

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HM

speciale  
GROTOWSKI



dossier  
teatro di figura 1

PINTER F



Intervista a Luca Ronconi  
La lezione di Lecoq  
teatromondo critiche testi società teatrale

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



## PREMIO HYSTRIO alla vocazione per giovani attori

24-26 giugno 1999  
Teatro Litta - Milano

Rinasce per generale richiesta il Premio alla Vocazione per giovani attori.

Dopo le prime otto edizioni, svoltesi a Montegrotto Terme dal 1989 al 1996,

**Hystrio** ha deciso di riprendere la fortunata manifestazione trasferendola a Milano.

Il Premio è destinato a giovani attori entro i 27 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 3 milioni ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile)

e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus.

### IL BANDO

Le domande di iscrizione al Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievo o ex allievi, devono pervenire alla direzione di

**Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)**

entro il 10 giugno 1999 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 del brano scelto per l'audizione, nonché di un eventuale testo di riserva.

Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Anche per le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di scuola di teatro, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda e la documentazione, come sopra, devono essere inviate alla direzione di **Hystrio**.

L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1972. La quota d'iscrizione è di L. 20.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

editoriale	Vocazioni	3
speciale ronconi	Parliamo di me e del Piccolo: conversazione con Ugo Ronfani	4
speciale grotowski	Il corpo e lo sguardo: dagli esordi ad <i>Apocalypsis cum figuris</i> - 1970-1999: il mistero oltre il teatro - Il Vangelo proibito di Jerzy - di Ivan Groznij Canu, Renzia D'Incà, Massimo Marino, Italo Moscati	12
exit	Jacques Lecoq: il mimo che veniva dallo sport - La lezione di un grande maestro - di Marco De Marinis, Alessandra Galante Garrone, Marina Spreafico - Addio ad Antonio Pierfederici, Lia Lapini e Sarah Kane	20
dossier	Il piccolo grande popolo delle zucche dure - Nuove tendenze dagli anni '50 a oggi - Le famiglie dei marionettisti: i Colla, i Lupi, i Sarzi, i Podrecca - Maria Perego e Topo Gigio - Marionette d'artista - Pupi e pupari: dalla tradizione ottocentesca a Mimmo Cuticchio - Guappi e camorristi compagni di Pulcinella - Centri di studio e collezioni - Marionette e avanguardie - Ombre e miti: il Teatro del Carretto e il Teatro Gioco Vita - Le organizzazioni nazionali: Arrivano dal Mare! a Cervia, i festival italiani, l'Associazione dei Teatri di Figura - Curarsi coi pupazzi - Il teatro di figura tra lirica e danza - di Remo Melloni, Pier Giorgio Nosari, Claudia Cannella, Alfonso Cipolla, Giuseppe Liotta, Simona Bertuzzi, Cristina Argenti, Ilaria Lucari, Carmelo Alberti, Massimo Marino, Stefania Maraucci, Cristina Grazioli, Paolo Ruffini, Monica Magnani, Nicola Arrigoni, Franco Belletti, Aldo de Martino, Stefano Giunchi, Mariano Dolci, Stefano Jacini, Domenico Rigotti	26
teatromondo	Broadway: Topolino e nostalgia - di Rita Charbonnier	68
critiche	Lirica: <i>Bohème</i> , <i>Macbeth</i> , <i>La Forza del Destino</i> - Nati ieri: la scena giovane di Teatri 90 e Impronte - Horváth secondo Castrì - Giuffrè in casa Cupiello - <i>Il Campiello</i> neorealisti di Garella - <i>L'Ariada</i> dopo Visconti - <i>Godot sul boulevard</i> dell'assurdo - Cecchi tra Ibsen e Beckett - Shakespeare: quando la modernità nuoce - gli spettacoli della stagione	70
testi	<i>Impresa di famiglia</i> , di Pierpaolo e Ivan Palladino, testo secondo classificato al Premio E. M. Salerno per la drammaturgia 1998	102
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Uilt - Teatro amatoriale - a cura di Anna Ceravolo	116
humour	Foyer - di Fabrizio Caleffi	128
in copertina	Senza titolo, acrilico di Ferenc Pintér, 1999.	

# Punti vendita di Hystrio

**HYSTRIO**  
trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

## ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

## BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

## BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. tel. 0824/317109

## BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891  
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

## BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

## CATANIA

Ricordi Mediastores - Via Sant'Eupilio, 38 - tel. 095/310281

## FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

## FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652  
Libreria Marzocco - Via Martelli, 24/R - tel. 055/282874

## GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830  
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/R - tel. 010/207665

## MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663  
Ricordi Mediastores - c/o Centro Commerciale Le Barche - P.zza XXVII Ottobre - tel.041/950791

## MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/671175  
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790  
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903  
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120  
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386  
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241  
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730  
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315  
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500  
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832  
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

## MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel.

059/218188

## NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

## PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

## PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

## PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

## PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

## PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

## PORTONOVE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

## REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

## ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248  
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891  
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

## SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631  
Ricordi Mediastores - C.so Vittorio Emanuele, 131/3 - tel. 089/230889

## SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

## SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

## TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036  
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

## TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

## TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

## VARESE

Marco Sedis - C.so Matteotti 2/A - tel. 0332/288912

## VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

**Editore:** Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Voltumo 44, 20124 Milano.

**Direzione:** Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznoj Canu (art director), Anna Ceravolo.

**Redazione:** Simona Bertuzzi, Stefania Vicini.

**Consulente editoriale:** Ugo Ronfani.

**Hanno collaborato a questo numero:** Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Chiara Angelini, Cristina Argenti, Nicola Arigoni, Antonio Audino, Franco Belletti, Laura Bevione, Emanuela Binello, Simona Brunetti, Fabrizio Caleffi, Nicoletta Campanella, Laura Caretti, Mirella Caveggia, Rita Charbonnier, Alfonso Cipolla, Maria Comentale, Rudy De Cadaval, Marco De Marinis, Aldo de Martino, Renzia D'Inca, Mariano Dolci, Pierachille Dolfini, Valentina Esposito, Eva Franchi, Alessandra Galante Garrone, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Stefano Giunchi, Cristina Grazioli, Paolo Guzzi, Stefano Jacini, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Lucia Lugaresi, Monica Magnani, Carlo Manfio, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Remo Melloni, Simona Morgantini, Italo Moscati, Pier Giorgio Nosari, Vincenzo Maria Oreggia, Valeria Ottolenghi, Pierpaolo e Ivan Palladino, Maria Pia Pes, Gianni Poli, Eliana Quattrini, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Marina Spreafico, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Giovanna Verna.

**Direzione, redazione e pubblicità:** viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256 e 02/48700557 (anche fax).

**E-mail:** [hystrio@snf.it](mailto:hystrio@snf.it)

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

**Pellicole:** CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

**Stampa:** Arti Grafiche Milanesi S.r.l., Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.

**Distribuzione:** Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

**Abbonamenti:** Italia L. 50.000 - Estero L. 60.000  
Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:  
Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale,  
via Voltumo 44, 20124 Milano.

**Un numero L.14.000, arretrati L. 28.000.**

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.

## v o c a z i o n i

Ci mancava proprio il premio Montegrotto - come brevemente lo si chiamava - ovvero il premio alla vocazione che per otto anni *Hystrio* ha organizzato nella cittadina ai piedi dei colli Euganei. Perché grazie a quei tre giorni durante i quali si riversavano nel piccolo centro termale - fra gli sguardi stupiti di truppe malferme di tedeschi - aspiranti attori e attrici da tutta Italia, avevamo modo di "tenere sott'occhio" le giovanissime leve del teatro italiano, potevamo ammirare le prime prove - talvolta incerte talaltra già mature - di ragazzi e ragazze spesso appena usciti dalle scuole d'Arte drammatica. Poi, nel corso della stagione, si aveva non di rado la soddisfazione di vedere che quelli che erano stati giudicati i migliori dalla giuria del premio avevano fatto il loro ingresso nella professione con successo, apprezzati da critica e pubblico. Insomma, Montegrotto era diventato un prezioso osservatorio di talenti. E dopo due anni d'assenza ha cominciato a mancarci (ma non solo a noi). Così, abbiamo deciso di riprenderlo. Cambiando alcune cose, naturalmente. Innanzitutto il luogo, che sarà Milano. Non muta, invece, la natura del premio alla vocazione che è quella di selezionare, in seguito a una prova pubblica davanti a una giuria di registi e critici, due giovani "promesse" e di attribuire loro - questa è una novità - una borsa di studio per continuare l'apprendistato teatrale (ma le informazioni pratiche le trovate nel bando pubblicato nella seconda di copertina). A proposito di vocazioni teatrali: quante hanno incominciato a fare capolino grazie a burattini e marionette, compagni immancabili d'ogni infanzia che si rispetti? «I bambini devono avere le loro commedie e le loro marionette» afferma perentoria la nonna di Wilhelm Meister, nell'omonimo romanzo goethiano; e noi aggiungiamo che un tempo anche i "grandi" prendevano gusto a commedie e marionette e che non sarebbe male se tornassero a farlo anche oggi. Ci è parso importante dedicare a questo ambito dell'espressività teatrale - compresa oggi nella definizione teatro di figura (che riguarda anche teatro d'ombre e d'oggetti) -, spesso a torto considerato di genere minore, un dossier che ne mettesse in luce non solo le origini antiche ma anche e soprattutto gli sviluppi moderni e le imprevedibili contaminazioni contemporanee con gli altri generi spettacolari. Senza avere la pretesa di essere esaurienti (uno dei prossimi "speciali" sarà infatti dedicato al teatro ragazzi, parente stretto, per lo meno oggi, del teatro di figura), ma ritrovandoci con una ricchezza di materiali inaspettata, abbiamo pensato a un dossier in due "puntate": circoscritta alla realtà italiana passata e presente - e corredata da otto schede da staccare e conservare - questa prima; sul prossimo numero, invece, una ricognizione delle più stimolanti esperienze internazionali. Hy

il nuovo direttore del Piccolo

# Ronconi

parliamo di me e del Piccolo

**Il dopo-Strehler non sarà l'oblio di Strehler: rifaremo i suoi spettacoli diventati patrimonio di tutto il teatro italiano, senza intenti celebrativi**

di Ugo Ronfani



**Q**uando Luca Ronconi mi ha ricevuto per parlare del Piccolo Teatro dopo Strehler, era appena sbarcato in quel *quai des brumes* che è Milano in febbraio. Nel suo ufficio con veduta sugli ippocastani color ruggine del rione Garibaldi in inverno, se aveva l'aria di godersi il suo ponte di comando tutto nuovo - divani bianchi, scrivania ancora sgombra di carte, tavolo per gli incontri di lavoro sul quale troneggiava un vaso di fiori; nell'insieme uno studio stile Domus, - non riusciva a nascondere l'impressione che si sentisse un po' come un viaggiatore in una sala d'aspetto. La sua prima frase, «Eccoci qua», conteneva questo spaesamento. Sottintendeva: "devo abituarvi", e non prometteva granché per la conversazione. Come sperare, infatti, che andasse al di là di un bel discorso di intenzioni se doveva ancora familiarizzarsi con un teatro uscito dalle mani dell'architetto Zanuso ma ancora "da domare", con l'azienda Piccolo Teatro dotata di tre palcoscenici a guisa di catena di montaggio e, nella parte burocratica, più complicata del dipartimento dello Spettacolo? Come pretendere che dicesse "faccio questo, faccio quest'altro" mentre sulla facciata in colto del teatro, accanto ai gonfaloni dei due Mozart che lo avevano inaugurato - Così fan tutte e il

da far credere che i contatti con Sergio Escobar, che l'aveva preceduto di qualche mese alla direzione, siano già approdati a risultati concreti.

L'arrivo di Ronconi (assai più riservato e silenzioso di quanto fosse Strehler con la sua esuberanza comiziale) è coinciso del resto con la presentazione a Milano di due suoi spettacoli non direttamente prodotti per lo Stabile di Roma: *Memorie di una cameriera*, che Dacia Maraini ha tratto dal romanzo di Octave Mirbeau, un occhio al film di Buñuel e l'altro all'eccezionale interprete, Annamaria Guarnieri, e *Questa sera si recita a soggetto*, il suo primo "vero" Pirandello se si eccettua un'edizione in tedesco dei *Giganti della montagna* a Salisburgo, presentato in prima mondiale a Lisbona nel maggio 1998. E così, invece di ascoltare da lui professioni di estetica teatrale con sottili distinguo fra il suo modo di fare teatro e quello di Strehler, la Milano del Piccolo Teatro ha potuto, in presa diretta, capire quale sarà "lo stile Ronconi", e di quanto innovativo sarà rispetto al "corso strehleriano": il che è avvenuto in un clima di estrema attenzione, forse con qualche sconcerto da parte di chi riteneva che fare teatro significasse aderire ai canoni del Maestro scomparso, ma alla fine con evidenti manifestazioni di consenso e di fiducia.

In queste pagg., Luca Ronconi ritratto da Silvia Lelli Masotti.

## I teatri mentali

In occasione di un nostro non lontano incontro avevo chiesto a Peter Brook di darmi una sua definizione del teatro. E lui, con il sorriso con cui di solito si dicono le cose serie, aveva risposto che il teatro, quando gli riusciva di farlo bene, era la vita stessa: «la leggerezza, l'imprevedibilità, la bella confusione della vita». Dunque il contrario di uno schema, di una dimostrazione, di una logica. Doveva limitarsi a fornire, il teatro, dei materiali affinché la scena si trasferisse nella testa dello spettatore: e il discorso calzava a pennello non soltanto a proposito della pièce di cui stavamo parlando, *Je suis un phénomène*, che Brook aveva tratto da uno studio del neurologo Lurija per descriverci che accadeva nel cervello di un uomo dotato di eccezionali facoltà sinestetiche, il russo Cerecevsikij, e di rimando allestire un teatro della memoria inesorabile nel cervello dello spettatore, ma si adattava ad ogni altro allestimento passato, presente e futuro del grande regista. Un teatro che non imponeva alcuna forma conclusa ma che si limitava a suggerire, perché lo spettatore agisse in proprio come interprete della verità del testo, fino ad esserne il custode esclusivo: sfida alta, ambiziosa e nel contempo straordinariamente umile, perché riduceva il ruolo del regista a quello di un maieuta.

Bene: non si può parlare di una «leggerezza» di Ronconi (anche se nei suoi allestimenti non manca mai - anche in quelli che sono un "gioco al massacro" - la componente ludica) essendo la sua natura eminentemente drammatica. Ma di «imprevedibilità», nel senso di un continuo slittamento del cosiddetto senso comune, si può anche nel suo caso parlare, e di una «bella confusione» che il suo teatro intende instaurare nella testa di ogni spettatore, ribaltando come una carrettata di letame tutte le non auree regole delle abitudini della scena:

e in questo senso Ronconi la pensa esattamente come Peter Brook. «Molti sono» ha detto nel corso della nostra conversazione «i possibili rapporti fra un regista e

«Vorrei che la si finisse con la leggenda nera che fa di me uno sperperatore; si deve sapere che ho lasciato il Teatro di Roma e lo Stabile di Torino con bilanci in pareggio»

*Don Giovanni* - l'effigie del Maestro incombeva come la Statua del Commendatore, a ricordargli che in quei luoghi lui era il successore di Giorgio Strehler? Invece no. Anche se una parte di lui non poteva non essere ancora all'Argentina di Roma, trattenuta dall'ultima regia che lo impegnava come da contratto (*l'Alceste di Samuele* di Savinio), anche se c'era nella quiete dei suoi discorsi (così m'è parso) qualche traccia di una sosta distensiva nel *buen retiro* di Gubbio (un'ultima meditazione per prendere le misure del suo futuro a Milano), Ronconi ha mostrato, per tutto il tempo della conversazione, di avere ben riflettuto sui problemi che lo attendono, di avere studiato la rotta con cannocchiale e sestante e insomma - siccome gli esami, diceva Eduardo, non finiscono mai - di essersi preparato alla prova della successione cui stanno sottoponendolo tre ordini di giudici: i milanesi, il teatro italiano e il teatro europeo. Non c'è stata domanda impegnativa, o addirittura scomoda, alla quale si sia sottratto, e sui progetti è stato abbastanza preciso

il suo pubblico, tranne quello magistrale, didattico: dal palcoscenico non si impone, si suggerisce, e chi ha orecchie per intendere intenda». Del resto, questa regola del regista *montreur d'ombres* è più che mai evidente negli ultimi lavori di Ronconi, particolarmente nel testo della Maraini da Mirbeau, dove le orrende trame e i sordidi egoismi della borghesia della provincia francese *fin de siècle* sono proiettati dal regista sulla scena mentale di Celestine, la *garce* venuta a servire dalla peccaminosa Parigi: e questo affinché la pièce produca il massimo di reattività satirica nel pubblico. Lo stesso vale per il «curioso, bizzarro, vivacissimo» Pirandello presentato a Milano (gli aggettivi conati da un critico all'antica come Simoni per la prima dell'aprile 1930 a Torino valgono anche per l'allestimento ronconiano): dove tutto - una volta compiuta una sistematica destrutturazione del dramma che tutti coinvolge, l'autore, il regista della finzione drammatica Hinkfuss, Ronconi, gli attori - si propone appunto come una rappresentazione mentale non stop da parte di ogni singolo spettatore, con gli attori-personaggi come marionette frenetiche, smarrite, ghermite dalla doppia bufera della realtà e della finzione, nell'inestricabile groviglio del teatro nel teatro.

Se si potessero applicare in casi come questo definizioni desunte dal lessico filosofico, non si dovrebbe parlare di Ronconi come di un regista che crede al personalismo? Col che arriveremo a spiegare, forse, sia l'attrazione che esercita su un pubblico ch'egli fa sentire "intelligente", perché direttamente partecipa, sia il rifiuto del suo teatro da parte di chi ad uno spettacolo chiede soltanto di essere rassicurato.

«Mi sento chiedere» dice Ronconi «se un testo, uno spettacolo vanno spiegati. Se bisogna pre-

che è il suo patrimonio di sensibilità e di cultura, con quanto sta dentro di lui e rappresenta il suo rapporto per così dire sapienziale con il mondo. Può sembrare paradossale, ma per me il pubblico, proprio per questo, ha sempre avuto grande importanza».

Si sente dire, invece, che a Ronconi piace andare "contro il pubblico". O ignorarlo.

«È un malinteso: perché non ho mai cercato di dargli quello che la parte più inerte del pubblico si aspettava. Il mio tentativo, faccia uno spettacolo di prosa o teatro d'opera, è quello di sollecitare nello spettatore la sua partecipazione attiva, di disdegnare in lui un deposito di memorie ma anche di muovere sentimenti, emozioni, idee. Come se uno spettacolo fosse non una ripetizione, ma un'invenzione».

**HYSTRIO** - È la tua idea di una didattica teatrale?

**RONCONI** - Chiamala così se vuoi. Ma l'espressione "didattica teatrale" non mi piace, implica un lavoro di "indottrinamento", e la poesia e l'arte non si fanno con le dottrine. Lo spettatore è attivo se e quando resta libero. In grado di "reinventare" in proprio lo spettacolo, come dicevamo: accettandolo, rifiutandolo, discutendolo.

**H.** - Dicevo questo pensando a Jean Vilar. Il quale, quando faceva Aristofane o Shakespeare a Palais Chaillot o ad Avignone, attribuiva al regista un ruolo maieutico. E così il binomio Strehler-Grassi, quando facevano riscoprire Shakespeare e Goldoni, scoprire Gorkij e Brecht. Anche se Vilar aveva cura di parlare della fête théâtrale, non di lezioni di palcoscenico. E Strehler e Grassi, dopo avere definito il teatro un "servizio pubblico", avevano cura di erogare in via Rovello non, o non soltanto, idee e principi, come fossero "l'acqua e il gas" di una società civile, ma anche sentimenti, passioni, poesia.

**R.** - Il mondo cambia, il teatro cambia. Non si può più prescindere ad esempio, oggi, dal rapporto esistente fra il teatro e i nuovi media. Dobbiamo tener conto di questi cambiamenti. Appunto perché c'è la tradizione, sicuramente preziosa, dobbiamo adeguarci ai cambiamenti. Altrimenti non c'è più neppure la tradizione.

**H.** - Cosa c'è?

**R.** - L'accademia. Oggi, quando rappresentiamo un classico, dobbiamo tener conto di tutto lo

spessore della storia che da esso ci divide e ci unisce. Altrimenti si presentano, di quel classico, soltanto le forme, non la sostanza.

**H.** - Un théâtre de situation come diceva Sartre?

**R.** - Per cercare di interpretare un classico, di giustificare in un certo senso la necessità, occorre che ci siano le condizioni adatte, volta per volta, nel tempo e nel pubblico. Deve, voglio dire, scattare qualche ragione che può essere "oggettivamente" presente, ma può essere anche sollecitata. La cultura, quella viva che mette in rapporto diretto con la storia, è questo.

**H.** - Tomo sul discorso della didattica teatrale. Per dire questo: che avendo assistito ai tuoi due primi spettacoli milanesi come direttore del Piccolo, quello della Maraini da Mirbeau e il tuo primo "vero" Pirandello, e avendo cercato di capire come il pubblico, di osservanza strehleriana in gran parte, li ha accolti...

**R.** - Come li ha accolti?

**H.** - Bene, come dai giornali. Ma c'erano un'attenzione, una tensione nuove, un bisogno di capire, di paragonarti al Maestro scomparso. Di comprendere che cosa era e sarebbe cambiato, e perché. I "codici" di Ronconi dopo quelli di Strehler: c'era, nel pubblico, questo lavoro di decodifica e di confronto.

**R.** - È naturale, ma questo è un problema di comunicazione, non di didattica, tanto meno di indottrinamento. Dobbiamo abituarci reciprocamente, io al pubblico e il pubblico a Ronconi.

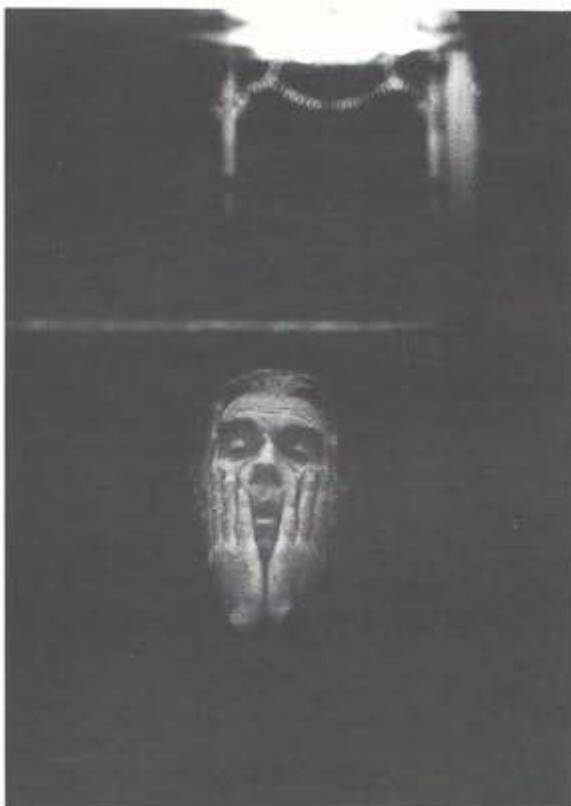
**H.** - E veniamo, così, a parlare del tuo nuovo corso milanese. Quello che non potrà e non dovrà cambiare al Piccolo. E quello che, invece, potrà e dovrà cambiare. Ti abbiamo sentito affermare che «Strehler non è ripetibile»: proprio perché è stato grande. Una constatazione ovvia, direi, ma forse anche un programma, l'affermazione della necessità di cambiare. Escobar, in un'intervista che ha di poco preceduto il tuo arrivo, ha detto: «Io e Ronconi lavoreremo nella continuità». La sintesi di queste due posizioni è ovviamente possibile: il cambiamento nella continuità. Ma è più facile a dirsi che a farsi. Io vorrei che tu mi aiutassi a capire che cosa resterà, della lezione di Strehler, e che cosa invece dovrà cambiare.

«Spero che finisca un atteggiamento filisteo diffuso secondo cui in un teatro pubblico l'artista è pericoloso perché fa follie e debiti ed il manager si tira dietro una corte di burocrati»

parare specificatamente un pubblico perché capisca una regia. No, io rispondo. L'autore è concentrato sul testo e il regista sullo spettacolo: molto, forse troppo perché possano spiegare ad altri che a se stessi quello che stanno facendo. Finisce che il pubblico ne sa più di loro: perché accede allo spettacolo in condizioni di totale libertà, lo mette in relazione con tutto quello



R. - Appunto: fra continuità e cambiamento cerchiamo di vedere la sintesi, non una presunta inconciliabilità. Il lavoro di Strehler è diventato patrimonio inalienabile del teatro italiano, questo non dovremmo dimenticarlo. È quasi ovvio dire che continueremo a rifare certi suoi spettacoli; del resto si è già cominciato. Ma è importante il modo con cui li riproporremo, questi spettacoli: per rispetto verso la sua memoria, perché la sua ricerca non vada dispersa, sempre avendo come obbiettivo la buona gestione di questo teatro, che è lo Stabile più importante d'Italia, al quale tutti guardano. Dovremo escludere ogni intento celebrativo, e mantenere il rapporto che, con Strehler, era venuto a stabilirsi fra il Piccolo e il pubblico.



Era un rapporto, mi sembra, di natura etica, prima che estetica. Qualche volta si è portati a credere che un atteggiamento di rispetto o di obbedienza da parte del pubblico sia una prova di rigore, ma non sempre è così. Può accadere che il rispetto diventi inerzia e che l'inerzia sconfini nell'accademia. Ora, l'accademia non è un fatto di stile: è ripetizione. E io credo che il pubblico, un vero pubblico, possa essere gratificato se gli si propongono spettacoli che richiedano la sua partecipazione attiva, anche se impegnativi e complessi.

## Non un mausoleo

H. - Se ho capito bene, il cambiamento nella continuità dovrà voler dire che il nuovo Piccolo non dovrà essere in alcun modo il "mausoleo" di Strehler, ma un laboratorio in cui il suo patrimonio artistico venga rielaborato all'insegna di una doppia fedeltà: per quanto di inalienabile c'era nei suoi insegnamenti ma prestando attenzione alle nuove lingue del teatro. La tua risposta mi induce a parlare, con te, del Piccolo come istituzione. Non si può negare che il Piccolo, per un insieme di ragioni che vanno dal sistema teatrale italiano alla personalità di

*Strehler alla sua storia, ha finito per diventare una "istituzione". Con connotazioni, regole, comportamenti, starei per dire una sua "liturgia laica". Aggiungo che una sua struttura interna, una sua compartimentazione burocratica ha rafforzato agli occhi degli osservatori esterni, negli ultimi anni, questa impressione. Per cui domando: non si tratta, da un lato, di evitare che l'istituzione Piccolo si fossilizzi, con il che gli piomberebbe addosso tutto il peso degli anni (penso, in proposito, all'irresistibile ascesa del Berliner Ensemble ma anche al suo mesto tramonto), e dall'altro di salvaguardare l'autorevolezza e il prestigio, affinché conservi la sua conquistata centralità nel sistema teatrale italiano, e sia idoneo per le sfide europee prossime venture?*

R. - Se vuoi dire che il Piccolo deve preoccuparsi di conservare una propria fisiologia di organismo vivente, siamo d'accordo. Quanto al Piccolo come istituzione, di fatto lo è: questo mi sembra innegabile. Che una istituzione sia una realtà negativa, questo è possibile, ma non automatico e inevitabile. L'importante è non identificare l'istituzione con l'accademia: per le ragioni che abbiamo detto. Nel nostro paese questa distinzione, fondamentale, è spesso difficile da farsi, per ragioni che conosciamo tutti.

Ma altri paesi nei quali il teatro gode migliore salute non hanno difficoltà a riconoscersi nelle istituzioni, alle quali chiedono di funzionare secondo regole precise e garantire quegli adempimenti che sono detti, appunto, istituzionali. Di agire non per godere di particolari privilegi, men che meno per avere la garanzia dell'impunità, ma per raggiungere gli obbiettivi per cui sono state create. Ciò che si chiede loro è di svolgere bene le loro funzioni. Mi sembra insostenibile affermare che la Royal Shakespeare Company o la Comédie Française, con tutti i limiti, siano istituzioni inutili o dannose. Sono parti integranti di culture e società teatrali, contribuiscono a dare un'idea forte del teatro dei rispettivi paesi. Ma so che il rischio dell'involutione esiste, nel teatro come negli altri campi del pensiero e dell'arte, particolarmente in paesi come il nostro: io

In questa pag., Giorgio Strehler in una foto di Silvia Lelli Masotti.

**«Bisognerà realizzare un' osmosi fra gli attori "storici" del Piccolo e le forze nuove, tutti necessari, e preparare il ricambio facendo affidamento sui giovani, di cui il teatro italiano ha bisogno»**

ed Escobar vigileremo affinché questo non accada. Vedi: l'idea che io ho sempre avuto del teatro si basa non su un'alternativa, ma su una complementarietà. Non tanto i conflitti, quanto gli sviluppi paralleli. E io credo che la situazione del teatro di ricerca, in Italia, sia difficile proprio perché non è complementare rispetto agli organismi e alle istituzioni maggiori del sistema teatrale.

## Quale ricerca?

H. - Parliamo allora, della situazione della ricerca teatrale nel nostro paese. Mi fa piacere sentirti dire che la sperimentazione, così come la si fa, non è complementare, men che meno integrata, rispetto al "teatro-teatro". Diciamo tutto: la sperimentazione, da noi, la si fa fuori, addirittura contro il resto del teatro. Nelle "catacombe" dell'Off. E su questo stato di cose tutti si accomodano: gli sperimentatori, che così si installano in un circuito chiuso di compiacenze reciproche, di consensi acritici, di non verifiche dei loro risultati; poi il pubblico giovane, che alla dialettica delle verifiche e dei dissensi preferisce il conformismo dell'anticonformismo in



potessero ancora ripetere i giochi delle avanguardie storiche. Mentre dovrebbe essere tempo di osmosi, di verifiche reciproche e permanenti.

**R.** - Questo nasce dal fatto che la ricerca, da noi, è un genere e non un metodo come invece dovrebbe essere. La ricerca non è uno stile, è un modo per rapportarsi ai materiali con cui si costruisce uno spettacolo. E questo si può e si deve fare ovunque, anche all'interno delle istituzioni teatrali, negli Stabili. Se invece la ricerca diventa stile, cliché o galateo, allora diventa condizionante quanto uno spettacolo che si ispiri alla più vieta tradizione. Se un teatro è vivo, non può prescindere da una sperimentazione continua. Ma sperimentare, ripeto, è cercare, non procedere per affermazioni dogmatiche. È muoversi lungo un

Karamazov. E il fatto che tu, puntando sempre sul nuovo, rischiando di destabilizzare abitudini acquisite all'interno del teatro pubblico, abbia visto la tua autorità crescere fino al tuo approdo al Piccolo, mi sembra la prova che si possa fare della ricerca senza preclusioni ed esclusive, ottenendo alla fine l'adesione del pubblico.

**R.** - Sì, secondo me è sbagliato, è antistorico continuare a pensare la ricerca come la si faceva un tempo, chiudendola nei ghetti, quasi a proteggerla da contaminazioni pericolose. Oggi anche nel teatro si manifestano insorgenze culturali e sociali le più disparate; chi fa teatro può contare su un maggiore impatto anche se usa, o proprio perché usa, strumenti di espressione sempre nuovi, e cerca di parlare la lingua del proprio tempo. Questo è il contrario della tradizione.

**H.** - Parliamo di contenuti. Di una drammaturgia per il tempo presente.

**R.** - La drammaturgia è un'intesa fra chi fa teatro e chi lo riceve. Il resto è teoria. Si può riproporre un repertorio di grandi autori del passato come un ripasso, un esercizio di memoria: molti lo fanno, in Italia e fuori. Ma c'è un altro modo di presentare i grandi autori del passato, ed è quello di tener conto che da loro ci divide il tempo, la storia: sicché, per capirli, per rendersi - come si dice - attuali, dobbiamo preoccuparci di evidenziare le ragioni di questa attualità. I modi

sono tanti, è un fatto di attenzione interpretativa, di comprensione della storia: una drammaturgia per il tempo presente è anche questo. E poi c'è, ovviamente, la nuova drammaturgia, quella che cerca di rappresentare il mondo in cui viviamo. Qui il discorso si fa difficile. Il teatro è nato quando l'informazione come oggi l'intendiamo, la circolazione delle notizie, il giornalismo non c'erano ancora. Poi il teatro ha rispecchiato la narrativa, il saggio filosofico, le altre forme di espressione. Leggendo i testi dei nuovi drammaturghi si ha spesso l'impressione che siano ricavati dall'informazione. Che siano stati scritti dopo aver letto i giornali del giorno prima.



percorso, non ritenere di essere arrivati a punti di arrivo.

**H.** - Ti si può dare atto che per te fare teatro è stato condurre questa ricerca continua, dai tempi dell'Orlando fino agli ultimi spettacoli, questo Pirandello, Il pasticciaccio di Gadda, gli studi per il Peer Gynt, I

«Il Piccolo è un'istituzione come la Comédie, la Royal Shakespeare o il Berliner, e questo non è uno scandalo. L'importante è che conservi la fisiologia di un organismo vivente, che l'istituzione non diventi accademia»

In questa pag., in alto, Anna Maria Guarnieri e Franca Penone in Memorie di una cameriera, di Dacia Maraini; in basso, una scena da Questa sera si recita a soggetto, di Luigi Pirandello (foto: Marcello Norberth).

luoghi deputati e ghettilizzati; e soprattutto quanti fanno il "teatro-teatro" delle regole immutabili, dei codici infrangibili, della routine nemica del nuovo. E così, siccome si procede per corpi separati, la ricerca diventa "astratto furore" e il "teatro-teatro", incapace di rinnovarsi, avvizzisce. Senza contare che si forma un contropotere simmetrico al potere teatrale, si alimentano polemiche dove argomenti ideologici ed estetici mascherano posizioni di reciproca intolleranza: un contropotere di cui profittano, negli ultimi tempi sfacciatamente, paladini e guru della sperimentazione - spesso cattivi o mediocri maestri - che soffiano sul fuoco della incommunicabilità traendone autorità e vantaggi: ma qui non aggiungo altro. Scusa lo sfogo. Mi pare insomma che la sperimentazione, da noi, si comporti come se, nell'era delle comunicazioni e delle culture intermediarie, si

Non si va più in là, si scambiano delle imitazioni come drammaturgia del tempo presente. Si riproducono frammenti di realtà secondo le tecniche e le tecnologie del teatro, e basta. Nella convinzione che la realtà sia quella che

rappresentano. Adottano, voglio dire, una tecnica della riproduzione che viene preso per teatro. Questo è tipico della rappresentazione, oggi diffusa, della violenza sulla scena. In teatro la violenza non è un dato demoscopico, non è cronaca; il drammaturgo dovrebbe chiedersi, prima, qual è la forma teatrale con cui rappresentarla, solo così può sperare di andare al di là della statistica e della cronaca, essere interprete e mediatore fra la realtà e il pubblico. Ma allora sostenere la drammaturgia contemporanea non vuol dire difendere, costi quel che costi, una categoria; vuol dire promuovere singoli autori, persone che hanno qualcosa da dire e conoscono i mezzi per dirlo.

**H.** - Come no? Tanto più che mediocri autori, i quali scrivono copie conformi dell'attualità giornalistica come dici, riescono ad andare in scena, anche se i loro meriti sono pochi, grazie a situazioni di privilegio o di favore di cui godono nel nostro sistema teatrale. Mentre altri più meritevoli non arrivano al palcoscenico. Tu hai in mente qualcosa di preciso, per favorire la nuova drammaturgia?

**R.** - Penso di chiedere a uomini di scienza di scrivere per il teatro. È una scommessa: per uscire dai sentieri battuti fra letteratura e giornalismo e cercare di dare forma teatrale ai problemi di un'epoca in cui la scienza e la tecnologia incidono molto sulla nostra vita. Può sembrarti strano, ma io vedo in questo incontro fra la scienza e il teatro una garanzia di autenticità.

**H.** - Mi sembra giusto, in questo caso, ricordare l'esperienza del Premio Teatro-Scienza che da anni si tiene a Manerba sul Garda, per iniziativa di un sindaco che ama il teatro. C'era stato un rapporto fra questo Premio e il Centro Bresciano, all'epoca in cui lo dirigeva Sequi, e aveva dato alcuni frutti. Sono convinto che la tua iniziativa realizzata con l'autorità e gli strumenti del Piccolo potrebbe dare buoni risultati. Ma veniamo, appunto, al tuo lavoro al Piccolo. Dove si è instaurata una diarchia: Ronconi-Escobar. Come dire ch'è tornato il tempo dei dioscuri di via Rovello: Strehler l'artista

«Un Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa continuerà il lavoro di Strehler. Fra i miei progetti, pensando ai giovani, il sogno di Strindberg e Lolita di Nabokov»

e Grassi l'organizzatore. Erano diversi per temperamento, avevano idee differenti, chiedi a Nina Vinchi quanto si erano accapigliati. Eppure non ci sarebbe stata tutta la "grande magia" del Piccolo con Grassi senza Strehler, o con Strehler senza Grassi. Tanto che mi auguro - non fraintendermi - che tu ed Escobar, se e quando sarà necessario, sappiate accapigliarvi come loro facevano. Che si instauri fra voi, per dire meglio, una franca dialettica delle rispettive funzioni. Quello che si sente dire è che Escobar dovrà essere, in un certo senso, garante di quegli equilibri di bilancio che sono in cima alle preoccupazioni, a quanto risulta, del presidente del Consiglio di Amministrazione Ruozzi, mentre tu avrai tutto il diritto, ovviamente, di continuare il progetto di un teatro d'arte che fu di Strehler. Allora, se la domanda non anticipa troppo: come li vedi, questi rapporti fra voi due?

**R.** - Prima fammi dire due parole sul "Ronconi sperperatore". So che mi porto dietro questa specie di leggenda nera. Come tutti i registi che vogliono fare le cose bene, nei tempi giusti.

**H.** - Accadeva anche per Strehler. Che sempre si lamentava di non poter provare abbastanza un nuovo spettacolo per ragioni economiche. Era una delle ragioni di scontro con Grassi.

**R.** - Ecco. Ora devi sapere che Martone, quando è arrivato al Teatro di Roma, non ha trovato una lira di debito. Devi sapere, anche, che ho lasciato lo Stabile di Torino con i conti in pareggio. Ma il problema, come lo poni, non è soltanto una faccenda di soldi. Prima, a Roma e a Torino, io ero nella posizione del direttore unico. Compiti e funzioni, per importanti che fossero, erano meno vasti e complessi. Qui, adesso, la diarchia è necessaria. Perché il Piccolo è una macchina complicata: c'è la nuova sede, praticamente in fase di collaudo; la sede storica di via Rovello e il Teatro Studio. Gli adempimenti sono aumentati, la direzione unica non basta più. Bisogna spartire le responsabilità, lavorare insieme per raggiungere al meglio gli obiettivi. Naturalmente, io spero che fra me ed Escobar

tutto vada liscio; se divergenze di vedute affioreranno cercheremo di appianarle con lealtà e chiarezza. Un confronto dialettico nelle rispettive funzioni fa parte della natura stessa delle cose.

## Modello europeo

**H.** - Mi rendo conto che una sana gestione, come la chiede il nuovo CdA, dipenderà da un insieme di ragioni anche oggettive: ruolo del Piccolo come teatro nazionale, Fondazione, rapporti politico-amministrativi fra Roma e Milano, eccetera. Anche, direi, dalla misura del consenso della città, dagli equilibri da (ri)trovare con il resto del teatro milanese. Penso che una sana gestione dipenderà anche da una condizione specifica e concreta all'interno del Piccolo: dalla capacità, anzi dalla necessità di far funzionare a pieno regime questa macchina. Il che avrà, credo, un risvolto positivo: garantirà - come dire? - la piena occupazione degli organici artistici, tecnici ed amministrativi del Piccolo, del che c'è bisogno nel momento in cui, suppongo, ai quadri "storici" di via Rovello si aggiungeranno forze nuove. Ma non c'è anche il pericolo di una sorta di ipertrofia burocratica?

**R.** - Vigileremo, Escobar ed io, perché le forze del Piccolo siano indirizzate allo sviluppo, non a pratiche conservative. È un nostro dovere. È una mentalità, un metodo di lavoro. Per quanto riguarda la triplice struttura del Piccolo, il mio convincimento è che nessuna delle tre sale debba essere in posizione di privilegio rispetto alle altre. Non credo si debba dire «qui facciamo soltanto il repertorio classico, là la ricerca e nella terza sala il teatro ragazzi», o qualcosa di simile. La mia idea della programmazione poggia sulla flessibilità e sulla intercambiabilità. Quanto alle dimensioni dell'impresa, io considero positivo, non negativo, che in Italia, per la prima volta, si metta in movimento una macchina del teatro che possiede in proprio laboratori di scenografia e di sartoria, una scuola, delle risorse tecniche ed artistiche esattamente come li posseggono i grandi teatri d'Europa, almeno quattro a Parigi, quattro a Berlino, due a Londra. I quali adempiono o hanno adempiuto alle loro funzioni nonostante le loro dimensioni, o proprio per questo. Oggi si può magari parlare della crisi del Berliner, ma è giusto aggiungere: «meno male che il Berliner è esistito». Dovremmo anche

superare quella sorta di filisteismo secondo cui l'artista, nel teatro, è pericoloso perché fa follie e debiti, mentre il manager si porta dietro un corteo di burocrati.

**H.** - Giusto, ma questo filisteismo esiste perché la cultura, e le ragioni della cultura, sono nel nostro paese sottovalutate; e perché assistiamo ai trionfi quotidiani della burocrazia in tutti i campi.

**R.** - Bisognerà, ripeto, che la macchina del Piccolo si muova, nel suo insieme, in una dimensione europea. Dire che il Piccolo è un Teatro d'Europa e, soprattutto, dimostrarlo coi fatti significherebbe far funzionare le strutture secondo le logiche e i programmi dei grandi teatri europei. Abbiamo finalmente questa opportunità, approfittiamone.

**H.** - È in questo senso, immagino, che sarà portato avanti il lavoro di Strehler all'insegna dell'Unione dei Teatri d'Europa. Siete al lavoro per il prossimo appuntamento europeo a Milano. E si parla di Bergman.

**R.** - Non escludiamo che uno degli spettacoli del festival sia di Bergman. Saremo internazionali non soltanto a parole. I registi dell'Unione lavoreranno con noi, Escobar ha già fatto qualche nome: Deborah Werner, Luc Bondy. Stiamo definendo il programma. Insisto: sarà un vero festival, non una vetrina. Saranno presentati più spettacoli per ogni paese; non saranno escluse la danza e le performance di attori.

**H.** - Confermi le anticipazioni, per il tuo lavoro di regista? Il sogno di Strindberg, Lolita da Nabokov?

**R.** - Nabokov scrisse una sceneggiatura per il film di Kubrick che il regista non utilizzò. L'idea di una Lolita teatrale nasce da questo fatto, nel momento in cui non possiamo fingere di ignorare i rapporti fra il teatro e il cinema. Ma il progetto vuol essere anche l'occasione per uno spettacolo giovane. Lo stesso per Strindberg: il sogno è un testo che m'interessa in sé, ma anche perché mi consentirà di realizzare uno spettacolo che coinvolgerà i giovani.

**H.** - Giovani, vecchi. Non sono catego-

rie separate, da contrapporre, tanto meno a teatro. Ma pongono un problema di coabitazione all'interno del nuovo Piccolo. Tu arrivi con le tue idee, i tuoi progetti e, suppongo, le persone nelle quali hai fiducia per poterli realizzare. E trovi situazioni costituite, e legittime. Bisognerà evitare contrapposizioni, favorire un'osmosi...

**R.** - Certo. Ci sono al Piccolo attori e tecnici che fanno parte della sua storia. Sarebbe ingiusto, offensivo anche soltanto il pensiero di privarsi del loro contributo. I rapporti, con queste persone, vanno mantenuti, ricreati. Se io fossi uno di loro non mi piacerebbe l'idea di essere usato come un pezzo di storia del Piccolo: per questo parlo di rapporti da ricreare. Così come sarebbe sbagliata una gestione basata sulla *tabula rasa*, sarebbe un errore catapultare senza misura nel Piccolo persone estranee alla sua storia e alle sue vicende. Dunque, coabitazione, osmosi. Sulla base, ovvio, delle necessità di impiego, dei programmi di lavoro. E della necessità di fare posto ai giovani, quelli cresciuti nel Piccolo e gli altri. Non è una novità, credo, che il mio teatro fa affidamento sui giovani. È una questione fisiologica, di ricambio. E di giustizia: sappiamo tutti quanto costi, ad un giovane, affermarsi e mantenersi dentro il nostro sistema teatrale. Mi occuperò della scuola non meno di Strehler e mi preoccuperò del futuro di quanti usciranno da questa scuola. Il teatro italiano ha bisogno di giovani interpreti.

**H.** - Rapporti con il pubblico, con la città, con il resto del teatro milanese. Non credo siano questioni minori; il Piccolo aveva bisogno di aprirsi all'esterno. Hai già detto, quando parlavamo della ricerca, che anziché coltivare l'"euforia separatista" di certi gruppi sperimentali conviene, anche qui, favorire una osmosi fra i vari pubblici "separati".

**R.** - È una questione di dialogo. L'università, qui, ha sicuramente un ruolo.

**H.** - L'università, ma non solo. Tra l'università e il Leoncavallo ci sono, a Milano, delle "catacombe culturali"...

**R.** - È sempre e ancora una questione di dialogo. Di attenzione verso tutte le voci della città. Nel pubblico che va a teatro ci

sono spettatori fortemente condizionati in senso ideologico o culturale, che vogliono soltanto quello che si aspettano. Ma ci sono spettatori curiosi del nuovo, per i quali il teatro è incontro, scoperta, avventura. È a questo sommerso che dovremo fare attenzione.

**H.** - Non è un tornare all'idea del teatro come servizio pubblico? Non è questo il modo per superare la crisi degli Stabili, taluni dei quali sembrano preoccupati soltanto di fare la concorrenza al teatro privato?

**R.** - Uno Stabile del Duemila non può più essere come uno Stabile di cinquant'anni fa. Ma la linea di demarcazione, l'etica direi, di un teatro a vocazione pubblica è e resta, in fondo, quella di considerarsi al servizio della collettività. La faccenda si complica perché da noi tutto quello che è pubblico viene considerato negativo. E perché si discute in astratto senza porsi il vero problema, che è quello di osservare le regole per un buon funzionamento del teatro pubblico.

**H.** - Che cosa rispondi a chi pensa, o teme, che a Milano il Piccolo goda di una posizione dominante, per non dire di rendita? Non dimentichiamo che siamo in un sistema teatrale assistito. Di qui il rischio - che dopo la morte di Strehler è stato più di un rischio - di inquietudini, resistenze, rivendicazioni da parte degli altri poli teatrali milanesi.

**R.** - Non credo che il Piccolo, con la sua fisionomia futura, sottrarrà o vorrà sottrarre spazi di iniziativa agli altri teatri. Se fosse tentato di farlo, se pensasse di opporsi alla specificità degli altri teatri, sarebbe grave. Ingiustificabile. È una questione di iniziative, di programmi, di confronti culturali. C'è e ci dev'essere posto per tutti.

C'è bisogno di dire che in tutta questa conversazione continuata su altri temi ancora, Ronconi si è attenuto ai toni della pacatezza, della riflessione, del ragionamento? Spesso esprimendosi sottovoce, senza retorici fervori, vacue promesse. La forza di persuasione di Ronconi, diriga gli attori sulla scena o discuta di teatro, è in questo suo ragionare tranquillo. ■

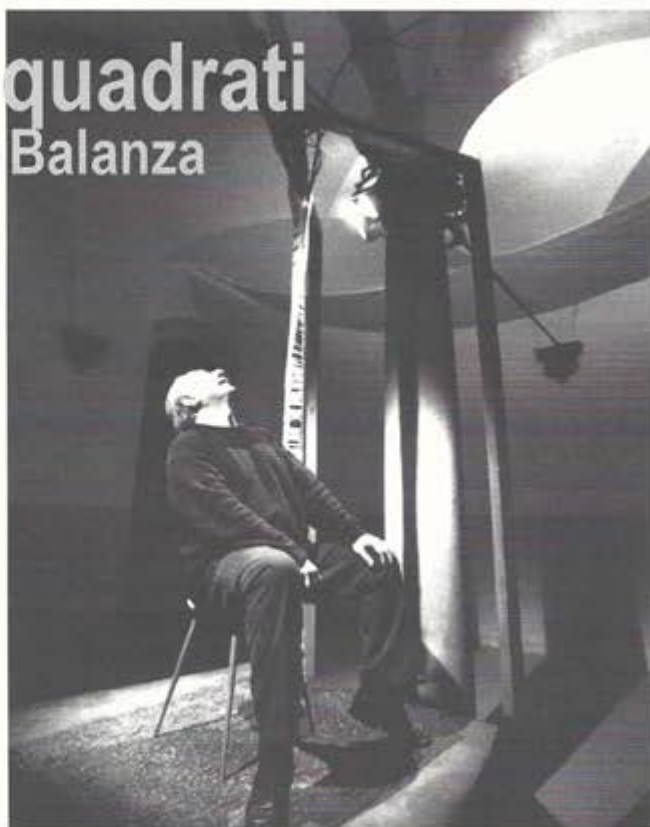
# Ottomila metri quadrati per i Chille de la Balanza

**S**ono almeno due anni che il gruppo di ricerca Chille de la Balanza (nato a Napoli ma da più di un decennio trasferitosi in Toscana) si è installato nei corridoi e nelle stanze ristrutturati dell'ex manicomio fiorentino di San Salvi.

Adesso la formazione diretta da Claudio Ascoli, attore, regista, vulcanico ideatore e promotore di iniziative, è riuscita a farsi dare in gestione - anzi in comodato - un'area, fra interni ed esterni, di quasi 8.000 metri quadrati, coincidente con il Padiglione B del vecchio ospedale psichiatrico. Uno spazio aperto per l'arte, per il teatro e per lo spettacolo, che è stato denominato Centro Paolo Paoli, dal nome di un ricoverato di San Salvi che seppe farsi conoscere nel mondo dell'arte come pittore. E il centro sarà in mano sia ai Chille de la Balanza che all'altro centro, La Tinaia, che da circa venticinque anni si occupa di attività espressive e artistiche svolte da pazienti e da ospiti di strutture psichiatriche.

Un luogo di spettacolo dalle dimensioni e dalle potenzialità dell'ex Padiglione B di San Salvi (che apre, per di più, all'improvviso) sembra quasi un miracolo per Firenze, dove gli spazi, tanto all'aperto che al chiuso, scarseggiano in maniera cronica. Intanto i "Chille" hanno accolto al "Paolo Paoli" il pubblico con lo spettacolo-performance in forma di percorso *Minotauro*, ispirato sia a un racconto di Dürrenmatt sia a *La casa di Asterione* di Borges. Con l'idea dell'artista come Minotauro del Duemila, confinati da se stesso in un'eccezionale, necessaria, visionaria, inquietante solitudine. Anche se si odono nell'aria i versi di Dino Campana, Ascoli ha superato ormai la fase del lavoro nel vecchio manicomio inteso come luogo di segregazione, di sofferenza dolorosa e

di follia (vedi il primo spettacolo realizzato a San Salvi, quello su Artaud e Van Gogh). Una Arianna moderna (Valentina Barlacchi) guida qui il pubblico, come una gallerista, per le sale d'esposizione di sculture insolite create da un artista immaginario. In realtà, le sculture - molto suggestive - sono opera di Sissi Abbondanza, Katarzyna Pobudkiewicz e Ottavio Viavattene. *Francesco Tei*



## Il nuovo che manca

**E**ra facile prevedere che l'arrivo dell'accoppiata Ronconi-Escobar al Piccolo avrebbe svegliato il sistema teatrale metropolitano. Rinnovarsi o perire: dopo l'inaugurazione del Teatro Strehler, tutta la costellazione teatrale ha capito che il modo per sottrarsi a un processo di satellizzazione è non già quello di aprire fronti conflittuali, ma di cercare di mettersi al passo con il maggiore Stabile italiano. Segnali erano già venuti, come la decisione dell'intraprendente Ruth Shammah di realizzare, con la Fondazione Parenti, uno strumento capace di gestire la convenzione trentennale stipulata con Palazzo Marino; dopo di che anche i Teatrithalia hanno manifestato propositi di rinnovamento. Adesso la novità, sicuramente positiva, è costituita da una conclamata volontà di adoperarsi per un riassetto del sistema teatrale non da posizioni individuali, ma sforzandosi di promuoverlo, in base a nuovi assetti organizzativi e gestionali, un'idea di teatro consona ai tempi, rispondente alle domande del pubblico giovane, da contrapporre sia ai vecchi modelli che alla tv generalista in crisi. Un discorso del genere implica naturalmente altre scelte di repertorio e nuove modalità per gli spettacoli, ma non poteva essere affrontato - pena un velleitarismo utopico - senza una ben precisa ridefinizione delle regole. A questo scopo ha provveduto un'indagine economico-organizzativa che la Provincia ha commissionato alla Bocconi, con la partecipazione di sedici teatri (Piccolo compreso), come premessa per la costituzione di un gruppo di lavoro annunciato in un convegno tenutosi a Palazzo Isimbardi, a Milano. Il tutto all'insegna di uno slogan quanto mai significativo: cooperare per competere. Si tratta di promuovere unitariamente la cultura teatrale, di migliorare l'informazione e la promozione anche con Internet, di informatizzare le biglietterie, di coordinare gli eventi e, ancora, di mettere in comune magazzini, attrezzature, sale prove e servizi amministrativi, nonché di trasformare i teatri tradizionali in spazi più aperti, "socializzanti": l'impresa non può che essere globale. Il teatro non è soltanto business, e non nascerà una nuova società teatrale senza una legislazione nazionale, ma l'indagine della Bocconi ha il merito di ricordare che cultura, arte e marketing debbono coesistere. L'ipotesi di un sistema teatrale coordinato e unitario, formulata a Milano, non vale soltanto per Milano. Ugo Ronfani

In alto un momento dello spettacolo *Minotauro* di Chille de la Balanza (foto: Massimo Agus).

«**L**a sua riforma» scriveva Eugenio Barba in un'inchiesta di Sipario sul teatro polacco, nel '63, «non tocca i valori secondari del Teatro, come la plastica e la musica, ma si concretizza in un attacco ai complessi radicati nella coscienza e nel subcosciente della collettività (archetipi), rivissute attraverso le esperienze intime dell'attore».

Uomo dei "ritomi", delle fonti, delle radici, Jerzy Grotowski guarda al teatro come rito laico moderno, al cui raggiungimento applica l'archetipo collettivo che domina la grande drammaturgia polacca del Romanticismo. Spogliando i temi di quel repertorio (l'olocausto, l'eroismo, la sofferenza come tramite di redenzione individuale e resurrezione nazionale) di retorica e contingenze, ricrea i suoi autori, Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski con sguardo crudele, brutale, antinomico. Certo, accanto a lui ci sono le ricerche del Living statunitense e di Peter Brook, con lo spettro di Artaud che s'aggira per l'occidente teatrale. Ma Grotowski è un precursore, spesso isolato, sempre frainteso per la scomodità, la radicalità, la distanza che pone fra il suo percorso e le direzioni generali del "sistema" teatrale. Perfino con le avanguardie ha un atteggiamento eretico. L'unico progredire del teatro è l'assunzione del passato, Fonte e Radice del futuro. Con la fraseologia ispirata che lo contraddistingue, Grotowski sostiene che il «Nuovo Testamento può essere solo un adattamento del Vecchio, cioè una sua purificazione. Il Nuovo

Testamento del Teatro è creato da colui che torna alle fonti e le confronta con le esperienze della comunità». Dal testo regista e attore «fanno sorgere una struttura specifica, organicamente omogenea che si potrebbe paragonare alla nascita di un nuovo essere».

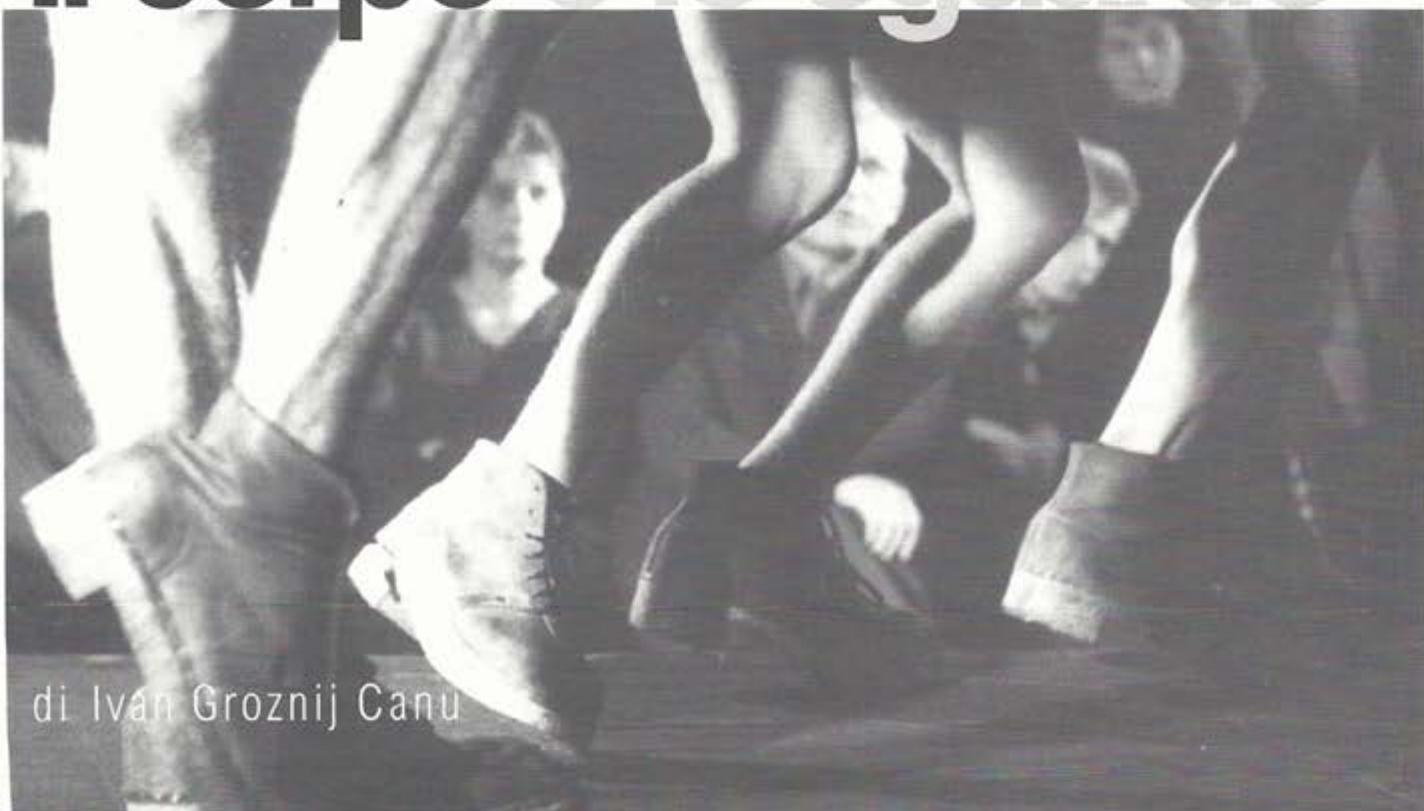
## Al Teatr 13 Rzedów

È il '59 quando a Opole, cittadina polacca a non molta distanza da Auschwitz, Grotowski fonda il piccolo Teatr 13 Rzedów, le Tredici File. Ha ventisei anni e un tirocinio artistico piuttosto tradizionale e regolare. A lui le autorità cittadine affiancano come "consulente letterario" Ludwik Flaszen, noto critico e già direttore del Teatr Slowacki di Cracovia, per creare una compagnia e un repertorio con sovvenzione fissa e bilancio bloccato. La compagnia dei primi tempi è di nove attori e la sovvenzione davvero irrisoria, sebbene Jan Kott osservasse come la Polonia fosse l'unica nazione d'Europa ad avere un "Teatro-laboratorio". Sin dall'inizio la direzione di Grotowski fu sottoposta a critiche da ogni parte - fattore costante in patria, anche durante il successo internazionale - soprattutto per

Dagli esordi alle Tredici File di Opole, al teatro-laboratorio di Wrocław, da *Kordian* ad *Apocalypsis cum figuris* - Un percorso attraverso l'arte di un protagonista del teatro del Novecento

la scelta dei testi (i post-romantici Witkiewicz e Gombrowicz e i grotteschi Mrozek e Rozewicz) e la radicalità della sua estetica. Si parlava di nuovo barocco e di formalismo accentuato e si criticava la scelta di con-

# Il corpo e lo sguardo



di Ivan Groznij Canu

figurare tutto lo spettacolo attorno agli attori, all'epoca vuoti di qualsiasi dignità e volontà artistiche. Il nuovo teatrino parte dall'avanguardia occidentale degli anni '50 (Beckett, Ionesco, Genet) e dalla ormai snobbata lezione di Stanislavskij, facendo fremere d'insofferenza la critica che non sapeva se temere di più le idee teatrali dei letterati (Fiaszen) o le ambizioni letterarie degli uomini di teatro. Le Tredici File esordiscono l'8 ottobre del '59 con *Orphée* di Cocteau, cui seguono il *Caino* di Byron e il suo primo *Faust*, da Goethe. Si tratta ancora di spettacoli tradizionali, formulazioni in negativo del programma grotowskiano. Pur con scarsa eco di pubblico, la compagnia già si segnala per la disciplina scenica e la fede nel lavoro. La prima stagione si chiude nel luglio del '60 con *Mistero buffo* di Majakovskij. *Sakuntala*, il poema di Kalidasa, apre la seconda stagione e la collaborazione con lo scenografo Jerzy Gurawski, che durerà fino al *Principe costante*. L'allestimento più significativo di questa fase è *Gli Avi* di Mickiewicz, il primo degli spettacoli sui classici polacchi. A questa rappresentazione assiste anche il giovanissimo Eugenio Barba che rimarrà nella compagnia come assistente per due anni e sarà determinante per la futura attività di divulgazione internazionale del lavoro del laboratorio. Intanto la fama della compagnia si estende a tutta la Polonia, così come le teorie di Grotowski assumono consistenza sviluppando il nocciolo del "teatro povero" che sarà centrale negli anni immediatamente successivi. Per il momento Grotowski non attende a una forma definitiva di messinscena; ogni spettacolo è una fase compiuta di ricerca e la sua sperimentazione dei rapporti spaziali viene considerata rivoluzionaria, anticipatrice delle più diffuse teorie di Schechner e Kostelanetz degli anni '60 e '70. *Kordian* e *Akropolis* (1962) possiedono già gli elementi dell'*environment theatre* che Schechner realizzerà nel '67 con il suo *Performing Group in Vittime del dovere* di Ionesco. Ci sono Appia, Mejerhol'd, Okhlopkov, Artaud e Brecht alle spalle, ma pure Julius Osterwa, fondatore del celebre teatro di Reduta sul modello del Teatro d'Arte di Mosca.

## L'attore, la via negativa e una metafisica

Logica conseguenza degli *Avi*, *Kordian* di Juliusz Slowacki apre la terza stagione alle Tredici File, ormai divenuto Teatro Laboratorio (primo dei sei nomi che segnano la sua evoluzione) e presenta il lavoro di Grotowski all'ottavo Festival mondiale della Gioventù a Helsinki (luglio-agosto 1962), dove il regista incontra anche Raymonde Temkine, fra le sue prime studiose e biografe. *Kordian* si configura come un'allucinazione collettiva, in cui gli spettatori-vittime divengono i pazienti stessi dell'ospedale psichiatrico, distesi su brandine di ferro nel mezzo dello spettacolo. A ottobre va in scena la prima versione di *Akropolis* di Wyspianski, con le scene di Josef Szajna e l'assistenza

di Barba, che risulterà lo spettacolo più stilizzato finora realizzato e rimarrà in repertorio per otto anni, in cinque diverse versioni. Si tratta di una farsa tragica dei valori degradati, nella quale la cattedrale di Varsavia diventa campo di concentrazione, il luogo della celebrazione, quello del disfacimento dell'uomo e della cultura. Lo spettatore, il vivo, è chiuso a ogni rapporto con l'attore, il morto. Il Laboratorio è sempre più "corpo" cui è difficile accedere dal di fuori. Il pubblico è virtuale, non ci sono le comode poltrone-asilo. La sola presenza dello spettatore si fa intenzione di sottomettersi all'atto teatrale collettivo, dal quale non è possibile isolarsi. Nelle sue opere Grotowski strappa la maschera senza offendere i valori di ciascuno e della società, ma attaccandoli e demistificandoli con quella dialettica di "apoteosi e derisione" che deriva da Artaud attraverso Nietzsche. Nel suo ritorno al teatro "teatrale" elimina ciò che di convenzionale vi si è attaccato, le forme obsolete, la falsa attualità, l'invasione delle contaminazioni. Il ruolo che il regista scava per sé è quello di provocatore, di suscitatore delle potenzialità dell'attore. Inevitabile la destinazione di questo teatro a pochi eletti, tra i quali il pubblico è ammesso, non invitato. Un teatro come ufficio. Il lavoro di Grotowski viene osservato con interesse anche fuori dalla Polonia, ma in patria le autorità sono più spesso ostili che indifferenti e i finanziamenti non crescono in rapporto alle nuove esigenze del Laboratorio. È il 1963 l'anno della svolta internazionale.

## Faust e l'attore-stregone

Già nel dicembre del '62 erano cominciate le prove della *Tragica storia del Doctor Faustus* di Marlowe, il secondo approccio al mito di Faust dopo quello goethiano. L'impressione degli osservatori alle prove dello spettacolo è quella di un cerimoniale, cui contribuiscono i costumi neri (di cui ama vestirsi anche Grotowski), il silenzioso raccoglimento, il complesso iter di esercizi, la puntualità degli attori e la precisione del lavoro. È già elaborata la concezione dell'attore come stregone, che influisce sullo spettatore a livello inconscio attraverso un linguaggio scenico assolutamente artificiale, fondato su tecniche tra l'Oriente e la biomeccanica. L'attore-creatore del linguaggio teatrale estirpa da sé ogni correlazione con la fattualità e la contingenza storica, estrinsecando

«Ma può il teatro esistere senza gli attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere. Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore"»

l'ultima connessione possibile fra sé e la realtà: il rapporto vittimacamefice. Attraversando con questa logica la drammaturgia polacca romantica Grotowski ne porta all'estremo la conaturata religiosità cristiana e la tematica dell'eroe sacrificale, colui che alla realtà oppone il sacrificio (passivo) invece dello scontro creativo (attivo). Naturale, perciò, l'incontro con Witkiewicz, autore di riti laici ma metafisici, che proiettano l'uomo oltre il suo tempo storico. Quanto poco marxiani e quanto radicalmente spiritualisti (quasi francescani) siano questi traguardi dell'etica e dell'estetica grotowskiane lo dimostra l'elabora-

J. Grotowski, *Per un teatro povero*

zione di questo spettacolo. La prima del *Doctor Faustus* è il 23 aprile 1963 e segna un punto di non ritorno non solo nella tecnica di training psico-fisico, ma anche nell'estetica e nell'etica teatrali di Grotowski. I motivi dei vari spettacoli confluiscono qui in quello, centrale, del sacrificio. Secondo il regista Faust è l'archetipo del santo sciamano (già in Goethe) che, vendendosi al diavolo, ottiene la conoscenza assoluta dell'universo. Lo spettacolo si rivela sobrio, contenuto nella resa monastica delle tavole, degli abiti, che minacciano con la loro nudità le certezze degli spettatori. Tra il nero francescano e il bianco domenicano, la scena denuncia tutta la sua adesione alla radicalità del teatro povero. All'inizio Faust saluta ogni spettatore come un invitato; tra il pubblico stanno due attori in funzione provocatoria. La narrazione della sua vita trasforma la sala in un confessionale e gli spettatori in confessori. L'effetto è di inibizione, più che di sollecitazione e lo straniamento è esasperato dalla recitazione del testo in polacco. L'adesione alla concezione marlowiana di un Faust santo laico ribelle è molto parziale, pur lasciando il dramma immutato nel suo fondamento: la vittoria di Dio sull'uomo. Il cristianesimo "in nero" è palese nella corona di personaggi che contorna Faust. E lo è anche nell'accettazione della ribellione a Dio e del patto con Satana come caduta e peccato d'orgoglio. Faust come secondo Lucifero, più che come secondo Adamo. L'atto del Faust grotowskiano non è l'opportunismo della logica goethiana che evita la trappola della conoscenza come puro possesso, ma l'implacabile legge medievale dell'inevitabilità del Male, della necessità della dannazione. Per questo Grotowski chiude il suo *Faust* con una sfida alla benevolenza di Dio, mentre in Marlowe si disperava per il patto dannato. Ma al centro di tutto la cristianissima accettazione della tragicità della vita, necessaria perché l'eroe si faccia da uomo, santo. Inevitabile l'approdo al Cristo, obiettivo che Grotowski accoglierà nel *Principe costante* e nell'evangelico *Apocalypsis cum figuris*. L'accoglienza del *Faust* è controversa. All'entusiasmo dell'Occidente corrispose l'ostilità della Polonia che impedì la partecipazione dello spettacolo al Festival delle Nazioni di Parigi, dove pure era stato invitato per l'inflessa attenzione di Barba. Nel corso del '64 il Laboratorio mette in scena solo uno *Studio* su

dalla Polonia a Pontedera

## Un ex granaio per il Workcenter

Quello con Grotowski è stato fin dall'inizio per i fondatori del Centro di Sperimentazione e Ricerca Teatrale di Pontedera un incontro d'amore. Di quelli che scaturiscono da profonde affinità elettive, si accrescono e fortificano nel rispetto delle differenze e soprattutto fruttificano spargendo generosamente semi a loro volta fecondi. È un incontro, quello col Centro di Pontedera, che avviene a metà degli anni Settanta «quando - come racconta Carla Pollastrelli, responsabile organizzativa del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera - intorno a Roberto Bacci, Luca Dini, Teresa Telara e altri amici venivano a confluire giovani attori che avevano come punti di riferimento Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, e la metodologia di lavoro era quella che si andava leggendo su *Per un teatro povero*, il libro-culto del maestro polacco. Dopo la Biennale di Venezia del 1975, dove molti del nostro gruppo si sono conosciuti e dove abbiamo avuto contatti con gli attori di Grotowski che in quell'occasione presentava *Apocalypsis cum figuris*, i nostri rapporti si sono infittiti fino a chiedergli, dopo i fatti di Polonia e la sua fuga negli Stati Uniti, di venire a vivere stabilmente a Pontedera. Arrivò da noi insieme ad alcuni suoi assistenti. Uno di questi era il giovanissimo Thomas Richards. Era il 1985». Il rapporto tra il Csr e il Workcenter di Grotowski si fonda da subito su una completa autonomia: Grotowski accetta di lavorare stabilmente a Pontedera con i suoi collaboratori dove gli viene offerta una sede (un ex granaio ristrutturato) a condizione di mantenere una perfetta equidistanza dal Centro diretto da Bacci che permettesse al Maestro di operare e sperimentare in assoluta libertà. «In realtà all'inizio - continua Carla Pollastrelli - non sapevamo poi molto di quanto Jerzy andasse sperimentando, ma la cosa per noi non aveva molta importanza perché eravamo sicuri che nel momento in cui lui si fosse sentito pronto a farci assistere a qualche suo lavoro l'avrebbe fatto. Il nostro è stato un rapporto di grande amicizia improntato sulla libertà e sulla fiducia. Grotowski assisteva ai lavori prodotti dal Centro di Pontedera, ci vedevamo spesso, ci confrontavamo sui risultati ma con la massima libertà metodologica reciproca».

Intanto nel suo spazio-laboratorio nella quiete della campagna toscana il maestro polacco, seguendo le linee guida del suo pensiero, andava selezionando gli allievi interessati al suo metodo (imponendo loro un *training* di lavoro che doveva durare almeno un anno), ospitava giovani compagnie italiane e straniere che presentavano le proprie produzioni e iniziava a trasmettere la sua metodologia didattica ai migliori allievi che avrebbero dovuto assumere e continuare la sua ricerca. Fra questi Mario Biagini e l'americano Thomas Richards sarebbero stati i suoi eredi ideali. «È stato molto importante per noi come Csr - spiega Carla Pollastrelli - osservare la crescita del Workcenter anche attraverso la straordinaria maturazione di due giovani artisti come Mario Biagini e Thomas Richards, tanto da arrivare con grande soddisfazione alla scoperta che il processo di trasmissione di un sapere e di una metodologia di lavoro si era compiuta nel momento in cui, nel 1996, il Workcenter of Jerzy Grotowski è diventato "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". Oggi dunque possiamo tranquillamente affermare che il testamento spirituale lasciato dal maestro scomparso è raccolto pienamente dal suo allievo assistente mentre possiamo garantire che il Centro di Pontedera continuerà a svolgere la sua funzione di punto di appoggio e di promozione per le nuove linee di ricerca del Workcenter».

La personalità di Grotowski emerge dai colloqui con le persone che hanno lavorato con lui a Pontedera - che lo hanno conosciuto da vicino e che tendono invariabilmente a proteggerne la sacralità, quasi evocarla fosse già un atto irraguardoso verso la sua scelta di vita improntata al rigore e alla ricerca solitaria - più per sottrazioni che per aggiunte. Si preferisce affermare ciò che non era. «Ma è stato sicuramente un vero maestro - conclude Carla Pollastrelli -. Con ognuno di noi cercava un rapporto individuale, preferiva parlare a ciascuno a tu per tu, riuscendo perfino a individuare un linguaggio personale che toccava il suo interlocutore aprendo un canale diretto con i suoi interessi più profondi. Come sa fare solamente un vero pedagogo». *Renzia D'Inca*



*Amleto*, irrisolto spettacolo limitato nelle repliche (solo venti) per il pubblico di Opole, prima del trasferimento a Wrocław, centro industriale e universitario di forte impronta mitteleuropea.

## In margine al *Principe costante*

L'attività si arricchisce con lo studio delle giovani discipline sociali, l'antropologia culturale, la sociologia, la fisiologia, che danno un contributo essenziale alla nuova versione di *Akropolis* e allo studio del nuovo spettacolo, *Il Principe costante* di Calderón-Słowacki che vien dato, in forma privata, il 20 aprile del '65 e per il pubblico il 25 aprile. Lo spettacolo è considerato la *summa* del Teatro-Laboratorio, con un successo sempre crescente nei cinque anni di *tournée*. Ciò che colpisce lo spettatore è la razionalizzazione dei rapporti spaziali tra spettatori e tra questi e gli attori. La sala è uno steccato che delinea la distanza insormontabile fra pubblico e attori. Sessanta spettatori seduti su panche di legno assistono a una lezione di anatomia. Grotowski tradisce Calderón, tradito da Słowacki in un'ottica di contemporaneità assolutizzante. Non c'è improvvisazione, non c'è scenografia che non sia totale geometria, non c'è movimento o parola che non si iscriva in una assoluta necessità. Tema: la costanza come fedeltà a sé; variazioni: la sua scamificazione nella lotta con se stessi e con gli altri. Spettacolo barocco per antinomie violente, visionarietà, musicalità, spiritualità, concretezza, viene definito da Flaszen «una specie di esercizio che permette di verificare il metodo di recitazione». Scomparsi lo scetticismo e la disperazione del sacrificio di Faust, *Il Principe* esalta la forza ispiratrice dell'atto individuale opposto alla collettività brutale e inflessibile. Già nel modello di Calderón la santità di Don Fernando è concepita come *imitatio Christi*, spoliazione progressiva della dignità sociale e umana per rigenerarsi come santo. Ma Grotowski esalta la trama della rappresentazione della Passione come resistenza passiva. Per cancellare i connotati storici del dramma Grotowski agisce sul piano gestico-fonetico, modificando la struttura del dramma, spostando episodi, condensando i tre atti originari in uno, con tempo e

spazio indeterminati e una struttura essenziale di sequenze. Fondamentale il processo di auto-penetrazione di Cieslak, attorno al quale ruotano gli altri attori, come puri "reagenti" alla partitura. Si può dire che lo spettacolo è dato dall'intreccio dei rapporti psicofisici fra gli attori e dal loro confluire nella persona di Cieslak. Per raggiungere questo risultato Grotowski ha separato la figura del principe dai legami storico-sociali e dal concetto calderoniano della storia come Provvidenza e della monarchia assoluta come massimo ordinamento civile; perciò il martirio del principe ha valore in se stesso, come sacrificio necessario, non più come disegno di salvezza per il mondo cattolico e islamico. Al principe non piace morire, come non piace a Cristo nel Getsèmani. Ma la carne è strumento dello spirito, il quale per crescere deve farla diminuire. Il principe si nutre del suo tempo: mentre l'ora dell'uomo diminuisce, lo spirito si espande. Ma diversamente dal francescano Don Fernando, il principe grotowskiano è rabbioso contro la sua carne, ricerca la santità con la follia del martire. L'ideale assoluto è l'immobilità della morte. Sono questi gli anni in cui Grotowski comincia la consuetudine dei viaggi in Europa, spesso accompagnato da uno o due attori, su invito di seminari e festival, durante i quali offre dimostrazione pratica del suo lavoro. È a Nancy per il Festival mondiale del Teatro studentesco, a Parigi e in Italia insieme a Ryszard Cieslak, protagonista assoluto del *Principe costante* e suo attore feticcio. Viene invitato a Londra da Peter Brook, con il quale collabora allo spettacolo *US* (1966), mentre sulla rivista polacca *Odra* pubblica il manifesto *Per un teatro povero*, di certo la più chiara e ricca espressione programmatica del suo Teatro. Tra il '65 e il '66 il Laboratorio istituisce corsi annuali per studenti stranieri. La questione

di una scuola presso il Laboratorio è un problema particolare che investe la divulgazione del lavoro teorico e pratico di Grotowski, anche in rapporto alla scena polacca. Con la notorietà Grotowski rifiuta di creare un "metodo" da porre accanto a quelli di Stanislavskij e Brecht, per evitare gli equivoci in agguato dietro ogni fissazione fittizia di norme. Il laboratorio si concentra sempre più sugli esercizi e il *training*, quindi le *tournée* dal '66 al '70 allontanano la compagnia sia dalla divulgazione del lavoro in Polonia sia dall'allestimento di un nuovo spettacolo. Dalla Scandinavia a Parigi e Amsterdam, il *Principe costante* ed il Laboratorio sono sempre l'evento principale, così come nel resto d'Europa, negli Stati Uniti e in Messico, dove il Laboratorio viene accolto con lo stesso entusiasmo tributato al Berliner Ensemble e alla Compagnia di Vilar. Nel frattempo il Laboratorio diventa Istituto di ricerche sulla recitazione, con una chiara sterzata verso la pedagogia. Dopo la fruttuosa collaborazione con Peter Brook, con il Centre National Dramatique e con l'Ecole Nationale Supérieure di Aix-en-Provence, Grotowski ferma l'attività dell'Istituto per un anno per preparare l'ultimo dei suoi spettacoli, *Apocalypsis cum figuris*. Il testo è ormai scomparso come punto fermo ma atomizzato in forme citatorie e aforistiche, come un unico infinito e sempre progressivo *verbum* collettivo. La Bibbia, i Vangeli, i *Fratelli Karamazov*, Eliot sono il calderone dal quale si manifesta la Seconda Venuta del Cristo, quella profetizzata dall'*Apocalisse* di Giovanni, in forma di blasfema spoliazione di mito e rito. È l'epilogo dell'attività teatrale. «Per dare vita a questo teatro, occorre credere in qualcosa di più grande del teatro», scriveva il critico Robert Brustein a commento della stagione newyorkese del '69, anticipando l'esito finale dell'estetica grotowskiana. ■

In apertura e in questa pag. due sculture da *Akropolis* Wyspiński (Circa 1902), da sin. si riconoscono gli attori Zbigniew Cybulski e Ryszard Cieslak.





1970

# il mistero oltre il teatro

di Massimo Marino

**Q**uando nel 1970 abbandonò il teatro, in Italia Grotowski era soprattutto l'autore del *Principe Costante* e di un libro, *Per un teatro povero*, letto, compitato, messo in pratica in centinaia di laboratori o sedute di autopedagogia di gruppi di giovani che volevano scoprire, e molte volte colpire, il mondo con il teatro. Grotowski era una bandiera agitata contro il "teatro istituzionale", nel nome dell'autenticità. Il suo libro fu per una generazione il viatico per un lavoro che attraverso il corpo metteva in moto l'energia, la fan-

tasia, il pensiero, fino ai noccioli più misteriosi della psiche.

Mai un testo fu più frainteso e meglio compreso nella sua essenza. Grotowski incontrò un'ansia. Così il suo addio al teatro si intrecciò con urgenze che erano molto forti allora. Anche il Living Theatre abbandonava la rappresentazione per interventi politici diretti, la *performance* esplorava i limiti del rapporto attore-spettatore, altri artisti si trasferivano nelle periferie o innescavano situazioni "a partecipazione" in scuole, manicomi, carceri, quartieri operai, paesini.

La memoria, il corpo, la comunicazione, la festa sono stati i temi di quegli anni. Molti poi sono ritornati nel teatro. Grotowski ha continuato la sua impervia ricerca, dalla Polonia verso il mondo, negli Stati Uniti, in Francia, in Italia. I suoi progetti si sono chiamati "Parateatro", "Albero delle genti", "Teatro delle fonti", fino alla fondazione del Workcenter di Pontedera nel

1986, ultima tappa di una sperimentazione che ha attraversato e ridefinito i nuclei di crisi del teatro del Novecento, il rapporto dell'attore con il proprio interno e con la memoria collettiva, la relazione fra attore e spettatore, fra creatività e condizionamenti, fra sguardo e libertà. Sottraendosi al teatro il regista polacco ha innescato un processo a reazione simile a quelli avviati dalle opere e dalle visioni utopiche di grandi maestri come Stanislavskij e Artaud.

## Di corsa nei campi

Ci troviamo in campagna, nei pressi di Pontedera. Siamo alla fine degli anni Settanta, in venti o forse trenta radunati per provare "l'esperienza". Due giorni e una notte in una cascina con gli attori di Grotowski (un tempo piuttosto breve per il parateatro). Abbiamo i sacchi a pelo. Ma ci sconsigliano di dormire. Al piano di sopra si danza, si improvvisa con il corpo e con la voce su ritmi che mutano. Seguiamo le indicazioni fisiche delle guide, cerchiamo un respiro collettivo, poi ci accorgiamo che anche noi possiamo indirizzare l'azione di questo grande corpo fluido, in cui la distinzione fra attore e spettatore tende a dissolversi. Ad un certo punto veniamo portati fuori, di corsa, nei campi, fra canne, salite, sabbia, pietre, fango. Sentiamo e soffriamo i diversi terreni. Guardiamo fuori di noi come per ritrovarci, per recuperare la capacità di percepire. Quindi di nuovo nella sala, oltre i limiti della resistenza.

Non ricordo se dalle improvvisazioni nacquero immagini teatrali folgoranti. La memoria mi riporta una grande concentrazione faticosamente raggiunta, un senso di vuoto e di spaesamento all'uscita, al ritorno nel mondo, nei vorticosi ritmi "normali". Molti di quelli che erano lì ho rivisti negli anni: attori, ma anche organizzatori, studiosi, insegnanti...

Ricordo che sulla scia di analoghi lavori sul decondizionamento, l'energia creativa, la partecipazione e la percezione (esterna e interiore) nacque a Volterra il gruppo dell'Avventura, che ha germinato in tante direzioni (Armando Punzo e il lavoro nel carcere, François Kahn, che ora notomizza testi, certi percorsi-spettacolo di Roberto Bacci).

## Action a Modena

Ricordo Grotowski festeggiatissimo a Modena nel 1989 quando con Peter Brook, Eugenio Barba e un nutrito numero di studio-

Le teorie  
del manifesto  
del Maestro polacco,  
*Per un teatro povero*,  
furono una risposta  
all'ansia di una  
generazione -  
Il ricordo  
di due giorni  
a Pontedera -  
Lo spettatore  
come testimone  
del faticoso percorso  
alla ricerca  
di se stessi

si e critici presentò il lavoro sul "Performer", sulle "Azioni", sviluppato nel Workcenter con Thomas Richards, il suo erede designato. Una ricerca estrema che non prevede lo spettatore. Che ha rilanciato le solite domande: «A chi giova chiudersi in un eremo? Dove porta?».

La risposta è semplice: Grotowski non ha mai accettato i confini, ha sempre spostato più avanti i termini delle questioni. Partendo dalla relazione teatrale è andato alla ricerca di qualco-

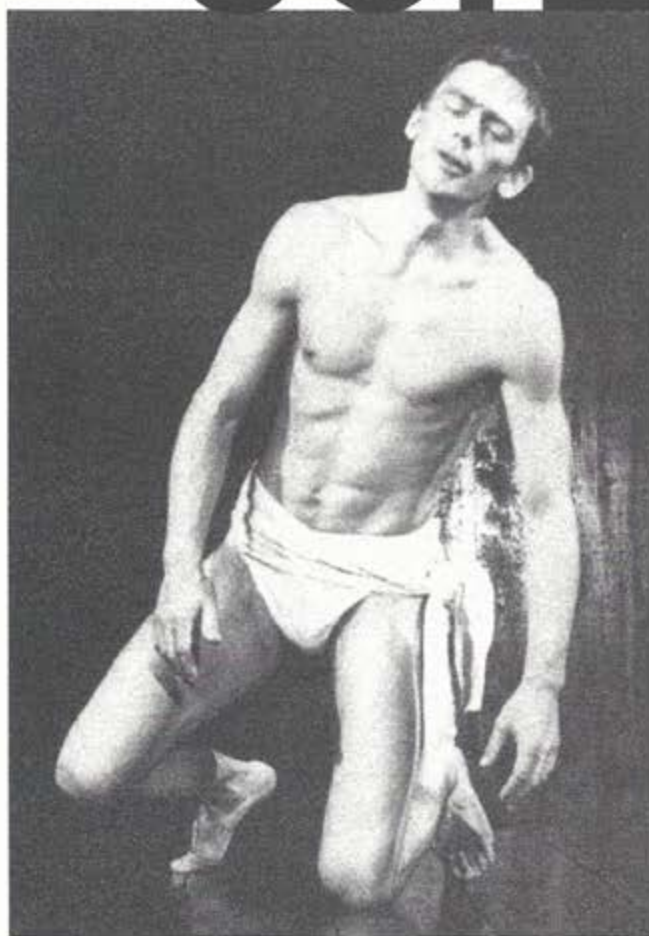
sa di più profondo, verso un lavoro su se stessi che visita le fonti dove si scatenano cortocircuiti fra l'energia fisica e quella interiore. Ha ricercato qualcosa di più necessario e bruciante che non il modo migliore di raccontare storie da un palcoscenico: come ricordava Brook ha esplorato le possibilità dell'uomo.

Action in realtà ha incontrato decine di gruppi teatrali. Ha ammesso spettatori a Pontedera e in altre situazioni. Ha formato *performer* che, alla fine dell'esperienza, si sono sparsi per il mondo e per i teatri. Ma chi ha visto questo lavoro sa che riguarda principalmente chi lo fa, chi cerca, attraverso antichi canti vibratorii, azioni fisiche, momenti rituali derivati da diverse culture, una strada per essere, lì, presente, veicolo di forze e dèi che agitano. Lo spettatore rimane solo un testimone, che sente la propria separazione, il proprio esserci solo con gli occhi, e prova il desiderio di spostarsi dallo sguardo alla presenza. Di trasportarsi oltre lo schermo della visione, verso qualcosa di più essenziale che questo polacco combattivo ci ha insegnato a cercare: una strada per provare a trovare pienamente se stessi, scontrandosi con tradizioni forti, che devono essere solo il punto di partenza di un percorso individuale, faticoso. ■



una riflessione

# Il Vangelo proibito di Jerzy



di Italo Moscati

**A**d un morto attraverso un morto. Sono passati pochi mesi dalla scomparsa di Jerzy Grotowski e la sua memoria mi raggiunge come in una seduta spiritica (non è vero ma ci credo, diceva il professor Croce). Me ne parla un altro cadavere eccellente che

un giorno è diventato tale dopo essere stato un eccellente critico e un eccellente traduttore, nonché sceneggiatore, scrittore e organizzatore teatrale, sempre eccellente. Allo stesso modo di Federico Caffè, un economista che scriveva su *Il Manifesto*, il candidato cadavere eccellente (anche se lo si ricorda poco) uscì di buon'ora di casa senza dire dove stesse recandosi. Passò un'intera giornata e da lui nessuno ricevette una telefonata, né la famiglia, né gli amici. Gerardo Guerrieri, così si chiama, aveva deciso di

andarsene per lasciare la pelle da qualche parte; mi pare che lo ritrovassero in un'ansa del Tevere che ha più topi sulle rive che pesci nelle acque. Perché lo fece? Invano si cercò una risposta, e ancora qualcuno fra gli intimi la sta cercando, ma è da supporre che non l'avremo mai. Mi provai a chiedere un parere a Vittorio Gassman che mi aveva ricevuto nella sua casa di via Flaminia. L'incontro avveniva in uno studio colmo di libri, fra botti-

glie di whisky, mentre nella stanza accanto giocava il piccolo Jacopo figlio suo e di Diletta D'Andrea, l'ex moglie di Luciano Salce. Diletta mi aveva appena confessato di avere amato Vittorio fin da quando lo frequentava da sposata con Salce, il quale portava con dignità il dolore, colpito com'era dal gioco della vita e dell'amore. Chiesi a Vittorio: secondo te, perché Gerardo l'ha fatto? L'attore chiuse la porta e mi disse che «la macchina da scrivere è uno strumento di tortura che può portare alla morte. Vedi - continuò, leggendo confuse domande nei miei occhi - io sto sul palcoscenico come un atleta, come un ginnasta che spende tutte le energie nello sforzo di recitare; a Gerardo mancava uno sfogo fisico, di fatica e di sudore, forse se n'è andato proprio per questo».

Vittorio non volle proseguire, la morte dell'amico lo turbava in profondità e capii che dovevo sospendere la mia curiosità. Del resto, il mattatore che era allora gonfio come non lo avevo mai visto e mai più sarebbe stato così (una coincidenza con il fatto appena avvenuto?), mi aveva messo sulla strada. La logica di una sparizione con decesso trasformava un probabile suicidio in un delitto molto particolare. Ovvero, la macchina da scrivere di un teatrante senza acrobazie muscolari sulla scena, poteva diventare a lungo andare un'arma micidiale: goccia a goccia, fra paura della pagina vuota, invidia per gli amici atleti in gara, virulenta frustrazione distillata in pomeriggi e notti depresse. La morte cercata era in realtà l'atto finale di un agguato senza sosta.

Adesso che Jerzy non c'è più, e sono costretto a pensarci quell'episodio mi è tornato alla mente con prepotenza.

## Ritiro dal mondo

Anche Jerzy, abbandonando volontariamente un teatro fatto da regista fra i corpi seminudi degli attori del *Principe costante*, di *Apocalypsis cum figuris* e di pochi altri spettacoli destinati a piccoli gruppi di pubblico, aveva deciso di sottrarsi al mondo e di ritirarsi in un luogo della Toscana, Pontedera, dove era circondato di simpatia e di rispetto, ma dove i giorni scorrevano muti, chissà lungo un Tevere immaginario anticamera della morte, malgrado lui, malgrado gli amici che aveva intorno.

Non ho mai creduto che Jerzy avesse compiuto questa scelta come uno sdegnoso, orgoglioso gesto di separazione dal lavoro sulla scena, nel momento in cui l'amato (e anche odiato) teatro aveva bruciato nell'indifferenza e nella sopravvivenza gli anni della ricerca e dell'avanguardia degli anni Sessanta. Jerzy aveva detto a se stesso, probabilmente, che il viaggio "verso un teatro povero" - raccontato in un ormai leggendario libro - non aveva più senso, anche se tanti adoravano le sue lezioni puntigliose, l'attività di "professore" esperto fino allo spasimo intellettuale in un'altra forma di recitare, una recitazione che aveva poco a che spartire con le tecniche di un'accademia o il birignao di una compagnia o anche di una formazione interstardita nel riproporre un'avanguardia ridotta a nostalgia di un tempo perduto.

Jerzy veniva invitato ovunque, riceveva premi, creava seguaci, ma aveva sul volto l'espressione di chi se ne vuole andare e sa di non poterlo fare se non morendo, anche se ad "aiutarlo" ha concorso una malattia. Perché ci sono persone che sono costrette a vivere per quel che hanno fatto, detto e mostrato, ma in cuor loro sono infastiditi dalla troppa devozione in giro, dalla ripetitività delle celebrazioni che monumentalizzano i malcapitati di successo o, come nel caso suo, di enorme prestigio ottenuto rapidamente, con pochi, indimenticabili tocchi d'artista.

Aveva sessantasei anni Jerzy quando è spirato. Lo ammiravo ma mi riusciva difficile amarlo. Mi ero molto emozionato agli incontri con

lui e i suoi attori, che ingiustificatamente erano definiti spettacoli. Ho lasciato che grande parte di questi incontri galleggiassero nella soffitta più preziosa dei pensieri, perché mi sentivo attratto a vita da quelle ballate di pallidi fantasmi appena illuminati da deboli candele, dai pochi oggetti senza valore disseminati sul pavimento, dalle parole che faticosamente cercavo di capire. Era l'invisibile che mi veniva addosso con un garbo irresistibile che faceva anche un po' di paura. L'invisibile che, in quegli anni (si era nel 1975 e anni seguenti), era stato camuffato e respinto da una cultura che lo tollerava perché le voci intorno risuonavano di ideologia e di sicurezze tutte alla luce macabra del sole.

## Difficile amarlo

Era difficile, per me, amarlo perché avvertivo che il suo modo di fare teatro, quella creatività sprigionata da forze occulte sotto l'evidenza dei corpi, era accettato in nome di una tecnica più che da un'autentica volontà di scoprire che cosa c'era sotto il viaggio, il suo personale viaggio, verso il teatro povero compiuto con il tappeto volante dell'invisibile. Gestualità, fisicità, reminiscenze artaudiane, lo zen si affollavano per soffocare una sensibilità ricca e altrimenti derivata. Derivata da che?

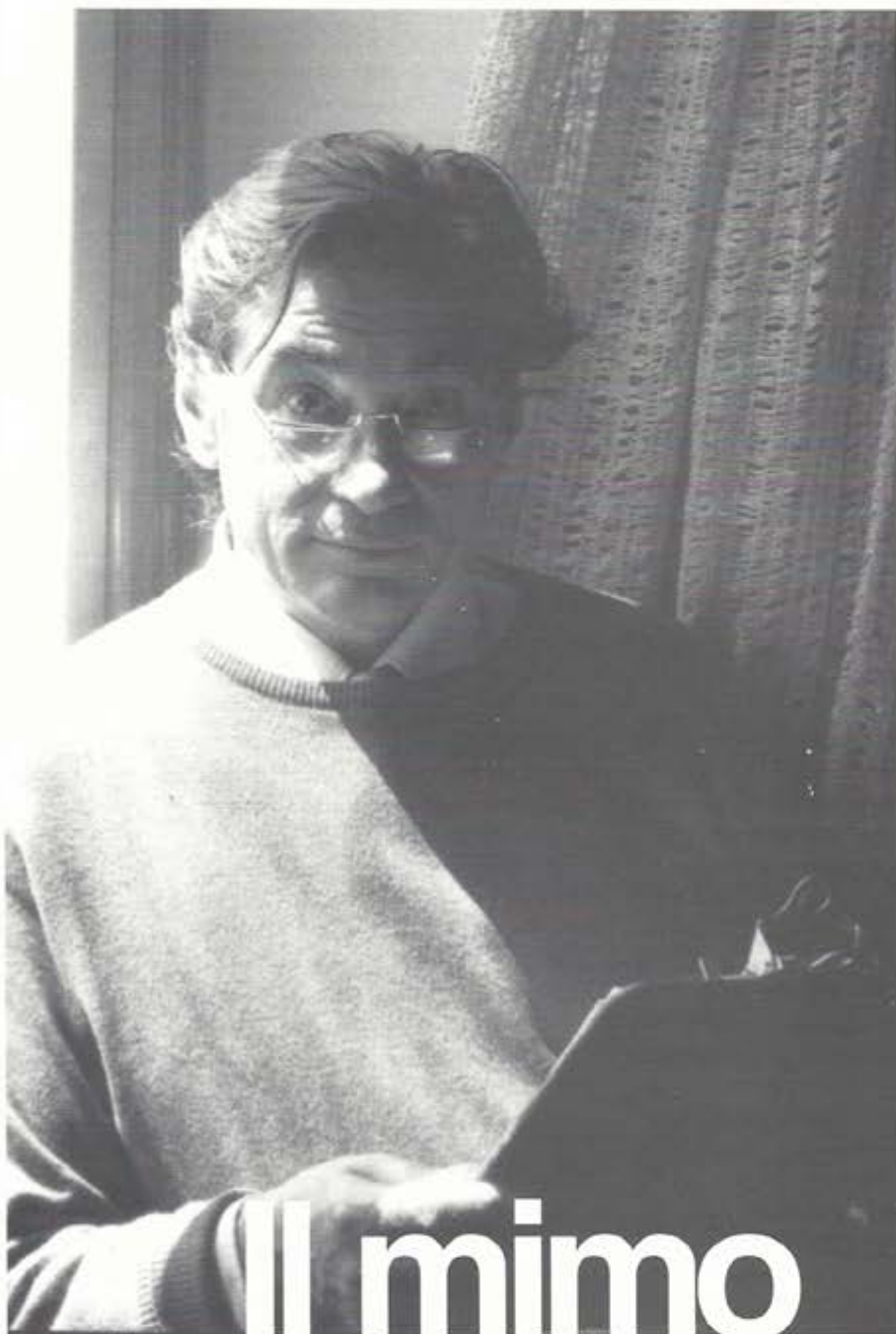
A questo interrogativo dà in parte una risposta un vecchio articolo che Gerardo Guerrieri scrisse in quegli anni per *Il Giorno* su Jerzy, un'analisi più che un articolo, il solo forse tra i molti pubblicati sulla stampa di allora e anche sulle riviste specializzate, capace di uscire dalle ambiguità e dalle untuose annessioni divampanti in ambienti ristretti come tane e però avidi come formichieri. Ecco affiorare la necessità di un ritorno a critici come Guerrieri, settari per scelta artistica, acuti per cultura e voglia di capire. Guerrieri riproduceva le parole di Grotowski a proposito di «teatro come incontro» e degli italiani che si comportano «come poliziotti». Sul primo punto, Jerzy parlava di un «bisturi che ci permette di aprire noi stessi, trascendere noi stessi, scoprire quel che è nascosto dentro di noi e "fare l'atto di incontrare gli altri"». Sul secondo diceva: «Quando si incontra un italiano egli parla sempre contro la polizia, ma quando gli italiani sono insieme una gran quantità di loro si comportano come poliziotti. Che avete fatto?

E che cos'è esattamente? Di che si tratta? Perché è nascosto? Perché c'è del mistero? Che vuol dire? Che scopi sociali ha?».

Fra frasi che non hanno bisogno di commento, come un'altra sempre riportata nell'articolo di Guerrieri, riguardo la fraternità finta e superficiale delle riunioni di massa - va ricordato che Jerzy si trovò in Italia nel periodo della contestazione, dei gruppi, delle assemblee - «La fraternità vera - diceva Jerzy - nasce da una prova, da una lotta, da una conquista comune». Ma queste frasi sarebbero soltanto scampoli di saggezza, invettive di costume, segni di acutezza, bussole della quotidianità, se non fossero state incorniciate da Guerrieri in una vicenda storica di cui Grotowski e la sua famiglia erano stati i protagonisti in una Polonia sbalottata da eventi terribili nel Novecento delle guerre ideologiche, dei campi di concentramento e della caduta dei muri. Una famiglia di nobili ridotta in povertà, di nazionalisti contro russi e tedeschi occupanti, di emigranti per scampare a regimi totalitari, di intellettuali per obbligo più che per scelta, di contadini, di vittime del nazismo. Un contesto paradigmatico per milioni di europei, nobili e no, in una landa particolarmente solcata dal dolore in cui persino la lettura del *Vangelo* poteva essere proibita. Lo racconta Guerrieri che riporta un ricordo dello stesso Jerzy, il quale da ragazzo nel villaggio in cui viveva s'imbatté in un prete che aveva proprio imposto questa proibizione. Jerzy trasgredì nascondendosi in un granaio per leggere. «Da allora il *Vangelo* è rimasto per lui collegato a qualcosa di proibito, un'interdizione», qualcosa contro la quale reagire, ribellarsi, in modo certo non violento. Molta parte di questa trama di un passato che non passa, si trova in Jerzy e nel suo teatro che sconfinava e rientra in un disegno che non si piega alle ragioni dello spettacolo puro e della speculazione fine a se stessa. Libri e idee proibite (non soltanto il *Vangelo*) sono intrinseci del viaggio verso un teatro povero di apparenze e denso di intenzioni, immagini, lampi, sofferte voci, corpi limati e sottratti al buio.

I personaggi estremi, come Jerzy, chiamano le soluzioni estreme. E al di là degli incontri-spettacoli e delle lezioni, o dei pochi scritti, invitano a studiare meglio, ad approfondire. Siamo in grado di farlo oggi, come appena ieri, quando il pensiero è debole, è un *prêt-à-porter*? ■

In apertura una posa di Ryszard Ciesiak nel *Principe Costante* (1965).



# Il mimo che veniva dallo sport

di Marco De Marinis

**C**on la scomparsa di Jacques Lecoq, che segue di qualche anno quella di Etienne Decroux (1991) e di Jean-Louis Barrault (1994), la scuola francese che ha reinventato il mimo nel Novecento perde un altro dei suoi maestri: oggi, dei quattro moschettieri, resta il solo Marcel Marceau, di due anni più giova-

ne rispetto a Lecoq.

Il grande merito di Lecoq, arrivato al teatro dallo sport e dall'educazione fisica, è stato quello di aver capito subito – in quegli anni Quaranta in cui il lavoro del rifondatore Decroux stava uscendo alla luce dopo un lungo periodo di ricerca segreta, preceduto di poco dalle prime folgoranti apparizioni del suo allievo Barrault – che il contributo decisivo che il mimo avrebbe potuto dare al teatro non stava nella proposta di un nuovo genere "muto", di un nuovo linguaggio mimico autonomo e autosufficiente, e tantomeno risiedeva nelle contaminazioni eclettiche e superficiali che già se ne stavano tentando in scena, nel teatro drammatico, servendosi come virtuosismo d'attore e come trovata registica. Lecoq è stato fra i primi a intuire che il grande apporto del mimo alla ricerca teatrale contemporanea consisteva invece nel fatto di porre, con una radicalità teorica e una sistematicità pratica mai viste prima, la questione dei fondamenti dell'arte dell'attore in quanto fondamenti fisici, corporei, che richiedono un apprendimento adeguato e uno specifico allenamento. In questo, oggettivamente, e per quanto invece vi prendesse le distanze sul piano estetico, egli si ricollega al cuore dell'insegnamento di Decroux, per il quale il mimo, in quanto educazione ed espressione corporea, avrebbe dovuto rappresentare lo strumento di una rivoluzione copernicana della pedagogia teatrale, cioè di un ripensamento globale e dalle fondamenta dell'intera formazione dell'attore, delle sue modalità, dei suoi scopi, delle sue finalità.

Segnato alle origini dall'incontro con Jean Dasté (che lo immise nel solco della feconda tradizione del Vieux-Colombier, addestrandolo in particolare all'improvvisazione con la maschera) e poi da quello, almeno altrettanto importante, con il teatro italiano (Gianfranco De Bosio, Amleto Sartori, Franco Parenti, Giorgio Strehler), il progetto pedagogico di Lecoq, che apre la scuola parigina nel '56, viene sviluppandosi sull'ipotesi di una dimensione espressiva originaria, totale e indifferenziata, anteriore al costituirsi dei diversi linguaggi e dei vari generi e legata ontogeneticamente e filogeneticamente al mimismo (termine mutuato dall'antropologia di Marcel Jousse), piuttosto che al mimo o alla mimesi: dove per mimismo bisogna intendere una facoltà o attitudine innata dell'essere umano, che in origine (bambino, società primitive) si relaziona al mondo e lo conosce mediante la rievocazione (*rejeu*), perdendo in seguito gran parte di tali capacità.

Su questa base Lecoq ha costruito e via via arricchito un percorso formativo che molto deve alle pedagogie evolutive-progressive della prima metà del secolo (e in particolare a quella di Jacques Copeau) e che porta l'allievo in due anni (più un altro di specializzazione) dalla "mimodinamica" alla "geodrammatica", ovvero dalla esperienza dei fondamenti dell'azione e dell'espressione scenica (improvvisazione, maschera neutra, analisi del movimento, personaggio) all'esplorazione dei grandi territori teatrali, dal melodramma alla Commedia dell'Arte, dai buffoni alla tragedia, dalla pantomima al clown.

In particolare, il lavoro sulla Commedia dell'Arte e quello sul clown sono diventate le due specialità per le quali è rinomata la sua scuola, che continua a richiamare ogni anno molte decine di allievi da

tutte le parti del mondo; e sempre a Lecoq si deve uno slogan che fece fortuna anche in Italia, all'epoca della grande diffusione del teatro giovanile di base: «la ricerca del proprio clown».

## Il mio maestro

**N**ella mia vita ho avuto un grande privilegio: conoscere ed avere per Maestro Jacques Lecoq. Non un maestro-santone, non un "guru", non un maestro-manipolatore (come da troppi anni tanti giovani che desiderano avvicinarsi al Teatro hanno invece avuto la sfortuna di incontrare). Parlare di Jacques Lecoq è difficile perché ogni parola rischia di essere riduttiva e di non trasmettere davvero il suo pensiero. Sono stata sua allieva nel 1967/69. Quella che ho frequentato non è mai stata una "Scuola di mimo". La "passeggiata sul posto" mi è praticamente sconosciuta e l'*expression corporelle* mi ha sempre, profondamente, annoiata. Lecoq ci ha insegnato molto di più, ci ha insegnato ad esplorare la vita in tutte le sue forme. Appena qualcuno rendeva "accademico" un movimento o formalizzava un personaggio (secondo schemi precostituiti) il suo giudizio era spietatamente ed inequivocabilmente negativo. «*Croire ou s'identifier n'est pas suffisant, il faut jouer*». Lecoq è stato un grande educatore del Novecento: un Maestro non solo per quello che ha insegnato ma per l'inquietudine creativa che ha saputo trasmetterci attraverso quel suo atteggiamento apparentemente freddo e distaccato ma in realtà timido e di una umanità sottile e scontroso. Lecoq parlava, agiva, insegnava, senza quasi averne l'aria, con la semplicità, la forza, la convinzione e il rigore di un educatore vero. Un uomo colto, curioso, allergico alle mode culturali, spiritoso, sensibile ed attento ai cambiamenti, alle tensioni del mondo esterno. Nel 1968 - è

importante ricordarlo - la sua Scuola scese nelle strade di Parigi per capire quanto stava succedendo. Avere studiato in quella Scuola è stato determinante per la mia vita e per il mio lavoro. La pedagogia di Lecoq non ha portato alla formazione di tanti "piccoli Lecoq" ma di artisti assolutamente diversi fra loro; noi ex allievi di generazioni diverse ci riconosciamo per un "sentire" comune. Lecoq mi ha insegnato ad imparare dagli allievi, a rimettere sempre tutto in discussione e a non perdere mai il senso dell'umorismo che è indispensabile per insegnare, per recitare ed anche per vivere.

Alessandra Galante Garrone (direttrice della Scuola di Teatro di Bologna)

E se forse, nel tempo, questa scuola non ha saputo sempre mettersi al riparo dai pericoli costituiti dal gigantismo e dalla commercializzazione, da un lato, e dall'adagiarsi nelle formule già note evitando il rischio fecondo della sperimentazione autentica, dall'altro, ciononostante la proposta pedagogica di Lecoq conserva intatta ancora oggi la sua forza di provocazione: «Una scuola di teatro - ha scritto il maestro francese nel libro *Le corps poétique* (Il corpo poetico), pubblicato nel 1997 - non deve andare al rimorchio dei teatri esistenti. Al contrario, deve essere in parte visionaria e contribuire, con l'invenzione di nuovi linguaggi, al rinnovamento del teatro stesso. [...] I teatri "puri" sono pericolosi. Che sarebbero un "puro" melodramma, una tragedia "pura"? La purezza è morte! Il caos è indispensabile alla creazione, ma un caos... organizzato, che permetta a ciascuno di ritrovare le proprie radici e i propri slanci. [...] Questo procedimento pedagogico [basato sull'apprendistato fisico] può essere adattato a ogni educazione artistica: impegnare il corpo mimante per il riconoscimento del reale, permette a ciascuno di incorporare il mondo che lo circonda prima di dipingerlo, scriverlo, cantarlo, danzarlo... Le forme proposte in quel caso sarebbero, senza dubbio, più sentite e meno cerebrali». ■

MARCO DE MARINIS è docente di Storia del teatro e dello spettacolo al Dams di Bologna.

In queste pagine, alcune immagini di Jacques Lecoq; in basso, con Alessandra Galante Garrone, a pag. 22 con i suoi allievi.





# La lezione di Jacques

di Marina Spreafico

Lo scorso gennaio è morto a Parigi Jacques Lecoq. Avendolo conosciuto nel 1973 e frequentato regolarmente da allora fino a pochi giorni prima della morte, mi è difficile parlarne se non come del Maestro e dell'amico che ho avuto la fortuna di incontrare e che vive dentro di me. Lecoq è stato un grande pedagogo del teatro, quello che si suole definire "un Maestro" e il fondatore di una pedagogia teatrale destinata a sopravvivergli. Era arrivato al teatro dallo sport ed aveva iniziato l'attività professionale con Jean Dasté, allievo di Jacques Copeau. Fu Jean Dasté a fargli scoprire il gioco della maschera e il piacere di un teatro semplice e diretto. Nel 1948 venne in Italia per tre mesi ma vi rimase fino al 1956. Jacques amava profondamente l'Italia e dichiarava di dovere, al suo soggiorno italiano e alle esperienze fattevi, alcune delle scoperte essenziali allo sviluppo del proprio insegnamento. Con Amleto Sartori aveva scoperto la Commedia dell'Arte nei mercati del

bestiame di Padova mentre, grazie alla collaborazione con Lecoq, Sartori ritrovò l'antica tecnica di fabbricazione delle maschere della commedia italiana. Invitato da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, creò insieme a loro la Scuola del Piccolo Teatro. Sempre al Piccolo, richiesto di occuparsi dei movimenti del coro di *Elettra*, e poi a Siracusa con *Ione*, *Ecuba*, *Eracle* e *I Sette contro Tebe*, farà un'altra scoperta essenziale: la tragedia greca e il coro. Le basi della sua pedagogia erano gettate. Lecoq parlava spesso degli amici italiani, specialmente di Dario Fo, Giustino Durano, Franco Parenti e Fiorenzo Carpi con i quali aveva partecipato all'avventura del *Dito nell'occhio*, una rivista che fece epoca. Con il senso dell'umorismo che lo distingueva, raccontava con piacere un aneddoto della vita italiana che l'aveva particolarmente colpito. Mentre sul palcoscenico mimava la "marche sur place" da poco inventata da Jean Louis Barrault, udì qualcuno del pubblico dire: «Che bello! Ma dove va?». Questa osservazione, che trovò sorprendente, gettò nel futuro del suo insegnamento semi destinati a fruttificare.

Nel 1956 Lecoq fonda la Scuola di Parigi, destina-

ta a costituire un'esperienza unica al mondo per l'internazionalità e per la qualità dell'insegnamento teatrale. Ormai col nome definitivo di Scuola Internazionale di Teatro "Jacques Lecoq", la Scuola, dopo circa vent'anni, approda al suo luogo ideale: le Central, antico tempio della boxe parigina, in rue du Faubourg St. Denis, dove ha sede tuttora insieme al LEM, il Laboratoire d'Etudes sur le Mouvement, nato in seguito all'esperienza di insegnamento all'UP6 (Institut Supérieur des Beaux Arts).

Essere passati per quella Scuola non è un'esperienza comune. Chiunque ne subiva una profonda trasformazione artistica e personale, e sentiva di vivere nel terreno adatto alla scoperta e allo sviluppo delle proprie capacità e del proprio talento. Come ha detto Ariane Mnouchkine che fu sua allieva: «Jacques Lecoq è più che un professore, è un Maestro e, cosa rarissima, un immenso pedagogo, cioè colui che apre un cammino avendo rinunciato a percorrerlo di persona». Lecoq ripeteva spesso «*Le point fixe bouge*», (il punto fisso si sposta) e costantemente rinnovava il proprio percorso. Per gli allievi provenienti da ogni parte del mondo, dal



Canada all'Australia, dal Giappone al Cile, dalla Norvegia all'Africa Australe, Lecoq diventava un riferimento, il punto neutro che, lungi dall'imporre uno stile teatrale, permetteva ad ognuno di trovare il proprio, di sviluppare la propria natura artistica profonda. L'insegnamento di Jacques Lecoq, tramite i suoi allievi, sparsi in tutto il pianeta, è ormai presente ovunque. Molti vi fanno riferimento senza nemmeno saperlo. Lecoq si sentiva realizzato e felice quando gli ex allievi davano vita a compagnie, scuole e teatri o avevano successo o sviluppavano comunque il proprio talento anche lontani dal teatro. Aveva un debole per chi coltivava la scrittura. Un anno che un ex allievo aveva vinto l'Oscar come miglior attore e un altro era entrato nella prestigiosa Comédie Française, scherzando gli disse: «Quest'anno hai avuto un Oscar e sei entrato alla Comédie. Che vuoi di più?». Naturalmente era contento, ma al contempo un po' soffriva della mancanza di un adeguato riconoscimento personale in patria, che tardava a venire. E pensare che aveva iniziato con un solo allievo. Il primo giorno di lezione, entrando nella sala deserta, questi aveva chiesto «dove sono gli altri?», frase rimasta celebre tra gli aneddoti della Scuola. L'episodio suona incredibile quando si pensa che da anni era costretto a respingere centinaia di richieste di ammissione. Un viaggio nel teatro che pareva non finire mai, quello di Jacques Lecoq, costellato di scoperte e intuizioni. A chi gli domandava della sua ricerca rispondeva: «Io non ho cercato nulla, ho trovato». A chi ha avuto la fortuna di averlo come Maestro ha lasciato una grande forza interiore. Come amico era un uomo di straordinaria fedeltà e di grandissimo cuore. Amava scherzare, mangiare e bere. Con lui ci si divertiva semplicemente, senza formalità, grazie anche a uno straordinario senso dell'umorismo. Jacques Lecoq lascia la sua grande Scuola di Parigi. Un libro, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, edito da Actes Sud-Papiers, frutto di quarant'anni di insegnamento, scritto in un «linguaggio semplice ma non semplicista» che è in via di traduzione in molte lingue. Due filmati sulla sua pedagogia, coprodotti da ANRAT e Arte, dal titolo *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*. Numerosissimi ex allievi sparsi in tutto il mondo. La sua famiglia è costituita dai quattro figli e dalla moglie, Fay, una donna straordinaria, che Jacques adorava. Fay saprà con cognizione ed amore far sì che l'opera di Jacques Lecoq venga degnamente continuata e preservata. ■

MARINA SPREAFICO è direttrice della Scuola del Teatro Arsenale di Milano e regista.

Pierfederici

## È finita l'attesa di Lucky

Con la silenziosa scomparsa di Antonio Pierfederici (appena una breve, troppo breve notizia sui quotidiani) se n'è andato un pezzetto non indifferente del nostro teatro di ieri. E anche uno degli interpreti più caratteristici, più seri e preparati che le scene di casa nostra ebbero negli anni successivi alla guerra. Un attore, Antonio, anzi Tonino Pierfederici che non ha avuto il destino, il carattere e forse l'ambizione vera del protagonista (anche se molte volte in realtà lo fu) ma che tuttavia riuscì a realizzare una serie di importanti personaggi, alcuni dei quali indimenticabili. E pensiamo al Desmoulin di *La morte di Danton* di Büchner sulla ribalta del Piccolo Teatro di Milano e soprattutto a quel Simonetto, reso con toni ambigui e inquietanti, che sta al centro della dannunziana *Fiaccola sotto il moggio*, lavoro al quale più volte (anche al Vittoriale) ebbe a ritornare nel corso della sua carriera. Sardo, nato a Caprera nel 1919, come i prematuramente scomparsi Tino Buazzelli e Giancarlo Sbragia, anche Pierfederici proveniva da quella preziosa fucina che si chiama Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma e la prima scrittura la ebbe accanto a Ruggeri dal quale mutuò il senso della bella dizione e fors'anche quel qualcosa di cantilenante nella voce singolarissima. Sarà tuttavia nel 1945 che si imporrà nella famosa edizione viscontiana all'Eliseo di Roma de *I parenti terribili* di Cocteau, e successivamente quale figlio nei pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore* accanto a Luigi Almirante. Il fisico asciutto da primattore, l'intelligenza lucida e inquieta, da allora Pierfederici porterà alla ribalta una lunga galleria di personaggi tra i quali non vanno ignorati il Clarence dello shakespeariano *Riccardo III* o il Fulgenzio della goldoniana *Trilogia della villeggiatura*. Interpretazioni queste, che risalgono alla sua breve (appena un paio di stagioni) ma significativa permanenza presso lo Stabile milanese nei fervidi anni Cinquanta, quando fu anche, dopo aver debuttato in *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, tra i protagonisti de *I giusti* di Camus. Aperto al nuovo (Enzo Ferrieri lo chiamò per l'*Amleto* di Bacchelli) è da ricordare che fu anche il Lucky nella prima edizione italiana di *Aspettando Godot* di Beckett. Un'interpretazione superlativa che gli valse il Premio San Genesio. Gli anni Sessanta lo vedranno soprattutto al fianco di Proclermer e Albertazzi in un repertorio che spazia da Pirandello a Miller, e nella compagnia di Salvo Randone segnalandosi soprattutto ne *La fastidiosa* di Brusati. Negli anni Ottanta le sue apparizioni si diraderanno ma nell'84 Cobelli lo chiamerà per essere il Serparo nuovamente nella sua prediletta *Fiaccola sotto il moggio*. Di lui, in anni a noi vicini si ricorderà anche Castrì che lo vorrà in *Oreste* e ne *Le smanie della villeggiatura*. L'ultima sua apparizione, se non erriamo, avvenne l'estate scorsa convocato a San Miniato da Zanussi per *L'uomo che vide Francesco d'Assisi*. Era il prete di San Damiano. Più di quarant'anni prima, nel 1954, proprio a San Miniato aveva rivestito lui i panni del protagonista nella famosa messinscena di Orazio Costa de *Il poverello* di Copeau. Ricordo bellissimo, anche se non il solo. *Domenico Rigotti*

# Ciao Lia sorriso del teatro



**S**troncata da un male che l'aveva colpita circa un anno e mezzo fa, Lia Lapini ci ha lasciato lo scorso marzo. Aveva 49 anni. Critico teatrale dalla fine degli anni Settanta di Paese Sera edizione fiorentina e poi, dal 1988, de La Repubblica di Firenze, collaborava assiduamente con la nostra rivista e scriveva su altre pubblicazioni specializzate come Drammaturgia e Quaderni di teatro. Assistente universitaria di Ludovico Zorzi (e poi di Siro Ferrone) presso la cattedra di Storia dello Spettacolo dell'ateneo fiorentino, era diventata nel 1988 docente di Storia del Teatro all'Università di Siena. Aveva pubblicato, tra l'altro, Il teatro futurista (Mursia) e il teatro di Bontempelli (Vallecchi). Aveva redatto anche numerose voci per il Dizionario del teatro pubblicato in Francia da Corvin. Lia lascia il marito Angelo e la figlia Vittoria.

È difficile pensare che Lia non c'è più. E tra qualche tempo, forse, lo sarà ancora di più, quando cominceremo - increduli - ad avvertire che è proprio così, che è proprio vero. Che le cose intorno a noi vanno avanti e lei, invece, tra noi non è più, come è sempre stata, da sempre. Dopo averla avuta al fianco - come collega, come amica - per tanti anni, mille e mille giorni, sembra impossibile fisarla in una idea, in un'immagine, in un ricordo piuttosto che in un altro. Magari viene in mente una lontana sera, indefinita, in cui camminiamo per le strade e le piazze antiche di una cittadina toscana in cerca d'un teatro sconosciuto o del luogo di uno spettacolo proposto da un festival estivo. Oppure, eccoci insieme "a caccia", in macchina - magari al buio - del paese dove sta per cominciare una certa rappresentazione. E lei parla al telefonino con Angelo, o Vittoria, e magari poi riversa su quello strano, nuovo attrezzo per comunicare quell'ironia, providenziale, che non risparmiava mai neanche a se stessa. A proposito, come si può non ricordare e ammirare l'intelligenza di una persona che -

interrogata da una rivista teatrale su quale fosse la dote più necessaria e importante per fare il "mestiere" di critico - rispose felicemente «il senso dell'umorismo», per potere, ogni volta, non prendersela troppo per i danni regolarmente subiti dai nostri sofferiti articoli in sede di pubblicazione. Forse Lia era veramente una amante del teatro, e un critico, una cronista e commentatrice di spettacoli di un'altra epoca. Di un'epoca lontana in cui non ci si prendeva troppo sul serio, ma anche in cui si amava e non si snobbava il proprio lavoro, lo si faceva e lo si praticava con passione, con scrupolo, senza ostentazioni, con applicazione e impegno quotidiano, fatto di militanza costante, puntuale. Senza essere mai avari di sé, senza preziosità intellettualistiche né lamentele o isterismi. Apparteneva in tutto, lei, a un'epoca in cui i giornali permettevano ancora di seguire il teatro davvero, sera dopo sera, di abbracciare tutta la vita e le manifestazioni in una città o in una regione, di conoscere, seguire, incoraggiare tutti. Certo, la Lia che abbiamo in mente era soprattutto quella dell'ultimo anno, quella che con caparbia e determinazione assoluta e coraggiosa restava attaccata sia alla vita sia al suo lavoro, al suo compito di critico, con una precisione e un'applicazione ammirevoli, rigorose, decise, inflessibili forse come non mai. Però

preferiamo tentare di ripensarla in un altro tempo, quando si divertiva, quando era felice di fare il suo lavoro, perché poteva e al tempo stesso sapeva farlo bene, con la mentalità giusta, con il suo solare, vitale, sorridente entusiasmo. Sì, forse Lia va ricordata come una che - nella sua vita - ha fatto con gusto quello che faceva, così come con gioia e con piacere festoso è stata vicina a tutti quelli che frequentava e amava. E crediamo che non sia poco, a ridirlo ora che un destino terribile ha scelto di togliere dal gioco proprio lei. In maniera assurda e ingiusta. *Francesco Teri*

## Addio a Sarah Kane

**L**a drammaturga Sarah Kane è nata il 20 febbraio 1971. Aveva soltanto 27 anni. La carriera artistica della Kane è durata quattro anni, una carriera breve ma intensa che ha provocato non poche polemiche in Inghilterra. Ricordiamo la reazione a *Blasted* presentato nel 1995 al Royal Court Theatre di Londra (*Dannati*, messo in scena in Italia da Barbara Nativi nel 1997), e l'acceso dibattito che ne seguì. Da un lato diversi critici condannarono la violenza quasi seneciana del testo; Jack Tinker in *The Daily Mail* definì *Dannati* «un banchetto disgustoso di marciume»; dall'altro, Pinter e altri intellettuali entrarono in campo per difendere la scrittrice, fautrice, secondo loro, di una descrizione coraggiosa della realtà attuale. Passato il primo momento di shock, le pièce successive - *Crave*, *Cleansed*, *Phaedra's Love* - testimoniano delle effettive capacità artistiche della Kane, che toma senza tregua ad indagare rapporti interpersonali sovente violenti in cui le persone cercano invano l'amore e la comprensione. La sua decisione di togliersi la vita non può non essere una grande perdita per il mondo teatrale inglese. *M. R.*



Panorama storico.

# Il piccolo grande popolo delle zucche dure

di Remo Melloni

**I**n Italia nel Cinquecento rinasce il teatro dei burattini e delle marionette, che ben presto si diffonde in tutto l'Occidente. A differenza di ciò che comunemente si crede, le compagnie italiane precedono spesso, nel loro girovagare in tutta Europa, quelle della Commedia dell'Arte, facendo conoscere le maschere, che in qualche caso vengono persino "naturalizzate" nei paesi che li ospitano: è il caso di Pulcinella. Il mestiere del burattinaio e del marionettista non è nato per allietare l'infanzia. Come tutto il teatro, ha origini rituali, ed è documentato presso le civiltà egiziana, greca e romana. Citati da Platone, Cicerone, Ovidio, burattini e marionette attraversano il mondo dello spettacolo antico con la stessa dignità dell'attore e con drammaturgia e forza poetica proprie. Tra le testimonianze pervenute, c'è quella relativa al banchetto di Trimalcione, nel *Satyricon* di Petronio, dove compare una marionetta d'argento a forma di scheletro, per ricordare ai convitati quanto misera cosa sia l'uomo e quanto sia meglio «vivere allegramente... finché ci è concesso». Emerge la forza rappresentativa dell'oggetto animato, che può mostrare quello che l'attore non può: l'essenza delle cose.

I burattini, le marionette, le ombre, sono forme di spettacolo diverse, ciascuna con un linguaggio e una poetica proprie e, quindi, una propria storia. Il fatto che spesso si siano utilizzati i termini "burattino" e "marionetta" quali sinonimi crea non pochi problemi interpretativi nel definire una storia che, fino al Seicento, coincide con quella della Commedia dell'Arte. I burattinai sono probabilmente i primi a spingersi oltreconfine, grazie alla semplicità della struttura scenica e spettacolare del loro teatro, di cui resta ancora oggi una traccia nelle guarattelle napoletane, dove un unico animatore dà vita a Pulcinella e agli altri personaggi, secondo la consolidata tecnica degli artisti da piattino: questi si recavano sulle strade e sulle piazze più frequentate in occasione di sagre, fiere e mercati, rappresentando brevi spettacoli, mentre l'aiutante girava col piattino a chiedere l'obolo. La brevità è per facilitare il ricambio del pubblico, in modo da massimizzare i ricavi. A partire dal Seicento, questa tecnica lentamente si evolve fino a rappresentare vere e proprie commedie. Dai titoli rimastici, il repertorio sem-

bra coincidere con quello della Commedia dell'Arte.

## Il secolo d'oro

Il Settecento è il secolo d'oro delle marionette. Nascono teatri stabili come il San Moisè di Venezia e il Teatro Fiano di Roma. Musicisti di grido come Ziani, Hasse, Haydn, Mozart compongono partiture per spettacoli soprattutto di compagnie italiane. I palazzi signorili vengono dotati di veri e propri teatri, in cui sono messe in scena commedie, tragedie e soprattutto melodrammi, con grande sfoggio di scenografie e marchingegni, allo scopo di stupire sempre più il pubblico. Ne è testimonianza la collezione Borromeo, all'Isola Madre sul lago Maggiore, risalente ai primi anni dell'Ottocento, dove sono presenti marionette a trasformazione e macchine per effetti speciali per il sole, i rumori, i lampi, i fuochi e le fiamme. Da ricordare anche le collezioni di Palazzo Labia, al Museo Correr di Venezia, e del Museo Davia Bargellini di Bologna. Lo scenario muta con l'invasione napoleonica. Nascono in questo periodo le compagnie di giro. Muta radicalmente l'assetto delle compagnie di marionettisti e ne nascono di nuove, alcune delle quali, come quelle dei Lupi e del Colla, operano tutt'oggi. La rivoluzione tocca anche le compagnie di burattini, che si diffondono capillarmente. Il repertorio, per effetto del giro, si amplia e si forma un nuovo pubblico. Nascono le "scuole" di riferimento, come quella napoletana, che oggi continua, tra tradizione e ricerca, con, tra gli altri, Bruno Leone e Salvatore Gatto; quella emiliana, che ha i suoi centri di diffusione a Bologna, dove la tradizione è tuttora rappresentata da Nino Presini, Romano Danielli e la Compagnia del Pavaglione, e Modena, dove operavano nel secolo scorso le compagnie Preti e Campogalliani; quella bergamasca, che ha

avuto grandi rappresentanti come Bigio Milesi e Benedetto Ravasio, a cui si deve il rinnovamento nel dopoguerra, e che oggi è portata avanti da Daniele Cortesi, Pietro Roncelli, Claudio Zucchini.

Il Novecento è il secolo della crisi. Il declino inizia dopo la prima guerra mondiale e raggiunge il punto più basso negli anni '50-'60. Pochi burattinai continuano l'attività dopo il secondo conflitto. Tra questi, i burattini dei Ferrarini di Parma, ancora oggi attivi grazie a Gimmy e al figlio Italo junior; i pupi di Stac di Firenze; Gualberto Niemen a Varese, che prosegue il filone, attivo tra Lombardia e Piemonte, imperniato su Meneghino; la famiglia Ferrajuolo di Salerno, che si inserisce in una corrente antica - risale ai primi dell'Ottocento - del teatro di Pulcinella, basato sul repertorio delle commedie e farse napoletane, restandone ancora oggi l'unica testimonianza. Fa, almeno parzialmente, eccezione la famiglia Monticelli, il Teatro del Drago di Ravenna, che da un lato ripropone le antiche commedie, dall'altro svolge un lavoro di sperimentazione in spettacoli come Pinocchio.

## Tre capiscuola

La crisi degli anni '50-'60 ha portato ad un sensibile assottigliamento del numero delle compagnie attive e al naufragio della tradizione. Ciò che oggi chiamiamo "tradizione" non è infatti che l'eco di una cultura teatrale pressoché scomparsa. In compenso, emergono negli stessi anni tre capiscuola, che stimolano la nascita di un nuovo teatro d'animazione: Maria Signorelli, Otello Sarzi e Maria Perego.

Maria Signorelli inizia la sua attività negli anni '30 come scenografa, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma. È, tra l'altro, la fondatrice della Unima Italia, che raccoglie tutti gli operatori del teatro di animazione. Nel 1932 inizia a sperimentare nuove vie, facendo tesoro delle esperienze che, già negli anni '20, andavano diffondendosi nell'Est europeo. A lei si devono spettacoli ispirati a drammi classici, come *Faust* o *Francesca da Rimini*, entrambi del 1933, e spettacoli per il pubblico più giovane, come *Cincinella* e *Concerto per tromba e orchestra* (1960). Ha tenuto, a partire dal 1971, la cattedra di Teatro d'Animazione

Dal Cinquecento a oggi,  
le alterne vicende di un teatro nato  
per divertire gli adulti e destinato  
oggi in gran parte a un pubblico  
giovane - L'apogeo raggiunto nel  
Settecento e il naufragio  
della tradizione nel secondo dopo-  
guerra - Il rinnovamento grazie  
a Maria Signorelli, Otello Sarzi  
e Maria Perego

In apertura, La bancos di burattini, disegno di Edoardo Deil Buono, dall'illustrazione popolare, 1901.

al Dams di Bologna, avvicinando a questo genere teatrale molti giovani, primi fra tutti Sergio Diotti e il gruppo che, negli anni '70, fonda il Festival di Cervia. L'attività è ora continuata dalle figlie, con La nuova opera dei burattini di Roma. Otello Sarzi ha appreso l'arte dei burattini di tradizione emiliana dal nonno Antonio e dal padre Francesco, che alternava l'attività di prosa con una propria compagnia, a quella d'animazione. Realizza nel 1957 a Chiusi un teatro stabile di burattini, avviando un lavoro di sperimentazione che confluisce poi nell'esperienza del Teatro Setaccio Burattini e Marionette, a Roma: il rinnovamento implica l'uso di nuovi materiali (gommapiuma, lattice, materiali di recupero) e l'elaborazione di una nuova drammaturgia. Dalla sua compagnia si formano gli animatori che danno vita, nella prima metà degli anni '70, al Teatro delle Briciole e a Giocovita, oltre a Mariano Dolci, che successivamente lavora all'interno delle scuole materne di Reggio Emilia, dando un forte contributo a un esperimento pedagogico unico al mondo e ponendo le basi dello studio teorico-pratico del rapporto tra teatro d'animazione-educazione. La traccia lasciata da Sarzi è visibile anche nel Teatro del Barattolo di Jesi, ma il suo insegnamento è ravvisabile in tante altre compagnie. Maria Perego inizia, dopo gli studi di architettura a Venezia, un'attività di sperimentazione sia con i burattini che con le marionette. Nel 1954 costituisce, in seno alla Rai di Milano, un laboratorio che porta alla creazione di pupazzi tecnica-

mente molto vicini ai successivi Muppets, dal Picchio Cannocchiale fino, sul finire degli anni '50, al pupazzo televisivo vero e proprio. Topo Gigio e, successivamente, personaggi come Rosy, Ino, l'orsetto Poppy, vengono conosciuti e apprezzati in tutto il mondo. Tra gli animatori dei pupazzi di Maria Perego esordiscono Vella Mantegazza e Kitti Perria. Queste nella prima metà degli anni '70 danno vita, dopo un'intensa attività televisiva, al Teatro del Buratto, che elabora un tipo di teatro su nero che è oggi tra i più evoluti e tecnicamente perfetti del panorama internazionale. Kitti Perria nel 1980 esce dal Buratto e torna al pupazzo televisivo fondando il Gruppo 80, che, oltre a lavorare per le reti Fininvest, allarga il campo d'attività realizzando tra l'altro una serie di videocassette con storie interpretate da pupazzi che ha riscosso un grande successo in Germania, prima di approdare in Italia. La crisi del teatro d'animazione tradizionale colpisce duramente anche il teatro delle marionette, già sul finire del secolo scorso. Solo poche compagnie, oltre quelle già citate, sono rimaste attive. Tra que-

ste, la compagnia Gambarutti, oggi rappresentata da Franco e Massimo Gambarutti con Maria Gresele, e la compagnia Accetella di Roma. Poche anche le compagnie nuove, tra cui quella di Augusto Grilli di Torino.

## I Piccoli e il varietà

A cavallo tra Ottocento e Novecento è Vittorio Podrecca a farsi carico del rinnovamento del teatro delle marionette riunendo in una sola, grande formazione le compagnie allora in crisi (Gomo, Dell'acqua, Braga, ecc.), ricorrendo all'opera di artisti e illustratori di grande fama e introducendo un genere nuovo, il Varietà, portato al trionfo in

## Le tre famiglie del teatro d'animazione

**S**ono tre i generi in cui si divide il teatro d'animazione "tradizionale". Quello che per primo si "codifica" - termine in sé improprio, perché una tradizione è qualcosa sempre in movimento - nella forma che oggi conosciamo è il teatro delle marionette, tra il XVII e il XVIII secolo. Tra l'altro, all'estero il nome "marionetta" viene spesso esteso ad ogni tipo di figura animata, con frequenti bisticci terminologici. La versione più nota di marionetta consiste in un pupazzo snodato, animato dall'alto - il manovratore è posto su una struttura orizzontale chiamata "ponte" - tramite una serie di fili. Questi sono collegati da un capo alla testa e alle estremità della marionetta, dall'altro capo alla crociera: strumento formato dall'incrocio di due aste che governa il movimento della marionetta. Ma in realtà esistono molte varianti e tecniche d'animazione delle marionette. Altro genere è il teatro dei burattini, che a differenza delle marionette, che entrano presto nelle case aristocratiche ed alto-borghesi, rimane espressione dei ceti subalterni, con accenti di satira sociale e critica politica oggi quasi del tutto scomparsi. Il burattino consiste, nella sua forma antropomorfa - e maschile - più classica, in una testa cava intagliata nel legno, in mani pure di legno e in un corpo di stoffa, che forma il guanto in cui il burattinaio infila la mano. Diverse sono le burattine, che sono a figura intera, rivestite di un vero e proprio costume di stoffa e animate a bastone, cioè dal basso e mediante una stecca di legno. D'origine e appartenenza italiana i pupi, nati intorno alla metà dell'Ottocento. Formalmente simili alle marionette, se ne differenziano per la tecnica d'animazione e per il repertorio, identificatosi ormai quasi esclusivamente con le storie dei Paladini di Francia. A prescindere dalle differenze anche notevoli che sussistono tra pupi napoletani, catanesi e palermitani, l'animazione avviene attraverso due ferri - uno centrale alla testa, l'altro al braccio armato - e una manopola azionata dal puparo, che tiene in mano i ferri. Esiste anche un tipo di pupo non italiano: sono i *tonn* belgi.

Pier Giorgio Nosari



una serie di *tournée* in tutto il mondo, con lunghe e applauditissime tappe a Broadway e Londra. Diversa, e più recente di quanto si possa pensare, è la tradizione dei pupi, nata attorno al 1840 a Napoli e diffusasi poi, con caratteristiche diverse, in tutta l'Italia Meridionale, in particolare in Sicilia, a Palermo e Catania. È Ciro Perna il più importante rappresentante della tradizione napoletana. La tradizione catanese è rappresentata ancora oggi dalla Famiglia Napoli, che porta i suoi spettacoli in tutta Europa. Estremamente interessante,



per la ripresa della tradizione palermitana, è il lavoro di Mimmo Cuticchio. Questi non è in grado, oggi, di mettere in scena gli antichi spettacoli dell'opera ma è riuscito a rinnovare magistralmente questo mondo che ormai andava perduto dandogli nuova linfa, sviluppandone la drammaturgia, facendolo diventare uno spettacolo capace, come un secolo e mezzo fa, di parlare alla gente del suo tempo. Questo notevole risultato deriva da un puntiglioso lavoro di studio, che ha portato Cuticchio ad apprendere l'antica arte del cunto - che ha notevolmente segnato, alle origini del teatro dei pupi, le tecniche di recitazione - e dal lungo apprendistato, svolto fin da bambino assieme al padre, nei piccoli paesi della Sicilia occidentale. L'apprendimento di queste tecniche, unite al recupero della storia della famiglia, ha permesso a Cuticchio di elaborare una formula di spettacolo dalle radici antiche, ma aperta alle esigenze di comunicazione del mondo di oggi. Il teatro d'animazione conta oggi in Italia un largo numero di compagnie, dislocate su tutto il territorio nazionale. La loro attività è spesso rivolta al mondo dei più giovani, al punto da costituire una larga fetta del mercato del teatro ragazzi. Da qualche anno però sta riemergendo l'attenzione per il mercato degli adulti, che si manifesta, oltre che nei festival più importanti, anche in rassegne minori, ma molto curate. Unico limite è la fantasia. ■

REMO MELLONI è docente di Storia del Teatro d'animazione e d'arte popolare al Dams di Bologna e alla Civica Scuola di teatro "Paolo Grassi" di Milano.

MARIA SIGNORELLI (1908-1992) burattinaia, inizia la sua attività come costumista e scenografa a Roma (Teatro della Scuola

d'arte drammatica di S. Cecilia e Teatro degli Indipendenti di C. L. Bragaglia) Nel '47 fonda l'Opera dei burattini che divenne un punto di riferimento importante per la sperimentazione del teatro di figura in Italia. Agli spettacoli che variavano dal balletto ai classici della commedia e della fiaba, collaborarono valenti scenografi, registi, attori e musicisti. Di madre russa (sua la cura dell'edizione italiana del *Mestiere di burattinaio* di S. Obraztsov) la Signorelli all'attività teatrale unisce sempre un lavoro di ricerca anche storica - numerose le sue pubblicazioni e le mostre ideate e curate -, oltre che tecnica ed espressiva sul teatro d'animazione e collezionò per tutta la vita burattini e marionette.

A pag. 28 il burattinaio  
Giordano Ferrari; in  
questa pag. Maria  
Signorelli (foto: M. Folli).

## Lo sbarco dei pupi in Sicilia

Contrariamente a quanto si pensa, il teatro dei pupi, di cui esistono tre versioni (l'origine risale agli anni Quaranta del secolo scorso), non è nato in Sicilia, ma a Napoli, dove raggiunse subito una vasta popolarità. Da qui sbarca sull'isola e, grazie alla famiglia Dell'Aquila, si estende in Puglia, a Canosa. Un riferimento di Cervantes in *Don Chisciotte* - il cavaliere dalla triste figura si avventa contro i Mori di un teatrino di burattini o di marionette - ha fatto pensare a una più remota origine spagnola, di cui in realtà non c'è traccia.

Oltre a Napoli, dove la tradizione dei pupi è ormai estinta, i principali centri di diffusione sono, storicamente, Palermo e Catania, ma tutta la Sicilia fu probabilmente interessata dal fenomeno. Alle tre scuole storiche corrispondono modi diversi di scolpire, preparare e animare i pupi, che, formalmente, appartengono alla famiglia delle marionette, con un ferro centrale fissato alla testa, uno al braccio armato e una serie di fili per completarne la mobilità. I pupi napoletani, di altezza compresa tra 80 cm. e un metro, hanno il ginocchio semirigido, la spada in mano e sono animati dall'alto. I pupi palermitani sono alti non più di 80 cm., hanno le ginocchia snodate e l'armatura sbalzata di fregi, sono in grado di sguainare la spada e vengono animati dai lati. I pupi catanesi sono i più massicci: superano il metro d'altezza e hanno le ginocchia rigide. Data la loro pesantezza, per muoverli l'animatore, seduto su una panca posta dietro la scena, deve fare perno su una gamba del pupo, il che provoca la caratteristica andatura claudicante.

Il repertorio dei pupi è solitamente identificato con il ciclo dei paladini di Francia, ma in realtà, inizialmente, il patrimonio narrativo era più vasto. La contrazione del repertorio - e il suo definitivo irrigidirsi - avviene nella prima metà di questo secolo. Prima, i pupi servivano a raccontare anche le vite dei santi, la nascita di Gesù in periodo natalizio, drammi come *Faust* e *Don Giovanni* o epopee tratte dall'attualità, come le avventure di Garibaldi o di Petrosino. A Napoli nell'Ottocento erano molto seguite le storie di camorra, le *guapperie*, in cui si riaffermavano le regole dei rapporti sociali vigenti all'interno della società. È più o meno la stessa funzione assolta dal ciclo cavalleresco, che riflette la struttura familista della società siciliana del tempo. P.G.N.

tendenze

# Che bella f oggi a teatro

Cambiare o morire: questo l'*aut aut* che si presenta negli anni Cinquanta a burattinai e marionettisti - Fra passato e presente si apre un varco incolmabile che obbliga alla ricerca e alla sperimentazione - Ricchezza e varietà del panorama contemporaneo

di Pier Giorgio Nosari

«Quando venne la crisi, cambiò tutto. Molti burattinai smisero, il pubblico voleva altre cose. Benedetto fu velocissimo ad adattarsi. In meno di un mese preparò una ventina di commedie, abbandonò il vecchio repertorio e modificò il modo di recitare: da quel momento il nostro pubblico sarebbero stati i bambini, che, anziché seguire in silenzio lo spettacolo, avrebbero partecipato, contribuendo allo svolgimento narrativo». Non è incongruo iniziare una ricognizione sul teatro contemporaneo di figura - anche a voler intendere, con "contemporaneo", "di ricerca" - con la testimonianza di Giuseppina Ravasio, moglie del grande burattinaio Benedetto Ravasio e protagonista degli anni immediatamente successivi alla seconda guerra. La crisi degli anni Cinquanta segna infatti il definitivo spartiacque tra teatro di figura classico e moderno. Non è un semplice evento. Il naufragio di un intero mondo - il mondo popolare contadino - trascina con sé i propri dispositivi di rappresentazione. La conseguenza obbliga a riscrivere l'opposizione tradizione/sperimentazione: in senso stretto, tutto il teatro di figura del dopoguerra, anche quello che oggi crediamo di riconoscere come "tradizionale", è sperimentale, cioè nuovo. È solo questione di maggiore o minore prossimità e pertinenza ai modelli di un tempo. In nessun altro campo dell'espressività teatrale il cambiamento è sembrato questione di vita o di morte. I riformatori del teatro novecentesco percepirono indubbiamente la necessità di percorrere nuove vie, ma ciò non ha impedito che accanto alle loro ricerche rimanesse tenace, ancora amato dal pubblico, il teatro di convenzione. La loro urgenza muoveva da una visione culturale che ancora oggi ha il sapore e le stigmate della profezia. Per tutti coloro che hanno praticato il teatro di animazione negli anni Cinquanta, invece, era chiarissima la posta in





# igura

gioco: cambiare o morire. E se il cambiamento avveniva anche per una scelta di natura estetico-culturale - come nel caso di Otello Sarzi e Maria Signorelli, che padroneggiavano alla perfezione anche il repertorio "antico" - tanto meglio.

## Fuori dalla "baracca"

Non si può pertanto applicare il consueto schema tradizione-ribellione-innovazione. Per il teatro d'animazione o di figura, come lo si è iniziato a chiamare da un certo punto in avanti, bisogna tener presenti altri elementi, che dalla fine degli anni Sessanta hanno condizionato il consolidarsi di nuove tecniche e stili. Rimane viva l'influenza di un passato tutto da riscoprire, che trova terreno fertile quando, tra gli anni Sessanta e Settanta, rinasce l'interesse per il folklore e la cultura popolare: Bruno Leone apprende l'arte delle *guarattelle* da Nunzio Zambello, uno degli ultimi burattinai napoletani di tradizione. Non è strano, perché non è solo in questo settore che Napoli e il Sud hanno difeso più a lungo di altre zone le proprie radici. Leone non si limita a replicare il vecchio repertorio, ma a partire dal 1979 inizia a sperimentare, uscendo dalla "baracca" e mettendosi in gioco anche come attore. I suoi spettacoli sono l'equivalente napoletano dell'opera di Mimmo Cuticchio - erede di una famiglia di pupari e dell'arte del *cunto* - a Palermo: la messa in opera della coscienza di uno iato irrimediabilmente gettato tra noi e il passato, senza nostalgie, ma con vero amore. Bisogna cambiare perché nulla cambi, e in questo caso non c'è nulla di reazionario, piuttosto il vigile interrogarsi di due artisti. L'altra faccia di questo atteggiamento etico, prima ancora che estetico e culturale, è l'opera dell'altro napoletano Salvatore Gatto, il cui rigore filologico, nel riproporre le

*guarattelle*, si sublima in una tecnica da virtuoso. È tra questi due poli - la ricerca di Leone e il lavoro di sutura tra due epoche di Gatto - che si muove la nuova scuola napoletana, rappresentata anche da Maria Imperatrice, Gaspare Nasuto e, da ultimo, dalla Compagnia degli Sbuffi, che sperimenta anche forme di contaminazione tra azione ed animazione. A questa rinascita contribuisce il barese Paolo Comentale, che fonda La casa di Pulcinella ed

esplora possibili connessioni con le arti figurative, collaborando con artisti come Ugo Sterpini e Lele Luzzati.

Fedele alla tradizione è anche Romano Danielli, di una generazione precedente a quella di Gatto, che incarna come pochissimi altri la classicità del teatro di burattini, spaziando dal repertorio più schiettamente modenese di Sandrone ai lavori bolognesi con Fagiolino e Sganapino. Sulla sua scia emerge la Compagnia del Pavaglione e nascono gruppi giovani come il

Teatrino Giullare, che riduce per la "baracca" testi classici come *La Pace* di Aristofane e il *Miles Gloriosus* di Plauto. Affine a Danielli - anche per la purezza tecnico-stilistica - è il bergamasco Daniele Cortesi, mentre Claudio Zucchinalli cerca di spostare Gioppino in contesti drammaturgici diversi e più attuali. A Varese, zona priva di una tradizione propria, Enrico Colombo parte dalla tecnica tradizionale "a guanto" e dalla "baracca" o per riscoprire personaggi stranieri - come il francese Guignol - o per sperimentare nuovi materiali - come la carta, sulla scia della compagnia slovena Papilu - e nuovi tagli drammaturgici, più vicini alla narrazione. Partono da zero anche i veneti Gigio Brunello e Paolo Papparotto, che all'animazione dei burattini tradizionali aggiungono nuovi apporti, giocando sulla tradizione delle maschere e delle farse della loro terra o su esperimenti di scrittura scenica. A Cervia Sergio Diotti e Vladimiro Strinati uniscono il teatro dei burattini alla riscoperta della figura popolare del *fulesta* ampliando a seconda dei casi la gamma delle tecniche di figura, in una prospettiva di concilia-

## Burattini: le scuole regionali

**T**re le principali tradizioni italiane del teatro dei burattini, vere e proprie "scuole" che hanno dato vita a tre diversi repertori, a tre distinti universi narrativi, a tre modi differenti di scolpire e animare. Il momento in cui esse si formano è tra fine Settecento e inizio Ottocento, in epoca napoleonica. È il momento in cui, nelle zone sotto diretto controllo francese, "spariscono" le maschere - resiste Pulcinella nel Regno di Napoli - e compaiono, o prendono definitivamente forma e vita, Sandrone a Modena, Fagiolino e Sganapino a Bologna, Gioppino a Bergamo. La tradizione bolognese assorbe in seguito quella modenese, fondendo repertori e *mute* (il gruppo di burattini a disposizione dell'animatore), anche se, nell'opera di Campogalliani, Ciro Bertone e, oggi, di Romano Danielli, sopravvive un certo numero di storie con Sandrone unico protagonista. L'eclisse delle maschere - solo negli anni Cinquanta Benedetto Ravasio reintroduce Arlecchino e Brighella accanto a Gioppino e, più di rado, assegna loro parti da protagonisti - viene in genere attribuita alla condanna, giacobina prima, napoleonica poi, per le forme di spettacolo dell'*ancien régime*. In realtà, va anche tenuto conto di quanto muti la prospettiva, non solo culturale, in un mondo che si trova di colpo privo di frontiere e di dazi. Alla "globalizzazione" corrisponde, ieri come oggi, una "regionalizzazione", ed ecco allora nascere personaggi rispondenti alla situazione locale: oltre a quelli citati, si pensi al piemontese Gianduia.

Il repertorio si costituisce in tempi diversi, prima a Napoli, poi in Emilia e da ultimo in Bergamasca, dove prende piede l'epopea popolare del brigante Paci Paciana. I generi praticati sono, con differenze specifiche, la commedia, la farsa, drammi e melodrammi. La peculiarità dei burattini bergamaschi, insieme alla ricerca di uno stile "invisibile" che concede poco al virtuosismo, è la sproporzione delle "teste", grosse e dai tratti grotteschi. È un contrasto netto rispetto alle dimensioni ridotte delle teste napoletane. Il motivo è che a Napoli resiste più a lungo - addirittura fino ad oggi - la forma delle *guarattelle*, *sketch* brevissimi e fulminanti tipicamente di strada: l'esigenza di spostarsi di piazza in piazza porta i burattinai partenopei a ridurre il peso e le proporzioni dei propri attrezzi di lavoro, la "baracca" e i burattini, e la durata degli spettacoli. P. G. N.

zione tra antico e moderno.

Alle spinte interne al teatro di figura - qual è il confronto con la sua storia - si associano altre sollecitazioni.

## Il vento dell'est

C'è l'eco delle ricerche straniere, da Meschke a Obraztsov fino alla fertillissima scuola belga-francese e a quello sterminato serbatoio di talenti che è l'Est Europa. C'è, soprattutto, l'impatto del Nuovo Teatro, attraverso le compagnie che riprendono modi e stili del teatro di strada - si pensi al Bread and Puppet - e, ancor più in profondità, la proposta teorica e l'esempio concreto di un nuovo modo di concepire il teatro. Difficile pensare ai lavori di Claudio Cinelli senza tener presente questa generale ascendenza, disciolta in una pratica artistica di assoluto livello, attraverso i pupazzi di *Puccini en sortira* o gli oggetti quotidiani trasformati in figure animate di

In apertura Romano Danielli (foto: M. Foll); in basso una scena di *Patraque* del francese Tof Théâtre; a pag. 33, in alto, Salvatore Gatto e in basso Claudio Cinelli (foto: M. Foll).



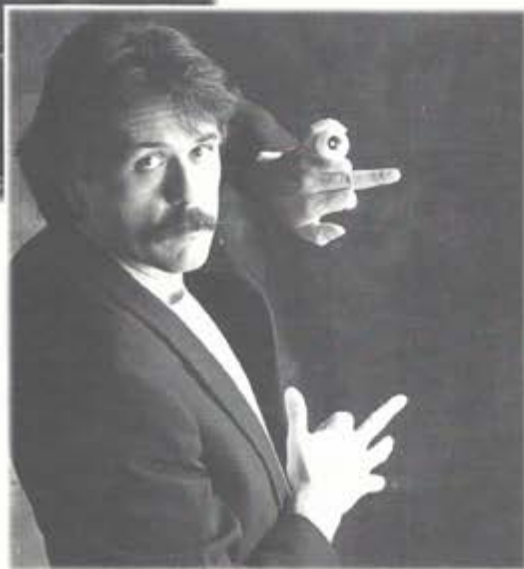
*Skretch* e *Heartbeat*, dove riaffiora la percezione dell'animazione come mondo perduto. Lo stesso senso di magia e di malinconia pervade *The End of the World* dello statunitense Roman Paska, mentre il torinese Bostik e gli italo-francesi Pupella-Nogués recuperano Beckett, il catalano Jordi Bertran riprende l'arte di strada con le sue marionette animate a vista. Tanti Così Progetti mescola *performance* e racconto per immagini e oggetti in *Palomar* e *Victor*, il giapponese Dondoro contamina, tra lo scandalo di molti suoi compatrioti, *bunraku*, *no* e *kabuki*, il croato Zlatko Bourek reinventa un *bunraku* all'europea in *Hamlet* e *Macbeth*, in cui mette a frutto anche l'esempio delle riscritture shakespeariane di Tom Stoppard, Gyula Molnar prima inventa uno stile con un micro-teatro d'oggetti e poi, in *Gagarin*, contamina la sua tecnica raffinata con la narrazione d'attore, Assondelli & Stecchettoni lavorano sui materiali in un gioco potenzialmente infinito di ampliamento degli oggetti animabili. L'elenco sarebbe molto più lungo: il belga Tof Théâtre pratica un teatro di miniature sofisticato e delicato a un tempo, dall'impianto iperrealista; la scuola israeliana - grazie all'azione della School of Visual Arts - sperimenta un serrato confronto con la *performance*

art e i nuovi media; la stessa apertura si verifica in Francia - anche qui grazie a un'accademia, quella di Charleville-Mézières - dove Philippe Genty, per esempio, sconfinava in direzione del teatro-danza; in Italia, Walter Broggin alterna spettacoli in "baracca" a uno spettacolo dalle struggenti atmosfere metafisiche come *Solo*. Al di là dei nomi e delle omissioni, è importante segnalare che è da questo filone, coltivato e protetto in festival specializzati come Cervia e Alpe Adria, che rinasce un teatro di figura per adulti, novità degli anni Ottanta e Novanta. Mancano ancora in Italia rassegne e circuiti che assicurino la sopravvivenza a questo tipo di produzione, ma il panorama è finalmente in movimento. L'altra grande influenza sul "nuovo teatro di figura" è esercitata dal teatro per ragazzi. Questo, alla sua nascita, adotta immediatamente linguaggi e codici di figura e, d'altra parte, l'animazione vi trova un sicuro e comodo rifugio. Non a caso sono conosciuti soprattutto per l'attività per ragazzi gruppi come Buratto, Teatro delle Briciole, Giocovita. Una connessione c'è: riforma della pedagogia e teatro speri-

## Il teatro d'ombra

La tecnica con cui si realizza questo tipo di spettacolo consiste nel proiettare l'ombra di apposite sagome (un tempo di carta, poi di pelle, in alcuni casi di legno) su uno schermo bianco di fronte al quale stanno gli spettatori, mentre dietro agisce il manovratore muovendo le *silhouette* con appositi bastoncini.

L'origine del teatro d'ombra è antichissima: i primi documenti che ne attestano la presenza in Cina, a Giava e in Giappone risalgono all'XI secolo. Si diffuse poi in Asia Centrale, Persia ed Egitto per approdare, nel XVI secolo, in Turchia e, due secoli più tardi, anche in Occidente dove si affermò soprattutto in Italia, Germania, Francia e Inghilterra, paesi in cui, grazie ai progressi dell'illuminotecnica, ebbe un momento di particolare fortuna tra Otto e Novecento suscitando anche l'interesse della avanguardia artistica e culturale del tempo. Il primo teatro d'ombra francese fu aperto nel 1772 all'Hôtel Lannion di Versailles da Séraphin che, a seguito del successo ottenuto con il suo repertorio di farse e *vaudeville*, si trasferì ben presto a Parigi al Palais Royal. La pratica del teatro d'ombra si diffuse soprattutto nella capitale francese e, alla fine dell'Ottocento, gli spettacoli allestiti dall'*équipe* dello *Chat Noir* rimasero famosi per l'estro e la raffinatezza degli effetti scenografici. In Germania questo genere teatrale si configurò per tutto il Settecento come divertimento da fiera finché Goethe lo introdusse nella sfera letteraria nobilitandolo ad uso delle venturose generazioni di intellettuali romantici. Con il primo dopoguerra il teatro d'ombra in Occidente ha conosciuto un declino ormai definitivo e in questi ultimi decenni si è ridotto, nei rari casi di sopravvivenza, a una delle tecniche utilizzate negli spettacoli per bambini. Attualmente in Italia la realtà più importante in questo settore è il Teatro Gioco Vita di Piacenza che da oltre vent'anni si è specializzato nel teatro d'ombra applicato al teatro ragazzi. C.C.



mentale, con la tendenza ad uscire dagli spazi deputati - fisici e mentali - del teatro convenzionale sono le due gambe su cui si regge, agli inizi, la ventata

di novità portata dal teatro-ragazzi. Ciò stimola un lavoro di elaborazione e apertura formale che può ben offrire opportunità per la riscoperta e la sperimentazione di tecniche d'animazione. È attraverso il festival Micro-Macro, organizzato dalle Briciole negli anni Ottanta, che arrivano gruppi francesi come Manarf, Théâtre de l'arc en terre, Théâtre de cuisine. Ed è il piacentino Giocovita a rilanciare in Italia il teatro d'ombra, ricostruendo la tradizione del passato ed evolvendola con l'uso di nuovi materiali e con l'illuminotecnica. La sua influenza - in Italia confinata al genere per ragazzi - si esercita anche e soprattutto all'estero, in spettacoli come *L'uccello di fuoco*. Anche in questo caso, al livello fin qui raggiunto, si arriva a toccare un problema di fondo: la rigidità della divisione fra generi del mercato italiano - se di "mercato" si può davvero parlare - impedisce di costituire un nuovo pubblico adulto, che pure inizia a frequentare sempre di più gli spettacoli, e di mettere le compagnie alla prova di una dimensione diversa, dove sviluppare fino in fondo intuizioni e ricerche. ■

Roma

## Foto di gruppo con pupazzi

Una mostra fotografica dedicata agli artisti del teatro di figura di tutto il mondo. Intitolata "Facce da burattinaio" è stata presentata al Palazzo delle Esposizioni di Roma tra gennaio e febbraio, e ha raccolto per la prima volta il corpus integrale degli scatti realizzati da Mauro Foli nell'arco di diversi anni. Escono dall'ombra, finalmente, quei volti e quelle

mani che lo spettatore non vede mai, nascoste dentro la "baracca", o sulle impalcature. La mostra, ricchissima, non è soltanto un omaggio a tutti i nomi più importanti di questo ambito artistico, ma diventa anche un inventario dei tanti modi di pensare il teatro dei pupazzi, accostando artisti che lavorano seguendo la tradizione ad altri che rileggono e reinterpretano le possibilità di queste forme di spettacolo. Così si vedono i giapponesi Pupa Puk, che riflettono in modo nuovo sul *bunraku*, o il gruppo britannico Fenty Optic che integra la recitazione degli attori ai pupazzi, o ancora le figure mosse dal gruppo della Costa d'Avorio Ky Yi Mbock. Eppure al centro di questa mostra ci sono soprattutto loro, burattinai e marionettisti, finalmente dedicando la scena, seppur sulla carta fotografica, soltanto a loro. E se per l'Italia appaiono le figure storiche come Maria Signorelli e le migliori presenze attuali da Mimmo Cuticchio a Otello Sarzi, si spazia però anche in ambiti di teatro e artisti che in qualche modo hanno preso spunto da questa tradizione, come Antonio Rezza, il Teatro del Carretto o la compagnia Giardini Pensili. La mostra è stata curata dal Centro Teatro di Figura di Cervia, noto anche per organizzare ogni anno la rassegna Arrivano dal Mare. Antonio Audino

la tradizione bolognese

## Sandrone e Fagiolino a rischio di estinzione

Una volta le storie di Fagiolino e Sganapino, del dottor Balanzone e di Sandrone venivano recitate nei teatri più popolari di Bologna, nonché nei giardini pubblici e nelle piazze. Numerosi erano gli artisti e i casotti. Ora sono rimasti in pochi: Demetrio Presini, il decano, ottant'anni portati con baffi a manubrio e occhi penetranti, grande, umano Sganapino, aiutato dal figlio Patrizio e dalla fida Sara Sarti; Romano Danielli, allievo di Presini, che alterna le teste di legno col teatro dialettale e con i classici; qualche giovanissimo, che riscopre un'arte che ha dato nomi amati dalla città, come i Cuccoli, Galli, Vignoli, Rizzoli, Malaguti, Mandrioli, Bertoni, Frabboni, Lanzarini e tanti altri. Una volta si recitavano drammi, tragedie, commedie, farse. Mandrioli aveva un repertorio di 3000 copioni, perché era notevole la richiesta di storie nuove. Ora Presini ne ha 130, di copioni. Ma non ha un luogo. Ha recitato in una piazza fino agli inizi degli anni Ottanta. Dopo ha ottenuto uno spazio dal Comune: ma il palazzo è stato destinato ad altre opere culturali e lui ha dovuto traslocare, vagabondo controvoiglia fra un dopolavoro, un teatrino parrocchiale e una sala di quartiere, dove continua a rappresentare le sue commedie. Danielli recita più all'estero che nella sua città. Nella migliore delle ipotesi gli uomini di legno finiscono nei musei (la Cassa di Risparmio ha acquistato burattini, copioni e un casotto completo di Presini); molti teatrini di vecchi burattinai sono diventati, negli anni in cui la televisione ha ucciso questo vecchio divertimento, capanni per la pesca, giù in riviera. M. M.

i Colla



# IL MENU del marionettista

di Claudia Cannella

rovescio di fortuna lo aveva però costretto a lasciare Milano e a trasformare uno svago privato in una professione. La Compagnia Marionettistica Colla viene

**L**a tradizione dice che capostipite della famiglia Colla fosse un ricco commerciante di legname che, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, aveva adibito una delle sale del suo sontuoso palazzo alle spalle del Duomo ad ospitare per diporto, come tutte le famiglie aristocratiche e altoborghesi del tempo, spettacoli di marionette. Un

È la più importante delle famiglie storiche di marionettisti ancora attiva in Italia, a Milano - La fedeltà filologica alla tradizione della Compagnia Carlo Colla e figli e le innovazioni nel teatro per l'infanzia della Compagnia di Gianni e Cosetta Colla

registrata per la prima volta il 6 marzo del 1835 nel libro mastro di Borgo Vercelli ed è guidata da Giuseppe, figlio del commerciante Giovanbattista, dal quale discenderanno Carlo e Giovanni, rispettivamente i progenitori delle due formazioni che ancora operano a Milano: la Compagnia Carlo Colla e figli e la Compagnia di Gianni e Cosetta Colla. Studi recenti hanno parzialmente ridimensionato l'ipotesi del ricco antenato vittima di un tracollo economico in seguito al ritrovamento, all'Archivio di Stato di Parma, di una concessione di un permesso di rappresentazioni marionettistiche datata 3 settembre 1814 e rilasciata a un Giovanni Colla che forse, quel mestiere, lo faceva da sempre e senza il rimpianto di ricchezze perdute.

## Da Carlo I a Carlo III

Eugenio Monti Colla e Carlo III, cugini di secondo grado appartenenti a due diverse generazioni ma quasi coetanei, sono rimasti gli ultimi discendenti di quel ramo della famiglia da cui la compagnia prende nome.

Nel 1957 i Colla vengono sfrattati dal Teatro Gerolamo di Milano che abitavano da circa cinquant'anni. Per Eugenio e per Carlo, diciotto e ventidue anni, è un colpo durissimo: «dalla chiusura del Gerolamo - racconta Eugenio - non avevo più voluto sentir parlare di marionette, per me era stato come chiudere il Duomo, era casa nostra, ci vivevamo, ci giocavamo, era luogo di riti famigliari e della società del tempo che andavano oltre il teatro. Nel '65 Mario Apollonio, con cui mi ero laureato, mi propose di allestire una mostra sull'attività della mia famiglia all'Università

Cattolica e così, insieme a Carlo, ricominciai a interessarmi dell'enorme patrimonio marionettistico che da anni giaceva in orrendi magazzini». Solo nell'83 però Eugenio, e Carlo nel '90, decidono di dedicarsi alla professione a tempo pieno, fatto inusuale «perché - continua Eugenio - era tradizione dei Colla svolgere nel corso della giornata un altro mestiere. Mia mamma lavorava nella ditta

di parrucche per cinema e teatro dei suoceri, mia cugina era maestra, Carlo e suo fratello avevano un ristorante, lo ho lavorato per un anno nella compagnia di Orazio Costa poi sono passato all'insegnamento nelle scuole medie. Io e mio cugino avevamo imparato il mestiere quasi di nascosto, perché in famiglia le regole e le gerarchie erano molto rigide. Andavamo a muovere le marionette al buio di nascosto prima dello spettacolo». Rosina, Carlo, Giovanni e Michele, che avevano retto le sorti della compagnia fino al 1957, erano dei grandi artisti convinti di essere degli artigiani. La loro vita itinerante, prima di approdare al Gerolamo, era stata faticosissima: cambiavano spesso piazza, dormivano sui palcoscenici e tutto era predisposto in funzione dello spettacolo, anche il menù settimanale: «quando c'era spettacolo - ricorda Eugenio - non si doveva mangiare la pastasciutta perché poi sul ponte avrebbe dato fastidio allo stomaco, c'erano invece tutti i giorni insalata "per il ricambio del sangue", minestrina di verdura e brodo, due volte alla settimana la carne».

Quando, nel 1906, diventano compagnia stabile a Milano, Giovanni decide di fare il salto di qualità pensando a marionette che avessero vere calzature, abiti, parrucche, gioielli, che fossero "attori" in grado di cambiare a seconda della situazione. «A Venezia si commissionarono collane di vetro, orecchini, cammei, a Cantù scialli ricamati a mano: materiali che fossero credibili anche visti da vicino. L'idea era ispirata alla compagnia dei raffinatissimi Lupi di Torino e a quella dello zio Antonio Colla, i cui materiali sono stati ereditati per metà da noi e per metà da Gianni e Cosetta».

Nel 1980 inizia il sodalizio col Crt che offre alla compagnia l'occasione di essere conosciuta nei teatri di tutto il mondo con un repertorio di altissima qualità filologica che spazia dal melodramma alla fiaba, dai balletti ai classici della letteratura, senza trascurare riviste, operette, farse, poemi epici e cavallereschi (*Aida*, *Excelsior*, *Il pifferaio magico*, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, *I promessi sposi* e *La tempesta*, per citare qualche titolo). «Ormai però era difficile conciliare la professione coi nostri altri lavori - continua Eugenio - e la convivenza con i marionettisti di tradizione che

operavano alle nostre dipendenze era insostenibile. Per ovviare si pensò di cercare dei giovani a cui insegnare il nostro metodo: nacque così l'Associazione Grupporiani, che tuttora gestisce in proprio la compagnia. L'idea era quella di ripristinare gli antichi laboratori del Gerolamo e quelli esterni (scultura e scenografia) per renderci finalmente autonomi. Intanto era venuto fuori il problema dell'estero: ogni volta che si facevano le valigie in casa erano proteste, ma sapevo che l'estero sarebbe stata la nostra carta vincente perché fuori d'Italia, dove credono che il teatro di marionette sia solo per bambini, nessuno conosce questo tipo di tradizione e tutti ne rimangono ammirati». Tra i due cugini, Carlo si occupa della squadra che monta il ponte, le scene, l'apparato elettrico e tutti gli effetti che servono nello spettacolo, Eugenio invece toglie le marionette dai bauli, le srotola e, dopo che le sue collaboratrici le hanno vestite e acconciate, le sistema tra le quinte nel giusto ordine. Ma, «quando si alza il sipario siamo tutti a cambiare le scene, a togliere i mobili e a muovere le marionette, ciascuno di noi diventa un po' tecnico e un po' marionettista, è sempre stato così, è un tipo di teatro assolutamente corale, collettivo e organico».

Dal 1989 la sede della compagnia è in un teatrino parrocchiale a pochi passi dal Naviglio Pavese, nei cui sotterranei ferve l'attività laboratoriale per la manutenzione e la creazione di nuovi attori di legno e spettacoli. Quando ripresero l'attività nel 1965 avevano a disposizione 630 marionette, adesso ne hanno quasi 2.000: ormai non possono più usufruire soltanto del materiale antico perché le continue richieste di spettacoli li costringono a operare in contemporanea su più fronti. L'ultima produzione, tuttora in preparazione, è stata commissionata per il Goethe Festival in programma a Weimar

nel prossimo maggio: sarà il *Mefistofele* di Boito.

## Gianni, Cosetta e Stefania

Se da Carlo I Colla si arriva, attraverso tre generazioni, a Eugenio Monti Colla e all'attuale Compagnia Carlo Colla e figli, dal di lui fratello Giovanni discende il "ribelle" Gianni fondatore, poi affiancato dalla figlia Cosetta, dell'omonima compagnia stanziata a Milano dal 1947.

La svolta rispetto all'impostazione tradizionale della compagnia di famiglia avviene negli ultimi anni del fascismo per poi concretizzarsi in modo definitivo nel dopoguerra. «Dopo il '45 - racconta la nipote Stefania - mio nonno Gianni decide di destinare i suoi spettacoli esclusivamente ai bambini, con un repertorio adeguato alle loro esigenze. Era sensibile al fascino del mondo infantile e si era accorto, realisticamente, che il teatro delle marionette per adulti non funzionava più anche per l'avvento di cinema e televisione». *Pinocchio* (1946) fu il primo spettacolo realizzato con marionette e attori, altra innovazione importante dell'anticonformista Gianni. «Lo sviluppo di una cultura per l'infanzia dal dopoguerra ad oggi - continua Stefania - favorì le sue intuizioni verso un tipo di teatro che poi esplose negli anni Settanta.



In apertura una marionetta della Compagnia Carlo Colla e figli; in questa pag. il colonnello Procolo e suo nipote Benvenuto del *Segreto del Bozzo vecchio* di Buzzati (1981) allestito dalla Compagnia di Gianni e Cosetta Colla; a pag. 36 uno scorcio dalla sala del Teatro Gerolamo negli anni Trenta.

L'idea di mescolare marionette e attori ha le sue radici nel fatto che mio nonno, considerato in famiglia una testa calda, per vent'anni era stato attore di prosa e aveva una grande cultura teatrale. Recitava tantissimo nei suoi spettacoli. Inoltre questa modalità di rappresentazione rende più dinamico lo spettacolo e gli dà più respiro: i ruoli sono finalmente adeguati agli umani o alle marionette senza forzature, tutto è più vivace e credibile». Tra le altre "trasgressioni" di Gianni Colla furono fondamentali la visibilità

dei marionettisti, l'introduzione di piccole coreografie mimiche o di danza, la musica in scena suonata dal vivo e la scelta, sicuramente antieconomica, di rendere autonomo ogni spettacolo con un suo corredo scenografico e marionettistico. «Ogni nuovo testo e regia - spiega Stefania - suggeriscono un nuovo stile nella realizzazione delle marionette: le più note sono quelle astratte di Luigi Veronesi per *l'Histoire du soldat* o per il *Sogno di una notte di mezza estate*. Per il nostro ultimo spettacolo, *Capuccetto Rosso a Manhattan*, abbiamo costruito la scenografia partendo da gigantesche riproduzioni fotografiche di New York poi dipinte: con le marionette antiche non avremmo potuto farla». Quando Gianni si è ritirato dalle scene, la compagnia è passata definitivamente nelle mani della figlia Cosetta e della nipote Stefania, che tuttora impostano i loro spettacoli secondo le fortunate innovazioni tecniche, estetiche e contenutistiche che lui aveva portato a compimento diversi decenni addietro. Solo il linguaggio delle sue sceneggiature ha subito, naturalmente, qualche "aggiornamento" nel corso del tempo, «ma credo che mio nonno - conclude Stefania - anche in questo caso avrebbe avuto la modernità di pensiero e la lungimiranza artistica per condividere questi nostri piccoli "tradimenti"». ■



Milano

## Lo scandalo del Gerolamo

**A** Milano i teatri all'antica italiana sono tutti morti sotto i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. A parte la Scala (ricostruita) e il Teatro Fossati (oggi Teatro Studio), l'unico sopravvissuto è il minuscolo e bellissimo Teatro Gerolamo. Unico anche per altri due motivi: è il solo teatro in Europa e nel mondo costruito su misura per le marionette ed è stato edificato, nel 1868, coi materiali di recupero della Galleria Vittorio Emanuele: legno, stucco e ghisa. Il suo nome deriva dal personaggio di Gerolamo, reso celebre dal marionettista Giuseppe Fiando che li aveva la sua sede. Dal 1906 al 1957 il teatrino della centralissima piazza Beccaria ospita la compagnia Colla, ai cui spettacoli assistono Visconti, Craig, Stravinskij, Simone Weil, Macario e Paolo Poli.

Dopo la chiusura del 1957 il Gerolamo viene dichiarato monumento nazionale e affidato al Piccolo Teatro per spettacoli d'avanguardia e recital di attori o cantanti (Vanoni, Milly, Juliette Greco, Eduardo). Poi arriva il teatro dialettale di Mazzarella fino all'ultima gestione, quella di Umberto Simonetta, che lo fa chiudere alla fine degli anni Settanta con sette miliardi di deficit. Intanto, nel 1974, viene dichiarato ente autonomo, di giurisdizione del Comune e di cui è automaticamente presidente l'assessore alla cultura di turno. «Quattro anni fa circa - spiega Eugenio Monti Colla - l'architetto Polin fece un progetto che prevedeva il restauro del teatro, uno spazio per un museo, laboratori e uffici, l'allargamento di foyer e biglietteria, la sistemazione dell'adiacente piazza Fontana: era un progetto bellissimo. Era precisa intenzione del sindaco Formentini e dell'assessore Daverio ridarci il Gerolamo come sede stabile, restituendolo alla tradizione delle marionette e facendone un centro internazionale. Caduta la giunta, è caduto tutto nel nulla». Corre voce che la famiglia Ceschina, proprietaria dell'immobile, usufruendo della legge Veltroni che prevede notevoli stanziamenti di fondi per chi ripristina teatri in disuso, vorrebbe restaurare il Gerolamo per farci sfilate di moda. Misteri e scheletri negli armadi di una città sostanzialmente ignorante. C.C.

famiglia Lupi



## Garibaldi e Cavour

di Alfonso Cipolla

*Giandoja mòrt?! L'è nen la prima vòlta  
ch'a l'han cantje i funeral an rima,  
ma pena 'l mond a l'ha girà na svòlta  
l'è toma arssussità pi svicc che prima.*

Luisin Lupi

**L**e marionette Lupi sono la compagnia più vecchia d'Italia ancora in attività. Il capostipite della famiglia Luigi (ma tutti i primogeniti si

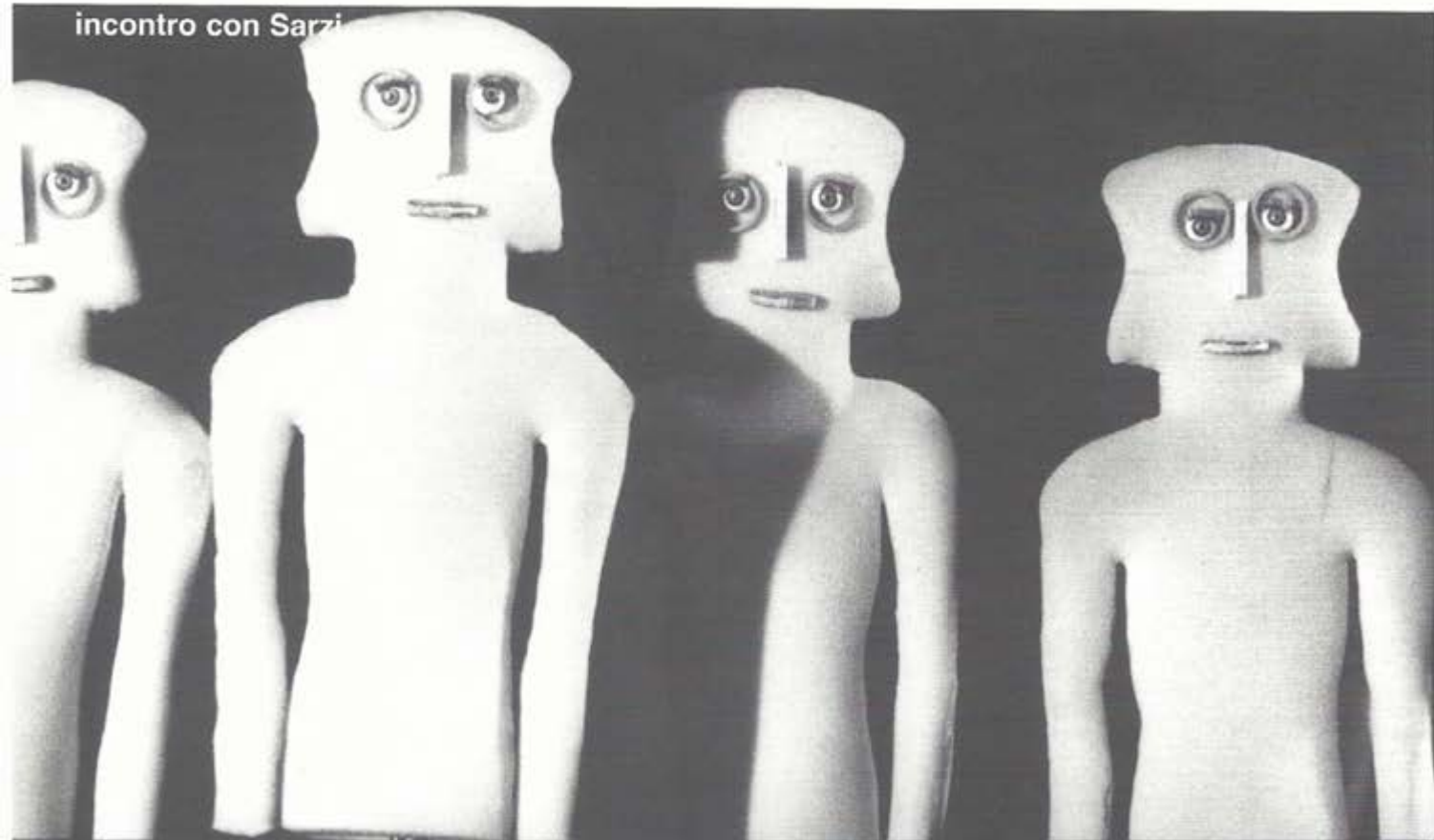
chiamavano Luigi) nasce a Ferrara nel 1768; fa il garzone in una drogheria, ma presto incontra un burattinaio suo concittadino, Francesco Jacoponi, col quale forma una compagnia girovaga. Poi si mette in proprio e nel 1818 arriva a Torino dove in pochi anni abbandona i burattini per le marionette, e in breve gestisce un teatro tutto suo, lasciando Arlecchino per Giandoja. Da allora non c'è stato avvenimento locale o mondiale che non sia stato raccontato dalle marionette del Teatrino di via Santa Teresa, accendendo gli animi, irridendo, facendo immaginare quel che non

era possibile vedere. Altro che fiabe e giocattoli! Il repertorio è vastissimo: gli spettacoli dei Lupi concorrono all'Unità d'Italia, parlano di Garibaldi e di Cavour e mettono in scena l'inaugurazione del canale di Suez e della Fiat, e le esposizioni universali e la cronaca di tutti i giorni che si tramuta in storia. Bastano alcuni titoli a caso, non c'è bisogno di commento: *La battaglia di Goito* (1849), *L'eroe dei due mondi* (1887), *La morte del duca Amedeo d'Aosta* (1890), *Stanley attraverso l'Africa tenebrosa* (1891), *Dall'Amba Alagi a Makallé* (1896), *Giandoja a Tripoli* (1912), *Giandoja nei Balcani* (1913), *Trieste, Turin, Trentin* (1916), *N'assident al Kaiser!* (1918)... L'elenco potrebbe continuare con centinaia e centinaia di spettacoli, ma un elenco vero e proprio delle produzioni dei Lupi ancora manca. E dire che il loro successo era strepitoso. In piena Grande Guerra, *Turin Gris-verd. Bizzarria-sogno in tre parti con Giandoja pilota aviatore e bombardiere a tempo perso* riuscì a realizzare ben 172 repliche con l'incasso per allora vertiginoso - siamo nel 1917 - di 69.150 lire: è lo spettacolo più visto a Torino, non c'è paragone con nessun'altra realtà teatrale. Il successo è garantito dall'attualità delle proposte e dal materiale, tra il più ricco e raffinato del mondo, firmato dai più valenti artisti dell'epoca.

Questo erano le marionette dei Lupi. Ora dopo glorie alterne stanno attraversando un momento di profonda crisi che la recentissima scomparsa di Gigi Lupi (il VII e ultimo della generazione, perché nessuno dei figli ha ereditato il nome) acutizza. I segni positivi comunque non mancano come l'avvio della ristrutturazione del Museo di famiglia o l'entusiasmo di alcuni componenti della compagnia. Ma basterà? Il museo smetterà di essere un magazzino e potrà diventare volano per la valorizzazione del patrimonio, con studiosi che se ne prendano cura? Bello sarebbe che questo eccezionale complesso, unico - lo ripetiamo - sotto il profilo storico, artistico e etnografico, fosse notificato e messo sotto tutela dal Ministero dei beni culturali. ■

A sinistra un ritratto di Luigi Lupi (circa 1825), capostipite della famiglia torinese (proprietà della famiglia Lupi).

incontro con Sarzi



# Otello

## la rivoluzione in baracca

di Giuseppe Liotta

«**M**io padre mi diceva sempre che io non sarei diventato un burattinaio, perché non avevo i polmoni. Perché fare il burattinaio non è come recitare in una commedia, in cui dai voce a un solo personaggio: il burattinaio li fa tutti. E tu - diceva mio padre - come ti azzardi a fare uno spettacolo con burattini che pesano due o tre chili, a metter su una commedia che richiede dieci, dodici personaggi diversi e che dura anche due ore. Certo c'è l'aiuto delle maschere, dei dialetti, ma hai pur sempre quattro o cinque personaggi generici in italiano e allora li devi anche

cambiare timbro di voce. E poi - aggiungeva sempre mio padre - come fai tu a conoscere bene i dialetti che sei pigro e parli solo il mantovano, e non ti sforzi a volere imparare...».

Comincia con questo ricordo perduto nel tempo l'incontro con Otello Sarzi, il più importante e forse anche il più grande burattinaio di questo secolo, maestro indiscusso per intere generazioni di giovani teatranti che da lui hanno imparato l'arte di fare teatro di animazione con le marionette, ma anche quella di utilizzare i più diversi e impossibili materiali di recupero: legno, plastica, gomma-piuma, cartapesta. L'appuntamento è nella sua casa di Bagnolo in

Piano, in provincia di Reggio Emilia, a due passi dal viale che porta a una deliziosa chiesa romanica. Ma nel corso dell'incontro, cui partecipa un fotografo che sta preparando un volume su di lui, cambiamo scenario più volte: una sala convegni in cui commemorano i Prigionieri di

Audace sperimentatore  
fin dai primi  
anni '50,  
ha completamente  
rinnovato il teatro  
d'animazione  
in Italia



San Tomaso della Fossa; l'inaugurazione di una mostra fotografica sul Tibet; il tavolo di una trattoria del posto (straordinaria); una sala consiliare; l'atelier di casa sua pieno zeppo di burattini, pupi, marionette e oggetti da lavoro che abbracciati tutti insieme dallo sguardo a un primo colpo d'occhio sembrano far parte di una grande tela multicolore; e infine la stanza archivio, su in alto, deposito di preziose testimonianze teatrali (copioni, brogliacci, vecchi libretti di drammi, manifesti, fotografie).

«Allora io - continua a raccontare Otello come rispondendo al padre -, io che ho fatto il rivoluzionario politicamente, farò la rivoluzione in uno spettacolo di burattini. Si

tratta di teatro di immagine, di figura? E allora cambiamo la figura, così io posso fare il burattinaio senza fare brutta figura. E così mi sono messo a sperimentare. Facevo delle cose che piacevano a me e che a volte non piacevano al pubblico. Avevo ereditato testi da recitare a soggetto, le maschere legate alla Commedia dell'Arte, le improvvisazioni. Bisognava modificare non solo il genere, ma moltiplicare le possibilità del burattino, trovare nuove soluzioni scenografiche. Allora ho fatto delle baracche in movimento, perché la scenografia si faceva più complessa, più varia. Da Ronconi non ho imparato niente, ho imparato dalla malizia teatrale, da quello che voleva il pubblico: dalle sue esigenze che io dovevo accontentare».

Mentre Sarzi parla, muovendo la sua lunga e curata barba bianca, mi viene in mente quello che di lui scrisse una volta il poeta Roberto Roversi: «Anziché portare i burattini a confrontarsi col mondo, Sarzi ha cercato di portare cose del mondo (che sono poi i nuovi linguaggi e le nuove necessità) ai burattini». Dentro le sue baracche l'immaginario diventa più vero della vita reale.

«... Non sono solo un burattinaio. Sono un burattino anch'io. E cavarmi così la voglia di dire che siamo delle pedine sulla scacchiera, che il mio lavoro va contro la burocrazia, la crescente automazione. Adesso sono convinto che una soluzione di ricerca deve affiancarsi ad altre forme teatrali. Voglio recuperare tutto il repertorio del Cinquecento e del Seicento, l'opera polifonica: non accontentiamo soltanto le maestre innamorate del Piccolo Principe. Noi abbiamo un'arma meravigliosa: la ribaltina può essere una ribalta di verità. Per essere liberi e far delle cose non bisogna correre dietro a sovvenzioni e compromessi».

Le cose a cui adesso Otello Sarzi tiene di più sono l'avvio di una mostra dei suoi 250 burattini; ed è certo che all'interno di una più

OTELLO SARZI, nasce a Vigasio, in provincia di Verona, nel 1922. Figlio e nipote di burattinaio di origine mantovana, i Sarzi sono attivi fin dalla seconda metà del secolo scorso? Il capostipite, Antonio, ha operato prevalentemente nella Bassa Lombardia, Francesco, padre di Otello, ha ampliato il suo spazio d'azione per tutta l'Italia settentrionale e centrale. A lui si deve un primo rinnovamento del repertorio e delle tecniche nell'ambito del teatro dei burattini. È stato però Otello, ad intraprendere un approfondito lavoro di ricerca e sperimentazione. Nel 1953 fonda a Chiusi il primo Teatro Stabile di Burattini. Nel 1957 si trasferisce a Roma dove fonda il Teatro Setaccio Burattini e Marionette (T.S.B.M.), compagnia sperimentale che mette in scena, anche in collaborazione con Maria Signorelli, testi di Brecht (*Un uomo è un uomo*), Garcia Lorca (*Il teatrino di Don Cristobal*) e Arrabal (*Picnic*). I suoi spettacoli girano il mondo dall'Europa all'America, dall'Africa all'Asia. Nel 1969 si trasferisce presso Reggio Emilia, dove vive tuttora, alternando la creazione di spettacoli a un'attività didattica (seminari di costruzione e di animazione dei burattini nelle scuole) in Emilia-Romagna. È stato presidente dell'Unima, Italia, l'associazione mondiale che raccoglie tutti i burattinai.

ampia intesa tra il Comune di Bagnolo in Piano e il Centro nazionale della cultura comunitaria di Cuba all'Avana, ci sarà una sala a lui dedicata. Ma porta anche avanti una sua originale idea di Teatro-Conferenza, mentre il suo sogno di spettacolo sarebbe un *Racconto d'inverno* shakespeariano fatto con i burattini in chiave di teatro dell'assurdo, «perché i burattini sono assurdi». Parliamo anche dei suoi spettacoli passati: *Comunicabilità* di E. Salvador, *La giara* di Pirandello, *Secondo atto senza parole* di Beckett, *La scatola dei giocattoli* di Debussy, *Il Don Chisciotte*, *Il Castello* di Kafka. E della sua orgogliosa partecipazione

nell'83, su invito di Svoboda, alla quadriennale di scenografia di Praga. E del Carnevale organizzato da Scaparro, quando con le sue baracche e burattini partecipò a quell'immaginario viaggio teatrale che toccò vari porti e città della ex Jugoslavia e del Mediterraneo. Testimonianze dirette di una vita addentata e gustata fino in fondo e in cui politica, famiglia e arte sembrano alimentarsi reciprocamente in una maniera - mi viene da pensare - quasi eccessiva. Glielo dico. Sembra non far caso alle mie parole, ma poi, giunto il momento dei saluti, mi risponde: «Sono eccessivo perché eccessiva è la memoria e l'esperienza». ■



In questa pag. Otello Sarzi (foto: L'Obiettivo).

# Gigio

## il topo che scorrazza in tivù



Storia del celebre pupazzo nato trentotto anni fa dalla fantasia di Maria Perego

di Simona Bertuzzi

**T**rentotto anni, pupazzo, un iter professionale che l'ha condotto in 45 paesi del mondo - dall'Europa agli Stati Uniti, passando per il Sud Est Asiatico e l'America Latina - e l'ha visto attore protagonista di migliaia di spettacoli e produzioni televisive di successo: è Luigi Perego, alias

o «màs concoido» - recita una rivista spagnola di qualche anno fa - come Topo Gigio. Da anni le sue *performance*, inserite in storie di ordinaria quotidianità, di grandi sconfitte e piccole vittorie di un'umanità semplice e concreta, conquistano le simpatie di adulti e bambini. Merito del suo muso simpatico, certo, delle guance arrossate e piene e dei grandi occhi azzurri con cui sorride al mondo e ai compagni di avventura, ma merito soprattutto di chi, quelle fattezze, ha ideato e imposto all'attenzione del pubblico, Maria Perego. Artista eclettica, creatrice in quarant'anni di attività, di pupazzi che accanto all'intramontabile e amato topolino hanno solcato le scene di programmi televisivi di tutto il mondo, oltreché originale regista di teatro, la Perego parla della sua più celebre creazione con il tono affettuoso che una mamma riserverebbe a un figlio.

«Gigio - esordisce l'artista, ricorrendo a un simpatico diminutivo - nasce dalla "neces-

sità" di creare un personaggio che non sfalsi la realtà. Può confrontarsi con tutti e parlare al cuore e alla mente di adulti e bambini, senza imbarazzo. Le sue, sono le piccole e grandi sconfitte quotidiane di ognuno di noi. Ed è questa la ragione che lo rende amato e amabile agli occhi del pubblico. All'inizio della mia carriera mi proponevano soltanto di raccontare fiabe che fossero divertenti. Da qualche anno a questa parte mi preoccupo di divertire e insegnare allo stesso tempo, soprattutto ai piccoli che come è noto apprendono lentamente. Occorre uno sforzo maggiore, ma credo che ne valga la pena». Ed ha ragione di crederlo il pubblico, visti i successi accumulati dalla Perego, dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi: «Mi sono avvicinata al teatro d'animazione quando ancora frequentavo, all'Università, la facoltà di Lettere Moderne. Esso rappresentava ai miei occhi il linguaggio "teatrale" per eccellenza. Oggi come allora, sono convinta che l'attore, sul palcoscenico, sia assimilabile a un burattino: indossa e fa vivere il suo personaggio proprio come il burattinaio muove e fa vivere la sua creazione». Gli inizi della sua carriera hanno coinciso con un momento molto particolare della storia dello spettacolo in Italia. La televisione stava nascendo e già si coglievano i prodromi di quello che sarebbe stato il boom del mezzo televisivo: «Mi resi conto che i burattini non avevano un loro spazio in televisione e cercai di creare una nicchia in cui questa forma d'arte potesse trovare espressione. Innanzitutto, introducendo il sistema di animazione su nero. In secondo luogo, proponendo e utilizzando un tipo di materiale che fosse plastico e riflettesse la luce. A quel punto non restava che inserire le mani - che rappresentano la parte più mobile del nostro corpo - nel pupazzo e imprimergli gli impulsi adeguati. Naturalmente l'animatore si celava al pubblico, indossando abiti scuri». Risalgono al 1957, 1958 le sue prime partecipazioni a trasmissioni televisive importanti (fra le altre, *Canzonissima*) ma il successo vero e proprio le arrise tre anni più tardi, nel 1961, con la creazione e le prime apparizioni di Topo Gigio. «Topo Gigio piacque subito al pubblico, in Italia e all'estero. Negli Stati Uniti la partecipazione alla trasmissione di Ed Sullivan ci fece conoscere a una vasta platea. Dal quel momento in avanti, non c'è

stato giorno che non abbia curato personalmente ogni dialogo e testo di Topo Gigio. Non permetto a nessun altro di farlo perché non c'è persona al mondo che lo conosca, meglio e più di me. Con altrettanta cura e dedizione mi dedico alla creazione dei personaggi che lo affiancano nelle sue avventure, personaggi che sono frutto del momento e del contesto in cui si trova Topo Gigio, e che possono essere alternativamente suoi amici o antagonisti». Ma non si pensi che il suo iter professionale sia stato semplice e lineare. Ha dovuto superare molti ostacoli, agli inizi e negli anni successivi. La Rai ad esempio - per cui ha lavorato moltissimo in spettacoli per adulti come *Domenica in* e *Fantastico* e in trasmissioni pomeridiane per ragazzi - pare averla ostacolata in più di un'occasione: «Credo che la loro ritrosia fosse dovuta e sia dovuta tuttora, a distanza di anni, alla scarsa considerazione in cui è tenuto questo tipo di espressione artistica. Un problema questo che va esteso a tutto il teatro d'animazione. Ci sono famiglie e tradizioni che continuano a offrire prodotti interessanti, ma nessuno può negare che il teatro d'animazione sia poco amato o rappresenti una nicchia a sé stante». E a proposito di teatro, non ha dubbi nel porre un distinguo fra l'attività finalizzata alla rappresentazione teatrale e quella circoscritta agli spettacoli e alle produzioni televisive: «Ci sono pupazzi adatti al teatro e altri che non lo sono. Il teatro richiede un tipo di animazione che si possa cogliere da lontano. La stessa recitazione deve essere ampia. Il mio curriculum attesta un'attività televisiva intensissima, contro una produzione teatrale molto più ridotta. Non è difficile immaginarlo, visti i maggiori costi delle produzioni teatrali che peraltro richiedono prove e tempi più lunghi. La stessa costruzione dei pupazzi, è molto più elaborata. Me lo sono potuta permettere in un momento molto particolare della mia carriera. In ogni caso, fra le esperienze teatrali, ricordo con piacere la regia del testo di Manuel De Falla *El Retablo de Maese Pedro* un testo che nel 1923 aveva rappresentato una grossa novità nel genere perché per la prima volta l'opera veniva stimolata soltanto dai pupazzi. Nel riproporlo, ho cercato di restare fuori dagli schemi. Anche di *Pierino e il lupo* conservo un buon ricordo: lo presentammo infatti in una cornice di animazione di gran-

de rilievo». E alla domanda se esista una scuola di animazione di cui lei possa considerarsi maestra e promotrice, la risposta è di quelle che non lasciano dubbi: «Sono stati fatti e si fanno molti tentativi. Ho avuto diversi allievi ma la maggior parte di loro ha

seguito un percorso alternativo. Devo essere stata una cattiva insegnante perché hanno sempre e soltanto colto il movimento dei personaggi, trascurandone il carattere e la psicologia che pure sono fondamentale come nel caso di Topo Gigio». ■

teatrino Rissone

## Cento marionette

dal piedi di piombo

**C**ento marionette, decine di mobili e poi trenta copioni, vestiti, cappelli e calzature oltre a trentotto scene complete di fondali e quinte, oltre naturalmente ad attrezzatura varia. Il teatrino delle marionette, denominato Rissone, dal nome del suo ultimo proprietario è oggi conservato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Acquistato più di un secolo fa da Vittorio Rissone, apprezzato attrezzista di numerose compagnie dell'epoca e membro di una nota famiglia di teatranti, il teatrino viene fatto risalire dagli storici ai primi del Settecento e pare, secondo studi recenti che abbia vissuto a lungo per merito del marionettista Samoggia. Le marionette che sono conservate a Genova, dopo un restauro durato più di tre anni, hanno una caratteristica particolare: sono alte poco più di quaranta centimetri, una misura piccola a confronto delle marionette conservate in altre città. Probabilmente il fatto che dovessero essere trasportate da una città all'altra per le loro esibizioni consigliò l'artigiano a prediligere una misura che ne rendesse agile il trasporto. Altra caratteristica tipica delle marionette sono le mani e i piedi di piombo che costituiscono un elemento di riconoscimento. Questa peculiarità infatti è tipica della produzione del Veneto e del Friuli Venezia Giulia. La famiglia Rissone, che lo ha conservato per più di un secolo ha infine nel 1982 deciso di donarlo al Museo di Genova che oggi, non avendo ancora un'adeguata sede espositiva lo tiene al Teatro Carlo Felice, dove periodicamente viene messo in attività con spettacoli scelti dai più grandi marionettisti contemporanei. Il teatrino Rissone che probabilmente venne acquistato da Vittorio Rissone da una nobile famiglia decaduta, nella speranza che qualche erede lo potesse utilizzare è oggi in perfette condizioni di conservazione. *Cristina Argenti*

A pag. 40 Maria Perrego con il suo Topo Gigio; in questa pag. un'immagine del teatrino Rissone, dalla raccolta del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



# Marionette e burattini

grandi firme



di Alfonso Cipolla

**È** l'attuale destino di marionette e burattini: appena si parla di loro si pensa immediatamente o a uno spettacolo popolare la cui memoria interessa solo gli etnografi, o un intrattenimento per bambini, un po' *rétro* e magari ammantato da un velo di nostalgia. Non c'è via di mezzo, non si è portati a pensare alle marionette come un "doppio", come a un altro da noi ricondotto all'essenza, fuori dalle leggi fisiche, fuori dallo spazio e dal tempo. Eppure la suggestione di que-

sti feticci, già alla fine dell'Ottocento, si è rivelata uno straordinario punto d'incontro tra teatro e arti figurative.

La marionetta schiava nelle mani del demiurgo, macchina e anima, diventa un coagulo di idee per una definizione sintetica e antinaturalistica di un mondo parallelo e metaforico. L'importanza della nozione di marionetta nelle avanguardie è nota e ha acceso l'immaginazione di artisti come Oskar Schlemmer, Kurt Schmidt, Calder, Sophie Taeuber-Arp, Paul Klee, Fernand Léger, Alexandra Exter...

Meno noto è che anche in Italia molti artisti abbiano lavorato intorno alla concezione di marionetta elaborando, o suscitando, idee di spettacolo particolari. Una ricerca capillare è ancora di là da venire; molti materiali, in quanto oggetti d'uso scenico, sono andati perduti, ma documenti e testimonianze non mancano. Solo le

cronache, ad esempio, ci riportano la notizia delle marionette scolpite da Costantino Barbella per la prima rappresentazione di *Iris* di Pietro Mascagni (Roma, Teatro Costanzi 27/11/1898), e solo dati estremamente lacunosi sono rimasti sui fantocci realizzati da Enrico Prampolini per *Matoun et Tréviar* di Pierre Albert-Birot (Roma, Teatro dei Piccoli, 1919), o su quelli costruiti da Giacomo Balla.

Non sono esempi unici, l'estetica della macchina propria del Futurismo trova una sua stilizzazione dinamico-architettonica nei celebri *Balli plastici* di Fortunato Depero (Roma, Teatro dei Piccoli, 14/4/1918). Si tratta di un vero e proprio progetto di teatro d'arte che prevede le

musiche di Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Lord Berners e Béla Bartók; le coreografie erano concepite dallo stesso Depero e da Gilbert Clavel, l'animazione era affidata alla compagnia marionettistica Gorno-Dall'Acqua che operava in seno al Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca: una vera e propria fucina di giovani talenti - dal già citato Prampolini a Mario Pompei - che qui avevano occasione di sperimentare le loro innovative concezioni scenografiche. Ciò che resta di quello storico allestimento (progetti di marionette, bozzetti, fotografie) è conservato al Museo Depero di Rovereto.

Ma non soltanto il Futurismo trova un suo naturale approdo nella marionetta, non soltanto questa possiede la valenza di un simulacro automatizzato dell'uomo; la marionetta per la sua estrema raffinatezza e levità sembra essere l'interprete ideale delle atmosfere oniriche proprie del teatro simbolista. E a questo si ispira lo scultore Felice Tosalli immaginando un Oriente favoloso, giocato tra realismo magico e fine cultura di stampo mitteleuropeo, in cui ambienta una rilettura de *Il corvo* di Gozzi (Torino, 1931): le sue marionette dalle fattezze inquietanti, il suo teatrino dall'originalissimo boccascena ovale, i bozzetti dei costumi - disegnati anche dalla figlia Elisa, futura miniaturista - formano un insieme unico che nella suggestione si imparenta con le geniali sperimentazioni di Richard Teschner. Un altro teatro d'arte è quello creato dai fratelli Latis (Milano, 1939), non solo avanzatissimo dal punto di vista visivo, grazie a un uso espressionista del colore, ma estremamente innovativo nella scelta del repertorio che spaziava da Lorca a Cocteau.

Sono queste, tutte, esperienze colte e molto circoscritte, ma che in varia misura concorrono al rinnovamento del cosiddetto teatro di animazione che troverà poi in

Maria Signorelli e nelle sue creazioni un preciso punto di riferimento.

Ma moltissimi sono ancora gli artisti da citare, quali Luigi Veronesi, che concepisce marionette geometriche per Gianni e Cosetta Colla; Umberto Tirelli che irride con i suoi grandi burattini-caricatura, Salvatore Fiume che modella burattini per il teatrino dello scrittore Carlo Brizzolara; Enrico Baj e le sue marionette costruite con il "Meccano"; Lele Luzzati e i suoi pulcinella ora sagome, ora burattini ora ombre; il surrealista Ugo Sterpini Ugo, inventore dell'Opera dei Fantoccini. L'elenco sarebbe lungo, ci limitiamo a segnalare ancora i pupazzi di Velia e Tinin Mantegazza, quelli di Anna Sagna, i grandissimi burattini-teatrino realizzati da Francesca Moretti, le sagome e le ombre di Corallina De Maria e Jenaro Meléndrez Chas, e le marionette, intese come espressione di un mondo interiore, sognate e scolpite da Amerigo Carella o da Gianni Busso.

Un discorso a sé meriterebbe il Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti, palco ideale che coniuga poesia e umorismo, e che ospita da sempre i contributi di molti pittori, tra cui Gioisetta Fioroni e Ugo Nespolo. Queste poche note sono certo lacunose, ma forse bastano a suggerire un possibile percorso di ricerca, a nobilitare un patrimonio che non è solamente di interesse storico. Marionette e burattini, sia moderni che antichi, possono essere anche autentici capolavori di scultura, e come tali devono essere valorizzati e tutelati, smettendo di essere relegati a semplici pezzi di legno da spettacolo. ■

Vittorio Podrecca

## I Piccoli musicisti d'eccezione

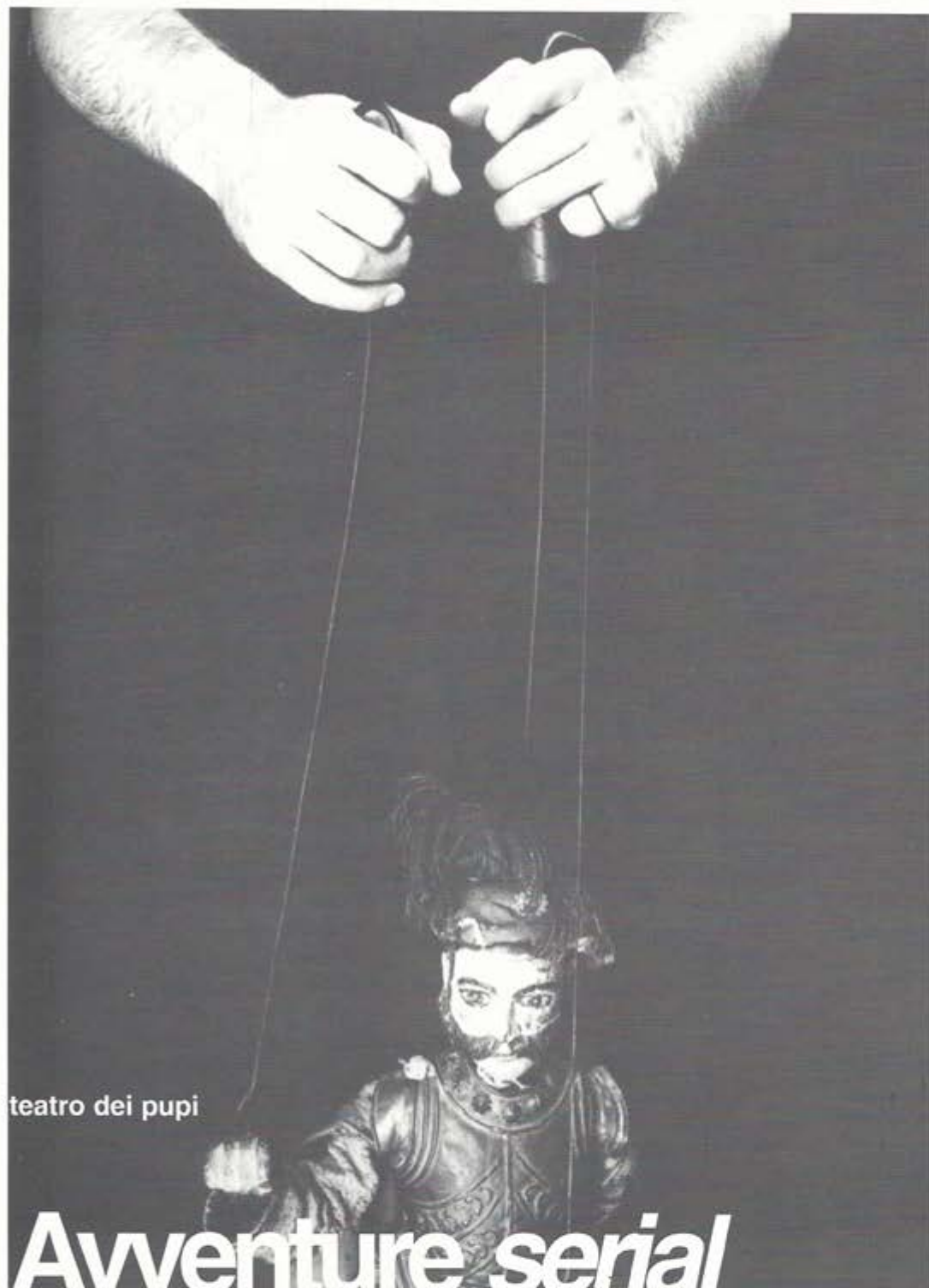
di Ilaria Lucari

«L e marionette di Podrecca muovono dall'imitazione umana, ma per superarla; in un primo momento nell'ironia e nella parodia, in un secondo momento nel capriccio, nella fantasia, nel lirismo. Il loro successo, che precedette quello dei disegni animati di Disney, in fondo è d'una natura non dissimile...». Silvio D'Amico sintetizzava con lucidità, la dimensione di poesia e innovazione che racchiude il Teatro dei Piccoli di Podrecca, una delle più interessanti tappe del teatro di figura italiano del Novecento. Lasciata nel 1911 l'attività di scrittore per dedicarsi completamente alle marionette, il cividalese Vittorio Podrecca si uni tre anni più tardi a Giovanni Santoro (direttore della compagnia I fantocci di Santoro) per fondare un rinnovato teatro di marionette. Nascono così, nel 1914 a Roma, nella Sala Verdi del Palazzo Odescalchi, i Piccoli di Podrecca, e la loro arte assolutamente originale, appesa a sottilissimi fili e ad armonie musicali. Questa infatti la coraggiosa intuizione di Vittorio Podrecca: costruire per le marionette un teatro dove affrontare un repertorio impegnativo, musicale. I criteri innovativi di Podrecca coinvolsero artisti che spesso "sperimentarono" l'arte scenografica proprio nel Teatro dei Piccoli (tra essi Angolella, Depero, Prampolini) ed altri, come Respighi e Lualdi, che composero piccole opere per le marionette. Per dieci anni, i Piccoli ebbero attività stabile al Palazzo Odescalchi, dove si cimentarono con enorme successo in un repertorio celebre - *La tempesta* di Shakespeare con musiche di Gluck e Purcell, il mozartiano *Don Giovanni* - e in opere minori di Rossini, Pergolesi, Donizetti. Nel 1922 partirono le prime *tournee*, destinate a toccare paesi lontanissimi: le marionette si esibirono in tutta Europa, in Africa, in Sudamerica, negli Stati Uniti (su invito dell'impresario dei Balletti Russi), dove le sorprese la seconda guerra mondiale. Ritornarono in Italia dieci anni dopo, rinnovando il loro successo alla Piccola Scala di Milano con *Il teatro di Mastro Pedro* di De Falla, cui seguì *Visioni sinfoniche*, che riuniva opere di Debussy, Prokofiev e Ravel. Con la morte, nel 1959, di Podrecca la compagnia incontrò le prime difficoltà (anche di genere economico) e nel 1964 diede un definitivo *forfait*. Un così prezioso patrimonio artistico sembrò perduto fino a quando, nel 1979 la Regione Friuli-Venezia Giulia, sollecitata dal Teatro Stabile regionale, acquistò i materiali di Podrecca. Da allora scene, spartiti, le oltre 1200 marionette, sono gestite dal Teatro

Stabile del Friuli-Venezia Giulia che nel '79 ha riallestito a Cividale del Friuli *Varietà*, lo spettacolo storico della compagnia e ha avviato poi un'intensa attività di produzioni nuove e *tournee* in Italia e all'estero. Antonio Calenda, attuale direttore dello Stabile, ha annunciato per il prossimo futuro una nuova messinscena di *Varietà* e l'istituzione d'un corso per animatori, perché la nuova generazione, non perda irrimediabilmente la complessa arte e l'alto artigianato dei marionettisti. ■

A pag. 42 un bozzetto di Elisa Tosalli per *Il Corvo*, di Gozzi (1931); in questa pag. le marionette Podrecca in *Fantasia*.





teatro dei pupi

# Avventure serial per Orlando e i paladini

di Carmelo Alberti

A distanza di tempo, a dispetto del suo inevitabile declino, il teatro dei pupi siciliano resta un fenomeno ricco di suggestioni, perché

All'inizio del Novecento l'*Opra* raggiunge il suo splendore - Eroi cristiani contro mori sanguinari, ma anche accesi scambi d'opinione fra pubblico e puparo sui fatti del giorno

segnato dalle interferenze con altri linguaggi della cultura e dell'arte popolari; è un episodio che si sviluppa a partire dal primo Ottocento e raggiunge il suo splendore nel primo Novecento. La linea di contatto fra una forma teatrale nata in ambito marionettistico e la materia cavalleresca, diffusa non solo in Sicilia come epopea ciclica sulle gesta di nobili eroi che si battono per il trionfo della fede cristiana e per la tutela dei deboli, si può stabilire intorno alla metà del XIX secolo: è il periodo a partire dal quale il progressivo raffinarsi del pupo armato si associa alla diffusione di una miriade di pubblicazioni a dispense, che trovano nella *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico - stampata a partire dal 1858 - una codificazione ideale.

Tali testi soppiantano gradualmente le trame elaborate dai pupari, derivate dal *cuntu* orale dei contastorie e divulgate attraverso le immagini istoriate sulle sponde dei carretti.

Con il passare degli anni l'invenzione scenica sembra prediligere le innovazioni tecnico-artistiche: gli artefici dell'*Opra* curano sempre di più i movimenti, le decorazioni e le armature delle marionette; si accentua la predilezione per le scene meravigliose e i trucchi sorprendenti. Non si dimentichi che le piccole sale popolari si trovano spesso a ridosso dei teatri ufficiali, sui palcoscenici dei quali trionfano il melodramma e l'interpreta-

zione dei grandi attori. Perciò non è difficile ritrovare, accanto ai pupi, recitanti in carne ed ossa, alcuni dei quali - ad esempio, Giovanni Grasso e Angelo Musco - compiranno il loro apprendistato dando voce alle avventure cavalleresche.

A partire dal Settecento, in margine alle feste e alle ricorrenze ufficiali, soprattutto nelle aree urbane, si afferma una gamma di spettacoli minori, che esaltano le abilità degli artisti di strada e si collocano nel versante del magico e del fantastico. Tra giochi acrobatici, animali rari, attrazioni umane, prove di forza e altri numeri, ospitati dentro i casotti nelle piazze e nelle fiere, s'incontra anche il teatro delle vastasafe; tale genere accoglie commedie improvvisate, che sfruttano l'immediatezza del dialetto rionale e la dabbennaggine del facchino (*vastasi*) per commentare in chiave satirica fatti e vicende noti alla popolazione. Spesso negli stessi o in altri capannoni agiscono anche marionette a filo, oppure pupazzi di pezza: lo provano documenti degli archivi reali e vicereali, i regolamenti di polizia ed i permessi accordati sul finire del XVIII secolo; ma forse l'indagine si potrebbe sospingere ancora più indietro. In tale direzione vanno cercate le origini dei pupi, oltre che nell'analisi dei codici comportamentali desumibili dai testi; l'*Opra* appartiene all'inesauribile filone del teatro delle marionette, un genere in grado di adattarsi di continuo alle leggi della circolazione imposta ad un mestiere girovago. Giovanni Verga ne offre un esempio prezioso nella novella di *Don Candeloro*.

Se nelle città lo spettacolo trova ben presto le condizioni per radicarsi in una struttura stabile, altrove, invece, mantiene una dimensione agile e mutevole; comunque, nelle varie contrade dell'isola si assiste ad una profonda metamorfosi nella fattura e nelle tecniche di manovra, fino a toccare soluzioni estreme. Il pupo della zona di Palermo presenta le forme e le movenze della marionetta classica, misura fra gli ottanta centimetri e un metro, ha le ginocchia snodate, fatto che impone un andamento più aggraziato, e può sfoderare la spada; i pupari lo fanno agire sporgendosi dalle quinte. Nell'area di Catania, invece, si trovano pupi alti un metro e trenta, che pesano fra i trenta e i trentacinque chili, con le gambe rigide e la spada sempre in pugno; a causa della loro mole per ciascuno è necessario un singolo manovratore, che sta in piedi dietro al fondale. Una tipologia intermedia si registra a Messina, a Siracusa, a Ragusa e ad Acireale; nei teatrini di queste città le marionette, pur conservando le sembianze di quelle catanesi, sono più leggere e vengono governate da un ponte di manovra posto sopra il boccascena.

## Romanzo d'appendice

Tali differenze si riflettono inevitabilmente sull'espressività e sullo stile, anche nell'ambito degli stessi modelli; il carattere popolare dell'opera dei pupi non deriva dal fatto che insceni i racconti dei contastorie e le trame epiche, ma soprattutto perché in ogni teatrino l'operante adatta il linguaggio all'immaginario e alle richieste dei suoi spettatori. Si ha la sensazione che la marionetta armata non nasca dal nulla, ma piuttosto rielabori nel corso degli anni tante modalità della cultura e dell'arte "subalterna". Lo prova, ad esempio, la dinamica delle rappresentazioni, che nel periodo di maggiore diffusione si articolano a puntate - come una sorta di romanzo d'appendice - e si susseguono senza interruzione sera dopo sera, preannunciate nell'area di Palermo da una tela sulla quale sono dipinti, in altrettanti riquadri, le scene salienti degli episodi settimanali, oppure sul versante orientale dell'isola pubblicizzate da un singolo cartellone dai colori a forti tinte. Dalle testimonianze tramandate si ha la certezza che la recita si arricchisca di citazioni paradossali, divagazioni e improvvisazioni, ispirate ai fatti del giorno, e che inglobi spesso uno

scambio animato di opinioni fra puparo e platea, magari in merito alla qualità e alla correttezza dell'esecuzione. Un rilievo crescente, in tal senso, acquista il personaggio del Buffo, che trasferisce sul palcoscenico l'umore e la mentalità del pubblico più affezionato.

I pupi, dunque, realizzano una mediazione peculiare fra le contraddizioni della storia, della cronaca, della vita quotidiana e la memoria collettiva, orientata per necessità ad una concezione del mondo in cui bene e male sono nettamente distinti, in cui le sopravvivenze dell'arcaico condizionano il ciclo esistenziale dell'uomo. Mentre sembra sfumare la rilevanza etnologica dell'opera, un'esperienza che esalta la sua matrice scenica, al punto da sfuggire alle singole classificazioni di genere, cresce la certezza che si fondi su un sistema autonomo e dinamico, alle cui sorgenti permane una zona segreta, quella in cui le varie ascendenze si sono mescolate e trasfigurate. Le parole che pronuncia il saggio puparo-artifex attraverso un paladino di legno, vestito da un'armatura dapprima raffazzonata, poi sempre più rifinita, proiettano oltre le pareti della sala la consapevolezza che esista una continuità profonda fra l'antico e il quotidiano.

## Diabolici saraceni

L'eroe cristiano, che si chiama Orlando, Rinaldo, Bradamante, Uggeri il danese, Astolfo l'inglese o con tanti altri nomi meno noti, sopravanza sempre l'antagonista del fronte saraceno; il nemico, collocato nella sfera del diabolico, appare un essere sanguinario, senza fede, che può riscattarsi solo quando sceglie di battezzarsi e di rinnegare la propria gente. Sullo schema tipo delle guerre dei crociati per la difesa della Terra Santa s'innestano molte varianti avventurose, recuperate dalla tradizione orale e dalla letteratura epico-cavalleresca; così è plausibile che tra i paladini di Francia, guidati da Carlo Magno, si annidi la stirpe dei Magazensi, traditori e vendicativi: ad essi si imputa la tragica rotta di Roncisvalle, nella quale trova la morte Orlando, l'eroe senza macchia e senza paura.

Questo episodio, presente nel repertorio di ogni puparo, era divenuto il pezzo forte di Emanuele Macri (1907-1974), raffinato artista del teatrino di Acireale, città barocca posta sulle pendici dell'Etna e a ridosso del mare, fra Catania e Taormina. A differenza dei suoi colleghi che adoperavano la *Storia dei paladini* di Lodico, Macri aveva scelto di recuperare la fonte originaria della *Chanson de Roland*; e la realizzava con una lucida passione, modulando la voce come se provenisse dalla coscienza del suo eroe preferito. Quando l'immortale paladino, oramai stremato, si convinceva a suonare l'"olifante", il corno con cui avvertire l'esercito di Carlo, avveniva una fusione profonda fra interprete e marionetta; quel sangue che colava dalle narici di Orlando e che arrossava il sasso, sul quale inutilmente aveva tentato di spezzare la spada Durlindana, sembrava gorgogliare nella gola del narratore, nascosto dietro le quinte. L'agonia di un pupazzo, nel momento in cui rievocava un fatto accaduto molti secoli prima, si sublimava nelle parole di un uomo ascoltato e creduto dai suoi spettatori; a quel punto la fine del primo cavaliere della cristianità diveniva il simbolo di un sacrificio votato al trionfo del bene e del coraggio. Le frasi spezzate dall'agonia erano completate dal proclama che la terra e il cielo piangevano attoniti la scomparsa del più puro fra gli uomini. ■

Mimmo Cuticchio

# L'Odissea di Mangiafuoco



di Massimo Marino

**M**immo Cuticchio ha cinquant'anni. Sembra un antico, saggio guerriero, alto e possente, con la barba rossa segnata da fili argentati.

È palermitano e figlio d'arte. È nato in un teatrino, fra i pupi. Dovreste vederlo alla fine della *Morte di Orlando a Roncisvalle*, uno degli spettacoli più famosi del ciclo dei paladini di Francia. Alcune volte fa sollevare le tele del boccascena e si rivela allo spetta-

tore, gigantesco Mangiafuoco concitato e sudato che romba minacce e sussurra invocazioni mentre fa cozzare, cascare, volare corpicini di legno. Indimenticabile è nell'*Urlo del mostro* il momento in cui nel teatrino fra le marionette irrompe il puparo, come un gigante, come Polifemo. Come indimenticabile è il finale di questo spettacolo ispirato all'*Odissea*, una solenne e delicata

dichiarazione d'amore al mondo dei pupi.

Mimmo Cuticchio ha combattuto tutta la vita con la tradizione in cui è nato. Non per rifiuto, per amore. Ha sofferto lo stato di abbandono in cui era ridotta l'Opera dei Pupi e ha cercato di trovare una ragione profonda e contemporanea alla

**Palermitano e figlio d'arte,  
ha trovato nel contemporaneo  
il senso di una professione antica  
- Il recupero del *cunto* e  
l'avvicinamento al melodramma -  
Drammaturgia e regia  
nell'Opera dei Pupi:  
la collaborazione con Salvo Licata**



propria arte. Tutto inizia nel 1967, quando abbandona la compagnia del padre e inizia a lavorare da solo, a Parigi, poi a Roma. Si allontana dai paladini e vi ritorna. Torna a Palermo. Rinnova il vecchio repertorio e mette in scena storie lontane dalle consuetudini dei pupari, come quelle di Cagliostro o di San Francesco, come *l'Iliade* e *l'Odissea*. Con *Visita guidata all'Opera dei Pupi*, scritto con Salvo Licata nel 1989, conduce lo spettatore dietro le quinte di quel teatro, fra guerrieri, principesse, giganti, macchine del vento, organini di Barberia, all'interno di un mondo insieme artigianale e fantastico che si struttura come un ricchissimo universo umano e sentimentale. Nell'*Infanzia di Orlando* recita con il figlio Giacomo di sette anni, ponendosi in modo giocoso il problema della trasmissione e della reinvenzione del mestiere.

## Il cunto di Falcone

In queste opere Cuticchio affianca ai pupi un'altra tecnica tradizionale, quella del cuntastorie, appresa da Peppino Celano, ultimo maestro che nelle piazzette di Palermo intratteneva per ore col solo ausilio di una spada di legno, scandendo storie come ai tempi delle crociate. Con voce nuda, spada e colpi di tacco ritmati Cuticchio ha narrato di Orlando e Rinaldo, ma anche gli assassini di Falcone e Borsellino o quelle moderne battaglie che sono le partite di calcio.

«Oggi - ci spiega - posso valutare il cammino che ho percorso. Torno indietro al viaggio a Parigi: a Palermo, in quegli anni, il pubblico che seguiva il ciclo dei pupi era sempre meno numeroso. Invece nella capitale francese i nostri spettacoli attiravano molta gente colta. In quel momento ho capito che rinnovando avremmo conquistato un nuovo tipo di spettatori. Il nostro pubblico non era più il popolino con l'asino... Da noi i pupi rappresentavano il vecchio, a Parigi l'antico, la memoria. Non aveva senso lasciarli uguali a se stessi, sperando di attirare turisti in cerca di colore locale. Queste considerazioni hanno smosso la mia voglia di continuare depurando il passato dal vecchio, dalla muffa. Restaurandolo. Ho trovato respiro fuori dalla Sicilia, affrontando pubblici diversi, che bisognava conquistare. Ho iniziato così a curare di più i tempi, a stringere i ritmi, a pensare alle luci, a impostare meglio i canovacci. Io lavoravo su ciò che prima si tramandava sempre uguale per tradizione: dieci giorni di spettacolo li facevo diventare un'ora. Ho svolto un'opera di drammaturgia e regia. Mio fratello Guido mi aiutava: io mi mettevo in platea e gli chiedevo di aggiungere la tale gelatina, o di provare a fare una scena in un modo diverso. Abbiamo inventato piccole cose, provando e riprovando, scartando, aggiungendo elementi, rinnovando pian piano. Oggi, come trent'anni fa, non mi interessa fermarmi. Nel mio teatro sono importanti due elementi, la tecnica e la creatività. Più cose del passato recupero, più strumenti ho a portata di mano. A quel punto entra in campo il rapporto col mondo contemporaneo, con la vita. Con storie antiche dò voce ai miei sentimenti di rabbia, di amore, di indignazione, a tutto quello che vivo».

## Insegnare il mestiere

È straordinario vedere questo artista nel suo laboratorio, al lavoro sui pupi. Con una precisione e una cura che sanno di affetto profondo sbalza armature o ritocca le facce dei suoi personaggi, guardandoli negli occhi, maneggiandoli come figli.

«L'allenamento all'arte, il *training* del puparo consiste nel lavorare in laboratorio. I pupi sono i miei compagni di lavoro, mi danno da mangiare, e perciò io devo restaurarli, tenerli in ordine. Quando non recito, invece di andarmene a passeggiare o di leggermi un libro, realizzo teste, armature, marionette, angeli, diavoli. Loro sono i miei compagni di vita. Io voglio vivere con loro. Qualche volta mi aspettano appesi, qualche altra sento che vogliono nascere. Io sono come un contadino che deve curare i semi che ha piantato».

Nella sua opera di innovazione Cuticchio si è avvalso in diverse occasioni della collaborazione drammaturgica di Salvo Licata. «Il lavoro con uno scrittore mi ha portato ad approfondire la parola come significato, non più solo come suono, come formula ritmica. Il suo contributo è stato importante quando si è trattato di lavorare ad inventare scene e storie nuove. Naturalmente non ho abbandonato il rapporto con la musicalità della parola, che per l'Opera dei Pupi è fondamentale. Anzi, in questa direzione sono arrivato a sviluppare in un modo particolare il rapporto con la musica, lavorando a versioni di opere liriche con i pupi. Nel festival che organizzo a Palermo dal 1984, "La macchina dei sogni", quest'anno ho realizzato una *Tosca* da strada, con cunto e pupi. Ho messo in scena *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi in vari teatri. A fine marzo a Palermo realizzerò una *Manon Lescaut* per cunto e canto, con piccola orchestra, soprano e tenore e una marionetta di Manon alta un metro e dieci. A Verona, per la *Tosca* di Puccini, realizzerò con i pupi la battaglia di Marengo».

Ma Cuticchio vuole anche dare un futuro al mestiere che ha contribuito a non far morire. «Nel 1997 ho fondato a Palermo una scuola per pupari e cuntisti. Tramandare tecniche antiche serve a far capire ai giovani che la creatività non s'impara da nessuna parte. Quando hai studiato fonetica, dizione, movimento hai costruito le ali, ma non sai volare. In questa scuola gli allievi vivono con me, me li porto dietro quando faccio gli spettacoli. Vedermi davanti a pubblici diversi, osservare come si varia una stessa opera, come si lavora tutto il giorno come un cesellatore per ottenere magari poco, gli insegna molto. Per realizzare la *Manon* mi sono letto il romanzo, ho ascoltato la musica, la Callas, qualche scritto critico, mi sono perso con lei nel deserto. Lo studio è lentezza, viaggio, vita. In questa scuola si impara che occorre studiare molto, guardare e vedere, udire e capire. Tutte cose che erano semplici quando un secolo durava cento anni. Ora tutto è più frenetico. I ragazzi che mi seguono cercano di vivere questo mondo "altro" con me. Non è facile, non conosco ancora i risultati. È un viaggio, un percorso duro. Si sa quando comincia ma non quando e come finisce. Io sono scappato da qualcosa e ho cercato di costruirmi le mie ali: ma ci vogliono ali veramente forti per volare». ■

Napoli

# Guappi e camorristi compagni di Pulcinella

di Stefania Maraucci

Gli antichi spettacoli popolari dei pupi e delle "guarattelle" hanno trovato nel Novecento una continuità nell'arte di **Ciro Perna** e **Nunzio Zampella**

**E**ssenzialmente girovago, legato alle piazze, alle strade, ai mercati, alle fiere, all'attività di ciarlatani, imbonitori, venditori, cavadenti, saltimbanchi, a Napoli il teatro dei burattini ha una tradizione antichissima. Detto anche delle "guarattelle" (dal nome del casotto trasportabile, "guattarella", trasformato per metatesi dialettale), esso affiancava frequentemente gli spettacoli dei pupi, che nei loro instabili teatrini di legno arricchivano le vicende cavalleresche, tradizionalmente narrate dai cantastorie, con la suggestione del movimento e della gestualità. Pupari e guarattellari agivano prevalentemente al largo del Castello e lungo la via del Molo, attirando sempre un gran concorso di pubblico. Ma il plauso del volgo non bastava a garantire la facile sopravvivenza di questi artisti, visto che più volte, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, il governo

ordinò di liberare la città da baracche e palchi, allo scopo di salvaguardare l'ordine pubblico, continuamente compromesso da ladroncoli che approfittavano della distrazione degli spettatori per "ripulire" borse e tasche.

Alterne vicende hanno condotto queste due importanti forme di spettacolo popolare al Novecento. Le guarattelle hanno trovato una felice continuità d'espressione nel lavoro di Nunzio Zampella, straordinario depositario del-



l'originaria struttura di quest'antichissimo spettacolo e dei suoi affascinanti segreti. Le sue rappresentazioni si caratterizzavano per la musicalità del rapporto tra movimento e parola, ma soprattutto per la straordinaria varietà dei personaggi le cui voci, sempre diverse, costituivano l'ideale contrappunto a quella di Pulcinella, ottenuta con l'uso della pivetta\*. La maschera napoletana, con la sua adattabilità a tutti i ruoli, i caratteri, gli scenari, gli interlocutori, stava al centro di tutte le storie messe in scena da Zampella, a garanzia di quella funzione popolare e rituale, priva di qualsiasi limite di tempo e soprattutto avversa ad ogni logica consumistica.

Chi invece ha proseguito l'attività di puparo, nella provincia napoletana compresa fra Caivano e Frattamaggiore, è stato Ciro Perna, che ha lavorato con pupi di singolare bellezza sui copioni del padre e di Ciro Verbale. Il repertorio, per tutto l'Ottocento basato sulle storie dei Reali di Francia, dei Moschettieri, del Conte di Montecristo e dei drammi popolari quali *La cieca di Sorrento* o *La iena del cimitero*, alla fine del secolo aveva trovato nei fatti della vita quotidiana e della cronaca napoletana tematiche nuove. Fu Francesco Verbale, padre di Ciro, a scrivere i primi episodi della Fondazione della Camorra e della vita di Tore 'e Crescenzio, capostipite di una lunga sequela di guappi e camorristi che avrebbero calcato le piccole ma suggestive scene del teatro dei pupi. A queste storie Ciro Verbale affiancò, successivamente, quelle più attuali di personaggi come Peppe Aversano, Luigi Carufaniello, e 'o diavulillo e Chiaja.

La storia dello spettacolo popolare, a Napoli, dunque, s'intreccia alla cronaca, smentendo quelle interpretazioni riduttive e degradanti che considerano il teatro delle marionette e dei burattini come un prodotto culturale subalterno, marginale e legato al mondo del non-senso. Obbedire alla mitologia del popolare come categoria separata significa perpetuare una marginalizzazione ingiustamente ghetizzante, men-

Bruno Leone

## Guarattelle a Spaccanapoli

**S**orgerà a Spaccanapoli, nel cuore del centro storico della città partenopea, tra le mura di una vecchia chiesa annessa ad un edificio che ospita la scuola media "Pasquale Scura", a ridosso del caotico mercato della Pignasecca, tra il confuso vociare degli ambulanti e le risate cristalline dei bambini in odor di scuola, il "Teatrino delle guarattelle", la prima residenza stabile di Pulcinella & Co. nella città di Napoli. Bruno Leone, guarattellaro napoletano, fondatore dell'Associazione "I Teatrini" con la quale organizza in Campania da circa dieci anni "La scena sensibile" - Festival Internazionale del Teatro di Figura, è il principale animatore del progetto e futuro direttore artistico del "Teatrino", che si propone come punto di riferimento per i burattinai di tutto il mondo, nonché come sede di laboratori permanenti per i giovani sull'arte delle guarattelle, sulle tecniche costruttive dei burattini e delle marionette, sulla realizzazione delle maschere. L'artista, che è stato allievo di Nunzio Zampella, ultimo grande guarattellaro napoletano, intitolerà questo spazio alla memoria del suo maestro e di Giovanni Pino, anch'egli erede di una famiglia di artisti di strada. Bruno Leone vede così realizzarsi il sogno, coltivato per più d'un ventennio, di creare occasioni che rendano viva l'antica arte delle guarattelle, finora tramandata di padre in figlio, offrendo, tra l'altro, un'opportunità di recupero sociale ai ragazzi dei quartieri considerati "a rischio". S.M.

tre considerare il teatro di figura, in senso lato, come teatro *tout court* perfettamente alla pari nel rapporto con le altre forme spettacolari, vuol dire negare ogni presunta inferiorità. ■

### Per saperne di più:

- Luigi Allegri, *Pulcinella e i burattini*, in *Pulcinella una maschera tra gli specchi*, a cura di F. C. Greco, Napoli, 1990.
- Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*, Firenze, 1982.
- Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, Bari, 1966, I ed. Napoli, 1891.
- Roberto De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, 1977.
- Franco Carmelo Greco, *Due secoli di teatro popolare*, in *Scena*, a. III, n. 6, 1978, pp.28-30.
- Idem, *Per una introduzione al teatro di figura*, in *Quante storie*

*per Pulcinella*, a cura di F. C. Greco, Napoli, 1988.

- Bruno Leone, *La guarattella. Burattini e burattinai a Napoli*, Bologna, 1986.

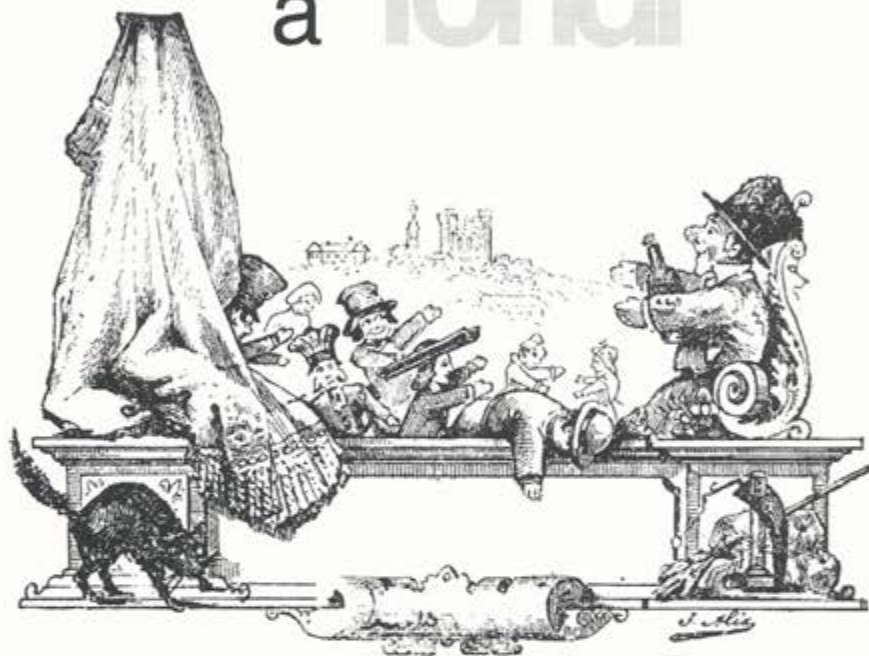
\**La Pivetta* - Si tratta di uno strumento formato da due pezzi di metallo in mezzo ai quali è posto, in funzione di membrana vibrante, un pezzetto di cartavellina o sottile pergamena. Viene tenuta in bocca dai burattinai, spinta sul palato quando debbono parlare normalmente, tirata verso la gola quando deve essere messa in funzione. La voce acquista un suono stridulo.

Apag. 48 Zampagnaro che fa ballare i burattini, litografia del Dura, 1833, in quella pag. in basso, Bruno Leone (foto: M. Fol).



centri di studio e collezioni

# Andare a fondi



di Alfonso Cipolla

**S**e si prende per buono quanto scrive Yorik figlio di Yorik, alias Pietro Cocoluto Ferrigni, nella sua *Storia dei burattini* (Firenze 1902) il Novecento si apriva con circa quattrocento edifici di marionette, tra grandi e piccoli, attivamente operanti in Italia; nel computo non rientravano le "baracche" ambulanti dei burattinai che, sempre secondo Yorik, dovevano essere due o tre volte più numerose: in tutto si sarebbe potuta censire una popolazione di ben quarantamila burattini. L'attendibilità di Yorik è molto relativa, ma certo suggerisce le dimensioni di un fenomeno teatrale diffusissimo che ancora aspetta una sua attenta valutazione e un'indagine storica che ne renda finalmente giustizia. Se difficile è

redigere una storia dello spettacolo, difficilissimo è seguire le vicende legate a marionette e burattini, dove la memoria è pressoché nulla, e dove i materiali con estrema facilità vengono dispersi, bruciati nei camini o giacciono sepolti in chissà quali cantine. Da una ventina d'anni a questa parte sono stati recuperati molti fondi e diversi sono gli enti e le associazioni che si dedicano sistematicamente al loro studio. Tra queste si è venuta recentemente affermando l'Associazione "Peppino Sarina" di Tortona, intitolata alla memoria di un grandissimo burattinaio. La sua attività è intensissima: oltre al recupero di materiali storici, ha curato diverse mostre e convegni, promosso spettacoli, rassegne e laboratori, e inoltre ha dato vita a un'attenta attività editoriale tra cui spicca il prezioso volume di Pietro Porta, *Gente di Sarina. Il burattinaio Peppino Sarina e la comunità del*

*Tortonese e dell'Oltrepò Pavese nella prima metà del Novecento* (Vigevano, Diakronia, 1997), le collane "Junior. Burattini in pedagogia" (Bergamo, Edizioni Junior) e i "Quaderni del teatro di animazione" (Porretta Terme, I quaderni del Battello Ebro) che raccolgono copioni di compagnie di tradizione (primo titolo: *La iena di San Giorgio* di Gualberto Niemen, presentazione di Guido Ceronetti). Attualmente è in corso di allestimento una mostra sulla famiglia Rame, realizzata in collaborazione con la G.R.M., un'altra associazione che si occupa della memoria del teatro con marionette. Altro punto di riferimento è il Centro Teatro di Figura di Cervia che non solo organizza da oltre un ventennio il più grande festival italiano di teatro di animazione, ma è in procinto di aprire un museo per l'esposizione permanente dei suoi preziosi fondi più volte oggetto di mostre. Inoltre il Centro da alcuni anni ha istituito un'osservatorio di studiosi e critici per un'attenta analisi delle nuove linee di tendenza del teatro di marionette e burattini; ricchissimo è il suo archivio sulle compagnie in attività. Da segnalare ancora la sezione italiana dell'Unima (Union Internationale de la Marionette) fondata a Roma l'11 aprile del 1980 con lo scopo di creare un legame tra professionisti e dilettanti, tra artisti e ricercatori, pedagogisti e terapeuti; l'Università dei Burattini, centro per la ricerca e la didattica sul teatro di animazione, con sede sociale a Cesenatico; la fondazione "Benedetto Ravasio"; e soprattutto la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano che custodisce ricchi fondi e una vastissima raccolta di copioni. Recentissima è inoltre l'apertura al pubblico della biblioteca della compagnia Is Mascareddas di Cagliari che consta di circa mille titoli, tra volumi e riviste specifiche da tutto il mondo. In questo panorama spicca il premio per la miglior tesi sul teatro di animazione, "Dottor burattino", istituito a ricordo di Riccardo Brogгинi (le tesi vanno inviate alla compagnia Walter Brogгинi, via Montegrappa 2, Albizzate, Varese). Tra le collezioni aperte al pubblico un posto di tutto rilievo spetta al Museo Internazionale della Marionetta di Palermo, che non solo raccoglie pupi di

tradizione siciliana, ma anche marionette, burattini e ombre provenienti da ogni parte del mondo; ricca è la sua attività editoriale. Teatrini settecenteschi sono conservati a Venezia a Cà Rezzonico e a Bologna presso la Galleria Davia Bargellini. Un unicum di straordinaria bellezza sia per quanto riguarda la raffinatezza delle marionette sia per gli apparati scenotecnici è il teatro di Casa Borromeo all'Isola Bella del Lago Maggiore che vanta anche scenografie del Sanquirico. Altri fondi sono conservati al Museo Teatrale de La Scala a Milano, e anche in musei etnografici tra cui per l'importanza dei materiali va segnalato quello di San Benedetto Po. Estremamente interessanti sono anche i fondi delle famiglie di tradizione, alcuni visibili in esposizioni permanenti come il Museo della Marionetta di Torino della famiglia Lupi. Notevoli i materiali della compagnia Carlo Colla e figli, di Gianni e Cosetta Colla, e ancora quelli appartenenti ai Monticelli, ai Ferrari, a Otello Sarzi, ai Corniani, a Furiati ai Corelli, ai Cuticchio, alle Marionette Aurora di Anna dell'Aquila... Il fascino delle marionette e burattini ha inoltre dato vita a un vasto collezionismo privato che

fondazioni

## Arlecchino "promosso" grazie a Ravasio

**F**estival, grosse compagnie, musei come quello di Palermo e, più raramente, università: sono gli ambiti che fino ad oggi si sono fatti carico della ricerca storico-culturale relativa al mondo delle figure animate. Tra le scuole di teatro, solo la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" ha istituito un insegnamento di storia del teatro d'animazione e d'arte popolare e detiene un'importante collezione di burattini e marionette. Circa i premi, oltre alle "Sirene d'oro" assegnate ogni anno dal festival di Cervia, va ricordato il "Campogalliani d'oro", attribuito nell'ambito della Fiera millenaria di Gonzaga. Il fatto nuovo è l'emersione di nuovi soggetti, con il compito specifico e totalizzante di dedicarsi all'attività di ricerca, studio e promozione culturale. Si tratta di centri, tutti di recente costituzione, che trovano nella forma giuridica della fondazione lo strumento teorico ed operativo ideale. La Fondazione Sarzi, nata nel 1995 a Bagnolo di Reggio Emilia nel nome di Otello Sarzi, si è attivata, per il momento, intorno al progetto di costituire una biblioteca, una videoteca, un museo. A Bergamo agisce fin dal 1993 la Fondazione Ravasio, sorta nel nome di Benedetto Ravasio. Il suo raggio d'azione coincide in parte con quello della Fondazione Sarzi, con in più un'intensa attività di promozione attraverso l'organizzazione di rassegne su un territorio che ha mantenuto un'eccezionale legame con la tradizione di figura, la produzione di video e documentari e l'attribuzione del premio Benedetto Ravasio. Tra i progetti attualmente in definizione - nella volontà di ristabilire una visione trasversale e interdisciplinare del teatro di figura - c'è un impegnativo ciclo triennale di convegni, ricerche e spettacoli su Arlecchino, denominato "L'universo di Arlecchino". P.G.N.

ha il grande pregio di salvare moltissime memorie dalla sicura dispersione. Alcune di queste collezioni, come quella vastissi-

ma di Maria Signorelli, aspettano da anni una loro consona collocazione. Un ultimo accenno va alle riviste specifiche, quali *Burattini*, il *Bollettino Unima*, il *cantastorie*, *Linea teatrale* che purtroppo nel corso degli anni sono venute riducendosi, sospendendo in alcuni casi le pubblicazioni. ■

In basso Benedetto Ravasio con Gioppino.

## Capitan Fracassa in università

CAPITAN FRACASSA, dal *Miles Gloriosus* di Plauto. Spettacolo con burattini di legno e guanto per pubblico adulto. Riduzione, adattamento del Teatrino Giullare. Regia di Enrico Deotti e Giulia Dall'Ongaro, anche attori/animatori. Prod. Teatrino Giullare, Bologna.

Originale inaugurazione del corso di Drammaturgia tenuto da Giuliano Scabia, al Dams di Bologna, con la presentazione davanti a un pubblico di studenti e di docenti-colleghi, dello spettacolo *Capitan Fracassa*, vincitore del Festival internazionale dei burattini di Genova, proposto dai due brillanti operatori - e neo laureati - del Teatrino Giullare. Il testo-canovaccio è ripreso, come da tradizione, dal *Miles Gloriosus* di Plauto e adattato ai modi della Commedia dell'Arte, col servo che diventa un Arlecchino servitore di due situazioni, Pìrgopolinico un Capitano smargiasso e vanitoso e i due fidanzati, Filomena e Annibale, che sembrano personaggi di un vaudeville ottocentesco. Lo spettacolo propone una "baracca" con doppio boccascena, due eleganti stanze attigue che permettono una felice soluzione per il celebre espediente plautino della "parete forata". Giocato soprattutto sulla caratterizzazione dei singoli personaggi - e sull'animazione estremamente vivace e dinamica delle espressive teste di legno - è poi nell'efficacia di molte scene che questo spettacolo trova i suoi esiti migliori, come accade ad esempio nella sequenza dello specchio (che sembra trasportare con sé l'immagine di chi si rimira) dove si offre un momento alto di umorismo, tragico ed esilarante al tempo stesso. Equilibrato in quasi tutte le sue parti, dispiace soltanto che il povero Capitan Fracassa prenda troppe legnate per essere davanti a un pubblico adulto, mentre il finale lo si vorrebbe meno convenzionale, visto che tutto il resto è mosso con intelligenza e fantasia. Giuseppe Liotta



# FANTOCCI E MANICHINI

sulla scena dell'arte



di Cristina Grazioli

**U**n intricatissimo groviglio di elementi eterogenei collega la marionetta alle arti figurative:

una trama costituita dai fili dei rimandi storici, simbolici, metaforici, tematici e materiali. D'altronde il teatro di figura è, oltre che spettacolo a dominante visiva, l'ambito scenico che maggiormente aspira alla fusione delle varie espressioni artistiche. Se i secoli scorsi offrono testimonianza di queste relazioni, è a partire dall'inizio del Novecento che esse si fanno più intense e complesse, soprattutto dal

momento in cui, grazie a luce e movimento, lo spazio chiuso del quadro si apre verso una dimensione teatrale. Alla base di tale convergenza sta un fatto fondamentale, che si afferma a teatro a partire dalla fine dell'Ottocento per divenire premessa a tutta

Con le avanguardie storiche d'inizio Novecento volumi geometrici sostituiscono l'anatomia del corpo umano che viene scomposto e rimontato in un gioco ora grottesco ora onirico - Apertura dello spazio chiuso del quadro verso una dimensione teatrale

l'arte novecentesca: il rifiuto di un rapporto mimetico con il reale.

Con le Avanguardie storiche, ricerca dei propri mezzi specifici e Astrazione irrompono nel panorama artistico; nella stessa direzione, il teatro di marionette si emancipa dalla parola, per esprimere, tacendo, un significato interno alla sua forma, carico di valenze magiche e ambigue. Oskar Schlemmer, poliedrico artista attivo all'interno del Bauhaus, ci consente di chiarire quali possano essere gli scambi, fino alla totale fusione dei due ambiti; l'artista tedesco sembra costituire un ideale momento di congiunzione tra la riflessione sulla marionetta della tradizione romantica (Kleist) e le elaborazioni novecentesche intorno alla creatura artificiale: *Kunstfigur*, figura artistica, a sottolineare lo scarto tra un atteggiamento riproduttivo della natura (dove l'uomo mantiene le sue sembianze naturali) e una volontà di trasfigurazione, propria della sfera dell'arte; presenza differente dall'uomo, ma che all'uomo rinvia.

L'aspirazione alla totalità, (nuova declinazione dell'ideale di *Gesamtkunstwerk*) è leggibile nel percorso che muove dalla pittura e, alla ricerca del volume e del movimento, attraverso bassorilievo e scultura, approda alle forme tridimensionali cinetiche della scena, in particolare della danza astratta. Itinerario che ha al suo centro la figura umana e come culmine il *Balletto Triadico* (1922), costruito sull'alternanza e il superamento di opposizioni, come quella tra grottesco e spirituale. Il quadro *Tänzerin* è esemplare della confluenza di motivi identici in pittura e a teatro: volumi geometrici e simbolici, in relazione con lo spazio,

sostituiscono l'anatomia del corpo. Il percorso di Schlemmer non è casuale, visto che presupposto dell'ambito artistico attratto dalla figura articolata è il confronto con la figura umana e che la marionetta, nelle sue varie declinazioni, è sempre il risultato di una riflessione sullo statuto del corpo: la sua deformazione, la sostituzione di una o

più delle sue parti, fino alla totale eliminazione. Si tratta, ancora, di un intervento sulla naturalità del corpo, a vantaggio del dispiegarsi delle facoltà dell'immaginario. Meccanico è per Schlemmer quanto concerne la costruzione dell'organismo umano, le sue articolazioni e leggi, e le sue corrispondenze con il cosmo: l'indagine è volta a farne emergere la meravigliosa armonia e le leggi universali. Mentre il versante nihilistico e grottesco dell'avanguardia ribalta il gioco, non più combinatorio ma scompaginante; i meccanismi del corpo umano vengono allora scomposti, le parti anatomiche invertite, i singoli dettagli deformati: si afferma come principio fondante il montaggio, equivalente del collage nell'arte figurativa. Bastino pochi esempi: le scomposizioni cubiste di Picasso nei costumi per *Parade*; le figure assemblate di Grosz per *Matusalemme o l'eterno borghese* di Iwan Goll; *Lo spirito del nostro tempo* di Hausmann (una testa che esibisce strumenti di misurazione al posto di parti anatomiche); tutto il dadaismo si muove sulle note dissonanti dell'inversione, del rovesciamento, dello scardinamento (si pensi ad Arp o a Schwitters). Scomporre e riassembleare il corpo anziché ripristinare l'armonica composizione significa sancire il fatto che la realtà nell'arte del Novecento non ha più un centro. Se nel Rinascimento le composizioni bizzarre rispondevano a corrispondenze precise tra il cosmo, per esempio gli elementi naturali o astrali, e l'Uomo (si pensi ad Arcimboldo), ora l'assemblaggio segue le leggi dell'associazione onirica o di una logica assurda. Tuttavia il procedimento non sempre è azzerrante: nelle Danze mascherate del Cabaret Voltaire, Ball rivela il suo legame con l'afflato spirituale dell'espressionismo. È uno dei numerosi momenti che precisano i confini tra le due direttrici dell'avanguardia: la linea organica, rappresentata da Schlemmer, Schreyer, Klee, Kandinsky (si citino almeno le figurine per *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky, 1928), contro l'astrazione meccanicistica di Moholy-Nagy, Vilmos Huszar (che traspone sulla scena i principi di De Stijl), di Depero e della "ricostruzione futurista dell'universo", di Léger e della sua esaltazione vitalistica della macchina.

Se nella sperimentazione registica si assiste alla personalizzazione dell'attore (i costumi plastico-spaziali di Schlemmer o la

Supermarionetta di Craig), nell'arte dell'avanguardia si verifica una sorta di personalizzazione dell'oggetto: in Picabia per esempio la donna può essere identificata con utensili e oggetti (una candela d'automobile diventa il *Ritratto di ragazza americana in stato di nudità*); lo stesso procedimento si verifica a teatro, soprattutto nel più recente teatro di figura, dove gli oggetti divengono personaggi. Questa strategia può sortire un effetto comico-grottesco, ma anche angosciante. Così all'intento, spesso fortemente ludico, dei dadaisti, si sostituisce l'esito inquietante delle bambole e dei manichini surrealisti: le figure femminili di Max Ernst, le *poupées* di Bellmer, ma anche i manichini privi di volto della *Metafisica* o di Grosz. Mentre a teatro Breton e Tzara fanno di una macchina da cucire o di un naso delle *dramatis personae* e Léger celebra la "meccanica" dei movimenti scomposti di Charlot (attore marionetta) nel *Ballet mécanique*. Nell'universo dei fantocci, la bambola è spesso un emblema delle ossessioni dell'artista: tra i casi più eclatanti vi è la *Puppe* di Kokoschka, copia grottesca a dimensione naturale dell'amata Alma Mahler, ma anche le bambole di Rilke, che ben le differenzia dalla divina marionetta nel saggio *Puppen*, ispirato dalle inquietanti figure di cera di Lotte Pritzel. Nell'arte figurativa questa declinazione del marionettesco ha una vistosa peculiarità, l'assenza di movimento: pensiamo a Segal, o ai numerosi manichini ospitati nelle installazioni dell'arte contemporanea. Ma un

altro cortocircuito è in agguato: nel teatro del Novecento (con, sebbene in altra prospettiva, anticipazioni simboliste), il dramma è diventato immobile, statico, senza via d'uscita (il pensiero va ovviamente al Teatro dell'Assurdo). Proseguendo nel percorso a spirale che avvolge i territori dell'arte e del teatro: in molte installazioni degli ultimi decenni, soprattutto del versante concettuale, la presenza di figure che riportano al nostro ambito marionettesco è veramente cospicua: ma sono davvero immobili le situazioni create da Beuys e da Kounellis, i volumi serigrafati di Rauschenberg, i lavori di Cesar o di Boltanski, i teatrini di Melotti, le processioni di Jephon de Villiers, le *boîtes* di Peter Gabrielse? Si opera allora una sorta di capovolgimento degli schemi consueti: la scultura/installazione innesca un movimento che si sviluppa nella mente dell'osservatore, proprio come il movimento della marionetta (o dell'oggetto scenico con funzione di personaggio) si compie nello spazio della rappresentazione. La drammatizzazione degli oggetti vive così un percorso di andata e ritorno, attraverso il quale scena teatrale e scena dell'arte si vivificano reciprocamente. E proprio il linguaggio della ricerca artistica più recente è il più contiguo a modelli teatrali, nella fattispecie a quelle forme sceniche in cui si assiste all'elaborazione di un nuovo concetto di corpo, come nel teatro di figura. ■

CRISTINA GRAZIOLI svolge attività di ricerca presso l'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Padova.

In apertura, *L'esprit de notre temps* (1919) di Raoul Hausmann.

## Meravigliosi mostri meccanici

Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Padova, Esedra, 1999, pagg. 292, L.38.000.

Grotteschi sono, secondo Hoffmann, i "balli" di Callot, danze eseguite da personaggi così deformati da risultare un concentrato di energia, dove la trasfigurazione personale dell'artista sembra in grado di offrire una verità più profonda di quella manifestata da un'arte di tipo mimetico.

A rappresentare il grottesco spesso in Hoffmann sono figure bilicanti tra umano e meccanico. Determinante sembra l'influenza dello scrittore romantico sugli autori indagati dalla Grazioli (Schnitzler, Goll, Kokoschka e i protagonisti del cabaret dalla *Jahrhundertwende* al Dada) in un saggio, assai suggestivo, dove viene analizzato un tema del tutto inesplorato dagli studi italiani: la convergenza fra il teatro di marionette (inteso come simbolo, come metafora, o come modalità spettacolare) e l'universo dell'arte grottesca. Questa categoria, oltre ad essere coesistenza di elementi opposti tra loro, è soprattutto il luogo di una profondità nascosta dietro una superficie burlesca, dove il mostruoso e l'eccezione paiono dischiudere la possibilità di un disvelamento del Meraviglioso a partire da elementi legati al terrestre e al quotidiano. *Simona Brunetti*



nuovi gruppi

# Questa sera

si recita a oggetto

di Paolo Ruffini

In alto un'immagine del gruppo Tanti Così Progetti; a destra il Teatro del Carretto in *Sogno di una notte di mezza estate* (1991).

«**T**utti noi viviamo, e ne siamo consapevoli, diverse narrazioni allo stesso tempo. Talune sono più intime, più personali di altre. Non sempre riusciamo a resistere al desiderio di reinterpretarle, di rimodellarle, vuoi per plasmarle su quel che stiamo vivendo, vuoi per controllare le loro interferenze e adattare le une alle altre». Sono parole dell'antropologo Marc Augé pronunciate in occasione

dell'incontro internazionale sul romanzo contemporaneo di Forlì. Ora, l'approccio dello studioso, rivolto in questo caso al termine specifico della scrittura, proprio per la sua attitudine a indagare i nessi tra le diverse discipline dell'arte e delle scienze umane, ci sembra possa riguardare anche l'emisfero teatrale. E allora, facendo nostra quell'andatura dello sguardo, cercheremo di cogliere in alcune esperienze teatrali, anche in quei casi estremi di degenerata autoreferenzialità, i diversi modi di narrare che alimentano spettacoli apparentemente devianti dal punto di vista della narrazione, e ciò partendo dalla relazione che questi spettacoli hanno col teatro di figura. È oramai evidente quanto il teatro degli anni '90 si definisca soprattutto attraverso il dato estetico, e come questo rimodelli a sua misura il senso di cui l'attore, la parola e il gesto sono portatori. Vi è poi, ancor più evidente, l'inscatolamento architettonico dentro il quale si creano mondi autofagocitanti, una sorta di mascella ruminante elementi del fantastico e

dell'arte che soltanto in quell'unico spazio intimo e personale, riescono a convivere in quanto azione e narrazione. Modalità del teatro che non avvertono l'urgenza di una comunicazione diretta con lo spettatore e che fanno intraprendere alla narrazione vie sempre secondarie e labirintiche. Il teatro di figura, l'inanimato che prende a vivere, gli oggetti e le ombre che inaspriscono il potere dell'attore, riducendo il suo corpo a macchi-

na, figura, forma, materia plasmabile, cartilagine convertibile, il *bunraku* e le marionette, infine, è dunque l'immaginario inverosimile di cui un certo teatro si serve. Il gruppo che manifesta con maggiore convinzione questo rapporto, a nostro avviso è Tanti Così Progetti, un esempio di come la "scuola" della tradizione del teatro di figura collida a tal punto con il teatro contemporaneo da non riuscire a scindere la dualità intrinseca nel loro lavoro. L'attuale percorso tiene conto ovviamente dell'esperienza fatta con la coreografa Monica Francia e del lavoro per i ragazzi con Accademia Perduta, segnato da una propensione verso le arti visive evidente nelle installazioni corporee *Poverina*, *Testa a piedi* e *Trabocca*. Mentre una fitta narrazione fatta di frasi e ombre e personaggi (dove pupazzi, maschere e attore hanno lo stesso valore simbolico, una modalità praghese di usare l'ombra degli oggetti in conflitto con quella dell'attore che ha influenzato anche Aenigma Teatro), trova nello spettacolo *La punta dei capelli* la sua sintesi ideale tra il mondo fantastico (armadi che diventano case-prigioni) e la letteratura, lo struggente *Conversazione con l'uomo nell'armadio* di Ian Mc Ewan. Tanti Così Progetti è uno dei gruppi fondatori della sezione "Fiori blu" del festival Arrivano dal mare! di Cervia, occasione di incontro tra il mondo delle figure e degli oggetti, e quello della sperimentazione dell'ultima generazione teatrale. E dunque, sono passati a "Fiori blu" i Motus, oggi impegnati in *tableaux vivants* fine secolo con il loro *Étrange (être-ange)*, a metà tra il cartellone pubblicitario Armani e una rivisitazione postmoderna degli angeli di Wenders; oppure l'Accademia degli Artefatti, che con *Natura morta* collezionavano micro accadimenti in raffigurazioni barocche tra

Intersezioni fra certo teatro dell'ultima generazione e l'universo delle figure





pupi e attore, quell'attore che nel santuario del mito di *Sono stato*, loro ultimo spettacolo, tra pareti-installazioni di filiazione non ortodossa dell'artista Christian Boltanski, si muove con levità *butô* apprese da Masaki Iwana, inscenando un dialogo fra corpi nei modi del *bunraku*. Anche per il Teatrino Clandestino e Fanny & Alexander il corpo viene definito dalla scena; siano essi "burattini" fissati sopra alti rostri (l'oratoria di *Sinfonia majakovskiana*), che algide figurine carpite da un diaframma meccanico in *Sulla turchinità della fata*. Tanto teatro ottico, o dell'occlusione ottica, gioca a dissuadere lo spettatore dall'illusione (le parabole di luce di Fabrizio Crisafulli, per esempio, sembrano funzionare per opposto sistema di una lanterna magica), immettendolo direttamente all'interno dell'opera e dunque rivelandogli la materia (*Coefficiente di fragilità* del Gruppo di Lavoro Masque Teatro e *Natura morta* degli Artefatti) e l'essenza dei comportamenti degli attori stessi, che ricordano la marionetta di Kleist e i disegni nello spazio di Schlemmer. ■

## Teatro del Carretto

# La scatola del mito

**A** Lucca, il Teatro del Carretto percorre la strada della ricerca su un tracciato scenico emotivamente ricco, dove il gusto per la narrazione epica, fiabesca, drammatica, è un germogliare continuo di soluzioni figurative di grande impatto. Il concetto di teatro della regista Maria Grazia Cipriani e dell'architetto Graziano Gregori è una totale simultaneità di materia, azione, suono e parola. Nel corso delle produzioni, iniziate nel 1983 con *Biancaneve* dei fratelli Grimm, il Carretto è rimasto fedele alla propria idea stilistica: il testo, sfrondato da tagli rigorosi, è essenziale ma elegante impalcatura all'interno della quale si muovono pupazzi, macchinari, contenitori scenici in continua trasformazione. Anche la voce, il suono, il rumore, la musica sembrano partecipare alla consistenza materica della macchinaria teatrale. Maschere di cartapesta, grossi pupazzi di stoffa, giocattoli meccanici, case di bambola e teatrini di legno evocano sonorità, richiamano altri luoghi, cambiano piano scenico e reagiscono con le molteplici valenze dell'attore (che in questo caso è anche burattinaio e macchinista) in un prodigioso composto. Per il Teatro del Carretto è l'uomo ad incarnare bestialità, deformità e morte, mentre alle marionette e agli animali che popolano la scena è affidato il lato umano, la vita. Il narrato fuori campo ha spesso un contatto fisico con la scenotecnica: il racconto di *Biancaneve* sembra uscire da un'edicola da teatro di burattini che diventa armadio dalle ante a sorpresa, mentre nelle *Troiane* la narrazione si avvia da un grosso scatolone grigio, contenitore di detriti e dolore. Nel gioco di prospettive a cui si prestano duttili pupazzi e oggetti, c'è la geniale invenzione dello "zoom teatrale": il fuori scala, il gigantismo e la miniatura, rendono possibile una scrittura scenica relativa ad un punto di vista. Giulietta, piccola e indifesa marionetta in legno e cartapesta, si muove in un mondo di adulti sproporzionatamente grandi e deformi che avanzano a fatica: il rischio di essere schiacciata dal potere delle convenzioni sociali è costantemente sotteso, lento ma ineluttabile. Nell'*Iliade* l'Olimpo è ridotto ad una minuscola nicchia da cui si affacciano gli dei, bambini capricciosi e gradicanti, crudeli come solo i bambini possono essere, indifferenti ed estranei ad ogni dramma umano. Con la stessa tecnica è elaborato il sonoro: il *playback* sta alla maschera come l'amplificazione/sordina sta al grande/piccolo. Nello stridore di mobili spostati e di rumori martellanti prende corpo l'incubo della *Metamorfosi*, per l'uomo-scarafaggio ogni minimo rumore è amplificato e le proporzioni della sua stanza si dilatano febbrilmente. L'"ibrida macchina" del Teatro del Carretto, vero e proprio laboratorio di artigianato e di ricerca, ha avuto all'inizio qualche difficoltà a farsi notare nella scena italiana, anche se in seguito ne è stato decretato unanimemente il successo. Le *tournee* in molti stati europei e la partecipazione ad importanti manifestazioni internazionali (quali il parigino Festival d'Automne, l'Israel Festival a Gerusalemme, il Festival Especial de Navidad di Madrid) sono testimonianze dell'ennesimo ritardo nell'accorgerci dei nostri talenti. *Monica Magnani*

## LE PRODUZIONI:

- Biancaneve dei fratelli Grimm* (1983)
- Romeo e Giulietta da W. Shakespeare* (1985)
- Iliade da Omero* (1988)
- Sogno di una notte di mezza estate da W. Shakespeare* (1991)
- Metamorfosi da Kafka* (1992)
- Le Troiane da Euripide* (1995)



Teatro Gioco Vita

Vent'anni fa  
 la compagnia  
 piacentina scoprì  
 le potenzialità del  
 teatro d'ombre  
 durante un viaggio  
 a Charleville e  
 grazie all'incontro  
 con Lele Luzzati -  
 Un lungo percorso  
 di ricerca ricco di  
 innovazioni: dal-  
 l'inserimento di  
 sagome tridimensio-  
 nali all'uso di più  
 fonti luminose fino  
 all'interazione con  
 attori e danzatori



# ombre lungo il Po

di Nicola Arrigoni

**L**e ombre per il Teatro Gioco Vita non si limitano a essere un semplice linguaggio, ma rappresentano i segni tangibili di una poetica volta a estendere i confini del teatro di figura ben oltre i territori rassicuranti della scena per ragazzi. Ripercorrere la storia del Teatro Gioco Vita vuol dire interrogarsi

sulle potenzialità del teatro delle ombre: dalla proiezione bidimensionale di sagome su uno schermo come nel *Barone di Münchhausen* (1978) fino all'utilizzo dello spazio scenico nella sua tridimensionalità, facendo interagire corpo e immagine come nell'*Orfeo ed Euridice* (1998). «Prima di avventurarci nel mondo delle ombre, il nostro campo d'azione era il teatro d'animazione: giravamo per l'Italia, nelle piazze, nelle scuole, negli ospedali psichiatrici, nelle strade, portando "il teatro fuori dal teatro". Eravamo

alla ricerca di un nostro personale percorso - racconta Diego Maj fondatore della compagnia - e l'incontro con un gruppo di "ombri-  
sti" a Charleville-Mézières ci indusse a tentare questa strada». L'opportunità di individuare nel teatro delle ombre uno strumento di ricerca coincise con l'incontro di Lele Luzzati, nel 1978, collaborazione poi proseguita per circa un decennio. Di questa felice simbiosi inventiva ha dato conto recentemente, al Piccolo Teatro di Milano, la mostra allestita dalla compagnia piacentina: *Un mondo di figure d'ombra. Omaggio a Lele Luzzati*, un percorso espositivo che svela i segreti di una "bottega della fantasia" coniugando tradizione e innovazione.

## Miti, eroi e fantasmi

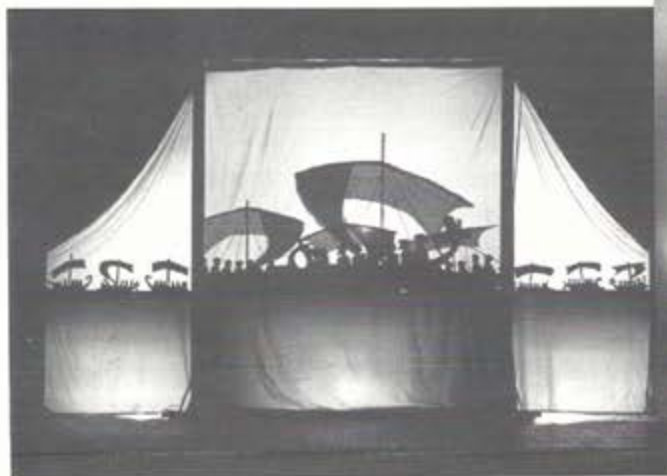
Nel panorama di teatro per ragazzi dalla fine degli anni Settanta ad oggi, il Teatro Gioco Vita ha dimostrato di sapersi rinnovare rimanendo fedele al proprio specifico: le ombre. Ripercorrerne la teatrografia vuol dire trovarsi a contatto con una ricerca espressiva volta a realizzare un teatro d'ombre capace di mettersi in discussione, di crescere e di individuare una propria autonomia estetica al di là delle facili classificazioni di genere. Se, infatti, il *Barone di Münchhausen* costituì il primo passo di un'avventura ventennale, già da *Il mostro turchino* (1980) e da *I tre grassoni* (1981) si avverte l'esigenza di generare un cortocircuito all'interno della grammatica del teatro d'ombre. L'inserimento di sagome tridimensionali e di più fonti luminose segnarono i primi tentativi di costruire un teatro in cui l'ombra fungesse non da semplice oggetto proiettato, ma si trovasse nella condizione di aspirare ad una propria autonomia linguistica, coreografica e narrativa. Con gli spettacoli *Gilgamesh* (1982) prima e *Odissea* (1983) poi la ricerca formale e contenutistica sono un tutt'uno: il mito diviene il luogo deputato alla libertà delle immagini, moltiplica le idee, offre spazi di racconto sterminati, pronti ad accogliere le suggestioni del chiaroscuro, ad evocare i fantasmi degli eroi. Le sagome trasparenti e colorate, l'utilizzo di più proiettori, l'intervento attivo del corpo tridimensionale dell'attore-animatore proiettato sugli schermi cominciano a sgretolare la convenzione bidimensionale del teatro di figura. L'approccio al mito fornisce al Teatro Gioco Vita un contenitore drammaturgico all'interno del quale immagine e parola sono in grado di coniugarsi, sono l'una supporto dell'altra. «Con *Odissea* inizia il percorso di progressiva demolizione del concetto di spazio fisso - afferma Fabrizio Montecchi, regista del gruppo -. Questo processo, sviluppato poi più decisamente ne *Il castello della Perseveranza* (1985) e *Pescetopococcodrillo* (1985), era nato dal bisogno di rompere la rigidità dello schermo e di aprirsi al pubblico tentando così di stabilire un più profondo rapporto di tensione

tra animatore d'ombre e spettatore. Per far questo si è lavorato alla creazione di spazi sempre più aperti dove convivono il davanti e il dietro e dove sfumano i contorni della "baracca" così come tradizionalmente la si intende». Il teatro delle ombre esce dall'ombra, si svela nei suoi meccanismi illusori ed anzi fa dei propri strumenti, delle proprie tecniche motivi di novità linguistica e di libertà espressiva. Le ombre vivono proiettate sugli schermi che si moltiplicano, occupano lo spazio, lo abitano insieme all'attore e questo diviene evidente ne *La Boîte à joujoux* in cui la tridimensionalità dello spazio conquista una propria supremazia sullo schermo bidimensionale.

## Danzando con le silhouettes

La collaborazione con l'Ater Balletto di Amodio per la realizzazione dello *Schiaccianoci* permette al Teatro Gioco Vita di proporre il linguaggio delle ombre in un contesto non esclusivamente legato al teatro per l'infanzia e, al tempo stesso, fa entrare prepotentemente il corpo dell'attore-danzatore nello spazio delle silhouettes in cartone. La nascita di frequenti collaborazioni artistiche con teatri lirici fornisce, soprattutto negli ultimi anni, alla compagnia piacentina l'occasione di oltrepassare i confini del teatro di figura, conquistando alle ombre quella dignità linguistico-espressiva che meritano. Esempio di questo "traguardo" è l'*Orfeo ed Euridice* spettacolo di danza e ombre su musiche di Claudio Monteverdi. Il mito è ancora il punto di partenza, diviene lo spazio ideale in cui fare agire il corpo del danzatore con la natura aerea delle ombre. Non c'è più un davanti e un dietro, il trucco dell'ombra proiettata è definitivamente svelato, ed anzi quella "nudità dell'arte" diviene il veicolo attraverso il quale il Teatro Gioco Vita riesce definitivamente a rompere gli schemi, forse a fare incontrare fantasia e realtà, leggerezza dell'immagine e pesantezza della carne. Nella ventennale vicenda della compagnia fondata da Diego Maj c'è lo sforzo continuo di non accomodarsi nelle tranquillizzanti aree estetiche del teatro, c'è il desiderio di andare oltreconfine, un po' come accadde nel 1978 a Charleville-Mézières quando l'universo delle ombre si propose loro come scenario possibile per un nuovo percorso teatrale. ■

In apertura e in questa pag., a sin., due immagini da *Odissea* (foto: Stefano Rossi); a destra un momento di *Orfeo ed Euridice*.



a Cervia

# Da ventiquattro anni...



## Arrivano dal mare!

di Franco Belletti

**A**rrivano dal mare! è oggi una cooperativa teatrale nata dalla trasformazione dell'associazione culturale Centro Teatro di Figura, costituita nel 1981. La stessa sigla è anche, dal 1975, il Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure di Cervia. Il Ctf abita a Cervia, dove hanno sede anche l'Atelier delle Figure e il Laboratorio di Restauro, progetti seguiti dall'Istituto dei Beni Culturali della Regione Emilia Romagna. Oltre a gestire una stagione nel Teatro Comunale e la programmazione estiva all'Arena della Sirena, dal 1997 ha aperto una sede a Cesena, dove è concentrata l'attività formativa e di documentazione, mentre al Teatro Bogart viene svolta l'attività di coproduzione e

programmazione in collaborazione col Teatro Bonci di Cesena

Il festival Arrivano dal mare!, uno dei più conosciuti e frequentati festival europei, giungerà, nel luglio 1999, alla sua XXIV edizione. Palcoscenico degli spettacoli, le strade e le piazze del pittoresco centro storico, ma anche l'Arena della Sirena, il Teatro Comunale e il Magazzino del Sale, un suggestivo edificio fine Seicento. Una particolare sezione del festival è riservata alla presentazione delle scuole e degli atelier del teatro di figura italiano ed europeo. In programma mostre, convegni e oltre un centinaio di spettacoli nell'arco di una settimana. Caratteristica del festival è la compresenza di stili e linguaggi diversi, che attingono sia dai repertori popolari di tradizione sia alle più moderne forme di sperimentazione (nella sezione notturna "Fiori Blu"). Arrivano dal Mare! ha rapporti di collaborazione e di coproduzione con i festival internazionali di Gerusalemme, Barcellona, Bielsko Biala e Charleville-Mézières. Ogni anno viene attribuito il premio "Sirena d'Oro" a personalità che «hanno contribuito a promuovere e a illuminare» il teatro di figura (fra i premiati degli ultimi anni, Hoici Okamoto, Lele Luzzati, Tom Stoppard, Dario Fo e Franca Rame, Horacio Tignanelli, Théâtre Manarf, Renato Nicolini, Leoluca Orlando) mentre nel palmarès del premio figurano i maggiori protagonisti della scena

mondiale. Da qualche anno il festival si articola in tre rassegne estive nelle città di Parma, di Cremona e di Bergamo. In Romagna, durante l'estate è attivo il circuito di "Burattini, Rocche e Castelli" che unifica la programmazione di teatro di figura di diversi comuni, come Cesena, Forlì, Ravenna, ecc.

Da diversi anni la cooperativa produce direttamente spettacoli di teatro di figura. Il nucleo artistico stabile della compagnia è formato da Sergio Diotti, Lui Angelini, Paola Serafini, Vladimiro Strinati e Stefano Giunchi. Al nuovo allestimento, *Freakshow*, che debutta nel maggio '99, collabora Alfred Casas dell'Institut del Teatre di Barcellona. Sue ultime produzioni: *Pinocchio dei Legni*, *Alice...!* (spettacolo che è parte di un originale progetto formativo), *Omerica* (che ha debuttato in marzo al Poppenfestival di Wels, in Austria). Arrivano dal Mare! produce anche *tourmées* italiane di compagnie straniere di teatro di figura: Anton Anderle, David

Syrotiak, Dondoro Theater, Estaquirot negli ultimi due anni. Da alcuni anni collabora attivamente alla attività produttiva Horacio Tignanelli, straordinaria figura di docente di Astronomia all'Università di Buenos Aires e di burattinaio.

## Un museo e un archivio

A Villainferno, villaggio situato al centro delle Saline Etrusche, a un passo dal mare e dalle pinete, sarà collocato il Museo dei Burattini e delle Figure, che aprirà i battenti al pubblico nei primi mesi del 2000. Il Museo è il progetto unitario di conservazione e valorizzazione dei cospicui fondi, lasciati e collezioni raccolti dal Ctf in vent'anni di attività. Parte dei suoi fondi sono già visibili e organizzati in mostre temporanee (lo scorso gennaio al Palazzo delle Esposizioni di Roma, a fine marzo al Salone del Restauro a Ferrara); nei mesi estivi è aperto il Piccolo Museo dei Burattini e delle Figure presso il parco di Fiabilandia di Rimini.

Nel '96 a Cesena, in collaborazione con il Comune, è sorto l'Archivio teatro/scuola. Vi è stata trasferito il VideoArchivio del Teatro di Figura (più di 1500 cassette), del quale è in corso la catalogazione in collaborazione con Eti e Istituto dei Beni Culturali. L'archivio mette a disposizione di studiosi, ricercatori e laureandi la sua fornita Biblioteca Internazionale, con catalogo inserito nel Sistema Bibliotecario Nazionale. Raccoglie inoltre documentazioni elettroniche e cartacee sull'attività del teatro nella scuola. Nel '99 organizza, assieme al provveditorato agli Studi di Forlì-Cesena, su richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione, un corso di alta qualificazione dedicato alle esperienze teatrali rivolte all'integrazione dell'handicap. ■



## In giro per i festival

La pubblicazione di *Giofestival, Mappa dei festival e delle rassegne del teatro di figura in Italia*, edita in 2000 copie dalla Compagnia degli Stuffi e dovuta alla cura di Anna de Martino, è la riprova della varietà e vastità delle manifestazioni, internazionali o locali, organizzate nel nome del teatro di figura. In questa prima edizione vengono censite 110 manifestazioni, fra festival veri e propri, rassegne tematiche, stagioni. Si inizia dal più vecchio e conosciuto festival internazionale Arrivano dal Mare!, che si svolge nel cuore dell'estate a Cervia, creando una costellazione di rassegne ed eventi collegati, nelle città vicine della Romagna e in altre località italiane ed europee. Seguono a ruota, per dimensione e tipologia il Festival delle Figure Animate di Perugia, particolarmente aperto alle giovani compagnie; l'Adria Puppet Festival di Gorizia, ponte fra culture e lingue mitteleuropee; Burattini nel Verde, che ospita a Castellamare di Stabia il festival più frequentato del Meridione; La Luna Azzurra, che presenta ogni anno produzioni tematiche nella affascinante cornice del colle di San Miniato; La Macchina dei Sogni, appuntamento con gli spazi mitici di Palermo; Fata Morgana, il tradizionale appuntamento con lo spettacolo del Museo A.Pasqualino. Vi sono inoltre rassegne di qualità, come Figure Sconfinate, un avanzato tentativo di collegare le programmazioni estive di numerose città a cavallo di Lombardia, Piemonte e Svizzera; La Luce Azzurra, poderosa e seguita rassegna estiva catanese; i giuliani Burattini nelle Valli del Natisone, i Burattini, Rocche e Castelli in Romagna e tanti altri. Vi sono poi piccoli, ma non meno significativi, festival come Incanti a Torino, Burattini al Castello a Sorrivoli, il fiorentino Figuriamoci, Pupi e Pini, a Lignano, il Festival di burattini e figure nel porto antico di Genova: manifestazioni di qualità e di livello rilevante. Non è tutto oro, naturalmente: dimensioni, quantità e qualità divergono, spesso anche notevolmente. Talvolta dietro al festival o alla rassegna vi è una identità e un progetto culturale, talvolta la volontà di una Amministrazione di sostenere un settore, a volte più semplicemente la voglia di organizzare qualcosa di simpatico e *tout public*. Vi sono iniziative rivolte dichiaratamente ai bambini e altre che sono un appuntamento apprezzato della ricerca teatrale. Questa prima edizione di *Giofestival* apre ovviamente la strada a monitoraggi ulteriori, dove sarà possibile rilevare un maggior numero di dati e pubblicare più informazioni. Un elemento che accomuna tutte le esperienze descritte è la presenza del pubblico, folto, variegato, prezioso ed entusiasta. *Aldo de Martino*

In apertura uno dei primi "sbarchi" di marionette a Cervia: il teatro della Valdoca sui trampoli; in questa pag. il Pinocchio dei legni della compagnia Arrivano dal mare!



È nata da un anno  
l'Associazione dei  
Teatri di Figura che  
riunisce le principali  
compagnie professionali  
e famigliari italiane

di Stefano Giunchi

**A**ll'inizio, i burattini - «I burattini sono regolati da un ferro, confitto loro nel capo, e da alcuni fili attaccati alle loro mani ed ai loro piedi. Non si muovono che per via dei fili, non camminano che con l'aiuto dei fili, non vanno di loco in loco che col mezzo del ferro che li conduce, e non parlano che colla voce di colui che li fa giocare».

Un autoritratto di Tony Sarg, protagonista della scena marionettistica statunitense degli anni Trenta.

Goldoni, nell'*Amore Paterno*, mette queste parole in bocca a Florindo, per mostrare gli effetti che ha l'amore su Arlecchino. «La passione è il ferro che vi conduce», gli dice, e voi «non vi muovete che coi fili del desiderio». Arlecchino non apprezza il paragone e protesta: «Come? A mi burattini? Dirme a mi che son una testa de legno?». Ancora oggi diciamo le stesse cose.

Quando Collodi immaginò il burattino Pinocchio, lo vide così, come un fantoccio articolato, con braccia, gambe, fili e tutto il resto. Collodi non confuse i burattini con le marionette, come ogni tanto amiamo pensare, ma applicò il termine corrente e largamente diffuso fino alla fine del secolo scorso per definire l'insieme delle tecniche, anche se il termine ormai si riduceva sempre più a sinonimo dei burattini a guanto (come Pulcinella, Punch, Petruska, Gioppino, Guignol,

Fagiolino, e tutti gli altri), splendide figure ribalde che da tempo immemorabile tenevano le piazze (e i sagrati, gli angoli, i voltoni, e poi le sale popolari, i cinema e le palestre) di tutta Europa a colpi di battute e di bastonate, eredi delle *guarattolle*.<sup>1</sup>

**Figure (e/o burattini) alla riscossa** - Dopo varie peripezie, oggi i burattini si muovono da sotto, le marionette da sopra e con i fili: e poi ci sono le impalpabili ombre, i pupazzi mossi a vista, quelli che lavorano solo in tv o nei film, gli oggetti animati e innumerevoli altri, di legno e di altri materiali, compresi quelli virtuali con cui si fabbricano storie in diretta nei computer... In Italia si sono mantenute vive moltissime tradizioni teatrali, con le loro tecniche e linguaggi e nomenclature e repertori ancora vivi e capaci di rinnovarsi. E ciò con buona pace di storici del teatro e antropologi,



dentro l'Agis

# UNA CASA

per tutte le baracche

testimoni a volte della scomparsa di uno sfondo culturale particolare e di un pubblico particolare di riferimento, ma poco attenti alle evoluzioni dell'arte, alle potenzialità espressive e alla consistenza dei nuovi pubblici, sempre più vasti, che si è andata conquistando.<sup>2</sup> Si sono, nel contempo, sperimentate e affermate forme di spettacolo legate alle arti visuali e alla drammaturgia del Novecento, aprendo la strada a artisti e figure professionali molto diverse da quelle tradizionali, determinando problemi inediti di teoria e di lessico.<sup>3</sup> L'uso del termine teatro di figura copre oggi (e tutela imparzialmente) la stessa area semantica coperta un tempo da burattini, ampliandola notevolmente. Si è quindi affermato, prima per convenzione poi per larga diffusione, nella stampa, nella ricerca, nelle istituzioni pubbliche, dall'Eni al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali nelle sue Circolari, al Parlamento, ecc. La sostituzione nell'uso corrente e ufficiale, del termine teatro di figura a quello generico di burattini testimonia di una avvenuta crescita di cultura e di coscienza professionale del settore, che ricomincia a considerarsi di nuovo come un insieme (esattamente come alla fine del secolo scorso).<sup>4</sup>

**Una casa per tutte le figure** - È nata da un anno l'Associazione dei Teatri di Figura (il plurale testimonia della varietà e dell'apertura concettuale di questo movimento), che riunisce, nell'Agis, le principali Compagnie professionali e famigliari italiane. L'Atf/Agis si è inoltre attrezzata per essere una casa per tutti i burattinai professionisti, nonché punto di riferimento per amatori, ricercatori, educatori e appassionati. Uno dei primi risultati dell'iniziativa intrapresa è l'inserimento del teatro di figura nelle norme che riguardano la vita dello spettacolo. Dopo l'inserimento nella Circolare Prosa, infatti, un nostro emendamento, che impegna lo Stato a tutelare e a sviluppare il teatro di figura come patrimonio di rilevanza nazionale, è stato fatto proprio dal relatore della Legge sul Teatro alla Camera dei Deputati.

**Una prospettiva aperta, un'arte di frontiera** - L'arte del Teatro di Figura è antichissima, coeva alla nascita dei primi

utensili e giochi e, per sua stessa natura, è malleabilissima e capace di grandi adattamenti: dal teatro rituale, allo spettacolo di piazza rinascimentale, alla cultura popolare metropolitana, alla ricerca artistica e figurativa, all'animazione elettronica, ai recuperati spazi franchi nel cuore delle metropoli. Il teatro di figura ha a che fare col movimento dell'anima, come ha scritto von Kleist, o è una geniale invenzione che usa la materia come risorsa, come pensava Hoffman? Certo è che il teatro di figura si nutre di contemporaneità. Ne avevano bisogno i burattinai di fiera per acchiappare e spellare i gonzi, vi sono immersi gli artisti di oggi, la cui materia teatrale è fatta dagli oggetti quotidiani e dall'insieme delle merci, la valanga di apparecchi elettronici che ci invade la vita.<sup>5</sup>

Il teatro di figura è un'arte che perpetua senza stancarsi alcune modalità di rapporto col pubblico e alcuni "fondamenti" antichissimi della teatralità; inoltre è un'arte di frontiera e di ricerca continua, per definizione impegnata a scandagliare le possibilità espressive dei contesti materiali in cui opera.

Noi burattinai (è magnifico poter usare ancora questo termine) siamo figli di un dio (*ex machina*) minore, ma, forti della nostra diversità costituzionale e del nostro infinito variare, continuiamo a dare beffarda e militante testimonianza di inestinguibile contemporaneità.<sup>6</sup>

STEFANO GIUNCHI è direttore artistico di Arrivano dal mare! - Centro teatro di figura di rilevanza nazionale (via Cavour 12, 48015 Cervia (Ra), - tel.0544.971958-971922 (fax); e-mail ctf@mbox.queen.it)

## NOTE

<sup>1</sup> Vedi Giovanni Verga, che, non certo per una svista, usa burattini per indicare a un pubblico più ampio l'Opera dei Pupi, alla fine del secolo scorso. Tutte le Novelle, Mondadori, Milano 1990.

<sup>2</sup> Dal capostipite Charles Magnin, al nostrano Pier Cocoluto Ferrigni, al più recente Roberto Leydi molti studiosi hanno avuto una gran fretta di seppellire prima del tempo burattini, marionette & c. Non così Luigi Allegri (Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette, La Nuova Italia, Firenze, 1978), Antonio Attisani (Enciclopedia

del teatro del 900, Feltrinelli, Milano, 1980) e molti altri ricercatori che hanno colto i rapporti privilegiati fra teatro di figura e tutte le avanguardie del Novecento, nonché la sintonia fra la sua attuale rinascita e i fenomeni più innovativi della scena contemporanea.

<sup>3</sup> Vedi *Figura Futura* di Henryk Jurkowski, in *In Punta di Mani*, ed. Longo-CTF, Ravenna, 1991.

<sup>4</sup> Il termine teatro di figura nasce alla fine degli anni '70 nell'asse Romagna/Firenze. Maria Signorelli ne segnalò l'acquisizione anche da parte dell'Unima, scrivendo la prefazione a *Figura da Burattino*, ed. Longo, Ravenna 1984.

<sup>5</sup> La scorsa stagione teatrale ha visto il debutto della galattica *prop-opera* di Peter Greenaway dal titolo *100 Oggetti per rappresentare il mondo: un bel viaggio per il teatro di figura oltre il 2000*.

<sup>6</sup> Mi preme sottolineare, sul lato artisti, la notevole comunicazione, nel nostro Paese, e spesso interazione fra continuatori della tradizione, come Salvatore Gatto, Romano Danielli, Mimmo Cuticchio, Bruno Leone, Eugenio Monti Cola e sperimentatori di nuovi linguaggi, come Claudio Cinelli, Assondelli&Stecchettoni, Gyula Molnar, Graziano Gregori, Fabrizio Montecchi, Diotti&Strinali, (solo per dire di alcuni italiani). D'altro canto va riconosciuta una presenza del teatro di figura sempre più organizzata sul territorio nazionale, in festival, rassegne, vere e proprie stagioni invernali ed estive; una accresciuta capacità produttiva (in Italia e all'estero); una rilevante apertura a tematiche mature dell'attività teatrale (dal confronto con la scuola, con l'handicap, con le altre arti dello spettacolo, ecc.).

L'Unima, Unione internazionale delle Marionette, nasce nel 1929 a Praga allo scopo di riunire burattinai, marionettisti, studiosi e amatori di questa forma d'arte in una sola struttura. Da questo punto di vista, ha svolto e svolge una preziosissima funzione di scambio e coordinamento. Il suo attuale presidente è Sirppa Sivori-Asp. La sezione italiana di Unima si costituisce negli anni 60 per merito di Maria Signorelli e si sviluppa alla fine degli anni 70. Attualmente il presidente dell'Unima Italia è Otello Sarzi. La sede è a Roma Largo Apuleio, 5, tel. 0639727944.



burattini terapeutici



# I bambini curati dai pupazzi

di Mariano Dolci

**D**obbiamo a Madeleine Rambert, analista svizzera, i primi tentativi di ricorrere ai burattini per schiudere

una finestra sul mondo di alcuni bambini affetti da disturbi psichici. L'ispirazione non le venne dal suo ambiente psicanalitico, bensì dalla lettura di un testo letterario, un racconto di George Sand (*L'homme de neige*). Sappiamo

infatti che la scrittrice, che con il suo anti-conformismo affascinò tanti uomini del suo tempo e tante donne del nostro, fu anche per tutta la vita, insieme a suo figlio Maurice, scrittore di commedie per burattini, una burattinaia appassionata, coinvolgendo nel suo teatrino

**Attraverso la costruzione e l'animazione dei piccoli personaggi si mette in moto il gioco dell'immaginazione e i disagi psichici del mondo infantile trovano una forma d'espressione**

da solito tanti intellettuali del suo tempo. Ne *L'homme de neige* dunque, ma anche nelle sue memorie, si incontrano osservazioni molto penetranti sulle implicazioni psicologiche relative alla costruzione e animazione di un burattino. In particolare queste note facevano intravedere a Madeleine Rambert la tendenza dei burattini a «dire qualcosa di più o di diverso» di quanto preventivato dal loro animatore. Come tanti altri, potrei confermare, nel ricordo di quarant'anni di lavoro, quanto frequentemente i miei personaggi mi abbiano "preso la mano", ossia abbiano detto o fatto cose che mai mi sarei aspettato da loro. A questo riguardo (ma trattando di marionette a filo, ossia di influssi diversi di quelli emanati dal burattino) così si esprime Ceronetti, un'altro scrittore marionettista: «è come se un oscuro frammento d'anima risalendo il filo trasmettesse un suo segreto messaggio alla mano e di qui al cuore dell'animatore, ne influenzi la voce e il pensiero, abbia cioè, fatto inaudito, una parte attiva nell'elaborazione del dialogo e del testo».

## Pregiudizi e rimozioni

È giustificato tentare di trasferire consapevolmente questi effetti in terapia? Molti lo hanno tentato e dalla prima comunicazione sull'argomento (M. Rambert, 1938), i burattini "terapeutici" hanno sempre più diversificato il loro campo e le loro modalità d'intervento (non certo limitato alla pediatria) continuando ad attirare l'attenzione di psicologi, psichiatri ed educatori. Eppure disponiamo solo di rare teorizzazioni. Abbiamo quella di Langlois (1973) e di J. Garrabé (1974), nota come una "terapia attraverso il doppio", ripresa successivamente con lievi riserve da R. Schön (psichiatra e marionettista del quale è apparsa ora la traduzione del suo bel libro *Marionette* per la Junior Edizioni di Bergamo) e più recentemente (1992) da C. Duffot. L'evidente difficoltà nel documentare, confrontare e generalizzare le acquisizioni che emergono dalle singole esperienze, in vista di delineare

delle linee metodologiche, è certamente da ricercare, almeno in parte, nell'immagine banalmente riduttiva che la nostra cultura veicola a proposito del teatro d'animazione.

Ricordiamo come le sue realizza-



zioni più valide siano costantemente oggetto di amnesia: dimenticati Kleist, la Bauhaus, Garcia Lorca, il Bread and Puppet, in Italia Ortelio Sarzi ed altri: da secoli nulla riesce a sedimentarsi e il teatro d'animazione è eternamente destinato a ricominciare sempre da capo, confinato con condiscendenza nella sezione "teatro sperimentale". La costante sottovalutazione e marginalità si evidenzia tra l'altro, anche nella sua apparente incompatibilità con il teatro di attori, per cui l'uno riesce a conquistarsi spazio soltanto quando l'altro entra in crisi. È come se il teatro, quale lo conosciamo in Occidente, dovesse difendersi dalla presenza degli oggetti animati. Ricordiamo inoltre che per quanto poco si superino i pregiudizi correnti, perfino definire cosa sia una marionetta non è né scontato né facile: basterebbe sollevare il telo della baracca per verificare che l'attore è pur sempre lì e che, contrariamente a quanto affermano le definizioni più usuali, non è mai stato sostituito da "piccoli personaggi", da "attori artificiali". Non meraviglia dunque se sul teatro di animazione, a differenza di quanto avvenuto in quello di attori, non si siano quasi mai sviluppate regole percorribili in pratica dai professionisti: metodi simili, per esempio, a quelli di Stanislavskij o di Brecht con i quali potersi confrontare, se non altro per contestarli. Da Aristotele a oggi, l'imponente massa di riflessioni concernenti le implicazioni psicologiche presenti nel teatro d'attori ha potuto fornire una solida base di partenza, costituita da concetti e nuclei problematici, a chi poi, come Moreno, si proponeva di trasferire il teatro in terapia. Nulla di simile per quanto riguarda il teatro di animazione. Anzi, è presumibile che proprio per aver rimosso burattini e marionette e quanto di inquietante essi portano con sé sulla scena, che le teorizzazioni sul teatro di attori si siano potute incamminare più speditamente. Eppure certi elementi fondamentali, come per esempio la catarsi (in cui per primo Aristotele, teorico di teatro ma anche figlio di medico, individua proprietà terapeutiche), sono ugualmente presenti nel teatro di oggetti, seppure con modalità diverse. L'assenza di riferimenti teorici e il confinamento degli spettacoli al mondo infantile (secondo una concezione di bambino ridicolmente misera) rendono difficile nei curanti, il superamento dell'immagine corrente di burattino. Siamo invece certi che la frequentazione di spettacoli di valore e la familiarità con le scoperte concet-

tuali delle correnti contemporanee del teatro d'animazione, fornirebbe preziose consapevolezze per valorizzare al massimo i prodotti dei pazienti. Vorremmo tuttavia che fosse chiaro che noi non comprendiamo che cosa significhi "Arte terapia": più modestamente i nostri sforzi sono sempre stati tesi a riconsegnare ai pazienti, attraverso modalità giocose in un clima rassicurante, un linguaggio espressivo in grado, se possibile, di rimettere in moto l'immaginazione, il "far finta di". Potremmo citare tutti i positivi sviluppi provocati proprio dalla valorizzazione di un personaggio costruito con la testa alla rovescia o con due volti al pari di Giano o munito di una decina di occhi. Tutto



ciò ci sembra lontano dall'Arte. Per quanto paradossale possa sembrare, siamo però intimamente convinti che proprio per la rinuncia di fare teatro, le acquisizioni raccolte nel contesto terapeutico potrebbero riservare delle sorprese a burattinai e marionettisti, e svelare loro l'identità più profonda e segreta dei loro strumenti e delle loro tecniche. ■

MARIANO DOLCI dirige il Laboratorio di Animazione G. Rodari di Reggio Emilia, istituto per sperimentare, valorizzare e diffondere nelle istituzioni prescolastiche, le applicazioni pedagogiche di burattini, marionette, maschere ed ombre.

In apertura, disegno dall'illustrazione popolare, 1891; in questa pag. illustrazione di epoca vittoriana.

## In salute con i burattini

**S**i è sempre saputo che il riso fa buon sangue. L'ultima conferma viene dal film *Psichi Adams*, dove Robin Williams interpreta il giustamente celebre medico-clown. Meno nota è l'attività di numerose associazioni, compagnie teatrali, singoli burattinai, medici, psichiatri, riabilitatori, psicomotricisti che sperimentano con tenacia e con successo l'uso dei linguaggi del teatro di figura nei confronti della disabilità e della malattia. Anche in Italia esiste una tradizione in questo senso, scarsa di mezzi e di organizzazione quanto ricca nei risultati. Con il patrocinio di Madeleine Lion, fondatrice e presidente di "Marionnettes et Thérapie", si è costituita nel '88, "Burattini e Salute", una associazione dedicata allo studio e alla sperimentazione di azioni rivolte soprattutto, ma non solo, all'infanzia. L'accento, come si vede già dal nome, è posto più sull'"agio" che sulla terapia. Collegata al lavoro di diverse sedi universitarie l'associazione parte, in particolare, da alcune esperienze distribuite sul territorio nazionale: 1) la Casa di Pulcinella di Bari, che ha condotto una sperimentazione comune con l'Ospedale Pediatrico, seminari e corsi di formazione del personale medico, realizzando assieme a Paolo Comentale una originale metodica per aiutare i bambini ad affrontare l'anestesia preoperatoria e a affrontare la lungodegenza; 2) il Centro Teatro di Figura di Cervia, che attraverso il gruppo "La Bella Addormentata" sta lavorando sulla fuoriuscita dal coma e sull'ausilio alla comunicazione di bambini con traumi gravi; 3) la Fondazione "Amici di Luca", che sta promuovendo l'istituzione della "Casa dei Risvegli" a Bologna; 4) la Cooperativa "Le Mani Parlanti" di Parma, con una lunga e qualificata esperienza di assistenza, recupero, terapia e formazione professionale attraverso l'uso dei burattini; 5) il Teatro delle Mani di Cagliari, dove Mauro Sarzi sta portando avanti, assieme alla Azienda Ospedaliera e al Carcere un progetto di interventi incrociati sulle istituzioni chiuse. "Burattini e Salute", attraverso dei forum annuali, approfondisce le diverse tematiche: il prossimo (in autunno, a Parma) sarà dedicato ai problemi dei bambini in ospedale. Previsti inoltre un seminario sulla formazione in giugno a Cagliari e uno stage a Cervia in luglio. Maria Comentale

lirica &amp; teatro di figura

Pochissime sono le opere scritte per marionette e burattini che compaiono, soprattutto nel Novecento, solo in situazioni create ad hoc - Dagli "automates" di Mozart ai brevi atti unici di De Falla e Satie

di Stefano Jacini

**N**on c'è da stupire se la scena lirica ha lasciato poco spazio a marionette e burattini, l'opera si regge su equilibri delicati, basta un niente per dissolvere la sostanzialità dei personaggi. Lo immaginate un melomane duro e puro alle prese con quelle teste di legno? Accentratrici e prepotenti, sprizzano ironia e straniamento da ogni fibra, un pericolo mortale per qualsiasi sistema di convenzioni. Prova ne è che nell'Ottocento i compositori si son ben guardati dal dedicar loro un melodramma. Sarebbe stato uno sconquasso. Nel nostro secolo ci hanno provato, ma con cautela, creando *ad hoc* situazioni da teatro nel teatro, un trucco che da un lato imbriglia la marionetta o il burattino, non lascia loro spazio, dall'altro gioca al raddoppio del meccanismo

I gorgheggi  
delle teste di legno

operistico, corroborandolo.

Il caso più noto è *El retablo de maese Pedro* di Manuel de Falla (Parigi 1923), che ne scrisse anche il libretto ispirandosi a una celebre pagina di Cervantes. Nel teatrino di burattini in fondo alla scena don Gafeiro gioca a carte col suocero Carlo Magno, incurante che la moglie Melisenda sia prigioniera dei Mori. Giusto che l'imperatore si arrabbi col genero per tanta indifferenza. Quando finalmente il marito si decide a partire per Saragozza e liberare Melisenda, Marsilio re dei Mori si lancia all'inseguimento della fuggitiva. È a questo punto che don Chisciotte, seduto fra il pubblico, sguaina la spada e si precipita a salvare Melisenda menando fendenti. Risultato: teatrino e piccoli "attori" finiscono in pezzi. Per questo atto unico il compositore tenne presente sia la possibilità di usare soltanto burattini, sia di affidare i personaggi fuori dalla piccola scena a cantanti in carne e ossa. *El retablo* è praticamente l'unica "burattinata" lirica rimasta in repertorio (se ne ricorda l'allestimento della Compagnia di Gianni e Cosetta Colla alla Piccola Scala di Milano nel 1970). Le due seguenti, chi per un verso chi per un altro, non hanno tutte le carte in regola.

## Cantanti legati ai fili

*Orfeo ovvero L'ottava canzone* di Gian Francesco Malipiero (terzo episodio dell'*Orfeide*, Düsseldorf 1925) non rientra nel novero, perché Nerone, Agrippina e compari sono interpretati da cantanti che, legati a dei fili, si fingono marionette, ma marionette non sono. Mentre *Geneviève de Brabant* di Satie (Parigi 1926), raffinato scherzo lirico di venti minuti, prevede sì i piccoli "attori", ma purtroppo è sparito dai cartelloni. Il libretto è di un vecchio amico del compositore, José Patricio Contamine de Latour (in arte lord Cheminot), e racconta le ribalderie di Golo ai danni di Siffroy imperatore e della di lui moglie Geneviève che accusata ingiustamente di adulterio rischia la

testa. Golo naturalmente vorrebbe possedere sia il trono sia l'imperatrice, il tutto coi commenti di un coro pieno di sé, conscio dei diritti acquisiti nella storia della lirica, e con uno *humour* sintetico e astratto degno di Jerry (agli appassionati segnaliamo un cd di Paolo Poli, con la divertente traduzione di Ornella Volta). Altro non c'è sul versante marionette e burattini. Barando un po' potremmo citare casi di "automates" nell'opera, *L'oca del Cairo* di Mozart (incompiuta), *Il gallo d'oro* di Rimskij Korsakov, *I racconti di Hoffmann* di Offenbach, ma sarebbe poco corretto. Sono tutti "orologi", perfino la dolcissima Olympia (in verità una cantante sotto mentite spoglie meccaniche), che vengono inseriti a forza fra esseri umani e, per quanto dotati di energia propria, è dagli umani che traggono ragion d'essere, per contrasto. Sanno mettere in moto una storia, essere causa di disastri, ma non vivono di vita propria come fa una marionetta che non ha bisogno di nessuno per reggere la scena, le basta il cantante doppiatore nella buca d'orchestra.

## Lo "Stabile" di Salisburgo

A rimpolpare la lista delle "burattinate" liriche non serve nemmeno tornare indietro nel tempo, là non troviamo altro che date.

La prima certa è il 1680, relativa a *Damira placata* scritta per marionette e voci fra le quinte, andata in scena a Venezia, città che aveva inventato questo tipo di spettacolo; musica di Marcant'Antonio Ziani, libretto di Filippo Acciajuoli. Quest'ultimo era autore di testi per burattini e costruttore di teatrini, ne regalò uno a Ferdinando II granduca di Toscana con centoventiquattro "attori" e ventiquattro scenografie. Dalla Serenissima le cronache passano poi a Eszterhaza, dove Haydn fu al servizio dei principi. Vi compose tre opere per marionette: *Philemon und Baucis* realizzata a palazzo il 2 settembre 1773, della quale è rimasto soltanto qualche brandello musicale (in seguito fu trasformata in un Singspiel di un atto); *Hexenschabbas* che esordì nell'autunno dello stesso anno e *Dido* nel marzo 1776, entrambe totalmente perdute.

Non c'è da dire che alla scarsità dei reperti sopperiscano iniziative registiche che prevedono l'uso dei piccoli "attori" nei luoghi deputati dell'opera, a memoria citiamo una loro breve apparizione nel *Viaggio a Reims* di Rossini con la regia di Ronconi (Compagnia Carlo Colla e figli). Per vederli regolarmente in azione bisogna andare a Salisburgo dove il Marionettentheater, nato nel 1913 in concomitanza con il festival, continua imperterrita a proporre quasi ogni sera il repertorio mozartiano, utilizzando come colonne sonore nobili registrazioni del passato. Là le marionette rigano dritto, non c'è rischio di alzate di testa (di legno), costrette come sono a ripetere alla lettera dei clichés. In Italia non c'è questa usanza, il melomane nostrano pretende ugola e sangue. Eppure la storica Compagnia Colla, che durante la guerra si era ritirata in Sud America, in quei tristi anni riusciva a campare mettendo in scena con le sue marionette opere di Verdi o Bellini per le comunità italiane. Un lavoraccio, allora erano disponibili solo dischi a 78 giri che duravano pochi minuti e i cambi di facciata dovevano essere fatti a regola d'arte. ■



In apertura, il volto di Melisenda per il *Retablo* di De Falla realizzato alla Piccola Scala di Milano (1970) dalla compagnia di Gianni e Cosetta Colla; in questa pagina, la principessa e il soldato dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij realizzati da Luigi Veronesi sempre per la compagnia di Gianni e Cosetta Colla.

danza di figura: padri e figli

# I veli elettrici di Loïe

di Domenico Rigotti

I primi esperimenti di illuminotecnica della pioniera Fuller e l'“incantatore d'anime” Genty - Il *Balletto triadico* di Schlemmer e il *theatre of motion* di Nikolais - Le allegre famiglie dei Momix, dei Crownsnest, degli Iso e dei Mummenschanz

A lzi la mano chi non ha mai visto uno spettacolo di Philippe Genty. E peggio per lui se non gli è mai toccato di assistervi, di goderne. Di vedere ad esempio *Desirs Parade* o *Voyageur immobile*, o l'ultimissimo *Parade* di recente passato anche per l'Italia. Da vent'anni propone spettacoli raffinatissimi (poi premiatissimi), al confine tra danza teatro. Difficili dunque da etichettare anche se lui, l'estroso Genty, nato ballerino, più bravo di un coreografo e anche un passo avanti rispetto alla figura tradizionale del mimo, preferisce definirsi “un incantatore d'anime”. I suoi spettacoli rientrano in effetti nel filone del teatro visuale, lo stesso frequentato dai Momix, dagli Iso, dai Mummenschanz. Un mondo cioè fantastico in cui ballerini e burattini si mescolano con una vena di rara poesia all'ombra dell'inconscio con qualche accenno alla dissacrazione: negli spettacoli di questo straordinario artista infatti, accanto ad immagini sempre stupefacenti vagabonda anche un richiamo poco consolante ai destini dell'uomo e dell'umanità. E per comprenderlo basta vedere *Voyager Immobile* dove sei viaggiatori, paragonabili ad altrettanti naufraghi, sono costretti a condividere una zattera stretta e fragile. Una zattera che muovendosi tra grandi onde



di cellophane si trasforma in una grande scatola di cartone partorente figure grottesche: tante teste issate su minuscoli corpi di stracci. A riprova di come il teatro di figura di Genty privilegi il materiale “povero”: plastica, nylon, carta da imballaggio, spuma di cellophane, grandi pezzi di stoffa leggera capaci di rivivere in mille trasformazioni diverse. Un teatro, una danza certo non nuovi ma perfezionati al massimo grado e al più alto tasso d'arte. La danza di figura o danza d'animazione ha sempre avuto (e avrà) i suoi campioni. Soprattutto nel nostro secolo. Una pioniera, nel genere, fu l'eccentrica Loïe Fuller, venuta d'oltreoceano (era nata a Fullensberg nel 1862) come la Duncan e la Saint Denis. Non usava né plastica né plastilina, (di là

da venire) e le sue esibizioni venivano attuate muovendo, con uno straordinario sistema di bacchette, ampi velli che illuminava producendo effetti colorati. Già sperimentatrice delle tecnologie più avanzate del suo tempo, brevettò in Francia (paese che la mitizzò) i giochi policromi con la luce elettrica - scoperta che le valse il riconoscimento di "caposcuola" della illuminotecnica. Stupì dapprima con numeri che si chiamavano *Serpentine Dance*, *Fire Dance*, *The Butterfly*; poi, quando i suoi spettacoli si fecero più raffinati, si intitolarono *La danse de l'Archange*, *La danse des nuages*, *La danse du miroir*, *La danse phosphorescente*. Geniale Loïe Fuller.

## Un maestro-mago

Come Oskar Schlemmer, definito da Walter Gropius il "maestro mago". Non era né danzatore né coreografo bensì pittore e scultore e uno dei grandi della Bauhaus, ma il suo Balletto triadico ha lasciato un segno forte. La sua prima rappresentazione avvenne a Stoccarda nel 1922: si trattava di dodici brani coreografici realizzati in diciotto diversi costumi che Schlemmer aveva confezionato utilizzando singolari imbottiture, forme rigide in cartapesta dipinta a colori forti o in toni metallici, facendoli indossare a una ballerina e a due ballerini. Le tre sezioni del balletto declinavano rispettivamente il carattere gioco-burlesco, quello solenne-cerimonioso e la fantasia mistica. Per il tedesco Schlemmer, l'uomo teatrale doveva sconfinare infatti dai propri limiti naturalistici, assecondando le leggi tridimensionali dello spazio. E ciò poteva farlo con gli espedienti del travestimento, del costume e della maschera, operando una sorta di riduzione dei dati naturali del corpo umano a una essenzialità geometrica. Accadde qualcosa del genere anche con Alwin Nikolais. Pittore del gesto, illusionista del movimento, giocoliere della luce, il suo "credo" coreutico ha avuto un'influenza enorme sulla danza moderna. Classe 1912 (è morto nel '93), attivo in America dal '39, Nikolais iniziò la sua avventura artistica col teatro delle marionette,

che da sempre lo aveva interessato. Sosteneva infatti che le marionette «sono puro movimento e non hanno nervi; completamente snodate e snodabili sono in grado di assumere infinite posture». Da qui il suo *theatre of motion*, basato sull'energia cinetica che permea lo spazio, in contrasto con l'*emotion*. Sul gioco plastico della figura umana, l'americano Nikolais ha modellato la materia, creando effetti caleidoscopici, inseguendo luci ed ombre, utilizzando materiali elastici, costumi e reti per imbrigliare e liberare la vitalità corporea dentro uno spazio tridimensionale intriso di colori e luci abbaglianti. La sua creatività a sgorgare (più di 120 lavori) è spontanea e leggera, formalmente ineccepibile dentro un estetismo figurativo che strizza l'occhio a Depero e alla pittura di Pollock e Liechtenstein, ma anche a Oskar Schlemmer per quella ricerca tesa a superare i limiti di un descrittivismo figurativo. Tutti i suoi spettacoli sono stati un'immersione in un universo fantastico. Così i più famosi *Temple*, *Mechanical Organ*, *Masks*. Così *Kaleidoscope*, *Totem*, *Imago*, *Props and Mobile* e quel *Tensile Involvement*, in cui i ballerini manipolavano come fossero allunghi elastici attaccati alle mani e ai piedi.

## Aletica e humour

Giochi della fantasia che, pur in altra maniera, torneranno negli spettacoli di quelle allegre famiglie che hanno nome Momix, Crownsnest, Iso, filiazioni tutte di quel Pilobulus che negli anni Settanta tanto ci sorprese. E qui occorre fare il nome di Moses Pendleton, lo stesso che poi diede vita ai Momix (Momix da Moses e *mixture*). Fu lui infatti a costituire con Jonathan Walken (al gruppo si unirono poi Lee Harris e Robby Bennett, nonché le

atletiche Alison Chase e Martha Clarke) una formazione specializzata in spettacoli (generalmente articolati in piccoli numeri e proposti a collage) costruiti sull'atletismo, l'energia e il virtuosismo dei danzatori e conditi di *humour*. Furono i portabandiera di una formula nuova, eclettica. Lasciarono presto le scene ma furono subito rimpiazzati dai non meno sorprendenti Momix, ancora presenti nei nostri cartelloni teatrali: illusionisti del corpo e capaci di giochi plastici che non conoscono eguali. Tra i loro brani, brevi e fulminanti, val la pena ricordare *E.C.*, un vero e straordinario teatrino d'ombre; *Skiva*, tutto un volteggio sugli sci; *Medusa* e quel *Circle Walker* che è un'acrobazia all'interno di una struttura ruotante. La vita è un gioco per i Momix. Ma lo è anche per i Mummenschanz, un gruppo svizzero nato anch'esso negli anni Settanta (tre i componenti storici: Andres Bossard, Floriana Frassetto e Bernie Schreh) che mutua il suo singolare nome da *Mummen* cioè dadi, gioco di carte e da *Schanz* (occasione, fortuna) ma anche dalla maschera che nel Medioevo veniva usata per simulare l'espressione del viso durante il gioco d'azzardo.

Un teatro, il loro, altrettanto originale: teatro di mimi, teatro nero o *pop art* che avvolge gli artisti in involucri giganteschi e propone trucchi da illusionisti ricorrendo a materiali specifici e contaminazioni uomo-oggetto.

Preistoria ed era spaziale si incontrano nei loro spettacoli. Le loro creature - mai veramente definibili per le metamorfosi che subiscono - ci portano in un mondo orrifico e misterioso. In fondo, nemmeno troppo lontano da quello delicato e gentile di Genty. ■

In apertura, La danzatrice serpentina di Bradley (1894-95); in questa pag., a sin., l'uomo-piovra dei Mummenschanz; a destra, un'immagine da Supermomix (1999) dei Momix.



da New York

# BROADWAY: Topolino e nostalgia

di Rita Charbonnier

**M**iglior musical, migliore regia, scene, costumi, luci e coreografia: i Tony Awards del 1998 (equivalenti, per il teatro, degli Oscar) hanno visto il trionfo de *Il Re Leone*, versione teatrale on Broadway del cartone animato Disney. Non sono state premiate le musiche di Elton John né i testi di Tim Rice, ma ciò non turba il successo di pubblico: difficilissimo trovare un buon posto in platea. Tutto lascia supporre che *Il Re Leone* resterà in cartellone ancora a lungo. Anche perché i turisti stranieri rappresentano sempre una percentuale considerevole del pubblico di Broadway: il titolo è universalmente noto e lo spettacolo è godibile anche a chi non capisce l'inglese, essendone appagati oltre ogni misura l'occhio e l'orecchio (un po' come per *Cats*, in scena da tempo immemorabile). Indiscutibilmente assistervi è un'esperienza di rilievo. Un cartone animato, bidimensionale e popolato di animali antropomorfi, è stato trasposto in un mondo tridimensionale di umani animalizzati; e non si tratta di una copia, ma di una reinvenzione. La storia, i personaggi e la musica restano fedeli all'originale, ma lo stile è ricreato e personalizzato (regia di Julie Taymor). La precedente trasposizione disneyana de *La bella e la bestia* (debutto in aprile '94, solo un Tony Award,

per i costumi) ebbe minor successo. Critiche dure: è una versione allungata e peggiore del cartone animato; è un mero tentativo, perdente in partenza, di riprodurre le immagini del film sul palcoscenico; non lascia nulla all'immaginazione; è un pretesto per vendere i prodotti Disney. Il pubblico si affolla indisturbato. Arte o commercio? Gigantesco giro di denaro gestito da produttori di cartoni animati che non conoscono i processi creativi del teatro musicale o grande occasione data dai grandi mezzi?

## *Titanic on stage*

E a proposito, c'è anche *Titanic*. Il musical - uno spettacolo grandioso costato più di dieci milioni di dollari - ha debuttato nel '97, prima dell'uscita dell'arcinoto *kolossal* con Di Caprio. Ha vinto cinque Tony Awards: miglior musical, testo, musiche originali, orchestrazione e, naturalmente, scene. È chiaramente impossibile per qualunque iniziativa teatrale, anche la più ricca, competere con l'industria hollywoodiana nel riprodurre un disastro come quello del Titanic: gli autori, senza comunque rinunciare agli effetti speciali, per raccontare la vicenda hanno scelto, intelligentemente, una prospettiva umana. Il quadro di apertura vede l'architetto della barca solo sul palcoscenico che canta un inno al progresso e al suo sogno del Titanic come lussuosa città galleggiante. Segue il grande numero del varo della nave,

La Disney invade il tempio della commedia musicale con musical tratti dai cartoni animati - A Times Square i vecchi *sexy-shop* lasciano il posto a negozi di *gadget* e fumetti - Molti revival e un omaggio a Bob Fosse

in cui ogni personaggio canta i suoi desideri e le sue speranze per quel viaggio. Il primo atto finisce con l'urto, il secondo è tutto impegnato dall'affondamento. I passeggeri, svegliati dall'allarme in piena notte, si ritrovano nel gran salone, in pigiama. Cantano *Dressed in your pyjamas in the Grand Salon*, quando improvvisamente un carrello,



spinto dallo sbandamento della nave, attraversa il palcoscenico: primo segno chiaro della tragedia imminente. Le immagini restano indelebili nella memoria. Non si può dire però lo stesso delle musiche di Maury Yeston: non è questo uno spettacolo dal quale si esce canticchiando le canzoni.

Altro punto di contatto tra Hollywood e Broadway, *Footloose*. Questo musical è invece un vero e proprio adattamento dal film del 1984, che narra di un ragazzo trasferitosi in una piccola città del Sud e che osa introdurre la scandalosa arte della danza. Una storia d'amore tra due adolescenti in un contesto repressivo: la danza è una chiara metafora sessuale, e ciò spiega il successo del film, piuttosto debole soprattutto nell'intreccio. Ne è venuto fuori uno spettacolo fresco, commerciale, di impegno produttivo relativamente ridotto, con musiche rock-pop, numeri acrobatici e un cast pieno di energia. Qualcuno dei nostri avrà già in progetto di riprodurlo.

## Aspettando *Whistle down the wind*

Nelle categorie dei Tony Awards c'è anche quella del *revival*, della riedizione di un classico. Miglior *revival* del '97 è stato eletto *Chicago*, e del '98 *Cabaret*, entrambi di John Kander e Fred Ebb, il primo datato '76, il secondo '66. *Cabaret* è considerato il primo musical "concettuale", che intesse temi sociopolitici nella linea narrativa. *Cabaret* ha un'altra particolarità: quando vide per la prima volta la luce, negli anni Sessanta, non era facile mettere in scena il libertinismo sessuale e l'antisemitismo della Germania del 1929. Il gusto per il teatro musicale era conservatore, e gli autori (Kander ed Ebb, nonché il librettista Joe Masteroff e il regista Harold Prince) dovettero tenerne conto. La celebre versione cinematografica di Bob Fosse del '72, con Liza Minnelli, liberò in qualche modo i lati scandalosi della vicenda, ma la sceneggiatura era molto diversa dal libretto, e ne venne fuori un film che non è classicamente un musical. L'influenza della pellicola si fece sentire quando nel 1987 Harold Prince rimise in scena lo spettacolo con Joel Grey nel ruolo del Maestro di Cerimonie, che aveva già ricoperto a Broadway e nel film. La riedizione teatrale incorporava alcuni numeri della versione cinematografica e informava educatamente lo spettatore che il protagonista era capace, all'occasione, di bisessualità. Tuttavia lo spettacolo lasciò un'impressione meno memorabile della prima volta, mantenendo un piede nella morigeratezza degli anni Sessanta e spingendo l'altro nella direzione di una maggiore sfacciataggine, ma senza scegliere tra l'una e l'altra.

Oggi, indiscutibilmente, si può osare di più, e il regista Sam Mendes e il coreografo Rob Marshall hanno esplicitato l'esplicitabile, facendo sì che si levasse anche qualche accusa di volgarità. Ma la novità di rilievo di questo

*Cabaret* è nella figura della protagonista. Sally Bowles, la giovane cantante che entra nella vita di Cliff, scrittore americano in cerca di ispirazione a Berlino per il suo nuovo romanzo, non è la grande professionista dello spettacolo impersonata da Liza Minnelli, ma una cantante appena accettabile. Il ruolo è stato interpretato prima da Natasha Richardson (che ha vinto anche un Tony come miglior protagonista di musical), poi da Jennifer Jason Leigh. Due grandi attrici cinematografiche non propriamente di teatro musicale e che hanno riportato, dunque, Sally alla sua valenza originaria: ella sopravvive grazie alla sua audacia, non certo grazie alle sue doti canore. Ma ci sono anche le novità: *Rent*, una *Bohème* ambientata da Jonathan Larson nella New York dei nostri giorni (sei Tony Awards nel '96, tra i quali quello per il miglior musical), *Jekyll e Hyde* (musiche di Frank Wildhorn), *The Scarlet Pimpernel*, melodramma sullo sfondo della Rivoluzione Francese (anche qui musiche di Wildhorn), e *Ragtime*, affresco della vita newyorkese nel primo Novecento (testo di Terrence McNally, musiche di Steven Flaherty, quattro Tony nel '98, tra i quali musiche originali e orchestrazione). E poi c'è Fosse, omaggiato al grande coreografo e regista scomparso da un decennio. *Fosse, a celebration in song and dance* ha debuttato nel gennaio scorso. Le danze sensuali create da Bob Fosse sono le vere star di questo spettacolo, che consiste in una retrospettiva di venticinque numeri dal suo lavoro per il teatro, il cinema e la televisione. Fosse meritava una celebrazione, e gli autori l'hanno dedicata a tutti coloro che originariamente cantarono e danzarono sotto la sua direzione. Infine, Broadway attende il nuovo musical di Andrew Lloyd Webber, *Whistle down the wind*, che ha debuttato a Londra nel '98 ma non vedrà la luce a New York prima della prossima stagione. ■

A pag. 68, da sin., due scene da *La Bella e la Bestia* (1991) e *Il Re Leone* (1996) (copyright: The Walt Disney Company); una scena di *All That Jazz* (1980) di Bob Fosse; Liza Minnelli in *Cabaret* (1972) di Fosse e un'altra scena da *La Bella e la Bestia*.

## UNA LAUREA UNIVERSITARIA per gli attori di musical

**L** aurearsi in teatro musicale presso la New York University non significa solo conoscere la storia e le dinamiche della materia, ma anche e soprattutto essere in grado di recitare, cantare e danzare in un musical. Ce lo spiega uno dei tanti giovani artisti della Grande Mela, Tet Chan (americano, di genitori malesi): «La nostra formazione è sia pratica che teorica. Per essere un vero professionista, oltre a saper cantare e danzare, devi conoscere anche il repertorio, la storia della musica e naturalmente la teoria musicale». Tet è un tenore: ma di teatro musicale, non d'opera. Qual è la differenza? «I tenori d'opera devono saper raggiungere con facilità note molto alte e con purezza di suono. Nel teatro musicale queste note non appaiono così spesso e non è necessario che il suono sia pieno e puro come nell'opera. Ma la tecnica dovrebbe comunque essere la stessa; la differenza fondamentale è nella pronuncia. Nel teatro musicale è essenziale cantare in modo da far capire le parole». Questo è agevolato dall'uso dei microfoni? «Non necessariamente. Prima del 1961 i microfoni non esistevano. Nel musical il suono è importante quanto la pronuncia; nell'opera prevale il suono». Una volta finiti gli studi comincia, come in ogni angolo del mondo, la trafila delle audizioni. È difficile trovare lavoro nei musical *on Broadway*? «A New York se hai una qualunque abilità non è difficile trovare uno spettacolo in cui recitare. C'è tanto lavoro, dipende solo da te saperlo acchiappare. Nel mio caso, come in molti altri, c'è comunque da tenere presente anche un fattore razziale: io sono un americano asiatico e questo mi impedisce di essere scritturato in musical come, ad esempio, *Cabaret*. Ma ce ne sono tanti altri: *Miss Saigon*, *Il Re ed io...*». Rita Charbonnier

**LA BOHÈME**, di Giacomo Puccini. Regia di Aldo Tarabella. Scene e costumi di Stefania Battaglia. Luci di Lucilla Baroni. Prod. Opera Giovani in Europa - Laboratorio Lirico Cittadella Musicale, Arezzo.

Tutto è all'inizio sospeso, aereo, come visto attraverso le grandi vetrate di una soffitta parigina nascosta tra tetti lucidi di ardesia su cui si affacciano i giovani protagonisti di una *Bohème* sorprendente per estro e vitalità interpretativa. La scena prospettica di Stefania Battaglia modella flessibile i luoghi del dramma, si

modifica in un lampo, disegna nella penombra gli interni, si dilata in uno spazio aperto, offre piani e palcoscenici multipli dentro una struttura di essenziale trasparenza, cangiante di luci, ombre, colori. È il segno più visibile della duttilità inventiva che caratterizza l'intero allestimento, libero da vecchie eredità della tradizione operistica, ma anche lontano dalle pretese innovative posticce di molte regie d'opera dei nostri giorni. La musica guida la messinscena e al loro accordo fa da maestro Aldo Tarabella, musicista e compositore lui stesso, impegnato nel doppio ruolo di regista dell'opera e promotore di un più ampio progetto: quello di dare a dei giovani cantanti, scelti in tutta Europa, la possibilità di mostrare e affinare il loro talento. Per questo La cittadella musicale, fondata anni fa da lui ad Arezzo, ha inaugurato un laboratorio internazionale dove non solo la voce, ma tutto il corpo del cantante-attore è spinto a farsi strumento musicale e teatrale. E la *Bohème* con la sua carica di giovinezza, di slanci e passioni che scaldano e raggelano, ha offerto una partitura perfetta a questo primo esperimento che, con il patrocinio dell'Unesco, andrà l'anno prossimo a Parigi. *Laura Caretti*

## Un'intima unione di arti rivela il delirio di potere

Il *Macbeth* verdiano, nel programma della stagione lirica cagliaritano, ha riaffermato con straordinaria pregnanza di significati il tema imperiale del desiderio dei potenti. Un dramma che nella sua

# Giovani talenti sui tetti di Parigi



realizzazione e nelle sue scelte compositive si è dimostrato realmente imponente lasciando lo spettatore stupito, affascinato e tentato. Le scenografie sono essenziali, i costumi vivaci e lussuosi nel loro velluto invecchiato. A Cagliari non si era mai visto niente di simile e soprattutto Ronconi - che si è avvalso della straordinaria collaborazione di Ugo Tessitore - e Damiani, vere apparizioni demoniache, possono sentirsi soddisfatti per uno spettacolo che continua a lavorare nella mente.

La scena si apre scoprendo un tavolo dal quale emergono perfide e striscianti le sorelle demoniache che, come bolle della terra, popolano una notte di evocazioni sotto un cielo bianco. Ogni inopportuna precisazione naturalistica è stata consapevolmente evitata. Preceduto da una musica marziale, ecco l'apparire di Macbeth-Valeri Alexejev e Banco-Erwin Schrott reduci dalla battaglia, mentre le streghe emettono le loro predizioni. Il sipario si chiude sul mondo delle vecchie streghe ma, quasi a voler stabilire una continuità ideale con esse, prende forma la sagoma di Lady Macbeth-Sylvie Valayre, la "giovane strega". Intorno a lei si stabilisce una sorta di spazio simbolico e magico che diviene luogo dell'epifania di un fato oscuro. Ed ecco il re Duncan, solitario per volontà di Ronconi, che siede su quel trono che sarà causa della sua prossima morte. Sia per Ronconi che per Damiani il tema del potere che interagisce e si fonda nello spazio fino a determinarlo ha rappresentato una sfida affascinante per la quale è stato necessario creare alcuni elementi portanti nell'azione e nella scenografia. La loro scel-

**MACBETH**, di Giuseppe Verdi. Maestro concertatore e direttore Steven Mercurio. Maestro del coro Paolo Vero. Orchestra e coro del Teatro Lirico di Cagliari. Regia di Luca Ronconi. Scene e costumi di Luciano Damiani. Luci di Franco Marri. Con Valeri Alexejev (Macbeth), Erwin Schrott (Banco), Sylvie Valayre (Lady Macbeth), Marcella Polidori (Dama di Lady Macbeth), Carlo Scibelli (Macduff), Gianluca Floris (Malcolm), Franco Federici (Medico), Riccardo Ferrari (Domestico di Macbeth), Davide Rocca (Sicario/Araldo). Prod. Teatro Lirico di Cagliari.



ta è confluita in due soluzioni fondamentali: i mantelli lunghissimi, che invadono lo spazio del palcoscenico – quindi il segno del potere umano che invade e conquista lo spazio della rappresentazione – ed il muro che a seconda delle scene divide il palcoscenico in due parti, quella della realtà e quella delle streghe, spazio, quest'ultimo, che invade e determina la vita della coppia e della Scozia. E inizia la festa: i nobili al banchetto brindano con splendidi calici ricolmi evocando, nella mente dello spettatore, immagini attinenti alla sfera del sacro. Forti le scene d'insieme, in particolare le apparizioni dei giovani regnanti che vengono partoriti dalle streghe in un'invenzione registica che sancisce un legame per contrapposizione a Lady Macbeth, condannata dal suo stesso desiderio alla sterilità. Ma è proprio Lady Macbeth-Sylvie Valayre la grande protagonista: inizia in tutta la sua drammaticità la scena del sonnambulismo, dove l'importanza dell'evoluzione dell'eroina è attestata dall'estrema agilità verdiana che crea per Lady Macbeth una delle melodie più straordinarie della sua produzione giovanile. Di questo episodio colpisce il grandioso risultato ottenuto mediante un'articolazione binaria dei tempi e degli spazi drammatici. Una candela nella mano - unico elemento luminoso in tutta la sala – Lady Macbeth, ora fragile, imprigionata nella sua mente sconvolta, costretta a sostenere da sola il peso di una colpa che avevano commesso in due, canta il suo disillusio, amaro, stanco addio al mondo. È il corrispondente del passo che Shakespeare aveva fatto pronunciare a Macbeth «*Out, out brief candle! life's but a walking shadow...*». L'inquietante ultimo invito rivolto allo sposo, espresso in una disarmata fragilità, e replicato subito dopo "con un filo di voce", fa pensare al finale del duetto del primo atto nel quale era il regicida a parlare con terrore e a chiamare la donna. Anche Macbeth, ormai larva di se stesso e dell'eroe che fu, va incontro al suo personale appuntamento con il destino: «La vita che importa? È il racconto di un povero idiota! Vento e suono che nulla dinota».

Questo allestimento del *Macbeth* sancisce pienamente l'intima unione delle arti; l'effetto pittorico si fonde con quello musicale, poetico e addirittura architettonico in cui i luoghi, non più intesi come riquadri dove distribuire le scene, sono miracolosamente animati da figure in movimento, da luci ed ombre, dalla musica e dalle parole. L'immaginazione ha prodotto un "secondo mondo" dove abbattute le foreste, le caverne e i palazzi prende vita una dimensione sconfinata: la magia e la meraviglia infuse nell'animo dello spettatore sono diventate gioco di memoria e di fantasia. *Maria Pia Pes*

## La pittura di Goya colora *La forza* di Muti

**LA FORZA DEL DESTINO**, di Giuseppe Verdi. Direttore Riccardo Muti/Philippe Auguin. Regia, scene e costumi di Hugo De Ana. Luci di Vinicio Cheli. Movimenti coreografici di Leda Lojodice. Orchestra e coro del Teatro alla Scala. Direttore del coro Roberto Gabblani. Con Georgina Lukacs/Ines Salazar (Leonora), José Cura/Salvatore Licitra (Don Alvaro), Leo Nucci/Vladimir Stoyanov (Don Carlo), Luciana D'Intino/Mariana Pentcheva (Preziosilla), Giacomo Prestia/Andrea Papi (Padre Guardiano), Alfonso Antoniozzi/Roberto De Candia (fra Melitone). Prod. Teatro alla Scala, Milano.

Siamo convinti di aver ascoltato e visto una straordinaria *Forza del destino*. La lettura che Muti ha proposto ha evidenziato nuove possibili chiavi di lettura: sin dalle prime note della sinfonia si è capito come il direttore volesse restituire una partitura irruente, ma allo stesso tempo morbida, vivace, che lasciasse anche spazio alla commozone. E magistrali in questo senso sono stati il finale secondo con *La Vergine degli angeli*, il miracolo di soavità costituito dal *Solenne in quest'ora* (solo nell'interpretazione di José Cura) e il terzetto che chiude l'opera. Capolavoro d'irruenza, il *Rataplan* eseguito dal coro e da Preziosilla (in modo perfetto da Luciana D'Intino, discretamente da Mariana Pentcheva) ha acquistato, nella lettura di Muti, una potenza capace di farne risaltare le più nascoste pieghe melodiche. Di assoluto rigore visivo, lo spettacolo di Hugo De Ana (sue regia, scene e costumi) è un trionfo di colori e di quadri viventi, ispirati alle pitture di Goya. L'idea registica muove dalla corallità dell'opera e dalla solitudine nella quale vivono i personaggi: su uno sfondo fatto di popolo e aristocrazia, di soldati e di frati si stagliano, come bassorilievi, i protagonisti. Due momenti esemplari in proposito: il passaggio dal primo al secondo quadro dell'atto secondo quando, dal gruppo dei mulattieri esce Leonora, di nero vestita, e si lascia alle spalle il sipario grigio, e il secondo duetto del terzo atto tra don Alvaro e don Carlo quando quest'ultimo, sul verso «Tra noi dischiudersi insanguinato avello», traccia con il mantello un cerchio immaginario che attanaglia don Alvaro. Tutto è creato dalla gestualità e dalla disposizione dei personaggi: semplici (anche se tecnicamente ben elaborati) pannelli fanno da sfondo ai numerosi movimenti coreografici. Tutto questo non impedisce a De Ana di curare il gesto di ogni singolo personaggio; eloquente è a questo proposito l'idea che accompagna la romanza *O tu che in seno agli angeli* (eseguita sapientemente da Cura e con buoni risultati da Salvatore Licitra): la coperta nelle mani di don Alvaro sembra quasi materializzarsi e prendere le forme di Leonora. Decisa e risoluta la Leonora di Georgina Lukacs, fragile e titubante quella di Ines Salazar (vocalmente meglio la prima, timbricamente e per i tempi la seconda). Lo studente Pereda, don Felice de Bornos, il cavaliere ovvero don Carlo nei suoi innumerevoli travestimenti è immaginato dal regista come un cantastorie di paese, come un votato alla vendetta, come un diavolo tentatore (bene Leo Nucci, da riscoltare, dimenticando questa interpretazione, Vladimir Stoyanov). Finalmente un fra Melitone meno comico e più drammatico, più sofferente (eccellente Alfonso Antoniozzi, non da meno Roberto De Candia). Il Padre Guardiano, un sant'uomo alla maniera manzoniana (apprezzabile Giacomo Prestia, ancora un po' da rodare Andrea Papi), chiude il finale che si presenta diverso a seconda del cast in palcoscenico: la Leonora/Lukacs muore adagiandosi e l'Alvaro/Cura alza le braccia al cielo in segno di redenzione e di speranza; la Leonora/Salazar, invece, muore con un sussulto, quasi disperata, e l'Alvaro/Licitra si china su lei come se tutte le speranze fossero ormai perse. Una *Forza* da promuovere a pieni voti. *Pierachiile Dolfini*

A pag. 70 una scena della *Bohème* di Puccini per la regia di Tarabella (foto: Gabriele Pellegrini); in questa pag. Alfonso Antoniozzi e il coro della *Forza del Destino* di Verdi, regia di De Ana (foto: Andrea Tamoni).



Teatri90 e Impronte



## LA SCENA GIOVANE

(ancora per quanto?)

**P**er pubblico e addetti ai lavori le occasioni di incontro e di riflessione intorno all'attività dei nuovi gruppi continuano a essere le rassegne. A Milano è doveroso segnalare due, una già conclusa l'altra ancora in corso, differenti per spirito e finalità, ma ugualmente utili per fare il punto della situazione. La prima è stata la terza edizione di Teatri 90 festival, a cura di Antonio Calbi, che ha occupato per tutto il mese di febbraio quattro spazi teatrali cittadini e un centro sociale con un'infinità di proposte, fra teatro e danza, piccole e grandi, belle e brutte, compiute e frammentarie, quasi tutte visibili solo per un paio di repliche o poco più: insomma, una sorta di cantiere aperto dove andare a curiosare senza eccessive pretese (ammesso che questo non sia un alibi per giustificare la discutibilità di certe scelte). Nel secondo caso si tratta della rassegna Impronte, organizzata dal Crt, che ha selezionato undici gruppi giovani, producendone in parte gli spettacoli e

tenendoli in cartellone per un buon numero di repliche, come a sancire un auspicabile passaggio all'età "adulta" di alcuni esponenti di questa nuova leva teatrale. Tracciare un bilancio dei risultati di quanto, nelle due occasioni, si è visto in scena è difficile per l'eterogeneità delle proposte, ma alcune costanti, con le relative perplessità, sono ormai facilmente identificabili. Nei casi migliori ci si trova di fronte a lavori felicemente risolti dal punto di vista estetico-formale, che denotano una solida e matura pratica artigianale del mettere in scena, ma ancora assai (volutamente?) acerbi per quanto riguarda l'organicità del background culturale, la costruzione drammaturgica (quasi sempre incomprendibile) e la qualità attoriale degli interpreti (quasi sempre scadente). Si ha l'impressione che la maggior parte dei nuovi gruppi abbiano paura di comunicare e di confrontarsi con il pubblico: troppo spesso i loro spettacoli sono per un numero limitato (spesso pretestuoso) di spettatori, nelle storie che rac-

contano c'è una pericolosa propensione a un'autoreferenzialità ai limiti dell'autismo e si percepisce la tendenza a una autoghetizzazione, forse rassicurante, rifiutata a parole ma caricata nei fatti. Convinti che sia ormai giunto il momento per tutti, teatranti e critici, di assumerci delle responsabilità di fronte a noi stessi e al pubblico, abbiamo pensato di proporre su queste pagine non il solito articolo di carattere riepilogativo-cronachistico sulle manifestazioni nella loro globalità, ma una carrellata di vere e proprie brevi recensioni su una selezione degli spettacoli presentati. C. C.

**IL MONDO DEI FIGLI**, di Alessandro Bertì e Michela Lucenti. Regia di Alessandro Bertì. Costumi di Marianna De Leoni. Canti di Alessandro Bertì con la collaborazione di Michela Lucenti. Con Evelin Bandelli, Alessandro Bertì, Antonella Caron, Michela Lucenti, Giuseppe Savio. Prod. L'Impasto/Crt. Rassegna Impronte.

Una prova drammaturgica d'autore, nell'ambito del teatro delle ultime generazioni, è piuttosto rara. E se la messinscena del testo fa tutt'uno con un progetto di danza e canto, ci troviamo di fronte a una costruzione teatrale ambiziosa. La convergenza di parola e movimento, lavoro del corpo e dizione caratterizza fin dalla sua nascita, nel 1995, il percorso creativo della compagnia L'Impasto, giunta con *Il mondo dei figli* a uno spettacolo di qualità pur con qualche disequilibrio. È la storia di un conflitto generazionale: ambientata nel Veneto del ventesimo secolo, narra le vicende di un padre che si affida a un giovane precettore per rinsavire la figlia rifugiata con un'amica polacca in una torre e impegnata in giocose e misteriose danze (bellissime le coreografie di Michela Lucenti). Il tentativo del padre, accanito, ottuso e perfino sadico nel proposito di insinuare un duro correttivo nel mondo dei figli, sarà tragicamente fallimentare e lo farà morire ucciso dallo stesso precettore, su istigazione delle due allieve ribelli, simili a streghe. Questo filo narrativo si dipana con un sottofondo di canti corali, fuoricampo o concentrati in scena (come nell'armonico e dolce sfumato finale), grazie a recitazioni in cui i corpi assumono movenze stilizzate, a metà strada fra il grottesco e la fantasia. Ed è proprio in questo studio minuzioso del ruolo, in

questa volontà di far corrispondere parola e gesto, che qualche personaggio (in particolare i due coniugi) pare irrigidirsi fino a perdere vitalità. Ma il disegno complessivo resta efficace e riesce non di rado a emozionare. *Vincenzo Maria Oreggia*

**TEMPESTA (MELOLOGO)**, di **Teatrino Clandestino** da William Shakespeare. Regia, scenografia e musica di **Pietro Babina**. Con **Manuel Marcuccio, Massimiliano Martines, Fiorenza Menni, Mina Mussie**. Prod. **Teatrino Clandestino**, in collaborazione con **Emilia Romagna Teatro. Rassegna Impronte**.

La *Tempesta* di Shakespeare emerge a sprazzi, con brani che prendono possesso dei personaggi generandosi da un tappeto di suoni inquietanti, barbarici o dolci, una scenografia sonora germinante e ansiogena. La scena è grigia, senza orizzonte, come una spiaggia metallica. Tutto è già avvenuto, all'inizio, e tutto deve ancora scoppiare. Prospero e Miranda sono una stessa figura, vestita di bianco, molto *glamour*; una scrittrice, Prospera, che sta componendo un *bestseller*. Rôsa da fantasmi interni, scossa da gemiti, col braccio che frema a chiedere la consolazione di un ago, circondata da suppellettili bianchissime, che alla bisogna appaiono all'improvviso e poi spariscono. Di tanto in tanto uno squillo di telefono la chiama a colloqui con una voce maschile affettuosa e distante, squarcio di quotidiana lontananza in un mondo costruito a scatole cinesi. Perché le continue crisi della protagonista generano i brani di Shakespeare e le parole di Miranda o Prospero evocano le altre presenze: una Ariel nera, infantilmente crudele, schiava, due Calibani che recitano battute scritte da Prospera bendata, loschi personaggi metropolitani che terranno in scacco con una pistola la loro autrice. La tempesta romba dentro, nei rapporti, nella psiche, nella violenza che incombe, per esplodere alla fine, tra vapori di fumo smossi da una macchina del vento. Una prova matura questa del Teatrino Clandestino, una delle giovani compagnie di recente ammesse al finanziamento ministeriale. Una collaborazione fattiva quella del tutor istituzionale, l'Ert, che ha ospitato la produzione e la prima al Teatro Storchi di Modena. Lo spettacolo offre numerose

derive di sensi e suggestioni, in una scena efficace e mobilissima, governata da una regia di nitido rigore. Notevole la prova dei giovani attori, fra i quali spicca per intensità la protagonista, Fiorenza Menni. *Massimo Marino*

**SULLA TURCHINITÀ DELLA FATA**, di e con **Fanny & Alexander**. Prod. **Fanny & Alexander, Ravenna. Teatri 90 festival**.

Lo spettacolo è per ventinove spettatori che vengono fatti accomodare su una piccola gradinata di fronte a un diaframma argentato che si apre e si chiude su eleganti immagini di un biancore accecante. Sulla scena, che si compone e scompone a formare una cripta, un chiosso, una decorazione di zucchero da torta nuziale, agiscono Bernadetta, Mare e Diamante, bambini perversi completamente assorbiti in giochi e rituali funerei, incuranti della voce fuori campo di un minaccioso quanto suadente padrone-carceriere che li tiene prigionieri in un «pozzo di melassa» (questo, secondo il programma, è il luogo dell'azione). Per quanto riguarda il titolo, la "turchinità" parrebbe essere una condizione esistenziale di malessere, di *spleen* infantile o forse di adulti che non vogliono crescere, per questo autoreclusi in un mondo a parte dove tutto è bianco, asettico, raggelante. Ancor più che nei loro precedenti spettacoli, la ricerca stilistica raggiunge alti livelli estetici, non privi di un morboso autocompiacimento. Il piacere della vista è però fortemente penalizzato dalla totale incomprendibilità del contenuto che dovrebbe accompagnare tanta bella forma. Non si riesce a comprendere se il senso della vicenda "narrata" manca (forse volutamente) o se segue misteriosi percorsi logici che sfuggono ai comuni mortali. Una sola cosa è certa: l'innegabile fascinazione estetica dello spettacolo colpisce, ma, senza un più solido e lineare supporto drammaturgico, non è sufficiente. *Claudia Cannella*

**SONO STATO O IL TRAMONTO DELL'EROE**, ideazione e drammaturgia di **Fabrizio Arcuri ed Elio Castellana**. Regia di **Fabrizio Arcuri**. Scene e costumi di **Rita Bucchi**. Con **Elio Castellana, Paolo Bultrini, Nicola Danesi De Luca, Marco Grossi,**

**Mauro Santoriello, Miriam Abutori**. Prod. **Accademia degli Artefatti, Roma. Teatri 90 festival**.

Prosegue il "Progetto Età Oscura" dell'Accademia degli Artefatti. Dopo *Natura morta. Variazioni per una metamorfosi*, prima tappa del cammino sulle strade del mito, è ancora una volta Teatri 90 festival ad ospitare, un anno dopo, il debutto del secondo segmento: *Sono stato o il tramonto dell'eroe*. In scena Teseo e la proiezione delle sue vicende.

Nell'immaginario della compagnia Teseo è un vecchio re seduto su un trono che è anche una carrozzella. Il suo corpo si decompone pezzo per pezzo, la parola è un balbettare faticoso, metafora di un potere che se ne sta andando. Il suo compito è fallito. Ma cosa nascerà di nuovo? L'interrogativo resta aperto e un *flash* su un vulcano dal quale escono uomini giovani, belli e forti non sembra darci precise indicazioni sul futuro. Continua così il lavoro di Fabrizio Arcuri e dei suoi. Un originale percorso all'interno di un barocco molto personale, che restituisce immagini dai contenuti assai densi (la cui ispirazione giunge ancora una volta dall'amato Bacon), supportate da una parola scritta e recitata che sa ben svolgere il suo ruolo di sponda. Unico neo (non piccolo, ma superabile con la maturità) è la comprensibilità di un'azione che comunque si svolge con passaggi precisi e dicendo cose. Gli Artefatti certo stanno dimostrando di saper utilizzare le tante lingue dell'arte con competenza. Ma il segreto di un corretto uso dei linguaggi, caro Arcuri, è proprio questo: adoperarli per svelare, non per nascondere. *Pierfrancesco Giannangeli*

**ÉTRANGE (ÊTRE-ANGE)**, interno sonoro a cura di **Motus & Addiction**. Prod. **Motus. Teatri 90 festival**.

Ghiaia polverosa. In due sale bianchissime, in teche di *plexiglas*, due donne volleggiano sostenute da cinghie sul cielo di un poster di New York: fragili e possenti si torcono, si lanciano, si trattengono. La regia modula a vista squarci di luce, rabbiamenti, suoni franti, musiche, cori barocchi, voci e frastuoni meccanici. L'occhio vaga fra diversi fuochi e sproporzioni. Un trenino elettrico marcia al di là di

una parete in cui da tre specchi si materializzano tre ambienti. In essi accadono i silenziosi scontri e le attese di due uomini vestiti di nero, ora armati, ora perplessi, ora ridotti a orma dietro uno schermo opaco, ora impiccati. Scene che svaniscono a intermittenza con la luce, rimandando dagli specchi allo spettatore la propria immagine di voyeur. Siamo in un vuoto carico di tensione, speculare all'imperturbabilità ginnica degli angeli acrobati. Ma un cielo azzurro scorre mutevole sul fondo di queste stanze ctonie, in uno schermo televisivo, insieme ai versi sulla tremenda estraneità degli angeli delle *Elegie duinesi*. Spiazzamento, doppio, visione e oscuramento («Ma per noi, sentire è svanire», cita Motus da Rilke), tempo che cola come goccia senza mai risolversi, frastuono. La performance - una tappa di un progetto sul mito di Orfeo, partito a Sarajevo nel 1998 - spiazza lo spettatore alterando i piani, i punti di vista, le proporzioni, sottraendo sicurezza, sospendendo fra levigata sensualità e neghittosa, febbrile inquietudine. Massimo Marino

**PETRI, di e con Enzo Alaimo. Realizzazione Enzo Alaimo e Agata Arancio. Scene Michele Modafferi. Prod. Aura Teatro, Catania. Teatri 90 festival.**

**PLANCTUS, testo e regia di Enzo Alaimo. Con Agata Arancio, Cinzia Interlicchia, Antonia Milone, Maria Grazia Trifiletti. Luci di Segnalemosso. Prod. Aura Teatro, Catania. Teatri 90 festival.**

Nel teatro di Enzo Alaimo lacerante è la tensione fra parola e corpo, fra possibilità di raccontare e senso di uno strazio che irrompe nel quotidiano. Questo autore, attore e regista catanese scrive in dialetto; recita seduto in *Petri*, e ugualmente immobilizza i corpi delle "piangitrici" in *Planctus*, un compianto funebre in cui il dolo-

re irrompe ed è trattenuto, trasformandosi in corrente devastante che implode in corpi tesi verso un'impossibile scarica di liberazione. *Petri* è un monologo: Alaimo impersona un contadino, abbarbicato alla memoria fra le pietre in rovina di un antico teatro greco, dove ha passato tutta la vita ascoltando i suoni del mondo vicino e le antiche storie che i greci narrarono fra quelle gradinate per rappresentare destini infausti. Racconta scuotendo un setaccio pieno di fave, con la luce che gli disegna in volto una maschera scavata, sovrapponendo dolori eterni alla fatica e ai lutti della propria vita. In *Planctus* quattro donne gridano la perdita dei figli assassinati, in un concerto di voci desolate, di corpi raffrenati a cui il dolore ha raffreddato e scarnificato ogni possibilità di quotidiano vivere. Il «corrotto» rimbalza da una voce all'altra, da un primo piano a uno squarcio corale, mentre le luci disegnano dettagli o pennellano albori lunari su volti di marmo. La parola diventa polifonia che cattura lo spettatore senza rapirlo, tenendolo ad una lieve distanza che non annulla la capacità di porsi domande. In queste due emozionanti opere, con toni da tragedia antica si evocano irrimediabili rotture della vita, quella fra cultura contadina e mondo moderno, quella della morte violenta. E il dialetto, melodioso e duro, contribuisce a richiamare alla mente senza descrittivismi la tragica condizione dell'isola della povertà e della mafia, dove non è difficile morire. Massimo Marino

**QUEL M2 MAI VISTO, di e con Enzo Contini e Renzo Martinelli. Prod. Teatro Aperto, Milano. Teatri 90 festival.**

Il titolo, tratto da una frase di Beckett, serve a evocare un ambiente concettuale e ad affermare la propria identificazione con l'apertura problematica del teatro del dopoguerra: il senso dell'insufficienza della parola come naufragio del logos, della razionalità occidentale. Segue un vero e proprio happening, dove il discorso drammaturgico è coerentemente bandito. La parola si frange e diviene suono, partitura acustica, rombo di motocicletta. La scrittura si riduce alle cifre tracciate per terra e sui muri, senza logica apparente, da un performer. L'azione avviene in mezzo al

pubblico, appollaiato su dei cubi di metallo, disseminato nel sotterraneo dell'ex-fabbrica occupata, nella periferia milanese, dal centro sociale Leoncavallo. In quest'ampia sala rettangolare e bassa, punteggiata da piloni in cemento, Renzo Martinelli ha ricreato una pista di motocross, evocato una foresta, riprodotto uno dei "generi" storici del Nuovo Teatro. Ciò gli varrà l'accusa di scarsa originalità, spesso ripetuta a proposito dei gruppi degli anni Novanta. Eppure, questo giocare con segni culturali già noti ha una sua forza e rappresenta bene, in fondo, il carattere di una "leva" teatrale che vive l'estetica delle avanguardie come habitat naturale. Pier Giorgio Nosari

**LA STRAGE DI PARIGI (oratorio di fine millennio), da Christopher Marlowe. Ideazione drammaturgica e regia di Stefano Tomassini. Musiche di Massimo Berzolla. Con Ernesto Rossi, Giovanni Battista Manca, Mirco Ottolini, Domenico Sannino, Mauro Caminati, Stefano Tomassini. Prod. Infidi Lumi, Piacenza. Teatri 90 festival.**

Questo primo studio dell'opera di Marlowe *La strage di Parigi* suona un po' come un controcanto nell'ambito dell'ultima generazione teatrale. Va detto subito che la porzione di spettacolo data in pasto al pubblico risente di un'assenza di rodaggio, e forse di una mancata messa a punto del ritmo incalzante che pure propone. Il controcanto al quale ci riferiamo prefigura un coraggio di distruggere la propria arte, farla a pezzi. In Tomassini il teatro cerca di scommettere. La strage di Parigi disegna una tavolozza, sebbene abbozzata, di riflessi barocchi nell'intersezione tra la luce e le ombre, affermando la negazione e negando l'evidenza. La Storia padrona coniuga violenza a ragioni superiori, mostrando personaggi che pavoneggiano e esasperano la retorica della falsità (che si tratti di un'istantanea sul mondo del teatro?). L'ambientazione a tinte forti decisamente posticce e non realistiche collidono figurativamente con prospettive alla Pontormo e flagellazioni alla Bosch, benché ogni quadro richiami un gusto dei costumi e dei colori da Seicento fiammingo. La grande croce sul fondo, gli scheletri, i candelabri e la gabbia da tortura appesa al soffitto dove sono rinchiusi



alcuni fantocci fanno il resto. È uno spazio dentro il quale si avvicinano gli atti di una cronaca del soprano, mistificando con l'ardore religioso ben altri scopi, e lasciando sfogare senza ritegno ogni bassa congiura. *La strage di Parigi* ci rivela, come scrive lo stesso Tomassini, una società senza innocenti. Ognuno è responsabile solo di sé stesso, direbbe il filosofo Jean-Luc Nancy, per questo lo spettacolo, concentrando sulla parola che gli attori indossano, focalizza singole testimonianze. Danno il corpo a questo "noir fonetico" Caterina de' Medici, il Duca d'Angiò, Enrico III, il re di Francia Carlo IX, il Duca di Guisa e il re di Navarra. **Paolo Ruffini**



**SA VIDA MIA PERDIA PO NUDDA**, di e con **Leonardo Capuano**, da *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij. Prod. **Leonardo Capuano**, Firenze. **Teatri 90 festival**.

Ha una natura forte il lavoro del giovane Leonardo Capuano, autore e attore sardo

che lega il suo destino alla Firenze delle culture minoritarie, pagando il prezzo di un percorso solitario poco avvezzo a spettacolarità di tendenza. Anzi, è nel lento procedere quasi filologico che la sua arte rie-

sce a concretizzarsi in quella che oggi può considerarsi ormai una realizzazione scenica compiuta. Avevamo colto un'anima ancora grezza ma decisamente incisiva di *Sa vida mia perdia po nudda* (che significa *Questa vita mia perduta per nulla*), presentato in forma di studio qualche estate fa al festival dei Teatri Invisibili a San Benedetto del Tronto. Già allora, Capuano scopriva le sue carte fatte di fisicità aggressiva e di dolente narrazione. L'approdo al milanese Teatri '90 festival ne conferma la direzione. Una postazione da ring lo vede indossare i personaggi del Dostoevskij di *Delitto e castigo* con i quali Capuano entra in disputa psicologica e gestuale immediatamente, senza preamboli e con bravura. L'attore esegue la partitura facendoci assistere ad una prova di forza, lottatore col suo pupazzo di gomma, una sfiancante accelerazione di esercizi cadenzati da pause, all'interno delle quali emergono le figure femminili di questo racconto evocato. Sono Katerina Ivánovna e una più tragica Pul'chèrija Aleksándrovna mentre parlano in sardo, bellissima trasfigurazione dell'attore che rende cupa e antica una voce di madre piangente. Ma lo stacco è continuo, il tempo da consumare definisce il disegno del protagonista Raskòl'nikov: arrivare alla fine della lotta con se stesso e con lo spazio circostante. Si asciuga con uno strofinaccio, beve dell'acqua, combatte con rovinose cadute a terra, corre lungo l'asse circolare che delimita la scena scarna, una vera palestra che risuona dei toni e della musica rubata da uno stereo portatile. La costruzione dello spettacolo per accumulo di frammenti, in un primo momento potrebbe far sospettare di un'impostazione laboratoriale, ma la sequenza drammaturgica che compatta il parlato al gesto non lascia adito a fraintendimenti di sorta. Capuano vive i diversi personaggi creati in scena senza inabissarsi nella loro rappresentazione. **Paolo Ruffini**

A pag. 74 Michela Lucenti e Alessandro Berli della compagnia *L'imposto in il mondo dei figli* (foto: Paola Codoluppi); in questa pag., in alto, Leonardo Capuano e in basso due attrici di *Aura Teatro* in *Planctus*.

senza fissa dimora

## Giovani gruppi in scena a Roma

**S**i è aperta anche a Roma la caccia al nuovo talento teatrale. Finalmente, ultima fra le città d'Italia, la Capitale decide di censire le più recenti realtà della scena sparse sul suo vasto e complesso tessuto urbano. Provvede l'impavido giovane critico Andrea Porcheddu a comporre il cartellone di questa rassegna intitolata Senza fissa dimora, attiva fino al 30 aprile, in tanti spazi dislocati per la città, teatrini e cantine, tendoni da circo, barconi sul Tevere, organizzandola con l'Associazione Teatrale dei Comuni del Lazio e con l'assessorato alle Politiche Culturali della Regione, e con il sostegno dell'Ente teatrale italiano. Questo anche in risposta alla storica disattenzione delle istituzioni culturali romane verso i giovani gruppi, dal momento che Teatro di Roma e assessorato alla Cultura non sembrano minimamente interessati a tracciare una mappa della vitalità teatrale della città. Nuove realtà, invece ci sono e stanno crescendo, e molte di queste sono state proposte all'interno della manifestazione, senza porre schemi estetici o di scuola, ma accogliendo le tendenze più diverse. A partire dall'Accademia degli Artefatti diretta da Fabrizio Arcuri che, dopo un'apparizione milanese, ha riproposto in questo ambito il suo ultimo *Sono stato o il tramonto dell'eroe*, orientato verso una ricerca estetica e verso un'analisi filosofica del mito, mentre restano come importanti segnalazioni di novità la bella prova drammaturgica e scenica di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia in *Cicoria* o il notevole lavoro realizzato da Roberto Latini a partire dalle *Lezioni americane* di Calvino in *Strade*.

E ancora il già celebrato Stefano Napoli con le sue alchimie visive, o le prove aperte dell'ultimo lavoro del regista Werner Waas intorno a *Pene d'amor perduto* di Shakespeare. Ricchissimo, il cartellone, anche di teatro danza, con il corredo di mostre di giovani artisti, teatro di strada e serate musicali. **Antonio Audino**





mentalismo, fedele ai dettami del movimento letterario della Nuova Oggettività, Horváth descrive con sarcastico distacco l'assenza di valori della società pre-hitleriana conformista e vigliacca dietro una facciata di finta opulenza e autorità. Non arriva però né all'impegno politico e alla vocazione didascalica di Brecht, né alla visionarietà di Roth. Gli innegabili spunti contenutistici e formali rimangono frammenti inerti di un testo che forse non merita tutta questa attenzione, ma che a quanto pare fa parte di quella serie di pièces a cui Massimo Castri sembra aver deciso di fare la respirazione bocca a bocca nella speranza di improbabili resurrezioni (penso anche a *Orgia* della scorsa stagione). In una sorta di accanimento terapeutico non esente dal sospetto di delirio di onnipotenza, il regista umbro ha allestito uno spettacolo bellissimo, glaciale e funebre, dimostrando ancora una volta il suo straordinario talento nel montare e smontare un testo alla scoperta di quello che un autore spesso inconsapevolmente nasconde (ma ancora più spesso non ha). Utilizzando quasi per intero lo spazio del Fabbricone di Prato (sono solo un centinaio i posti disponibili ogni sera), Maurizio Balò ha ricostruito una città "scomponibile" i cui giganteschi elementi vengono spostati a vista da attori e macchinisti a formare di volta in volta i luoghi della via crucis di Elisabeth. È di una bellezza che mette soggezione. Imponenti palazzi in forma di nudi parallelepipedi dalle finestre tutte uguali, alberi, panchine, portoni monumentali, muri, lampioni, furgoni danno vita a un quadro tridimensionale che cita esplicitamente Sironi e De Chirico nello splendore algido, ai limiti del manierismo, di una metropoli deserta e sinistra in cui i personaggi della storia si aggirano come piccoli insetti in fuga. Nell'aria echeggiano le note di un cupo jazz alternate al suono del passato decaduto scandito dalla *Marcia di Radetzky* e a quello del futuro inquietante dei comizi invasati di Hitler. Tutto è impeccabile e le encomiabili interpretazioni degli attori completano il funzionamento di questa macchina perfetta di cui però non si comprende fino in fondo la necessità. Stefania Felicioli, sempre più erede naturale di Giulia Lazzarini, con una tragica leggerezza in bilico tra ironia e smarrimenti infantili fa di Elisabeth non una funzione

esemplare (per fortuna) ma un personaggio di carne e sangue a tratti addirittura commovente. Così come Mauro Malinverno con grande intelligenza disegna il suo poliziotto-fidanzato tra qualunquismo e violenza repressa come sarà poi l'uomo medio della Germania nazista, mentre Mario Valgò e Flavio Bonacci, i due preparatori di cadaveri dell'obitorio, aggiungono con quel tanto di bizzarria e autoritarismo altri indizi all'*identikit* del tessuto sociale tedesco prossimo venturo.

Il lavoro di Castri su tutta la compagnia è come al solito eccellente, ma sembra autoalimentarsi delle carenze strutturali di certi testi, quasi in una sfida personale in cui l'obiettivo da raggiungere perde di vista l'esistenza del pubblico per ripiegarsi su un narcisistico autocompiacimento. Allo spettatore ammirato e un po' annoiato rimane un dubbio: ma ne valeva la pena? ■

*POST SCRIPTUM: una domanda ai signori del Teatro Metastasio: come mai, nella maggior parte delle serate, i cento posti destinati al pubblico non riuscivano a riempirsi? È vero che lo spettacolo si è svolto al Fabbricone di Prato, ex capannone industriale cacciato in un luogo di rara scomodità, ma è assurdo che lo Stabile cittadino non abbia provveduto a facilitarne la frequentazione da parte del pubblico, considerato soprattutto che lo spettacolo, inamovibile da quella sede, non andrà in tournée. Orari di rappresentazione che consentano di prendere l'ultimo treno per Firenze, un servizio di pulman-navetta tra la stazione e il Fabbricone, una politica di coinvolgimento di gruppi organizzati, scuole università ecc. unita a una ristrutturazione dello spazio interno e antistante all'edificio forse sarebbero bastati a scongiurare dei "forni" ingiustificati quanto deprimenti per tutti, teatranti, organizzatori e pubblico.*

## La Napoli di Malaparte dal romanzo alla scena

**LA PELLE**, di Curzio Malaparte. Regia e adattamento di Armando Pugliese. Scene di Bruno Garofalo. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Antonio Sinagra. Movimenti coreografici di Gilles Coulet. Filmati a

cura di Fabio Donato. Con Piero Di Iorio, Carla Cassola, Monica Assante di Tatisso, Mario Aterano, Valeria Boiano, Ciro Capano, Franco Castiglia, Franco Cecere, Carlo Cerciello, Gilles Coulet, Gino Curcione, Sandra De Falco, Walter Del Gaiso, Alberto De Rosa, Lalla Esposito, Ernesto Lante, Mariella Lo Giudice, Peppe Mastrocinque, Vincenzo Merolla, Peppe Miale, Antonio Miranda Mazza, Anna Moriello, Matt Pratesi, Luca Saccola, Imma Villa, Ibrahim Yacoubou. Prod. Compagnia delle Indie Occidentali-Comitato Taormina Arte-Comune di Napoli.

Il noto e discusso romanzo di Malaparte, già realizzato in un film di Liliana Cavani, cui si riferisce per alcune atmosfere e sequenze, diventa una sorta di *music-hall* nell'adattamento di Pugliese, che non ne fa comunque uno spettacolo leggero. È un affresco epico della Napoli del 1943 durante il delicatissimo periodo in cui i Tedeschi sono cacciati e sostituiti dalle truppe alleate che occupano una città stretta e senza regole. Sullo schermo, che fa da fondale, passano documentari autentici dell'epoca e anche alcuni collage montati a commento delle riflessioni di Malaparte stesso (l'ottimo Piero Di Iorio) narratore di tutta l'azione che si svolge davanti e dietro al velario, sul palcoscenico, ma anche in platea. Durante il pranzo finale, i rappresentanti delle truppe d'occupazione siedono allo stesso tavolo, nella metaforica spartizione delle spoglie, con i vinti che si pongono subito al fianco dei vincitori, sino al momento del disgustoso piatto del pesce lesso in sembianze umane di bambina. I vinti, in realtà, sono soltanto i più deboli, i poveri da sempre, coloro che soffrono comunque. Le diverse lingue usate dagli attori, il dialetto napoletano spesso in alternanza all'italiano, la canzone malinconica alla fine sullo sfondo di un mare da cartolina, la scena in cui i vincitori si riversano in platea rivolgendosi agli spettatori in un "blabla" che si sovrappone e si strania, oltre alle parole di Malaparte che acquistano vita parallelamente agli altri codici adoperati nello spettacolo (danza, canto, immagine cinematografica), offrono uno spettacolo coinvolgente pur nella sua forte sgradevolezza. Paolo Guzzi



## Solo Carlo Giuffrè regge

A pag. 76 i grandi oggetti della scena di Maurizio Balò per *Fede speranze carità*, regia di Castri; in questa pag. Carlo Giuffrè, protagonista e regista di *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo; a pag. 79, da sin., Angela Cardie e Palla Pavese, interpreti del *Campiello* di Goldoni, regia di Garella (foto: Tommaso Lepera).

**NATALE IN CASA CUIPIELLO**, di Eduardo De Filippo. Regia di Carlo Giuffrè. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Giusi Giustino. Musiche di Francesco Giuffrè. Con Carlo Giuffrè, Angela Pagano, Massimiliano Gallo, Piero Pepe, Aldo De Martino, Claudio Veneziano, Nicola Di Pinto. Prodotto da Lucio Mirra per la Diana OR.IS di Napoli.

**E**duardo non pensava che le sue commedie del periodo prebellico potessero essere più rappresentate poiché, come affermava in una intervista del '45, in esse egli aveva tenuto in piedi una Napoli in parte già morta. Ma, se c'è una commedia

che clamorosamente contraddice le sue previsioni di allora, questa è *Natale in casa Cupiello*, la più longeva e, non a caso, da lui anche la più amata. Dove scorre come un filo vibrante e solidissimo l'umanità di un mondo spicciolo, intrecciato di miseria e di tensioni che sembrano impennarsi a contrastare la trepidità ingenua e un po' stupita di un eterno fanciullo, fiduciosamente proteso verso la calda serenità del Natale e dei suoi riti. Un mondo che Carlo Giuffrè ripropone con attenzione di adepto fedele, mostrando ancora una volta di essere l'unico attore in grado di far rivivere i personaggi creati dal Maestro senza farnie rimpiangere la carismatica presenza. La fisicità della sua figura ben piantata, così lontana dalla intensità sofferta che emanava dal corpo sottile, dal volto scavato di Eduardo, rende, se possibile, più ingenua e persa dietro un sogno di infantile serenità natalizia, la mitezza bonaria e anche un po' codarda del protagonista, che egli va animando dal di dentro con la composta gradualità di una interpretazione di lucida e sensibile delicatezza.

Restituendo con impalpabilità di leggerezza vigile e misurata l'inadeguatezza un po' restia di un uomo incapace al fondo di reggere l'urto con una realtà, che tuttavia dolorosamente, tragicamente si muove intorno a lui. Cosicché, mentre egli trepidamente insegue nel solco rassicurante della tradizione la preparazione di un bellissimo Presepe, continuamente insidiato nella sua realizzazione dallo scuro intreccio di passioni e conflitti familiari, questi si aggrovigliano sempre più pressanti intorno a lui che soccombe, fino ad esplodere con impatto fragoroso attorno alla promessa di pace dell'imminente pranzo natalizio. Accanto alla sapiente gradualità con cui Carlo

Giuffrè va disegnando la delicata complessità del suo Luca Cupiello, la vibrante umanità di una splendida Angela Pagano, tormentata, matema, protettiva, che letteralmente cesella la consapevole lucidità della madre e i suoi sforzi tesi ad evitar la tragedia, destinati ad esser vanificati dal candore accomodante e fiducioso del marito. Ed è quasi fatale che la prestazione degli altri pur validi interpreti risenta del confronto con questi due mostri di sapienza interpretativa, mettendo in risalto quanto di duttilità e di finezza l'esperienza possa regalare alla vecchia professione dell'attore. Lo spettacolo, che si avvale dell'appropriata funzionalità delle scene firmate da Aldo De Lorenzo, cattura fin dall'inizio l'attenzione del pubblico con l'intensità di una narrazione scorrevole e pregnante, intrisa insieme di meticolosa accuratezza e di struggente levità. Lasciando nello spettatore il segno di un allestimento di grande equilibrio e solidità, appena appesantito dalla fatale staticità dell'ultimo atto, su cui grava il difetto originario di una scrittura eccessivamente lunga e descrittiva. Antonella Melilli

## Segreti e bugie di Filumena a Londra

**FILUMENA**, di Eduardo De Filippo. Traduzione di Timberlake Wertenbaker. Regia di Peter Hall. Scene di John Gunter. Costumi di Elizabeth Waller. Con Judy Dench e Michael Pennington.

Persino nel programma di sala si legge che «gli inglesi possono non capire» quel particolare nodo che lega con passione e tenerezza il corpo familiare, così come Eduardo lo rappresenta in *Filumena Marturano* stretto da fili anche invisibili. Eppure al Piccadilly Theatre di Londra, dove proprio questa commedia «dei giorni dispari» si recita dall'inizio di ottobre, il pubblico ha capito, ha riso e si è commosso, riscoprendo un autore capace di mettere in scena emozioni, desideri, furori e lacrime, con un tocco da maestro del teatro del cuore umano (con buona pace di qualche critico come Michael Billington che ha invece giudicato «antiquata» la struttura della pièce). E quanto di nuovo invece può rivelare questa commedia se solo ci si stacca dalle immagini che abbiamo impresse nella memoria, e non si pensa a quei fotogrammi con Titina de Filippo o con Regina



Bianchi che appartengono ad Eduardo e solo a lui. Basta che Filumena (Judy Dench) appaia con la lunga camicia da notte bianca, i capelli neri sciolti e che la sua parola nuda cominci a risuonare su quel diverso palcoscenico, per ripartire come spettatori da un grado zero di conoscenza, ed entrare in un'altra dimensione. Merito certo della traduzione della scrittrice Timberlake Wertenbaker che non tenta trasposizioni dialettali e dà alle parole la forza piena di un inglese asciutto, tagliente, da dramma del nostro tempo non circoscritto a un solo luogo geografico. Una traduzione che sa ascoltare la parola di Eduardo e, a differenza di quella usata nel 1977 per la *Filumena* di Zeffirelli, non tradisce né riscrive a suo modo. E merito anche

della regia di Peter Hall che evitando ogni fittizia gestualità caricaturale all'italiana (un recensore sottolinea che non c'è neanche un segno della croce), scava a fondo nella dinamica teatrale dei personaggi che si fronteggiano e sfidano, ora inaspettatamente coinvolti, ora chiamati a fare da spettatori, ora cacciati di scena secondo una prossemica a cui la regia sa dare rilievo e ritmo. Ma soprattutto merito di Judy Dench, una Filumena fiera, orgogliosa, battagliera, senza cedimenti patetici, sempre padrona della scena accanto a un Domenico (Michael Pennington) schiacciato da tanta energia, sconvolto dagli eventi e dalle proprie reazioni, e costretto a guardare per la prima volta la vita senza il privilegio dell'ipocrisia e del proprio egoismo.

È piaciuta soprattutto la prima parte di questa *Filumena* (così il titolo abbreviato) con quel sipario che si apre facendo cadere le maschere, svelando *secrets and lies* (per citare un recente film inglese a cui viene fatto di pensare). Il finale risulta precipitoso, anche perché i primi due atti sono qui riuniti in un primo lungo tempo che si chiude con l'uscita di Filumena e il tonfo della porta sbattuta fuoriscena. Il terzo atto diventa allora un epilogo veloce carico di una tensione che si scioglie appena nelle ultime parole dei due protagonisti, rimasti soli in scena a offrire uno sfinito lieto fine. *Laura Caretti*



## Garella cavalier foresto per Goldoni neorealista

**IL CAMPIELLO**, di Carlo Goldoni. Regia di Nanni Garella. Scene e costumi di Antonio Fiorentino. Luci di Gigi Saccomandi. Con Angela Cardile, Paola Pavese, Nanni Garella, Umberto Bortolani, Paola Baldini, Sara D'Amario, Alessandra Frabetti, Chiara Chini, Gabriele Tesauri, Gianluca Balducci, Luciano Manini. Prod. Arena del Sole e Teatro Comunale di Bologna.

**I**n un inverno che sa di salsedine e di tramontana, di ingenui "spassetti" carnevaleschi e di umili lavori casalinghi, di chiacchierine fanciulle in fiore e di vedove inarrendevoli, le presenze maschili tenute in sottofondo. // *Campielo* di Carlo Goldoni è un vivacissimo affresco di genuina forza popolare-sca da cui traspare la crescente simpatia dell'autore per la gente più umile, dopo le delusioni arrecategli dall'emergente classe borghese, ben presto caduta negli stessi errori del sempre più fatuo e dispersivo patriziato. Legato in tempi moderni alla leggendaria edizione *en plein air* della Biennale del teatro in campielo del Piovan, Venezia anno 1938, e al non meno memorabile allestimento strehleriano del 1975, *Il Campielo* ha ora

tentato Nanni Garella, a un anno esatto dalla sua regia dell'omonima opera lirica musicata da Ermanno Wolf Ferrari. La meritoria collaborazione tra un ente lirico e un teatro stabile ha consentito di utilizzare per il palcoscenico dell'Arena del Sole lo stesso apparato scenografico e costumistico della "versione in musica" che Garella ha voluto ambientare due secoli più tardi, avendo trovato molte analogie tra la decadente Venezia di metà Settecento e la persistente miseria di una città uscita urbanisticamente indenne ma umanamente ferita dal secondo conflitto mondiale. Focalizzato su immagini in bianco e nero da film neorealista, il periferico campicello in terra battuta evocato dallo scenografo Antonio Fiorentino assurge a simbolo non già di una società ancora sostanzialmente rurale, come pretende Garella, ma della crisi che nell'ultimo mezzo secolo ha stravolto Venezia, esiliando a Mestre ex-arsenalotti, artigiani, pescatori per lasciar spazio a locande, trattorie, intromettitori e all'umiliante *suk* delle atroci "specialità veneziane". Avendo affidato i settenari e gli endecasillabi in lingua veneziana ad interpreti non veneziani, riservando a se

stesso il ruolo del *deus ex machina* rappresentato dal troppo prodigo Cavaliere foresto Nanni Garella è riuscito a conservare la fresca musicalità dei versi originali, ricavandone uno spettacolo di ariosa freschezza, in bilico fra effusioni amicali e permalosità invidiose, tra slanci sentimentali e morsi di gelosia.

Commedia corale non a caso inaugurata dal fanciullesco "lotto alla Venturina" a un soldo alla puntata, il riesumato *Campielo* si avvale della simpatica esuberanza che Angela Cardile, Paila Pavese e Alessandra Frabetti conservano alle irriducibili vedove Catte, Pasqua e Orsola, madri *in gringola* di Lucietta, Gnese e Zorzetto, la cui fragrante giovinezza trova piena rispondenza da Sara D'Amario, Chiara Chini, Gabriele Tesauri, con una particolare nota di merito per "la caricata" Gasparina di Paola Baldini. Sul versante maschile, Garella attore è un pacioso Cavaliere di immediata simpatia, Gianluca Balducci un ipergeloso Anzoletto, merciaio ambulante, Umberto Bortolani un ipocondriaco zio, Luciano Manini un profittevole oste. *Gastone Geron*

## Bernardi innova con coraggio la tragedia plebea di Testori

**C**oraggiosa è la decisione di Marco Bernardi di riprendere per lo Stabile di Bolzano (un teatro di frontiera abituato a delicati equilibri) *L'Arialda* di Testori, che dopo avere scatenato nell'inverno del '60 - l'anno della *Dolce vita* di Fellini - i fulmini della censura contro Visconti, regista, e la Morelli e Stoppa, interpreti, era stata ripresa soltanto una volta, quindici anni dopo, da Ruth Shammah. Ma coraggiosa non perché si è trattato, questa volta, di sfidare il "comune senso del pudore" di un'Italia più bacchettona che virtuosa o le *pruderie* di una magistratura che allora denunciava Testori, Fellini, Antonioni e Pasolini: le tribolazioni erotiche e i maneggi del piccolo mondo antico e proletario della Milano del dopoguerra oggi non suscitano più sconcerto appaiono e, anzi, - interessantissimo fenomeno di costume cui ho assistito alla prima a Bergamo, conclusasi con un franco successo - sommuovono nel pubblico smaliziato dal magmatico *hard* cinetelevisivo movimenti di divertita partecipazione. L'iniziativa di Bernardi è coraggiosa per altri motivi.

Primo, perché era rischioso rimettere in scena questo "reperto teatrale" del neorealismo, con la sua lingua di prima della doppia conversione religiosa e teatrale di Testori. Una lingua farcita di espressioni argotiche raccolte nei paraggi del *Ponte della Ghisolfia*, per un *feuilleton* plebeo a mezzavia fra Manzoni e Zola. Secondo, perché una riproduzione "fotostatica" dell'allestimento populista di Visconti (ma Bernardi ha saputo evitare l'ostacolo) si sarebbe conclusa con un pericoloso esercizio di "archeologia teatrale". E, terzo, perché l'onesta compagnia dello Stabile bolzanino - raccolta intorno agli efficacissimi Patrizia Milani, l'*Arialda*, e Carlo Simoni, l'*Amilcare* - doveva fare i conti con i mitici attori della "costellazione Visconti": oltre alla Morelli e a Stoppa, dei giovani che si chiamavano Valeria Moriconi, Lucilla Morlacchi, Umberto Orsini. Bernardi ha chiesto a Gisbert Jaekel una scena senza orpelli veristi, semmai iperrealista, che fonde in un *unicum* teatrale, con movimenti di un sipario di *cellophane* e focalizzazioni luminose, la cava e il sottopasso dei poveri amori, la stanza della camiciaia *Arialda*, della madre Alfonsina (una trepida Leda Celani) e del fratello perdigiorno Eros (Giovanni Vettorazzo, tormentato "vitellone" che sa piangere con testoriana *pietas* la morte dell'amato Lino), e la casa del ricco ortolano *Amilcare* Candidezza (un Simoni che evita la caratterizzazione del personaggio per umanizzarlo) con i suoi due scriberati figlioli (Armando De Cecon, Massimo Cattaruzza). Il regista di Bolzano muove, e fluidifica l'azione come se usasse la macchina da presa. Nessun urlo, lo smarrimento dei personaggi anche nel furore e nell'abiezione, i toni grigi di una tragedia plebea che di epico ha soltanto l'incombere della volontà di un Dio ignoto, la coscienza che prima o poi anche la *poera gent* (come si collega, *L'Arialda*, al *Nost Milan* di Bertolazzi! Che peccato che Strehler si fosse lasciato scappare questo testo così profondamente lombardo!) farà i conti "con i suoi inferi e i suoi morti". Come dice l'*Arialda* quando resta con Eros e la Mina (Giovanna Rossi, provocante ma fragile schiava d'amore), a piangere il suicidio della Gaetana, la "terrona d'Africa" (Loredana Martinez, intensa e senza *cliché* sudisti) che ha rubato all'*Arialda*, con l'*Amilcare*, il suo sogno di sposarsi "come le altre". E se la pietà di Testori per i suoi poveri personaggi (tutti, accomunati dalla miseria umana) già si manifesta in questo dramma degli inizi percorso da inconsapevole religiosità; se il parlare e ragionare lombardo del testo, così ricco di manierismi popolareschi, già lascia annunciare la rivoluzione stilistica del suo successivo teatro, gran parte del merito è di Patrizia Milani: che "incamera" il suo dolore di umiliata e offesa fino all'esplosione finale di un "grido muto", che contiene tutta l'umanità di un testo ancora, sì, attuale. Ugo Ronfani

**L'ARIALDA, di Giovanni Testori. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Musiche di Franco Maurina. Luci di Andrea Travaglia. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Eric Alexander, Antonio Cattaruzza, Leda Celani, Biancamaria D'Amato, Armando De Cecon, Loredana Martinez, Luca Mascia, Giovanna Rossi, Giovanni Sorenti, Giovanni Vettorazzo, Maria Pia Zanetti. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.**





## Godot, un "proverbio teatrale"

sul boulevard dell'assurdo

**ASPETTANDO GODOT**, di Samuel Beckett. Traduzione di Patrizia Valduga. Regia di Patrice Kerbrat. Scene di Edouard Laug. Costumi di Violette De Kerkidouar. Con Giulio Bosetti, Massimo De Francovich, Antonio Salines, Enrico Bonavera. Prod. Compagnia del Teatro Carcano di Milano in collaborazione con il Teatro Donizetti di Bergamo.

In una fredda sera di gennaio del '53, nel piccolo Théâtre de Babylone a Parigi, il caso Beckett scoppiò con la prima di *En attendant Godot*. La pièce - che Beckett aveva scritto di getto alla fine del '48 pensando più alle comiche di Chaplin che alla metafisica - fu rifiutata da cinque teatri ma trovò grazie presso il regista Roger Blin, ch'era stato amico di Artaud e che la mise in scena con poveri mezzi. La storia di due clochard, Vladimiro e Estragone, sperduti in una strada di campagna con un albero scheletrico, che per due lunghi giorni parlano per passare il tempo oscillando dalla speranza alla desolazione, mentre aspettano un certo Godot che non verrà se non il giorno dopo, cioè mai, e incontrano un tizio di nome Pozzo che ha schiavizzato il suo servo Lucky, buttò all'aria il teatro di idee del dopo-

guerra e attraverso l'esistenzialismo introdusse in teatro l'assurdo. Godot, cioè God, Dio in inglese, o da *godasse*, scarpa in francese, perché di scarpe e di piedi i due girovaghi molto parlano? Fra metafisica e farsa ce n'era per tutti. Jean Anouilh, entusiasta, conìo un giudizio che fece fortuna: «I pensieri di Pascal recitati dai clown Fratellini».

Verrebbe voglia di confrontare quella "prima" storica, messa su con stracci e rottami, e il *Godot* che Bosetti (il quale passa per un attore di tradizione ma ama il rischio: rappresentò fra i primi Ionesco) ha "importato", insieme al regista Patrice Kerbrat, da Parigi, dopo aver visto un'edizione *boulevardière* al Rond-Point des Champs Elysées ieri di Barrault e oggi di Marechal. Riservandosi la parte di Pozzo e chiamando in scena De Francovich (Vladimiro), Salines (Estragone) e Bonavera (Lucky). Verrebbe voglia, ma sarebbe sbagliato, non avrebbe senso chiedersi che cosa Beckett (regista di se stesso, con le sue didascalie precise come un trattato di logica, e inflessibile alle prove come un Cerbero: così lo vidi tutto un pomeriggio all'Odéon di Barrault) penserebbe di quest'edizione con attori di grido, un impianto scenografico laccato come un mobile cinese e una traduzione, della poetessa Patrizia

Valduga, che ha sostituito quella "classica", e datata, di Carlo Fruttero, e all'originale ha aggiunto estri poetici, ribollenti umori e, nella tirata mozzafiato di Lucky giustamente applaudita, patafisici aggiornamenti.

Beckett è morto da dieci anni, oggi *Godot* è un "proverbio teatrale" e dopo tante versioni anche disinvolve non ha più senso la polemica che Flaiano sollevò nel '65, dopo l'allestimento di Quartucci con De Bernardinis e Cinieri, accusati di fare della letteratura funambolica e surrealista sul circo anziché adottare la condotta di una rappresentazione realistica che desse spicco alle simbologie, alle fratture, all'assurdo. Oggi c'è, di *Godot*, una "fruizione di massa"; era fatale che le "regie mentali" di Beckett finissero con la sua scomparsa: e chi, dimentico che c'è sempre un'adesione plastica dei testi al presente, vuole gridare al tradimento, libero di farlo.

L'allestimento di Kerbrat, più che innovare, allinea con dovizia archetipi registici della famosa pièce, sui toni ineccepibili di un *boulevard* dell'assurdo; e lo dilata con l'aggiunta di gag circensi (non sempre felici). Bosetti è, con l'autorità del suo mestiere, un Pozzo vestito da *gentleman farmer* più sadico che patibolare. De Francovich è, con qualche inflessione naturalistica, un Vladimiro razio-

A pag. 80, da sin., Leda Colari e Patrizia Milani in una scena dell'*Arianna* di Testori, regia di Bernardi (foto: Tommaso Lepora); in alto la scena di Edouard Laug per *Aspettando Godot*, regia di Patrice Kerbrat.

cinante, di slanci vitali forse estranei a Beckett. Salines, Estragone, mi è parso per certi estri surreali il più beckettiano del cast, e il Lucky di Bonavera è passato bravamente dall'abiezione dello schiavo al delirio dell'*homo sapiens*. Applausi e quieti consensi: il felice destino delle avanguardie è di morire in pantofole. *Ugo Ronfani*

## Una doppia solitudine per Krapp e Marianna

**I PENSIERI DI MARIANNA FIORE, di Ruggero Guarini dall'*Ulisse* di James Joyce. Regia di Carlo Cecchi. Con Iaia Forte.**

**L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, di Samuel Beckett. Regia e interpretazione di Carlo Cecchi. Prod. Cartesiana-Teatro Garibaldi, Palermo.**

Un unico blocco grigio, un monolite scuro campeggia sullo spazio scenico e rivela in tutta evidenza allo spettatore che i due spettacoli, presentati in prima nazionale al Crt di Milano, sono le fasi di un'unica riflessione. Concavo e convesso, pieno e vuoto, femminile e maschile; Carlo Cecchi raccoglie in un solo evento le due polarità della destrutturazione del linguaggio novecentesco (l'una travolge il romanzo, l'altra il teatro), compiuta dai due giganti Joyce e Beckett. Polarità che esibiscono la medesima idea di solitudine, l'incomunicabilità della parola, l'impossibilità di riunire in qualche tentativo ancora possibile l'immagine di uomo e quella di mondo. Iaia Forte è protagonista della prima parte del lavoro, *I pensieri di Marianna Fiore*, tratti dall'*Ulisse* di Joyce. È una Molly Bloom che parla in napoletano, secondo l'adattamento di Ruggero Guarini, che vomita in quella lingua il suo *stream of consciousness*, il flusso di pensieri che sgorga dalla sua mente e dalla sua bocca in una notte insonne. Appare come una figura bloccata e imbrigliata dalle lenzuola, in un letto che spunta obliquo dalla struttura grigia nella quale sono incastonati anche gli altri oggetti della sua quotidianità. È cosa fra le cose, la sua forma coincide con quella delle parole in una fusione eloquente che mostra la rigidità di una condizione immutabile di torpore; accanto dorme il suo uomo in un silenzio che significa sonno ma soprattutto assenza. L'interpretazione di Iaia Forte è asciutta e

intensa, non scuote ma riflette con chiarezza la dimensione femminile di quella polarità presente nel disegno registico di Cecchi. Ecco una rotazione improvvisa, un brusco cambiamento a vista e la struttura monolitica che ingloba il mondo di Molly-Marianna diventa la tana di Krapp. Vecchio disfatto, egli mostra lucidamente tutta la sua impossibilità di raccontare il mondo, di ordinare e di dare senso alle cose, anche al suo riandare indietro nel tempo per riascoltare se stesso in uno di quei percorsi della memoria che chiama "retrospettive". Ma riascoltare il velleitario Krapp di una volta, con i suoi ingenui tentativi di ricomporre anche il dialogo impossibile fra se stesso e il nulla, ora appare assurdo. No, non c'è più spazio neanche per quella patetica azione, né per quel penoso mondo. Cecchi commuove perché si mette al servizio di Beckett, usa misura e ironia, consegna lo spazio sottile e impudico del grottesco e del dolore. Rimangono solo bobine incise. «Bobine» pronuncia ancora Cecchi-Krapp, strascicando il suono di quelle vocali, a sottolineare il ridicolo nulla che le parole ora sono. *Giovanna Verna*

## Cecchi: primo incontro con Ibsen in un annoiato interno borghese

**HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Traduzione di Carlo Cecchi e Werner Waas. Regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Titina Maselli. Luci di Pasquale Mari. Con Anna Bonaiuto, Elia Schilton, Betti Pedrazzi, Sara Bertelà, Paolo Graziosi, Tommaso Ragno, Donatella Furino. Prod. Teatro Stabile di Firenze.**

Curioso: nel programma di sala dello spettacolo, alla voce "personaggi e interpreti", Hedda è indicata con il cognome del marito, l'uomo un po' inutile sposato da poco. Hedda Tesman, si legge. Non semplicemente Hedda, come riportano alcune edizioni del testo. Eppure, lei, la figlia del generale Gabler lo è veramente. E non è proprio da considerarsi la consorte di Jorgen Tesman. Prodotto di una borghesia nella quale si annidano, devastanti nella loro grandezza, i germi che annunciano la crisi del passaggio epocale (l'opera venne scritta nel 1890), Hedda ha tutti i caratteri di una donna che si affaccia consapevole sul Novecento e le sue contraddizioni. E che,

anzi, proprio in questo secolo troverà una casa da abitare, fino ai nostri giorni, come legittima padrona. Donna dominante, inquieta, irrisolta. Ma anche donna fragile, capace forse anche di amare. Certo, amare è un verbo che la figlia del generale Gabler riesce a declinare soltanto a modo suo, in una maniera troppo diversa - forse completamente "altra" - rispetto a chi la circonda e rispetto anche alle figure psicologicamente più evolute che le stanno intorno, lo scrittore e pensatore Lovborg e l'assessore Brack. Anche per Carlo Cecchi Hedda è una Gabler: borghese, bambina, se vogliamo, che ama immergersi nei suoi capricci e, sinteticamente, come scrive il regista, «una stronza in fondo». Hedda è spigolosa, tagliente, sarcastica, sfacciata, ma sempre gelida, fredda, di una superiorità che affascina. Ha sposato un uomo di cui non gliene importa nulla, il buon Jorgen Tesman, diviso tra i suoi studi e l'affetto per le zie. In fondo sa accettare, ferdandolo al punto giusto con eleganza tutta femminile, la corte di Brack. Ma è nel rapporto con Ejlert Lovborg, febbrile esempio di delirio del pensiero e dei sentimenti, che la costruzione dà segni di cedimento. Lì è istintiva, troppo umana, brucia simbolicamente la vita del giovane dandone alle fiamme il manoscritto, il capolavoro che avrebbe potuto segnare la svolta di un'esistenza fin lì difficile. È sì luciferina nelle intenzioni, ma tragicamente sentimentale nelle sue azioni. Voleva spingere Ejlert a un suicidio coraggioso in nome di un alto valore estetico, non fa altro che convincerlo ad ammazzarsi in un bordello. E anche la lettura di Cecchi in questo passaggio qualche crepa strutturale la evidenzia. Fin lì era riuscito a convincerci che è possibile (diremmo "ronconianamente") travestire un dramma da intrigante commedia psicologica. A un certo momento però, certe spinte incontrollate ci hanno riportato a un naturalismo di maniera spiazzante. Salvo poi recuperare i fili con un finale, il suicidio di Hedda, capolavoro di leggerezza, che manda tutti a casa con mille domande sul senso del tragico. Tra gli interpreti si devono ricordare l'annoziata, essenziale, ma comunque umana Hedda della Bonaiuto ed il concreto, ma mai troppo negativo Brack di Paolo Graziosi. *Pierfrancesco Giannangeli*

doppio Shakespeare

# L'“effetto Kott” colpisce ancora: due vittime sulla scena milanese

**MACBETH CLAN**, da William Shakespeare. Testo e regia di Angelo Longoni. Scene e costumi di Maria Carla Ricotti. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Raoul Bova, Chiara Muti, Lorenzo Gioielli, Giovanni Visentin, Paolo Maria Scalondro, Francesco Acquaroli, Lorenzo Amato, Maxmilian Mazzotta, Mary Asiride e gli allievi del Corso Jovet della Scuola di Teatro di Giorgio Strehler. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

**LA BISBETICA DOMATA**, di William Shakespeare. Regia, adattamento, scene e costumi di Andrea Taddei. Con Giuseppe Burighel, Alessandro Cremona, Raffaele Gangale, Guglielmo Menconi, Alessandro Militello, Simone Olivi. Prod. Il Palchetto Stage, Busto Arsizio (Va).

**S**e William Shakespeare incontrasse Jan Kott, credo che gli spaccherebbe la faccia. Motivo: quell'illuminante suo titolo che lo definisce “nostro contemporaneo” e che oggi è diventato verso formulare d'obbligo per indicare l'insossidabile modernità di qualcuno o di qualcosa. Il problema è che, nascosti dietro a questo slogan, teatranti furbi o semplicemente scellerati commettono misfatti ai danni del Bardo e del pubblico ignaro. Tra le tante, si vogliono segnalare due sciagure abbattutesi recentemente sulle scene milanesi. Si tratta di *Macbeth clan* e della *Bisbetica domata*: il primo riscritto e diretto da Angelo Longoni, il secondo da Andrea Taddei.

Il drammaturgo milanese e romano d'adozione è sempre stato molto abile nel cogliere i disagi esistenziali delle ultime generazioni e certe problematiche sociali legate all'attualità (*Naja*, *Uomini senza donne*), nonché a confezionare spettacoli e film *ad hoc* reclutando attori di sicuro richiamo (Gianmarco Tognazzi e Alessandro Gassman). Questa stessa formula l'ha recentemente applicata a

Shakespeare trasformando la cupa tragedia di Macbeth in una sorta di *Scarface* futuribile con insistenze *pulp* alla Tarantino. Moto rombanti in scena, montagne di cocaina sniffata a più non posso, sparatorie continue e una parossistica concitazione generale scandiscono l'ascesa e la caduta del piccolo boss mafioso Macbeth e della sua sanguinaria e torbida moglie. Tutt'intorno degrado morale, violenza, prostituzione (le tre streghe). Se l'idea di Longoni poteva avere un suo senso sulla carta, in scena il risultato è quasi imbarazzante per superficialità drammaturgica e ripetitività ossessiva di alcune trovate. E gli attori, nonostante la generosità dell'impegno profuso, non riescono a offrire né interpretazioni accettabili né a risollevarne le sorti del furbo spettacolo. Furbo anche nella scelta del cast. Il protagonista, per altro dotato di un grezzo talento da non sottovalutare e sicuramente il migliore del gruppo, è Raoul Bova, bellissimo idolo delle *teen-agers* che affollavano la sala. Lady Macbeth è Chiara Muti (figlia di Riccardo, direttore d'orchestra), rigida e scolastica come a un saggio di fine corso, mentre Fleance è interpretato con impaccio da Lorenzo Amato (figlio di Giuliano, ministro). Le ragazzine inseguono Bova a caccia di autografi e foto ricordo, il resto è silenzio. Nella *Bisbetica domata* lo spunto innovativo è invece costituito da un “recupero” della tradizione elisabettiana che prevedeva in scena solo interpreti maschi, anche per i ruoli femminili. Non solo. Taddei ha ridotto a due i cinque atti originari e ha “aggiornato” i dialoghi e la lingua con quel tanto

di volgarità e sciattezza, che infastidisce anche le orecchie meno conformiste. I sei giovani attori, cranio rasato e volto di biacca, che interpretano a rotazione tutti i personaggi pigiano senza ritengo sul pedale del grottesco facendo della commedia shakespeariana una gigantesca quanto ingiustificata caricatura. Abiti leopardati, maschere animalesche, movimenti ispirati alle arti marziali, una scenografia *kitsch* che coinvolge anche parte del pubblico seduto a tavolini da caffè ai margini del palco completano l'arsenale delle invenzioni registiche di Taddei. Anche in questo allestimento prevalgono i toni concitati e l'assenza di sfumature. Come se rendere Shakespeare “nostro contemporaneo” fosse unica-

Uno degli attori della *Bisbetica domata* secondo Taddei.



mente questione di pseudo trasgressioni linguistiche e di inconsulta agitazione psicomotoria, senza invece accorgersi che queste sono solo frastornanti coperture dell'assenza di vere idee. *Claudia Cannella*

## Otello ufficialetto con la pelle bianca

**OTELLO**, di William Shakespeare. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia di Antonio Latella. Scena di Annalisa Zaccheria. Con Danilo Nigrelli, Silvia Ajelli, Giovanni Battaglia, Fabio Sonzogni e Cristina Cavalli. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Bisogna dar credito ai giovani, soprattutto a teatro. Hanno bisogno di esprimere e di provocare la nostra sensibilità. Carta bianca, da qualche anno a questa parte, il milanese teatro Out Off l'ha data ai registi emergenti. Fra loro, il trentenne campano Antonio Latella, conosciuto anche nei panni di attore accanto a Luca Ronconi. Dell'*Otello* shakespeariano Latella è riuscito a dare una lettura coinvolgente, serrando l'azione intorno ai personaggi principali: il perfido e nero Jago, la sfuggente Emilia, il distratto Cassio, la dolce e smarrita Desdemona e, naturalmente, il focoso, ingannato Otello. Al quale, per cominciare, il giovane Latella ha tolto ogni patina di negritudine. Niente più *make-up* color cafelatte e abbigliamento da guerriero medioorientale, ma eccolo diventato un giovane ben palestrato del nostro tempo, nonché ufficialetto di marina come se ne possono incontrare sul lungomare di Taranto. Bello come Romeo, si capisce perché la delicata Desdemona abbia frettolosamente lasciato la casa del canuto Brabanzio. A spingere e a determinare l'azione dei personaggi è un assoluto bisogno d'amore, amore però che non riesce a trovare realizzazione come dimostrano Jago, bloccato dalla sua impotenza e condannato a diventare un perfido agente del male e Otello, impossibilitato per la sua gelosia a credere nell'onestà altrui. Latella rimonta il tutto come se davanti allo spettatore si consumasse una cerimonia nuziale destinata a risolversi in una cerimonia funebre.

Ecco allora i personaggi presentarsi in severi abiti nuziali - cilindro e frac per gli

uomini, vestito bianco con strascico per Desdemona - di cui presto si libereranno per rivelarsi in totale nudità. La scena di Annalisa Zaccheria ha aiutato Latella: una semplice ma funzionale pedana quadrata sulla quale, o intorno alla quale, i personaggi sono costretti ad agire ossessivamente e che si trasformerà in una grande ara. L'ara sopra la quale Otello, in una scena di forte erotismo, sacrificherà la sua giovane sposa. *Domenico Rigotti*

## Macbeth di fine millennio succube del tubo catodico

**MC & LADY**, di Anna Ceravolo. Regia, scene e costumi di Luciano Damiani. Con Daniela Coelli, Danilo Gattai, Massimiliano Giovanetti, Maria Cristina Maccà, Francesco Madonna, Maurizio Mosetti. Prod. Associazione Amici del Teatro di Documenti.

Una giovane donna, bella e slanciata, entra in scena: l'atmosfera è sospesa e pesante, l'aria è intrisa d'incenso. Nel buio due monitor tv, incollati al pavimento, vomitano immagini; suoni secchi o penetranti, insieme agli squilli dei telefoni, ovattano l'ambiente. Lady si sdraia in terra, col viso bloccato di fronte alla tv, il dito sul telecomando, ricerca avida nuovi programmi. Mc, il suo compagno, le gira intorno, ansioso ma felice, le racconta e le chiede consigli, lei fredda, impassibile, soltanto qualche volta si degna di rispondergli: la loro nuova vita, di droga e soldi, è appena cominciata. È il principio, abbastanza emblematico, di *Mc & Lady*, testo vincitore della seconda edizione del concorso tematico per giovani autori bandito dal Teatro di Documenti in Roma, scritto da Anna Ceravolo, ed elaborato sul modello del *Macbeth* shakespeariano, secondo una prospettiva emotivo-psicologica, non letteraria. L'autrice trae lo spunto da un fatto di cronaca accaduto in una località dell'*hinterland* milanese: l'agguato a un giovane spacciatore ucciso un sabato pomeriggio in pieno centro della cittadina. Su questa base ricostruisce il sostrato della vicenda, fotografando l'esistenza di post adolescenti culturalmente disadattati, inconsapevoli di bene e male, giovani allo sbando che, narcotizzati dai massificanti messaggi mediatici, risultano

incapaci di discernere la realtà dallo sfavillio televisivo, incoscienti abbastanza da impugnare le armi sanguinarie dell'ambizione e della trasgressione per attentare alla propria e all'altrui vita.

La regia di Luciano Damiani sposa lo sguardo e il linguaggio di Anna Ceravolo simbolico e attuale, non retorico né di denuncia bensì analitico, scegliendo per l'allestimento la conglunzione della tecnologia, con un gioco d'interferenza tra recitazione reale e recitazione virtuale insieme ad interventi musicali, e di un ritorno al "classico", con l'uso di maschere di piombo sul viso e costumi liberi da vincoli epocali. *Nicoletta Campanella*

## Trasposizione infelice della "fiaba" del Bardo

**SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE**, di W. Shakespeare. Tradotto e "tradito" da Duccio Camerini e Francesca Zanni. Regia di Duccio Camerini. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Claudia Scutti. Effetti visivi di Arturo Brachetti. Luci di Gustavo Federici. Coreografie di Daniela Cataldi. Musiche di Claudio Passavanti. Con Arturo Brachetti, Veronica Milaneschi, Christiano Amadori, Daniele Natali, Barbara Mautino, Davide Lepore, Patrizio Cigliano, Veronica Barelli, Daniele De Martino, Vito Facciola, e la partecipazione in video di Saverio Marconi e Crescenza Guarneri. Prod. Compagnia del Gentile e Nuovo Teatro.

La messa in scena di un classico inevitabilmente costringe coloro che a tale impresa si accingono a scegliere fra filologia e attualizzazione, impostazioni entrambe giustificabili allorché realizzate con coerenza e professionale impegno, ma da biasimare quando approssimativamente raffazzonate puntando sul sicuro richiamo commerciale di un testo arcifamoso e di un attore molto amato. A quest'ultima categoria, purtroppo, appartiene la rilettura del *Sogno di una notte di mezza estate* con cui Duccio Camerini si propone di ricondurre Shakespeare a una dimensione di più affabile quotidianità. La complessa struttura a incastro del dramma è dunque semplificata, mentre l'atemporale e sognante Atene immaginata dal

Bardo è sostituita dalla concreta squallida periferia di una città contemporanea. Imprigionale le fastose nozze di Ippolita e Teseo in una telenovela trasmessa da un monitor collocato sul palcoscenico, lo spettacolo rivela la propria implicita aspirazione a far coincidere il "tradimento" perpetrato nei confronti di Shakespeare con la descrizione di quella che si suppone essere la realtà vissuta dai giovani d'oggi. Gli artigiani diretti da Bottom diventano un terzetto di cantanti rap intenti a preparare un concerto e a "rollarsi" canne, e i quattro ragazzi in preda a pene d'amore non sono che figurine ritagliate dagli schematici profili tracciati dai sondaggi sugli adolescenti, così come costruito su stereotipi e vuoti luoghi comuni è anche il loro linguaggio. La scelta di ambientare il *Sogno* in quel mondo a parte abitato dai disorientati giovani del nostro tempo, significa rintracciare la

sopravvivenza di quella insinuante inquietudine che percorre la fiaba di Shakespeare. Questa intuizione, tuttavia, è soffocata da una regia svogliata e farraginosa, incapace di integrare le pur seducenti invenzioni visive in un disegno coeso. Arturo Brachetti incarna con disinvoltura e naturalezza la congeniale parte del distratto e giocoso folletto Puck, ma la sua generosità interpretativa, di rilievo anche per la mediocrità degli altri interpreti, non fa che confermare la velleitaria pretestuosità dell'operazione. *Laura Bevione*



## Viaggio nell'oltretomba di un Dante romagnolo

**DANTE!!**, di Ivano Marescotti liberamente ispirato alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri e a *A dia s-cià* di Francesco Talanti. Regia di Bruno Stori. Con Ivano Marescotti.

Una scena della *Rappresentazione della Passione* con, da sin., Maximilian Nisi e Piera degli Esposti (foto: Tommaso Lepera).

Un'impresa avventurosa, da affrontare con coraggio, rischiando di sconfinare nel gioco goliardico, sapendo però trovare sempre la giusta misura tra poesia e narrazione grottesca, grande letteratura e cultura popolare: davvero felice l'incontro tra Bruno Stori, autore della regia, e Ivano Marescotti, eccellente interprete in scena per *Dante!!*. Uno spettacolo compatto, costruito con intelligenza, dove l'attore conquista una nuova dimensione recitativa, personaggio e narratore, ma anche puro creatore di emozioni, tra dialetto e versi danteschi. In un'atmosfera di scherzo e commozione, in un equilibrio registico in cui si riconosce la sapienza ilare, intuitiva, di Bruno Stori, capace di varcare continue soglie: in un tempo breve, meno di un'ora e mezza, in una scena spoglia, viene sperimentata una vasta gamma di forme espressive, con Ivano Marescotti che affronta un percorso recitativo davvero arduo. *La Divina Commedia!* ma il personaggio che appare in scena stanco, lacero, trascinando a fatica un grande ceppo, è solo un abitante della Romagna, che si chiama Dante e parla in dialetto, il viaggio è proprio quello nell'oltretomba, incontrando un certo "Virgiglio" che si esprime nella lingua del divin poeta. Era inseguito Dante che,

## La passione di Cristo alle porte del Giubileo

La Passione di Gesù come metafora assoluta e universale della sopraffazione dei deboli, ma anche dell'impegnato d'amore per il prossimo: Antonio Calenda si cimenta con un tema d'immensa intensità drammatica e grandi potenzialità interpretative. *Rappresentazione della Passione*, spettacolo prodotto dallo Stabile del Friuli-Venezia Giulia e da quello Abruzzese e insigni-

**RAPPRESENTAZIONE DELLA PASSIONE**, sacra rappresentazione di origine medievale desunta dal codice V.E.361 della Biblioteca Nazionale di Roma, curato negli anni 1576 dalla copista Maria Jacoba Fioria. Elaborazione drammaturgica e regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Musiche originali di Germano Mazzocchetti. Musicisti dal vivo Fabio Ceccarelli e Leo Zappitelli. Con Piera Degli Esposti, Maximilian Nisi, Giampiero Fortebraccio, Irene Zagrebelsky, Giorgio Valente, Giancarlo Cortesi, Stefano Galante, Massimo Cimaglia, Bruno Boschi, Lucia Mascino, Valentina Rosaroni, Maria Egle Spotorno, Federico Ceci. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e Teatro Stabile Abruzzese.

to del "logo giubilare", nel 2000 sarà stabilmente rappresentato a Roma. Calenda - autore pure dell'elaborazione drammaturgica - si rifà a un dramma sacro trascritto verso il 1576 dalla monaca teatina Maria Jacoba Fioria da materiali appartenenti al teatro religioso medievale. Rigoroso nel rispetto e nella valorizzazione dell'italiano arcaico (che rimanda ai toni aspri e puri degli scritti di S. Francesco e Jacopone da Todi) dagli effetti straordinariamente incisivi sul piano della recitazione, il regista accentua il coinvolgimento anche tramite la spazializzazione. La scena di Bruno Buonincontri si sviluppa infatti su praticabili di legno (palcoscenici tradizionali delle laudi drammatiche), lungo i quali il pubblico sperimenta un rapporto nuovo, emozionante, eppure antico, con gli interpreti. Trasferiti dal regista dall'ambientazione originale a un'Italia di comici e contadini martoriata dalla Seconda guerra mondiale, gli attori (spesso impegnati anche nel canto) offrono prove convincenti: notevoli il toccante Gesù di Nisi, il Joanni della Zagrebelsky e la Mater dolorosa; che Piera degli Esposti interpreta con forte personalità, sensibilità ed energia. *Ilaria Lucari*

spaventato, stava scappando. Aveva trovato un portafogli (vuoto!) sul ciglio della strada e, accusato di averlo rubato, era andato via di corsa in bicicletta, il Dante della Romagna... che era finito in quel luogo tanto inquietante, buio, spaventoso. Racconta quanto gli è successo e lo rivive, in più occasioni traducendo alcune terzine direttamente in dialetto, «*a di còm ch'Y'era l'è un dafea un poa dur*».

L'attore, in suo aiuto, ha solo un telo bianco, che usa per essere il poeta Virgilio, ma anche Beatrice, ponendo, lui da solo, in relazione i personaggi che interpreta.

Il pubblico ride spesso e volentieri, applaudendo anche a scena aperta, ma facendosi catturare anche dai momenti d'intensa drammaticità (in particolare: il Conte Ugolino). Belle anche le luci, capaci di creare, tra sfumature intense di rosso, grandi suggestioni.

«Per me si va ne la città dolente...». È guardando il pubblico che Dante riconosce qualcuno degli ignavi, «...ma guarda e passa». Caronte. Minosse. Per Paolo e Francesca sono le sole mani illuminate a trasmettere le vibrazioni di quelle anime smarrite. Passaggi tra i vari canti dell'*Inferno*. Lì dove si aspetta Bonifacio VIII, ma anche dove si incontra, a sorpre-

sa, Fasulén. Con qualche confusione e coerenza insieme. E poi il Purgatorio e il Paradiso. Beatrice! Le sue belle membra... Ma ecco Ginetta, un'azdora romagnola che riporta Dante alla realtà, «*a casa, che lo spettacolo é finito! Vén a què ch'a t la fègh avdè mè è paradis*».

Lunghissimi gli applausi per Ivano Marescotti, in una prova d'attore di grande maturità, all'interno di una struttura registica capace di dare vivacità, spesso aggiunto al testo, in un continuo variazione di toni, di azioni articolate in un'apparente semplicità. Valeria Ottolenghi

## La Pozzi entra carponi nel mondo di Alice

**ALICE OLTRE LO SPECCHIO**, di Giorgio Gallione. Tratto da Lewis Carroll. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Movimenti coreografici di Monica Casadei. Musiche di Ivano Fossati e Mario Arcari. Con Elisabetta Pozzi, Nicola Alcozer, Barbara Innocenti. Prod. Teatro Stabile di Parma - Teatro dell'Archivolto.

Un elegante e ambizioso pastiche di linguaggi, non sempre amalgamati, in cui la parola, verbale e concettuale, dialoga con la musica e la danza e numerose altre sollecitazioni visive. Spettacolo di teatro "totale" - sofisticato nonostante l'apparente spontaneità - in cui si rischia a volte l'equilibrio dei diversi elementi. Superbo il virtuosismo della voce solista dell'attrice che interpreta più personaggi, a partire dal doppio personaggio di Alice, alternativamente vegliarda e bambina. Molto si gioca anzi sulla regressione dall'età avanzata della protagonista fino al tempo della sua infanzia. L'ingresso in scena di Elisabetta Pozzi avviene dunque carponi, sul pavimento abitato da effigi di gatti rossi. La vecchia-bambina (o bambina-vecchia) si interroga sulla possibilità di attraversare lo specchio delle apparenze. Dalla realtà al mondo "altro"; da un sogno ad un altro, forse analogo o tangente le cui prospettive causano le vertigini dell'essere e condizionano l'esistere umano. Tale problematica che da filosofica diviene linguistica nella favola, è il motivo peculiare dell'interesse di un testo riproposto attraverso svariate chiavi di lettura, anche sceniche. La "meraviglia" in Alice, nasce dalla fantasia alternativa al reale; non dalle presunte intuizioni del personaggio ingenuo, ché l'autore parla di sé e delle proprie (discutibili, si sa) inclinazioni. A tal proposito, l'opera serba un nucleo irriducibile al "dramma", offrendosi se mai al piacere del testo come gioco verbale. La ricerca dell'ironia e della comicità derivano allora dal funzionamento stesso del linguaggio. "Esercizio di stile" alla Queneau, su provocazione all'inglese. L'esile trama narrativa è qui costituita dall'alterna presenza dell'autore, intento a scrivere le sue lettere a una scrivania sospesa nell'aria e infine curvo sulla schiena dell'eroina redigere l'ultima missiva. Il tessuto della vicenda è concentrato nei passaggi neologici, in cui le sonorità e i polisensismi si accumulano, richiedendo una notevole prestazione di dizione e di interpretazione. La Pozzi usa la voce, oltre che nelle canzoni, come strumento musicale, in accordo o contrappunto con la colonna sonora. Episodi più marcatamente coreografici - con l'apporto danzato in nitida grazia di Barbara Innocenti, maliziosa anche nei personaggi delle Regine, Rossa e Bianca - fungono da semplice ricordo o da variazione sul tema. Gli oggetti simbolici del libro (l'Occhio, lo Specchio, i Gatti) sono resi da figure stilizzate e naïf, intonate all'ambientazione ludica della rappresentazione. Richiami alla sensibilità infantile, con le sue ragionate finzioni, si alternano alla consapevolezza di un'età matura pronta a snaturarla. Si tratta del gioco poetico caro a Gallione e gli interpreti lo assecondano in una partitura difficile e sovraccarica di allusioni. La traversata della foresta, la perdita del nome, la discussione sulla funzione del linguaggio, la lezione di oblio, sono altrettante fasi iniziatiche, non solo dell'Alice inventata ma anche della vera Alice Liddle alla quale i libri furono dedicati. Tappe di un viaggio in un universo non privo di dolore e di angoscia. Si trapassa in sogno dall'incubo al sollievo e a una realtà che in effetti sa solo duplicare l'illusione dell'infinito. Gianni Poli

Elisabetta Pozzi è Alice per il Teatro dell'Archivolto (foto: Alberto Terrile); a pag. 87 Lucrezia Lante della Rovere e Luca Barbareschi in *Il cielo sopra il letto* di David Hare (foto: Tommaso Lepora).





## Lepage poeta incantatore racconta due vite del Novecento

**LA GÉOMÉTRIE DES MIRACLES**, scritto e diretto da Robert Lepage. Con Tea Alagic, Daniel Bélanger, Jean-François Blanchard, Marie Brassard, Denis Gaudreault, Anthony Howell, Kevin McCoy, Thaddeus Phillips, Marco Poulin, Catherine Martin. Prod. Ex machina-Québec.

Disegna nello spazio metafisico e significante della scena, la figura della perfezione, *La Géométrie des Miracles*, il lavoro del regista canadese Robert Lepage, ospite - dopo il debutto estivo al Festival di Salisburgo - in prima nazionale assoluta ed in esclusiva italiana, al Teatro Nuovo Giovanni da Udine. Con andamento circolare, lo spettacolo si apre e si conclude in un incantato e sospeso scenario desertico: tra i due momenti scorrono - veicolati dalle esistenze parallele dell'architetto Frank Lloyd Wright e del guru russo George Gurdjef - settant'anni di storia, che condensano inquietudini, drammi, illusioni e proiezioni del Novecento. Tutto ciò, espresso nel linguaggio coinvolgente e originalissimo di Lepage, che sfida in questo spettacolo i propri stessi canoni artistici. La sfida di Wright all'architettura della decorazione e della monumentalità, si traduce a livello registico nella sfida di Lepage, che tratta un argomento insolito - saga, biografia - e ne trae poesia; che abbandona la struttura delle pièces "per attore solo" (di *Elsinore* e *Gli aghi e l'oppio*) per la creatività collettiva, composita e multilingue di un nutrito gruppo d'interpreti; che sceglie un'ambientazione essenziale, con pochi segni forti, investiti di diversi significati. Ma nel profondo, Lepage resta fedele alla propria capacità di cantare e incantare con un teatro ricco di soluzioni coerenti e notevoli colpi di regia. Chi ha visto *La Géométrie des Miracles* non dimenticherà le belle interazioni fra immagini proiettate e attori, l'affascinante uso della loro corporeità (uno degli attori, col solo aiuto d'una fune e del movimento, evoca la linea del Guggenheim Museum di New York), l'efficace pratica narrativa (che tradisce passi iniziali da *work in progress*) spezzata dai *flashback* e infine puntualmente chiarita. Organico, degno d'un autentico teatro tota-

le - che assume a progenitori la Bauhaus e la biomeccanica - lo staff che affianca Lepage, tra cui meritano menzione Rebecca Connally (assistente drammaturgica) e i dieci giovani attori, sempre precisi nei momenti coreografici e corali. *Ilaria Lucari*

## Jonasson eroina sospirosa dello scandaloso Wilde

**IL VENTAGLIO DI LADY WINDERMERE**, di Oscar Wilde. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Hayden Griffin. Costumi di John Bright. Musiche di Andrea Nicolini. Con Andrea Jonasson, Laura Nardi, Nicola Pannelli, Sergio Romano, Gianna Plaz, Marco Scaccaluga, Federico Vanni, Aleksandar Cvjetkovic. Prod. Teatro Stabile di Genova.

Perfida e fulminante sottigliezza infilata dentro una taglia unica adatta a tutti quindi approssimativa su qualunque paio di spalle. *Il ventaglio di lady Windermere* nella versione dello Stabile di Genova perde il suo potere graffiante a discapito di una confezione estetica molto gradevole, ottenuta facendo ricorso alla lunga esperienza di artisti di alto livello, su cui, presi singolarmente, c'è poco da eccepire. È il risultato globale che rende opaco lo smalto di un autore il cui anticonformismo viene paradossalmente collocato in una messinscena sposata con un generico conformismo teatrale, spinto alla ricerca di spettatori che vogliono divertirsi ma ancora cercano alibi culturali. Altro che sconvolgere i benpensanti. Il tema della maternità negletta, dei figli contesi, persi e ritrovati, avrebbe forse potuto stimolare l'interpretazione di una regia che, invece, si è limitata a leggere il testo rimanendo nei margini della correttezza formale. Tra l'altro, Sciaccaluga da qualche spettacolo a questa parte (l'esordio è dovuto ad una richiesta di Benno Besson) si permette il vezzo di tenere per sé un piccolo ruolo, che risente quasi sempre dell'occhio critico autoreferenziale. Nella bella scena colma di mobili, vestiti di eleganti costumi, gli attori cercano

una loro coerenza, senza tarare la recitazione su un registro comune. Ne risulta una disparità di toni, sia acustici sia interpretativi, che causano disturbo e ispessiscono la finezza espressiva di Wilde. Il duello tra le due primattrici, Laura Nardi e Andrea Jonasson, si conclude senza vincitrici. La Nardi, persa dentro i confini di una regia troppo elastica, si appoggia alla sicurezza degli insegnamenti d'Accademia; la Jonasson, forte del suo fascino, sfoggia il collaudato repertorio della diva sentimentale. *Eliana Quattrini*

## Barbareschi gioca al narcisista pentito

**IL CIELO SOPRA IL LETTO**, di David Hare. Adattamento e regia di Luca Barbareschi. Con Lucrezia Lante Della Rovere, Luca Barbareschi e Giorgio Lupano. Prod. Teatro Manzoni, Milano.

Morta Marilyn, l'ex marito, il commediografo Arthur Miller, le dedicò un controverso testo teatrale. *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee diventava particolarmente godibile nella versione cinematografica con Burton e Liz Taylor, che interpretavano con magistrale autobiografismo i ruoli. Questo adattamento dell'inglese *Skylight* sembra un tentativo di dar anima e dignità a una disputa alla *C'eravamo tanto amati*, il *format* che diede a Barbareschi popolarità televisiva. E a una platea di palato televisivo può anche piaciocchiare. Proprio come Barbareschi che, per voler piacere a tutti i costi e in tutti i modi e insieme farsi assolvere dal "senso di colpa" del successo (o di qualcosa che pericolosamente gli somiglia), finisce per piaciocchiare. Manca, cioè ogni obbiettivo eversivo, pur accennato nell'interpretazione del personaggio che



si è scelto. Avrebbe la grinta per diventare un Nanni Moretti del vero anticonformismo, un antibuonista e invece se la prende con il buonismo, ma poi abbozza. Passa con galanteria un po' sofferente la palla a Lucrezia Lante della Rovere, che può solo restituirla, ma Luca si è già girato verso la sua stessa porta e si fissa l'ombelico e così non può che fare autogol. Il *plot* accenna a una tematica scottante, brucianta: lo spreco della propria vita. E si accende una fiamma autentica quando Saverio (il ricco individualista) rovescia istanze d'amore che dovrebbero prevalere sulle considerazioni frigidamente sociali di Betta, l'amante davvero amata. La brillante ragazza che sperpera i suoi talenti nell'insegnamento in periferia e abbandona, alla lettera, il centro della sua esistenza perché sbriciola il suo cuore nel più squallido quotidiano invece di partecipare a quel grande amore che è stato definito "rivoluzione a due". Ma né la drammaturgia né gli interpreti alimentano questa fiamma, che si riduce all'emozione dell'accendino agitato a un concerto dei Pooh. Barbareschi ha avuto il merito di praticare degnamente Mamet e Bogosian. Di questo Hare, quanto meno di questa versione di Hare, non c'era alcun bisogno. Riflesso politico di un melassico serrai di tutti al centro, sceneggia un narcisismo pentito decisamente noisetto.

Questo Hare, almeno questa versione di Hare, non è in alcun senso *hard*: è solo ardua da seguire. Lo *show biz* inglese ci ha dato di più, ci ha abituati meglio: c'è molta più teatralità in un racconto di Irvin Welsh (vedi la raccolta di *Acid house*, ora tradotta da Guanda) che in questo bla-bla *cocktail* di gossip presunto e neo-neorealismo. In conclusione, niente in contrario all'*Import*, se porta ibridazione, se produce competizione. Ma se non tiriamo fuori qualcosa di meglio di questi presunti eredi di Pinter, è colpa nostra. E di Veltroni. *Fabrizio Caleffi*

## Ritornano con Cherif le solitudini di Koltès

**NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE**, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Ferdinando Bruni. Regia di Cherif. Scena di Arnaldo Pomodoro. Musiche di Giorgio Gaslini. Luci di Mario Feliciangoli.

Con Ennio Fantastichini e Antonino Iuorio. Prod. La Famiglia delle Orliche.

Un po' frastornato dal *battage* pubblicitario e dal consenso (a)critico sul "caso Koltès", ultimo dei *maudits* che la morte per aids ha promosso a figura *cult*, sono andato a vedere *Nella solitudine dei campi di cotone*. Ne sono uscito confermato nella convinzione che la pièce, con i suoi vaghi contorni metaforici, l'astratta magniloquenza della scrittura e la sua scarsa teatralità (siamo - ammissione di Koltès a *Le Monde*

- a una serie di monologhi poco comunicanti), non sia il capolavoro assoluto nel quale crede di essersi imbattuto il regista Cherif. La cui messinscena, peraltro, manifesta un impegno che si sposa all'applicata professionalità dei due interpreti, Ennio Fantastichini, tutto epilettoidi contorsioni, e Antonino Iuorio, che punta sulle brutali, esorbitanti rotondità del suo fisico. Cherif è al secondo allestimento del testo. Il primo, nel '92, con Pino Micol e Massimo Belli, era più vicino alle intriganti, magistrali edizioni che dall'87 ha realizzato Patrice Chéreau, scopritore e sodale di

## Per Neil Simon l'inconscio è ballerino

**A** quasi vent'anni dal battesimo italiano con Gigi Proietti e Lonella Goggi, è tornato il musical *Stanno suonando la nostra canzone* tratto dall'omonima commedia di Neil Simon. Stavolta Proietti si è riservato il solo impegno registico affidando

il ruolo di protagonisti alla simpatica e giovane coppia costituita da Gianluca Guidi e da Maria Laura Baccarini, compagni d'arte e di vita. Monarca assoluto del teatro *boulevardier* trapiantato a Broadway, Neil Simon ha giostrato una volta di più tra spunti comici e rivelazioni patetiche, tra sentimento e sberleffo, tra biografia romanzata e libera reinvenzione, prendendo lo spunto dal movimentato rapporto intercorso tra il compositore Marvin Hamlisch e la paroliere Carol Bayer Sager ribattezzati nella finzione scenica con i nomi e cognomi di Vernon Geffa e di Sonia Walsh. È l'iniziazione della ciclonica Sonia nell'appartamento del nevrotico compositore di musica leggera Vernon a dare l'avvio a una schermaglia artistico-sentimentale i cui pepati dialoghi sono ogni tanto inframmezzati dalle imitazioni in scena di tre danzatrice e di altrettanti ballerini cui l'autore assegna la fantasiosa incumbenza di materializzare la coscienza dei due protagonisti, o meglio il loro inconscio, omaggio-sberleffo alla dilagante passione psicanalitica degli americani. Il dialogo spumeggiante e anticonformista di Neil Simon coniugato con le trascinanti musiche di Marvin Hamlisch consente il felice confronto tra la morbidezza espressiva del figlio di Johnny Dorelli e di Lauretta Masiero e l'irruente personalità della "nipote d'arte" Maria Laura Baccarini che ha per nome due grandi signore della scena come Eva Magni o Laura Carli. Ma, anche se non figura "in locandina", il musical ha un terzo protagonista che non appare mai in scena pur costituendo il perno della coinvolgente vicenda: è il fantomatico Leone, per dieci anni attaccaticcio e tormentato compagno dell'imprevedibile Sonia che ha definitivamente rotto con lui ma non è capace di rimanere sorda ai suoi disperati appelli nei ricorrenti momenti di depressione. Poiché nella drammaturgia di Neil Simon l'*happy end* è obbligatorio, tutto alla fine si aggiusta, complice anche le canzoni interpretate dal vivo nel solco di una ottisonante banda musicale cui danno contributo di coro e corpo di ballo tre scattanti boy e altrettante vivacissime girl. *Gastone Geroni*

**STANNO SUONANDO LA NOSTRA CANZONE**, di Neil Simon. Versione italiana di Gigi Proietti e Roberto Lerici. Regia di Gigi Proietti. Scene e costumi di Alida Cappellini e Giovanni Licheri. Musiche di Marvin Hamlisch su testo di Carole Bayer Sager (tradotto da Carla Vistarini). Orchestrations originali di Ralph Burns, Richard Hazard, Gene Page. Con Gianluca Guidi, Maria Laura Baccarini, Stefano Bonlempi, Claudio Costantino, Gianni Salvucci, Silvia Floridi, Michela Mincioffi, Daniela Ricci. Prod. Società 3.13.33 di Gigi Proietti.

Koltès. Stessa scena di Arnaldo Pomodoro: un bunker orrendo, come un mattatoio in abbandono con uncini e catene, dominato da una acuminata, mobile, aerea scultura che adombra una macchina per tortura; un dispositivo fin troppo incombente con il suo sinistro simbolismo. Ma gli attori, stavolta, s'abbandonano ad una lettura espressionistica, corporale, in definitiva involontariamente grottesca del testo. Secondo la dichiarata tesi di Cherif che la drammaturgia di Koltès «è costruita sul corpo degli attori»: i quali scolpiscono, per così dire, le frasi con una gestualità esacerbata e violenta. Mentre pare a me che Chéreau facesse l'opposto, che mettesse al centro della sua lettura un esacerbato tentativo di sfuggire attraverso la lingua, immaginifica e consolatoria, ai tranelli della vita, alla maledizione della solitudine, alla rabbia contro la società nemica.

Per Koltès - diceva Chéreau - i due uomini che s'incontrano, o si cercano nella notte, e avviano una interminabile trattativa per concludere un oscuro *deal*, un affare non si sa se di droga, armi, sesso o altro, barano fino all'esasperazione, alla rissa, al delitto: l'uno, il *dealer*, si rifiuta di dire cosa vende mentre all'altro, l'ipotetico cliente, manca qualcosa per comprare, o non sa chiedere. L'ora notturna dei «rapporti selvaggi tra uomini e animali», e fra desiderio e realtà, avvolgeva - nella lettura di Chéreau che ci aveva appassionato ad Avignone, a Nanterre, a Venezia - il tenebroso *dealer*: verità e menzogna si nascondevano nella foresta del Macbeth delle parole. Scopriamo l'assurdo di un Kafka della violenza; la solitudine dei due «nemici in affari» era quella di Céline nel *Viaggio al termine della notte*. L'approccio di Cherif - comunque interessante - tende ad annullare questo scarto, che Koltès ha in comune con Gènet, fra gli «splendori» della forma e la brutalità dello scontro, adombrando più che in Chéreau il tema della omosessualità; e gli sbilanciamenti recitativi (di alta scuola) del Fantastichini, impressionante, esagitata maschera del declino fisico e dello luorio, fra isteria femminile e forza bruta, finiscono per assumere toni raggelanti, per non dire accademici, e per debordare nel Grand Guignol.

Ugo Ronfani

## Anatomia di un colloquio (di lavoro)

**CURRICULUM VITAE, testo e regia di Renato Gabrielli. Scena, luci e costumi di Luigi Mattiazzi. Con Elena Callegari, Anna Coppola, Renato Gabrielli. Prod. Ctb, Brescia.**

La ricerca formale ai limiti di un esercizio calligrafico spesso sterile e la predilezione per tematiche legate all'emarginazione (fisica, psicologica, sociale) sembrano essere le due direzioni in cui gli autori e i gruppi dell'ultima generazione tendono in buona parte a realizzare il loro percorso creativo. Renato Gabrielli, giovane drammaturgo milanese già con una consistente esperienza di pratica scenica alle spalle, si spinge invece in questo suo ultimo lavoro a dissodare il terreno dell'"immarginazione", di chi non vuole stare fuori e cerca a tutti i costi di inserirsi nella società. Piera, disoccupata cronica forse per vocazione, viene costretta dalla madre, stufo di mantenerla con la sua pensione, a iscriversi a una fantomatica (e truffaldina) associazione dal nome suadente, la Human Touch, che trasforma soggetti irrecuperabili in individui "positivi" destinati a un probabile inserimento nel mondo del lavoro. In un luogo sinistro, un po' ufficio un po' bar equivoco, la dottoressa Molteni (Elena Callegari) coadiuvata da un silenzioso e inquietante cameriere-factorum (Renato Gabrielli) si occupa con freddezza ed efficienza dell'"educazione professionale" di Piera. Ma quando l'obiettivo viene raggiunto, i truffatori si ritrovano truffati: i ruoli si invertono e sarà proprio la dottoressa Molteni, messa in crisi dalla stolidità dell'allieva, ad aver bisogno di assistenza, mentre Piera, ormai invasata come un *marine* a un corso di sopravvivenza, si sentirà finalmente pronta a varcare la soglia dell'integrazione sociale. L'apologo crudele di Gabrielli punge, diverte con intelligenza e giusto grado di cattiveria, ma soprattutto è dotato di una qualità troppo spesso sconosciuta ai giovani autori: una struttura drammaturgica fatta di solida stoffa narrativa intessuta di buon ritmo e ironia. A questo si aggiunga l'ottima prova degli attori (altra rarità sul mercato degli apprendisti teatranti) e in particolare di Anna Coppola straordinaria nel tratteggiare la mostruosa trasformazione di Piera da relitto della società a persona "normale".

Claudia Cannella

### Dalla pagina alla scena il passo non è breve

**RECITAZIONE DI SIDDHARTA, dal romanzo di Hermann Hesse. Drammaturgia e regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Filippo Del Corno, Mario Arcari e Adalberto Zappalà. Con Umberto Ceriani, Antonio Fattorini, Massimo Foschi, Stefania Graziosi, Riccardo Mantani Renzi, Franco Sangermano e Antonio Ruggiero/Giorgio Solinas. Prod. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa.**

La fiaba (il racconto segue gli schemi narrativi delle favole) scritta da Hesse non ha mai incontrato, in me, quel favore che ha fatto di *Siddharta* un romanzo-culto e multigenera-

zionale. Mi sono, quindi, recato a teatro assolutamente privo di quell'entusiasmo, tipico di coloro che hanno "amato" un testo e sono pronti a "difenderlo" da ogni e qualsiasi cambiamento apportato dal regista. A teatro, però, mi sono, nuovamente, trovato di fronte al romanzo: gli attori lo raccontano facendo un uso spropositato della terza persona, e si calano solo di rado e con poca convinzione nei panni dei personag-

Una scena di *Curriculum vitae*, testo e regia di Renato Gabrielli (foto: Mauro Bessi).



gi. Anche la scena, costruita com'è con la carta, rimanda alle pagine del libro. È come se fosse stata innalzata con lo scopo di ricordare costantemente la provenienza letteraria della materia inscenata. Viene da chiedersi, quindi, se v'era una reale necessità di una trasposizione scenica del romanzo o, come dice il titolo, di una sua "recitazione". Ciò non toglie che lo spettacolo offra momenti di altissima intensità poetica, laddove si rappresenta il fiume, tramite l'uso di un telaio indiano, e l'amore carnale con l'aiuto delle ombre cinesi. Del cast mi piace ricordare Riccardo Mantani Renzi (il vecchio traghettatore) che si offre al pubblico con un'interpretazione struggente e pulita. *Daniilo Ruocco*

## Provincia borghese al microscopio

**COSÌ È (SE VI PARE)**, di Luigi Pirandello. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi e marionette di Santuzza Cali. Con Ugo Gregoretti, Ludovica Modugno, Gigi Angelillo, Diana Collepicollo, Domenico Galasso, Corinna Lo Castro, Manuela Ventura, Carla Ferraro, Francesco Sala, Marco Spiga, Claudio Marchione, Francesca Di Meo, Valentina Piserchia, Angelo Scarafioti. Prod. Teatro Stabile Abruzzese.

Un foro rotondo su una parete nera: lo spioncino attraverso cui la piccola provincia borghese esercita un paradossale voyeurismo? L'obiettivo che inquadra una parte malata di società? La lente con cui isolare la verità? Ma in *Così è (se vi pare)*, Luigi Pirandello afferma con fermezza che l'unica verità possibile è il dubbio, e sul labile confine fra realtà e apparenza, il regista Lorenzo Salvetti imposta oltre la scena, tutta la lettura della celebre commedia, allestita per lo

Stabile Abruzzese. Da un lato dello spioncino, il *raisonneur* Laudisi, fin troppo ingessato nel suo distacco; dall'altro i protagonisti curiosi, grotteschi, beffati d'un vitalistico balletto meccanico, nelle cui figure pesantemente truccate e deformi, si riconoscono tratti di molta satira espressionista. Bella l'idea di Salvetti, di far interagire i due mondi attraverso il foro, in un ritmato e stimolante mutamento di posizioni e punti di vista, che è però vanificato dalla celebre sentenza della signora Ponza: «Sono colei che mi si crede». Interessante l'accentuazione dei temi della maschera e della manipolazione, ricorrendo a elementi simbolici: uno specchio, alcune marionette, prevedibili entità che riflettono i personaggi. La compagnia coniuga con precisione leggerezza, ironia e tragedia. Alla sicurezza di Gregoretti e alla frivola eleganza di Corinna Lo Castro, fanno da controcanto la drammaticità della brava Ludovica Modugno e la rabbiosa interpretazione di Angelillo; lodevoli gli attori più giovani. *Ilaria Lucari*

## Il Toti di Turi Ferro gira la corda civile

**PENSACI, GIACOMINO!** di Luigi Pirandello. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Stefano Pace. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Massimiliano Pace. Con Turi Ferro, Ida Carrara, Federico Grassi, Loredana Marino, Dario Manera, Ileana Rigano, Agostino Zumbo, Enrica Carini e il piccolo Riccardo Maria Manera. Prod. Plexus srl-Teatro Stabile di Catania.

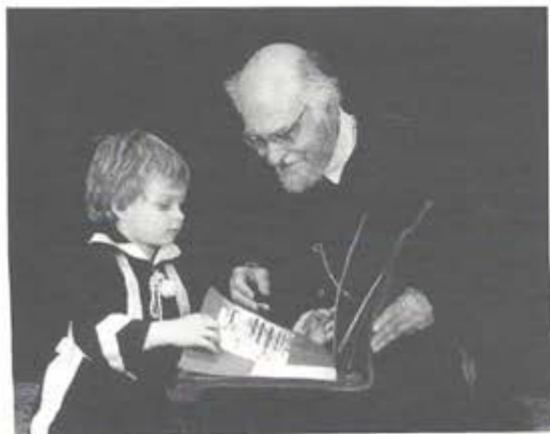
Scritto nel 1916 per Angelo Musco, innalzato a monumento interpretativo da Salvo Randone, *Pensaci, Giacomino!* di Luigi Pirandello è da tempo uno dei cavalli di battaglia di un altro grande attore siciliano, Turi Ferro. Nella sua più recente personificazione dell'anticonformista professor Agostino Toti, insegnante di storia naturale nel liceo ginnasio di una cittaduzza siciliana, Turi Ferro prende accortamente le distanze sia dall'accentuazione farsesca del lontano prototipo che dalla sottolineatura dolente di Randone per restituire appieno l'umanità generosa di un "vinto" deciso a vendicarsi a suo modo dei soprusi subiti. Alla soglia dei settant'anni - in un'epoca dove l'autore

immagina che non esista una precisa soglia pensionistica - il troppo tollerante professore, sollecitato a restarsene a casa dallo spazientito direttore, non soltanto declina i reiterati inviti, ma decide di rivalersi nei confronti dello Stato che lo ha costretto a stitpendi da fame, progettando di sposare una giovane in miseria per farla ben presto beneficiare di una congrua pensione di reversibilità. Il progetto si concretizza prima del previsto, allorché la sedicenne Lillina, ingenua figlia del bidello Cinquemani, gli rivela di essere stata messa incinta dall'irresponsabile Giacomino, illudendosi di poterlo sposare. A convolare a nozze con la ragazzina - con l'esplicito patto di tenerla unicamente per figlia - è invece il vecchio insegnante che non soltanto legittima il nascituro, ma scandalizza il paese lasciando aperta a qualsiasi ora del giorno e della notte la sua casa perché possa accedervi il padre naturale di Nini. La personalissima restituzione scenica di Turi Ferro consegue il momento più alto nella ferma quanto delicata reazione del suo professor Toti di fronte alla notizia che il plagiato Giacomino sta per fidanzarsi con un'altra ragazza, incapace di sopportare le maldicenze dei compaesani. Dove Musco, per dirla con il Ciampa di *Il berretto a sonagli*, dava spazio alla corda pazzza e Randone a quella seria, Turi Ferro si limita a dare una giratina a quella civile, conquistando la respiscenza dell'ex allievo con un *Pensaci, Giacomino!* più accorato che perentorio, più partecipe che minaccioso. *Gastone Geron*

## Il Vecchio di Hemingway come un malinconico clown

**IL VECCHIO E IL MARE**, liberamente tratto dal romanzo di E. Hemingway. Rielaborazione drammaturgica di Luciano Nattino e Antonio Catalano. Regia di Luciano Nattino. Scenografia di Maurizio Agostinetto. Con Antonio Catalano e Luca Bolterò. Prod. Casa degli alfiери.

L'impari lotta tra la fragilità dell'uomo e l'immensità del mare affascina da qualche tempo la compagnia Casa degli alfiери, che aveva già curato un adattamento di *Moby Dick*. Nel romanzo di Hemingway, a differenza del capolavoro di Melville, l'epicità del



tema della sfida osata dall'uomo verso le acque è ricondotta in una dimensione di più candida quotidianità, mentre intensa luce acquista la correlata descrizione del rapporto fra esseri umani e natura. L'anziano pescatore Santiago di Antonio Catalano si muove sulla scena quale un mite e malinconico clown, forte della saggezza propria dei bambini, omogeneo impasto di buon senso e infantile capacità di stupirsi e di provare compassione. Il vecchio nutre con costanza i propri avventurosi ricordi, pungoli per salvaguardare nell'oggi il coraggio del passato. Al monologo interiore - distinto dall'uso della voce registrata dello stesso Catalano così da creare un effetto di straniamento - si contrappone il dialogo con il ragazzo interpretato da Luca Bottero, e il contrasto con il mare e i suoi abitanti. Il mare diviene quasi figura dell'eterno conflitto innescato dall'uomo contro il proprio destino e votato a una inesorabile sconfitta. La barca di Santiago - un lettino in ferro e un lenzuolo come vela - è inserita in una scenografia semplice e suggestiva, lo scheletro di un cubo in legno chiaro, con un fondale bianco che si fa alternativamente cielo stellato e superficie del mare infranta dagli squali, e con assicelle orizzontali appese ai lati che, mosse manualmente da Bottero, mimano il ritmo oscillante delle onde. Famose arie d'opera accompagnano la melodrammatica vanità della lotta di Santiago, il cui dettato esplora varie inflessioni dialettali, rischiando talvolta di cadere in un inopportuno macchietismo che offusca l'indiscutibile poeticità della messa in scena. *Laura Bevione.*

## Quando a teatro si diventa grandi

**NEMICI PER LA PELLE**, di Maria Maglietta e Marco Baliani. Regia di Maria Maglietta. Con Mirto Baliani e Carlo Ottolini. Prod. Trickster Teatro. **PICCOLO GRANDE**, testo e regia di Maria Maglietta. Scene di Dario Moretti. Musiche scritte ed eseguite da Valentino Dragano. Luci di Riccardo Cominotto. Con Raffaella Chillè e Valentino Dragano. Prod. Coop. Le Nuvole in collaborazione con Città della scienza di Napoli.

Davvero bravi Mirto Baliani e Carlo Ottolini, capaci di ben coniugare spigliatezza, spon-

taneità, con un eccellente lavoro di costruzione d'attore, azioni e gesti asciutti, sguardi coordinati, movimenti scelti con cura. Un prezioso equilibrio tra naturalezza e artificialità, fondamentali per un pubblico di adolescenti che chiedono ad un tempo immediatezza, semplicità, ma anche qualcosa di più, di diverso, che permetta loro di superare il disagio, il fastidio del puro rispecchiamento. Perché *Nemici per la pelle* - produzione Trickster Teatro, regia di Maria Maglietta, che firma anche la drammaturgia insieme a Marco Baliani - racconta proprio del tempo della crescita, dell'amicizia, delle conflittualità e delle paure negli anni che scorrono. Quando si possono condensare sorprendentemente i ricordi d'ogni tempo, riviverli insieme: è la dimensione del teatro ad offrire questa possibilità, uno spazio a sé stante, di confine, in grado di afferrare la verità in modo conciso e rapido, essenze di memoria trascorsa. In *Nemici per la pelle* i due protagonisti Rino e Tino scoprono che, per sfida, incoscienza, gioco, "per caso", sono morti: è un guardarsi timoroso, reciproco, in qualche modo simmetrico, che conserva ancora la freschezza della vita. Due amici, quasi due fratelli (in tal caso gemelli: nati lo stesso giorno!), cresciuti nel medesimo quartiere, tra frequenti litigi certo, ma con il perenne bisogno di vedersi, scambiarsi idee, desideri. Cercandosi continuamente. Rino e Tino. Due diminutivi che creavano confusione. E le loro vite erano finite insieme.

Sul fondo un ampio telo rosso, con tracce scure, come morbide pennellate nere: tra le cuciture, aperte in alcuni segmenti, i due attori prenderanno oggetti di varia natura, la palla, il tamburo, il guinzaglio del cane di Rino. Cominciando con due bambolotti, loro stessi bambini: perché si comincia dalle origini. Ma tutto scorre veloce: i due continuano ad essere quel che sono, ragazzi, che magari cercano anche di dire del loro disagio nello stare al mondo, ma scivolando presto nella battuta, in forma autoironica - gli adulti solo nominati - valendo sempre e soprattutto l'esperienza personale tra pari. *Nemici per la pelle* si svolge su una scena spoglia: è il lavoro dei due protagonisti a dare ritmo, a comunicare energia, in un intenso mutare di situazioni. Con convinzione, allegria, intelligenza. E il pubblico di ragazzi ha sempre seguito con viva partecipazione, in un silenzio carico di ascolto, lasciando anche spazio al divertimento per

alcune situazioni particolarmente ilari, scherzose. Al termine lunghissimi, meritati applausi.

Regia di Maria Maglietta anche per *Piccolo Grande*, pensato questo per i bambini più piccoli, della scuola dell'infanzia. È la storia di un incontro: il tempo di conoscersi tra musiche, domande, reciproche scoperte. Due gli interpreti, Valentino Dragano e Raffaella Chillè: lui, Toto, è un musicista che si dichiara "grande" e che suona diversi strumenti, lei ha il ruolo di Nina, la bambina che non riesce a fare silenzio - così come le viene chiesto - e continuamente fa domande, chiacchiera, a volte sembra quasi solo per sé. Teli con tracce lievi di tanti colori, un'asse obliqua, delle sedie con cassette. Lo sguardo sorpreso di Nina, la voglia di stare con Toto. Lui vorrebbe un po' di silenzio per poter scrivere una canzone in tranquillità. Come spesso i "grandi veri", non vorrebbe essere disturbato. Al di là delle parole la comunicazione si arricchisce delle musiche di Toto, dei movimenti coreografici di Nina. La ricerca dei suoni come gioco. Con il tentativo da parte di Toto, senza in verità crederci troppo, di riconquistare il suo spazio di solitudine: deve lavorare, non ha tempo. Frasi da adulti - che però forse provano in fondo piacere ad essere stimolati da tante strane domande. E Toto, malgrado i continui interventi di Nina, alla fine avrà composto la sua canzone. Malgrado? No: Nina è stata proprio una presenza ispiratrice...  
*Valeria Ottolenghi*

A p. 90 Turi Ferro e il piccolo Riccardo Maria Manera in *Pensaci, Giacomino!* (foto: Elena Bono); in basso i protagonisti di *Nemici per la pelle*.



## Dalla parte di Oblomov spettatore della vita

**OBLOMOV, QUANDO CI SI SVEGLIA SI È MORTI**, tratto dal romanzo *Oblomov* di Ivan Goncarov. Regia e drammaturgia di Roberto Bacchi. Scene e costumi di Monica Sereni. Con Katia Capato, Domenico Castaldo, Giulio Maria Corbelli, Renzo Lovisolo, Francesco Puleo. Prod. Fondazione Pontedera Teatro-Teatro Nazionale d'arte della ricerca e le nuove generazioni.

È il primo spettacolo prodotto da Pontedera Teatro da quando si è costituita la Fondazione ed è un esordio che si pone in piena continuità espressiva con l'attività di ricerca svolta dal Centro Pontedera. La freschezza ed energica vitalità degli attori non protagonisti si contrappone con efficacia alla pesantezza apatica ed inelagante del povero Oblomov, "raggiunto" ovunque dalla vita, malgrado gli sforzi per sfuggirla, come da una folata di vento siberiano. La regia sembra lavorare proprio su due opposti registri, scavando nella psicologia del protagonista per mettere in risalto il senso di smarrimento esistenziale e la continua opera di sabotaggio - prima sotterranea, poi via via sempre più palese - verso ogni tentativo di ritorno a una esistenza dalla quale chiede invece e soltanto di essere escluso. Più irritato che sconfitto, più neghittoso e pigro che perdente, alla fine cosciente che la lotta per la vita semplicemente non gli interessa. È una lettura diversa del personaggio di Goncarov, fuori dagli stereotipi e il ritratto che ne esce è quello di un piccolo eroe della resistenza

passiva, un solitario che sceglie, come il filosofo greco, di stare nascosto perché così conviene agli uomini saggi. La scena confacente agli spazi del teatro-laboratorio, sorprende con effetti talvolta stridenti e fantastici: nella scena notturna, ad esempio, luna e stelle sembrano quelli di un circo equestre mentre i materiali e i rimandi simbolici (la chiave, i canti della donna velata-governante, il letto che si sdoppia e diventa cocchio, il cappellino da signora come giostra parigina) forniscono una prova di controllo sui mezzi, da manuale di teatro povero. È uno spettacolo che diverte e affascina e alla fine ci si chiede se sia soltanto un'intenzione benevola del regista quella di essere riuscito a trascinare lo spettatore dalla parte del grasso Oblomov, anziché da quella dei giovani e ardenti amici che tentano di scuoterlo dal suo torpore. «Dove andiamo - scrive Bacchi - quando sentiamo che si è interrotta ogni armonia fra le nostre azioni e il destino che viene imposto dagli altri?». *Renzia d'Inca*

## Rotea la sfera di Prometeo a scandire il lento rito

**UNA CANZONE D'AMORE**, dal *Prometeo incatenato* di Eschilo. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Grazia Di Giorgio, Coppoletta Argia, Fulva Ryor, Stefano Fornari, Cristina Andrighetti, Federico Voria, Andy Rivieni. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

Una sfera costruita con barre di metallo infrange inopinatamente il sipario di carta e irrompe sulla scena. Al suo interno, legato come in croce, è imprigionato Prometeo-Marco Isidori, in completo nero e camicia bianca da sera, a sottolineare nello stesso tempo l'estraneità del titano ribelle alla Scizia erta e deserta, e la sua "mondanità", vale a dire la sua vicinanza al mondo degli uomini, per i quali ha osato sfidare l'inconstante e crudele Zeus.

Nel corso dello spettacolo, complesso e seducente, la sfera viene frequentemente spostata, costringendo Isidori in posizione ora orizzontale, ora verticale, ora inclinata. Di questi movimenti, non casuali bensì orchestrati secondo il ritmo scandito e lento del rito, si occupa il coro che, oltretutto commentare la vicenda e dialogare con il protagonista, si incarica di dare concreta realizzazione alle sorprendenti invenzioni scenografiche di Daniela Dal Cin. Una struttura ad arco praticabile da cui si dipartono dodici raggi metallici incornicia lo spazio dell'azione e fornisce la base per le tante metamorfosi visive che, unite alle composite ma meditate scelte musicali e alla dizione volutamente innaturale, qualificano la messa in scena. Così, un telo sul quale è replicato più volte l'occhio scrutatore e onnipotente di Zeus occulta la sfera-prigione, ai lati della quale sono appoggiate due enormi corna, in modo da costruire un perturbante controcanto visivo al dolente racconto di Iò. Questa immaginifica ed elaborata scenografia tuttavia esplicita compiutamente la propria simbolica espressività solamente nell'accostamento con la musica, da intendere in primo luogo quale intonazione vocale, sdegnosa di ogni verosimiglianza, alla ricerca invece degli accordi che permettano di rintracciare quella sotterranea armonia, chiave di avvicinamento all'inafferrabile mistero celato nella tragedia eschilea. *Laura Bevione*

## Folate di noia nel remake del Viziutto

**IL VIZIETTO** (*La cage aux Folles*), di Jean Poiret. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Gigi Ascione. Con Johnny Dorelli (autore anche delle musiche), Paolo Villaggio, Camillo Milli, Anna Teresa Rossini, Barbara Terrinoni, Russel Russel, Fulvio Pepe, Diego Longobardi, Piero Villaggio, Marco Zanullo, Emanuela Thomas, Giuseppe Gravante. Prod. Fox & Gould.

Non un tonfo ma quasi. E dire che si trattava di *La cage aux folles* o, per dirla all'italiana, di *Il viziutto*. Un hit teatrale che dal 1973, quando Jean Poiret, il suo autore, insieme a Michel Serrault lo presentò a Parigi (1700 repliche, un record!)



ha sempre mietuto ricchi successi. Un *hit* che ha stuzzicato gli appetiti di Broadway (e fu subito musica) come del cinema che ne trasse un film italo-francese, appunto *Il Vizierto*, dove un Tognazzi in gran forma (chi non ricorda?) sosteneva la parte che a teatro era stata di Poirer. Non un tonfo, ma quasi. E dire che per il *remake* (gran *battage* pubblicitario da mesi) si sono associate due *star*, nonché icone della pubblicità (la prima volta insieme, un evento gridò la stampa e fece eco la tv) quali Johnny Dorelli e Paolo Villaggio. Quali le cause? Quale l'errore? Per incominciare, il testo già consueto dall'uso (un quarto di secolo non passa invano e il mondo gay ha subito anch'esso le sue trasformazioni) non solo lo si è glossato (scoppietta anche il nome di Barthes) e qua e là assurdamente attualizzato, ma lo si è dilatato senza riuscire a dargli ritmo e speditezza. In poche occasioni un regista (in questo caso Giuseppe Patroni Griffi; sì, proprio lui) è parso così latitante. Ma peggio, ad essere latitanti erano proprio i due protagonisti. Fingevano il cordiale Dorelli e lo stralunato Villaggio di essere i "fedelissimi" Albin e Georges ma, a dispetto degli anellini e della erre moscia dell'uno e tolti il rimmel, le ciglia finte, le parrucche e gli abitoni coloratissimi dell'altro, i personaggi proprio non c'erano. Fin dalle prime battute s'era capito che ad essi non avevano mai creduto. In scena, allora, tra folate di grande noia e qualche momento farsesco nell'imbarazzo di tutti, persino dei più accaniti fan. *Domenico Rigotti*

## Una Crudelia Demon a caccia di Ugonotti

**CATERINA DE' MEDICI**, due tempi di Ida Omboni e Paolo Poli. Tratto da Alexandre Dumas. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacqueline Perrotin. Coreografie di Claudia Lawrence e Alfonso De Filippis. Con Paolo Poli, Vittorio Attene, Paolo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Giovanni Scifoni, Rosario Spatola. Prod. Teatro di Paolo Poli.

È alle soglie dei settant'anni, Paolo Poli, ma non invecchia: al massimo, vede incanutire un po' la sua eterna adolescenza. E sul palcoscenico che da quaranta e più anni assiste alle sue bizzarre *performance*, indifferente alle mode (che sia lui il post moderno?), continua a distillare quelle sue maliziose fiabe che sono una vera delizia per l'ironia, l'arguzia, la grazia parodistica, insomma la *verve* satirica con cui le narra.

Ora, dalla storia e dalla leggenda, ha tratto fuori uno di quei personaggi che da sempre, forse, bussavano alla porta della sua fantasia: la terribile ed enigmatica Caterina de' Medici. Grande *lady* di Francia, Caterina, protagonista di uno dei più avventurosi periodi storici, ma anche l'"usuraria medicea". Una cattivona, per dirla chiara, una Crudelia Demon del Cinquecento che va a caccia di Ugonotti anziché di dalmata. Perfida e senza scrupoli, anche nei confronti dei figli.

Scritta con la fedele Ida Omboni, la vicenda viene narrata allegramente e sempre in chiave di paradosso. Lo spettacolo riprende la struttura semplice e veloce dei più recenti lavori di Poli: un alternarsi di scene briosamente sentenziose e di siparietti danzati e cantati. Due rapidi atti spruzzati in continuazione da battute al vetriolo (quando non salaci e così irriverenti da essere prese con le molle) dove colpi di scena, congiure (tre o quattro re sul trono in rapida successione), trame machiavelliche e ammazzamenti a gogo, si susseguono in una sorta di *Digest* birichino. La materia però risente con difetto dei vecchi *feuilleton* di Dumas e fors'anche di Ponson du Terrail. Con la conseguenza che volendo chiarire troppe pagine oscure e intricate, frena un po' il divertimento.

Poli è affiancato dai suoi storici collaboratori. A cominciare da Emanuele Luzzati che regala una serie di ingenui quanto preziosi fondali che stringono lo spazio in una sorta di teatrino di burattini e da Santuzza Cali che regala un fastosissimo guardaroba dove spiccano i costumi damascati, con il nero che la vince sul bianco.

Passano da un personaggio all'altro con grande abilità, dal re all'astrologo, dal buffone al profumiere-avvelenatore,

Vittorio Attene, Paolo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Giovanni Scifoni e Rosario Spatola. È festa ma con qualche stanchezza. *Domenico Rigotti*

**IL KILLER DISNEY**, di Philip Ridley. Traduzione di Pietro Bontempo e Mariella Minnozzi. Regia di Monica Conti. Scena di Guido Buganza. Costumi di Domenico Franchi. Con Roberto Trifirò, Monica Conti, Andrea Festuccia, Marino Campanaro. Prod. Out Off, Milano.

Peter Pan incontra Diabolik. Ossia: l'incapacità di crescere associata a un altro tipo di immaturità alimentato dall'*horror* metropolitano, fra incubo e *strip*. Il *killer Disney* di Philip Ridley - drammaturgo dell'era anti-Thatcher, pittore e narratore - è una versione *trash* della fiaba dell'orco secondo Propp. Haley (Monica Conti, anche regista) e Presley (Roberto Trifirò) sono gemelli segregati in una solitudine che ingenera sogni e paure. Si credono sopravvissuti a una catastrofe nucleare, mangiano cioccolata (lui, mutante kafkiano, anche bisce e scarafaggi) e passano come l'Alice di Carroll oltre lo specchio ma per smarrirsi: Haley, in uno zoo di mostri e per subire, Presley, prima la visita di Cosmo, fantasma ribaldo e bisessuale (Andrea Festuccia) e poi di Killer Cavalier (Marino Campanaro), un Frankenstein manovrato dall'altro. Colpo di scena: Cosmo e Killer Cavalier spariscono nella "landa desolata" della città postatomica e Haley e Presley sono salvi. Fino al prossimo incubo. Questa dura, affilata metafora della regressione urbana trova nella Conti una regista che coniuga il candore e l'orrore con raffinata sensibilità. Trifirò dà alla nera fiaba spessori dostoevskijani; ottimamente anche il Festuccia e il Campanaro. *Ugo Ronfani*

A p. 92 Marco Isidori e il coro in *Una canzone d'amore* (foto: Viterbo Fotocine); in basso Roberto Trifirò e Monica Conti in *Il killer Disney* (foto: Enzo Bardella).



**NEL NOME DEL PADRE**, di Luigi Lunari. Regia di Silvano Piccardi. Con Paola Della Pasqua e Gianluca Machelli. Prod. Teatro Cultura.

Un testo ben costruito. Pur essendo solo due i personaggi in scena, il dialogo mantiene sempre viva l'attenzione, svelando via via elementi che guidano, che aiutano a comprendere, che offrono motivazioni, una *suspense* misurata.

Bravi i due interpreti dello spettacolo, Paola Della Pasqua e Gianluca Machelli. L'autore, Luigi Lunari, aveva affrontato anche in *Tre sull'altalena* il tema della soglia, del tempo di confine, ambiguo, pieno di ansie e insicurezze, tra la vita e la morte. In quest'opera non c'è però spazio per i caratteri dell'assurdo che aprono anche varchi di comicità: prevale soprattutto l'aspetto psicologico, denso, colmo ancora di inquietudini, di Rosemary e Aldo, per il passato irrisolto nel rapporto con i padri, nella potente famiglia Kennedy, con Palmiro Togliatti. La Storia maggiore si intreccia alla quotidianità, i rimproveri e le assenze, l'inadeguatezza dei figli di fronte alle attese dei genitori, comunque distratti, presi dalle loro ambizioni, dai loro ideali. Se in scena prevale la dimensione umana, il bisogno ossessivo di rimuovere e insieme di ricordare, si colgono ugualmente, per frammenti, tra gli sguardi della memoria, mondi diversi - l'America e la Russia - ideologie distanti, opposte. Ma le ferite bruciano ancora in Rosemary e in Aldo, e in modo più simile di quanto forse loro stessi avrebbero potuto immaginare: com'era facile per quei padri rendere trasparenti i figli, schiacciarli con superficialità, decidere serenamente per loro! Pensavano forse che non sentissero il sentimento di trattenuta vergogna con cui venivano osservati, Rosemary e Aldo, ai quali le medicine ad un certo punto non basteranno più, lui ricoverato in clinica, lei operata al cervello? Sono proprio le loro affinità, scoperte in quel tempo sospeso, a far sì che si trovino lì insieme? Lì dove? Lo spazio è neutro. Le valige dei due assolutamente identiche. Ogni tanto squilla fuori scena il telefono a cui rispondono a turno: è evidente che hanno un compito da svolgere, che però turba, presenta dei lati complessi. Ma devono. Come in una seduta psicanalitica può la parola - il ricordo che scava nel

profondo - sciogliere il male che cova dentro, che procura tanta sofferenza? Un impegno arduo: molte le resistenze, per confessare a se stessi (e ad un altro, un estraneo, incontrato lì per la prima volta) pene che si cercava di nascondere alla propria coscienza.

Le due figure prendono consistenza, sul piano emotivo e nella concretezza della condizione storica. Com'erano belli, intelligenti, i fratelli John e Bob! E certo aveva i suoi motivi Palmiro, "il migliore", se aveva deciso di lasciare la moglie (la madre di Aldo) per un'altra donna. Tutto è spiegabile, giustificabile, comprensibile: ma perché si sta così male anche solo al ricordo? Un dialogo fitto, coinvolgente, con il coraggio, a tratti, dell'autoironia per Aldo, e dell'analisi più cruda dei rapporti familiari per Rosemary. Sorvolando sulle posizioni politiche (la Storia stessa le ha sfumate), Rosemary e Aldo riescono a parlare tra loro, conquistando infine una serenità mai provata prima. Non era quello il compito da assolvere? Sin un po' buffa nella sua tenerezza la scena finale, con Aldo che canticchia, come ninna nanna per Rosemary, vago ricordo di un padre per pochi momenti affettuoso, l'*Internazionale*. Molti e meriti gli applausi per i due interpreti, Valeria Ottolenghi

**SCIACALLI**, testo e regia di Duccio Camerini. Costumi di Claudia Scutti. Musiche a cura di Alchimusika. Con Duccio Camerini, Simone Colombari, Paolo Giovannucci, Paola Minaccioni. Prod. Unioni, Roma.

Christian e Alessia sono due giovani sbandati in una squallida e povera realtà di provincia "illuminata" dalla subcultura del rock e della droga. Ma non si tratta di un *Trainspotting* casareccio giacché i due giovani in fondo si fanno solo qualche canna e sono animati da buoni sentimenti, assistono un loro amico handicappato e cercano la riscossa sociale. Un untuoso assistente sociale indica loro la strada della riabilitazione attraverso i valori della morale piccoloborghese: lavoro e umiltà. Il ragazzo si oppone: solo continuando traffici illeciti è possibile mettersi nelle condizioni materiali per rifarsi una vita. L'assistente sociale-sciacallo scopre le loro intenzioni e con un voltafaccia degno di un giallo macabro

decide di sfruttarli ricattandoli. Da qui discendono momenti di altissimo pathos di cui si fa interprete Paola Minaccioni, strepitoso talento di una moderna Nannarella in versione fricchettona. L'ineccepibile indagine sociale sul mondo dei disadattati è svolta con una verità e crudezza di linguaggio che può ricordarci Pasolini. La regia teatrale sceglie un'efficace struttura formale pirandelliana: gli attori raccontano e rivivono le situazioni inserendo continui richiami straniati al pubblico. La scenografia inesistente mette in risalto le capacità interpretative degli attori; azzeccatissime le scelte musicali per uno spettacolo sobrio ed essenziale che rifiuta la tentazione del facile patetismo. *Simona Morgantini*

**CAMMINANTI**, di Remo Rostagno e Beppe Rosso. Revisione drammaturgica di Gianluca Favetto. Regia di Beppe Rosso e Gabriele Vacis. Con Beppe Rosso, Leonardo Brizzi (pianoforte), Kal Dos Santos (percussioni), Nino Pellegrini (contrabbasso). Prod. QP Produzioni.

Partenze coatte, decise dalle circostanze più che dall'uomo, e partenze fiduciose, nutrite dalla speranza di migliorare la propria vita, e poi spostamenti, di uomini ma anche di terre e di acque, e infine ritorni, spesso inattesi e sorprendenti. È il movimento, attraverso i paesi ed attraverso i secoli, l'oggetto dello spettacolo di Beppe Rosso, che costruisce il suo stesso narrire accordandolo al ritmo mutevole di quel continuo spostarsi. Dall'agitata traversata dell'Oceano che, nei primi decenni del secolo, condusse Teresio, allevatore della Bassa Langa, a Buenos Aires, alle altrettanto fortunate migrazioni dei nostri giorni, dall'Africa o dalla Romania verso l'Italia, personaggi e vicende vengono raccontati con toni ognora variati ma sempre lontani dalla facile retorica che la materia potrebbe attrarre e piuttosto improntati all'ironia e al tragicomico. L'attore mescola disinvolatamente la rievocazione dell'*Esodo* biblico all'*Odissea* e alla battuta di spirito, così come la sua lingua scivola dal piemontese al siciliano, fino all'italiano insicuro dei nuovi migranti. Rosso si mostra attento in primo luogo al suono delle parole pronunciate, alla loro capacità di assecondare la musica dei suoi valenti strumentisti, in modo da creare quell'unico ritmo che scan-



disce l'ininterrotto cammino di uomini e natura. Con affabilità – forse da disciplinare allorché rischia di intaccare la necessaria concentrazione – Rosso accompagna i suoi numerosi personaggi, migranti della vita. *Laura Bevione*

**MANI DI PAUL CELAN, dall'opera poetica di Paul Celan. Drammaturgia di Valter Malosti. Suono e luci di Francesco Comazzi. Musiche originali di Furio Di Castri. Con Valter Malosti e Furio Di Castri (contrabbasso). Prod. Teatro di Dioniso.**

Da qualche anno Valter Malosti è impegnato in una ricerca sulle potenzialità drammaturgiche della poesia, vale a dire sulla possibilità di donare concreta presenza scenica all'aerea parola poetica. Dopo i lavori dedicati a Emily Dickinson e a Hölderlin, Malosti affronta la lirica di Paul Celan, eleggendo la parola "mani" a paradigma da cui partire per setacciare l'opera dell'inquieto poeta di origine ebraica. La struttura dello spettacolo è data dal discorso *Der Meridien*, pronunciato da Celan in occasione del conferimento del Premio Büchner ed incentrato sulla ricerca del significato dell'arte e della poesia in particolare. Malosti, tramutato con disinvoltata accuratezza nello stesso Celan, alterna alla lettura del discorso la recita delle poesie, quali esemplificazioni o integrazioni della riflessione teorica. Le mani narrate nelle liriche – colte nell'atto di scrivere, pregare, stringere o amare – sono gli strumenti, inconsapevoli in realtà, di quella poesia di cui *Der Meridien* indaga la sfuggente natura. E, nella rincorsa affannata ed irregolare di tale obiettivo, il discorso stesso diviene poesia: la parola poetica pare sorpassare l'uomo e la mano che la verga, per esporre solo se stessa e la sua verità. Nello spettacolo la forza della poesia è amplificata dalla suggestiva e inventiva musica di Di Castri che, ora intercalando ora accompagnando la parola pronunciata da Malosti, aiuta l'attore a fissarne i confini e a denudarne le ragioni, benché soltanto per quel breve istante che la sua eterna sfuggevolezza concede. *Laura Bevione*

**IL COLORE DELLE LACRIME, testo e regia di Francesco Silvestri. Costumi di Pasquale Mellone. Musiche di Linda Gambardella. Con Francesco**

**Silvestri. Prod. Magazzini Di Fine Millennio, Napoli.**

Entusiasmante Francesco Silvestri in questa carrellata mozzafiato di umanità partenopea. *Il colore delle lacrime* è il punto di approdo di un percorso iniziato cinque anni orsono con lo spettacolo *Storiacce*, di cui ha proposto anche quattro brani. I personaggi vengono rappresentati in maniera così vivida e tenera che la nudità della scenografia scompare. Eccolo dunque a dialogare come "buttana" con un giovane alla prima esperienza etero, come adolescente durante una torbida confessione, a cantare di un amore consumato con brutalità, a recitare versi o a scherzare nel migliore spirito della sua bella Napoli. A ogni persona è dato di scegliere il colore da dare alle proprie lacrime; ma è davvero possibile questa scelta? Silvestri rifugge la risposta avendo ben presente che la sola poesia non basta; è necessario guardarsi intorno. Talvolta è la follia a bussare alla porta sotto le spoglie di un gattino morbido come il desiderio, talaltra è la tenerezza di un bimbo che vola perché ha le ossa vuote, vuote come la poca umanità che dimostra di possedere qualche volta la gente. L'emozione che Silvestri evoca al termine di questa incredibile carrellata ha davvero il colore delle lacrime. *Alessandro Tacconi.*

**DUE ORE SOLE TI VORREI di Verde e Vaime. Regia di Pietro Garinei. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Gianni Ferrio. Con Gianfranco Jannuzzo, Elena Berera, Monica Cetti, Laura Di Mauro, Crescenza Guarnieri, Sabrina Marciano, Elga Paoli. Prod. Teatro Manzoni, Milano.**

Il primo applauso scoppia prima dell'inizio dello spettacolo, quando entra in platea Ronaldo, come se la platea fosse sua e stesse per cominciare lo *show Ronaldo in campo*.

Ma il suo è un altro campo, quello di San Siro, dove il successo si misura in gol. Il goleador della serata teatrale è invece Jannuzzo che vince la sua partita, ma con una certa parsimonia, se vogliamo un po' trapattoniana. La disposizione scenografica già emoziona la mia partner che riconosce quella di Cielo, *mio marito*, dove recitò



Francesco Silvestri, autore, regista e interprete del *Colore delle lacrime* (foto: Roberto di Bello).

accanto a Bramieri, il maestro di Jannuzzo. E infatti la conferenza spettacolo è una sorta di *remake* di quell'ormai classico del compianto Ginone. Ne mantiene intatto il sapore vivace che ci manderà a casa contenti. È una "madeleine", anzi, un "pavesino" degli anni Ottanta: anni buoni, ragazzi, altro che vertici sull'ordine pubblico in corso Monforte con D'Alema! Ma, per noi due in poltrona 342 e 344, sono questi gli anni buoni, anzi ottimi. Così, predisposti alla benevolenza, a casa andremo non solo contenti, ma decisamente felici. Oh, Jannuzzo non è Ronaldo, il suo *talk show* sulla caduta del desiderio non è clamorosamente trascinate, non raccoglie tutti i passaggi in area che gli fornisce la coppia dei Baggio e Djorkaeff Vaime/Verde, ma tutto fila liscio, tra canzoni-nostalgia e scenette aggiornate o ben ritoccate. La squadra c'è, funziona: le ragazze fanno tutto quel che devono fare e lo fanno al meglio.

Piazzate in tv, risolverebbero un bel po' di crisi di *share*. Nessuno ricorre mai alla volgarità come a un fallo... e il gioco di parole è in carattere con lo spirito della serata. Oh, certo, questo è un teatro leggero... ma il teatro non ha mai da risultare pesante. Il momento più felicemente attorale di Jannuzzo è nella gag dell'anziano smemorato, quello meno felice nella gag del gay rattristato.

Comunque, nelle due ore di rappresentazione si dipana uno spirito bonario, senza essere fastidiosamente buonista. Unico accenno all'attualità politica, una riuscita parodia delle perorazioni presidenziali scalfariane. Applausi per tutti e andateci a vedere questo spettacolo, che vale - e non è cosa frequente - il prezzo del biglietto. *Fabrizio Caleffi*

**IO MUOIO ORAZIO**, progetto e composizione di Raffaele Di Florio. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Giusi Giustino. Musiche di Riccardo Venò. Con Luigi Biondi, Davide Compagnone, Antonello Cossa, Raffaele Di Florio, Riccardo Venò. Prod. libera mente, Napoli.

Dov'era finito Amleto, il dandy epigrammatico e abbrunato, come ebbe a definirlo Borges? Quattro fanciulli alle prese con dei giocattoli non convenzionali, Collodi, De Filippo, Stoppard, Beckett e certo Shakespeare, lo ritrovano in una soffitta di tutto sguarnita.

*Io muoio, Orazio!* è il gioco che Raffaele Di Florio progetta e conduce in compagnia di Luigi Biondi, Davide Compagnone e Antonello Cossa, partendo da una "pre-messa fallimentare": il personaggio Amleto. La de-composizione del principe di Danimarca è vitale, nella sua mancanza e inesistenza fattuale i giovani birbanti iniziano un loro cammino a ritroso.

I loculi-cabina entro cui l'azione prende vita e da cui si sviluppa, si prepara e si assalta la scena, sono metafore della libertà civile e della possibilità di spiccare un volo oltre la mancanza che permea l'esistenza. La memoria, serbatoio di conoscenza e luogo di commistione in apparente casualità, è il cappello sotto cui Amleto rivive oltre i confini tracciati dalla propria inattività. Molteplici e interessanti i riflessi entro cui questi giovani attori si soffermano e ricordano, tenennando (come i bambini che rappresentano) su parole imparate per forza. È un gioco la vita dunque? Esiste per essa un significato? I salti di registro, le capriole, il grottesco sono armi o piuttosto l'invocazione alla domanda finale? Quattro corde pendono come un'affermazione inderogabile: quattro Amleto si librano oltre la vita.

Alessandro Tacconi.

**OPHELIA** - Opera-ballet in tre movimenti, dall'*Amleto* di W. Shakespeare. Musiche originali ed esecuzione di Patrizia Mattioli. Coreografia, spazio visivo e sonoro di Giuliana Di Bennardo. Luci di Ghislaine de Montaudouin. Danzatore Davide Rocchi. Prod. Lenz Teatro.

Molto belle le musiche di Patrizia Mattioli per *Ophelia*-Opera-ballet in tre movimenti da *Amleto*: a Lenz Teatro una breve, intensa suggestione visivo-sonora, danzata, nata dai riflessi intorno a questa figura femminile che si smarrisce, figlia di Polonio, sorella di Laerte, forse un tempo amata dal principe, chiamato ad altri destini. Di vendetta. Con i tempi che si dilatano e la follia che, tra verità e finzione, tocca, coinvolge entrambi, Ofelia e Amleto. La coscienza si fa perdita, oppure sapere poetico che spazia oltre la realtà.

Musiche e luci per il primo movimento, *L'onda*: la danza, la forma, il suono in un unico ritmo. Onde elettroniche, musica d'acqua, quasi un gioco di schermo tra scogli arricciati di plastica azzurra.

Movimenti che si espandono spargendo intorno tubi rossi di diversa dimensione che compongono un cerchio. Onde di suoni e vaghe sonorità industriali, il corpo con nuove forme per il secondo movimento, *La conchiglia*. Davide Rocchi si spoglierà della muta che indossava nella prima parte, svelandosi in abito bianco, che gli lascia nuda la schiena, i lunghi capelli bagnati di schiuma attraversati da ferri da maglia, un'immagine di vago sapore orientale. «Il culmine della tessitura elettronica - spiega Patrizia Mattioli - si frantuma nel corpo del danzatore fino al rigonfiamento della veste candida»: c'è il desiderio di purezza nello spasimo della perdita, nell'annegamento, nel canto.

Nel terzo movimento, *La perla*, la parte finale comprende il «recitativo in afasia, allegro agitato assai vivo, aria finale per soprano»: si ascolta la voce per l'atteso, impossibile ritorno, ricordando la morte del padre Polonio. Lunghi gli applausi al termine per Patrizia Mattioli e Davide Rocchi. Valeria Ottolenghi

**L'AMERICANO DI SAN GIACOMO**, di Tullio Kezich. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Sergio D'Osimo. Costumi di Fabio Bergamo.

Musiche a cura di Livio Cecchelin. Con Marlo Valgoi, Maurizio Repetto, Ariella Reggio, Lidia Kozlovich, Marzia Postogna, Orazio Bobbio. Prod. La Contrada, Teatro Stabile di Trieste.

È un testo d'emozioni, *L'americano di San Giacomo* di Tullio Kezich. L'emozione dell'abbandono - che il protagonista ha provato lasciando Trieste per sfuggire alle persecuzioni fasciste - e quella dell'incontro con la reità di New York; l'emozione del ritorno - dopo anni in cui niente sembra cambiato, dagli umori dei parenti, agli scontri politici - e quella di un nuovo addio... Poi il sentire dei giovani a cui "va stretta" la Trieste del dopoguerra, divisa tra Est e Ovest, dove i miti del passato si confrontano con le ferite della storia recente e le promesse luccicanti del capitalismo. Nessuna lingua avrebbe potuto dar voce a tali emozioni, meglio del dialetto triestino cui Kezich-autore ricorre per la prima volta, con una sensibilità e un garbo che non ne compromettono l'espressività. Rispettosa e piuttosto scorrevole la regia di Francesco Macedonio; funzionale la scena di Sergio D'Osimo: una cucina in cui si muovono gli attori, interpretando la tesa atmosfera del '49 a Trieste. Tutti precisi, dall'ottimo protagonista Mario Valgoi, al battagliero Bobbio, ad Ariella Reggio, che nei panni di Nonna Vize crea un delicato e toccante cameo. Ilaria Lucari

**PER DOROTHY PARKER**, dai racconti di Dorothy Parker. Adattamento e regia di Lucia Poli. Scene di Gianfranco Lucchino. Costumi di Lucia Di Cosmo. Disegno luci di Lolc Hamelin. Con Lucia Poli e i danzatori Claudia D'Ingiullo e Ivan Piccioli. Prod. Compagnia Le Parole Le Cose.

*I rasoi fanno male, / I fiumi sono freddi, / L'acido lascia tracce, / le droghe danno i crampi, / le pistole sono illogali, / i cappi cedono, / il gas è nauseabondo... / Tanto vale vivere.* Sono i versi noti agli amanti appassionati della effervescente e caustica giornalista scrittrice newyorkese della prima metà del Secolo, e che da soli meglio di tante altre parole sono in grado d'introdurci nel suo mondo, secondo il suo stile.

Lucia Poli, dopo dieci anni esatti, ha pensato bene di riproporre *Per Dorothy Parker*,





spettacolo a lei molto caro. Rispetto ad allora la scrittrice è diventata più nota ai lettori italiani che, infatti, numerosi e di tutte le età hanno sembrato gradire la ripresa. Lucia Poli in quel mondo sembra adattarsi assai bene, in quelle parti femminili che hanno per sfondo la patinata società newyorkese del tempo (o varrebbe meglio dire che sono loro lo sfondo di quella società). Comunque risultano simpatiche - signore e signorine alla moda, perse per gli uomini e atterrite di fronte «alla cosa più tremenda che si possa immaginare. Spezzata un'unghia proprio alla radice».

Tra testo letterario e adattamento teatrale lo scarto quasi non si sente: e perché gli sketch pungenti e veloci sembrano quasi già pronti per la messinscena e perché l'attrice s'immerge nell'atmosfera senza italianizzarla, rispettandone la melensa, surreale musicalità e interpretando il personaggio, forse idiota in superficie ma colto nella sua profonda autenticità, con lo sguardo ironico che assorbe per intero dalla Parker. Strutturata in due tempi, la pièce si snoda in una serie di monologhi che si accendono e si spengono sotto lo swing del jazz, le luci sapientemente soffuse, le fasciose figure di danza. Nicoletta Campanella

**BALLATA IN NOTA DI TANGO**, scritto e diretto da Mario Palmieri. Scene di Alessandra Sforzini. Costumi di Lara Cetta. Coreografie di Paola Palaia. Musiche di A. Piazzolla, H. Ferrer, O. Pugliese, C. Gardel. Ballerini di tango: Sergio Ciccarella, Francesca

Corazzari, Sergio Lanciotti, Patrizia Novelli, Franca Pisani, Elena Suriano. Con Maria Antonietta D'Erme, Anastasia Astolfi, Mario Palmieri, Silvia Mazzotta, Mario Lucarelli. Prod. Compagnia Meta-Teatro.

Come un fascinioso *ensemble* di musiche e danza, brani recitati e proiezioni d'immagini documentarie registrate si presenta l'ultimo lavoro di Mario Palmieri, nella forma concentrata dell'atto unico.

Uno spettacolo nato dalla volontà di ridare voce, nel ricordo e nella testimonianza, alla tragedia che fu per l'Argentina lo sterminio di oltre trentamila persone, i *Desaparecidos*, da parte del regime militare alla guida del Paese, nella seconda metà degli anni Settanta. Perseguendo l'obiettivo della denuncia, insieme all'amore per le tradizioni culturali di quella gente, Palmieri riesce ad elaborare uno spettacolo di estro e di presa sul pubblico, in cui la voce dei singoli destini s'intona con quella del popolo, ed in cui la prosa asciutta e diretta, è resa da una recitazione misurata e contenuta in movimenti precisi ed essenziali come passi di tango. E sembra proprio che alle ballate di tango il regista affidi il compito di commentare le storie. Nicoletta Campanella

**TA - ZIÈ PER ANTIGONE**, libero adattamento da Sofocle, Brecht e Anouilh di Margherita Peruzzo. Regia di Reza Keradman. Costumi di Mafalda D'Assia. Musiche di Shamseddin Taherzade e Sina Vadudi. Con Sadreddin Zahed, Barbara de Luzemberger, Reza Keradman, Alexia Murray, Massimo Sarchielli, Pierpaolo Iovino, Federico D'Andrea, Margherita Peruzzo. Coro: Giulia Bernardini e Fausto Lombardi. Prod. C.S.T Teatro.

Ta-ziè significa in persiano "commemorazione" ed è un'antica forma teatrale iraniana che nacque tremila anni fa in onore di un principe morto vittima di un complotto: in seguito si celebrò un'altra vittima e così il Ta-ziè venne canonizzato come forma di rappresentazione sacra in cui il martire diviene il simbolo di tutte le vittime dei falsi processi. In questo spettacolo Antigone diviene quindi il simbolo trasposto di tutte le donne che oggi nei paesi fondamentalisti sono condannate a morte per la loro rivolta contro l'uccisione dei propri cari. Il riferimento formale all'opera di Grotowski e

Brook (con quest'ultimo hanno lavorato alcuni dei protagonisti) è evidente e immediato: lo spettacolo contamina tradizioni antiche e moderne in un elegantissimo intreccio di culture in cui si mischiano felicemente elementi della tragedia classica, ataviche e circolari danze rituali e toni interpretativi odierni. Spettacolo di rara bellezza e di autentica aura sacrale, di cui commuove l'estrema semplicità di linguaggio e di mezzi tecnici e la grande suggestione a cui concorrono i canti degli attori su musica dal vivo di antica tradizione persiana suonata con strumenti originali. Gli attori, perfettamente amalgamati in un raffinato congegno registico che solo in brevi momenti accusa alcuni tempi morti, sono tutti molto bravi: Sadreddin Zahed come un sacro sacerdote ammalia e ipnotizza il pubblico e, fra i giovani, eccelle uno straordinario Pierpaolo Iovino. Simona Morgantini

**IL GENE DELL'IMMORTALE. O della vita e delle memorie eroiche di un seduttore**, di Vincenzo Gianni. Regia di Mario Prosperi. Scena di Renato Mambor. Costumi di Beatrice Bordone. Luci di Valerio Di Filippo. Musiche a cura di Giorgio Monari. Coreografia di Angela Scrittli. Con Mario Prosperi, Antonio Sarasso, Paola Lorenzoni, Paola Sebastiani, Francesca Nunzi, Andrea Amendola. Prod. Zone Attive-Enzimi a Teatro, Roma.

L'autore non è nuovo alla creazione di testi comici, o tragicomici (*Don Totuccio fu Totò* è del 1995, realizzato con la regia di Walter Manfrè). In questa pièce la sua attenzione si posa su Gabriele D'Annunzio, visto nell'ultimo periodo della vita come un vecchio bizzoso che conserva il larvato ricordo di colui che fu il poeta interventista e il seduttore, illudendosi di poter ancora comportarsi come una volta e invece sottoponendosi a scacchi e confusioni d'ogni tipo. Nell'interpretazione di Mario Prosperi, potenziata dal trucco come sempre accurato (si

A pag. 96 Orazio Bobbio e Mario Valgò in *L'Americano* di San Giacomo; in questa pag., in alto, Ivan Piccioli, Lucia Poli e Claudia D'Ingluio interpreti di *Per Dorothy Parker*; in basso Paola Lorenzoni e Mario Prosperi in *Il gene dell'immortale* (foto: Federico Riva).



ricordi il suo Mussolini), Gabriele appare debole e confusionario, preso dall'ossessione creativa della versificazione. L'operazione di Gianni e di Prospero non è, non vuole essere, un'operazione critica ma il nostro grande Vate, perché fu grande nonostante ogni giudizio critico-storico che gli si possa attribuire, ne esce molto malconco senza alcuna possibilità di scampo. Preferiamo astenerci dal collegare il Gabriele di Gianni e di Prospero a Gabriele D'Annunzio, gustando la pièce per quello che è: un momento di comicità che ridicolizza le smanie di un vecchio ormai lontano dai suoi meriti di un tempo. *Paolo Guzzi*

**FOLLI CON SE STESSI**, dall'omonima novella di M. Gorkij e da *Cuore rivelatore* di E. A. Poe. Regia di Bernardo Malacrida. Regista assistente Gino Fognini. Scene e costumi di Patrizia Giovenzana. Musiche di Claudio Sala. Luci di Roberto Fumagalli. Con Tommaso Benelli, Andrea Brambati, Gino Fognini, Pierangelo Negri, Andrea Peracca, Luca Vaccaro. Prod. Il portico degli amici.

Ha vinto la sfida il giovane Tommaso Landi – al suo primo lavoro drammaturgico – di trasporre per la scena due racconti di due colossi della letteratura del Novecento: *Cuore rivelatore* di Poe e *Folli con se stessi* di Gorkij. Sfida ardua non solo per la difficoltà di ricodificare la pagina scritta nel linguaggio della scena, quanto per la scommessa (vinta) di avvicinare due scrittori agli antipodi, per provenienza geografica, certamente, ma anche per cultura, ideologia, anche se forse, ed è proprio qui che acutamente ha fatto presa Landi, accomunati nella tensione di analizzare le dinamiche sociali assumendo il punto di vista dei "devianti" – per qualche ragione – dalle regole di quelle società. Dato di rilievo è che un teatro come il Piccolo di Milano, lo Stabile italiano per eccellenza, abbia dimostrato verso il portico degli amici, un gruppo in grande maggioranza di giovani, presente non nelle città bensì nel tessuto territoriale delle province, una preziosissima attenzione, rivelandosi fondamentale non solo nel suggerire utili consigli per l'allestimento, ma anche per la disponibilità a concedere l'uso di costumi e materiale tecnico di scena.

Mentre nella prima parte il protagonista

affronta con fredda razionalità un processo per omicidio, omicidio commesso per tacitare la coscienza simboleggiata dall'occhio scrutatore della vittima, eccolo poi rinchiuso in un istituto psichiatrico a dibattere con il compagno di camera della diffusione generalizzata della pazzia. Il passaggio tra le due situazioni, che segna anche il passaggio dall'uno all'altro racconto, fa validamente perno sulla personalità del Pazzo protagonista che dopo la confessione ritrova una sua rinnovata serenità.

Le scene di Patrizia Giovenzana disegnano spazi realistici ma duttili nel plasmare l'obliquità dell'incubo, a cui si accompagnano le musiche di Claudio Sala, di nitide sonorità, che ritagliano atmosfere inquietanti.

La regia di Bernardo Malacrida, determinante nel lavoro di armonizzazione delle parti, guida con sapienza sicura gli interpreti tra cui spicca la sensibilità attoriale di Gino Fognini, un Geremia di ingenua forza. Buone le prove degli altri attori, alcuni dei quali davvero giovanissimi, di cui risulta smussata ogni acerba angolosità. *Anna Ceravolo*

**A UN PASSO DALL'ALBA**, di Antonia Pingitore. Collaborazione drammaturgica di Luciano Nattino. Regia di Jolanda Cappi. Scene e oggetti di Gian Luca Massiotta e Marco Muzzolon. Costumi di Gian Luca Massiotta e Silvia Conjar. Luci di Marco Zennaro. Musiche di Luigi Marcarini. Animazione di Giusy Colucci. Con Giorgio Branca, Evelina Primo, Gennaro Ponticelli, Ornella Vancheri, Patrizia Battaglia. Prod. Teatro del Buratto, Milano.

Il viaggio, il confine, l'ambivalente percezione della soglia tra mondi diversi: su questi elementi - reperibili, al di là del rimando esplicito a Calvino e Perec - Antonia Pingitore e Jolanda Cappi hanno intessuto uno spettacolo dalla drammaturgia rarefatta, qua e là un poco esile, dagli evidenti risvolti allegorici. Ci sono tre personaggi esemplari: una ragazza fragile e muta, in cerca di identità; una donna matura, che sogna di volare; un uomo, viaggiatore solitario. Venuti da chissà dove, aspettano di poter entrare nella "città degli angeli" e subiscono una specie di prova iniziatica per liberarsi del fardello del passato, prima di poter dare la scalata al cielo. La metafora è

trasparente. L'apologo è alleggerito da un calcolato gioco d'atmosfera, che resta il punto forte di una produzione che altrimenti sembra restare un poco irrisolta: le luci incidono in modo inquieto lo spazio scenico, tagliandolo, smozzicandolo, immettendovi ampi coni d'ombra, impedendone una qualsiasi definizione; la musica lavora su toni e tempi sospesi; lo spazio è scandito verso l'alto da una struttura verticale che è al tempo stesso sfondo, presagio dell'approdo finale dei personaggi e attrezzo scenico; il progetto registico contamina la partitura verbale con il movimento corporeo e l'animazione su nero. *Pier Giorgio Nosari*

**AEROPOLIS**, di Gigi Borruso anche regista. Scene e costumi di Enzo Venezia. Luci di Pippo Migliore. Consulenza letteraria di Anna Maria Ruta. Con Serena Barone, Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Gigi Borruso, Antonio Silvia, Alessandro Palmeri (violoncellista). Prod. Compagnia dell'Elica e Teatro Biondo Stabile di Palermo.

A corollario di una grande mostra sul Futurismo, la giovane Compagnia dell'Elica ha allestito, a Palermo, nel Ridotto del Teatro Biondo, uno spettacolo che ripercorre e riscopre alcuni momenti esaltanti di quel movimento anticipatore delle avanguardie del Surrealismo e del Dadaismo culminate poi nel cosiddetto Teatro dell'Assurdo.

*Areropolis* è il suo titolo: una città dell'aria quale espressione del grande sogno futurista che vide nell'aereo e nel volo la possibilità di indagare il mondo dai punti più disparati: "a picco", "di scorcio", "nella trepidazione della velocità aerea", rompendo con le logore prospettive dell'arte e del pensiero borghese degli inizi del secolo. Lo spettacolo, a metà fra la provocazione e la riscoperta filologica, recuperando alcuni dei suoi più significativi rappresentanti - molti siciliani invero, come Cimino, Civello, Giardina, Nicastro, Jannelli, Vasari - cerca di dare una visione globale dell'utopico movimento. Ecco dunque lo stesso Borruso, affiancato da un gruppo di attori ben amalgamati, inneggiare su un ring quadrato un po' circense al Teatro di varietà di Jannelli producendo effetti di comicità, di eccitazione erotica e stupore immaginativo; ed ecco emergere i principi

del Teatro sintetico di Marinetti e compagni, sintetico perché "brevissimo" e capace di esprimere in pochi minuti "idee, sensazioni, fatti e simboli". Scendono dall'alto le marionette coloratissime di Depero - un gallo, una ballerina - mentre gli uomini vestono alla Petrolini e le donne indossano alternativamente calzamaglia con sovrainpressi dei numeri (simbolo di potenza per i futuristi), abiti clowneschi o tutù stilizzati. Le parole si amplificano fin quasi a diventare "parolibere" ingigantite; i mugugni e le onomatopie si accavallano; il nonsense diventa il "gioco proibito" di Palazzeschi, manicomiale nel finale con quel pezzo di Boccioni *Scarpetta da società + orina*, in cui si intravede il dinamismo e la simultaneità della pittura, ai confini con la filosofia della "gioia di vivere" di Bergson. *Gigi Giacobbe*

**OSTAGGIO DI SÉ, testo e regia di Enzo Cecchi. Con Enzo Cecchi e Marco Zappalaglio. Prod. Piccolo Parallelo, Romanengo (Cremona).**

Un regista misantropo torna al teatro con uno spettacolo sulla solitudine e l'incomunicabilità e, per questo, chiama il compagno di un tempo, un attore ormai imbolito dalla routine del giro. Fama e anni ruggenti sono ormai lontani, restano solo i reciproci empasse esistenziali. Questa la trama dello spettacolo, che si riduce alle schermaglie tra i due, alla loro - sincera - dichiarazione di inautenticità: il paradosso delle loro vite ingarbugliate diviene un paradosso teatrale. Giocando amabilmente su se stessi e la propria storia - effettivamente Cecchi e Zappalaglio non recitavano insieme da cinque anni, e la compagnia si trova a un punto di svolta grazie all'ingresso di nuovi attori e al progetto di trasformare Romanengo in un polo teatrale della Bassa lombarda - Piccolo Parallelo confeziona una sottile trappola teatrale, che ironizza sulla cialtroneria del mestiere e sui meccanismi del metateatro per trasformarsi in una rinnovata dichiarazione di amore e di fede nel teatro e nei teatranti. Esempio la scena finale, la chiave che apre questo calcolato incastro di piani di lettura: si alza idealmente il sipario, si indossano le maschere di scena, cadono quelle della vita. La falsità che impedisce di vivere diviene condizione di verità e possi-

bilità in scena: si può essere così superficiali da essere profondi, così semplici da essere complessi, così ambigui da essere trasparenti. *Pier Giorgio Nosari*

**BEFFE DELLA VITA E DELLA MORTE, due atti di Luigi Pirandello. Regia di Michele Placido. Con Michele Placido, Nino Bellomo e Loretta Cester. Prod. Atlantide Entertainment.**

Michele Placido torna sulle scene, dopo il successo di *Uno sguardo dal ponte*, riproponendo *L'uomo dal fiore in bocca*, atto unico pirandelliano con il quale l'attore pugliese qualche anno fa tornò al teatro, dopo i grandi consensi ottenuti con la fiction televisiva. Sotto l'unico titolo *Beffe della vita e della morte*, Placido, anche nelle vesti di regista, ha proposto al Politeama Siracusa di Reggio Calabria anche un altro atto unico di Pirandello, *All'uscita*.

Due momenti in cui si riflettono i temi classici dell'autore siciliano, ovvero la ricerca della verità e il valore dell'esistenza. Ne *L'uomo dal fiore in bocca* Placido si cala nei panni dolenti del protagonista, di cui riesce a rendere la tragicità, alternando il ritmo del racconto di una vita che scorre a calibrati silenzi. Atmosfera intensa che caratterizza anche *All'uscita*, in cui i tre personaggi morti, però ancora legati alle loro esistenze, "vivono", come quasi tutti i protagonisti delle opere pirandelliane, sospesi tra immaginario e reale. *Paola Abenavoli*

**TRE PECORE VIZIOSE, di Eduardo Scarpetta. Regia di Mario Scarpetta. Scene e costumi di Aldo Cristini. Musiche di Mario Messina. Con Mario Scarpetta, Graziella Marina, Enzo Romano, Michelangelo Ragni, Susy Del Giudice, Ciro Discolo. Prod. Prospet Promozione spettacolo e Bruttini s.r.l.**

Il Politeama Siracusa di Reggio Calabria è tornato a ospitare la commedia classica napoletana, presentando un testo di Scarpetta in cui si ripropongono tutti i canoni classici di questo genere teatrale: dal cognome dei protagonisti (Sciosciammocca), agli equivoci, che poi si chiariranno per l'immancabile lieto fine, alla contrapposizione tra classi sociali, con la

caricatura della borghesia. La storia narrata (tre uomini di casa Sciosciammocca tentano di sfuggire alle maglie della matriarca Donna Beatrice, organizzando una cena con le loro amanti, ignare del loro stato di ammogliati) dà modo a tutta la compagnia di tratteggiare abilmente le figure dei protagonisti, cui si aggiungono, come sempre nelle commedie classiche napoletane, personaggi di contorno fondamentali per dare ritmo alla vicenda. È però da segnalare la prova di Mario Scarpetta, nipote dell'autore e anche regista dello spettacolo, che si rivela degno erede della tradizione artistica di famiglia. *Paola Abenavoli*

**I DEMONI, libero adattamento da Fedor Dostoevskij. Regia di Corrado Accordino. Scene di Nicola Accordino. Costumi di Concetta Iannelli. Luci di Corrado Accordino. Con Corrado Accordino e Alessandro Conte.**

Lo specchio rotto sulla parete di fondo dello spazio scenico, probabile inquietante simbolo dell'identità lacerata e stridente dei personaggi, tre bassi parallelepipedici coperti da teli neri, libri a terra, un candelabro, un bicchiere per il tè: sono tutti gli elementi della scenografia "povera" di questo spettacolo, all'interno della quale risaltano più vivi e ingigantiti i personaggi. La sintonia con l'opera di Dostoevskij, in cui la figura umana si afferma costantemente in primo piano, è evidente. La scelta del giovane regista Corrado Accordino (che ha già portato in scena *L'idiot*) rivela anche il coraggio e la voglia di sfidare il pubblico ponendo se stesso e l'attore Alessandro Conte in una situazione "sprotetta da giochi scenici", in cui il vissuto dell'attore diventa essenziale. Tanto più essenziale poiché nel serrato dialogo tra la figura del mediocre e perverso Verchovenskij e il mistico-ateo Kirillov si concentra il tormentato conflitto, che pervade l'intero romanzo, di una generazione "maledetta" segnata dall'imperversare di

I due interpreti di *Demoni* (foto: Ivan Genasi).



estremismi ideologici (socialismo, anarchia, misticismo) con il tema eterno della ragione dell'esistenza, forse colta solo dalla zoppa visionaria Lebjadkina, che apre lo spettacolo, personaggio della "folle in Cristo" la cui apparizione pare un omaggio alla cultura popolare russa. Lo scontro fra le diverse chiavi di lettura del nichilismo, concepito come forza di annientamento o, paradossalmente, come fondamento liberatorio di una nuova dimensione esistenziale, viene mostrato in questo spettacolo proprio negli ultimi istanti di vita del "puro" Kirillov. Lo specchio sul fondo non può riflettere che fuggevoli ombre e la luce arcana delle candele, evocatrici dell'atmosfera densa e allusiva del romanzo. Felice anche la scelta di rappresentare lo spettacolo al milanese teatrino Zazie di via Lomazzo, il cui caldo spazio sembra concepito "per accogliere e per raccogliersi".

Emanuela Binello

**CATTIVI SOGGETTI**, di Pier Paolo Olcese, tratto liberamente da *I giocatori* di Nikolaj Gogol' e *Gioco all'alba* di Arthur Schnitzler. Regia di Pier Paolo Olcese. Scenografia di Nicholas Bovey. Costumi di Carolina Olcese. Luci di Nicholas Bovey e Andrea Gattini. Con Sabrina Iannello, Serafino Bandini, Luca Cairati, Alvise Camozzi, Tony Caroppi, Marco Filatori, Mauro Pescio, Paolo Romano, Nicola Stravalaci. Prod. Teatro Abitato in collaborazione con Ossobuco.

In uno spazio dalla tappezzeria squalcita e dai mobili dimessi, che col cambio di pochi dettagli diventa ora la stanza-bisca di una vecchia locanda, ora l'abitazione di un tenente ussaro - dimensioni che a volte si incrociano simultaneamente - si snoda l'azione di questa storia di bari incalliti, che in alcuni momenti, grazie a un attento uso del ritmo, si trasforma in una danza brillante di

movimenti, esclamazioni, atteggiamenti istrionici intorno alle sedie, al tavolo da gioco, alle carte.

È proprio questo aspetto teatrale che il regista, dichiaratamente, intende sottolineare della dimensione esistenziale dei giocatori: nel corso della storia vediamo personaggi che cambiano il proprio ruolo da carnefice a vittima e viceversa, rivelando vari strati di verità che si aprono come scatole cinesi di "finzione nella finzione". Ultima vittima dell'intrigante gioco è proprio lo spettatore, destinato a restare sospeso nel dubbio "su come siano andate veramente le cose", lasciato aperto da un doppio finale. La pièce, il cui testo è tratto e liberamente rielaborato da *I giocatori* di Gogol' e *Gioco all'alba* di Schnitzler, mantiene del primo autore le tinte grottesche evidenti nella delineazione dei personaggi e dei loro "teatrali" slanci, in contrasto ironico con la voluta sciattezza dell'ambiente; del secondo, le intricate situazioni di tensione che si condensano nel lavoro di questi attori in alcuni momenti di atmosfera totalmente sospesa. Emanuela Binello

**LA FORESTA DI RUE ST. DENIS**, tratto da *La notte poco prima delle foreste* di Koltès. Adattamento e regia di Maria Antonia Pingitore. Luci di Nando Frigerio. Suono di Renato Rinaldi. Con Giancarlo Prevati. Prod. Teatridithalia.

Tra la penombra e la luce si muove il corpo di un personaggio farneticante nato dalla fantasia di Koltès: le delusioni, le ossessioni, i ricordi e le nostalgie che uno "spostato" tra i tanti ci offrirebbe all'angolo di una fra le tante strade di una città diventano materiale di un monologo tutto giocato fra l'attore e lo spettatore.

Ambizioso banco di prova anche per un interprete carico di energia come il giovane Giancarlo Prevati. Sfidare la barriera "convenzionale" della platea diventa tanto più difficile se si tratta infatti di coinvolgerla in un delirio associativo, che ormai, per la nostra sensibilità "metropolitana", suona scontato perfino quando lo sentiamo a distanza ravvicinata provenire da un barbone sul metrò-arena nella quale lo stesso Prevati, con la giovane regista Pingitore, si è cimentato in una sorta di "prova aperta". Tuttavia, lo sforzo evocativo di un corpo

intelligente che reagisce a fantasmi e immagini e alcuni momenti magici di contatto con il pubblico ci aiutano a guardare più da vicino i vivi lampi di cruda memoria vissuti dal personaggio, anche se, probabilmente per una scelta precisa, non ci scuotono dalla nostra indifferenza apatica di spettatori. Anche la regia tende a sottolineare la presenza "significante" dell'attore sulla scena, che a tratti abita spazi ritagliati soltanto, e delicatamente, da zone di luce. Emanuela Binello

**SERATA FEYDEAU**, tratto da Georges Feydeau. Regia di Roberto Vandelli. Scene del Laboratorio Teatrale. Costumi di Valentina Vitrano. Musiche di Aldo Piubello. Coreografie di Annalisa Meneghini. Con Isabella Caserta, Roberto Vandelli, Paola Compostella, Luigi Arreghini, Andrea Pasetto, Oscar Vallisari, le ballerine di can can Federica Armani, Silvia Bertoncelli, Emanuela Borinato, Martina Cipriani e Ilaria Scimone. Prod. Cooperativa del Teatro Scientifico, Verona.

L'impressione è quella di entrare in un quadro di Toulouse Lautrec: tavolini ai piedi del palcoscenico, alcuni separé, tutta la sala avvolta da raso rosso, camerieri che offrono champagne prima di sedersi ai tavolini e ballerine di can can.

Il Teatro/Laboratorio si trasforma in un ambiente parigino di primo Novecento per questo allestimento frizzante di Roberto Vandelli, a cui va la felice scelta di due testi di Feydeau - *Il professore di pianoforte* e *Ortensia ha detto «Me ne frego»* - con cui realizza una lettura dell'autore comico diversa da quella solita della produzione dei *vaudeville*: divertente o frizzante, ma nello stesso tempo acuta e ben calibrata. Georges Feydeau è considerato non soltanto un perfetto ideatore di "orologerie" teatrali, ma anche un sarcastico osservatore della natura umana.

Molto bravi Isabella Caserta e Roberto Vandelli nel ricreare con ritmo incalzante, coadiuvati da un cast affiatato, in un meccanismo dai tempi perfetti, la storia del dentista Folbraguet e di sua moglie Marcella in *Ortensia ha detto «Me ne frego»*: un atto unico di grande presa comica dove si avvicendano in un impensabile studio dentistico, oltre ai due coniugi, la

Giancarlo Prevati in *La foresta di rue St. Denis*.



sfrontata domestica Ortensia e gli sventurato pazienti. La pièce fa parte del ciclo *Dal matrimonio al divorzio*, una serie di atti unici che ci danno, nei modi della commedia, un'immagine quasi strindberghiana della coppia: mariti docili e mogli terribilmente autoritarie, uniti in vincoli ormai solo nominali. Il pubblico rimane coinvolto nel primo atto unico *Il professore di pianoforte*, giocato sull'equivoco tra un giovane provinciale (scambiato per professore di pianoforte) e una giovane della Parigi "bene" (scambiata per famosa attrice), in un crescendo di ritmo che non tralascia di approfondire le caratterizzazioni dei personaggi. Anche in questo caso Isabella Caserta e un esilarante Roberto Vandelli creano una partitura ritmica perfetta. *Rudy De Cadaval*

**CLYTEMNESTRA... SOSPEO MUSICALE A LABBRA VIOLA**, da Eschilo, Euripide, Hofmannsthal, Benn, Wolf, Müller. Regia di Mattia Sebastiano. Musiche di Carina Vanesa Aprile e Luca Fabbri. Coreografia di Claudia Lawrence. Con Benedetta Laurà e (al violino e pianoforte) Carina Vanesa Aprile. Prod. Centro Attori.

In un intreccio di plurimi linguaggi espressivi che trascorrono dal dialogo-scontro della parola con un comprimario apparato musicale fino a momenti coreografici di abbandono dionisiaco, il mito di Clytemnestra è riproposto dal regista-dramaturg Mattia Sebastiano come monumento emblematico della conflittualità uomo-donna che dalla notte dei tempi si proietta fino ai giorni nostri. Il tragico destino della uxoricida moglie di Agamennone, a sua volta uccisa dal vindice figlio Oreste, è visto essenzialmente come presa del potere del mondo virile nei confronti di una donna assurta al trono con la complicità del plagiato Egisto. Su un palcoscenico pressoché sgombero, sono misterici giochi di luce a contrassegnare i momenti salienti di uno spettacolo improntato a una sanguigna forza barbarica pienamente restituita dalla prepotenza espressiva della protagonista Benedetta Laurà, cui fanno da controcanto le algide musiche originali di Luca Fabbri e di Carina Vanesa Aprile, che quest'ultima esegue dal vivo pizzicando rabbiosamente le corde di un violino o martellando i tasti di un pianoforte. Il "sospeso

musicale a labbra viola" che figura nel titolo assurge a elemento esplicativo di un percorso nelle pulsioni ancestrali dell'umanità che la regia "partigiana" di Mattia Sebastiano incentra nel costante rapporto dell'urlante protagonista con una musicalità straziata, in cui melodie frigio-doriche, ritmi giambici, citazioni di Mozart, Chopin, Ciaikovskij, si sposano a suoni gutturali, grida lancinanti, liberatorie evoluzioni coreografiche. *Gastone Geron*

**GEORGES DANDIN**, di Molière. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Angelo Poli. Con Marco Balbi, Adriana De Guilmi, Alberto Faregna, Rosa Leo Servidio, Gianni Quillico, Alessio Vicardi, Matteo Zanotti. Prod. Compagnia stabile del Teatro Filodrammatici di Milano.

Commedia-farsa di Jean-Baptiste Poquelin, Georges Dandin ha sollecitato l'estro di un regista come Giuseppe Emiliani, cultore appassionato di Goldoni, sollecitandolo a una riproposta che ha conservato garbata ironia ai meccanismi di un gioco crudele ammantato di apparente leggerezza. Il protagonista cui la commedia s'intitola è un ricco provinciale di estrazione contadinesca che la febbre dell'ascesa sociale ha incautamente spinto a sposare una giovane e disinibita madamigella aristocratica, degna discendente di due spocchiosi nobilastrici di ridicole pretese. Ma quello che assilla il malcapitato Georges Dandin non sono tanto, o soltanto, i tradimenti della moglie, quanto l'impossibilità di attestarne le continue infedeltà: insomma è un comuto che invano si proclama tale, vittima di una lotta di classe *ante litteram*. La regia di Emiliani coglie appieno la sotterranea ferocia di una vicenda che quasi certamente adombra il fallimentare rapporto dello stesso Molière con la troppo giovane moglie Armande, cui le malelingue attribuivano addirittura un legame incestuoso ritenendola figlia della primattrice che per lunghi anni era stata l'amante dell'autore-attore. Con un'accorta incursione di teatro nel teatro, il regista porta inizialmente alla ribalta lo sfortunato protagonista (il cui cognome Dandin potrebbe tradursi con Cretinetti) seduto davanti a un sipario scarlatto impresiosito da due medaglioni. È uno spassoso quanto controllato Marco Balbi a calarsi nei panni dell'arricchito contadinotto che pre-

tende la patente ufficiale di becco per potersi liberare dell'infedele Angelica, cui dà malizioso risalto Rosa Leo Servidio. Ma l'apice della comicità è nei ritratti irresistibili dei genitori di Mademoiselle affidati alle risorse caricaturali di Gianni Quillico e di Adriana De Guilmi, impagabili nel tratteggio esasperato di due snob di provincia votati alla religione dei più ridicoli cerimoniali cortigiani. Al seicentesco minueto con sottofondo amaramente stridente partecipano il lepido Alberto Faregna, la peperina Alessia Vicardi e il promettente Matteo Zanotti contribuendo a conferire all'inascoltata denuncia del protagonista l'aura di anticipato grottesco coerentemente perseguita dalla regia. *Gastone Geron*

**LA PANTERA IMPERIAL**, regia e scene di Carlos Santos. Musica di J.S.Bach. Con Carlos Santos, Ines Barras, Augusti Fernandez, Olvido Lanza, Antoni Comas, Mary Davison, Luara Justicia, Anna Criada, Prod. Compagnia Carlos Santos.

Estroso, folle, visionario. Quali altri aggettivi si possono usare per uno spettacolo come *La Pantera Imperial* di Carlos Santos? Così surreale e così deliziosamente fuori dai canoni, dalle regole del teatro corrente. Così ricco di inventiva (ah, quella pianola che, nel finale, manovrata da un pulsante elettronico, gira pericolosamente per la ribalta, lanciata - estremo sarcasmo - contro gli artisti che suonano, quasi volesse espellerli perché non più necessari al nostro tempo!) da lasciarti ubriaco. Indefinito, pur collocandosi tra musica e teatro, tra classicismo e furore avanguardistico. È il vecchio Hoffmann che scherza con Dalí e con altri ancora. E diciamo Hoffmann perché in scena Carlos Santos gioca con i suoi pianoforti e in mezzo ai suoi discepoli come il dottor Coppelius gioca invaghito della sua misteriosa bambola. La sua Coppelia, in questo caso, sembra chiamarsi Bach.

Inginocchiato, un pianoforte alla sua destra e uno alla sua sinistra, Santos suona Bach con le braccia incrociate sotto lo sguardo severo di ventuno busti di gesso fino a giacere prostrato sul palco. *Domenico Rigotti*

testi



# IMPRESA di famiglia

di Pierpaolo e Ivan Palladino

Testo secondo classificato

Premio E. M. Salerno per la drammaturgia, Edizione 1998



«...migliaia, milioni di individui lavorano, producono e risparmiano nonostante tutto quello che noi possiamo inventare per molestarli, incepparli, scoraggiarli. È la vocazione naturale che li spinge; non soltanto la sete di denaro. Il gusto, l'orgoglio di vedere la propria azienda prosperare, acquistare credito, ispirare fiducia a clientele sempre più vaste, ampliare gli impianti, abbellire le sedi, costituiscono una molla di progresso altrettanto potente che il guadagno.

Se così non fosse, non si spiegherebbe come ci siano imprenditori che nella propria azienda prodigano tutte le loro energie e investono tutti i loro capitali per ritrarre spesso utili di gran lunga più modesti di quelli che potrebbero sicuramente e comodamente ottenere con altri impieghi».

Luigi Einaudi

La scena presenta alcuni uffici di un'azienda siderurgica. Al centro l'ampio ingresso con un bancone al quale si rivolgono gli avventori: camionisti, fornitori, clienti giornalieri. Questo ambiente di passaggio comunica a sinistra con una porta in ferro. Al di là della porta, non visibile al pubblico, si trova l'officina con gli operai e i macchinari al lavoro.

A destra si intravede l'inizio di un corridoio che porta ad altri uffici, non visibili, ed all'ingresso dell'edificio.

In fondo una scalinata porta al primo piano dove da un lato si trova l'ufficio di Bruno, e dall'altro lato l'ufficio vendite di Cecchini.

Le scale proseguono in alto e portano agli uffici, non visibili, dell'amministrazione.

Nell'ingresso comune vi è inoltre una fotocopiatrice e un ambito "distributore di caffè".

## SCENA I

Cecchini è davanti al distributore di caffè. Silvio, dietro al bancone è intento a sistemare alcune bolle.

SILVIO - Ha letto della rissa di ieri?

CECCHINI - Ho letto, ho letto. Povera gente.

SILVIO - Fare a botte per un concorso!

CECCHINI - Che poi il posto mica lo

conservi. Flessibilità, licenziamenti...

SILVIO - Si potrebbero accettare se il lavoro ci fosse.

CECCHINI - Ma non c'è! È la crisi del mercato.

SILVIO - Le imprese non prendono più nessuno.

CECCHINI - L'unica è mandare la gente in pensione. E invece a quelli come me li inchiodano fino a cent'anni.

SILVIO - Non ancora.

CECCHINI - Presto sarà così, vedrai.

SILVIO - Ce l'avessi io questi problemi. Ancora mi devono assumere a me.

CECCHINI - Ti assumeranno. Lorenzo è contento di te.

SILVIO - Lui dice che questa azienda potrebbe andare forte.

CECCHINI - Sogna. Qui è tutto fermo. Si lavora male.

SILVIO - Questo è sicuro. Ora mi ha messo a fare il recupero crediti.

CECCHINI - Non doveva farlo la moglie?

SILVIO - Non si fida di lei. Poca esperienza, dice. Vuole che lo faccia anch'io. Tutto il giorno ad acchiappare i debitori.

## PERSONAGGI

BRUNO : Azionista di maggioranza e amministratore unico.

LORENZO : Suo figlio, direttore vendite.

CHIARA : Moglie di Lorenzo. Impiegata da poco in azienda.

SERGIO : Capo-operaio anziano.

SILVIO : Giovane impiegato in contratto di formazione.

CECCHINI : Venditore anziano.

PERSONAGGI INCOMBENTI (ma assenti dalla scena)

PIGNA : Socio dissenziente: Il nemico.

IL PERITO : La "Spada di Damocle" sull'azienda.

MARTINI : Il cliente disposto a "fare affari". Il pesce piccolo con cui ci si può mettere d'accordo.

ARCHITETTO FERRERO : Il "Pesce grosso". La speranza della svolta.

### GLI INCUBI

I CERTIFICATI: Fondamentali documenti veri o falsi che stabiliscono che un prodotto è effettivamente quello.

IL BAGNO : La truffa. L'incertezza del credito.

LE BANCHE : Gioia e dolore, origine e fine di ogni illusione.

IL MERCATO : Dio onnipotente e misterioso. Il fantasma di tutti.

L'azione si svolge nell'arco di una sola giornata

CECCHINI - Non ti invidio.

SILVIO - Poco fa ho telefonato a quelli di Milano. Al telefono ha risposto una donna che diceva: «Sono andati via all'improvviso la settimana scorsa».

CECCHINI - Ha detto così?

SILVIO - Sì. Ha detto proprio così.

CECCHINI - È evidente che si tratta di un bel "bagno". Chi è che ha chiuso l'ordine con quelli lì, Lorenzo o suo padre?

SILVIO - Suo padre.

CECCHINI - Allora è meglio non dire nulla per oggi. Il capo è già in crisi per questa storia del perito.

SILVIO - Non ci voleva proprio. Oggi faremo scintille, vero?

Entra Sergio il capo operaio. Appena Cecchini lo vede si avvia nel suo ufficio.

SERGIO - Cecchi, è arrivato un altro camion!

CECCHINI - Questo è l'ultimo.

SERGIO - Ma quanti tubi hai ordinato?

CECCHINI - Tu non ti preoccupare. (va via)  
SERGIO - Guarda che siamo noi che li scarichiamo! E non sappiamo più dove metterli! C'è bisogno anche di chi vende, sai? (A

Silvio) Ragazzo, mi serve il rapporto sul turno di stanotte.

SILVIO - Ora lo cerco.

SERGIO - Ragazzo, dovresti averlo a portata di mano. Velocità ci vuole. Velocità!

Entra Lorenzo, nervoso.

SILVIO - Buongiorno signor Lorenzo.

SERGIO - Ciao Loré.

LORENZO - (Secco) Buongiorno. Silvio, che merce è partita?

SILVIO - Nessun camion ancora. È arrivato invece un carico della Galmine.

LORENZO - Un altro?

SERGIO - E sì!

SILVIO - Il signor Cecchini ha ordinato un altro carico.

LORENZO - Ora mi senti! Il carro ponte come va?

SERGIO - Male.

LORENZO - Ma le macchine ora lavorano?

SERGIO - Ora sì. Il problema è che gli impianti sono vecchi, non ce la fanno più. Suona sempre l'allarme. Stanotte è scattato di nuovo. Non sono neanche andato a dormire.

LORENZO - E perché tu? Petrosino non c'era?

SERGIO - Che c'entra? Sono io il responsabile.

LORENZO - (Sospettoso) Ma lui poteva controllare ed evitare di farlo

scattare.

SERGIO - *(Puntualizza)* Petrosino lavora, ma è stanco. Chiede di essere spostato al primo turno.

LORENZO - Come? Prima voleva fare la notte e mò ha sonno?

SERGIO - Non è questo. È che hanno messo anche la moglie a fare il turno di notte e allora Loré, qualcuno a casa coi figli ci dovrà pur restare. È giusto o no, Loré?

LORENZO - Vuol dire che dove lavora la moglie qualcun'altro penserà a cambiare il turno di lavoro a lei.

SERGIO - Petrosino è uno dei migliori. Fidati.

LORENZO - Fammi vedere il rapportino sul turno di notte e ne riparliamo. L'hai preparato?

SERGIO - L'ho già chiesto al ragazzo.

LORENZO - Benissimo. Questa storia va chiarita fino in fondo.

SERGIO - *(A Silvio)* Hai sentito? Trovalo. *(Rientra in officina)*

LORENZO - *(Tra sé rivolto a Sergio)* Sì, sì, la fai facile tu *(A Silvio)* Il commercialista è arrivato?

SILVIO - Non s'è visto.

LORENZO - E il perito?

SILVIO - Sì. È di sopra con la signora Chiara.

LORENZO - Ecco, lo sapevo! Hai preparato quell'inventario che aveva chiesto mio padre?

SILVIO - Sì. L'ho già consegnato.

LORENZO - A chi?!

SILVIO - A suo padre.

LORENZO - Ah... va bene, vai su anche tu e stai dietro al perito. Vedi se hanno bisogno di qualcosa.

*Lorenzo entra nell'ufficio di Cecchini.*

LORENZO - *(Sbrigativo)* Allora, sei riuscito a vendere qualcosa?

CECCHINI - Ecco, sì. Sto provvedendo, anche se non è facile. Sai, i tubi non sono di ottima qualità.

LORENZO - Questo lo so già, ma sei tu che hai voluto prenderli per quel tuo cliente. Se sono arrugginiti ora li devi rivendere tu.

CECCHINI - Non è colpa mia. Martini li avrebbe già acquistati. Era un affare sicuro.

LORENZO - Non era affatto sicuro visto che ce li ha lasciati sullo stomaco a noi.

CECCHINI - Ma che colpa ne ho io se si è tirato indietro all'ultimo minuto? «Non mi hanno pagato», dice, «non posso prendere altri tubi».

LORENZO - E ora?

CECCHINI - Ora ho portato avanti un'altra trattativa molto importante con l'azienda municipalizzata di Piombino, ma all'ultimo, che ti devo dire, hanno fatto marcia indietro anche loro.

LORENZO - Cecchi!

CECCHINI - Ma il mercato è il mercato.

LORENZO - La verità è che se Martini non ha i soldi per fare l'imprenditore, noi non potevamo essere i suoi fornitori. Ma tu te ne fregghi, perché non ti muovi, non vuoi più andare in giro, non vuoi essere "presente" sul mercato. Questa è la verità!

CECCHINI - ...al limite potrei rimetterli sul mercato facendoli passare per nuovi. Lo abbiamo già fatto in passato con tuo padre. Si ritoccano un po' i certificati...

LORENZO - Assolutamente no! Siamo un'azienda siderurgica, non i rottamai del paese! *(Andando via)* Noi abbiamo bisogno di vendere e di farci pagare puntualmente per quello che vendiamo: ricordalo! *Incrocia sua moglie Chiara che scende le scale.*

LORENZO - Ciao tesoro. *(Siede dietro al bancone e sospira)*

CHIARA - Che hai?

LORENZO - Il solito. *(Si passa una mano tra i capelli. Ne lascia cadere alcuni sulla scrivania. Li osserva)*

CHIARA - Andiamo bene. Ascolta, io non capisco quello che sta succedendo oggi.

LORENZO - Perché?

CHIARA - Di sopra c'è il perito del tribunale che fa domande, chiede cose tecniche... tuo padre è arrivato e si è chiuso in ufficio. Ma senza il commercialista non si vuol far vedere. Mi dice: stai su in amministrazione e senti che vuole il perito, poi vieni da me e riferisci. Ma perché è così agitato?

LORENZO - Papà non ha più la pazienza di una volta. È stanco. E questa storia non ci voleva proprio.

CHIARA - Ma è possibile che quel Pigna ogni volta gli mette i bastoni tra le ruote? In fin dei conti è sempre un socio!

LORENZO - Chiara, quello è uno che non sa perdere! Da quando papà gli ha soffiato il controllo dell'azienda per lui è diventata una questione di principio farci fallire. Pigna sul mercato è una potenza e non può sopportare questo smacco.

CHIARA - Sembrate tutti matti.

LORENZO - Ti meravigli? È sempre così. Sempre.

*(Pausa)*

CHIARA - Sai, sono stata in agenzia. Se facciamo il biglietto aperto a quattro mesi ci costa molto meno.

LORENZO - Quattro mesi? Mi sembrano troppi...

CHIARA - Sono due anni che se ne parla. Ce lo meritiamo.

LORENZO - Ma come si fa?

CHIARA - Ci andiamo! È qui dentro che si esaspera ogni cosa. Stai in azienda da quando avevi venti anni. Ma la vita è ancora qualcos'altro!

LORENZO - A proposito, ha chiamato Ferrero?

CHIARA - Che c'entra Ferrero adesso?

LORENZO - ... sì lo so tesoro, hai ragione. E ti giuro che il viaggio lo faremo. Facciamo passare questo momento e poi ci penseranno i miei collaboratori a scormarsi col lavoro.

CHIARA - È che non ti fidi di nessuno.

LORENZO - Mi fido di te *(Pausa)* Ha chiamato Ferrero?

CHIARA - No. Ti ha cercato invece Righi. Due volte.

LORENZO - Ecco, lo sapevo! Tutte lepri se ti devono dei soldi, ma appena sei tu che devi pagare, ti inseguono come iene! *(Si ripassa la mano sui capelli)*

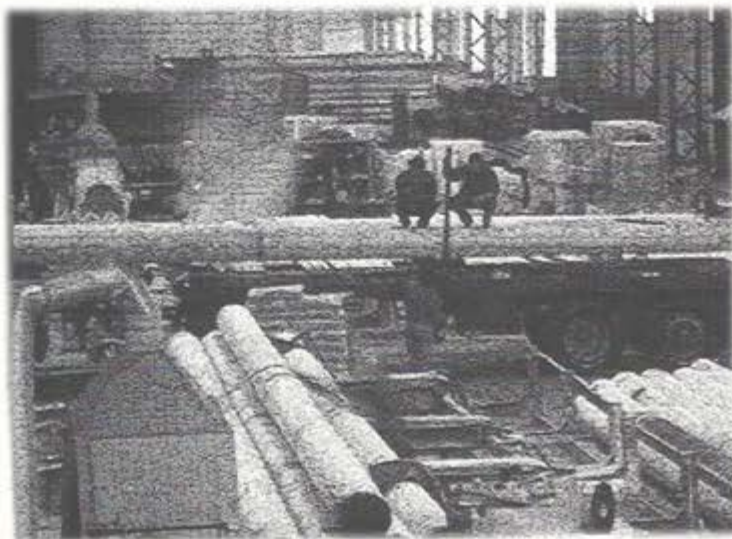
CHIARA - Lasciali stare. Non ti toccare. Hai messo la lozione che ti ho comprato?

LORENZO - Non serve a nulla...

CHIARA - Tu non ti fidi neanche di me.

LORENZO - Ma no. Che c'entra? È solo che mi sono scordato, con tutti i casini che mi combinano qui dentro, non c'ho più la testa!

CHIARA - Tra poco ce l'avrai pelata la testa.



tesoro.

LORENZO - Certe volte me li strapperei, giuro.

(Pausa)

CHIARA - Oggi pomeriggio tornano quei ragazzi, ricordi? Per i colloqui di lavoro.

LORENZO - Non posso riceverli oggi. Ho troppi casini. Digli di rimandare.

CHIARA - Li hai già rimandati.

LORENZO - Non posso assumere nessuno! C'è già Silvio che si sta formando, ed è grasso che cola. Per mio padre un esperto ci costerebbe troppo e ad un giovane non abbiamo tempo di fargli la formazione. Capisci? La pensa così e non c'è nulla da fare; finché comanda lui, almeno.

CHIARA - Ho sentito che parlavi con Cecchini.

LORENZO - Quello me lo devo togliere dai coglioni. È una palla al piede.

CHIARA - Che altro ha combinato?

LORENZO - Il solito! Ha comprato dei tubi arrugginiti, «Faccio l'affare! Faccio l'affare!» e mò li vuole vendere come nuovi. Ma se fanno schifo il cliente li vede, no? E invece no! A lui basta dare una "ritoccatina" ai certificati di qualità, come quando i tubi viaggiavano nelle "bustarelle", capisci? Quello è fuori dal mondo e anche mio padre ci sta vicino, ormai.

CHIARA - Basta stargli dietro ed essere chiaro.

LORENZO - Appunto. Ma come faccio a star dietro a tutti?

CHIARA - Lorenzo, hai bisogno di riposarti... (Pausa. Chiara gli carezza il collo. Lorenzo si abbandona per un attimo)

LORENZO - ...hai parlato con quelli di Milano?

CHIARA - Non ho trovato nessuno. C'era solo una segreteria telefonica.

LORENZO - Lo vedi? Lepri anche loro. Ma chi ha chiuso l'ordine con questi qui? Cecchini o mio padre?

CHIARA - ...tuo padre.

LORENZO - ...Va bene (Si alza) Se chiama Ferrero passamelo subito: solo Ferrero!... ma quanto è agitato papà?

CHIARA - Più del solito.

Chiara si avvia nel corridoio di fondo. Lorenzo sale le scale ed entra nell'ufficio del padre.

LORENZO - (Entrando. Calmo) Ciao papà.

BRUNO - (È molto agitato. Rovista fra le carte sul tavolo. Gli altri cassetti aperti) Hai visto? È già arrivato. Sembra che voglia parlare con me, ma non sa che sono qui. Ho parcheggiato dietro gli impianti come un ladro per non farmi vedere!

LORENZO - Papà calmati. Sembri un pazzo.

## autopresentazione

### IL MIRAGGIO del "POSTO"

tra i **MISTERI** del **MERCATO**

di Ivan Palladino

Dopo il diploma e qualche esame universitario alle spalle, eccomi fare il mio ingresso nel rutilante mondo dei tubi d'acciaio. Il mio inserimento nel mondo del lavoro è stato facilitato dalla possibilità di essere assunto nell'impresa paterna. Dopo un breve apprendistato romano al fianco di mio padre, a cui ho cercato di "rubare" i segreti del mestiere, ho deciso di trasferirmi in Abruzzo per assumere la direzione commerciale dell'impresa di famiglia. I primi anni del lavoro in azienda sono stati connotati da una altissima tensione nei rapporti fra me e mio padre che scaturiva dalla insolvenza reiterata dei nostri clienti, dalla crisi del mercato siderurgico di quegli anni e dal differente approccio che ognuno di noi aveva alla soluzione dei problemi che si presentavano. Fortunatamente i rapporti fra me e lui sono sempre stati improntati alla reciproca stima ed ogni scontro veniva poco dopo dimenticato. È proprio a questa atmosfera, tipica di tante piccole imprese a conduzione familiare, che il lavoro mio e di mio fratello si è ispirato cercando di esporre in chiave drammaturgica tutte le ansie e le attese che scandiscono le singole giornate lavorative. Anche per gli altri personaggi della commedia, il capo operaio, il venditore anziano, il giovane in prova, l'impresa si pone come unica realtà alla alternativa del "posto sicuro" in uffici e ministeri. Realtà alternativa appunto, ma non certo stabile. Il dio mercato su cui la libera impresa si fonda non può certo tenere conto della buona volontà, è regolato da leggi oscure, da realtà imprenditoriali infinitamente più importanti di quelle di una piccola o media impresa. Emerge quindi la sensazione che il tempo per svolgere qualsiasi azione non sia sufficiente e che la vita, alienata, debba essere necessariamente sacrificata al lavoro. Aggiungo però, in conclusione, che se Lorenzo nella sua vicenda non riesce a liberarsi dal "richiamo della sirena", io e la mia compagna, al viaggio in Sud America non abbiamo rinunciato. ■

BRUNO - ...come?

LORENZO - Pigna sta solo cercando di rompere i coglioni. Lo ha sempre fatto. Per lui ormai è diventata un'ossessione. Prima ha provato a screditarti sul mercato dicendo che non avevamo più una lira, che dovevamo chiudere: ma noi non abbiamo chiuso! E ora ha impugnato il bilancio ed è andato a piangere in tribunale.

BRUNO - Stavolta però ha colpito nel segno. Se un perito del tribunale ti ispeziona il bilancio sono guai! Non so che fare, mi dicono di non parlarci, ma io vorrei incontrarlo, tu sai come sono capace io di convincere la gente... semmai si potrebbe avvicinare in altro modo... che dici?

LORENZO - E perché? È ancora presto per stabilire se stiamo mostrando il fianco. Questo l'ho capito papà, è troppo giovane e

ambizioso; non è ancora un "Ciccio Mazzetta!".

BRUNO - Dici?

LORENZO - Ascolta, qui si tratta di una partita a scacchi e va giocata sui tempi lunghi. Ora ci sono altre urgenze che premono alla porta.

BRUNO - Sì è vero. Lo so. C'è il problema agli impianti. Dovremo fermarci per la manutenzione.

LORENZO - Non ci possiamo fermare! Siamo già in ritardo su tutte le consegne. È Sergio che non sa prevenire i problemi. È vecchio e stanco.

BRUNO - Sergio è una persona fidata.

LORENZO - Una volta forse. Ora è tutto da vedersi.

BRUNO - Che vuoi dire?

LORENZO - Lo so io. Comunque l'urgenza

è un'altra.

BRUNO - (*Si siede e sospira*) Ti ascolto. Sentiamo.

LORENZO - Ieri sera ho sentito Vasilii.

BRUNO - ...ah, Vasilii?

LORENZO - Papà. È l'agente della Pomatov di Kiev!

BRUNO - ...Certo. E allora?

LORENZO - C'è uno stock di tremila tonnellate di merce. Tubi di prima scelta. Un surplus di una produzione destinata ai Ceceni che gli è rimasta sul groppone. Stanno messi male, devono vendere: e chi primo arriva fa l'affare. Io ho un'opzione di otto giorni ma so che Malatesta è sull'ordine anche lui.

BRUNO - Loré, tremila tonnellate. Sei tu che sembri un pazzo!

LORENZO - Ho già detto a Vasilii che in una settimana avremmo aperto la lettera di credito. Non sto giocando all'azzardo, rientra nelle nostre possibilità portare a casa la partita.

BRUNO - Lorenzo, io non ho la testa in questo momento per pensare a navi russe, cinesi o cubane e poi ricordati che questa azienda si è salvata con la strategia della lumaca.

LORENZO - (*Deciso*) Le lumache andavano bene dieci anni fa, quando nel mercato ci si confrontava con altre aziende del nostro calibro, oggi quelle che non sono fallite si sono fuse e hanno creato poli che marciano con un altro passo rispetto al nostro!

BRUNO - Ecco! Tu quando ti metti in testa una cosa sei come una goccia cinese. Tin! Tin! Tin! Ora ti chiedo di concentrarti sulla questione del perito!

LORENZO - ...allora, visto che da due settimane sto dietro a questo affare, che ho inviato decine di fax in Russia e che il mio tempo costa a questa azienda, ti invito a riflettere anche su questi dati oggettivi!

BRUNO - Loré, piantala con questa storia che il tuo tempo costa all'azienda...

LORENZO - Perché, vorresti dire che è gratis?

BRUNO - Ma sono io l'amministratore e sono io che ti pago!

LORENZO - E io sto parlando appunto di lavoro!

BRUNO - (*Cambio*) Loré, ascolta. In questo momento ho bisogno di essere sereno, perché tu forse non hai capito bene che quello lì sopra deve stabilire se c'è il penale! Hai capito? Il penale! (*Pausa*) Quindi non mi rompere i coglioni con queste stronzate che il tempo tuo è denaro. Vuoi andartene? Vattene. Nessuno è indispensabile. È chiaro?

*Suona il telefono.*

BRUNO - (*Brusco*) Sì? (*Passa al figlio*) ...un certo Ferrero. Per te.

LORENZO - È Ferrero! (*Un tempo. Prende fiato*) Buongiorno architetto. Ho ricevuto il suo messaggio e mi accingeva a richiamarla... lo so, mi scusi ma qui le telefonate si susseguono e il mio interno sembra una *hot line* (*Risatina*)... sì mi dica... sì... sì, no, ho letto con attenzione la sua richiesta. Non le nascondo che il lavoro ci interessa molto... eh, immagino che non siamo i soli... certo che per i tempi di consegna avete ritmi molto serrati... ho capito... allora restiamo con questa intesa: nel giro di qualche minuto le invierò una nuova offerta con un ulteriore sconto del 3%. Guardi che mi sono sparato le ultime cartucce!... si figuri, non penso che a lei... la saluto, arrivederci. (*Riattacca*)

Papà, questo sta cercando proprio il materiale che adesso è in Russia, capisci? Ne possiamo piazzare già 1500 tonnellate appena la nave attracca. E ricordati che con Vasilii abbiamo l'accordo delle 100 lire al chilo!

*Pausa.*

BRUNO - ...Mh! Anche con lui?

LORENZO - Soprattutto con lui!

BRUNO - Loré, io ti posso anche capire. Anzi: ti capisco. Ma cerca anche tu di capire me...

LORENZO - Questa nave la dobbiamo comprare! Con 100 lire al chilo di crema fanno 300 milioni che ci ritornano in nero!

BRUNO - (*Allarmato*) Sh!

LORENZO - (*Abbassando il tono*) Inoltre la metà del carico gliela vendo già a questo Ferrero, e guadagno quanto tu neanche ti puoi immaginare. Papà, noi dobbiamo

acquistare maggiore visibilità sul mercato. Un'azienda che cresce deve fare casino per conquistarsi il rispetto che è necessario. A te ti devono rispettare papà! Guarda che nell'ordine ci siamo solo noi e l'Ilva!

BRUNO - Ma allora che ne parliamo a fare? Sei un'illuso. Quelli ti si mangiano!

LORENZO - (*Pausa*) Forse io mi illudo. Ma può darsi anche che ti sbagli tu una volta tanto...

BRUNO - Ah, io mi sbaglio?

LORENZO - Quando mi farai il cazzo del favore di esaminare con attenzione la mia offerta, ti renderai conto che ha lasciato il segno, li ha scioccati! L'Ilva non potrà mai allinearsi o andare sotto i nostri prezzi. E una volta chiuso l'ordine papà, voglio andare direttamente da loro, sedermi al tavolo dell'amministratore delegato - sì! - E dirgli chiaro e

fondo: «Buongiorno caro amministratore delegato. Io ho l'ordine di vendita in mano, e i tubi li vado a prendere all'estero. In futuro però lasciami ogni tre o quattro mesi un ordine del genere ed io i tubi li compro solo da te e ti faccio da "copertura" su tutte le altre trattative importanti. Tre ordini grandi a me e il resto a te. Così non ci facciamo la guerra, caro amministratore delegato».

BRUNO - Ma ti rendi conto di quanti soldi devo andare a chiedere alle banche? Siamo parlando di miliardi! Chiederanno un'ipoteca sul capannone, sulla casa e pure sulle mutande!

LORENZO - E tu insisti. È la volta che i direttori devono dimostrare, come dici tu, di essere banchieri e non bancari!

*Pausa.*

BRUNO - No Lorenzo. Non è pane per i nostri denti.

LORENZO - Ti invito a ragionare...

BRUNO - (*Urla*) Basta!!!

*Pausa.*

LORENZO - Mi fai paura papà. Sei superato.

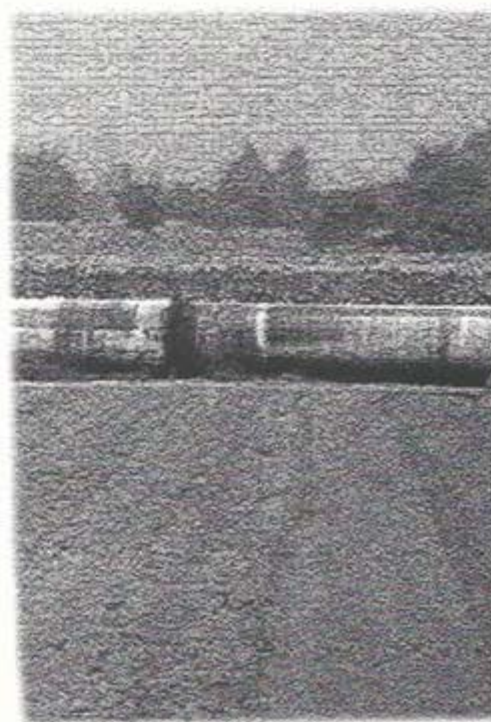
*Il padre resta seduto in silenzio. Lorenzo esce e lascia la porta aperta. Scende giù nell'ingresso, prende un casco posato sull'attaccapanni ed entra in officina. Il padre si alza ed esce anche lui dal suo ufficio.*

BRUNO - Lorenzo... Loré. (*Non lo trova*) Incrocia Silvio e Chiara che scendono le scale.

SILVIO - Signor Bruno, mi scusi. Il perito vuol vedere quelle carte dell'inventario che le ho preparato prima.

CHIARA - A me ha chiesto di consultare il registro delle fatture.

BRUNO - Il fatto è che qui mi hanno lasciato da solo...



Rientrano nell'ufficio di Bruno.

CHIARA - E anche io non so cosa rispondere quando si rivolge a me.

BRUNO - Ragazzi, dovete avere pazienza perché oggi è una giornata campale. Questo pomeriggio, appena il commercialista si decide ad arrivare dovrò incontrarmi col perito e ho bisogno di avere le carte in ordine (*Prende il fascicolo dell'inventario*) Silvio, io l'ho letto, ma tu hai controllato bene?

SILVIO - Certamente.

BRUNO - E allora consegnalo.

SILVIO - Non si preoccupi. (*Si avvia*)

BRUNO - Secondo te quel ragazzo è affidabile?

CHIARA - Penso di sì.

BRUNO - (*Aprè uno schedario*) Chiara, questo è il registro delle fatture... e speriamo bene.

CHIARA - Signor Bruno, che c'è?

BRUNO - (*Riprendendosi*) Nulla. È solo una giornata pesante. Ma passerà.

CHIARA - Signor Bruno, si ricorda quante volte ce lo siamo detto? Se c'è qualcosa che non va lo devo sapere anch'io.

BRUNO - Certo che mi ricordo. Questa è anche casa tua.

CHIARA - Io cerco solo di darmi da fare.

BRUNO - E fai benissimo. Lorenzo ha bisogno di te.

CHIARA - Non lo so. È sempre insoddisfatto, si fissa sulle cose, vorrebbe cambiare tutto il personale, non dà respiro a nessuno! E, mi creda, non dorme la notte.

BRUNO - È troppo accentratore. Vero? Ma non ha tutti i torti. Io almeno posso fidarmi di lui, ma lui di chi? Di Cecchini che è andato avanti a forza di ritoccare i documenti? Se non lo so io che lo tenevo apposta! Cioè,

voglio dire, prima era un bravo venditore, motivato, poi si è come stancato e si è perso per strada. Ma qualcosina la vende ancora, non discute mai i miei ordini, non si fa pagare gli straordinari, le ferie arretrate, nulla. Come Sergio che si fa in quattro per riparare i macchinari. È l'unico che li conosce a memoria, come se li avesse fatti lui. Perché mandarli via? Si tratta solo di prenderli per il verso giusto. E Lorenzo non lo vuol capire. CHIARA - È questo posto, questo ufficio, che lo divora...

BRUNO - (*Svia*) No! È solo che vorrebbe mandare in pensione anche me e allora si agita. Ma è normale. Con il perito che mette il naso dappertutto. Vedrai, tra qualche giorno ci calmeremo e, se poi avrete intenzione di partirvene per un po', be' ragazzi, non sarò certo io ad impedirvelo.

CHIARA - Bisognerà convincerlo.

BRUNO - Lo convincerò... (*Le dà il registro delle fatture*) Tesoro, questa è anche casa tua.

CHIARA - (*Vorrebbe dire qualcosa ma rinuncia*) ...va bene. (*Si avvia*)

*Sergio entra dalla porta dell'officina e va al distributore del caffè. Bruno esce dal suo ufficio come per seguirlo con il pensiero.*

SERGIO - Buongiorno signor Bruno. Un caffè?

BRUNO - Sì, grazie. (*Scende le scale*) Le macchine hanno ripreso?

SERGIO - Per ora vanno ma a questo ritmo non tengono. Bisognerebbe fermarsi e fare manutenzione.

BRUNO - Sergio non ti ci mettere anche tu. Ora non si può. Siamo in ritardo sul lavoro.

SERGIO - Lo so. E si deve fidare di me. Non l'ho mai delusa. Glielo dica a suo figlio.

BRUNO - Lo sa anche lui. Ma è un ansioso. SERGIO - Il mercato non tira, vero?

BRUNO - Macché! Quello hai voglia a studiarlo, a prevederlo. Gira come gli pare. Oggi è in un modo e domani chissà.

SERGIO - Ho sentito che Lorenzo vuole comprare un'intera nave dalla Russia.

BRUNO - Sì. Uno stock di 3000 tonnellate.

SERGIO - Ma non è un po' azzardato?

BRUNO - Quando si mette in testa una cosa è come una goccia cinese: Tin! Tin! Tin!

SERGIO - E a chi la rivendete?

BRUNO - È questo il punto. Per lui è tutto facile. Forse lo era anche per me alla sua età. Ma è il mercato che è cambiato. E noi non possiamo certo guidarlo. Noi sicuramente no. Possiamo solo subirlo.

SERGIO - (*Esperto*) Bisogna stare attenti, vero? Soprattutto alla concorrenza coreana, vero?

BRUNO - Ma quali coreani! Bastano i direttori di banca. Sono i più pericolosi. Quelli non dormono la notte per pensare al modo di non far dormire neanche i loro clienti! Oggi poi è una giornata terribile. Hai capito che mi hanno lasciato solo? In contabilità c'è il perito. Il commercialista non s'è visto. Il socio che mi fa la guerra e io sai, una volta sapevo sempre affrontare i problemi, sapevo come oliare una porta che non si apriva. Ma ora... che ti devo dire...

SERGIO - Secondo me non si deve preoccupare. Lei ne sa una più del diavolo e a noi non ci hanno mai fregato. Si ricorda quella volta che vennero i tedeschi per il collaudo dell'impianto? Ricorda l'ingegner Muller, detto il "nazi"?

BRUNO - Terribile quello!

SERGIO - Io lavorai notte e giorno compreso la domenica per incollare le macchine, ma il lunedì mattina, alle nove in punto, eravamo tutti lì, con la tuta lavata e stirata dalle mogli. Sembravamo la Nazionale schierata al completo! Martedì l'impianto era già morto, ma il collaudo lo aveva superato. O no?

BRUNO - Prima era tutto più facile.

SERGIO - Infatti, infatti...

BRUNO - E pensare che iniziai senza sapere nulla di tubi. Nulla. Ma avevo iniziativa, voglia di fare! Quando mia suocera mi prestò quei dieci milioni mi feci tutte le botteghe che sapevo da Verona a Napoli per vendere un prodotto che non conoscevo e a nome della mia azienda che ancora non esisteva! Dio, dovevo essere matto! Ma avevo un'altra energia. Ora è tutto più difficile. I debitori scappano come lepri, i creditori ti stanno addosso come iene. Sergio: io non dormo più la notte.

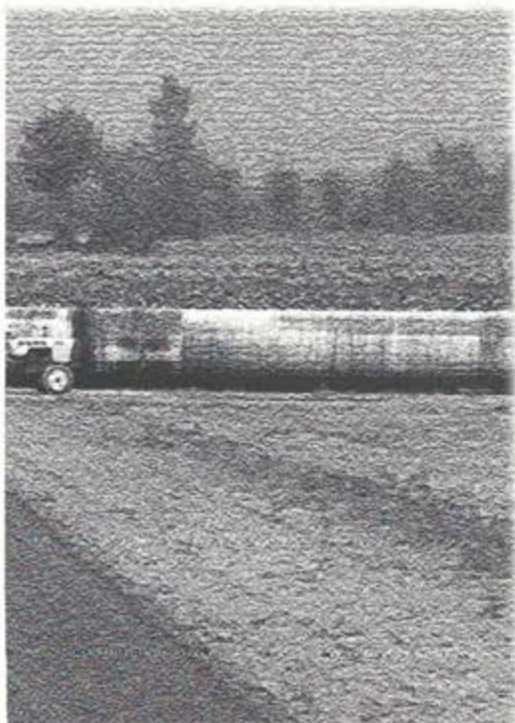
SERGIO - Non dorme?

BRUNO - No.

SERGIO - Neanch'io. Sa, mio figlio si è laureato.

BRUNO - Lo so. A pieni voti.

SERGIO - Già. Ora cerca lavoro, non mi chiede nulla ma mia moglie pensa che dovremmo fare qualcosa di più per lui. E io, io vede, come padre e onesto lavoratore vorrei chiederle... certo, lo so che ora non è il momento migliore per parlarne perché il mercato non tira ed è difficile pensare a nuove assunzioni, ma considerando l'intenzione di Cecchini di voler andare in pensione al più presto... io vorrei chiederle... se si può pensare ad una sua eventuale introduzione nell'azienda. Il mestiere lo conosce, si ricorda che me lo portavo già con me sulle



macchine? Signor Bruno, lo a mio figlio ho insegnato a guadagnarsi il pane! Gli ho spiegato cos'è l'umiltà del lavoro e la voglia di fare! Ebbene, il suo dovere lo ha fatto, la patria l'ha servita e si è laureato a pieni voti. Ora, diciamoci la verità: che cosa dovrei rispondere a mio figlio?

BRUNO - *(Cercando il tono)* ...Hai ragione. Tuo figlio è in gamba, hai ragione... Però ascolta: la questione di Cecchini è ancora tutta da valutare, mentre in questo momento, e tu lo sai, a noi non conviene assumere nessun altro se non per brevi periodi, ma tuo figlio ha delle qualità e può e deve aspirare a trovare una giusta collocazione in una grande azienda dove far carriera... Ecco, sì. E io potrei in questo senso aiutarti...

SERGIO - Signor Bruno. Mio figlio ha ventotto anni e deve trovare un lavoro! Oggi queste grandi aziende non ti assicurano più un posto fisso. Lo vediamo tutti i giorni al telegiornale. I cassintegrati di quaranta, cinquanta anni, che si ritrovano in mezzo alla strada con una famiglia da sfamare! Io invece lavoro con lei da vent'anni e la cassa integrazione qui non l'ha mai vista nessuno. Tutto quello che ci spettava ce lo siamo sempre ritrovato puntualmente in busta!

BRUNO - Infatti! Infatti!

SERGIO - Potessi andare in pensione io, libererei il posto per lui...

BRUNO - Sergio, per me tu sei insostituibile. E poi tuo figlio è laureato e la sua carriera è un'altra, ripeto, in una grande azienda...

SERGIO - Forse Lorenzo non sarebbe d'accordo, vero? Lui ha già assunto Silvio, vero?

BRUNO - Oh, no. Certo, ora le assunzioni le vorrebbe decidere mio figlio, dice che ormai devo pensare solo ai "massimi sistemi", sai, come i capitani d'industria...

SERGIO - Eh, questi figli! Crescono e poi fanno di testa loro!

BRUNO - Sergio: qui comando ancora io!

*Pausa.*

BRUNO - Vedi, non devi pensare male di Lorenzo. Lui è come tuo figlio. Vuole dimostrare a tutti i costi che vale quanto me. Ma io penso che se non fosse per questo mercato che ci strozza e per questo socio bastardo che mi fa la guerra si lavorerebbe in un altro modo, tutti insieme come agli inizi! Ricordi quando...

*Suona un allarme che proviene dall'interno dell'officina.*

SERGIO - Porca puttana! Si è bloccato un'altra volta!

BRUNO - Il carro ponte?

SERGIO - Il carro ponte!

*Si apre la porta comunicante con l'interno dell'officina. Il suono diventa molto più intenso. Entra Silvio trafelato.*

SILVIO - Signor Sergio! Il signor Lorenzo la vuole subito! Come si spegne la sirena?!

SERGIO - *(Si avvia)* Ancora non te lo sei imparato dove sta l'interruttore? Cos'è? Ti devo fare il disegno? E perché non hai il casco? È pericoloso non lo sai? Vuoi farmi avere un guaio per colpa tua? È una fabbrica questa non una casa di riposo!

*Prende due caschi. Uno per sé e uno per Silvio. Entrano in officina.*

BRUNO - Spegnete subito la sirena! E non litigate!

*La porta si richiude e il suono torna attutito.*

CECCHINI - *(Venendogli incontro dal corridoio)* Signor Bruno. Permette? Dovrei parlarle di Martini.

BRUNO - Martini?

CECCHINI - Sì. Quello che mi aveva fatto comprare i tubi eppoi non li ha più voluti, ricorda? Be', era un bluff. Voleva solo tirare sul prezzo, ma i tubi gli servono eccome. Mi ha chiesto un'altra fornitura. Un intero cantiere ad Avezzano. Tubi grezzi, rivestiti, zincati. È parecchia roba.

BRUNO - Martini ci deve già dei soldi. Te li ha dati gli assegni?

CECCHINI - Quali assegni?

BRUNO - Come quali? Cecchi, sei tu che tratti con lui!

CECCHINI - Ecco, sì, ho capito, ora ricordo... sì, sono stato anche a trovarlo... e per lui non c'era nessun problema, però sa, la nuora, sa, quella che segue i pagamenti non c'era, Martini allora m'ha detto: «A Cecchi, e che problema c'è? Sul mercato lo sanno tutti come sono fatto. È mai successo che non hai avuto i tuoi soldi?», io ho provato ad insistere ma lui fa: «Cecchini, voi non siete i soli a vendermi i tubi. Io vi preferisco perché ho un buon rapporto con te, ora prendo da voi anche quest'altra merce eppoi facciamo i conti, perché se prima non pagano me come faccio a pagare voi?». Insomma, le solite cose... comunque è affidabile, ha sempre pagato. Anche se in ritardo.

BRUNO - *(Sbotta)* Troppo in ritardo! Se non ha i soldi per fare l'imprenditore si cercasse un altro fornitore!

CECCHINI - E infatti. È quello che dico anch'io. Ma questo insiste. Vuole i tubi nostri...

BRUNO - Quello ti pren-

de in giro. Tu digli: solo pagamenti anticipati! Eppoi vedi.

CECCHINI - È quello che gli ho detto.

BRUNO - Hai fatto bene.

CECCHINI - E poi possiamo sempre rifilargli i tubi di scarto. Si ricorda?

*Pausa.*

BRUNO - Mi fai litigare con mio figlio.

CECCHINI - Per me non era un problema con i certificati. Cos'è? È cambiato il mondo? Spostavo una virgola, cambiavo una data e un tubo arrugginito lo ribattezzavo di prima qualità. Qual è la regola? L'importante è che un tubo abbia solo due buchi, uno di entrata e uno di uscita e che non pisci fuori da un terzo! E allora? ...in passato abbiamo fatto begli affari in questo modo.

BRUNO - Prima era più facile. Te lo devi mettere in testa.

CECCHINI - Signor Bruno... io ho fatto tanto per questa azienda, ma non è meglio forse che levi il disturbo?

BRUNO - Cecchi, ne abbiamo già parlato.

CECCHINI - Sono stato all'Inps ad informarmi meglio.

BRUNO - Ti ho detto che devo farti prima i conti.

CECCHINI - Certo, infatti! Io mi sono solo informato sui tempi... va fatto entro la fine del mese.

BRUNO - La fine del mese? Allora non si può fare.

CECCHINI - Ma non si preoccupi. Ho le mie conoscenze. Anche se i contributi li versa un po' più in là va bene lo stesso.

BRUNO - Quanto più in là?

CECCHINI - ...due giorni... tre...

BRUNO - Non si può fare. Non ho il tempo di capire se me lo posso permettere.

CECCHINI - Qui il tempo non c'è mai... volevo dire, è normale, andiamo forte, è normale...

BRUNO - Devi aspettare la prossima scadenza ed eventualmente ne ripariamo.

CECCHINI - Signor Bruno, se perdo questa



occasione la pensione non la vedo più. Ha sentito le novità in parlamento?

BRUNO - E tu ci credi?

CECCHINI - Io so solo che mi manca quel primo anno di versamenti...

BRUNO - Non vorrei dire che è colpa mia? È una richiesta che dovevi avanzare alla azienda dove lavoravi.

CECCHINI - Ma è fallita!

BRUNO - Prima che fallisse!

CECCHINI - Ha ragione, ma io l'ho scoperto solo adesso. E adesso devo rimediare. Le ripeto che i soldi glieli ridò tutti.

BRUNO - Non sono solo io a decidere.

CECCHINI - Basta che lei faccia il versamento che mi manca e poi sulla restituzione ci mettiamo d'accordo come vuole lei. Il tasso di interessi lo decide lei. Per me va bene tutto.

BRUNO - Tu chiedi troppo e vendi poco. Avrei dovuto levarti lo stipendio e mantenerli solo a percentuale.

CECCHINI - Ascolti... quelle ferie arretrate che mi si erano accumulate: ci rinuncio. E guardi che erano parecchie! E poi anche Lorenzo sarebbe d'accordo: largo ai giovani!

BRUNO - In questo momento non posso assumere!

CECCHINI - C'è Silvio. Lui il mestiere lo conosce ormai.

BRUNO - Non mi convince.

CECCHINI - Ma no, è capace!

BRUNO - Chi mi garantisce che quando te ne vai i soldi che ti presto li rivedo?

CECCHINI - Signor Bruno! Io... io sono sempre stato onesto! Nel giorno stesso in cui lei fa il versamento le lascio degli assegni post-datati. Lei lo sa, la mia firma è pulita!... e va bene. Si prenda i giorni che vuole per decidere. All'Inps mi hanno detto che quella data è improrogabile ma per me ritoccare una data su un documento non è un problema. Lei lo sa, quante volte lo abbiamo fatto? L'importante è che ci pensi. Signor Bruno: si fidi di me!

BRUNO - Va bene, ne ripariamo. Ora lasciami lavorare!

*Bruno torna nel suo ufficio. Rientrano Sergio e Silvio dall'officina.*

SERGIO - Ma io mi domando e dico se è mai possibile che il capo chiede una carta e tu non sai dov'è!

SILVIO - Non ho detto questo. Ho detto solo che ora la cerco!

SERGIO - Giovanotto! In questa azienda bisogna correre! Non c'è tempo per le ricerche!

SILVIO - Ma il rapportino sul turno di notte lo fa lei ogni volta.

SERGIO - E sei tu che lo devi conservare.

SILVIO - E ora lo trovo.

SERGIO - Diciamoci la verità: l'hai perso.

SILVIO - Ma se ancora non l'ho cercato!

SERGIO - Sta bene! Lorenzo vuole quel rapportino. Io l'ho fatto e l'ho lasciato sul bancone.

SILVIO - Poteva anche darlo a me invece di lasciarlo sul bancone.

SERGIO - Ragazzo: gli scaricabarile durano poco qui dentro: sono affari tuoi! *(Rientra in officina)*

CECCHINI - A quando risale?

SILVIO - *(Si accorge della sua presenza)* Come?

CECCHINI - Quel rapportino, a quando risale?

SILVIO - È di ieri.

CECCHINI - Secondo me non l'ha mai fatto.

SILVIO - E come fa a saperlo?

CECCHINI - Lorenzo gli sta addosso con i tumi di notte. Vanno a rilento. È meglio non farli i rapportini. Tanto la colpa è tua se non si trovano.

SILVIO - Che stronzo! E io lo faccio presente a Lorenzo! Tanto si odiano!

CECCHINI - E con quali prove? Lui è amico del padre.

SILVIO - E allora che faccio?

CECCHINI - Glielo dai lo stesso. Ragazzo, ora ti insegno a pararti il culo. Dammi un rapportino qualsiasi.

*Silvio posa il casco, prende un rapportino da dietro al bancone e glielo dà.*

CECCHINI - *(Esaminandolo con occhio tecnico)* A quando risale?

SILVIO - Alla settimana scorsa.

CECCHINI - *(Si avvicina alla fotocopiatrice)* La fotocopiatrice funziona bene?

SILVIO - Sì.

CECCHINI - *(Sistema il foglio e fa due fotocopie)* È fondamentale per pararsi il culo che la fotocopiatrice sia in perfetto stato. Seguimi con attenzione... Qui abbiamo l'originale che mi hai dato. E qui ho fatto due fotocopie. Attenzione: *(esamina le copie)* ...l'anno ce lo lasciamo, il mese pure, ma per la data del giorno... prendimi forbici e colla.

SILVIO - Subito.

*Prende colla e forbici dietro il bancone e li dà a Cecchini.*

CECCHINI - Ecco, questi numeri qui in fondo mi sembrano i più puliti... i numeri della data di ieri li togliamo da qui. Ma attenzione ragazzo, ci vuole mano ferma, il taglio deve essere netto, senza sbavature! Poi con la colla li incolliamo sulla data di quest'altra fotocopia. *(Esegue)* Seguimi.

*Tornano alla fotocopiatrice. Cecchini siste-*

*ma il foglio e fa partire la macchina.*

CECCHINI - Cominci a sentire il tuo culo più parato?

SILVIO - Comincio.

CECCHINI - *(Prende la fotocopia finale)* Ed ecco, con la data di ieri, il rapportino che non trovavi.

SILVIO - È perfetto... grazie...

CECCHINI - Non mi devi ringraziare. Non lo faccio per te. Lo faccio per me.

SILVIO - Perché?

CECCHINI - Qui tutti imparano a pararsi il culo. Lorenzo sta addosso a Sergio perché vuol dimostrare al padre che lavora male, Petrosino non ce la fa più a fare il turno di notte, è in depressione e Sergio, che ne è responsabile, è preoccupato per la produzione; inoltre deve piazzare il piglio screditando Silvio. Allora fa sparire i rapportini sul turno di notte mettendoli nei guai, ma Silvio serve a Cecchini perché Cecchini è stanco, vuole andare in pensione e deve convincere il signor Bruno che può essere sostituito da Silvio, elemento ormai capace e affidabile. Lorenzo ti vuole perché è lui che ti ha assunto e vuole mantenere il punto, io ti difendo e benvenuto tra noi.

*Suona ancora la sirena.*

SILVIO - Ancora? *(Sta per rimettersi il casco)*.

CECCHINI - Dove vai? Non vale la pena perdersi il sonno. Lorenzo è in officina?

SILVIO - Sì. Litigava con un operaio.

CECCHINI - *(Si mette il casco di Silvio)* Non vale la pena. Ricordatelo.

*Cecchini entra in officina.*

SILVIO - *(Tra sé)* Ha ragione. Pensa solo al lavoro tuo.

*Mette via il rapportino.*

CHIARA - *(Entrando dal corridoio)* A chi parla?

SILVIO - A nessuno. Parlo da solo.

CHIARA - Ha visto mio marito?

SILVIO - È in officina.

CHIARA - Litiga con qualcuno?

SILVIO - È probabile.

CHIARA - Con quello che gli dirò non cambierà certo umore.

SILVIO - Se ha bisogno di una mano...

CHIARA - *(Apre la cartella e legge alcuni certificati)* Senta, sa qualcosa di questi tubi messicani?...

SILVIO - Certo. Una partita di tubi rivestiti e provenienti dal Messico che Cecchini ha acquistato dalla Galmine.

CHIARA - E come sono?

SILVIO - Usati. Internamente sono arrugginiti ma il rivestimento esterno è ancora buono. Comunque li ha pagati un quarto del prezzo.

## SCHEDA D'AUTORE

PIERPAOLO PALLADINO, nato a Napoli nel 1967, si forma professionalmente a Roma come attore e si laurea in lettere con una tesi sui nuovi autori napoletani (Rucello, Moscato, Santanelli, Silvestri). Con *Tempo Zero* vince il Premio Idi Autori Nuovi edizione 1995, nel '97 è finalista al Premio Idi e al Premio Tondelli con *Il cappello del papa*, partecipa a tre edizioni della rassegna di drammaturgia Platea Estate curata da Ennio Coltorti con i testi *Al Pacino, La*

*Banda*, (anche menzione speciale della giuria Anticoli Corrado) e *Aria nova*. Con la sceneggiatura de *Il mare di sotto*, regia di Sandro Dionisio, partecipa al festival di Venezia sezione Corti cortissimi '98. Intanto lavora nell'ambito dell'impresa paterna.

IVAN PALLADINO, nato a Napoli nel 1965, dopo aver ottenuto la maturità classica, con in tasca un pugno di esami superati alla facoltà di Scienze politiche di Roma, ha deciso di inserirsi nell'impresa paterna. Ispirandosi alla sua esperienza lavorativa, ha deciso di cimentarsi con la drammaturgia scrivendo a quattro mani con il fratello Pierpaolo *Impresa di famiglia*. ■



CHIARA - E perché allora su questi certificati preparati per Martini c'è scritto "tubi di prima scelta"?

SILVIO - ...non so nulla. Forse ne stanno arrivando altri. Sa, qui vanno tutti di fretta... Entrano Lorenzo e Cecchini dall'officina.

CECCHINI Guarda che stavolta Martini ha chiesto una fornitura importante. Un intero cantiere ad Avezzano. Ma tuo padre mi ha detto: solo pagamenti anticipati!

LORENZO - Ha ragione.

CECCHINI - Si tratta del resto di un ottimo cliente. Quello mangia pane e tubi. Non va mica per il sottile. Per lui è sufficiente che un tubo abbia due buchi e che non pisci fuori da un terzo in più. Lui si fida di me. Lorenzo, io penso che questa fornitura può partire. Metà del carico con pagamento anticipato e il resto alla consegna e collaudo effettuato. I tubi sono usati, ma sono buoni. Il signor Bruno è stato lapidario: qui comando io! Ma mi permetto di chiedere anche a te. Sbaglio?

LORENZO - Ha detto così?

CECCHINI - Sì.

CHIARA - Lorenzo...

LORENZO - Dimmi.

SILVIO - (Si intromette) Signor Lorenzo!

LORENZO - Sì?

SILVIO - Ho qui il rapportino sul turno di stanotte.

LORENZO - Ah! Fa vedere.

CHIARA - Lorenzo...

LORENZO - Aspetta Chiara. (Prende il rapportino e lo esamina) Guarda, guarda...

Cecchini guarda Silvio con aria soddisfatta. Silvio lo ricambia con gesti preoccupanti accennando a Chiara. Cecchini non capisce.

LORENZO - (Esamina il documento attentamente) Lo ha fatto Sergio questo?

SILVIO - Sì, certo... c'è la sua firma.

LORENZO - (Controllando una rabbia crescente) Bene. Proprio bene!

CHIARA - Lorenzo, mi vuoi ascoltare...

LORENZO - (La ignora) Questa storia non finisce qua. Cecchini!

CECCHINI - ...Sì?

LORENZO - Fai partire la merce. In fondo ho bisogno di far spazio.

CECCHINI - D'accordo.

CHIARA - Ma... (Vorebbe continuare...)

LORENZO - (Guarda ancora il documento) Cecchini.

CECCHINI - ...Sì?

LORENZO - (Si mette il rapportino in tasca) D'ora in poi se mio padre ti dice una cosa, non chiedere a me l'appello. Non ho voglia di litigare per te. Se vuoi quei versamenti devi guadagnarli vendendo a clienti sicuri.

Fosse l'ultima cosa che impari a fare!

CECCHINI - Senti giovanotto! Io "bagni" con Martini non ne ho mai presi. A me ha sempre pagato, anche se in ritardo. Tuo padre invece lo vedo sempre più incerto. Come per l'affare con quelli di Milano.

LORENZO - Perché? Che è successo?

CECCHINI - Silvio, diglielo.

SILVIO - Signor Lorenzo, ho parlato io con Milano stamattina. In quell'ufficio non c'è più nessuno. Al telefono ha risposto una donna che diceva: «sono andati via all'improvviso la settimana scorsa».

LORENZO - Oddio no! Saranno almeno ottanta milioni!

CECCHINI - Lo dicevo io. Ecco il "bagno"!

SILVIO - Dobbiamo avvertire suo padre?

CECCHINI - E a che serve? Ormai...

LORENZO - (Velenoso) Cecchini! Non c'è bisogno che ci dai lezioni. Se questa azienda esiste, se tu lavori è perché mio padre l'ha messa su e l'ha fatta crescere. E senza il tuo aiuto! Eppoi ricorda che lui può permettersi di prendere tutti i "bagni" che vuole perché i soldi sono i suoi mentre tu ci fai solo rimettere e quindi...



CHIARA - Basta Lorenzo, basta!

LORENZO - (*Resta muto, guarda Chiara meravigliato. Poi a Silvio, con tutt'altro tono*) Non dire nulla a mio padre, per carità! Aspetta domani, oggi non è proprio il caso... (*Si avvia per il corridoio di fondo*)

Silvio guarda Chiara.

SILVIO - Signor Cecchini...

CECCHINI - Ma statti zitto... non dar retta! Tanto... (*Va nel suo ufficio*)

Silvio guarda Chiara che gli volta le spalle e si appoggia al bancone sconfortata.

BUIO

## SCENA II

*Ufficio di Bruno.*

SILVIO - Signor Bruno, ma oggi il commercialista non viene proprio?

BRUNO - E che ne so?

SILVIO - Guardi, io ho trascritto tutto come mi ha detto lei ma il perito ha sfogliato le carte e sembra che l'inventario non lo convinca.

BRUNO - Com'è possibile? (*Sfoggia le carte*) È assurdo!

SILVIO - Signor Bruno. È Sergio che si occupa dell'inventario.

BRUNO - Silvio, ti ricordi cosa successe l'anno scorso? Quello che c'era prima di te fu mandato via proprio per un errore nell'inventario che è un lavoro estremamente delicato. Ora la responsabilità ce l'hai tu. È mai possibile che l'inventario sia sbagliato?

SILVIO - Ma come... ma no! La verifica eventuale spetterebbe a me, ma io non posso far altro che trascrivere i fogli che mi passa Sergio. Lo so bene che è un lavoro delicato e le giuro che non ci ho dormito la notte. Però le confesso anche che mi sento solo. Il signor Sergio è scostante nei miei confronti, come se ce l'avesse con me e non capisco il motivo. Davvero. Non so che cosa gli ho fatto!

BRUNO - Chiamami Sergio e lasciami con lui.

SILVIO - Subito. (*Aprè la porta*) Signor Sergio! Il signor Bruno la vuole.

Sergio si affaccia alla porta.

BRUNO - Grazie Silvio.

SILVIO - Prego. (*Esce e chiude la porta*)

BRUNO - Allora Sergio. Vengo subito al punto. Qui state ripetendo lo stesso errore dell'anno scorso. E dico "state" perché ora se è capitato ancora i miei dubbi vanno anche a te. Sergio, è mai possibile?

SERGIO - Signor Bruno, io posso parlare per me, ma questo Silvio pensa che solo perché sa usare un computer può capire e controllare meglio di chi nell'azienda ci è nato. Mi fa delle domande di una inutilità assoluta. Perché non mi segue passo passo in stabilimento o nel piazzale per sapere quanta merce effettivamente entra ed esce da qui dentro? No lui, specialmente in inverno quando si gela, se ne sta al caldo, dietro la scrivania e Sergio gli deve portare le carte e spiegare tutto perché il signorino non sposta il culo! La verità è che a questi ragazzi più dai e più pretendono. A mio figlio invece...

LORENZO - (*Entrando*) Papà, c'è una novità.

BRUNO - Sto parlando con Sergio.

LORENZO - Questo è più urgente. Ferrero ha richiamato!

BRUNO - E allora?

LORENZO - E allora mi ha manifestato l'intenzione di comprare i tubi da noi: per l'intera commessa, papà. E guarda caso vuole i tubi della Russia. Sergio, dovrai fare un po' di spazio in magazzino perché una nave da Kiev arriva direttamente qui dentro. Tutta la voglio, compreso lo scafo! L'unica richiesta di Ferrero è quella di venire in azienda a collaudare il materiale e a vedere se lavoriamo a regola d'arte.

BRUNO - Mah! Tu che ne dici Sergio?

SERGIO - Certo, la commessa è importante, però lo sapete che succede quando ci sono i collaudi: ti vengono a guardare il pelo nell'uovo. Si lavora male.

LORENZO - E allora che facciamo? Rinunciamo?

BRUNO - Non dice questo...

LORENZO - Per un ordine del genere qualsiasi committente pretende dei collaudi: è normale.

BRUNO - Sì, sì, hai ragione... ma comunque non mi convince: non è pane per i nostri denti!

SERGIO - ...infatti...

LORENZO - Infatti cosa? Papà, tu non hai la testa adesso, ma questa è una commessa che porterà sei mesi di lavoro! Non abbiamo mai avuto un carico di lavoro assicurato per così a lungo. È una partita vinta, e non possiamo aver paura della vittoria.

BRUNO - La partita è vinta solo quando il cliente ti ha pagato...

LORENZO - Giusto. E infatti il cliente paga! Tutta la partita sarà garantita da fidejussioni bancarie. Ha voluto un ulteriore sconto per questo ma alla fine l'ho spuntata io!

BRUNO - Ma lo vedi come stiamo messi?!

LORENZO - È una partita vinta papà. Se

vogliamo crescere bisogna affrontare questi esami (*A Sergio*) E superarli: finalmente.

SERGIO - Io faccio quello che posso.

LORENZO - (*Duro*) E stavolta anche di più!

BRUNO - Calma, calma. Qui l'esame ce lo stanno già facendo al piano di sopra. (*A Lorenzo*) Ora devo parlare da solo con te.

SERGIO - Bene. Allora signor Lorenzo, vado a fare di più! Buon giorno. (*Esce*)

BRUNO - Sei troppo indisponente con lui.

LORENZO - Ah, io? Ora è colpa mia se porto un po' di lavoro a tutti?

BRUNO - Ricordati che ha un'età e un'esperienza che meritano rispetto.

LORENZO - Fammì chiudere quest'affare della nave e vedi come si cambia registro.

Quello ha bisogno di un esame al giorno, te lo dico io. Lui e Cecchini tutti e due alla lavagna: ogni giorno papà! Ogni giorno!

BRUNO - E il tuo Silvio invece no?

LORENZO - Che c'entra Silvio?

BRUNO - Credo che abbia fatto un grosso errore.

LORENZO - Ciccè?

BRUNO - Se ho capito bene, ci sono degli sfondoni nell'inventario di magazzino.

LORENZO - Quella è roba di Sergio.

BRUNO - Ma Silvio deve controllarla! Invece l'ho visto molto insicuro.

LORENZO - Silvio non è scemo. Per questo l'ho assunto. È normalissimo che abbia delle insicurezze nel trascrivere i dati che Sergio gli passa. Ascolta papà! Nell'era della telematica Sergio lavora ancora con "l'occhiometro"! È facile che si possa sbagliare a rilevare i pesi, soprattutto ora che il magazzino è cresciuto! Prima con quei quattro tubi che c'erano forse non si sbagliava, forse, ma adesso c'è bisogno di procedure scientifiche, e lui non solo vive nell'era della pietra, ma pretende addirittura di suggerirmi cosa è opportuno acquistare, cosa è opportuno vendere: a me? Abbiamo l'esperto del mercato, capisci? Mentre quello che deve fare è solo segnalarmi per tempo quando finisce la roba! È solo un operaio rincoglionito e vuole disquisire dei massimi sistemi sbagliando pure i congiuntivi. Me lo ritrovo che parla con i clienti, prende decisioni tali da mettermi in difficoltà col personale; rompeva già le palle a quell'incapace di Cecchini ma lo fa ora anche con me! Capisci: con me! È chiaro che rende la vita impossibile a Silvio. E guarda che Silvio ci tiene a salvare il posto, perché non è bello perdere il lavoro alla fine della formazione, quando puoi firmare un contratto vero, ma se si trova davanti un cacacazzi come quello, come fa a lavorare sereno? Io invece ho puntato su di lui perché è giovane: è capa-

ce. Lui ci sta con la testa, papà. Lui sì! Altro che quell'ignorante, volgare, maleducato e puzzolente! Papà, quello non si lava!

*Pausa.*

BRUNO - Hai finito? Torniamo al problema: su c'è il perito. E dobbiamo capire quello che è successo. Ora lo chiediamo a tutti e due, li mettiamo a confronto e vediamo di capire; perché l'importante è pararsi il culo con quello di sopra. Questo è l'importante. LORENZO - È giusto. Ma stavolta ci diciamo le cose chiare, chiare: come stanno. Sono d'accordo, bravo papà, stavolta ci si parla senza peli sulla lingua. Avanti! (*Va ad aprire la porta*) Sergio e Silvio, venite.

*I due entrano senza dirsi nulla, né guardarsi in faccia. Lorenzo chiude la porta.*

BRUNO - Allora signori, cerchiamo di capire nell'interesse dell'azienda se c'è qualcosa che non va fra di voi. In questo momento vogliono vedere se abbiamo fatto le cose giuste. Quindi i miei dipendenti devono risultare infallibili. Sergio, pensi davvero che quello che è successo un anno fa con quel ragazzo: Girlanda - che poi ho mandato via e questo va detto - può essere successo ancora oggi con Silvio? Oppure: che è successo?

SERGIO - (*Parla a Bruno senza mai guardare Silvio*) Signor Bruno, nell'interesse dell'azienda lei sa che io sono vent'anni che lavoro con lei e già prima facevo lo stesso mestiere. Certo, non pretendo di essere infallibile, però quando uno è giovane deve imparare e anche io, lo ammetto, sono stato giovane. Anche io e anche lei: diciamoci la verità! Ma che cosa abbiamo fatto quando eravamo giovani? Abbiamo rubato il mestiere! O no? E che cosa significa: rubare il mestiere? Significa fare domande quando è necessario, capire, stare attenti e darsi da fare con umiltà! O no? E questo nell'interesse dell'azienda. E se lei ha bisogno, come giustamente fa, di fidarsi di suo figlio, anche io mi devo fidare dei miei collaboratori. O no? Insomma, io non lo so se questo ragazzo ha sbagliato per colpa sua, ma diciamoci la verità: questi giovani non hanno voglia di sacrificarsi!

*Pausa.*

LORENZO - (*Senza guardare Sergio*) Silvio. Come commenti i principi sui quali il signor Sergio ci ha or ora edotto?

SILVIO - (*A Lorenzo senza guardare Sergio*) E come commentare signor Lorenzo? È vero: sono giovane. Lo ammetto anch'io. È anche vero però che sto cercando di rubarlo il mestiere (*Direttamente a Sergio*) ma "signor Sergio diciamoci la verità", se lei ogni tanto mi desse una rispo-

sta alle domande che cerco di farle anziché pensare solo ai cazzi suoi, potrei lavorare anch'io in questa azienda! O no?!

BRUNO - (*A Silvio*) Calma, calma.

SERGIO - (*A Bruno*) Ecco, lo vede? Di fronte alla maleducazione mi cascano le braccia.

LORENZO - Qui non siamo dalle suore!

SERGIO - Non dico questo...

LORENZO - Comunque Silvio non è il tuo assistente personale e anche se avesse sbagliato, e dico "se", allora per occuparti di cose che non ti competono ti scordi di controllare l'inventario che fai da più di vent'anni! Se lui è giovane il responsabile sei tu. O no?

SILVIO: Non solo ma...

LORE - Non ho finito!

SILVIO - ...mi scusi.

LORENZO - A che ora si è presentato stanotte Petrosino?

SERGIO - Che c'entra?

LORENZO - A che ora si è presentato?

SERGIO - Ha attaccato come gli altri.

LORENZO - Ossia alle dieci?

SERGIO - Certo... ma se Silvio ha perso il rapportino...

LORENZO - (*Tira fuori il documento*) Eccolo il rapportino.

SERGIO - ...ah, sì? (*Si volta verso Silvio*).

LORENZO - Ti dispiace?

SERGIO - Qui è tutto in regola. Peccato che sia falso!

*Silvio guarda Lorenzo sorpreso.*

SERGIO - (*A Bruno*) ...non capisco.

BRUNO - Neanch'io. Lorenzo, ma che...

LORENZO - Aspetta papà. Scusami. (*A Sergio*) Allora, tu affermi che Petrosino ha attaccato a lavorare con gli altri ed è rimasto sempre in azienda?

SERGIO - ...certo... per quello che ne so...

LORENZO - Il responsabile sei tu.

SERGIO - ...evidentemente...ma io ero concentrato a riparare il carro ponte!

LORENZO - Non vuol dire: lo hai scritto sul rapportino!

SERGIO - (*Guarda Silvio*) ...eh!

LORENZO - Mi dispiace per te ma io da qualche tempo soffro anche di insonnia e stanotte in pieno turno di lavoro ho beccato Petrosino tranquillamente seduto in un bar. È chiaro che non mi sono fermato a brindare con lui. Sono venuto via senza farmi notare perché se stava lì in grazia di Dio vuol dire che qui qualcuno glielo permetteva e faceva carte false per coprirlo a spese dell'azienda.

*Pausa.*

BRUNO - ...Sergio...

SERGIO - ...ma no... ma io... cioè signor

Bruno, io stavo riparando il carro ponte... c'era un'emergenza, lei lo sa quando mi concentro sulle macchine non penso ad altro... io... insomma non lo so chi è stato a farmi questa carognata perché è vero, quel rapportino è falso! Ma non l'ho fatto io. Io... me ne sono dimenticato.

BRUNO - E chi lo ha fatto?

CHIARA - (*Entra*) Permesso?

*Silenzio dei quattro. Chiara si avvicina a Bruno con delle carte in mano.*

CHIARA - (*In tono riservato*) Signor Bruno, il perito non voleva vedere l'inventario ma esaminare alcune fatture di acquisto effettuate all'estero ed i relativi pagamenti. Prima di portarle gliel volevo far vedere.

*Lorenzo prende le fatture, le guarda e dà un'occhiata al padre.*

BRUNO - (*A Silvio e Sergio*) Va bene, ne ripariamo dopo. Aspettatemi fuori. E state calmi!

*I due si guardano storto ed escono.*

BRUNO - Allora?

LORENZO - Papà, questa è una di quelle dove c'è la crema.

BRUNO - La crema? Ma come la crema? (*Legge attentamente l'intestazione della fattura*) Queste vengono dal Cairo, ma quante ne hai fatte?!

LORENZO - Su tutte c'è la crema, papà. Lo sai che con gli egiziani gli accordi sono questi.

BRUNO - Su tutte? Ma allora lo verrà a scoprire!

LORENZO - Che?! No, no, aspetta. Aspetta un momento... tu... tu lo sai che quando compro all'estero faccio spesso operazioni del genere!

BRUNO - No, no, questa qui tu non me l'hai mica detta! Non me l'hai detta! Se no io sistemavo le carte e non lasciavo le prove lampanti di come stiamo fregando il socio!

CHIARA - Ma scusate, come fa il perito a capirlo?

BRUNO - E come fa... come fa... non è mica difficile. Se su una fattura c'è scritto che devo pagare 1000 lire a tizio e io dico alla mia banca di dargliene 1100 il perito mica pensa che io sono un buon samaritano, né lo scemo del paese! Lo capisce subito che tizio le 100 lire me le ridà indietro in nero! Lo capisce che vanno a finire solo nella mia tasca e non anche in quella del socio o in quelle del fisco!

LORENZO - ...pensavo che tu lo sapessi...

BRUNO - Io? (*Esplode*) E quando lo capivo se non me lo dici?! Fai gli acquisti, te ne vuoi occupare da solo, pensi e dici come se fosse cosa tua e non mi informi? Vuoi strafare e fai un errore del genere? Io me le

gestivo come le altre se lo sapevo! Ora glielo spieghi tu che con queste qui ci prendiamo i soldi in nero? Tanto vale dirglielo per bene: «Caro perito, di ogni chilo che gli paghiamo ci ridanno in nero 100 lire. Considerando che abbiamo comprato migliaia di tonnellate, si faccia un po' i conti di quanti soldi abbiamo fregato al socio e per pietà si limiti solo a farci chiudere bottega per falso in bilancio!». E poi dici che Sergio è irresponsabile? E tu allora? Tu sei solo un cazzone con il padre che gli ha piazzato il culo sulla poltrona del capo e si permette di dare lezioni? Ma se fossi stato un semplice dipendente giuro che ti avrei cacciato a calci in culo!

*(Pausa. Lorenzo resta ammutolito)*

CHIARA - Scusate, io questa fattura ancora non l'ho portata. Posso dire che non la trovo, che l'abbiamo persa...

BRUNO - Le fatture non si possono perdere, però... Cecchini! *(Corre alla porta)* Cecchini! Vieni qui subito!

CECCHINI - *(Entra)* Dica signor Bruno.

BRUNO - *(Chiude la porta alle sue spalle)* Cecchi, la vedi questa fattura? C'è bisogno del tuo aiuto.

CECCHINI - *(Esaminandola con occhio tecnico)* Mh! Si tratta dell'importo?

BRUNO - Sì. E ce ne sono altre di simili.

CECCHINI - Ho capito. Le vuole subito?

BRUNO - Immediatamente. Siamo nelle tue mani.

CECCHINI - Non si preoccupi.

BRUNO - Grazie.

*Cecchini esce.*

*Pausa.*

BRUNO - *(Realizzando)* Ecco chi è che ha preparato il rapportino!

SILVIO - *(Si affaccia)* Signor Bruno. È arrivato il commercialista.

BUIO

### SCENA III

*Ufficio di Bruno.*

*Lorenzo è seduto dietro la scrivania al posto del padre. Sergio gli siede davanti: lo guarda immobile.*

LORENZO - Allora Sergio. Vengo subito al punto. In questo momento mio padre non è in grado di essere lucido e lo si può anche capire. Spetta a me quindi commentare la vicenda di stanotte.

SERGIO - Con quel rapportino io non c'entro. Cecchini ha fatto tutto da solo.

LORENZO - Questo a me non interessa. Con Cecchini al momento siamo, come dire... in debito di riconoscenza. Ma questo è un altro discorso. Altrove tu e Petrosino potreste essere licenziati su due piedi. Ma ci conosciamo da tanti anni e posso anche capire che tu abbia cercato di aiutare un tuo operaio. Posso capirlo. Noi abbiamo bisogno della tua collaborazione, se non altro perché conosci bene i macchinari e gli altri operai non sono ancora affidabili. Quindi io dico: tiriamoci un rigo sopra e mettiamoci d'accordo. Tu cominci a collaborare e dico "collaborare" sul serio con Silvio e con gli operai per un passaggio delle consegne "reale". In cambio farai domanda di pensionamento e i due anni di contributi che ti mancano te li versiamo noi, così ti salvi in tempo dal taglio delle pensioni. Te li versiamo noi. D'accordo?

*Pausa.*

LORENZO - D'accordo?

SERGIO - ...e Petrosino?

LORENZO - Verrà solo multato e spostato al primo turno. Allora, siamo d'accordo?

SERGIO - ...e va bene... certo, con il minimo della pensione a stento si sopravvive, mentre pensavo che la mia esperienza potesse essere ancora valida per questa azienda...

LORENZO - I tempi cambiano. Bisogna adeguarsi.

SERGIO - Ma per me questi macchinari non hanno segreti e non so se gli altri...

LORENZO - Li cambieremo i macchinari.

SERGIO - ...è giusto. Largo ai giovani. È quello che vuoi. Hai ragione... ma allora se io libero il posto perché non parlare di un'eventuale assunzione di mio figlio, certo, in contratto di formazione, è chiaro. Lui è giovane, è capace, laureato...

LORENZO - Di questo devo prima parlarmi a mio padre.

SERGIO - Lorenzo, di mio figlio ci si può fidare. Il mestiere lo conosce, io gli ho insegnato l'umiltà del...

*Entra Cecchini.*

CECCHINI - Permesso signor Lorenzo? C'è un fax per lei.

LORENZO - Chi lo manda?

CECCHINI - L'architetto Ferrero.

*Dà il fax a Lorenzo che lo legge attentamente. Sergio guarda il collega con disprezzo. Cecchini risponde al suo sguardo con un cenno eloquente della mano che intende "aspetta e vedi".*

LORENZO - *(Legge)* «Nel ringraziarvi ancora una volta per la vostra consueta e tempestiva collaborazione, siamo spiacenti altresì di informarvi che a causa dei tempi

troppo lunghi per la consegna dei vostri materiali ci siamo dovuti rivolgere ad altro fornitore. Sarà nostra cura interpellarvi per le future nostre esigenze. Cordiali saluti. Architetto Ferrero». *(Abbassa il foglio e si affretta sullo schienale della poltrona)*

CECCHINI - Ho chiesto informazioni a un collega dell'Iva. Ferrero ha chiuso l'ordine con loro. Da noi voleva solo sapere i prezzi. SERGIO - E perché?

CECCHINI - Per tirare al massimo con loro. Ci hanno strumentalizzato, è chiaro. Meglio lavorare con chi lo controlla il mercato... politica.

SERGIO - *(A Lorenzo)* Pesce grosso mangia pesce piccolo.

LORENZO - ...e perché noi dovremmo essere il pesce più piccolo, perché non riusciamo a crescere, perché? Abbiamo un'azienda che può correre come una Ferrari e va avanti come una lumaca, e perché? Perché ognuno pensa ai fatti suoi, alle sue puttane, ma siamo un'impresa siderurgica, per Dio! Non i rottamai del paese! Bisogna cambiare rotta, cambiare testa, per Dio! E qualcuno deve cominciare a pagarli gli errori! Sergio, con te siamo d'accordo, ma Petrosino aveva un contratto a termine e nulla al mondo mi può obbligare a rinnovarglielo. Una bella lettera di licenziamento: motivata! Motivata! E poi si facesse assumere al bar visto che gli piace tanto. E lui è solo il primo! Dovessi licenziare anche me se continuo a fare il coglione qui dentro!

*Esce e va via per il corridoio di fondo.*

SERGIO - ...che schifo. Ho sempre visto in lui l'arroganza. Ma prendersela con il più debole e in modo così gratuito... che schifo... basta. Vado a casa. Cecchini, il tuo bel gesto di oggi con il rapportino è servito solo a far cacciare Petrosino: complimenti. E pensa invece che a me offrono i contributi che mancano pur di andarmene in pensione. Capito? Due anni di contributi pagati da loro. E a te invece un cazzo! Per questo ti ringrazio Cecchini caro. Ci vado, ci vado in pensione non ci sperare che rinunci, lo lascio questo posto infame. Ma non fino a che non mi assicurano che al posto mio entra mio figlio. Bruno è ancora il capo e questa bell'azienda di famiglia gliel'ho tirata su dalle fondamenta. Me lo deve.

*Entra Silvio.*

SILVIO - *(Imbarazzato dalla presenza degli altri due)* Ah, siete qua... volevo solo lasciare questo foglio per Lorenzo.

SERGIO - *(Gli si avvicina squadrandolo)* Non c'è.

SILVIO - ... ah...

SERGIO - Ci vediamo domani.

SILVIO - ...buonasera.  
*Sergio scende in ingresso ed esce dal corridoio.*  
 CECCHINI - Che succede di sopra?  
 SILVIO - Non si sa niente. Il perito ha preso certe carte ed è andato via. Non ha detto nulla. Solo che tornerà domani. Ho consegnato questo elenco di documenti che bisognerà preparare e Chiara mi ha detto di darlo a Lorenzo. Tutto qui.  
 CECCHINI - Non si finisce mai.  
 SILVIO - *(Guardando la porta dove è uscito Sergio) ...davvero.*  
 CECCHINI - Non ti invidio ragazzo. Non ti invidio per niente.  
 SILVIO - E se me ne andassi?  
 CECCHINI - E dove? Da un'altra parte a fare l'ultimo arrivato? Qui almeno Lorenzo ci tiene a te. Tienitelo caro... Sono io che me ne vado.  
 SILVIO - Dà le dimissioni?  
 CECCHINI - Sì.  
*Cecchini torna nel suo ufficio e va ad infilarsi il cappotto. Silvio lo segue.*  
 SILVIO - E i contributi che le mancavano?  
 CECCHINI - Ebbene ragazzo, te lo voglio dire. Me li verserà Martini.  
 SILVIO - Martini?  
 CECCHINI - Favore fatto. Favore reso.  
 SILVIO - E come?... i tubi messicani!  
 CECCHINI - I tubi messicani.  
 SILVIO - Con i certificati, il "ritocchino"...  
 CECCHINI - Come corri. Io sto facendo solo da intermediario in un affare.  
 SILVIO - Chiara sa tutto. Ha letto i certificati.  
 CECCHINI - Ah sì, e allora? Avrò letto "tubi di prima scelta", e del resto anche Lorenzo dovrà leggere i certificati prima di far partire la merce. Ma li hanno controllati ad uno ad uno come ho fatto io? Esternamente sono ancora buoni. Tutto a posto.  
 SILVIO - Ma Lorenzo non vuole certificati falsi.  
 CECCHINI - Sì adegua. Te lo dico io. Ha appena perso l'accordo con Ferrero. Alla fine tra i due l'unico che ha piazzato l'ordine sono io. E portare a casa l'ordine è la cosa più importante. Anche con qualche "ritocchino".  
 SILVIO - Quaiche?  
 CECCHINI - Forse ho esagerato, vero? Ma vedi, Martini i contributi che mi versa da qualche parte li dovrà pur risparmiare. In fondo, un terzo della merce la paga già anticipata e in contanti.  
 SILVIO - E il resto?  
 CECCHINI - A consegna effettuata e dopo il collaudo della merce. Però sai, alle volte i collaudi non si superano.

SILVIO - Non capisco...  
 Pausa.  
 SILVIO - Il terzo buco!  
 CECCHINI - Come corri... solo su due tubi che io gli indicherò. Gli altri sono buoni. Li ho già controllati ti ho detto.  
 SILVIO - Vuol dire che Martini li potrà utilizzare tutti e che solo per quei due bucati avrà modo di contestare l'intera fornitura... ma così non cacerà più una lira!  
 CECCHINI - E già. Così gira il mondo.  
 SILVIO - Signor Cecchini. Ma questo non si fa! E lo avverto che non sono d'accordo!  
 CECCHINI - Ah, no? *(Gli si avvicina)* Però a farti ritoccare il rapportino eri d'accordo. E anche loro a farsi ritoccare le fatture. Ma ora basta. Il mio lavoro era il venditore, c'è stato un tempo in cui credevo in questo mestiere. Ci credevo. Pensavo che il mercato fosse basato sui meriti e le capacità di chi aveva iniziativa. Di chi lavorava. Ci ho creduto anche io. Ho iniziato nelle grandi aziende a farmi le ossa. E ho visto tanti di quegli imbrogli che la mia bella morale me la sono dovuta chiudere anche io in una bustarella. Ora, alla fine della carriera, se così si può chiamare, mi trovo a mendicare quattro soldi che mi spettavano già di diritto! Basta, vado a casa. *(Va a sistemare un fax sul bancone)* Ma prima sistemo qui l'ordine d'acquisto di Martini già firmato da lui. Qui Lorenzo lo vede di sicuro, quando lo leggerà comincerà a sbavare, altro che, e appena i tubi di Martini partono mi ci infilo dentro anch'io e addio. La mia vita è ancora qualcos'altro.  
*Escono dall'ufficio e scendono nell'ingresso.*  
 CECCHINI - Buonanotte Silvio... *(Squadrando)* È chiaro che se vuoi farti bello e dire che ci sono due tubi bucati io non centro nulla. Era Sergio il responsabile del "controllo materiale". Io mi limito a venderlo. Però in futuro non avresti solo lui a farti la pelle, ma anche il sottoscritto!  
*Suona la sirena. Cecchini prende il casco e lo mette in testa a Silvio.*  
 CECCHINI - Vai, vai. Ci vediamo domani.  
*Cecchini esce dal corridoio. Silvio entra in officina. Dall'alto delle scale appare Bruno che scende da solo, lentamente.*  
 BRUNO - ...«No, no mister Muller, no. Mi creda. L'impianto può reggere tranquillamente. Vede, eccolo lì il personale, i miei dipendenti pronti ad operare! E guardi che tute, guardi mister Muller, non sembriamo la Nazionale schierata al completo? Forza Muller, qui dobbiamo solo crescere, altro che quei carrozzoni dell'IRI. Noi siamo pochi, lavoriamo per i clienti, non per i sindacati. Coraggio, ci metta alla prova! Siamo

qui per questo... Sergio, stappa il vino che abbiamo un ospite...».  
*Si affaccia Chiara in cima alle scale.*  
 BRUNO - ...bastò così poco per convincerlo, e così tutti gli altri, clienti, fornitori... a qualcuno si faceva qualche regalo, ma così, un pensiero: una volta un frigorifero ad un funzionario, qualche cesto regalo ai bancari, ma avevamo la faccia pulita, affidabile... perché non lo siamo più... com'è che ha detto il perito? «Qui la situazione non è limpida»... «dovremo andare fino in fondo»... ha detto così, vero?  
 CHIARA - Sì. Ha detto così.  
 BRUNO - «A meno che...», ha detto «A meno che»... lo ha detto! Io lo sapevo, lo sapevo, quello è un "Ciccio mazzetta" come gli altri! Si è già messo d'accordo con Pigna, vuole incastrarmi, costringermi a svendere la mia quota a quell'infame, mettermi con le spalle al muro... per quattro soldi... *(Siode su uno scalino)*  
 CHIARA - Perché non prova ad andare a casa? Forse riesce a dormire. Sua moglie è in ansia. Vuole sapere di oggi, del perito. Non le ha neanche telefonato.  
 BRUNO - Ah già... mia moglie. È vero. E che le dico? Che domani è un altro giorno, come ieri, come oggi, come sempre... mi starà aspettando a casa e quando arriverò mi dirà: «Allora?»... Che posso dirle? Che non so nulla, che il mio lavoro costruito giorno per giorno come un pazzo è messo all'asta al peggiore offerente... e ora? Mi ha sposato perché amava i miei sogni, ma che cosa posso dirle se le ho rubato la vita a mia moglie...  
 CHIARA - Signor Bruno, vuole che l'accompagni?  
 BRUNO - ...No. Magari mi chiami un taxi. Non me la sento di guidare ora. Eh, dolcissima Chiara è questo il futuro che vi aspetta a voi due? Ma il mondo è tanto grande...  
 CHIARA - Signor Bruno, voi a Lorenzo avete regalato un lavoro bellissimo.  
 BRUNO - Questo è vero. Brava. È questo il problema: Un lavoro bellissimo! Ma volevo darvi la possibilità di farlo con serenità, sicurezza, volevo dare ai miei figli l'orgoglio, la solidità di continuare l'impresa di famiglia. Povero illuso. Qui il mondo gira ma noi restiamo a terra.  
 CHIARA - *(Lo aiuta ad alzarsi)* Non è vero, si alzi. La voglio accompagnare io a casa.  
 BRUNO - *(Rialzandosi le prende il viso tra le mani)* Tesoro, andatelo a fare quel viaggio finché siete in tempo. Quattro mesi, sei mesi, un anno. Io resto qui, il comandante non abbandona mai la nave ma voi siete tanto giovani. Tomerete.

CHIARA - Non dipende solo da me.

BRUNO - Devi aver pazienza con Lorenzo. Lui è come me. E vuole dimostrarlo a tutti i costi. Ma ha bisogno di te, sai?

CHIARA - Allora partiremo il mese prossimo. Per quattro mesi. In Sud America.

BRUNO - Il Sud America? ...Sì, si può fare... certo, speriamo che il perito si sbrighi a... quattro mesi? E va bene, salteremo la fiera di Dusseldorf, tanto siamo ancora troppo piccoli per quei mercati, e poi era Lorenzo a volerci andare quindi... quattro mesi senza quel rompiscogliani di mio figlio che mi fa l'esame ogni giorno... balleremo il tango qui dentro senza il capo... e va bene, domani ci pensiamo meglio...

CHIARA - Ci avremmo già pensato...

BRUNO - (*Finge di non averla sentita*) ...hai telefonato a quelli di Milano?

CHIARA - Come?

BRUNO - Quelli di Milano che ci dovevano ancora una ottantina di milioni.

CHIARA - ...no! Me ne sono dimenticata.

BRUNO - Hai ragione. Troppe cose tutte insieme. Hai ragione anche tu. Ricordamelo domani mattina.

*Pausa.*

CHIARA - Non si finisce mai, vero?

BRUNO - (*La ignora*) Chissà che dirà mia moglie quando mi vedrà in faccia. Penserà che ho litigato ancora con mio figlio. Fosse solo questo... va bene, mi accompagni a casa?

*Torna Lorenzo dal corridoio.*

LORENZO - Papà... allora?

BRUNO - Allora nulla. Vado a casa.

LORENZO - Che ha detto il perito?

BRUNO - Che torna domani.

LORENZO - Nient'altro?

BRUNO - Ha portato con se delle carte. E ne vuole altre per domani...

LORENZO - E le fatture?

BRUNO - Ringraziando Cecchini no. Grazie a lui forse l'abbiamo scampata. Vedi a che servono i vecchi?

LORENZO - ...già.

BRUNO - Devi essere meno isterico se vuoi comandare qui dentro. Non puoi fare tutto da solo.

LORENZO - Va bene. Non mi va di parlare ora.

BRUNO - Tu non trovi mai il tempo di andare fino in fondo nei discorsi!

LORENZO - Perché, tu ne hai?!

CHIARA - Per favore, per favore...

*Chiara, stanca a sua volta, siede sullo scalino dov'era seduto prima Bruno.*

BRUNO - (*Cambia*) Hai ragione, tesoro. Per oggi può bastare. (*A Lorenzo*) Non credere che non ti ascolto quando parli. Per quella

nave russa ci ho pensato, sai? Se non è una fregatura di quel Ferrero per farsi dire i nostri prezzi e poi chiederli all'Ilva, come io penso, allora la cosa è interessante. Si è fatto risentire?

LORENZO - ...non ancora.

BRUNO - Mh!... buonanotte figlio mio. Vattene a casa, cerca di dormire un po' anche tu. Domani faremo ancora scintille.

*Bruno si volta verso Chiara seduta sullo scalino che guarda fisso nel vuoto.*

BRUNO - (*A Chiara*) ...be', io ti aspetto fuori. Fai con calma. Un po' d'aria mi farà bene (*A Lorenzo*) Ci vediamo domani.

*Bruno si avvia per il corridoio. Lorenzo si appoggia al bancone. Poi guarda Chiara.*

LORENZO - Sei stanca?

*Chiara lo ignora.*

LORENZO - È vero. Sto diventando isterico. Troppo, troppo, troppo... e perdo i capelli. Prima volevo licenziare Petrosino solo perché...

*Guarda Chiara. Si accorge del suo sguardo perso.*

LORENZO - Chiara, tutto bene?

CHIARA - Mi viene da vomitare.

LORENZO - Stai male?

*Chiara non risponde.*

LORENZO - Sarà la stanchezza. Oggi è stata una giornata pesante. Soprattutto per me. Ora andiamo a casa.

*Nota sul bancone il fax che Cecchini gli ha lasciato.*

LORENZO - (*Leggendo*) Guarda, guarda... la conferma d'ordine di Martini. Vedi? Stavolta Cecchini ce l'ha fatta. Ha piazzato l'ordine... anche coi prezzi ci siamo... pagamento, un terzo anticipato e il resto a collaudo effettuato...che dici? E se ritarda? Bò, finora ha sempre pagato, anche se in ritardo. Li abbiamo comprati a due soldi, in fin dei conti è un affare.

CHIARA - A te non frega nulla del viaggio, vero?

LORENZO - (*Colpito*) Ma no, perché?

CHIARA - Lorenzo, io non sono una trattativa che non puoi lasciarti sfuggire! A te non frega nulla di nessuno. A te basta vivere qui dentro, vero? Sei come tuo padre, come lui: identico. Lui con me fa il diplomatico e tu lo stesso. Sì, sì, è vero. All'inizio soffrivi tanto, non ci volevi entrare in azienda, volevi fare tante altre cose ma ora ci sguazzi!

LORENZO - Davvero pensi questo di me?

CHIARA - È che non so più cosa pensare!

LORENZO - Non è vero... perché non mi hai mai parlato di questo?

CHIARA - Non hai mai voglia di starmi a sentire!

LORENZO - Basta, siamo stanchi tutti e due, andiamo a casa... qui ho finito, lascio un appunto a Silvio per preparare questo camion domattina e vengo via.

CHIARA - No. Non ho voglia di aspettarti!

LORENZO - Ma cosa credi? Anch'io mi sono stufato di stare qua dentro, ma vedrai che passato questo momento...

CHIARA - Hai sempre una risposta per tutto, vero?

LORENZO - È che siamo stressati tutti e due...

CHIARA - Basta! (*Si alza*) Ci vai da solo a casa. Io devo accompagnare tuo padre. (*Si avvia*)

LORENZO - Digli di prendere un taxi se non ha voglia di guidare. Tu vieni via con me!

CHIARA - (*Si ferma*) Pensa a Martini che è un ottimo affare. Io me ne vado.

*Chiara si avvia per il corridoio.*

LORENZO - (*Solo*) Ci vediamo a casa allora. E parliamo. Io... io ti giuro che faremo il viaggio, lo faremo, cambieremo... anch'io sono stanco, sai?...

*Suona l'allarme.*

*Lorenzo finge di ignorarlo, indossa il soprabito, si avvicina all'uscita ma poi esita, si ferma, torna indietro, prende il casco, se lo mette in testa, ed entra in officina.*

*Sul rumore attutito della sirena...*

BUIO

FINE



formazione

## La fucina di Noto

**G**iunto al suo secondo anno di attività, il centro culturale "Mobilità delle arti" di Noto, in collaborazione con la Presidenza del Consiglio, Dipartimento dello Spettacolo, ha dato vita da febbraio ad un corso di formazione per macchinista costruttore. Il progetto, a cui collabora la compagnia teatrale Nutrimenti Terrestri di Messina, avrà come docenti il capomacchinista Corrado Pomillo e la scenografa Mariella Bellantone, e proseguirà in autunno. I dieci allievi partecipanti al corso saranno impegnati nella progettazione e realizzazione di un progetto scenografico per il testo teatrale di Ugo Betti *Corruzione a palazzo di giustizia*, che verrà messo in scena alla Sala Laudamo di Messina, in aprile, da Ninni Bruschetta.

L'iniziativa, denominata "La fabbrica della scena", iniziata lo scorso luglio, si propone come progetto pilota di un percorso che accompagnerà il gruppo di giovani partecipanti dalla fase formativa fino alla creazione della figura professionale con autonomia imprenditoriale e si concluderà nel Duemila.

Il programma delle attività, per quest'anno, comprende inoltre un corso di formazione per fonici teatrali condotto da Hubert Westkemper e da Sauro Conti, ed una seconda fase per i macchinisti costruttori con Pomillo, Graziano Gregori e Rosanna Monti. Si realizzerà anche un laboratorio per attori, in settembre e ottobre, condotto da Alfonso Santagata, José Mollon e Piera Degli Esposti, in collaborazione con l'Istituto internazionale "Teatro del

Mediterraneo" di Madrid e con Officine Coop. di Catania. Verrà anche prodotto lo spettacolo *Giufà e la sua ombra* di Franco Scaldati, regia di Riccardo Caporossi. Si prosegue in ottobre e novembre con una serie di seminari sulla musica di tradizione orale siciliana condotti da Cecilia Pitino, Riccardo Gerbino, Grazia Dormiente e sulla *De la Nahda* (Rinascita araba) dell'estremo Oriente con la cantante Aicha Redouane e l'ensemble Al-Adwar. Infine, oltre ad un "Progetto scuola", seminari e laboratori in collaborazione con l'Etì, verranno rappresentati *Mater dolorosa* da Garcia Lorca e Federico De Roberto, con la regia di Alfonso Santagata, e uno spettacolo frutto di una coproduzione internazionale fra il centro culturale "Mobilità delle Arti", espace culturel "El Hamra" di Tunisi e national academy of theatre and film arts "Krustyo Sarafov" di Sofia. Gigi Giacobbe

Claudia Spoto

### La più giovane in Italia a dirigere un teatro

Claudia Spoto, responsabile del Teatro Colosseo di Torino, un teatro privato che gestisce con esemplare destrezza imprenditoriale e lusinghieri riscontri economici, vanta un primato: fra i direttori di teatro italiani è la più giovane.

Allegra, sempre illuminata dal sorriso anche quando è intenta in trattative serie, molto carina (ha una singolare rassomiglianza con Monica Lewinsky, ma con rotondità meno doviziose),

questa giovane donna è un esempio calzante dell'imprenditoria femminile che spesso si rivela robusta e saggia. La stretta dei debiti, lei la ignora, il suo botteghino accessibile costantemente distribuisce biglietti senza resse, le conferenze stampa che organizza non sono riti iniziatici ma momenti di scambio fra una fettina di salame delle Langhe e un bicchiere di buon vino.

Il primo cartellone lo ha messo insieme sostituendosi al padre malato che lo aveva preparato per metà. Da allora il successo le ha arriso, e lei lo porta sottobraccio con disinvoltura insieme alla maturità professionale di quello che un tempo si sarebbe definito "un buon impresario".

Le abbiamo chiesto su quali basi si è consolidata la sua esperienza e la sua sicurezza. «Sulla conoscenza che dà il lavoro assiduo. Ho imparato stando proprio qui in teatro. Ora sarei in grado di sostituire chiunque, dall'addetto al guardaroba al responsabile della cassa, dal titolare dell'ufficio stampa al controllore dei biglietti, all'accompagnatore in sala, al talent scout».

L'istinto le ha indicato la strada da seguire mantenendo, però, una condizione: la buona qualità dello spettacolo. «Mi piace il musical e l'ho proposto ai coetanei al posto delle serate in discoteca». Nell'invito al pubblico ha inserito il teatro di prosa brillante, il cabaret e i concerti di cantanti noti. La risposta è subito arrivata. Il pubblico, formato in gran parte da teenager si diverte, magari anche schiamazzando e balzando in piedi come allo stadio, ma ha conosciuto anche il teatro, brillante, ma pur sempre teatro. «Quello di impronta tragica non sarebbe adatto. Gran parte del pubblico non possiede un'educazione che consente l'approccio a questo tipo di spettacoli e tende a bruciare i tempi lenti imposti dal teatro. Di fronte

a Pirandello non reagirebbero. Lascerebbero la sala». Dunque un compromesso che rinnega sia la tradizione che la ricerca? «La ricerca no, se dimostra una genialità briosa e stravagante come lo spettacolo spagnolo Olé, che ho scoperto al festival di Edimburgo e che per due anni si è esibito nel nostro teatro. Poi scambio suggerimenti con chi segue il mio stesso indirizzo». Un esempio? «Il direttore dello Smeraldo di Milano». Tra le armi da affilare per condurre un teatro Claudia Spoto individua: «atteggiamento disponibile, ma anche risolutezza e qualche volta il muso duro. Capacità di penetrazione psicologica e flessibilità, apertura mentale e prontezza nell'improvvisare soluzioni di fronte ai continui imprevisti».

Quanto a sovvenzioni il Colosseo non ne riceve nessuna. «Le condizioni poste limitano l'autonomia delle scelte e nel meccanismo del contributo, legato al vecchio teatro, il musical straniero, per esempio, non è contemplato».

Il teatro Colosseo è nato nell'82 sulle ceneri di un cinema. Prima ancora era una palestra per il gioco della pelota. Durante i lavori è comparsa una grande scritta: "Il giudizio dell'arbitro è insindacabile". Lei, arbitro assoluto del destino di un teatro sulla cresta dell'onda non si sente infallibile. E quando il dubbio si fa strada le viene in soccorso la sua formazione universitaria: gli studi giuridici ai quali si è applicata schiariscono i giudizi e aiutano gli approcci, tanto quanto il teatro. *Mirella Caveggia*

Brera

### La fabbrica dei sogni

Brera e il teatro. Dotata dal '23 di una scuola di Scenografia specifica (oggi

le cattedre sono undici, restano ancora scoperti settori come la costumistica, la fashion e la scenotecnica televisiva: il gap di Milano come Città dello Spettacolo sussiste), l'accademia di Belle Arti milanese dà segni di risveglio. E lo ha provato proponendosi come "fabbrica di sogni teatrali" non inferiore a nessuno, con una mostra aperta per tutto gennaio, inaugurata con un dibattito sul presente e il futuro dell'arte scenografica. La mostra dal titolo *Due secoli di progetto scenico - Dalla prospettiva alla scenografia*, è stata dedicata alla memoria di Tito Varisco, maestro impareggiabile a Brera e alla Scala.

Si ripercorreva il periodo che va dalle scene magistrali di Carlo Ferrario, la cui carriera fu coronata dall'allestimento della prima dell'*Otello* verdiano nel 1887, e che dagli storici studi sulla prospettiva diede impulso autonomo all'arte scenografica, fino ai contemporanei, e fra questi il direttore dell'Accademia, De Filippi e artisti come Damiani o la Spinatelli. Forse la scenografia del teatro multicode di domani non trova ancora spazi di realizzazione adeguati, ma ormai anche a Brera si parla di *computer art*, di arte al *laser*, di robotica scenica: con la memoria a un passato da riscoprire, Brera prepara i giovani a costruire le macchine teatrali del futuro, quelle dei *nuovi media*. U.R.

## Recital virtuale fra le rovine del Petruzzelli

Lungaggini burocratiche e complicazioni giuridiche potrebbero bloccare la ricostruzione del Teatro Petruzzelli, devastato da un incendio ritenuto doloso. Ma Bari e il Mezzogiorno hanno bisogno di un teatro come questo, e per uscire dalla situazione d'inerzia persone di buona volontà hanno preso l'iniziativa di allestire, sfidando l'inverno, uno spettacolo "virtuale" fra le rovine del Politeama che due fratelli arricchiti nel ramo tessile,

Onofrio e Antonio Petruzzelli, avevano fatto edificare su un'area del centro cittadino messa a disposizione dal Comune. Novantasei anni dopo l'inaugurazione, sotto la cupola in ferro di stile francese, alla Tour Eiffel, ricostruita con la prima *tranche* di stanziamenti, fra i muri nudi di tufo e di mattoni, Giorgio Albertazzi ha presentato *Verbatango*, un suo spettacolo su testi di Luis Borges allestito con la collaborazione della giovane vocalista siciliana Laura Mollica e di esecutori dell'orchestra del Petruzzelli. Nella seconda parte della serata Raffaella Azim e Giovanni Costantino, ricorrendo a San Valentino, hanno recitato brani dal *Romeo e Giulietta* di Shakespeare: ed è stato come se i fantasmi di quasi un secolo di teatro premessero anch'essi, nel cantiere desolato, per la rinascita del Politeama barese. All'interno del teatro, che non è agibile, sono stati ammessi pochi spettatori, ma i baresi disposti a sfidare i rigori della serata invernale hanno potuto seguire lo spettacolo su un maxischermo installato nella piazza attigua.

Un vero teatro non è soltanto un luogo, è un repertorio e un programma culturale. Così, prima dello spettacolo "virtuale" fra nostalgie e auspici, si è tenuto alla Camera di Commercio un affollato convegno "Teatri: arte, storia e cultura da salvare - Esperienze a confronto fra le città del Mediterraneo" organizzato da Giusi Di Francesco, moderatore Gustavo Delgado, introduzione di Luigi Bartolo; sono intervenuti Ugo Ronfani, Franco Sorrentino, presidente della provincia di Bari, William Formicola, assessore provinciale alla Cultura. Il convegno ha posto in termini vigorosi e precisi la questione teatrale nel Mezzogiorno d'Italia. Evidenziando un paradosso che è anche uno scandalo: il Sud ha tradizioni teatrali antiche, teatri storici, risorse umane e artistiche rilevanti eppure appartiene alle aree teatralmente depresse del paese, la Legge quadro depositata in parlamento

mostra di recepire, in una visione preminentemente euro-nordica, le grandi possibilità che alla cultura e al teatro si aprono nell'area mediterranea. Di qui - si è detto - una ragione in più per non perdere tempo nel ricostruire il Petruzzelli, vincendo incredibili ritardi imposti dalla burocrazia, e superando residue difficoltà fra gli eredi e la municipalità: affinché il Politeama barese diventi un polo forte della nascita, in una programmata stabilità, di un teatro a vocazione mediterranea.

## A Padova un museo sulla preistoria del cinema

Nel bellissimo Palazzo Angeli di Padova - appena restaurato dal Comune - si è inaugurato in febbraio un museo ricco di fascino e praticamente unico in Italia: trattasi della "raccolta di lanterne magiche, vetrini di proiezione, strumenti e giochi ottici, un antico teatro di ombre giavanesi, materiali iconografici" ed altro ancora che Laura Minci Zotti con grande amore e competenza raccoglie e studia da trent'anni. In questo magico spazio che domina Prato della Valle, si possono ammirare decine e decine di vetrini dipinti a mano, una riproduzione della camera ottica che Canaletto utilizzò per le sue vedute, nonché un raro esemplare del 1864 del megaleoscopio privilegiato, brevettato dall'ottico veneziano Carlo Ponti in grado, con i suoi effetti di luce, di esaltare le variopinte vedute fotografiche all'albumina che ritraggono le più famose città d'Europa. Sono esposti anche gli strumenti musicali che i lantermistri usavano come accompagnamento durante le rappresentazioni e molte piccole lanterne magiche. Perché la signora Zotti ha girato tutto il mondo con le sue lanterne magiche, presentando spettacoli nei più prestigiosi teatri, riscuotendo ovunque grandi successi. Si ricordino allora queste parole di Bernardo Bertolucci che alcuni anni or sono

ebbe modo di vedere uno spettacolo della collezionista: «Mi sono venute in mente le bellissime parole usate da Proust per descrivere la grande impressione della lanterna magica. Ed è straordinario che ancora oggi, in epoca di cinema elettronico, la lanterna magica riesca ancora a suscitare stupore». Il museo è aperto tutti i giorni, escluso il martedì, dalle 10 alle 16. Tel.: 049/8763838. Carlo Manfo

## L'interesse dei giovani per la critica teatrale

Da un'idea di Valeria Ottolenghi, vice presidente dell'Associazione nazionale dei critici di teatro, Giuseppe Liotta, docente di Storia del teatro moderno e contemporaneo al Dams di Bologna, si è fatto promotore di un seminario di critica teatrale rivolto agli studenti di vari corsi universitari. Hanno aderito all'iniziativa Paola Bignami, docente di Storia della scenografia e Luigi Gozzi, docente di Metodologia e critica dello spettacolo. A questo laboratorio che è partito da Bologna in una fase ancora sperimentale hanno aderito inoltre il professor Roberto Alonge dell'università di Torino e il professor Luigi Allegri dell'università di Parma. In questa prima *manche* del seminario hanno partecipato una quarantina di studenti (segnaliamo Fabio Farnè, Greta Scaglioni, Alberto A. Tristano, Lorenza Vitale Cesa, Alberto Marchesani, Marin Lukanovic, Annalisa Trillo, Francesca De Sanctis, Maria Rosalba Stigliano) che si sono esercitati su alcuni spettacoli come *Il misantropo* con la regia di Servillo, *Un'aria di famiglia* con Haber, *Vita di Galileo* di Brecht, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Stoppard, *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo, alcuni dimostrando un autentico talento per la professione di critico teatrale. Naturalmente, oltre al commento sulle singole recensioni si è discusso più in generale di un mestiere che qualcuno

## Addio alle armi con Euripide e a Sordi il diploma d'attore

Il ritorno dell'eroe dalla guerra, il lungo percorso irto di ostacoli, smarrimenti, perdite e ritrovamenti alla ricerca della via di casa e della propria donna perduta, è un tema antico e di sempre, si tratti della mitica guerra di Troia nell'antichità o delle guerre dei nostri tempi. Un ritorno spesso accompagnato da racconti che mettono in una luce diversa ciò che il soldato credeva di aver visto e vissuto. Fra questi, quelli delle donne che, nella loro assenza, hanno tessuto trame di storie ben diverse. Questi gli affascinanti fili tematici che percorreranno "Risvegli di primavera '99", rassegna ideata da Guido De Monticelli e promossa dall'Accademia dei Filodrammatici, giunta quest'anno alla sua seconda edizione. Momento centrale dell'iniziativa, che si svolgerà durante l'intero mese di maggio, sarà lo spettacolo *I ritorni* ispirato alle opere di Euripide e messo in scena da De Monticelli - come già avvenne lo scorso anno per *Risveglio di primavera* di Wedekind - con un gruppo di giovani attori diplomati all'Accademia nel corso degli ultimi anni, insieme a un altro drappello di loro più anziani colleghi, diplomati in anni più lontani nella stessa scuola. Attorno allo spettacolo ruoterà una serie di appuntamenti con personalità legate al mondo della musica (Berio, Sciarrino), del cinema (Morandini che cura la rassegna Addio alle armi), della letteratura (Claudio Magris, Serena Vitale), della psicanalisi (Marina Valcarenghi). In programma anche un *Molly Bloom Penelope infedele*, di Mario Bortolotti e Anna Zapparoli, "musical per attrice sola" tratto dall'*Ulisse* di Joyce. Infine all'interno della celebrazione del duecento anni dell'Accademia - è la più antica d'Europa - sarà conferito ad Alberto Sordi, allievo nel 1936 della scuola e illustre "bocciato", il diploma *honoris causa*. E.S.

si ostina a definire in via d'estinzione, mentre invece l'interesse appassionato dei partecipanti al seminario dimostrerebbe proprio il contrario. Le giornate di lavoro, che si sono svolte, grazie alla disponibilità dell'Etì nella sala "Cervi" del Teatro Duse di Bologna hanno previsto, in conclusione, una sessione in comune con altre esperienze analoghe svolte da Massimo Marino e Valeria Ottolenghi, per mettere insieme, a profitto, i risultati raggiunti. G.L.

### Lo Stabile di Parma e l'Anct premiano i critici in erba

Il Teatro Stabile di Parma ha sempre



realismo, per *Lo straniero*, regia di Franco Però, della responsabilità dell'intellettuale, di giustizia, ma anche dell'Algeria oggi (molto belle, di denuncia, commosse e suggestive, le foto di Pia Ranzato).

Ma la disponibilità dello Stabile è cresciuta anche nei confronti della scuola: a seguito dell'importante firma d'intesa con il Provveditorato agli Studi di Parma numerose sono state le iniziative rivolte agli insegnanti, alle classi. Stagioni di qualità per le superiori (proseguendo naturalmente "Universitaria", ormai una tradizione), rassegne, collaborazioni con gli insegnanti per gli allestimenti, corsi di aggiornamento su diversi aspetti del teatro, la parola, il gesto, la danza, e così via. In particolare con l'Anct ha avviato diversi concorsi per le migliori critiche teatrali. Prima esperienza nell'ambito del Festival Internazionale dedicato, nell'ottobre scorso, alle culture ebraiche. Primo premio un viaggio per due in una capitale europea, e poi tanti abbonamenti e, per le segnalazioni, biglietti d'ingresso per assistere a produzioni dello Stabile. Ma poi l'iniziativa è ripresa per la stagione in corso, rivolta agli studenti della scuola superiore e, separatamente, agli studenti universitari. In premio l'ospitalità a festival estivi ed autunnali, e, naturalmente, ancora tanto teatro (abbonamenti, biglietti). E le recensioni ritenute migliori dalla giuria, altamente qualificata, composta di critici e studiosi, saranno anche pubblicate (come già le precedenti, sulla *Gazzetta di Parma*). Nella prospettiva che l'esem-

pio di Parma possa essere seguito da altri teatri, da più città - e che i vincitori, dal prossimo anno, possano incontrarsi in qualche festival internazionale, guidati, per la visione degli spettacoli, da critici, ma anche da artisti con cui, magari, svolgere seminari di studio, di conoscenza pratica del teatro.

Per riconoscere le passioni teatrali e aiutarle a crescere. Valeria Ottolenghi

### Assegnato il "Salerno" per testi di impegno civile

Si è svolta con pieno successo, in dicembre, la manifestazione conclusiva del Premio "Enrico Maria Salerno" per la drammaturgia europea di impegno civile - IV edizione. Anche quest'anno la cerimonia di assegnazione del premio ha avuto luogo presso l'aula Magna del Centro proiezione civile di Castelnuovo di Porto, l'antico borgo medievale alle porte di Roma dove il grande attore impiantò le basi di un'attività di promozione culturale coerentemente proseguita dalla vedova, Laura Andreini Salerno, in collaborazione con l'amministrazione comunale di Castelnuovo. L'iniziativa ha ricevuto, come per le precedenti edizioni, il patrocinio della presidenza del consiglio dei ministri e della regione Lazio. La formula del concorso, al quale sono ammesse opere di drammaturgia che affrontino problematiche civili, etiche, politiche, prevede l'immediata rappresentazione dell'opera vincitrice, la sua programmazione nella stagione di prosa in corso e una borsa del valore di 5 milioni di lire per l'autore del testo.

Hanno partecipato a questa edizione del premio più di cento autori italiani e stranieri, con opere di buon livello medio. Nel corso della serata, che ha registrato oltre ottocento presenze, la giuria del premio, composta da Laura



Andreini Salerno (presidente), Fabio Cavalli, Siro Ferrone, Luciano Meldolesi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Ugo Ronfani, Aggeo Savioli, ha designato come finalisti dell'edizione 1998, gli autori: Isabella Castriota Scandenberg con *Zattera bianca*, Guido Guerrasio con *Questa carrozza non parte*, Samy Fayad con *Corpi estranei*, Glauco Di Salle con *Attento signor delegato*, Ivan e Pierpaolo Palladino per l'opera *Impresa di famiglia* ai quali è andato il premio di pubblicazione su *Hystrio* (in questo numero). È stato proclamato vincitore Edoardo Erba per l'opera *Venditori*. Al termine della premiazione - come è consuetudine e caratteristica saliente del premio - è andata in scena la prima dello spettacolo *Venditori* di Erba, per la regia di Toni Bertorelli, con Stefano Abbati, Bruno Armando, Martina Carpi, Mario Sala, Paolo Triestino, Giulia Weber. Scene e costumi di Fabio Cavalli. Lo spettacolo ha riscosso un meritato successo che rappresenta un buon auspicio per la sua futura circuitazione nei teatri italiani. È già in programmazione l'inserimento di *Venditori* al festival di Benevento del prossimo settembre. Nel corso della serata, con un intervento quasi "a sorpresa", il sottosegretario alla Protezione Civile Franco Barberi, ha annunciato la volontà del Dipartimento di concedere in uso al comune di Castelnuovo di Porto la sala Cinema sita presso il Centro Protezione Civile, in vista di una sua trasformazione in Teatro d'Area per il territorio della Media Valle del Tevere. Il sindaco di Castelnuovo, dottoressa Alessandra Paradisi ed il presidente del centro studi "Enrico Maria Salerno", Laura Andreini Salerno, si sono impegnate per un comune sforzo organizzativo ed artistico che consenta al futuro teatro di svolgere la sua importantissima funzione in un'area segnata da forti ritardi nella promozione e diffusione della cultura e dello spettacolo.

La V edizione - anno 1999 del premio

"Enrico Maria Salerno" è annunciata per il prossimo autunno: *Valentina Esposito*

## Riaperto a Rubiera il teatro Herberia

Restaurare significa restituire allo stato originale un'opera della storia: ma a Rubiera, cittadina equidistante tra Reggio Emilia e Modena, il Teatro Herberia, nel ritrovare le forme e i colori antichi, ha ora anche il massimo della flessibilità operativa, con un palcoscenico mobile così che la platea possa rendersi disponibile all'azione teatrale.

Musica, poesia e danza, prosa e canto: alle giornate di inaugurazione sono intervenuti Stefano Randisi e Enzo Vetrano a presentare, con comicità stralunata, gli artisti sulla scena: gli improvvisatori in ottava rima Mauro Chechi e Ennio De Sanctis e un gruppo di danzatori dell'Aterballetto, Elisabetta Pozzi e Daniele D'Angelo, Manuela Kustermann e Giuliano Scabia, Luigi Cinque e Alfredo Lacosegliaz. Ma la festa aveva previsto anche interventi nelle strade e nelle piazze di Rubiera, e incontri ufficiali, come la presentazione dell'elegante libro che documenta le più recenti attività della Corte Ospitale. E proprio la Corte Ospitale - che da dieci anni opera come associazione culturale in quel territorio, direttore artistico Franco Brambilla, presidente Anna Pozzi, sindaco di Rubiera, i veri autori di tutto questo magnifico moltiplicarsi di progettualità - ha sempre operato con coerenza, creando occasioni di partecipazione, di studio, di approfondimento a tutti i livelli creando reti di collaborazioni nazionali e internazionali.

Inoltre, durante le manifestazioni per la riapertura del teatro si è tenuto, in collaborazione con l'Anct (Associazione nazionale dei critici di teatro) un incontro dal titolo "Per un teatro popolare di ricerca - I centri periferici tra scena

contemporanea e coinvolgimento del pubblico". Cristina Valentì, Gerardo Guccini e Massimo Marino hanno analizzato questi temi con grande rigore e densità problematica, proponendo spunti che verranno sviluppati in un più ampio convegno nell'ambito di Teatrodifrontiera, il festival estivo della Corte Ospitale. Si è ricordato, nella ricerca del coinvolgimento del pubblico, il primato dell'arte, per quel "sentire comune" che favorisce, sia pure per brevi situazioni, il sentimento di adesione a valori comuni, che è la preziosa differenza rispetto all'ascolto generico davanti alla televisione. Mentre il carattere popolare è da ricercare nei procedimenti. Se il "baratto" di Barba viveva nella logica dello scambio tra ricerca e tradizione, ora si esige nella pratica sociale la dinamica interattiva, un contatto reale, concreto. Un'occasione di vitalità nella relazione umana, etica, artistica. La definizione di popolo come idea dinamica, aperta, dove si coltiva la differenza. Dall'incontro sono scaturite nuove proposte: Massimo Marino ha avanzato l'ipotesi di affrontare il tema del Teatro popolare di ricerca anche nell'ambito del festival di Santarcangelo, di cui è responsabile; Federica Maestri e Francesco Pittito di Lenz Rifrazioni hanno invece proposto di aprire uno spazio di dibattito anche nell'ambito del festival d'autunno Natura Dei Teatri. *Valeria Ottolenghi*

## La musica d'autore omaggia Chaplin

Al Teatro dei Ricomposti di Anghiari (Arezzo), in marzo, è andato in scena *Tempi moderni* l'ultima fatica musical-teatrale di Vinicio Capossela. Un evento realizzato all'interno del progetto "La stagione dei teatri" e della rassegna di teatro di Anghiari "Ricomposti". Capossela ha commentato al piano la follia collettiva ritratta dalla cinepresa del genio di

Chaplin nel film *Tempi moderni*. Il jazz, il folk, fino ai ritmi latini e alle musiche travolgenti e chiassose delle bande di ottoni tzigani, sono stravolti dall'ironica malinconia che contraddistingue il cantante, impegnato in improvvisazioni ispirate alle suggestioni del film, così come accadeva agli esordi del cinema. Un esperimento nato l'estate scorsa al festival "Ombre sonore" di Garbagnate Milanese, lo spettacolo era poi stato presentato al Teatro Puccini di Firenze, mentre, dopo Anghiari, sarà a Roccastrada (Grosseto) e a Lucca. *L.M.*

## Riapre a Caltanissetta il teatro comunale

Ci son voluti cinque lustri, ma ecco che da gennaio si sono riaccese le luci della ribalta del Teatro Comunale "Regina Margherita" di Caltanissetta. L'inaugurazione dello spazio è stata festeggiata con lo spettacolo *La lupa* di Grimaldi da Verga, nell'interpretazione di Luciana Savignano, con Cosimo Cinieri e le coreografie di Susanna Beltrami. Una produzione del Teatro Franco Parenti di Milano. Altri protagonisti di questa prima stagione del Comunale sono Moni Ovadia con *Cabaret Yiddish* e Ottavia Piccolo in *Rosenero* di Cavosi. Pamela Villosi ha progettato un programma di laboratori che spaziano in vari ambiti artistici che si riconducono al denominatore comune della ricerca di una propria identità. Mentre Mimma Gallina ha ideato e coordinato un corso di formazione per quadri artistici e organizzativi dello spettacolo finalizzato a preparare un gruppo di giovani che possa attivarsi poi sul territorio per la gestione di eventi culturali. *A.C.*

## DALL' ITALIA

LA VOCE DI ANITA - In molti ama-

vano e stimavano Anita Laurenzi, scomparsa di recente. Per ricordarla e riascoltare la sua voce, Le vie dei canti di Arezzo ha creato in versione cd *Il cantico dei cantici*, dall'attrice magistralmente interpretato. Il cd è distribuito da CPI/Polygram.

**BISIO DIRETTORE** - Passaggio di testimone da Sergio Staino a Claudio Bisio, neodirettore del Teatro Puccini di Firenze. Buon lavoro.

**CRETINI BUON APPETITO!** - Allo spazio TeAtrio di Milano, l'associazione culturale "La locomotiva" ha presentato *La cena dei cretini* di Francis Weber, traduzione di Martina Di Febo, regia di Cesare Gallarini.

**ENZIMI TEATRALI** - A Roma, in gennaio e febbraio, ha avuto luogo "Enzimi a Teatro": rassegna dedicata alla produzione giovanile della capitale, diretta da Maurizio Panici, prodotta da Zone Attive, patrocinata dall'assessorato alle Politiche Giovanili, e realizzata da Argot, con il contributo di importanti sponsor. Coinvolti nell'iniziativa tre teatri tradizionalmente attenti alla drammaturgia contemporanea, il Colosseo, sede pilota, l'Argot e il Politecnico. In scena i testi selezionati nel '97: *Toilettes* di Fiammetta Carena, *Miracoli* di Alessandro Rossi, *Il Gene dell'immortalità* di Vincenzo Gianni. Invece, in forma di *mises en espace* e letture sono state presentate le nuove opere prescelte durante l'ultima selezione dello scorso anno. N. C.

**TRACCE** - "Le tracce della scrittura scenica" è il nome del seminario-laboratorio per gli studenti delle accademie e delle università curato da Dario Evola, e articolato in venti incontri a cadenza settimanale, da gennaio a giugno, presso il romano Teatro Il Vascello. Alle lezioni interverranno esponenti della ricerca teatrale italiana. N. C.

**LA VIA DEL ROMANINO** - È dedicata al culto mariano la manifestazione Crucifixus che si svolgerà nei luoghi del Romanino in concomitanza delle celebrazioni pasquali. Quattro appuntamenti in altrettante chiese che raccolgono capolavori del pittore, denominate la "Via del Romanino". *La vita di Maria* di Rilke è lo spettacolo d'apertura che debutterà nella pieve di San Pietro di Tavernola Bergamasca, regia di Fabio Battistini, con la partecipazione di Marisa Fabbri. Successivamente il 30 marzo, *La Dolorosa* con i Solisti di Cremona presso il Duomo di Breno; il 2 aprile è la volta di *Donna del paradiso* da Jacopone da Todi, regia e drammaturgia di Fabio Battistini con la partecipazione di Antonio Zanoletti, infine *Magnificat*, a cura di Paolo Dalla Sega, il 5 aprile nella chiesa di Santa Maria della Neve a Pisogne (Brescia).

**VARELA IN ITALIA** - Alfonso e Clotilde, commedia scritta da Carlos Manuel Varela durante la dittatura militare in Uruguay, ha finalmente avuto il suo debutto italiano - a cui l'autore ha assistito - grazie alla compagnia Teatro della Centena che l'ha presentata al Teatro dell'Orologio di Roma. Thomas Otto Zinzi ha curato la regia, Ulrico Schettini e Gladis Grossi le scene e i costumi, Paolo Riccardi le musiche.

**TRADURRE TEATRO** - Una giornata di studi sul tema della traduzione è stata organizzata a Milano da Outis, centro nazionale di drammaturgia contemporanea. Hanno partecipato numerosi esperti provenienti da università italiane e straniere: Giuseppina Restivo, Joseph Farrell, Alessandro Serpieri, Margherita Ulrych, Margaret Rose, Susan Bassnett, Paolo Valesio, Lawrence Venuti. Il convegno rientra in un progetto quinquennale sulla traduzione teatrale, era rivolto all'area inglese.

**STUDENTI IN SCENA** - La terza edizione dell'iniziativa che vede in scena i lavori teatrali degli studenti delle scuole di Saronno (Varese) avrà luogo presso il Teatro "G. Pasta" dal 30 maggio al 5 giugno prossimi.

**NATTINO ALL'AGIS** - Luciano Nattino, regista, presidente dell'associazione dei Teatri d'arte contemporanea e tra i promotori del festival di Asti, è succeduto a Walter Le Moli alla presidenza del Comitato di coordinamento prosa dell'Agis.

**PREMIO BOLZANO** - La giuria del Premio Bolzano Teatro composta da Giuseppe Negri, Marco Bernardi, Massimo Bertoldi, Paolo Bonaldi, Ennio Chiodi, Eugen Galasso e Umberto Gandini ha deciso di assegnare il primo premio a Valeria Ciangottini rappresenta *l'Italia al primo festival cinematografico di Ulan Bator* di Leonardo Franchini; l'opera verrà messa in scena dal Teatro Stabile di Bolzano la prossima stagione. Il secondo premio, consistente nella lettura pubblica del testo sempre a cura dello Stabile di Bolzano, è andato a *La poltrona di Molière* di Aldo Selleri. Terzi classificati ex aequo sono risultati *L'odore di pietra fredda* di Giacomo Sartori, *Bassa pressione* di Mario Giorgi e *Andrej Rubljov* di Maura Del Serra.

**NEONATA** - Si è appena costituita ad Alessandria l'associazione culturale "Parco delle culture e delle arti" che ha in progetto interventi in campo teatrale, cinematografico, letterario. In particolare si propone di recuperare materiali inerenti l'attività dello scenografo Carlo Leva, ma anche l'organizzazione di stage e la realizzazione di cortometraggi e documentari.

**L'UMANITARIA PER I BIMBI** - Numerose le iniziative dell'Umanitaria per i giovanissimi. Accanto ad attività

laboratoriali differenziate in base all'età dei partecipanti, si affianca la rassegna "Teatro e solidarietà" che comprende spettacoli per ragazzi finalizzati all'educazione alla tolleranza, all'amicizia, al rispetto dell'altro. Gli incassi vengono totalmente devoluti a varie associazioni operanti per la tutela dell'infanzia. Ideazione e coordinamento di Graziella Liebermann e Ricardo Fuks.

**RABDOMANTI** - Il centro di ricerche teatrali I Raddomanti ha presentato a Milano la lettura interpretativa della novità italiana di Franco Celenza *Mistero metropolitano* con la regia di Lucio Morelli.

**DEDICATO A MAGRIS** - L'Associazione provinciale per la prosa di Pordenone ha realizzato in gennaio e febbraio "Dedica", una rassegna sull'opera di Claudio Magris. Magris, saggista, scrittore, esperto di cultura mitteleuropea, sebbene abbia scritto un unico lavoro teatrale *Stadelmann*, è stato rappresentato da diversi registi che hanno tratto spunto da altre sue opere non teatrali. Ne sono esempio *Danubio*, *Un altro mare*, *Illazioni su una sciabola*, *Voci*, *Il Conde*, alcuni dei quali inclusi nel calendario di "Dedica". Altri appuntamenti con conoscitori attenti dell'opera di Magris come Elvio Guagnini, Maria Cristina Vilardo, Grazia Pulvirenti, Ernestina Pellegri hanno permesso un approfondimento del lavoro dello scrittore.

**I REGISTI DEL FUTURO** - Come da vari anni ormai, ecco riconfermato l'appuntamento con le creazioni dei registi diplomandi della Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano. La manifestazione, dal titolo "Pre-visioni - i registi di domani alla prova" si svolge, per questa edizione, in collaborazione con il Crt (Centro di ricerca per il teatro). I lavori hanno tratto ispirazione da

L'idlofa di Dostoevskij, Cirano, Dante, ma filtrati da un'elaborazione drammaturgica in collaborazione con gli allievi autori della scuola. Ecco i nomi dei "registi alla prova": Jacopo Boschini, Alessandra Milano, Elisa Zaninotto, Valeria Talenti, Fabrizia Mutti con Fabio Monti.

**GASSMAN PER NOVE AUTRICI** - Una prefazione autografata di Vittorio Gassman introduce nove monologhi di altrettante autrici raccolti nel volume *Fragile Novecento* che è stato presentato alla Sala della Promoteca in Campidoglio di Roma. I testi pubblicati sono di Claudia Poggiani, Marias Sandias, Stefania Porrino, Paola Moretti, Camilla Migliori, Lilli Maria Trizio, Patrizia Monaco, Luciana Luppi e della nostra collaboratrice Eva Franchi.

**JAZZ ALLO SMERALDO** - Il Teatro Smeraldo di Milano ospiterà, per la fine di maggio, la finale del concorso "W il jazz", organizzato dall'omonima associazione culturale, rivolto a musicisti di qualsiasi nazionalità. Al vincitore verrà offerta la produzione di un cd a cura di un'importante etichetta discografica. Tra gli ospiti d'onore delle serate conclusive: Dee Dee Bridgewater, Sting, Gino Vannelli.

**NOSTRADEA** - Danza al femminile sul palcoscenico del Teatro San Martino di Bologna alla rassegna "Nostradea - festival di scrittura scenica al femminile". Si sono esibite le compagnie Eko Danza, Monica Francia, Artemis, Lavori in corso e la coppia Veronica Melis e Sandra Enel. Il progetto si è completato con un convegno ed una vetrina di nuove proposte coreografiche.

**NUOVO PRESIDENTE** - Il dottor Filibert Benedict è il nuovo presi-

dente del Teatro Stabile Sloveno con sede a Trieste.

**NEW YORK - TORINO** - Il Museo del Cinema di Torino ha un nuovo direttore artistico, è l'architetto e scenografo svizzero François Confino, docente di Cinema alla Columbia University di New York.

**BENE, BENISSIMO** - Oltre 440 pagine per raccontare la *Vita di Carmelo Bene*, volume edito per i tipi della Bompiani e scritto a quattro mani dall'attore e dal giornalista sportivo Giancarlo Dotto.

**TRACCE DI ARSENICO** - La compagnia Rare Tracce ha rappresentato al Teatro Ariberto di Milano il "classico" *Arsenico e vecchi merletti*.

**SENZA FISSA DIMORA** - È la rassegna curata da Andrea Porcheddu e promossa dall'Atcl (Associazione teatrale fra i comuni del Lazio) in collaborazione con l'assessorato alle politiche culturali del Lazio e l'EtI. Da metà gennaio a fine marzo 250 artisti romani, attivi più fuori che nella loro città, hanno avuto modo di esibirsi a Roma in spazi alternativi a quelli ufficiali del teatro.

**FAVOLA BUDDISTA** - Al Teatro I Miti di Roma L'allegria brigata di Bruno Gentile e l'associazione Rinascimento 2000 hanno presentato *La scuola dell'estasi*, favola urbana parabuddista del giudice-drammaturgo Gennaro Francione, con la regia di Chiara Pavoni e le scene di Loredana Spadoni.

**A 24 MANI** - Dodici autori hanno composto insieme *Addio!*, opera tragicomica sul tema della separazione della coppia. Massimiliano Caprara, Eleonora Danco Di Maio, Pietro De Silva, Pietro Favari, Claudio Insegno, Mario Moretti, Marzia Pacella, Paola Pascolini, Alberto Patelli, Alessandro Rossi, Francesca Satta Flores,

Adriano Vianello, sono i drammaturghi che si sono cimentati in questo lavoro d'équipe. Lo spettacolo è andato in scena al Teatro dell'Orologio di Roma con la regia di Roberto D'Alessandro.

**LAVAPIUBIANCO** - Il nostro collaboratore Danilo Ruocco ha pubblicato il suo primo romanzo *Lavapiubianco* che è stato presentato a Milano dallo scrittore Andrea G. Pinketts. All'incontro è intervenuto il professor Paolo Bosisio, autore della prefazione, e l'attore Alessandro Quasimodo che ha letto alcuni brani del libro.

**LIDIA RAVERA PRESENTA** - Alla Libreria Mondadori di Milano Lidia Ravera con Cristina Crippa e Francesco G. Forte hanno presentato *Devozione Bambole Il grido* di Pia Fontana pubblicato da Oedipus ed.-collezione Teatro, in collaborazione con il centro di drammaturgia contemporanea Outis e il bimestrale *Lo stato delle cose*.

**FESTIVAL RICCIONE** - La 14a edizione del Festival Riccione TTV Teatro Televisione Video si terrà presso il Palazzo del Turismo di Riccione dal 27 al 30 giugno (nella foto: il regista e poeta Tony Harrison, ospite del festival).

**VETRINA TORINESE** - Si terrà il 21, 22 e 23 aprile, a Torino, la terza edizione del festival di teatro ragazzi e giovani "Il gioco del teatro" organizzato dal Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte a cui aderiscono il Teatro dell'Angolo, Assemblea Teatro, Stilema, Il dottor Bostik, Nonsoloteatro e Onda Teatro. In cartellone numerose prime nazionali e le novità straniere *Solo*, del gruppo belga Cartoon Théâtre e *Ambrosia* degli spagnoli Pep Bou.



**SALVIAMO IL VITTORIA** - Al romano Teatro Vittoria è stato notificato, in febbraio, l'avviso di sfratto. Oltre diecimila firme sono già state raccolte in segno di solidarietà. È stato inoltre costituito un comitato, presieduto da Gianfranco Amendola, a cui hanno aderito numerosi esponenti della cultura e del teatro quali Luca Ronconi, Vittorio Gassman, Mariangela Melato, Victoria Chaplin, nonché il ministro Giovanna Melandri.

**CONVEGNO VENETO** - Il centro di produzione teatrale Fondazione Aida e l'assessorato alla Cultura del comune di Verona hanno organizzato un convegno dal titolo "Il teatro professionale: una risorsa per il Veneto". L'incontro ha presentato la realtà teatrale del Veneto, ma è anche stata occasione importante di riflessione sulle possibili prospettive della normativa nazionale. Molti gli interventi: di Bruno Borghi, Fabrizio Bracco, Giuseppe Rossetto, Angela Napoli, Luca Bajona, Roberto Terribile, Alfonso Malaguti, Walter Le Moli e altri; moderatore Andrea Porcheddu.

**PUGGELLI E MARAINI** - Puggelli, cresciuto con Strehler, ha messo in scena nel milanese teatro-garage dello Zazie l'esordiente Luca Marchesini con *Il silenzio delle parole*. Alla buonora: dopo stagioni inflazionate dagli Shakespeare e dai Pirandello riproposti all'infinito in tutte le salse, spunta la voglia del nuovo. Purtroppo, però, volere non è potere. Mancano ancora le condizioni per una primavera dell'autore italiano. L'ha detto Dacia Maraini, denunciando pubblicamente (lei che pure è stata in questi anni autrice "protetta") l'inerzia della politica teatrale. Tutto il teatro italiano è assistito da mezzo secolo meno la nostra drammaturgia contemporanea. Il paradosso, lo scandalo, sono qui. U.R.

**IN SOFFITTA** - Da metà gennaio fino a metà maggio appuntamenti di spettacolo, mostre e convegni con la Soffitta, centro di promozione teatrale, di Bologna. È Cristina Valenti, sempre attenta, sensibile al teatro che muta, ad avere la responsabilità del coordinamento delle attività culturali, direttore del dipartimento Lorenzo Bianconi, responsabile scientifico Lamberto Trezzini. Impossibile elencare tutti gli incontri. Laboratori, studi, riflessioni, ma anche spettacoli, convegni, film e video, con il Théâtre de l'Ange Fou, con la Napoli di Mario Martone e i Teatri Uniti, con il Teatro delle Albe dalla Romagna africana a Jarry, con la compagnia Pippo Delbono e il Teatro Kismet Opera. E poi: la mostra *Il Living in Europa (1964-1983)-Living with the Living*, all'Arena del Sole; il laboratorio pratico di Luca Ronconi, "Omaggio a Thierry Salmon" a cura di Renata Molinari e il quarto incontro di teatro e cultura materiale "I mestieri del teatro". Sorvolando sui programmi di musica e cinema, suscita particolare interesse il laboratorio audiovisivo

"La documentazione di spettacoli dal vivo: laboratorio di ripresa e montaggio video". V.O.

**SEGNALI** - Torna la rassegna di teatro ragazzi in Lombardia promossa dalla Regione e dal Teatro del Buratto e Fontanateatro, e torna a Pavia, dal 13 al 16 maggio, che già l'anno scorso aveva ospitato il festival. Dall'estero il clown rumeno Miloud Oukili e lo spettacolo *Komosha* proposto da un giovanissimo gruppo fiammingo, mentre tra le compagnie lombarde in scena il Teatro del Buratto, Teatro Prova, Teatro d'Oltre Confine e Teatro del Sole.

**CREMONA** - Francesco Tonucci, Amilcare Acerbi e il nostro collaboratore Nicola Arrigoni sono coautori del volume *Cremona dei bambini* - sul tema del rapporto infanzia e spazio urbano - che è stato presentato presso la sala Zanoni del Servizio Istruzione di Cremona.

**FO-RAME IN MOSTRA** - "Pupazzi con rabbia e sentimento", mostra di scritti, disegni, pupazzi, scenografie di Dario Fo e Franca Rame allestita in occasione del festival dedicato alla coppia di artisti, ha aperto a Genova. Organizzatori il Comune di Genova e il Teatro dell'Archivolto.

**IL PICCOLO OROLOGIO** - L'associazione culturale "5T" ha reso il Piccolo Orologio di Reggio Emilia, un teatro con un passato glorioso che preferiva la sicurezza di stagioni generiche di buon teatro, osando poco, un punto di riferimento importante per la città, creando collaborazioni, offrendo ospitalità, realizzando una fitta rete d'incontri. Marco Baliani, Bruno Stori, Laura Curino sono solo alcuni degli artisti che hanno partecipato alla stagione del Piccolo Orologio. Molto ricco il car-

tellone di teatro ragazzi, con tanti appuntamenti per le scuole e per le famiglie. E quest'anno il percorso "La quercia di Naftali", progetto teatrale sulla narrazione e il corso "Il piacere del teatro" al Piccolo hanno registrato molta partecipazione anche dai centri vicini. V.O.

## CORSI

**ATTORE-CREATORE** - Dal 25 al 28 marzo il professor Marco De Marinis del Dams ha tenuto a Napoli un corso sulla drammaturgia dell'attore ripercorrendo il lavoro dei maestri del Novecento: Stanislavskij, Decroux, Grotowski, Artaud, Barba.

**STAGE A CORREGGIO** - Al Centro danza e teatro di Correggio (Reggio Emilia) Danio Manfredini terrà uno stage sulla consapevolezza dell'attore i giorni 17 e 18 aprile, mentre il laboratorio con il danzatore e coreografo Giorgio Rossi sarà il 22 e 23 maggio. Le iscrizioni devono pervenire telefonicamente allo 0522/642744 (pomeriggio da lunedì a venerdì) almeno venti giorni prima dell'inizio dello stage.

**TEATRO CORPOREO** - Ecco il programma dei laboratori del centro internazionale "Albero" di Montespertoli diretto da Yves Lebreton. Denominatori comuni dei corsi: costo di lire 1 milione, vitto e alloggio inclusi; l'iscrizione richiede *curriculum vitae* corredato da due foto e il versamento del 50% della quota entro il 31 marzo per il laboratorio di maggio, entro il 30 maggio per gli altri. Dal 24 al 28 maggio "Mimo corporeo", dal 2 al 6 agosto "Corpo energetico", dal 9 al 13 agosto "Corpo mentale", dal 16 al 20 agosto "Corpo vocale", dal 23 al 27 agosto "Corpo verbale". Per ulteriori informazioni: 0571/608891.

## DAL MONDO

**ESEMPIO LONDINESE** - Mentre le ultime vicende giudiziarie italiane fanno supporre l'ombra di un oscurantismo medievale, Londra è alla riscossa e la sera di san Valentino l'Old Vic ha ospitato una parata di star che si sono esibite in *The vagina monologues* dal libro della statunitense Ives Enslin. Sul palcoscenico si sono alternate Kate Winslet, l'eroina di *Titanic*, Melanie Griffith, Cate Blanchett, Thandie Newton, Natasha McElhone in uno spettacolo i cui introiti sono stati devoluti ad organizzazioni per le vittime della violenza domestica e sessuale.

**AFRICA MADE IN ITALY** - A Milano il Coe (Centro Orientamento Educativo) ha organizzato una rassegna di teatro africano, o meglio italoafricano a guardare la composizione dei gruppi. Sono andati in scena *Heina* e *il Ghul* della compagnia Teatro Laboratorio, *Il ventre di Milano*, ispirato a Tahar Ben Jelloun, *Recital Idanso* di Koron Tlé, *Redemoinho* con Delma Pompeo in scena e la regia di Claudio Raimondo, *Mascherenere*, infine, con *Furgone passeggeri* e *Nenen*.

**SHAKESPEARE IN EUROPE** - Shakespeare, Shakespeare e ancora Shakespeare. L'Europa pullula, ora più che mai, di opere del Bardo. Dopo *Amleto*, il lituano Nekrosius ha presentato a Vilnius *Macbeth*, che in novembre sarà in Italia. Poker londinese dove al Savoy Theatre Robert Lindsay ha interpretato il *Riccardo III*, regia di Elijah Moshinsky, al Barbican Theatre è andato in scena *Racconto d'inverno* con Anthony Sher protagonista e Gregory Doran regista, mentre al Queen's Theatre *Macbeth* con Rufus Sewell e Sally Dexter e al National

Theatre *Troilo e Cressida*. Alla Cartoucherie di Parigi Irina Brook ha firmato la regia di *Tutto è bene quel che finisce bene*. In cantiere *Pericle* prodotto dal Katona di Budapest con la regia di Sandor Zsoter, e *Amleto* diretto da Peter Zadek.

## PREMI

**FONDI LA PASTORA** - Bandita la XXV edizione del premio "Fondi La Pastora" per un'opera teatrale inedita (esclusi monologhi e atti unici). Al testo primo classificato verrà attribuito un premio 10 milioni di lire. Per maggiori informazioni rivolgersi alla Segreteria del Premio: via di Porta san Lorenzo, 4, 00185 Roma.

**PREMIO RICCIONE** - Il 15 aprile è il termine ultimo per partecipare al Premio Riccione per il Teatro attribuito ogni due anni a un autore italiano di età non superiore ai trent'anni. La giuria, presieduta da Franco Quadri, include tra i suoi componenti Luca Ronconi, Enzo Moscato, Marisa Fabbri. I testi devono pervenire in dieci copie alla Segreteria del Premio presso il Municipio di Riccione, viale Vittorio Emanuele II, 2, 47838 Riccione (Rimini). Tel. 0541/692124.

**PREMIO FLAIANO** - XXV edizione del Premio Flaiano bandita dall'associazione culturale "Ennio Flaiano" e dalla rivista *Oggi e Domani*. La giuria composta da Giorgio Albertazzi (presidente), Giovanni Antonucci, Emilia Costantini, Maurizio Scaparro, Edoardo Gubini, Franca Valeri, Marco Patricelli assegnerà il "Pegaso d'oro" a un regista, un attore, un'attrice che si siano distinti nell'ultima stagione. È stato inoltre istituito un premio di lire 5 milioni, intito-

lato a Dante Cappelletti per opere teatrali inedite e mai rappresentate di autori di età inferiore a 38 anni. I lavori devono pervenire in sette copie dattiloscritte, entro il 30 aprile, alla Segreteria del Premio, via Salvatore Tommasi, 5, 65126 Pescara.

## COREOGRAFI ALLA PROVA

Entro il 20 aprile va inviata all'assessorato ai servizi culturali del Comune di Vicenza, sezione Premio Sakharoff, via Leva' degli Angeli, 11, 36100 Vicenza, la domanda di ammissione per partecipare al concorso "Sakharoff" per coreografi professionisti. Le prove, consistenti nella presentazione di brevi coreografie per assolo, duo o compagnia avranno luogo in giugno. Per maggiori informazioni: tel. 0444/542280, 0444/520630, 0337/487203.

**PREMIO SALERNO** - Il Centro studi "Enrico Maria Salerno" ha bandito la quinta edizione del premio per la nuova drammaturgia europea. Sono ammesse opere che trattino di problematiche civili, morali, etiche, politiche. La giuria, composta da Laura Andreini Salerno, Fabio Cavalli, Siro Ferrone, Luciano Meldolesi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Ugo Ronfani, Aggeo Savioli, esaminerà i testi - che devono pervenire entro il 30 giugno in otto copie - e delibererà entro luglio. Al primo selezionato andrà un premio di lire 40 milioni per la realizzazione scenica, mentre il secondo classificato verrà pubblicato su *Hystrio*. Centro studi "Enrico Maria Salerno", via Montefiore, 86, 00060 Castelnuovo di Porto (Roma), tel. 06/9079216, fax 06/9078326.

## Scaparro direttore

# Quattro secoli dopo: il Théâtre des Italiens

**M**aurizio Scaparro diventa direttore artistico del Théâtre des Italiens, teatro che, dalla metà del Seicento e per un secolo circa, fu sede degli attori della Commedia dell'Arte. Come previsto dal protocollo di cooperazione culturale italo-francese firmato nel '98 dal ministro della Cultura francese Catherine Trautmann e dall'allora ministro dei Beni Culturali Veltroni, è stata istituita la fondazione Onlus (senza fini di lucro) col fine di diffondere la cultura e lo spettacolo italiani. La fondazione, presidente Caterina D'Amico, presenti in consiglio direttivo gli assessori alla Cultura di Napoli, Palermo, Roma, Venezia e iniziali adesioni di Bologna, che nel 2000 sarà capitale europea della cultura, e di Siena, sarà operativa per un triennio.

L'iniziativa è di alto profilo, quel che si sa dei programmi allettante (lo ha detto con un convinto messaggio augurale Massimo Cacciari), e gli entusiasmi di un regista dinamico come Scaparro (che sta per realizzare anche un *Viaggio in Italia* di Goethe con la Germania) garantiscono che non si tratterà soltanto di diplomazia culturale. Scaparro, oggi alla direzione del romano Eliseo, dice di riconoscersi come uomo di teatro, come italiano e come europeo nella nuova impresa, che avrà una sede prestigiosa al Rond-Point des Champs Élysées, nel teatro che fu di Jean-Louis Barrault e che oggi è diretto da uno dei più vivaci esponenti del *nouveau théâtre*, Marcel Marechal.

«Per me, per i nostri attori e registi significa rinnovare la magnifica avventura che portò i comici dell'arte a primeggiare ai tempi dei re, a conquistare Marivaux e Molière, e che a Parigi portò Goldoni, Rossellini e Strehler, il quale nella stima di Jack Lang trovò sostegno in un periodo amaro della sua vita. Significa anche - continua Scaparro - prendere e dare coscienza che ci si può e ci si deve ormai sentire insieme italiani ed europei, che il nostro teatro parla europeo proprio perché parla con le lingue delle sue città, come mi ha detto Cacciari nella sua lettera. Porterò già in giugno il *Pulcinella* con Massimo Ranieri che Santanelli ricavò dalle carte di Rossellini, traccia metaforica del nostro percorso, spettacolo augurale».

## HYSTRIO - Poi? Soltanto teatro?

**SCAPARRO** - Anche cinema, letteratura, poesia, musica. Al Rond-Point ci sono tre spazi, la sala Barrault, la sala Vauthier e il foyer Audubert. Quest'anno li occuperemo per un mese, nei due anni successivi per tre. Lavoreremo con le istituzioni francesi, naturalmente, con l'Istituto di Cultura Italiano e l'Accademia Kokosowski. Ricorderemo il mimo Lecocq; Laura Betti porterà *Una disperata vitalità* di Pasolini, Sciascia sarà al centro di uno spettacolo della Villoresi, *Sicilitudine*, e di un convegno a cura di Marcelle Padovani. Poi Gadda, con *L'incendio di via Keplero* nell'interpretazione della Nogara, un omaggio alla poesia di Zanzotto, mostre sulla maschera di Pulcinella e su Venezia teatro del mondo.

## H. - Per il futuro?

**S.** - Due vaste vetrine, su dieci grandi testi del teatro italiano da ricordare e su dieci nuovi da far conoscere. E un sogno, che forse non resterà tale: una compagnia stabile italiana a Parigi. Allora sì, tomerebbero i tempi degli *italiens* che entusiasmarono Marivaux e Molière. Ugo Ronfani

# Il teatro del futuro

## parlerà in dialetto?

di Chiara Angelini

**I**l dialetto, e con esso la cultura locale, sono da sempre vocazione di un teatro che, come quello amatoriale, non nasce per celebrare o mostrare ad un pubblico anonimo ed estraneo una storia esemplare attraverso un linguaggio convenzionale, ma come ineludibile spinta di una comunità che cerca spazi e tempi per ritrovarsi e riconoscersi attingendo a risorse, patrimoni, tradizioni collettive, in un'anima comune. In questo senso il teatro dialettale si configura come tale non solo e non tanto per il fatto di far uso di un linguaggio di comunicazione immediata, pittoresca e straordinariamente efficace ma anche, e soprattutto, per far propri temi, avvenimenti, storie di un vissuto che alla gente profondamente appartiene. Non stupisce quindi che, periodicamente, si creino spazi e momenti di incontro per dibattere e confrontarsi su questo tema, ribadendone l'insostituibile funzione. È quanto è accaduto al XIII convegno teatrale nazionale "Espressioni delle culture locali nel teatro" organizzato dall'Associazione regionale "Sipari Sel Piemont"

presso il Comune di Monticello d'Alba (CN). La UILT ha ribadito, con la propria partecipazione, il riconoscimento di una realtà culturale che in molte Regioni (il Piemonte in particolare dove un'alta percentuale delle compagnie iscritte opera nell'ambito, in alcuni casi esclusivo, del teatro dialettale,) è da sempre viva e partecipata. Sul tema, riportiamo qui di seguito uno stralcio della relazione di Roberto Galvano (UILT Lazio) per il convegno.

«In molte regioni vi è una produzione locale che si esprime in diversi campi (letteratura, teatro e cinema) e si conquista attenzione e apprezzamenti. Fioriscono anche molte compagnie amatoriali che sono una delle espressioni più genuine del teatro legate al dialetto e al recupero delle tradizioni locali. In molte regioni queste compagnie si organizzano tra loro, anche mediante apposite associazioni, come avviene per esempio in Piemonte, nel Trentino, nel Veneto, in Umbria, nella Campania e in Sicilia. Ci sono anche

situazioni particolari quali, ad esempio, il caso di lavoratori trasferiti in altre regioni che si aggregano attraverso il teatro per mantenere, ricordare, vivere la propria cultura originaria; per esempio la compagnia La Marmotta di Gallarate che, al Festival di Milano tenutosi tra amatori ferrovieri al Teatro Litta nel 1992, presentò *L'aria del continente* di Martoglio; come pure a Roma alcuni lavoratori dell'Alitalia, con la Compagnia Sulle Ali del Teatro, ripropongono il teatro di Eduardo mediante una ricerca filologica non solo sulla recitazione degli attori ma anche sulla ricostruzione degli ambienti, delle scene, delle musiche, della atmosfera complessiva. Non vi è in questi casi un rapporto di residenza in una determinata area storico-geografica, ma un legame affettivo e viscerale con la terra d'origine.

Gran parte del teatro più interessante che va oggi in scena in Italia, quello che si definisce "Teatro d'arte contemporanea", poggia le sue basi su una ricer-

ca precisa ed attenta nella cultura locale. È questo il caso di Laboratorio Settimo di Settimo Torinese che agisce in una realtà di emigrati dal Veneto e dal Meridione, o del gruppo Delle Albe di Ravenna dove tra Romagna e Africa si determina una nuova cultura e un nuovo linguaggio. O anche di Leo De Bernardinis a Marigliano (il recupero delle proprie origini e del contatto con un ambiente popolare), o Martone che con *Rasoi* racconta la Napoli dei quartieri spagnoli, Martone stesso rappresenterà questa realtà nei suoi lungometraggi (*Morte di un matematico napoletano*, *L'amore molesto* e *Teatro di guerra*).

Le stesse intenzioni, lo stesso rigore si ritrovano ormai in molti gruppi che fanno della realtà locale non solo l'ambientazione ben ricostruita, ma la sostanza drammatica e la forza espressiva del loro lavoro. Si può quindi concludere che il dialetto e le culture locali non sono più un luogo separato, un ghetto per appassionati o, al limite, un atteggiamento separatista alquanto snobistico, ma la forza del nuovo teatro e quindi una nuova realtà nazionale nel panorama artistico del nostro tempo. ■



# Occasioni di riflessione dall'esperienza napoletana

**H**a preso avvio nello scorso ottobre e si è conclusa a febbraio la V edizione di "Incontri con il Teatro Libero", organizzata dalla Uilt Napoli presso il Teatro Il Piccolo del Dopolavoro Ferroviario di Napoli Campi Flegrei. La rassegna, che nell'ultima edizione aveva registrato un'affluenza di circa 6.000 spettatori, ha visto la partecipazione di 14 gruppi che hanno presentato opere di Eduardo, Curcio, Scarpetta, Viviani, Shakespeare, Rostand, Fayad, Morriot e testi inediti scritti dagli stessi partecipanti: Gennarelli, De Santis, Palumbo. La Uilt Napoli, al suo sesto anno di vita, è un'organizzazione molto attiva sul territorio cittadino, con i suoi venti gruppi iscritti, si integra con le attività della UILT Campania che conta un totale di 36 compagnie. Sono oltre 250 i gruppi teatrali iscritti alla Uilt nazionale, inutile dire quale sia l'importanza che tutto questo ha nel tessuto sociale di piccoli e grandi centri del nostro paese.

Catalizzare l'attenzione di tanti giovani che trovano nel fare teatro un punto di riferimento altamente formativo e la possibilità di scambiare idee ed esperienze, essere spesso una ragione in più di vita e di attività per persone in età avanzata, non è cosa da poco.

I gruppi appartenenti alla Uilt riescono a realizzare mostre, incontri, spettacoli anche in piccoli centri spesso ignorati dalle compagnie di professionisti i quali, per ragioni di bilancio, sono costretti ad operare in altre realtà.

Il "teatro libero" o "amatoriale" è un fenomeno di cui spesso si ignora la reale entità, relegandolo superficialmente alla sfera del folklore; in realtà, in rapporto all'attività professionistica, può vantare cifre che gli consentono di porsi su un piano di concorrenzialità: 1.200 compagnie iscritte, 1.600 fra attori e tecnici, 1.700.000 spettatori nel 1996, pari ad un quinto del gettito SIAE relativamente alla prosa. Il "teatro libero" è un enorme serbatoio di energie e di risorse dal quale il professionismo, soprattutto a Napoli, attinge a piene mani, avvalendosi della collaborazione di attori formati da anni di esperienza nel teatro amatoriale; la differenza fra amatorialità e professionismo non appare quindi tanto qualitativa quanto piuttosto "tecnica": il nostro può a volte essere un "teatro povero" ma certo non è mai un "povero teatro". *Chiara Angelini*

## NOTIZIARIO

a cura di Chiara Angelini

**PREMIO SELE D'ORO** - La V edizione del festival teatrale nazionale "Premio Sele d'Oro" di Oliveto Citra (SA) è stata vinta quale miglior allestimento dalla Filodrammatica di Laives con lo spettacolo *La terra promessa* di J. Feichtinger che si è aggiudicata inoltre il premio per la migliore attrice (Elisabetta Squarcina). Miglior attore è stato giudicato invece Antonio Sterpi della Piccola Ribalta di Macerata che ha presentato *La morte e la fanciulla* di A. Dorfman. Miglior regia a Marzia Paoletti per lo spettacolo *Il senso dell'ordine* di S. Mrozek messo in scena dal Gruppo Teatro Drao di Ancona.

**ANNIVERSARIO** - A fine anno la Compagnia "Paolo Giacometti" di Novi Ligure (AL) ha festeggiato i suoi 35 anni di attività con la rassegna "Novi torna a teatro". Otto le compagnie presenti, con un repertorio che spazia dal teatro dialettale, al classico alla commedia musicale, per intrattenere un pubblico affezionato al teatro e alla ormai storica compagnia locale.

**RASSEGNA SICILIANA** - Nella scorsa estate si è svolta a Sciacca la Rassegna di prosa "Città di Sciacca" con la partecipazione di compagnie di tutta la regione Sicilia. Il premio è intitolato a Michele Abruzzo, attore teatrale e cinematografico, interprete di sceneggiati televisivi di successo, che nel 1958 fu tra i fondatori dello Stabile di Catania. Miglior spettacolo della rassegna è stato valutato *U Contra* di N. Martoglio, messo in scena dall'associazione Amici del Teatro di Enna.

## Amatori e professionisti in Europa niente ghetti

di Eva Franchi

Il ricordo viene da lontano: molti particolari sono ormai perduti, ma la sostanza del fatto ha un posto stabile nella mia memoria. Siamo negli anni Settanta e varie ragioni di studio o lavoro mi portano spesso nella città di Ginevra. Così ho l'occasione di assistere alla prima mondiale, in lingua francese, del dramma *Les anabaptistes* di F. Dürrenmatt, opera stimolante e provocatoria che - purtroppo - non è mai arrivata in Italia. La sede è il Grand Théâtre, la regia è di George Lovell che non ha bisogno di presentazioni. Gli interpreti principali provengono quasi tutti - con licenza specialissima - dalla Comédie Française. Lo spettacolo ha caratteristiche di grande corallità e suggestione: se ne parlerà non solo a Ginevra, ma in tutta Europa e al di là degli Oceani. Io però - nonostante la "suggestione" - rischio, nella prima mezz'ora, d'andar fuori di testa: vedo sul palcoscenico, in ruoli importanti, due giovani attori che mi sono stranamente familiari, ne riconosco i volti e le voci e il gestire... Ma com'è possibile? Dove li ho incontrati? Da dove vengono? Chi sono? Mi arrovello in un groviglio di sconclusionate domande e finalmente la giusta risposta dà pace al mio cervello: sono due filodrammatici che ho visto ed applaudito, qual-

che mese prima, in un teatrino della Ginevra storica, nel quartiere di Carouge. Sono due filodrammatici bravi e grintosi, in grado di reggere vigorosamente il confronto più spericolato. Qualche tempo dopo li ritroverò nello stesso teatrino di Carouge serenamente dediti al loro lavoro e alla loro libera attività scenica. Ma un regista di fama internazionale non aveva esitato a inserirli nel suo cast in un'occasione prestigiosa e celebri attori professionisti non avevano trovato nulla a ridire né si erano sentiti esposti a pestilenziali contagi dilettanteschi. Domanda: in Italia sarebbe pensabile un'esperienza del genere? Uno dei nostri "maestri registi demiurghi" prenderebbe mai un'iniziativa così rischiosa? Risposta: assolutamente no. E se per caso l'eventualità si verificasse sarebbe giudicata una follia, verrebbe sbeffeggiata e punita almeno con una vertenza sindacale nel nome del "professionismo" sancito e protetto, in esclusiva, con il versamento dei contributi Enpals. Perché noi abbiamo agguantato l'euro - sì, è vero - ma la nostra arretrata cultura, provinciale e spocchiosa, dall'Europa è ancora lontanissima. ■

### NOTIZIARIO

a cura di Eva Franchi

**REGIA DI MARCHESE** - Laboratorio Teatro ha messo in

scena *Porta chiusa* di J. P. Sartre che ha debuttato alla Sala ex Leopoldine di Firenze con la regia di Bob Marchese e Fiorenzo Brogi appartenenti al Gruppo della Rocca: il buon risultato è frutto di una innovativa collaborazione tra esperienze e potenzialità diverse, ma capaci di confluire in una omogenea sintesi.

**TEMPESTA MULTIMEDIALE** - Il romano Teatro Stabile "S. Francesca Romana" organizza, fra novembre e maggio, la consueta rassegna di prosa e musica. La stagione in corso ospita undici compagnie romane e due concerti da camera. Di particolare interesse *La Tempesta* di W. Shakespeare, in edizione multimediale, con la regia di Gianni Giaconia.

**RASSEGNA N.13** - Al Cinema Teatro Astra di San Giovanni Lupatoto va in scena, tra novembre e marzo, la 13a Rassegna teatrale gestita dalla Compagnia Il Canovaccio. Sono in cartellone sedici spettacoli con alternanza di gruppi filodrammatici e compagnie professionistiche. Tra gli ospiti il gruppo brasiliano Miseri coloni che rappresenta l'opera *De la' del mar* scritta e diretta da José Itaquí: il testo è proposto in *talián*, la lingua dei nostri emigranti e dei loro discendenti.

**SCelta CORAGGIOSA** - La compagnia I soliti ignoti ha festeggiato il suo decimo compleanno mettendo in scena *Una luna strepitosa* di Pier Francesco Poggi.

Coraggiosa la scelta del testo, "italiano e contemporaneo". Accurata la regia di Lorenzo Preziosa. Scenografia funzionale. Recitazione sciolta e garbata di tutto il gruppo. Teatro Comunale esaurito e tanti applausi.

**NAPOLETANITÀ** - L'isola che non c'è - compagnia di Nocera Inferiore presente nel circuito nazionale del Teatro di Figura dal 1994 - ha brillantemente realizzato *Partenope* con attori, pupazzi e burattini: lo spettacolo passa in rassegna, con accenti romantici o maliziosi, usi e costumi del popolo napoletano.

**APPUNTAMENTI INVERNALI** - Per iniziativa della compagnia teatrale Al Castello si è svolta al teatro Clitunno di Trevi la consueta rassegna invernale con un cartellone di sei spettacoli. Ha ottenuto particolare successo *Chicchignola* di E. Petrolini con la regia di Mauro Formica.

### Miracolo a Pistoia

È successo davvero qualcosa di nuovo. Anche se l'ambientazione - comunque straordinaria - è sempre la stessa: un immenso reparto della Breda splendidamente attrezzato per una festa teatrale che si svolge al riparo di altissimi tralicci in ferro: palcoscenico e platea sono adagiati, con eleganza, tra littorine, motrici, vagoni ferroviari che sembrano missili. Il Gruppo "Amici del Vallecorsi" consegna a Paolo Poli il premio Pistoia Teatro per "l'insieme delle sue attività": Jorio Vivarelli ha scolpito nel bronzo l'effigie del popolare attore riuscendo a



## PREMIO VALLECORSI i vincitori

**Primo Premio:** *Aspettando Marcello*, di Stefano Ricci e Gianni Forte (€ 10.000.000, la pubblicazione su *Hystrio* e la messa in scena)

**Secondo Premio:** *L'allestimento*, di Gabriele Bonazzi (opera in argento dello scultore Jorio Vivarelli)

**Terzo Premio:** *Un caso della vita*, di Cinzia Lotti (Medaglia d'argento dello scultore Jorio Vivarelli)

**Segnalazione speciale:** *Rapsodia*, di Cesare Capitani

**Segnalati:** *Corpi estranei*, di Sammy Fayad; *Carnera è tornato*, di Michele Genero; *Processo e morte di F. G. Lorca*, di Carlo Ferrucci.

colgierne, con maestria penetrante, l'intimità più segreta, fatta d'intelligenza e dissacrazione, di genialità ed ironia. Si consegna anche il 47° premio Vallecorsi per un'opera di teatro: è il 6 gennaio, giorno dell'Epifania, ricorrenza antica che innesta sulla religiosità la tradizione dei regali, delle sorprese. Primo regalo: la verde età dei vincitori. Sono due ragazzi che lavorano in coppia, hanno entrambi meno di trent'anni, sono gli autori di *Aspettando Marcello*, deliziosa commedia tragicomica, ben congegnata e poetica, terribile e divertente: il malessere esistenziale del nostro tempo viene esplorato in chiave onirica, vagamente surreale, non cerca soluzioni disperate nell'attesa di un metafisico Godot, ma si aggrappa - con malinconica leggerezza - alla scintillante cometa Hale-Bop. Stefano Ricci e Gianni Forte, giovani e combattivi, sono la prova concreta che la drammaturgia italiana contemporanea esiste, produce e si evolve attraverso una staffetta generazionale che non esclude gli autori più maturi, ma si proietta verso il futuro mettendo in campo energie fresche e promettenti. Purtroppo questa dram-

maturgia ristagna quasi sempre nei cassetti o negli archivi e patisce una mortificante esclusione dal ciclo produttivo. È perciò motivo di taumaturgica consolazione poter testimoniare che l'Epifania del 1999 ha realizzato un piccolo miracolo portando in dono una stupefacente sorpresa: poche ore dopo la consegna del premio, *Aspettando Marcello* va in scena al Teatro Manzoni di Pistoia, grazie all'impegno della Breda, degli enti locali toscani e di altri generosi patrocinatori.

Il regista Angelo Savelli ha costruito, con abilità, uno spettacolo fluido, garbato, sempre godibile: Amerigo Fontani e Massimo Salvianti, professionisti rigorosi, offrono un saggio di pregevole recitazione. Il teatro è affollato, gli applausi sono tanti, l'emozione è fortissima nella consapevolezza d'aver incrinato un sortilegio malefico. Dentro la sclerotica ottusità d'una produzione teatrale maneggiata e distribuita con criteri d'ostruzionismo burocratico e conservatore, dentro il fortino delle conventicole organizzate si è aperta una breccia che ha consentito l'ingresso a un soffio d'aria pulita. Finalmente. E.F.

festival di Pesaro

## Le novità non attendono la svolta del millennio

Il mondo degli amatori ha nel Festival di Pesaro il suo punto di riferimento. Da cinquantuno anni, nonostante tutto. Nonostante le difficoltà, nonostante un'attenzione nei suoi confronti che potrebbe essere più puntuale da parte delle istituzioni e del mondo del teatro in generale. È infatti una felice eccezione quella rappresentata da una stagione che da mezzo secolo sa alzare il sipario su una realtà così diffusa - ma nello stesso tempo nascosta, perché spesso non sa "vendere" i suoi pur buoni frutti, a causa di una scarsa visione globale del fenomeno - come il teatro amatoriale. Tra le otto compagnie in gara nell'ultima edizione, delle dieci che complessivamente hanno formato un cartellone con luci ed ombre (anche se va dato atto a Eva Franchi, direttore artistico del festival, ed ai suoi collaboratori di aver rischiato con coraggio nelle scelte), la "Rosa di Pesaro" è andata a Teatros spazio di Padova, che ha messo in scena *Volpone* di Ben Jonson per la regia di Giorgio Giacomini. E già si sta pensando al prossimo festival, l'ultimo del millennio. «Nel 1999 ci saranno cambiamenti - assicura Eva Franchi - stiamo pensando a spettacoli di burattini in piazza per gli spettatori più giovani e poi abbiamo intenzione di invitare un gruppo straniero, probabilmente

francese. Inoltre lanceremo un concorso nelle scuole superiori e premieremo le migliori elaborazioni degli studenti su uno spettacolo del festival a scelta. E, ovviamente, ci batteremo, come stiamo tentando di fare da anni, per promuovere la nostra drammaturgia, l'autore italiano vivente, anche attraverso un premio che la Siae ci ha promesso metterà in palio». Più di mille compagnie hanno inviato la domanda per partecipare alle selezioni per il prossimo festival. «Le occasioni per dare un ricambio ai nomi dei partecipanti ci sono tutte» dice la Franchi. E tra chi ha chiesto di andare a Pesaro c'è anche il gruppo Maschere Nere di Milano, composto da attori italiani ed africani. La sua eventuale partecipazione alla vetrina del Teatro Rossini rappresenterebbe una straordinaria svolta culturale per tutto il mondo degli amatori. Pierfrancesco Giannangeli



**Il teatro è sogno?** - «Hedda Gabler è una stronza, in fondo». Non è una battuta di un recital di Giorgio "Gabler". È una nota di regia di Carlo Cecchi. Nora, si sa, è una bambola (cfr. Patty Pravo, Bigas Luna e Valeria Marini). Ma come definire Hilde, la nuova eroina di Ibsen? Forse, siamo i primi a parlarne ed è un gran bel pettegolezzo da foyer: Luca Ronconi ha scovato un inedito di Henrik e ha in programma di metterlo in scena al Piccolo! Titolo dell'opera: *Il sogno*.

La ricerca dell'interprete del ruolo della protagonista ricorderà, se non la caccia a Scarlet O'Hara, almeno il più recente concorso internazionale per la star del *sequel* o *remake* o che altra bufala fosse di *Via col vento*. Dopo il suo debutto teatrale in primavera, sarà Ambra a misurarsi con Hilde? Troppo giovane, forse. Hilde, comunque, non ha età. Potrebbe uscire, coniglio dal cilindro, un Kim Rossi Stuart in abito lungo. Ma di che parla il famoso copione "ibseniano"? Pochissime informazioni, per di più contraddittorie, sono trapelate. Pare che il dramma cominci proprio come finisce *Hedda Gabler*: con il suicidio della protagonista. Che sarebbe la moglie infelice di un pastore (protestante), o l'amante infelice di un pastore (bergamasco), una sorta di Arlecchino emigrante. Hilde si ammazza e il resto è sogno. Proprio come quello di cartelloni fitti di novità entusiasmanti...

**XX anni dopo...** - «Sono malati di mancanza di umiltà questi giovani protagonisti delle avanguardie, non fanno in tempo a fare tre vagiti che un Franco Quadri gli dedica subito quattro saggi»: così parlò Romolo Valli. Era l'estate del Settantotto. Più di vent'anni son passati e... gli autori dei tre vagiti son spariti, o son cresciuti, come neonati gonfiati. E a Quadri tocca ripetere la celebre battuta di Domenico Soriano: «E figlie so' figlie... E so' tutte uguale... Hai ragione, Filumè, hai ragione tu!».

**Teatro privato?** - Già, privato di quasi tutto: mezzi e messaggi, idee e sovvenzioni. Se ne lamenta - come darle torto? - la cara Dacia Maraini. Che ricorda il pionerismo delle cantine. Giusto: meglio provare a far da sé. Ma da privati, non da sfigati. E se c'è qualcosa da chiedere allo Stato non è di modificare il meccanismo delle sovvenzioni, ma di abolirlo. Sostituendolo con detassazioni, deregulation, eventuali premi immediati ai progetti, non trafile da mutuari.

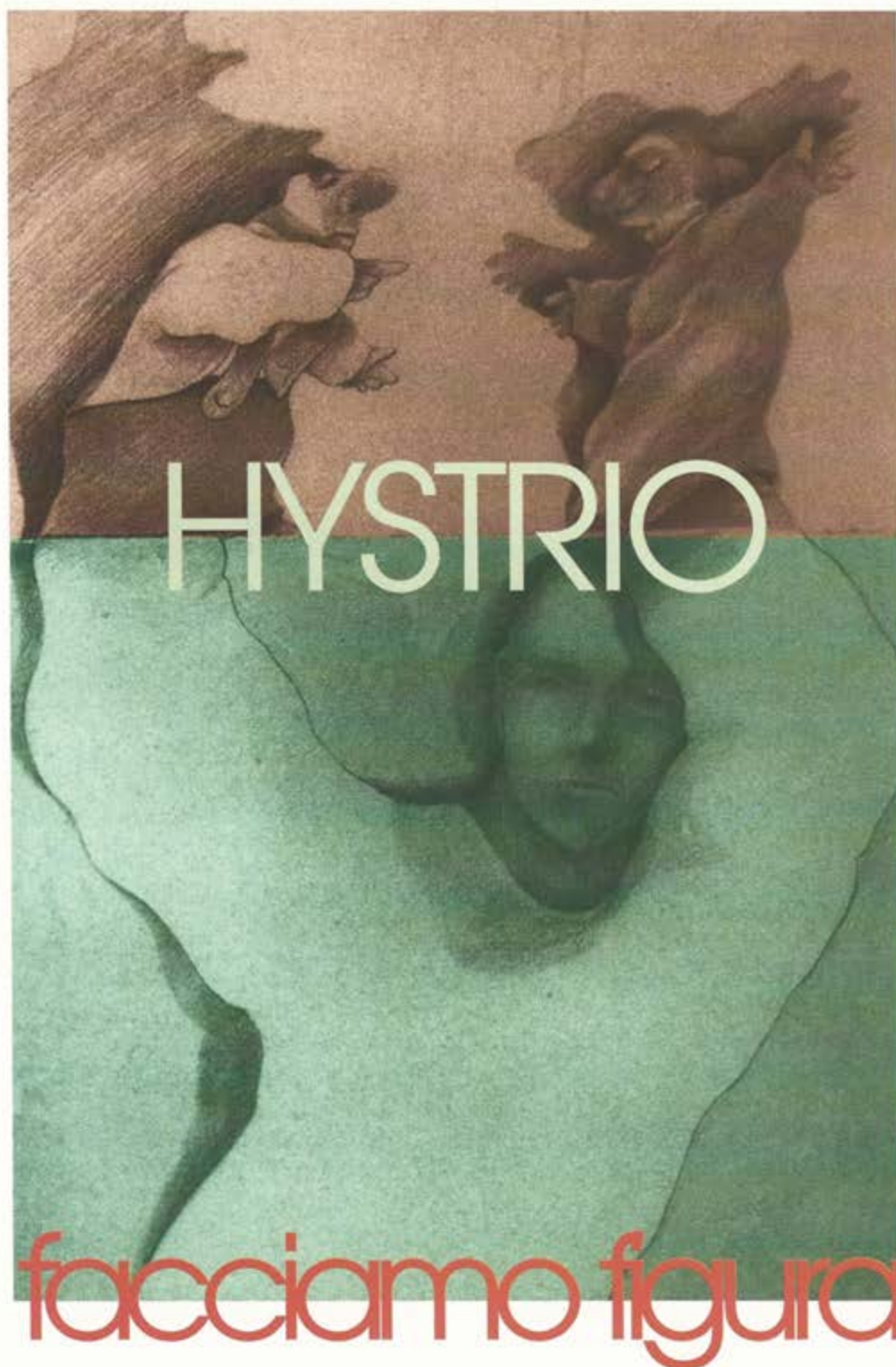
**Toscanini** - Paganini non ripete. Toscanini interpretava. Dirigevo. I toscanini del neotelerealismo neostrapaese, invece, si ripetono. E proliferano. Possibile che Panariello incassi più di Brad "Facimmo e' cuorne" Joe Pitt-Black, campione di nola mortale? Sarebbe come prevedere che Nuti possa tornare sulla cresta dell'onda - tocchiamo ferro. E già incombe "Lucignolo" Ceccherini. Simpatico, ma far di lui un protagonista è come piazzare Pieraccioni in un western. E anche il campione Benigni, detto senza Nada Malanima (*slang* ispano chianino per: senza alcun malanimo), è all'altezza di quante statuette, o anche di un solo Oscar? Sarebbe come pensare che, pur non presentando nemmeno una Nuova Proposta a Sanremo, Dario Fo finisca per beccarsi un Nobel. Malgrado tutto questo, la Fiorentina non vincerà il campionato.

**Anche le formiche nel loro piccolo...** - recitano, in *Bug's Life*, capolavoro disneyano. Visione obbligatoria per schiere d'attori, emersi o emergenti: anche una formica di fila è più espressiva della maggior parte di loro. Onore, invece, ai doppiatori: non sarebbe il caso di metterli davanti alla cinepresa, o di portarli alla ribalta al posto dei telereplicanti arrampicatori e di tanti onesti, ma modesti, postini della battuta?

**Shakespeare in vogue** - Al momento di andare in macchina, come dicevano una volta i reporter con il Borsalino sulle ventitré, non abbiamo ancora visto *Shakespeare in love*. Ma nutriamo sospetti e coviamo timori. Di trovarci davanti a qualcosa che ci ricordi le mitiche atmosfere di *Incompiuta*, film con Al Bano nel ruolo di Schubert e Romina reduce dalla memorabile interpretazione della sadiana Justine.

**Vero/falso** - Siete convinti che abbiamo scherzato fin qui? Allora beccatevi questa: Gabo Marquez riscriverà *I promessi sposi* per la Rai, ambientandoli in Colombia. Con i Bravi del cartello di Medellín? Importavamo telenovelas, cominciamo a esportare telenovene. «If we skip Prada/you gets nada» canta la *black rapper* Foxy Brown... ■

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso le librerie universitarie e Feltrinelli  
costa L. 14.000 e l'abbonamento L. 50.000 da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:  
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano  
La redazione di HYSTRIO è in viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano  
tel. 02-40073256 fax 02-48700557 e-mail hystrio@snf.it



Teatro & Roma

# Questa sera si recita a soggetto

di Luigi Pirandello  
regia di Luca Ronconi

QUESTA SERA  
SI RECITA  
A SOGGETTO

Lisbona, dal 7 al 9 maggio 1998 - Barcellona, dal 14 al 17 maggio 1998 - Vienna, dal 23 al 28 maggio 1998  
St. Etienne, dal 4 al 6 novembre 1998 - Chambéry, 9 e 10 novembre 1998 - Villeurbanne, dal 13 al 15 novembre 1998  
Roma, dal 9 dicembre 1998 al 28 gennaio 1999 - Milano, dal 3 al 24 febbraio 1999 - Parigi, dal 4 al 17 marzo 1999