. Tre i segnalati: Aldo Cirri con *Non tutti i santi vengono per nuocere*, Franco Celenza con *Ester* e Loredana Limone con *Effimeri dei*. C.C.



"Masaniello" di Torino, segnalata anche per il miglior caratterista (Francesco Di Monda). *Scherzi d'amore in salsa tragica* dell'Accademia Campogalliani di Mantova e *Vuoti di memoria* del Teatro di Pesaro "La Piccola Ribalta" sono, rispettivamente, miglior spettacolo classico e moderno, mentre Tiziana Foresti di "Spazio Teatro" di Livorno è miglior attrice. Nel corso della serata, presentata da Tullio Solenghi, sono stati consegnati anche gli attestati per il concorso "Gadfestival scuole", riservato agli Istituti di Istruzione superiore.

RICORDANDO CASERTA - È stato consegnato a ottobre alla Villa Pignatelli di Roma il premio alla memoria Athanòr per il Teatro al veronese Ezio Maria Caserta, scomparso nel luglio del '97. Il Premio vuole essere un riconoscimento alla figura di un artista a tutto tondo, drammaturgo, attore, regista e fondatore, con Jana Balkan, del Teatro/Laboratorio di Verona. Info: www.teatrosocientifico.com.

RASSEGNA ALTRIMUSICAL - Si concluderà a marzo con un omaggio a Stephen Sondheim la rassegna "AltrMusical", ideata dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Due gli spettacoli in programma, *Assassins* (10-11 marzo) e *Into the Woods* (24-25 marzo), interpretati dagli allievi della Bernstein School of Musical Theatre di Bologna, partner dell'iniziativa. Info: tel. 040.3593511, www.ilrossetti.it.

IDENTITA' EUROPEE - Duplice incontro sul tema dell'ibridismo culturale applicato alla traduzione e alla rappresentazione scenica. Se ne è parlato a novembre a Milano, nel corso del seminario "Identità europee" organizzato dal British Council. Per l'occasione, sono state presentate la prima tappa dello spettacolo itinerante *Glasgow Central - Weymss Bay*, ideato da Maggie Rose e diretto da Andy Arnold, e la fase iniziale del progetto italiano, *Milano Centrale-Cremona*. Info: www.britishcouncil.it.

ACQUISTATO IL TEATRO NICCOLINI - Il più antico teatro di Firenze, il Niccolini di via Ricasoli, chiuso dal 1995, è stato

acquistato a novembre dall'editore Mauro Pagliai. Secondo i piani dell'imprenditore, la struttura verrà trasformata in un centro culturale polivalente dedicato alla cultura europea dove, accanto alla stagione teatrale, troveranno spazio mostre, convegni, una libreria e un caffè letterario.

DAL MONDO

PREMI OFF-OFF - Sono stati assegnati in autunno i New York Innovative Theatre Awards, riservati alla produzione off-off di Broadway. I Working Man's Clothes fanno la parte del leone, aggiudicandosi il premio per il miglior spettacolo (*To Nineveh: A Modern Miracle*), drammaturgia (Bekah Brunstetter), regia (Isaac Byrne), suono (Paul Jogn DeSena), ensemble e attrice protagonista (Ellen David). Questa la lista degli altri premiati: attore protagonista, Greg Horton per *The Singapore Mikado*; one-man-show, Margaux Laskey per *size ate*; musical, *Iron Curtain* della Prospect Theater Company; corto, Vishakan Jeyakumar per *Jaffna Mangoes*; performance, *Too Much Light Makes The Baby Go Blind* dei New York Neo-Futurists; attore non protagonista, Trey Gibbons per *How I Learned To Drive*; attrice non protagonista, Summer Moore per *Last Summer at Bluefish Cove*; coreografia, Marius Hanford per *Living Dead In Denmark*; scenografia, Eddy Trotter per *Love! Valour! Compassion!*; luci, Arthur Adair per *The Emperor Jones*; costumi, Sidney Shannon per *Iron Curtain*; musica, Brendan Connelly per *Major Barbara*. Gli Honorary Awards sono andati invece a Tom O'Horgan, The Field e la Vampire Cowboys Theatre Company. Info: www.nyitawards.com.

LA TRILOGIA DI STOPPARD - Si intitola *The coast of utopia*. È diviso in tre parti, *Voyage*, *Shipwreck* e *Salvage*, per

Scriviamo a Putin che salvi la Scuola di VASIL'EV

La Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, diretta da Anatolij Vasil'ev, in un appello rivolto a tutta la comunità teatrale internazionale ha denunciato la recente politica culturale del governo Putin e quella delle autorità di Mosca, che dirigono la vita teatrale cittadina, per avere decretato la fine del teatro creato dal regista russo vent'anni fa e celebre in tutta Europa per spettacoli come *I sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. A marzo di quest'anno, Vasil'ev è stato rimosso dal suo posto di direttore artistico del teatro, a ottobre la sede storica della Scuola in via Povarskaja è stata data in gestione a un'altra organizzazione e ora la moderna sala di via Sretenkaja, un magnifico spazio costruito su progetto di Vasil'ev stesso e del suo scenografo, è stata affidata a un nuovo direttore amministrativo. Nel corso dell'incontro di ottobre tra i membri dell'Unione dei Teatri d'Europa, a Torino, Vasil'ev ha ottenuto la solidarietà di tutti gli astanti. Quest'ultimo appello si è chiuso con la preghiera, rivolta ai teatri e agli artisti di tutto il mondo, di inviare direttamente allo stesso presidente russo Vladimir Putin, via fax o per e-mail, la richiesta di porre in salvo la Scuola d'arte drammatica, rimettendola nelle mani del suo creatore. Per aderire all'appello, è necessario inviare una mail, all'attenzione di Vladimir Putin, Presidente della Federazione Russa, all'indirizzo president@kremlin.ru, oppure www.kremlin.ru/eng/articles/send_letter_Eng1a.shtml, e, in copia, a svojafor@tochka.ru. Info: fax: 007.4952302408, 007.4956065173, 007.4956060766, 007.4956063566. Roberta Arcelloni



una durata complessiva di otto ore e mezza. Nel cast, stellare (41 artisti per oltre 70 ruoli), figurano nomi di primo piano del cinema e del teatro americano, tra cui Ethan Hawke e il regista Jack O'Brien. Sono le cifre del nuovo lavoro di Tom Stoppard (foto sopra), in scena fino al 13 maggio al Lincoln Center Theater di New York. La trilogia analizza

le vite, pubbliche e private, di cinque progenitori della rivoluzione russa: lo scrittore Alexander Herzen, l'anarchico Mikhail Bakunin, il romanziere Ivan Turgenev, il poeta Nicholas Ogarev e il critico letterario Vissarion Belinsky. Info: www.coastofutopia.com.

KLAUS AUTORE DELL'ANNO - È stato pubblicato in Germania l'annuario 2006 di Theater Heute, il più importante magazine tedesco dedicato al teatro. Come da tradizione, una rosa di trentotto critici ha conferito i premi per la stagione 2005/2006. Questi i segnalati: miglior spettacolo, *Macbeth* di Jürgen Gosch; drammaturgia *Dunkel lockende Welt* di Händl Klaus; attrice, Katharina Schüttler per *Hedda Gabler*, diretto da Thomas Ostermeier; attore, Felix Goeser per *Platonov* di Karin Henkel; scenografia, Muriel Gerstner; costumi, Johannes Schütz; teatro, lo Staatstheater di Stoccarda, diretto da Hasko Weber, al suo primo anno alla guida dello Stabile. Info: www.theaterheute.com.



STABILE DI BOLZANO IN RUSSIA - Si è conclusa in autunno la tournée dello Stabile di Bolzano al Maly Drama Teatr di San Pietroburgo. La sua ultima produzione, *Vino dentro*, di e con Antonio Caldonazzi (sopra, foto di Simone Ferraro), è stata inserita nel programma della settimana della cultura italiana nel mondo, sostenuta dal Consolato Generale e dall'Istituto di Cultura della città. Non è la prima volta che lo Stabile, diretto da Marco Bernardi, è impegnato in attività all'estero: già nel 1993 presentò al pubblico coreano *La locandiera* di Goldoni, e nel 2004 portò a Parigi *Una giornata particolare* di Ettore Scola.

(AUTO)CENSURA A BERLINO - Non si placano le tensioni tra Occidente e Islam. Il timore di scatenare l'ira dei fondamentalisti ha spinto lo scorso autunno la direzione dell'Opera di Berlino a sostituire la ripresa dell'*Idomeneo* di Hans Neuenfels con le più innocue *Nozze di Figaro*. Motivo della contesa, il finale dell'opera, che vede avanzare Idomeneo con le teste mozzate di Poseidone, Gesù, Buddha e Maometto. Immediate le reazioni del Ministro della Cultura, Bern Neumann, secondo la quale l'autocensura rappresenta una seria minaccia alla cultura democratica della libertà di pensiero e di parola.

IL DEBUTTO DI KATE MOSS - Dalle passerelle alle assi in legno di un palcoscenico londinese. La top model Kate Moss ha preso parte lo scorso novembre a *Little Britain*, spettacolo comico, tratto dall'omonima sit-com della Bbc, per una serata benefica a favore della Comic Relief.

JOEL ALL'OPERA - Si chiama Nicolas Joel il successore di Gerard Mortier alla guida dell'Opera di Parigi. Cinquantatré anni, direttore artistico dal 1990 del Theatre du Capitole di Tolosa, Joel guiderà il prestigioso ente lirico dalla stagione 2009/2010 per un mandato di sei anni, rinnovabile per altri tre.

MORTO THOMAS STEWART - Il baritono americano Thomas Stewart si è spento lo scorso settembre a Los Angeles. Classe 1928, Stewart era diventato famoso per i ruoli wagneriani al Metropolitan di New York e al Festival di Bayreuth.

TORNA CATE BLANCHETT - Ritorno di fiamma per Cate Blanchett (foto sotto). A quindici anni di distanza dal debutto, la star australiana, premio Oscar lo scorso anno per il ruolo di Katherine Hepburn in *The Aviator*, ha assunto insieme al marito, lo sceneggiatore Andrew Upton, il ruolo di co-direttore artistico della Sydney Theatre Company, per la quale interpretò, agli inizi della carriera, capolavori come *La tempesta*, *Amleto* e *Il Gabbiano*.

CIAO, BETTY - È scomparsa a New York all'età di ottantanove anni, Betty Comden, celebre sceneggiatrice, insieme ad Adolph Green, di musical per il cinema e il teatro, tra i quali ricordiamo *Cantando sotto la pioggia* (1952).

DON FIRMIN A BUDAPEST - Va in scena il 19 febbraio al teatro Merlin di Budapest *Vulkàn*, tragicommedia di delirio (alcolico) a due scritta da Fabrizio Caleffi, tradotta in ungherese e interpretata da Monika Nagy. La vicenda, tratta dal romanzo di Malcolm Lowry *Under the Volcano*, racconta l'amore estremo tra Yvonne e il Console Firmin (Levente Lorincz). La sce-

nografia è costituita da installazioni di Seba Stein.

ADDIO, ISABEL - L'attrice americana Isabel Bigley è scomparsa lo scorso ottobre a Los Angeles. Ottanta anni, la Bigley ha vinto nel 1951 un Tony Award per l'interpretazione della missionaria Sarah Brown nel musical *Bulli e pupe*. Nel corso della carriera, la Bigley ha preso parte a numerosi musical di Broadway, tra i quali ricordiamo *Oklahoma!* e *Me and Juliet*.

CORSI

LABORATORI RESIDENZIALI - /Sdàc/, in dialetto emiliano "setaccio", è il nome scelto dalle associazioni Matrioske e Sassiscritti per i laboratori residenziali in programma fino a maggio presso l'azienda turistica La Prossima e il Teatro Testoni di Porretta Terme (Bo). Sei gli appuntamenti in programma: si comincia a gennaio con uno stage sulla poesia condotto da Alessandro Berti (26-28 gennaio); si prosegue con Antonio Tagliarini, che proporrà al pubblico, con la collaborazione dell'artista visivo Luca Trevisan, la realizzazione della performance *I Box* (7-10 marzo). A fine marzo è di scena il Teatrino Giullare (foto sotto), che investigherà i rapporti tra l'attore e gli oggetti inanimati in scena (30 marzo-1 aprile). Duplice appuntamento in aprile con il laboratorio di narrazione orale condotto da Veronica Cruciani (16-23 aprile) e il lavoro sul personaggio diretto dall'ex-allieva di Thierry Salmon, Renata Palmiello (10-13 maggio). Chiude il pro-

gramma, a maggio, il Teatro di sensAzioni con uno stage intensivo di "teatro sensoriale" (25-27 maggio). Info: tel. 349.3690407, 340.6741295, ufficiostampa@matrioske.com- setaccio@gmail.com.

A SCUOLA DALLA RAFFAELLO SANZIO - C'è tempo fino al 2 febbraio per iscriversi alla prova di ammissione a "Il verso, il suono articolato, la voce. Corso di specializzazione della tecnica vocale molecolare", in programma a Cesena dal 19 febbraio al 24 ottobre 2007. Il corso, diretto dalla Societas Raffaello Sanzio (foto sotto), è articolato in 680 ore. La quota di partecipazione ammonta a € 2.750/4.125. La domanda di partecipazione, corredata di curriculum, dovrà essere inviata entro il 2 Febbraio 2007 via e-mail a info@emiliaromagnateatro.com, via fax al numero 059.234979 o via posta all'indirizzo: Emilia Romagna Teatro Fondazione via Ganaceto 129, 41100 Modena. Info: www.raffaellosanzio.org.

GLI OPEN DELLA PAOLO GRASSI - Sono aperte le iscrizioni agli "Open" della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. Due i corsi in programma: "La dimensione internazionale del teatro. Progettare e produrre in un'ottica internazionale: distribuzione, programmazione, networking" (2 febbraio-23 marzo, scadenza iscrizioni, 31 gennaio), diretto da Mimma Gallina, e "Organizzare e gestire il non profit" (3-31 marzo, scadenza iscrizioni, 28 febbraio), con Marina Gualandi, direttore organizzativo del Caf-Centro aiuto al bambino maltrattato e alla famiglia in crisi. Info: tel. 02.58302813 infoteatro@scuolecivichemilano.it, www.scuolecivichemilano.it.

CORSO BASE DI DRAMMATURGIA - Si terrà a Roma dal 2 al 4 marzo, presso l'Associazione Arcobalena, la settima edizione del corso base di drammaturgia, diretto da Marcello Isidori. Il costo del corso è di € 250. Per iscriversi, è necessario compilare il modulo all'indirizzo www.dramma.it/lezioni/corso.htm. Info: corsi@dramma.it.



MASTER IN PROGETTAZIONE EVENTI

- C'è ancora poco tempo per iscriversi alla terza edizione del Master in Progettazione, Economia e Gestione di eventi dello spettacolo (Peges), promosso dall'Università di Udine in collaborazione con la Biennale di Venezia e il Comune di Lignano Sabbiadoro. Le domande di ammissione dovranno essere inviate entro il 17 gennaio all'indirizzo: Ripartizione Didattica, Sezione Servizi agli Studenti e ai Laureati, via Mantica 3, 33100 Udine. Il master ha la durata complessiva di un anno accademico; la direzione è affidata a Roy Menarini e Roberto Canziani, docenti del Dams dell'Università di Udine. Info: tel. 0432.556680, infostudenti@amm.uniud.it, www.uniud.it.

PREMI

I 60 ANNI DEL PREMIO RICCIONE - È

disponibile all'indirizzo www.riccioneteatro.it l'atteso bando del 49° Premio Riccione per il Teatro (foto sotto). Numerosi e di qualità i riconoscimenti per questa edizione, che celebra i sessant'anni della fondazione dell'Associazione: accanto al tradizionale Premio per la drammaturgia (€ 7.500), la giuria, presieduta da Franco Quadri e composta da Roberto Andò, Anna Bonaiuto, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Renato Palazzi, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi e Renzo Tian, attribuirà il Premio Tondelli di € 2.500 al testo di un giovane autore nato dopo il 31 dicembre 1976, il Premio Speciale intitolato a Paolo Bignami e a Gianni Quondamatteo, ideatori del Premio Riccione, e il Premio Marisa Fabbri, riservato ad un'opera «particolarmente impegnata nella ricerca di un linguaggio aperto e poetico». Come da tradizione, verrà riservato un premio speciale di produzione del valore di € 30.000 al progetto indicato dall'autore vincitore. Verrà assegnato inoltre, fuori con-

corso, il Premio Speciale Aldo Trionfo agli artisti impegnati sul duplice fronte della ricerca e della tradizione. Gli elaborati vanno spediti all'indirizzo: Segreteria del Premio Riccione per il Teatro, c/o Municipio di Riccione, viale Vittorio Emanuele II, 47838 Riccione (Rn), entro il 5 febbraio 2007. Info: tel. 0541.694425, 0541.695746, www.riccioneteatro.it.

CERCASI DOCENTE - Scadranno il 31 gennaio 2007 le domande per partecipare al concorso per l'assunzione di personale docente scritturato o a contratto all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Le domande dovranno essere inviate, all'attenzione della direzione, all'indirizzo: Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, via Vincenzo Bellini 16, 00198 Roma. Info: tel. 06.8543680, info@silviodamico.it, www.silviodamico.it.

BANDO SIAE - La Siae, l'Agis-Unione Regionale Agis del Lazio e l'Etì bandiscono un concorso di drammaturgia riservato agli autori iscritti alla Siae. Si partecipa elaborando un progetto drammaturgico originale e inedito, da inviare entro il 31 gennaio 2007 all'indirizzo: Società Italiana Autori ed Editori (S.i.a.e.) - Sezione D.o.r., Viale della Letteratura 30, 00144 Roma. È previsto un premio in denaro (€ 7.500), la realizzazione scenica e la distribuzione dei tre progetti vincitori. Info: 06.5990.2740/2535/2743, dor@siae.it, www.siae.it.

TERRE D'ACQUA - C'è tempo fino al 31 gennaio 2007 per partecipare alla rassegna, riservata alle compagnie emergenti, "Nuove espressioni teatrali", organizzata dall'Associazione Terre d'Acqua, col patrocinio dell'Etì, nelle province di



Cremona e Mantova. Il materiale, corredato di curriculum, testi, video e foto di scena, deve essere inviato all'attenzione del direttore artistico Giuseppe Romanzetti, c/o la sede dell'Associazione, Via Aldo Moro 9, 26034 Piacenza (Cr). Info: tel. 0375.98398, terredacqua@tiscali.it.

PREMIO LAGO GERUNDO - Coordinata dall'Associazione Culturale Frontiera, in collaborazione con il Comune di Paullo, prende il via la quinta edizione del Premio Letterario Nazionale Lago Gerundo. Si concorre alla Sezione D, dedicata al teatro, inviando entro il 15 marzo un monologo o un atto unico, in triplice copia, all'indirizzo: Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 1, 20067 Paullo (Mi). Sono previsti un premio in denaro di € 500 e l'abbonamento annuale alle riviste *Hystrio* e *Poesia*. Info: associazionefrontiera@hotmail.com, www.comune.paullo.mi.it.

GIARDINO DEI SENSI - Bandita la prima edizione del concorso "Il Giardino dei Sensi", organizzato da Balzac Agency in collaborazione con Celebrity Group. Tre le sezioni in gara riservate, rispettivamente, alla stesura di un atto unico sul tema "Il mondo di Cechov nell'età contemporanea", un soggetto ispirato alla messa in scena del *Giardino dei ciliegi* e il profilo di un personaggio del *Giardino dei ciliegi* reinventato nella realtà contemporanea. Sono previsti premi in denaro, opere d'arte, borse di studio e la rappresentazione dei testi vincitori. Il materiale deve essere inviato entro il 31 gennaio 2007 all'indirizzo balzacag@yahoo.it. Info: www.celebritygroup.it.

PREMIO OMBRA - Interrete Agenzia Letteraria, col patrocinio dell'Assenzio giornale letterario, indice il "Premio Ombra" per opere teatrali inedite. Il materiale dovrà essere inviato in duplice copia entro il 30 giugno 2007 all'indirizzo Interrete Agenzia Letteraria, Via Milano 44, 73051 Novoli, Lecce. È prevista la pubblicazione delle opere finaliste. Info: concorsi@interrete.it, www.interrete.it.

BASSANO CITTÀ PALCOSCENICO - Il festival Operaestate Festival Veneto di

Bassano del Grappa, in collaborazione con la Regione Veneto, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Circuito Teatrale Arveven, promuove la quarta edizione del Premio Bassano Città Palcoscenico. Le opere, inedite, vanno inviate entro il 28 febbraio 2007 all'indirizzo: Operaestate Festival Veneto/Comune di Bassano del Grappa, Via Matteotti 39 - 36061 Bassano del Grappa (VI) o via mail a operaestate@comune.bassano.vi.it. Sono previsti un reading e la messinscena dell'opera vincitrice. Info: tel. 0424/217815, 0 4 2 4 / 2 1 7 8 0 5 , operaestate@comune.bassano.vi.it.

MERANO EUROPA - Bandita la settima edizione del premio "Merano Europa", organizzato dal Passirio Club Merano. Si concorre alla sezione teatro inviando entro il 31 gennaio 2007 all'indirizzo Passirio Club - Via Manzoni 125 - 39012 Merano (Bz) un testo comico della durata tra gli 80 e i 90 minuti. Sono previsti premi in denaro ed eventuale pubblicazione. Info: tel. 0473449622, premio@passirio.it, www.passirio.it.

FESTIVAL DEL CABARET - L'associazione Culturale Il Coro/Cabanews e il foglio satirico *La Tampa*, nell'ambito del Festival Nazionale del Cabaret 2007, organizzano la decima edizione del Concorso Nazionale di Letteratura Uморistica "Parole da ridere". Gli elaborati, inediti, dovranno essere inviati entro aprile 2007 all'indirizzo paroledaridere@email.it. I lavori migliori verranno pubblicati da *La Tampa*. Info: tel. 011.386231, www.festivalnazionaledelcabaret.it.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Roberta Arcelloni, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Albarosa Camaldo, Claudia Cannella, Pierfrancesco Giannangeli, Massimo Marino, Ugo Ronfani.

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

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

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
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

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
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
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

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

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - 081/2405401

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

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

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

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

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
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 - tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

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

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

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

BONIFICO BANCARIO

su Conto Corrente Postale n° 000040692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Roberto Rizzente, Marta Vitali e Valeria Nava (segreteria), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Chiara Alessi, Robert Allen, Marco Andreoli, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Francesca Bonazzoli, Filippo Bruschi, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Anna Ceravolo, Sara Chiappori, Linda Dalisi, Emma Dante, Rudy De Cadaval, Lorenzo Donati, Gastone Geron, Delia Giubeli, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Remo Melloni, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Andrea Nanni, Dimitri Papanikas, Franco Perrelli, Gianni Poli, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Laura Santini, Rita Sanvincenti, Enrico Saravalle, Giuseppe Schillaci, Francesco Tei, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: 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.

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.

Klikka! www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

Corso base di
Drammaturgia

dal 2 al 4 marzo 2007

20 ore di full immersion con Marcello Isidori
iscrizioni on line

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di ottobre, novembre e dicembre:

Francesco Suriano Petronilla Graie
Sergio Pierattini La Maria Zanella
Federico Caramadre Ronconi *Farfalle*

e poi...

Notizie
Scuole
Informazioni
Spettacoli
Laboratori
Concorsi

Libri
Teatranti on web
Siti teatrali
Lezioni on line
Copioni



SHAKESPEARIANA di PIETRO CARRIGLIO

Teatro Biondo Stabile di Palermo

Questa pubblicità è offerta gratuitamente dalla rivista Hystrio al Teatro Stabile di Palermo