

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

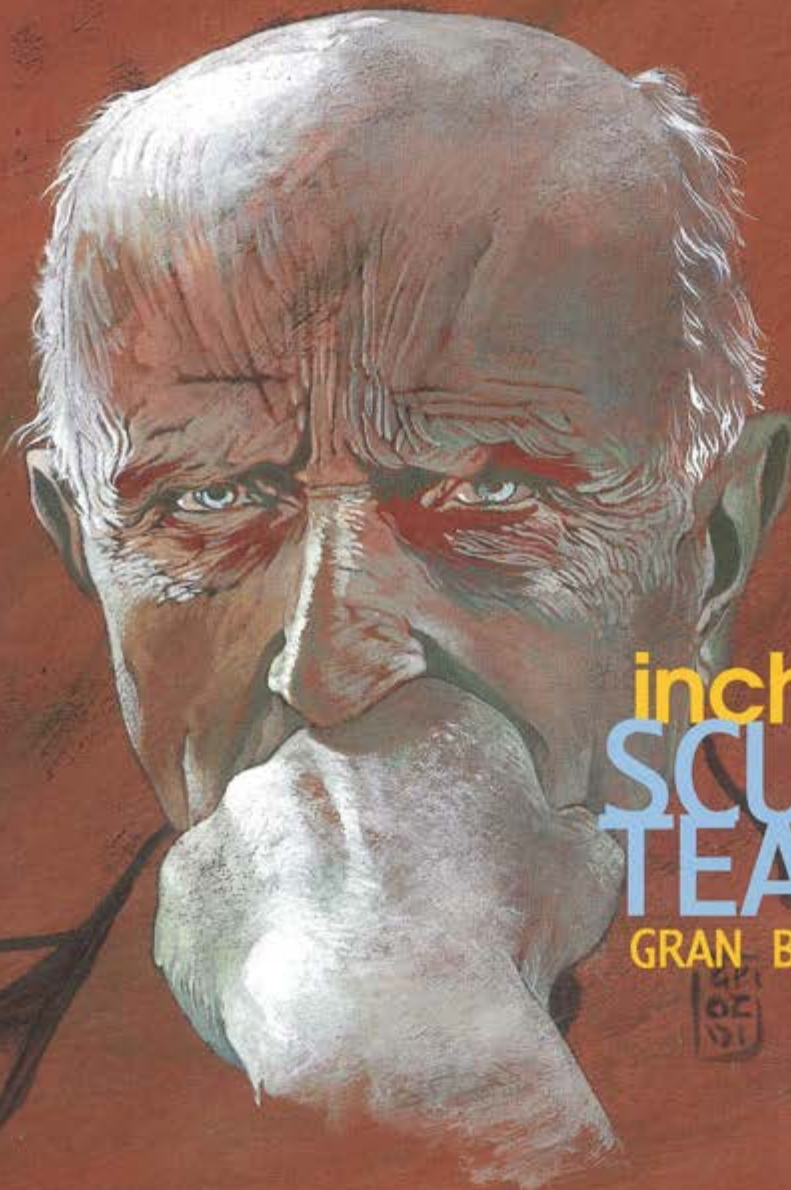
TESTI:
GIUDICI

di Renato Gabrielli

HM

DOSSTER

TESTORI



inchiesta
SCUOLE di
TEATRO 2
GRAN BRETAGNA

anno XVI - n. 1 - 2003 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - € 8.00

nati ieri teatromondo critiche teatrodi figura società teatrale

BANDO DI CONCORSO

PREMIO HYSTRIO alla Vocazione per giovani attori

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla quinta edizione, si svolgerà nel giugno 2003 a Milano. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da € 1550 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. Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una selezione finale per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (maggio 2003, Milano)

Le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo nel mese di maggio a Milano. Le domande di iscrizione alla pre-selezione del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 30 aprile 2003 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) la fotocopia di un documento d'identità, d) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata per il mese di giugno, sempre a Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1973. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2003, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno a Milano. Le domande di iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 9 giugno 2003 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido





A dieci anni dalla morte, ripercorriamo la lunga parabola della parola testoriana: la sua idea di teatro, l'avventura del Salone Pierlombardo, le testimonianze degli attori e il suo lavoro per la scena in un'antologia di recensioni - di *Luca Doninelli, Claudia Cannella, Ugo Ronfani, Pierachille Dollini, Anna Ceravolo*



Gran Bretagna: seconda tappa del nostro viaggio per le scuole di teatro d'Europa: la Rada e la Guildhall di Londra e la Royal Scottish Academy of Music and Drama di Glasgow - di *Bella Merlin, Anna Zapparoli, Sergio Basso, Maggie Rose*



Febbre da musical - Milano riscopre Mazzarella - Pro & Contro: *Pentesilea* - Mariangela Melato è Madre Courage - Le donne di Boccaccio al Teatro della Tosse - Inedito Bernhard per lo Stabile di Bolzano - Intercity Athina 2002 - Celestini racconta la *Fabbrica* - Sellars, Donnellan e Kentridge a Roma - Eduardo secondo Toni Servillo - Dittico dell'assurdo a Palermo - Le novità della prima parte della stagione

3 editoriale

4 vetrina

La questione teatrale: Ionesco intellettuale di destra? - L'Italia dei teatri: il Metastasio di Prato e il Nuovo Teatro Nuovo di Napoli - di *Ugo Ronfani, Francesco Tei, Stefania Maraucci*

10 DOSSIER GIOVANNI TESTORI

34 teatromondo

Parigi: sguardi femminili sul nostro tempo - di *Giuseppe Montemagno*

36 nati ieri

Quattordicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: la Compagnia Teatri Possibili di Milano - di *Claudia Cannella*

39 teatro di figura

Manzoni e Zavattini: miracoli a Milano - di *Pier Giorgio Nosari*

40 INCHIESTA SCUOLE DI TEATRO/2

53 humour

Foyer - Crisi di riso: diario di una giovane comica - di *Fabrizio Caleffi e Alessandra Faiella*

56 teatrodanza

Anatomia a passo di danza - di *Domenico Rigotti*

58 critiche

94 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

96 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Numeri utili - a cura di *Anna Ceravolo*

106testi

Giudici, di *Renato Gabrielli*

in copertina: *Giovanni Testori*, ritratto in acrilico di *Ivan Groznij Canu*

... e nel prossimo numero: dossier Teatro e politica, terza tappa dell'inchiesta sulle scuole teatrali europee: la Russia, i mestieri del teatro: il light designer, nel laboratorio di Vasil'ev, nati ieri con Scena Verticale, le recensioni della stagione, la quinta edizione del Premio Hystrio alla Vocazione... e molto altro!

Punti vendita di Hystrio



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

COSENZA
Libreria Domus Universitaria - c.so Italia 74/84 - tel. 0984/36910

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

FIRENZE
Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA
Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA
Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE
Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO
Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Feltrinelli Piemonte - P.zza Piemonte, 2 - tel. 02/433541
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA
Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI
Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401

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

PALERMO
Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785
PARMA
Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

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

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

RAVENNA
Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

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

RIMINI
Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA
Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO
Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

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

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

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

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

VERONA
Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611
The Room Magazine Store - Rigaste S. Zeno, 33 - tel. 045/8014867
La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA
Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

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

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

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Sergio Basso, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Laura Caretti, Danilo Caravà, Paola Cinque, Rudy De Cadaval, Pierachille Dolfini, Luca Doninelli, Alessandra Faiella, Renato Gabrielli, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Giuseppe Liotta, Simona Maggiorelli, Paolo Maier, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Bella Merlin, Giuseppe Montemagno, Pier Giorgio Nosari, Alfio Petrini, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Andrea Rustichelli, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Nicola Viesti, Anna Zapparoli.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it - hystrio@fastwebnet.it
www.hystrio.it

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

Pellicole: Colorpoint, via Oxilia, 23, 20100 Milano.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

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

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero € 8.00, arretrati € 15.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

VECCHI LEONI

e saggezza orientale

Hystrio entra nel suo sedicesimo anno di vita e diventa più grande. Il vecchio formato era diventato davvero troppo stretto per la nostra rivista. E così ci siamo decisi ad adottarne uno nuovo, più largo e più lungo di qualche centimetro. Spazio prezioso per tutti, che permetterà di leggere più agevolmente articoli, notizie e dossier, mentre foto e illustrazioni troveranno quello spazio più ampio che in molti casi meritano.

A inaugurare quest'“abito nuovo” troverete innanzitutto il dossier dedicato a Giovanni Testori, di cui ricorre quest'anno il decennale della morte. Abbiamo voluto ricordarlo soprattutto attraverso le testimonianze di chi ha lavorato con lui, di chi ha messo in scena i suoi testi, e componendo una ricca antologia di critiche che ci restituisce accidenti, svolte e asceti del percorso teatrale dello scrittore lombardo.

E proprio ripensando a quegli anni di entusiasmi e di conflitti, nei quali però l'etica e la professionalità non erano optional così come non era necessario avere la “carta d'argento” per essere punti di riferimento per il teatro italiano, ci prende una certa amarezza nel gettare uno sguardo sull'anno che si è appena concluso.

Il nuovo che avanza si è rivelato più vecchio dei Grandi Vecchi, che sono tornati a occupare i più ambiti posti di comando. Insomma, il teatro è meglio del Viagra. Ma se Giorgio Albertazzi al Teatro di Roma, Turi Vasile all'Inda e Mico Galdieri all'Eta (a sostituire un altro vecchio leone, Lucio Ardenzi, recentemente scomparso) vivono la loro seconda giovinezza, che dire della titanica sterilità di una classe intellettuale che non ha saputo (e voluto) creare eredi? Perché siamo costretti a ritenerci “giovani” fino a cinquant'anni quando, nel resto d'Europa (Thomas Ostermeier in Germania e Arpad Schilling in Ungheria, tanto per citarne due), la giovane età è considerata una risorsa e non un handicap? È vero che la vita media si è allungata, ma il teatro che signori ormai vicini agli ottanta ci lasceranno in eredità, in che modo potrebbe mai corrisponderci? Una massima orientale dice che a vent'anni si impara a costruire il tempio, a quaranta lo si costruisce e a sessanta si insegna a costruirlo. Che bello se, benefico effetto della globalizzazione, questa antica saggezza trovasse asilo anche nel piccolo grande mondo del nostro teatro. *Hy*



foto: Giovanni Giovannetti

Per finirla con IONESCO intellettuale di destra

di Ugo Ronfani

Adottato agli esordi dalla *gauche* veteromarxista, l'autore del *Rinoceronte* finì per essere considerato un reazionario, mentre aveva anticipato la crisi della democrazia e il pericolo totalitario - Rileggerlo oggi, mentre il gioco al massacro continua, significa invece dargli atto che è stato un "chierico" che non ha tradito

Il revisionismo è un genere da maneggiare con cautela. Se da un lato consente di prendere le distanze da giudizi fatalmente provvisori formulati, nel nostro caso, all'epoca del *théâtre de situations* di Sartre, quello dell'*engagement* ideologico, dall'altro favorisce riletture distorte dalle passioni del presente: come sta accadendo a certi storici disinvolti che rivisitano le vicende del Novecento. Fascismo ed antifascismo, Silone e il fuoriuscitismo, Resistenza e guerra civile, razzismo: gli esempi non mancano. Se è bene, nel teatro, che il revisionismo mostri finalmente la superiorità su Sartre, per l'appunto, di Camus, che nel suo essere *ni à droite ni à gauche mais dans l'air* - secondo la definizione sartriana - anticipò le tensioni e le preoccupazioni del post-ideologico nel quale siamo immersi; se è altrettanto positivo che la riscoperta del Brecht giovane, libertario e pre-marxista di *Un uomo è un uomo* ci aiuti a ritrovarlo fuori dagli schemi che hanno condotto alla sua museificazione al Berliner, mi sembra un atteggiamento negativo il nuovo, ultimo tentativo di inchiodare una volta per tutte Eugène Ionesco sulla croce del "bieco reazionario": come già si era cercato di fare nei suoi ultimi anni, e *post mortem*, in ragione di quanto aveva detto sui totalitarismi, sulla crisi della democrazia e, a modo suo, sulla *trahison des clercs*. Si legge in Francia, e si commenta anima-

tamente e animosamente in Romania, un libro di Alexandra Laignel-Lavastine (*L'oubli du fascisme*) uscito presso le Presses Universitaires Françaises, dove si parla abbondantemente - e approssimativamente - degli ingombranti trascorsi fascistizzanti, quelli della Guardia di Ferro di Codreanu, di tre intellettuali rumeni diventati scrittori di lingua francese: il filosofo pessimista Cioran, lo storico del sacro Eliade e, appunto, il *maître* dell'assurdo Ionesco.

Bieco reazionario?

Interessa qui, particolarmente, il tentativo di dipingere l'autore de *Il rinoceronte* (che è stato e resta, come la *Peste* di Camus, la descrizione clinica del contagio sparso nel mondo dai totalitarismi) come un giovane "chierico" che negli anni Trenta, bendianamente, "tradì gli universali" simpatizzando per l'ideologia nazionalista della Legione dell'Arcangelo Gabriele, di cui la Guardia di Ferro era il braccio armato. Che, oscuro professore di francese a Bucarest, avesse cominciato militando nel dissacrante movimento dada di Tzara, che avesse a modo suo "scelto la libertà" poi decidendo di vivere in Francia, paese della madre, e che a Parigi si fosse adattato fare a umili lavori, come lo spedizioniere in una casa editrice; e che l'antieroe delle sue *pièces*, quel Bérenger che nel *Rhinocéros* dice, testardo «Sono l'ultimo uomo, ma non m'arrendo; lo resterò fino all'ultimo!», tutto questo non conta, come non dovrebbero più contare la dinamite dell'assurdo con cui fece saltare il linguaggio borghese, l'umana pietà di testi come *La soif et la faim*, la straziante riflessione sull'inerzia del potere in *Le roi se meurt*, la condivisione delle miserie dell'umanità in *Jeux de massacre*. E così, com'è accaduto in Francia per Giono o da noi per Silone (il revisionismo è spesso manicheismo di ritorno), si è cercato di dimostrare, nel libro in questione, non lo smarrimento di un esponente di una generazione tormentata (quella di una cultura della crisi che avrebbe partorito, appunto, il teatro di derisione e dell'assurdo) ma l'inerzia morale di un *étranger* attratto, una volta in Francia, dalla figura "patriarcale" di Pétain.

A questo punto, prima che il gioco al massacro continui, completando irrimediabilmente la figura dell'intellettuale di destra che l'*intelligenza* veteromarxista aveva accreditato, sembra opportuno fare, intorno a Ionesco, qualche riflessione *ni à droite ni à gauche, mais dans l'air*. Per provare - è possibile! - che Ionesco non è fra quei "chierici" che hanno tradito. Per sostenere che ha saputo, pur fra gli smarrimenti dell'epoca, essere una voce di quella "cultura della crisi" che però cercava, con il teatro dell'assurdo, nuove verità nascoste e non provvisorie, né istituzionalizzate: tenendo al centro Bérenger, l'Uomo nella sua solitudine eroica contro il potere. Quando nel 1950 *La cantatrice calva* riuscì ad essere rappresentata, fra lazzi e sarcasmi, in un teatrino della *rive gauche* di Parigi, Julien Benda (morto nel '56) continuava a predicare contro il modernismo antirazionalista: e dunque non avrebbe potuto approvare la lingua *anarchisante*, che approdava all'assurdo, delle prime *pièces* di Ionesco, e in lui configurare un "chierico" virtuoso. Ma oggi, con il senno di poi - meglio: mettendo a confronto in una giusta prospettiva le ragioni del *pamphlet* di Benda e il senso del teatro di Ionesco - l'incompatibilità fra i due è assai meno evidente. Oggi possiamo dire che il "chierico" Ionesco,

attraverso le metafore teatrali e civili del suo eroe eponimo Béranger e con il "grottesco tragico" delle sue farse - *La Cantatrice*, *La Leçon*, *Les chaises*, *Amédée* - continuava a interpretare le desolanti realtà del secondo Novecento, quelle della caduta degli "universalisti", ma per prenderne le distanze con la derisione, e battersi contro i totalitarismi della cultura e della politica: proprio come Benda. Il caso Ionesco - si vuol dire - si presta ad un discorso aggiornato sul ruolo dei "chierici" al di fuori, finalmente, dei pregiudizi ideologici alimentati dalla guerra fredda. Ricordiamo: quando apparve in Francia, negli anni '50 del teatro delle idee, l'assurdo di Ionesco fu sbandierato dalla *gauche*, anche italiana, come sintomo del disagio e della solitudine dell'uomo fra gli ingranaggi del potere totalitario e della cultura dell'inautentico. Era un assurdo che si rivoltava, come in altro senso quello di Camus, contro le false categorie - le convenzioni - del "disordine costituito": che cosa, in questo senso, di più bendiano? Ma alla sinistra, chiusa negli schemi della guerra fredda, sfuggivano altri aspetti di Ionesco che si sottraevano alla logica manichea di quel tempo, per manifestarsi negli spazi di libertà di un intellettuale inorganico. Sfuggivano, di Ionesco, le radici personaliste della sua formazione (*La fame e la sete*), le inquietudini metafisiche (*Il re muore*), il profetismo apocalittico (*Gioco al massacro*). Segnato dalle esperienze surrealiste e dadaiste di gioventù, guarito dalle illusioni delle prime esperienze politiche, vicino a *Esprit* di Mounier, refrattario ai condizionamenti ideologici l'"esiliato" rumeno Ionesco si chiudeva *en artiste* in una sua appartata estraneità (*Il pedone dell'aria*, o il suo romanzo *Le solitarie*, dove immaginava di essere unico testimone, a Parigi, di una guerra civile "invisibile", anticipando di un quarto di secolo l'attacco terroristico dell'11 Settembre alle torri di New York). E una volta eletto all'*Académie* moltiplicava gli interventi contro il nonsenso della politica politicante (*Note e contronote*), accentuando un suo nichilismo scontroso e dolente contro i poteri costituiti, anche se con il travestimento di una comicità *plus désespérante que le tragique*, perché - diceva - «le comique est tragique, et la tragédie de l'homme dérisoire».

Solo fra profeti armati

E così - solo in mezzo ai tanti "profeti armati" dell'uno e dell'altro bordo - Ionesco era stato abbandonato dalla *gauche* ed era stato iscritto (vecchie categorie: ma negli anni della guerra fredda si usavano) fra i pensatori della *droite*. Collocazione angusta, e ingiusta; in realtà Ionesco aveva saputo prendere le distanze - in una concezione che continueremo a considerare bendiana - dalle forme grette, astiose, violente dell'*engagement* ideologico per collocarsi fuori e al di sopra dei due campi, in una condizione di coraggioso e meritorio isolamento. Là dove - scrisse sul finire degli anni '70 - la cultura rivendicava (ecco gli "assoluti" dei "chierici" virtuosi di Benda) la propria separatezza dalla politica. In quelle pagine - che oggi risultano di un'attualità sorprendente - Ionesco contestava la for-

mula *politique d'abord* con cui la destra classica, quella di Maurras, aveva preteso di imporre il primato della ragion politica sull'autonomia della cultura. La politica - ragionava l'ultimo Ionesco - dovrebbe essere la scienza di ordinare i rapporti interni di una società, quelli della cultura compresi, ma ha finito, insieme all'economia, per prendere il sopravvento su ogni altro aspetto della convivenza sociale. Sicché la *politique politicienne* «è diventata l'esercizio permanente, e vano, dell'organizzazione fine a se stessa». Di fatto, «uno strumento per smantellare la cultura nel suo complesso, a tutto danno della metafisica, dell'arte, della scienza». Crescendo a dismisura, «la politica diventa un combattimento all'ultimo respiro per il potere, che consuma tutte le energie dell'uomo... Non ci sono più forme del pensiero che possano manifestarsi senza il suo consenso; e siccome la politica non può esistere senza un supporto ideologico, eccola pronta a costruirsi le giustificazioni filosofiche che le servono per mantenere il potere». Con l'aiuto, *ça va sans dire*, di quei chierici disposti a tradire di cui parlava Benda, per chiudere gli uomini nella prigione di schemi contrabbandati come verità indiscutibili. Questa politica onnivora - concludeva Ionesco - «a rendu l'humanité folle»: spiegazione razionale della paura irrazionale del *Rinoceronte*. Possiamo continuare a considerare "di destra" colui che definiva il potere «una macchina mostruosa che stritola l'individuo», che indicava la politica come lingua del soprano e dell'alienazione e che si era rifiutato di avallare le violenze del suo tempo: gulag, stalinismo, Suez, Indocina, Vietnam? Esattamente come Benda, Ionesco era convinto che il pensiero metafisico fosse incompatibile con il "realismo" cinico della politica e che, da questo usato, ne travestisse "al basso" i valori. L'angoscia che nelle sue farse dell'assurdo veniva dalla confusione delle lingue e dalla proliferazione degli oggetti aveva nella politica il suo mandante. La subivano Béranger ma anche il Re, che ne ricava presagi di morte. Mentre irrideva al tragico fallimento del potere nella sua parodia del *Macbeth*, nelle riflessioni pubbliche questo clown del *nouveau théâtre* continuava imperterrito, come il suo Béranger, una guerra inflessibile per la libertà dell'uomo e la dignità della cultura. Di cui scriveva: «La cultura è un vasto parlamento dove Kant risponde a Platone, Plotino discute con Maître Eckhart, Freud interroga Sofocle, Hegel riprende Eraclito, Marx risponde a Proudhon, Maritain chiede spiegazioni a Tommaso d'Aquino,

Dostoevskij critica gli Inquisitori, Heidegger prolunga Husserl... Ma perché questo sia possibile nel tempo occorre la libertà. Non c'è libertà senza cultura, non c'è cultura senza libertà». Chi scrive ricorda alcune conversazioni avute con lui su questi temi, nella sua casa parigina a Montparnasse. Ionesco citava quel personaggio di Dostoevskij che diceva «se Dio non esiste, allora tutto è permesso»; e laicamente aggiungeva che si poteva sostituire la parola Dio con una morale qualsivoglia, universale, ma il discorso non sarebbe cambiato; o il «tutto è permesso» sarebbe stato l'inferno. Possiamo ancora dire, dunque, «Ionesco homme de droite»? O dobbiamo rileggerlo, questo fool dell'assurdo, come un "chierico virtuoso", per proteggerci dai "rinoceronti" del presente? ■



Eugene Ionesco, con Ugo Ronfani, a Parigi nel '78.

intervista a Massimo Luconi

Prato capoluogo della Toscana teatrale

di Francesco Tei

Nel teatro, per chi non lo sapesse - da qualche anno, ormai - il capoluogo della Toscana è, ufficialmente, Prato.

Perché il teatro stabile (finalmente nato) della regione è il Metastasio di Prato. Impossibile vederlo nascere a Firenze: per l'opposizione delle altre città toscane - non esiste realtà multicentrica (per non dire, sbrigativamente, campanilista) come quella di questa regione - e anche per il sostanziale disinteresse, da sempre, della Firenze istituzionale, verso una prospettiva del genere. Chissà perché.

Il Metastasio, diventato Stabile sotto la direzione di Castri, è poi passato, dopo un brevissimo interregno *ad interim* di Renato Borsoni, ad una breve stagione guidata da Massimo Paganelli. Un uomo che molti vedevano inadatto a un teatro come il Metastasio e che, alcuni, invece, hanno salutato come un "profeta" del nuovo, considerata la sua scelta radicale, estrema e indubbiamente coraggiosa, anche se un po' troppo eccessiva, in favore di un teatro di tendenza, di ricerca avanzata. Una radicalità di impostazione artistica che ha pagato molto alla svelta. Adesso il Metastasio ha voltato pagina: al timone c'è un pratese doc, Massimo Luconi. Regista, uno dei giovani discepoli di Ronconi negli anni di Prato, e poi suo assistente, anche ex assessore Pds alla Cultura del Comune. In quelle vesti, tra l'altro sei anni fa, fu tem-



Il nuovo direttore del Metastasio, pratese doc, lancia un ricco piano triennale che concilia sperimentazione e tradizione, cerca di valorizzare quello che già esiste nella regione e allo stesso tempo apre una finestra sull'est Europa

poraneamente direttore artistico, di un Metastasio non ancora Stabile. Luconi ha presentato un programma dettagliato di tre anni, un piano denso di progetti e ricco di nomi e di titoli, tra produzioni e coproduzioni anche internazionali. Innanzitutto c'è il ritorno di Ronconi, sia pure nel 2005, a trent'anni dall'esperienza del Laboratorio di Prato, l'epoca leggendaria dell'*Oresteia*, di *Utopia*, delle *Baccanti*, della *Torre*. A parte Ronconi, «che torna con grande entusiasmo», parola di Luconi, ecco nomi come quelli di Lombardi-Tiezzi (di cui Prato coprodurrà *Amleto*, quest'anno e *Antigone* di Brecht nel 2004), di Marco Baliani (anche interprete de *Lo straniero* da Camus), di Claudio Morganti, con un "omaggio-serata di gala" per Pinter e poi con la *Salomé* di Oscar Wilde, de *I Fratellini* Bartoli-Cantarelli, di Ugo Chiti. E ancora, Remondi e Caporossi, Armando Punzo (di cui sopravvive il *Nihil* prodotto da Paganelli), Lucilla Morlacchi (con una nuova edizione di *Giorni felici*). Poi, drammaturgia contemporanea con Edoardo Erba, ovviamente con Chiti, con lo scrittore Sandro Veronesi che adatterà per la scena il film *No man's land. Italia nella nebbia*, il dramma di Erba, sarà diretto da Paolo Magelli, regista pratese trapiantato dagli anni Settanta nell'Europa centro-orientale, dove è riuscito a farsi apprezzare come meritava. È proprio la presenza, o meglio il ritorno a

casa, di Magelli, con uno spettacolo della compagnia del Teatro Stabile Sloveno di Trieste, con alcuni attori italiani tra cui Pamela Villoresi, che apre una finestra sul teatro europeo. Il prossimo anno, infatti, quattro

compagnie ospiti animeranno a Prato una rassegna-festival su "Teatro e danza dalla Slovenia e dalla Croazia". L'anno seguente, obiettivo puntato sulla Russia, con una coproduzione tra Teatro Metastasio e Baltijskij Dom di Pietroburgo: *Il matrimonio* di Cechov. Infine, a parte progetti speciali e teatro per i ragazzi con il Tpo di Prato, alcune produzioni - la prima diretta dallo stesso Luconi, cioè *Le pareti della solitudine* di Ben Jelloun - sul fronte "multiculturalità ed impegno civile".

HY - Insomma, questo è un cartellone dove c'è davvero di tutto. E già questa è una scelta, in un certo senso.

LUCONI - Sì perché per me non esiste un modo solo di fare teatro, ma modi diversi, che hanno pari valore e pari dignità. La ricerca è obbligatoria, per me, ma lo è anche la tradizione. Vanno esplorati i linguaggi della multimedialità, ma anche la Commedia dell'Arte e la sua scuola antica, alla quale - infatti - dedichiamo un progetto speciale, con corsi e laboratori, ma anche momenti produttivi, guidato da Marcello Bartoli. Ci può essere, ed è giusto, la sperimentazione più rivoluzionaria e ardita, ma deve esserci anche il grande teatro di testo e di regia. Perché tutto nasce dalla tradizione, dalla drammaturgia di parola, dai grandi testi. È la base che non si può negare, e che si deve conoscere. Magari per prendere poi altre vie.

HY - Quindi lei non è un fautore di un genere particolare.

L. - C'è un unico teatro che non mi piace e che io rifiuto fermamente. Il teatro che non è onesto, o nasce soltanto per fare borderò. Credo nella compresenza di teatri e stili diversi. E da questo punto di vista noi siamo una struttura adatta. Abbiamo due grandi sale diverse e complementari: il Metastasio - un teatro tradizionale all'italiana - ed il Fabbricone, più moderno, uno spazio infinitamente deformabile. Due sale che si dividono, infatti, anche la programmazione degli spettacoli che ospitiamo: al Metastasio il teatro di parola, di grandi attori e di grande regia, al Fabbricone la ricerca, l'indagine su nuove dimensioni teatrali.

HY - Il Metastasio è, e deve essere, in quanto Stabile, anche il teatro delle Toscana. Lei è d'accordo con questo?

L. - Sì, è un fatto essenziale. Un elemento che fino ad ora, nella sua giovane storia, è mancato. Non vogliamo egemonizzare nulla, ma piuttosto essere un punto di riferimento, radicarci nel territorio, creare una rete di rapporti.

HY - E cioè?

L. - Ci impegniamo, nella nostra attività produttiva e non, a valorizzare quello che già esiste nella nostra regione. È uno dei nostri compiti fondamentali... Creeremo anche rapporti e scambi con altri teatri - vedi il Giglio di Lucca - e con festival estivi come

Radicondoli, Volterrateatro, il poco conosciuto Festival dell'Argentario. Insomma, da un lato ci vogliamo aprire all'Europa, dall'altro vogliamo però guardare con attenzione al nostro territorio. Guardando anche al nuovo, alle compagnie giovani, emergenti, in maniera approfondita, sistematica.

HY - Punterete molto, quindi, sugli artisti toscani?

L. - Sì. Avremo personalità come Magelli, altri pratesi come Bartoli o Pamela Villoresi, Ugo Chiti, che scriverà e dirigerà per noi *I ragazzi di via della Scuola*. E Carlo Monni, un talento atipico, di cui pro-

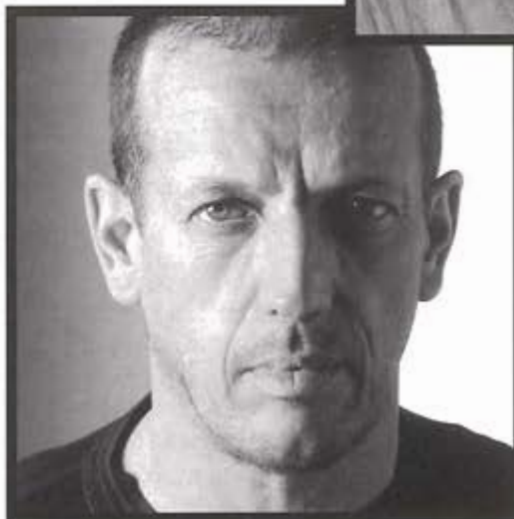
d u r r e m o
L'amore è quel che conta, un testo in cui Dante incontra Charles Bukowski. Ignorare certe personalità di grande rilievo soltanto perché sono toscane, per timore di essere chiamati provinciali, diventerebbe un provincialismo al contrario. Assurdo, stupido. Tanto più che sono attori, autori, registi apprezzati dovunque. Perché non dovremmo crederci proprio noi?

HY - Ha parlato di una attenzione alle realtà giovani e emergenti...

L. - Sì, le sottoporremo, così come vogliamo fare con tutto il nuovo teatro toscano, ad un'indagine seria, scrupolosa. Per i gruppi giovani abbiamo anche uno spazio nuovo, adattissimo: lo chiamiamo il Fabbrichino, perché è un altro luogo ex industriale proprio di fronte al Fabbricone. Una sala più piccola, ma da utilizzare. Vogliamo mettere in cartellone i lavori di questi gruppi. Perché è importante. Ma è ancora più importante metterli in programma non casualmente, come capita, ma inseriti in un certo contesto, con una logica precisa.

HY - Al suo fianco, come consulente, c'è Mimma Gallina, che era candidata anche alla direzione della Fondazione Toscana Spettacolo, l'ente regionale che si occupa soprattutto di distribuzione.

L. - Una collaborazione, la sua, di grandissimo valore, un apporto di estremo interesse, direi determinante. Sul fronte, ad esempio, dei rapporti internazionali, e anche di quelli - da far nascere - con l'università. ■



In apertura, il direttore del Metastasio di Prato Massimo Luconi; in alto, Marcello Bartoli e, a sinistra, Marco Balliani.

Napoli

UN TEATRO 2 volte nuovo

di Stefania Maraucci

Il 1980 registra in campo teatrale una "scossa" per molti versi paragonabile a quella tellurica che tanto ha inciso sulla vita, già di per sé molto problematica, della città di Napoli. Grazie all'iniziativa di due privati cittadini, Angelo Montella e Igina Di Napoli, nel novembre del 1980 rinasce il Teatro Nuovo, nel luogo stesso in cui sorgeva la prestigiosa sala settecentesca, completamente distrutta da un incendio nel 1935 e altrimenti destinata, dopo quarantacinque anni d'oblio, a diventare un deposito o, peggio, un'autorimessa. Da quel momento, i tubi innocenti messi a puntello delle case lesionate dei Quartieri Spagnoli sarebbero stati attraversati dalle ventate di novità provenienti da questa sorta d'"avamposto", che si è subito connotato come spazio privilegiato del teatro di ricerca. «Ci siamo riconosciuti fin dall'inizio nella storia dell'antico e prestigioso Teatro Nuovo, tempio dell'opera buffa e, per più di tre secoli, meta ambita d'importanti compagnie di prosa napoletane e nazionali» - spiega senza celare il proprio compiacimento la direttrice artistica Igina Di Napoli -; «e ci ha sempre affascinato moltissimo l'idea di considerarlo il nostro "genius loci": per questo è stato naturale, oltre che doveroso, conservarne il nome. Come pure abbiamo ricondurre i tanti artisti che oggi, di volta in volta, collaborano con noi ai vari Medebac, Donizetti, Rossini, Pantalena, Di Napoli, Scarpetta, Viviani, Totò, De Filippo dei secoli passati...». E in effetti, la sala di via Montecalvario, fin dalla sua apertura, ha accolto spettacoli destinati a diventare "storici" nel loro genere, basti pensare a *Tango glaciale* di Mario Martone, *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, *Partitura* di Enzo Moscato, *Totò principe di Danimarca* di Leo de Berardinis, *La natura non indifferente* di Antonio Neiwiller, *Resurrezione* di Renato Carpentieri, per citarne

Uno spazio privilegiato per le compagnie di ricerca al sud, nato nel 1980 grazie all'iniziativa di Angelo Montella e Igina Di Napoli, nello stesso luogo in cui c'era il settecentesco tempio dell'opera buffa

solamente alcuni. Moltissimi e prestigiosi, inoltre, sono stati i gruppi e gli artisti del teatro di ricerca nazionale e internazionale, che hanno lasciato al rinato Teatro Nuovo il loro segno indelebile: da Yves Lebreton a Bolek Polivka, da Alfonso Santagata a Claudio Morganti, da Paolo e Lucia Poli

a Pippo Delbono, da Manlio Santanelli a Giorgio Barberio Corsetti, da Giuliano Vasilicò a Remondi e Caporossi, dal Teatro dell'Elfo a Carlo Cecchi, dal Teatro Settimo alla Societas Raffaello Sanzio, dall'Odin Teatret a Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa. Ma, oltre a seguire con attenzione e lungimiranza chi a Napoli, in Italia e all'estero si dedica alla sperimentazione, Angelo e Igina, ben presto, hanno cominciato ad impegnarsi anche sotto il profilo produttivo. Dal sodalizio con Il Carro di Annibale Ruccello è scaturita, infatti, nel

1982, la cooperativa Teatro Nuovo - Il Carro, che ha prodotto spettacoli di artisti affermati ma anche di talenti in crescita: «Abbiamo sempre creduto fermamente nei giovani» - continua con orgoglio Igina - «e questa fiducia si è rivelata ogni volta ben riposta. Non a caso dal nostro "vivaio" sono venuti fuori talenti come Antonio Latella, Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo Venò, Davide Iodice, Tito Piscitelli, Monica Nappo, Arturo Cirillo, Pierpaolo Sepe e tantissimi altri. Con il passare del tempo e, soprattutto, con l'incremento della progettualità legata alle produzioni del teatro ci è sembrato, pertanto, opportuno "aggiornare" anche la nostra forma organizzativa. Così nel 2000 la cooperativa culturale ha lasciato il posto ad una srl denominata Nuovo Teatro Nuovo, una società sicuramente più attuale e funzionale ai sempre più importanti impegni produttivi della struttura. Fortuna ha voluto, poi, che, contemporaneamente, gli enti locali abbiano cominciato, in generale, a prestare maggiore attenzione alle attività culturali cittadine, per cui il "nuovo corso" del nostro teatro è risultato senza dubbio meno impervio, soprattutto se paragonato alle difficoltà che, al contrario, hanno caratterizzato gli ultimi anni di vita della cooperativa». Come pure altrettanto determinanti si sono rivelati gli interventi di riqualificazione attuati dal Comune

sulle aree "deprese" del centro storico, legati al progetto Urban degli Assessorati alla Dignità e alle Politiche Sociali. Interventi che hanno dato una fisionomia completamente diversa alle strade e alle piazze dei Quartieri Spagnoli e che hanno accompagnato di pari passo la crescita del Teatro Nuovo, amplificandone la volontà di calarsi sempre più profondamente nella realtà sociale della propria zona di residenza. Grazie alla stretta collaborazione di attori, registi, autori sono nati, infatti, eventi, rassegne, seminari e incontri culturali d'ampio respiro, ma soprattutto numerosi laboratori con i ragazzi del quartiere che purtroppo vivono ancora la loro normalità nel disagio familiare e sociale. E, in fin dei conti, sembra essere proprio questa l'importante lezione appresa e tesaurizzata dallo staff del Teatro Nuovo nei suoi vent'anni e più d'attività: dare spazio agli artisti sconosciuti, come ai maestri, ma anche lavorare e scambiare conoscenze con la realtà circostante, senza mai dimenticare che, nel bene e nel male, essa ci appartiene. (Ntn Nuovo Teatro Nuovo srl - Centro di produzione, promozione e ricerca teatrale, cinematografica, musicale e arti visive. Sede Amministrativa e Teatro: via Montecalvario, 16 - 80134 Napoli - tel. 081.425958 - tfx 081.40606 - e-mail: nuovoteatro-nuovo@tiscalinet.it) ■

regia di Latella

Con GENET al tavolo di un postribolo

Non c'è che dire: la stagione teatrale napoletana si è aperta sotto i migliori auspici. Da ottobre a novembre, infatti, il Nuovo Teatro Nuovo ha proposto l'interessante Opera Genet, un articolato programma di spettacoli teatrali, proiezioni cinematografiche, mostre, dedicato al discusso autore francese. Elemento cardine del ciclo d'eventi la Trilogia di Genet, firmata dal regista Antonio Latella e composta dalle messinscene di *Stretta Sorveglianza*, *I Negri*, *Querelle*, destinate a rappresentare l'Italia, in occasione dell'undicesima edizione del Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa di Villeurbanne. *Querelle de Brest*, ultimo romanzo di Jean Genet nonché "film

testamento" di Rainer Werner Fassbinder, rappresenta per il giovane regista stabiese la tappa conclusiva di un ideale viaggio nell'animo umano che sembra individuare nella devianza una delle possibili vie per il raggiungimento d'una qualche forma d'integrità. L'ultimo spettacolo della trilogia, infatti, ruota proprio intorno al principio genettiano secondo il quale nulla ha un vero significato senza il proprio opposto - legge e crimine, rettitudine e peccato, amore e odio - cosicché i comportamenti devianti sono altrettanto validi delle virtù comunemente riconosciute. Una travolgente fisicità connota ancora una volta l'allestimento proposto da Latella, il cui inizio è affidato in maniera estremamente suggestiva alla bravissima Nicole Kehrberger, impegnata a raffigurare, con la plasticità del suo corpo statuario, il mare sul quale veleggia il *Vengeur*, la nave che conduce *Querelle* a Brest. La storia del marinaio, coinvolto in loschi traffici e in varie relazioni, etero e omosessuali, si dipana, all'interno della Feria, il caffè-postribolo bretone, i cui tavoli, sostituiti alle poltrone del teatro e disposti ai lati d'una lunga passerella collegata al palcoscenico, sono occupati dagli spettatori-avventori. Qui fra le scabrose vicende di prostitute, marinai e ambigui esponenti della giustizia, il protagonista, insieme con il suo "doppio", il fratello Robert (rispettivamente Rosario Tedesco e Marco Foschi, entrambi straordinari per capacità espressive) sperimenta i sentimenti e le sensazioni più forti e contrastanti, fino allo scontro finale e catartico con la morte. Uno spettacolo intenso e coinvolgente, che malgrado un certo compiacimento e qualche lungaggine di troppo, ha offerto momenti di grande emozione. *Stefania Maraucci*

QUERELLE, liberamente tratto da *Querelle de Brest* di Jean Genet. Adattamento di Federico Bellini e Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Suono di Franco Visioli. Disegno luci di Giorgio Cervesi Ripa. Training fisico e acrobatica di Nicole Kehrberger. Con Danilo Nigrelli, Rosario Tedesco, Marco Foschi, Sabrina Jorio, Giovanni Franzoni, Enrico Roccaforte, Stefano Laguni, Emilio Vacca, Giuseppe Lanino, Giuseppe Massa, Emiliano Brioschi, Marco Fubini, Massimiliano Paggetti, Mauro Pescio, Peppe Papa, Cristiano Nocera, Paolo Carbone, Marco Cacciola, Nicole Kehrberger, Ottavia Casagrande, Marco Martini, Giuseppe San Giorgi, Salvatore Massa. Prod. Teatro Garibaldi Teatro d'Europa, PALERMO - Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Il protagonista di *Querelle*, da Genet, regia di Latella.



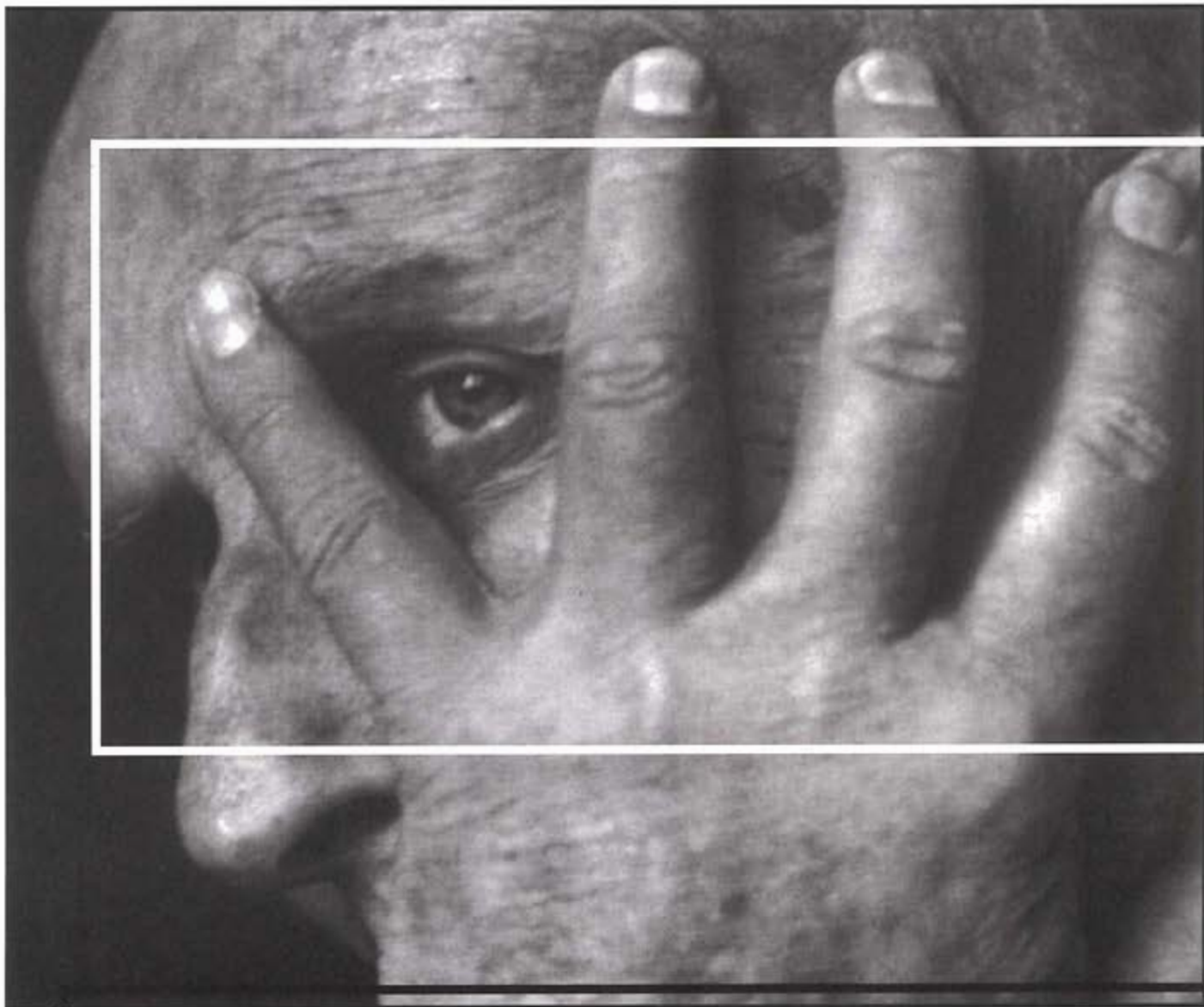
dossier

G

iovanni Testori, qualche mese prima di morire, durante un incontro in un piccolo teatro giovanile di Milano, per riaffermare la sua idea di teatro, ricordava, come altre volte, un verso preso dal *Filippo*

dell'Alfieri, pronunciato da Perez, il difensore degli oppressi, «libero sempre non è il pensier liberamente espresso». Ecco per Testori il solo senso del teatro, nel nostro tempo più che mai, era «quello di difendere il diritto a parlare di chi non ha parola, anche se gli viene concessa. Vengono concesse tutte le parole, ma sono tutte parole prestabilite, tutte parole limate, tutte parole preparate. È una libertà di dire parole non libere».

A dieci anni dalla sua scomparsa, in queste pagine cerchiamo di ricordare la lunga parabola della parola testoriana, gli odori di zolfo, mischiati poi a quelli dell'incenso, che ha sparso su un pubblico a volte scandalizzato altre volte legittimamente dubbioso; gli attori, le attrici che, questa parola, hanno incarnata sulle nostre scene; i critici che con i loro scritti ci permettono oggi di ritornare ad ascoltare quella parola con le orecchie e la sensibilità del tempo.




Giovanni Testori

Il furore della pietà

Il modo più profondo
di leggere l'intera
opera di Testori
è di considerarla teatro,
poiché l'essenza
del teatro è di mostrare
al mondo ciò
che è nascosto



di Luca Doninelli



Ogni anno che passa, da che è morto Giovanni Testori, qualcuno, da giornali e riviste, mi chiede quale sia stata per me la sua eredità. E io penso che, se devo ripetermi ogni volta, forse è perché le mie risposte non sono convincenti. Non è molto importante quello che lui mi ha lasciato. È importante, se mai, vedere se in me o in qualcuno dei tantissimi giovani che lo seguirono e lo amarono sia possibile ravvisare un tratto di lui, un elemento della sua fisionomia che aiuti a meglio penetrare nell'opacità degli scritti.

È così breve il nostro soggiorno qui che difficilmente anche l'arte più consumata riesce a rapire del nostro segreto qualcosa più che un frammento. Considero ciò che ho scritto e ritrovo qualcosa del mio volto in una riga qua, in un aggettivo là, mentre il resto è consuetudine, sia pur buona - quella buona consuetudine che chiamiamo letteratura, e la cui forza sta non tanto nel raggiunto accordo col cuore (questo è un dono) quanto nella ricerca tesa di tale accordo. Così come io mi rivedo più spesso in questo o quell'aspetto dei miei figli, così, forse, anche di lui, Giovanni, può restare



Franco Branciaroli
«I suoi spettacoli erano messa in vita»

Dire Franco Branciaroli è dire l'attore per eccellenza di Giovanni Testori, il prediletto, quello al quale lo scrittore di Novate ha regalato i suoi ultimi capolavori: *In exitu e Verbò, Sfaust e sdisOrè*. Branciaroli non dimentica la lezione di Testori sia che declami, abbarbicato su una roccia, i versi del *Prometeo incatenato* sia che si metta a tavolino a scrivere *Cos'è l'amore*. «Giovanni - dice parlandone al presente - è un teorico del teatro che va controcorrente perché in un periodo (iniziato con Artaud e che continua tuttora, ammesso che oggi si faccia teatro seriamente) dove il testo è stato messo in secondo piano a favore della scena riporta l'attenzione sulla parola. Per Testori l'apparato scenico non conta: conta solo la parola incarnata. E qui molti teatranti dicono: "Eccolo, il solito cattolico". In Testori la parabola della parola è vertiginosa: il compito del teatro, anche oggi che ha a disposizione molti più mezzi tecnici, è quello di passare dalla carne, dalla parola incarnata, al Verbo». Un chiaro richiamo all'evangelico «Il Verbo si è fatto carne, ma quello che oggi chi fa teatro ha di fronte è un iter da percorrere al contrario. La parola incarnata non è la parola poetica perché non tutte le parole possono compiere il passaggio da carne a Verbo». E la riflessione non può che spingersi sull'idea di teatro di Giovanni Testori. «Per lui - spiega Branciaroli - tutto è monologo, anche laddove si presenta sotto forma di dialogo: che cosa sono la tragedia greca o il teatro elisabettiano se non un grande monologo? E alla luce di questo si comprende perché Giovanni considerasse un insulto dire che un testo debba essere "colaudato sul palcoscenico". Il teatro così come egli lo intende, l'unico oggi concepibile, può esistere anche senza dispositivi: senza trame, senza regia, senza scrittura scenica. Teatro è la parola nuda e cruda detta da un pezzo di carne palpitante sul palcoscenico. Quello di Testori è un margine stretto, ma è l'unico possibile». Un insegnamento che per Branciaroli nessuno tiene più in considerazione. «Oggi il grave non è non fare testi di Giovanni Testori - il suo teatro può vivere anche lontano dalle scene -, ma non aver ascoltato la sua lezione tornando ad essere neoartaudiani. Per questo il teatro oggi è sottocultura, semplice divertimento, spettacolarità: l'unico giudizio che emettiamo di fronte a uno spettacolo è bello o brutto, divertente o noioso». Un ricordo del Testori sul palco. «Per spiegare il suo lavoro è improprio il termine messinscena: dovrei parlare di messa in stato di me, di un percorso per mettermi nello stato giusto per dire quelle sue parole. Ecco: i suoi spettacoli erano messa in vita». *Pierachille Dolfini*

qualcosa negli atteggiamenti altrui. Nell'impegno giornalistico di alcuni miei amici c'è, ad esempio, un'eco della sua passione per la realtà fisica delle persone e delle cose, una passione che lo portava a scoppiare in lacrime davanti a una brutta notizia letta sul giornale o appresa dalla televisione. Questa partecipazione ai destini umani nella loro unicità e concretezza, questo senso profondo della pietà, è uno dei tratti salienti della sua figura. Lo rivedo quando, a Desenzano del Garda, dove l'avevo invitato per parlare del Romanino e del Moretto ai ragazzi dei

licei, si scagliò contro gli insegnanti che non avevano mai portato i loro alunni a vedere i quadri di cui stava parlando, e che si trovavano - tutti - a pochi chilometri da lì. «Voi insegnanti v'illudete e illudete i ragazzi» disse «che per conoscere qualcosa sia sufficiente parlarne».

La conoscenza era per lui un fatto fisico, inscindibile dall'esperienza. Ero sempre strabillato dalla sua capacità di leggere poeticamente un dipinto, e al tempo stesso dalla sua erudizione, che non gli faceva omettere una sola data o qualsiasi altra circostanza significativa, anche apparentemente banale, che potesse introdurre adeguatamente alla realtà di quel dipinto. A questo amore per la realtà vorrei aggiungere la stima. I giudizi, anche molto severi, che Giovanni espresse su di me presupponavano sempre una grande stima. Gli studenti che lo ascoltavano parlare erano colpiti innanzitutto da questo aspetto: la sua capacità di stima non solo dell'oggetto di cui era stato chiamato a parlare, ma anche delle loro persone. Davanti a lui mi sentivo una persona importante, era così che mi considerava, anche se non avevo scritto ancora nulla di significativo. C'è, poi, il suo côté anarchico, che è forse la parte di eredità che più mi compete. Grazie a lui, e sviluppando un'attitudine già presente in me - ma che senza di lui sarebbe quasi certamente abortita -, io sono per sempre un non-schierato, un non-allineato. Un solitario, se vogliamo. Non esiste corrente estetica o letteraria presente nella quale mi riconosca. Lo stesso dicasi per la cultura e la politica. Benché io scriva su quotidiani nazionali, ai quali sono naturalmente molto grato, patisco una completa disomogeneità rispetto alla loro linea - né le cose cambierebbero se cambiassi giornali.

Quattro anni fa, mentre correggevo le bozze del profilo storico-letterario dell'*Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, redatto da persone scrupolosissime, mi sono accorto con meraviglia di esservi incluso (per puri motivi generazionali, devo dire), mentre di Giovanni non si faceva menzione. Ciò non dipendeva da chissà quale disistima nei suoi riguardi, ma da una semplice

dimenticanza: prendendo in considerazione correnti, linee di tendenza, sviluppi, movimenti, generazioni ecc., il redattore aveva dimenticato il nome di Testori per il semplice motivo che Testori non appartenne mai ad alcuna corrente, e quando vi aderì - per esempio al neorealismo dei "gettoni" di Einaudi, diretti da Vittorini - lo fece per mostrare ancora meglio la propria estraneità.

Ogni parola a voce alta

Ma tutto questo, in lui, scivolava, precipitava verso e dentro il teatro. La sua parola, anche quella legata alla critica d'arte, era nata per essere detta a voce alta. Non c'era romanzo, poesia, articolo che non fossero altrettante occasioni per il suo incessante *confiteor* - che divenne, tra l'altro, il titolo di uno dei suoi testi teatrali più intensi degli anni Ottanta. Lo scorso anno, a Ivrea, Valter Malosti - uno dei migliori registi teatrali italiani - realizzò la lettura teatrale, per due voci e coro, del saggio testoriano dedicato a Martino Spanzotti, l'allievo del Foppa che affrescò splendidamente una parete della chiesetta eporediese di S. Bernardino. Ne uscì un pezzo di teatro a tutti gli effetti: tanto che Malosti lo riprenderà anche quest'anno - e l'occasione è di quelle da non perdere, perché in quello spettacolo c'è davvero una scintilla del Testori che ho conosciuto e amato come un padre.

Tutto era teatro, per lui. Lui stesso era un vero teatrante, e del teatro nulla gli era estraneo, nemmeno l'estro del guitto. Plateale, sempre - ma non per desiderio di ridurre tutto a piazzata, bensì perché è nella natura delle cose che ci ostruiscono e ci fanno male - e che sono le sole degne di diventare letteratura, il resto è accademia - di cercare lo spurgo, il trabocco. Mostrare a tutti quello che è nascosto è l'essenza stessa del teatro. Non è uno stupro, non è il tradimento di un segreto. Il teatro è l'opposto del *gossip*, della letteratura scandalistica, dove non esiste alcuna confessione, ma solo l'esibizione, e quindi l'oscenità. Il teatro è lo spazio sacro di una condivisione. Un segreto condiviso, un lutto comune, un dolore abbracciato, il senso di cose sapute insieme - di quel sapere-insieme che mette voglia di liberarsi delle cose infamanti, delle colpe che ci strozzano.

La prima volta che lesse i miei racconti giovanili, nel dirmi che, a suo avviso, io ero un vero scrittore, Giovanni mi avvertì: «pagherai tutto fino all'ultimo centesimo». Disse che, se vogliamo fare i conti con la verità e con noi stessi, dovremo sempre fare i conti con l'ostilità di chi non vuole mai che si facciano conti con nulla. Io non so se questi conti li ho fatti o no. Sospetto di averli, in parte, evitati. Ma, a quarantasei anni, il desiderio di rimettermi sempre completamente in gioco, ripartendo magari da

Sandro Lombardi «La lingua, levatrice dell'attore»

Va indietro, al 1985, la memoria di Sandro Lombardi che dopo la morte di Giovanni Testori ha portato sui palcoscenici italiani i lavori dello scrittore di Novate proponendoli, insieme al regista Federico Tiezzi, con una personalissima chiave di lettura: da *Edipus* nel 1994 a *Cleopatra* nel 1996, da *Erodiade* e *Mater strangosciada* nel 1998 sino all'ultimo, recente *Ambleto*. «Ho conosciuto Testori a Milano - ricorda l'attore -, nel 1985, quando venne a vedere al teatro dell'Elfo il nostro *Ritratto dell'attore da giovane*. C'incontrammo dopo lo spettacolo. Federico e il Gianni, come lo chiamavano gli amici che erano con lui, parlavano degli aspetti linguistici del *Ritratto*. Parlavano di *Confiteor*». Sono passati molti anni da quella sera, ma il ricordo è più vivo che mai. «Così - prosegue Lombardi - qualche tempo fa Federico Tiezzi rievocava quell'incontro.

«Avevamo amici comuni: ci parlammo spesso attraverso di loro, mancandoci le occasioni di incontro. Parlammo di una possibile *Arialdia*... Alla Pergola, dopo la prima di *In exitu*, corsi da lui in palcoscenico per abbracciarlo: ci incontrammo nel corridoio e salutandoci, per uno di quegli strani casi del destino, inciamparammo tutti e due rovesciandoci uno addosso all'altro, pronti a cadere per via dello scontro. Ci sorreggemmo a vicenda». Anche Lombardi ricorda bene la prima fiorentina di *In exitu* «col teatro che si andava svuotando tra il clamore e le proteste. Nel vuoto della scena, Testori non sembrava troppo dispiaciuto per lo scandalo suscitato dal suo monologo». Recitare Testori: ecco il sogno di Sandro Lombardi. «Avremmo voluto realizzare un suo testo - dice -, ma c'era sempre qualche impedimento, e il mio desiderio si poté realizzare solo dopo la sua morte, con la messa in scena di *Edipus*, nel 1994. Non avrei immaginato, allora, che quello spettacolo sarebbe stato il primo di una lunga serie. Nella drammaturgia testoriana, avevo trovato ciò di cui ero andato in cerca per anni: una lingua che riassumeva in sé l'immediatezza del dialetto e l'invenzione d'uno strumento di rovente virulenza, di estrema raffinatezza e intensità plebea. Avevo trovato un personaggio che non era un personaggio, sul quale sentivo di poter sovrapporre una maschera. Avevo trovato un testo da poter tradurre attivando un dispositivo drammaturgico che mi permettesse di andare al di là dell'interpretazione. Percepivo di attraversare una soglia che mi faceva scoprire di me attore più di quanto qualsiasi altro autore mi avesse mai permesso di fare. Quella di Testori è una lingua levatrice dell'attore. Non a caso il nodo centrale dell'*Ambleto* è il mistero della nascita. Si è sempre detto che Testori è stato ossessionato dalla morte. No: la sua ossessione è la nascita, il venire al mondo, l'essere chiamati alla vita. Tutto ritorna a questa regressione, all'origine prima. Tutto è nel dramma della nascita».

Pierachille Dolfini



In apertura, Giovanni Testori mentre legge *Conversazione con la morte*; nella pag. precedente, Franco Branciaroli in *Stauf* (foto: Valerio Soffenini); in alto, Sandro Lombardi in *Edipus*, regia di Tiezzi; nella pag. seguente, Adriana Innocenti con Giovanni Testori.



Adriana Innocenti
«Non l'autore o il regista, ma il maestro»

Il momento più alto della collaborazione tra Adriana Innocenti e Giovanni Testori è stata sicuramente *Erodiade*. Ecco come l'attrice ricorda quell'esperienza. «Sapevo che Giovanni aveva scritto *Erodiade* per Valentina Cortese e per il Piccolo: Franco Enriquez, mentre stavo facendo *Elettra* a Siracusa nel 1970, mi aveva fatto avere il testo. Il Piccolo non la mise in scena: io me ne innamorai subito e la volli. Era il 1973 e cercai di procurarmi un incontro con Giovanni. Ci riuscii tramite Emanuele Banterle. A un certo punto della nostra chiacchierata disse: "Il rapporto tra lei e il figlio è molto di più di un rapporto tra madre e figlio". Io lo interruppi dicendo: "Veramente, per quel poco che so, Erodiade aveva una figlia, Salomé, e non un maschio". E lui: "Ma no: da quando ti ho vista mi sono messo a scrivere per te il *Post Hamlet*". Così tra noi nacque l'amore: quello dello scrittore con l'artista. E per Giovanni io ero un'artista, non un'attrice». Testori diresse la Innocenti nei *Quartetti* di Eliot e nell'*Oreste* di Alfieri. «E nel 1983 mi arrivò una lettera dove mi chiedeva di essere Erodiade. Per aiutarmi ad entrare nella parte, per insegnarmi a "stuprare il personaggio" mi portò a vedere i quadri di Caravaggio e mi diede sei incisioni di Tosca: "Ascolta quando lei canta *Io quella lama gli piantai nel cuor* e trova la tua intonazione". Ho portato *Erodiade* in tutto il mondo: e ho sempre recitato in italiano. Dalle tournée gli scrivevo: "La tua *Erodiade* è un successo". E lui rispondeva: "Non è più mia: è tua". Quando feci *Erodiade* al Beaubourg nel foyer del teatro era stata allestita una mostra con i disegni di Giovanni. Non li avevo mai visti, ma mi ci ritrovai in pieno: le posizioni che assumevo in palcoscenico erano le stesse dei personaggi ritratti». Un'altra tappa del percorso furono i *Tre lai*. «Me li diede dal suo letto di ospedale - ricorda Adriana Innocenti -. E conservo ancora le bobine con la sua voce che me li legge: una registrazione straziante, dove la lettura era interrotta dal sopraggiungere di medici e infermieri per le cure». L'attrice ritiene ancora oggi Testori «una guida spirituale e di vita: non è mai stato l'autore o il regista, ma il maestro. E io, insieme a Banterle, Soffiantini, Santini camminavamo per le strade di Milano ascoltandolo, proprio come i discepoli ascoltano il maestro. Ci univa un'altra cosa terribilmente sensuale: la gola. Spesso andavamo in pasticceria - anche se la sorella di Giovanni mi sgridava - a mangiare le praline che a lui piacevano tanto». Adriana Innocenti usa un'immagine per raccontare il suo Testori, quella della levatrice: «Una persona che ti fa venire al mondo. Guardando i suoi occhi azzurri riuscivi ad andare oltre l'orizzonte, oltre la vita: erano bellissimi, ma tremendi». Le note dolenti arrivano al nome di Franco Branciaroli. «Fui gelosissima - ricorda con un sorriso la Innocenti -: Giovanni mi aveva promesso di lavorare alla *Fedra* di Racine, ma poi non se ne fece più nulla perché doveva scrivere un testo per Branciaroli. E fui ancora più gelosa vedendo che per Franco, Giovanni scrisse cose stupende». Pierachille Dolfini

zero, quello continua ad esserci. Il solo modo di salvare ciò che abbiamo tentato di costruire sta nel rischiarlo tutto, sempre - o, se non sempre, il più spesso possibile. Scrivendo un romanzo, così come facendo qualsiasi cosa, noi possiamo edificare un muro intorno a noi oppure tentare di abbatterlo. Non ci sono vie di mezzo. I muri fatti di prestigio, di buon nome, di stima altrui sono belli e amabili ma nel momento in cui queste cose - prestigio, stima, buon nome - diventano uno scopo, un obiettivo finale, noi ne diventiamo prigionieri.

L'arte sublime e losca

Se abbiamo qualcosa di essenziale da dire, allora dobbiamo rimettere tutto in gioco, sapere che con un romanzo potremmo perdere la stima di chi è stimabile, il prestigio presso chi conta, il buon nome presso i buoni. Ma, poiché stima e prestigio non sono cose da perdere, l'artista cerca il capolavoro: ricevere l'applauso da coloro che ha appena insultato, essere abbracciato e onorato da coloro che ha appena derubato. C'è nell'arte e nell'artista qualcosa di ribelle, di galeotto, di ladro. L'artista è un seduttore ma anche un farabutto, viene acclamato nei consessi ma poi scappa con l'argenteria. Senza lo scandalo, il furto, il rischio della perdita del prestigio, che artisti siamo? Questo subbuglio, questo sommovimento, che ci fa gridare pietà ma ci rende fratelli al delinquente, al ladro, a chi agisce nell'ombra e nella notte, e quindi ci rende notturni, è il pungolo, il cilicio che Giovanni Testori mi ha gettato addosso. E sono certo che non nella letteratura o nell'arte, ma nel teatro tutta questa agitazione raggiunge il suo punto di verità, la sua verifica, la sua prova probante. L'arte è una cosa sublime e, insieme, losca. Solo il teatro possiede le categorie per tenere insieme queste due cose, unendo innocenza e raggio, amore e frode, e facendo di tutto questo un urlo. Tutto il teatro di Testori - e, secondo lui, tutto il teatro in generale - tende a questo. Essere suoi eredi non vuol dire tanto condividere le sue opinioni (su molte cose non sono d'accordo con lui) ma avere attaccate, appiccicate addosso queste cose. Sia quando ci piacciono sia quando non ci piacciono. ■



Un teatro per AMBLETO

di Claudia Cannella

È tempo di anniversari. Due in una volta sola, legati dal fil rouge di un'avventura teatrale unica in Italia e delle persone che questo sogno erano riuscite a realizzare. 16 gennaio 1973: il sipario del neonato Salone Pierlombardo si apre sull'*Ambaleto* di Giovanni Testori. 16 marzo 1993: muore Giovanni Testori. Il teatro milanese

La fondazione
del Salone Pierlombardo,
il sodalizio con Parenti,
la "Trilogia degli Scarrozzanti",
la Milano dei primi anni '70:
Testori nel ricordo
di Andrée Ruth Shammah

anniversari

compie trent'anni di vita nel decennale della scomparsa di uno dei suoi fondatori, insieme ad Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti, al quale oggi è intitolato. In quel teatro e per quel gruppo di «senza parrocchia, randagi dello spirito e della cultura» l'autore lombardo (ma anche critico d'arte, romanziere, sceneggiatore, poeta e giornalista) aveva ripreso a scrivere per la scena dopo un lungo silenzio. Lì, grazie all'incontro con Parenti, che ne sarà interprete d'elezione, era nata la "Trilogia degli Scarrozzanti", forse l'esito più alto della sua produzione drammaturgica, senz'altro il più innovativo. E da questa esperienza, umana e culturale, non si può prescindere per tracciare i punti fermi del viaggio in quello che Testori, in un suo saggio del 1968, aveva definito "il ventre del teatro".

HY - Domanda d'obbligo. Come vi siete conosciuti?

SHAMMAH - Un giorno mio padre, che frequentava Testori per ragioni legate al

commercio di quadri, mi portò nella sua casa di via Fatebenefratelli, a Milano. Io volevo fare teatro, lui aveva appena scritto *Erodiade* che doveva essere messa in scena al Piccolo, era il 1969. Diventammo amici e mi chiese di fargli da assistente alla regia. Andavo tutti i giorni da lui, l'Adele, la sua fedele governante, ci portava il caffè e chiacchieravamo di tutto, ma sempre e solo

dopo avermi chiesto notizie dei miei genitori. *Erodiade* poi non si fece e io continuai a frequentarlo, cercando di fargli amare Franco Parenti, a cui nel frattempo mi ero legata. Non c'era molta consonanza tra i due. Lo portai a vedere Franco recitare Ruzante e Porta. Iniziarono a fare amicizia.



Franca Valeri
«Un grande autore, un amico»

«Ci teneva molto che la Maria fossi io. Tornando da Parigi trovai un bellissimo regalo di Giovanni: il copione dello spettacolo». Franca Valeri ricorda così il "suo" Testori: la *Maria Brasca* al Piccolo teatro di Milano nel 1960 con la regia di Mario Missiroli. Ma l'incontro tra l'attrice milanese e lo scrittore di Novate risale al 1948. «Al teatro della Basilica di Milano facemmo la *Caterina di Dio*: era il debutto teatrale di Testori. Di quello spettacolo ho un ricordo alquanto singolare: i folti ricci che Giovanni aveva in testa. Testori era un ragazzo che dipingeva - come dimenticare i suoi affreschi a San Carlo al Corso, poi distrutti! - e mi insegnava la pittura. La sua parlata lenta e gli occhi di un azzurro intenso mi affascinavano: andavamo spesso a pranzo insieme, chiacchieravamo e ci facevamo delle grandi risate. Dopo quel lavoro ci perdemmo un po' di vista: la mia carriera spesso mi portava lontano da Milano, ma continuavo a considerarlo come amico tanto che mi fece rabbia la vicenda della censura sull'*Arielda*». E nel 1960 ecco *La Maria Brasca*. «La facemmo solo al Piccolo, per un periodo abbastanza lungo, e ne realizzammo una versione radiofonica. Giovanni era contento della mia interpretazione - dice la Valeri -: d'altra parte la Maria è un personaggio che, se si sa recitare, non si può sbagliare. Non fu facile, certamente, perché nel personaggio non c'era nulla di Franca Valeri, se non la milanesità. Quella milanesità che molte volte ho portato in palcoscenico, fatta di cocciutaggine e coraggio, forza e generosità: ecco la Maria, una donna che con sofferenza ottiene ciò che vuole». Una donna che dopo il volto della Valeri ha avuto quello della Asti. «Io facevo leva sulla componente romantica della Maria - riflette l'attrice -, mentre Adriana ha disegnato un personaggio più sanguigno». Franca Valeri, che tre anni fa ha letto a Milano alcune pagine di Giovanni Testori in una serata commemorativa, ritiene che lo scrittore di Novate non sia stato dimenticato. «Tutta Italia oggi riconosce la sua grandezza. Per ricordarlo a dieci anni dalla morte? Se qualcuno me lo chiedesse farei qualcosa molto volentieri».

Pierachille Dolfini

HY - *Un amicizia che porterà all'Amleto e alla "Trilogia degli Scarrozzanti"...*

S. - Franco gli raccontava le storie degli scarrozzanti, attori girovaghi, che mescolavano le trame di Shakespeare e venivano pagati in natura, quando andava

va bene, nelle loro miserabili "tournèe" nei paesi della Brianza. Raccontava della Dorilia Palmi che, mentre recitava la *Passione*, veniva interrotta dall'amministratore di compagnia che, dopo essersi fatto il segno della croce, diceva «mi scusi c'è fuori l'agente della Siae, dove sono i borderò?». Erano racconti di una comicità dissacrante e disperata, di rottura rispetto al mondo di Testori. Ma è da lì che nasce la "Trilogia degli Scarrozzanti", così come la lingua dell'*Amleto* nasce da Franco che recitava Ruzante e Porta. Ma, allora, questa incursione nel varietà e nell'avanspettacolo veniva considerata dai testoriani più ortodossi come un impoverimento, un arrivo del "mondo basso" nel "mondo alto" del grande scrittore. Vedere che adesso è proprio questa la vena che si riconosce alla poetica di Testori mi fa un certo effetto, ne sono contenta, ma vorrei che venisse riconosciuto il debito verso Parenti.

HY - *Come lavoravate? Come nasce Amleto?*

S. - Testori allora stava in via Brera. Ogni 4-5 giorni ci mandava pagine e pagine che noi andavamo a leggere al parco, poi si tornava da lui e si cominciava a tagliare e a modificare. Il materiale che produceva era enorme. E per me e Franco era tutto un suggerire spunti e salvare delle meraviglie che lui, nella foga della riscrittura, buttava via. Insomma, un lavoro di dramaturg a tre. È stato pazzesco, ci abbiamo messo molti mesi, da maggio a gennaio, quando finalmente abbiamo debuttato.

HY - *Un debutto, il 16 gennaio 1973, che coincide con l'apertura del Salone Pierlombardo.*

S. - Eravamo uno strano terzetto. Un ribelle cattolico che urla alla ricerca di Dio, un comunista scontento che vedeva già il Pci perdere la sua carica ideale e infilarsi nella burocrazia, e, tra loro, un ebrea femmina che cercava di conciliare questi due mondi così diversi. Ma quel che ci univa era il valore sacro della vita, che doveva avere un senso, qualunque esso fosse. Era un momento di grandi tensioni ideali, di grande rabbia e moralità. Testori aveva ripreso a scrivere per il teatro dopo dodici anni di silenzio e avevamo deciso di aprire un teatro ricavato da un ex cinema di quartiere. Nascita che, nel 1972, sembrava irrealizzabile: esisteva solo il teatro privato e quello pubblico, e il Piccolo aveva il monopolio. Pensare di fare un'attività culturale e di servizio pubblico in alternativa a via Rovello era impossibile. Il fatto poi che io e Franco (ma anche Maurizio Fercioni, Luisa Rossi e Gianni Mantesi) provenissimo proprio da lì, era per loro una spina nel fianco, perché raccoglievamo un'eredità, difendendo gli stessi valori, ma facendo cose diverse, per esempio Testori che scriveva nuovi testi per una compagnia, mentre loro erano ritornati ai classici.

HY - *Cosa accadde la sera della "prima"?*

S. - Di tutto. Facevamo contemporaneamente i lavori di ristrutturazione del teatro e provavamo. Franco lavorava a Torino con Quartucci, perché avevamo bisogno di soldi, Testori disse che la regia potevo farla io che neanche ci pensavo. E, in tutto questo, non avevamo realiz-

zato cosa stava succedendo intorno a noi e soprattutto intorno a Testori, che pubblicava con la Rizzoli e scriveva per il *Corriere della Sera*. Fu una prima con un parterre culturale straordinario: scrittori, giornalisti, intellettuali, architetti, c'era Giulia Maria Crespi, Gae Aulenti, Camilla Cederna, Leopoldo Pirelli. L'esito dello spettacolo fu impressionante: l'atmosfera elettrica, il teatro invaso dai fiori, gli applausi interminabili. Era la scoperta di una nuova lingua, era la nascita di uno spazio, non tanto nel senso dell'apertura di un teatro, ma di un'ipotesi di lavoro. Era un gesto di ribellione, fatto da un gruppo di adulti e di giovani di grande professionalità. E quel gesto, insieme ad *Ambaleto*, fu applaudito, quella sera.

HY - Quale era il ruolo di Testori all'interno del Pierlombardo?

S. - Tutta la trilogia degli Scarrozzanti è stata realizzata con il metodo di lavoro già "collaudato" con *Ambaleto*. *Edipus* era per tre personaggi ed è diventato un monologo, nel *Macbetto* abbiamo trovato insieme l'idea del coro e per *I Promessi sposi alla prova* una serie di tagli e soluzioni. Testori ha recitato qui per la prima volta in *Conversazione con la morte*, che originariamente aveva scritto per Renzo Ricci; ha fatto qui la regia del *Filippo* di Alfieri con Parenti, Morlacchi e la compagnia, tutti immobili su un cubo, mettendo a fuoco la sua idea di teatro di parola. Abbiamo rifatto *L'Arialdia* nel 1976 e, nell'ottobre 1992, poco prima di morire, venne a vedere *La Maria Brasca*, che avevo messo in scena con la Asti.

HY - Litigavate?

S. - Sì, Parenti e Testori litigavano molto. Testori lanciava maledizioni, scriveva *pamphlet*. Lui usava lo scarrozzante come pretesto per scaricare le sue problematiche, mentre Franco usava le problematiche di Testori come pretesto per raccontare la storia degli scarrozzanti. Questo provocava conflitti, che però alla fine arricchivano tutti e due. Furono liti vere, ma d'amore, dove non era mai in discussione l'unione, lo scambio, la naturale fatica che si fa tra persone diverse, che però hanno un progetto in comune, come in una famiglia. Con me era diverso, io lo sapevo prendere. Io sono passionale come lui, quindi attraverso la passione ci intendevamo, mentre Franco cercava di ragionare e spesso l'approccio alle cose era troppo diverso.

«Fu in occasione della messinscena dell'*Arialdia* (quella storica con la regia di Visconti) che conobbi Testori. Io ero emozionatissima all'incontro con Visconti e con la compagnia, e l'impressione che ebbi di Giovanni fu che mi sembrava un ragazzo.

Ricordo la sera della prima in cui scoppiò la ribellione del pubblico all'Eliseo. Accadde tutto alla fine perché la regia di Visconti era talmente rigorosa che durante lo spettacolo nessuno fiatò. Poi successe il pandemonio, il pubblico si sollevò contro di noi, la polizia salì sul palcoscenico: noi eravamo allibiti e ricordo che Giovanni mi stringeva la mano. Credo che quella violenta reazione fosse rivolta a

Visconti; Testori, in fondo, a Roma, non era conosciuto. Quando si venne al Teatro Nuovo di Milano, in un gelo incredibile, dopo la prima replica il teatro venne chiuso e lo spettacolo censurato». Al Pier Lombardo si riallaccia una parte rilevante del percorso artistico di Testori: «Il merito va anche a Franco Parenti, una persona di rara sensibilità. Agli inizi dell'attività aveva fatto anche l'avanspettacolo, e con Giovanni era solito raccontare di quell'epoca. Testori raccoglieva quegli episodi, li rielaborava e ne ispirava le sue opere: *Edipus*, *Macbetto*, *Ambaleto* li scrisse proprio per Franco. A noi attori Testori diede un indelebile insegnamento teatrale quando curò, sempre al Pier Lombardo, la regia del *Filippo* di Alfieri. Voleva un teatro oratoriale perché la parola "arrivasse giù, alla gente", come diceva lui. Aveva un modo di interpretare e rendere il verso alfiariano, con delle sfumature, delle interruzioni, che mi facevano sentire come una bambina che ha tutto da imparare. Ma ciò che più colpiva, di Testori, era la sua infinita generosità di scrittore. Quando stavamo provando *I promessi sposi alla prova*, con Parenti, io che dovevo recitare il finale, lo trovavo troppo, non lo so... forse prolisso. Insomma, non riuscivo a contenere la scena. Giovanni arrivò allora in teatro con un pacco enorme di fogli: per modificare la scena, aveva creato tanto materiale che ce n'era per un atto ancora.

E lui scriveva e gettava via: brani stupendi. Questo intendo per essere generosi verso gli attori, verso la parola, verso il teatro. Ma Giovanni era anche un uomo pieno di contraddizioni. Eccessivo in tutto, e questo, in fondo, mi inteneriva molto: eccessivo nello scrivere, e a me sembra, quando il suo credo religioso divenne così incondizionato, anche nella fede. Ma le sue contraddizioni erano vere, e Giovanni credo sia stato l'uomo più in buona fede che ho incontrato nella mia vita. Davvero toccato dal Divino quando scriveva, con una facilità e una poesia che nascevano dalla sua passione per la vita. Mi indigna che la cultura provinciale che domina nel nostro paese non approfondisca l'opera testoriana come si dovrebbe. Perché il pubblico ne resta invece assolutamente affascinato.

L'ho sperimentato anche di recente quando ho letto *Il ponte della Ghisolfa* a Conversano, in Puglia. Eppure c'è qualcosa che disturba di Testori, che spaventa. È da otto anni che cerco di rappresentare *La monaca di Monza*, ne ho parlato con vari registi, e forse, adesso, pare che Elio De Capitani voglia riprendere in mano il progetto. Per quella che è ancora oggi, purtroppo, la situazione della donna, sarebbe davvero importante». *Anna Ceravolo*



Lucilla Morlacchi
«Un'inesauribile generosità»

In apertura, Testori con Franco Parenti e Andréa Ruth-Shammah in una foto di Giuseppe Piro; nella pag. precedente, con Franca Valeri nell'anno della *Maria Brasca* e, in alto, Lucilla Morlacchi con Umberto Orsini nella prima edizione dell'*Arialdia*.

HY - Cosa accadde dopo la "Trilogia degli Scarrozzanti"?

S. - Dopo *Edipus* Testori prese un'altra strada, aveva interessi diversi, si era avvicinato a Comunione e Liberazione. Parenti, che era più tollerante di me, avrebbe messo in scena anche i nuovi testi, in cui le posizioni politiche erano molto diverse dalle sue, perché sosteneva che la lingua e la parola di Testori rimanevano comunque di grande potenza. Io invece difendevo il

"nostro" Testori e la nostra storia: gli Scarrozzanti, il Pierlombardo. Ritenevo che le nostre strade dovessero, almeno momentaneamente, separarsi, sia per le posizioni che aveva preso Testori, sia perché, da *In exitu* in poi, seguivamo ormai percorsi teatrali diversi e mi sembrava anche sbagliato, per amore suo, fare lo sforzo di ritrovarmi. In quel periodo Testori si era messo a scrivere testi "originali", abbandonando le riscritture dei classici, che avevano generato, per esempio, la "Trilogia degli Scarrozzanti". E non è casuale che, quando ritornerà a lavorare con noi, nella stagione 1983-84, riprenderà questo metodo, "riscrivendo" Manzoni e dando vita ai *Promessi sposi alla prova*.

HY - Il ricordo più importante.

S. - L'ultimo incontro, si scusava di morire, mi diceva «mi scusi, ma io non ce la faccio a stare di più», mi ha fatto molta impressione. «Lei non si senta sola - continuavamo a darci del lei - perché adesso lei deve fare la maestra, tanto io e Franco saremo su, quando vuole un cenno e ci siamo...». Lui faceva il punto della sua vita e me lo passava, ma si scusava di non aver potuto portare a termine tanti progetti. Era un gigante, uno di quegli uomini che, caricandoti sulle spalle, riescono a farti guardare più lontano. Per questo sono convinta

che quello che ho ricevuto da lui lo devo passare a qualcuno.

HY - Come mai non compare niente nel vostro cartellone per il decennale della morte di Testori?

S. - Improvvisamente tutti si scoprono testoriani, tutti si sono buttati su questo decennale, forse credendo che ci fossero soldi da spendere, ma nessuno ci ha chiesto niente. E noi non ci siamo mossi in proprio perché sapevamo che si stavano muovendo tutti. Abbiamo però, in aprile, due progetti con la Regione Lombardia: "Testori e le donne" e "Testori e i giovani", un ciclo di lezioni sul suo pensiero dedicate, appunto, ai giovani. Questo teatro ha sempre battuto le strade prima degli altri e forse un giorno ci verrà riconosciuto: Testori che riprende a scrivere dopo dodici anni di silenzio, Mazzarella che fa *La tempesta* e *Re Lear* qui e ora lo scoprono al Piccolo, Gadda che diventa teatrale prima del *Pasticciaccio* di Ronconi, l'idea della multisala. Detto questo, non posso certo passare la vita a rivendicare le nostre primogeniture, ma se nessuno ha memoria di niente non va bene. Riconoscere l'esistenza di un maestro non è un limite, anzi, vuol dire stabilire un punto di partenza e dimostrare che hai le spalle sufficientemente robuste per andare avanti. Al contrario, la mancanza di memoria è un'offesa, in questo caso nei confronti di Testori. ■

Milano



Comune di Milano
cultura e nuove
spettacolo - teatro
teatro convenzionato

TEATRO SALA FONTANA

elsinor
teatro sala fontana - via boltraffio 21 - 20159 milano

OMAGGIO A TESTORI

dal 17 al 29 marzo 2003

I TRIONFI

prima nazionale

di Giovanni Testori

con Danilo Nigrelli

regia Antonio Latella

dal 6 al 25 maggio 2003

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

prima nazionale

di Giovanni Testori

con Virginio Gazzolo

regia Maurizio Schmidt

Teatro Sala Fontana - via Boltraffio 21 - 20159 Milano - tel. 02 69015733

fontana.teatro@elsinor.net www.elsinor.net

spettacoli inseriti in Invito a Teatro

www.teatrofilodrammatici.it

per informazioni e prenotazioni
02.8693659

Comune
di Milano

TEATRO FILODRAMMATICI

dal 9 gennaio 2003

SPOON RIVER

regia Beppe Navello

dal 28 gennaio 2003

ROSE ROSSE PER UNA SIGNORA IN BLUE

di Israel Horovitz

dal 25 febbraio 2003

TRILOGIA DI BELGRADO

regia di M. Navone

dal 11 marzo

GIANCARLO DETTORI LA PESTE

di Albert Camus

dal 1 aprile 2003

ROCCU U STURTU

di F. Suriano

dal 27 maggio 2003

IO SONO IL MAESTRO

con Paolo Graziosi

PROGETTO TESTORI

dal 9 maggio 2003

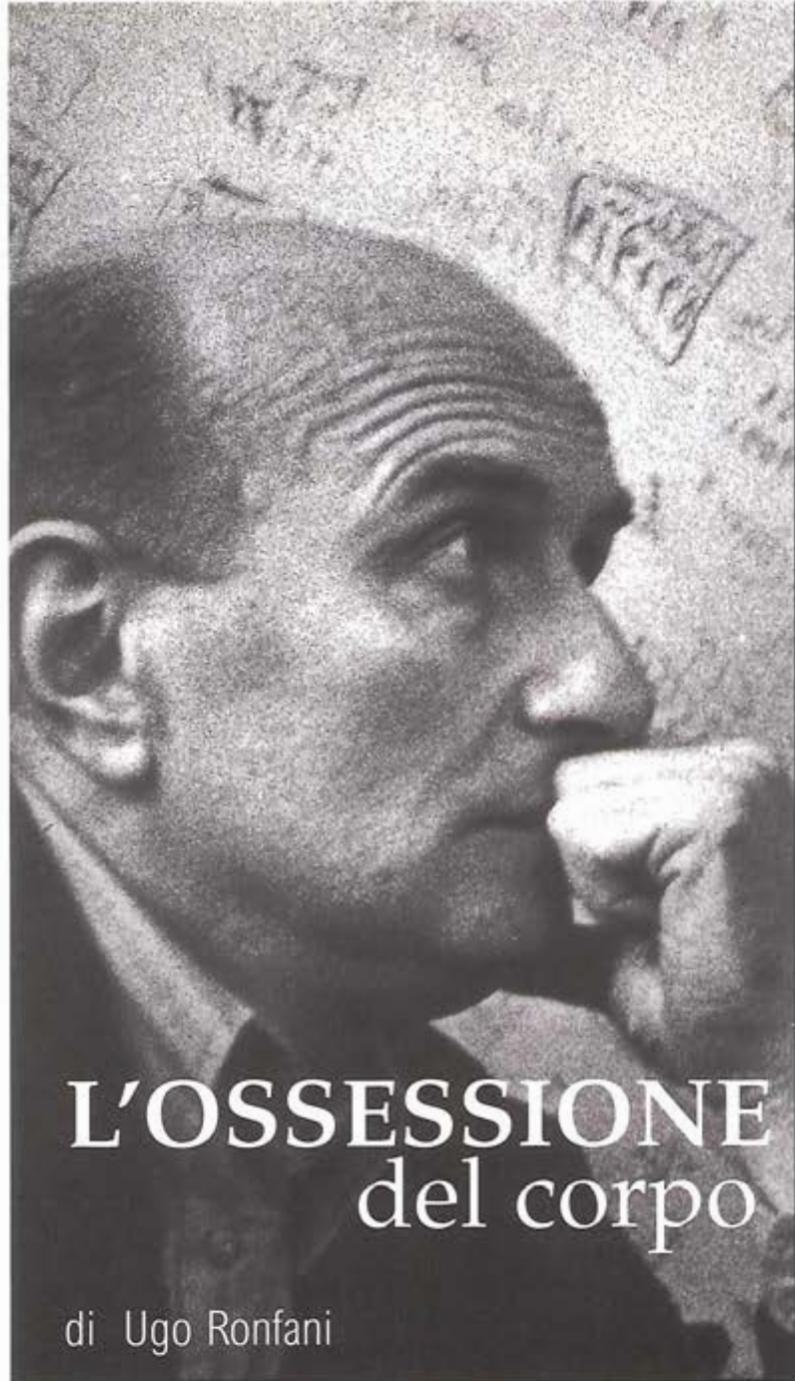
ERODIADI

con Milvia Marigliano

dal 27 maggio 2003

I SEGRETI DI MILANO

Compagnia Teatro Filodrammatici



L'OSSESSIONE del corpo

di Ugo Ronfani

Uomo schivo, di brucianti ma segrete introversioni, non avvezzo alla *phoné* e al gestire come si usa in scena, Testori osò tuttavia essere interprete di se stesso. Lo ricordo alla ribalta della Pergola di Firenze, la sera del 9 novembre 1988, recitare *In exitu* con Branciaroli, che era il Riboldi Gino, lui nella parte dello Scrivano. Fra lo sdegno di un pubblico diseducato che non capiva lo "scandalo cristiano" di un Dio rivelatosi agli ultimi, e che abbandonava la sala: se per moralistica ipocrisia o per turbamento di coscienza non si poteva dire. Mi torna in mente quella serata tempestosa, Testori con la sua voce impastata di nebbia padana che continuava a leggere il testo tirandolo dal profondo di se stesso, fino a riconquistare il silenzio partecipe degli spettatori rimasti. Non posso non riandare a quella prestazione singolare, così poco "professionale" nel senso comune del termine, dell'auto-attore mentre, compendosi i dieci anni dalla morte ed il suo teatro essendo entrato nel repertorio di compagnie diverse da quelle iniziali degli Incamminati o di Franco Parenti, non ci si può non chiedere come Testori può e deve essere rappresentato oggi. Né può soddisfarci la risposta, ovvia all'apparenza, che basterà affidarci all'estro, alle invenzioni e alle chiose interpretative della cosiddetta "regia critica": che in questi anni si è data da fare per riproporre la drammaturgia testoriana. Questa risposta non può soddisfarci, penso, non soltanto perché la "regia critica", dopo avere sottratto - meritoriamente - il grande repertorio dalla museificazione accademica è arrivata con i

suoi eccessi a confondere forma e contenuto, apparenza e sostanza. Anche e soprattutto, questa risposta non ci soddisfa, perché il teatro di Testori, a mio parere, non è, non è mai stato, non sarà mai allusiva proposta, traccia per elaborazioni interpretative, spunto per divagazioni di palcoscenico. Il teatro di Testori, semplicemente, "è"; si propone per la via breve, immediata, della sua "pronuncia", senza chiose possibili, traslazioni metaforiche, sovrastrutture sceniche, tanto meno modifiche di senso. Rileggiamo (è un dovere di fedeltà) il manifesto testoriano *Nel ventre del teatro* che nel '68 fu la dichiarazione, mai più smentita, della sua poetica. Vi leggiamo che il luogo deputato del teatro non è scenico, ma verbale. Che la parola (come in Artaud, Genet, Beckett) basta a soppiantare gli altri codici del teatro, tradizionali o d'avanguardia. Che la parola teatrale non è *flatus vocis*, tanto meno la "chiacchiera" borghese vituperata da Pasolini, e neppure affermazione ideologica, ma "parola-materia", che esprime «grumi e ingorghi dell'esistenza, le pulsioni oscure della carne che nascono nel fango delle viscere». La parola teatrale «è prima di tutto orrendamente, insopportabilmente fisiologica». E il territorio del teatro, unico, «è il nucleo immutabile ed inspiegabile dell'esistenza... consiste nel sangue della nascita e dell'agonia, nel gemito del parto e della morte, nello strame del punto di partenza e del punto di arrivo» Quando Andrea Bisicchia, nel suo recente libro su Testori, sostiene che la chiave d'accesso per penetrare nell'universo teatrale di Testori va cercata nell'"ossessione del corpo", nella sua presenza insistente, tanto che «il viaggiare all'interno dei suoi testi è come viaggiare dentro il corpo inteso non soltanto negli aspetti fisici, ma anche in quelli simbolici ed ontologici» (fino al sacro: il corpo come immagine di Cristo sulla croce, che si svuota del sangue e della parola per morire e rinascere), attinge direttamente a quella dichiarazione di poetica teatrale. Il linguaggio del corpo - ricorda Bisicchia - è prerogativa della scrittura del Novecento: corpi che si metamorfizzano in Kafka, che si lacerano in Pirandello, che si inseguono sensualmente in D'Annunzio, o che vivono le convulsioni dell'espressionismo. Nel teatro, le ricerche sul corpo, intese come ricerca di una totalità espressiva che investe l'attore, il mimo, la parola "fisiologica", sono state quelle di Decroux e Lecoq, di Artaud e Grotowski, di Barba e del Living, di Brook e di Nekrosius. Così per Testori: dove l'"ossessione del corpo", che nelle varie fasi della sua drammaturgia va dalla concezione vitalistica a quella del "corpo glorioso" di Artaud (quello - ha scritto Umberto Artioli - «compatto, senza fenditure, marcato solo dallo scheletro e dal sangue, a somiglianza del tronco e della linfa dell'albero della vita») è il fondamento del teatro. Che deve, unicamente, porsi delle domande sul perché dell'esistenza, non dare delle risposte, e comunicare con il pubblico attraverso «quel grumo di sangue rappreso» che è la parola, dal peso "assolutamente fisiologico" (*Nel ventre del Teatro*). C'è un'immagine bloccata, nel teatro di Testori, che è quella del corpo di Cristo in agonia, in cerca di luce per conto dell'umanità. Di qui - senza andare oltre in questa sede - deriva l'inattaccabile "globalità" del teatro di Testori: corpo-parola che - come nella tragedia greca o nell'Alfieri - sono il principio e la fine della liturgia teatrale. Il resto - gli orpelli visivi, l'azione scenica, la sonorizzazione delle emozioni - è superfluo, anzi nocivo. Ma allora, ecco: riprendere i testi teatrali di Testori per farne letture antropologiche o sociali, come taluni, soprattutto giovani interpreti, hanno fatto, oppure usarli in libertà, come esercizi di regia e di recitazione, prosciugandoli nel loro sangue e nella loro carne, tirandoli verso il grottesco, contaminandoli con il travestimento o generi come il varietà, disciplinando l'eruzione vulcanica del linguaggio con la bella dizione (mi riferisco particolarmente ai sia pur impegnativi allestimenti della compagnia dei Magazzini di Tiezzi e Lombardi: *Cléopâtre*, *Erodiás*, *Mater Strangosciás*, *L'Amleto*), tutto questo non mi sembra orientato a rivitalizzare questo teatro, per confermarne la tragica urgenza espressiva, per salvaguardarne la religiosità. A costo di dare scandalo, vorrei affermare che il ritorno di Testori deve rispettare senza distrazioni le origini del suo teatro, la nuda povertà del corpo che nelle tenebre cerca la luce. ■

L'apocalisse di Gio



La Milano del dopoguerra

Eccessivo, torrenziale, impudico, Testori non ha solo provocato scandalo fra il pubblico ma ha anche sollevato più volte perplessità fra i critici - Luci e ombre di un percorso artistico che questa carrellata antologica di recensioni, dalla *Maria Brasca* del 1960 ai *Tre lai* scritti poco prima di morire, cerca di ripercorrere

La Maria Brasca

Chi è? Una figlia della periferia dominata da un fannullone. Dove? Nei quartieri popolari di Milano. Come parla? In un gergo volgare ormai diventato una moda. I due "tempi" che riuniscono i vari quadri di *La Maria Brasca* uniti l'un all'altro dalle atmosfere musicali di Fiorenzo Carpi sono, sostanzialmente, un lungo monologo del suo personaggio centrale, una tale Maria Brasca figlia della periferia milanese dalle parti di Vialba, fra squallidi casoni dove si svolgono i drammi, le commedie della vita operaia, in quello che sessant'anni fa era l'ambiente del Tivoli del *Nost Milan*. Che la

tematica da cui sorge il personaggio neo-populista di Maria Brasca sia nuova non si può dire. Per troppa critica la letteratura sembra cominciata ieri, mentre certe scoperte letterarie sono vecchie come il cucco, risalgono alla crisi del Romanticismo e ai primi itinerari del Naturalismo: da Zola a Celine corrono settant'anni e il cammino non è ancora del tutto esplorato; ma ai giovani - anche di talento come il Testori - nessuno lo rammenta. Tutto è "cominciato" ieri: e probabilmente, in fatto di "linguaggio" - lo diciamo visto che ne parla tanto il regista Mario Missiroli nella presentazione dell'opera - ci si dimentica del prodigioso monologo portiano della Ninetta del Verziere che, certo è caduta assai più in basso di Maria Brasca, ma che può sembrare una sua disgraziatissima antenata. Sulla strada dove, con un solo passo sbagliato, Maria Brasca potrebbe finire a ritrovarsi invece che a Vialba, a viale Majno, avendo a guardia, in motoretta, il suo Romeo Camisasca, conosciamo una femmina non più giovanissima, piuttosto sparuta, che si guadagna le sue giornate lavorando in qualche fabbrica, e che non nasconde di aver avuto abbastanza numerose esperienze non del tutto sentimentali. (...) Adesso le piace un maschio, un fannullone di periferia, un "fusto" che da lei si fa dare le mance per le sigarette, e al quale lei cerca un impiego, un lavoro, un qualunque salario. (...) I suoi lineamenti di femmina sostanzialmente desolata e che cerca e vuole un suo proprio inferno - cosa sarà di lei quando Romeo l'avrà sposata, quando il parassita Camisasca le si sarà incollato addosso come la scabbia, è facile immaginarlo - sono

indicati fin dalle prime parole. Gli altri personaggi hanno, verso di lei, poco più che la funzione che in gergo teatrale si chiama della "spalla". Maria Brasca è "viva", ma la sua vita è, in realtà immobile: non occorre molto tempo perché quel suo

lungo assolo con "variazioni" appaia monotono, perché gli effetti del suo gergo, se pur pittoreschi non sorprendano più, perché le sue parolacce non abbiano una funzione creativa e si rivelino come una crosta, come una patina, come una vernice. Testori è un critico d'arte molto acuto: è inutile che gli ricordi come graffiare, raschiare, o impa-

vanni da Novate

stare sabbia o frammenti di vetro nella pasta di una superficie pittorica non sia che un problema, appunto, di "superfici", di patine, di tarlature di un bronzo. Le ricerche di "linguaggio" non aggiungono mai un gran che alla nascita di una "forma". Maria Brasca sembra restare alla fine prigioniera del suo linguaggio e non del suo spasimo, delle sue voglie, delle disperate umiliazioni di donna. (...) La "presa" dei personaggi viene così, di quadro in quadro, ad esser sempre meno tenace, per una mancanza di giochi, di luci e di ombre. Maria Brasca ha sempre, per così dire, il proiettore puntato su di sé: il personaggio che nasce con una propria tragicità sembra liquefarsi in un lungo "sketch". La regia aveva la giovane firma di uno dei più avveduti alunni di Strehler, Mario Missiroli. Spesso ben calibrata nei dialoghi - quasi tutti a due personaggi e in poche scene a tre - sembra che essa non abbia saputo evitare una certa monotonia nei coloriti di quella straordinaria attrice che è Franca Valeri, che i suoi effetti, alcuni addirittura esplosivi, altri febbrilmente sguaiati, come voleva il tessuto del personaggio, li ha sparsi tutti nelle prime ondate. Ma non pensiamo affatto che ciò si debba a un difetto della Valeri, quanto alla flessione delle intensità vitali del suo personaggio psicologicamente immobile. (...) Ogni quadro è stato applaudito, le più riuscite incastonature di gergo hanno fatto abbondantemente ridere. Verso la fine si sono notati i primi dissensi che si sono un po' ripetuti anche all'ultimo quadro. Gli attori sono stati festeggiati con molta cordialità. (Orio Vergani, *Corriere d'informazione*, 18-19 marzo 1960)

L'Ariald

Combattuta, vilipesa, messa artificiosamente al centro di una polemica giornalistica in cui sono entrate per gran parte la calunnia e la malafede, *L'Ariald* di Giovanni Testori ha avuto finalmente questa sera, al teatro Eliseo, esaurito da dieci giorni, il battesimo del pubblico e ha provocato una battaglia violentissima (...) La violenza delle reazioni negative che, a nostro parere, il dramma certo non merita, ha indotto molti a pensare che si trattasse di un atteggiamento andato ben al di là del verdetto sull'opera, e quindi preordinato. Quanto a noi, ci siamo resi conto stasera, stando alla realtà dell'opera rappresentata e confrontandola con l'acre polemica che l'aveva preceduta, dei veri rapporti che intercorrono in Italia fra libertà dell'espressione artistica e censura. Bene, tali rapporti sono evidentemente basati su un equivoco, perché se c'è una opera di alta e dolorosa moralità, in cui se mai è sempre presente la nostalgia della purezza, e il male è visto in una dura, rigorosa luce giansenistica, questa è proprio *L'Ariald*. Poeticamente impegnato alla scoperta di una originalità e di un'indipendenza psicologiche nei personaggi d'estrazione popolare che egli predilige, Giovanni

Testori ci presenta in questo dramma un'umanità dolorante e dannata non già, come potrebbe sembrare, perché sia sotto l'ossessione del sesso. L'accanita ricerca dell'amore che fa muovere questi uomini e donne è in realtà una patetica spia sulla loro condizione nella società. L'amore, qui, non è soltanto l'unico conforto di esistenze misere, ridotte all'osso dei bisogni elementari, ma un mezzo per sollevarsi a una più dignitosa condizione umana, per costruire qualcosa, darsi uno scopo e, magari, nei casi più tristi, evadere da un inferno. Così questa Ariald, zitella amaramente invecchiata sulla macchina da cucire, accanto alla fotografia del fidanzato morto di tisi, cercando di sistemarsi come moglie in casa di un agiato erbivendolo, il Candidezza, rimasto vedovo con due figli già grandi, non pensa tanto all'amore quanto a una famiglia nuova da costruire, a un impegno qualsiasi che l'aiuti a uscire dalla solitudine, rosicchiata dal ricordo del morto. (...) Ma, al di là del pessimismo, della predestinazione giansenistica in cui l'aspro cattolico Testori vede invischiare le sue vittime, balena, come s'è detto, un'aspirazione alla purezza, una nostalgia dell'innocenza e della grazia (...). L'autore è andato ben oltre, qui, i limiti bozzettistici della *Maria Brasca*. Partito dalla stessa gente, dalla stessa periferia milanese livida e tenera, dallo stesso linguaggio di cadenza dialettale, è riuscito a toccare, specie nella seconda parte, note misteriose e funeree, una solennità antica, la ricca e commossa semplicità di un grande affresco popolare; è riuscito a mettere il vecchio naturalismo lombardo, da cui alla lontana deriva, al servizio di una concezione tragica dell'esistenza; che non è impresa da poco, anche se l'ha dovuta pagare con l'artificio iniziale di quell'idillio fra l'Ariald e l'erbivendolo, che la protagonista imposta freddamente, con calcolo e che appare perciò una premessa forse troppo fragile a tanto sconvolgimento. Bisogna dire che, nelle dimensioni dello spettacolo creato da Luchino Visconti (le modifiche sono state assai poche e di secondaria importanza), l'opera cresce, s'arricchisce di insinuazioni e di significati: quella scena, semplicissima e suggestiva, ideata dal regista stesso; la patina lombarda allusiva, leggera, così naturalmente imposta alla recitazione. E poi c'è Rina Morelli; bisogna dire così, isolandola dagli altri, come un elemento a sé dello spettacolo. Perché l'attrice raggiunge qui una delle quote più alte della sua carriera di interprete: quella furia, quella disperazione, quella tragicità. E Paolo Stoppa è poco bravo, nella descrizione dell'erbivendolo tardo e lumacone? Pupella Maggio è una Gaetana efficacissima nella sua meridionale follia e ferocia. Fra gli altri interpreti, quasi tutti ottimi, si distinguono Umberto Orsini, cinico bulletto di periferia, Valeria Moriconi, di potente drammaticità, Lucilla Morlacchi con quella sua delicata e vibrata malinconia e infine il giovane Marino Masè, che acerbo come attore, nell'ultima scena, per quel che se n'è potuto sentire in mezzo alla buriana, ha raggiunto una toccante sincerità. (Roberto De Monticelli, *Il Giorno*, 23 dicembre 1960)

Testori con Franca Valeri tra i corilli di Valta, nella Milano del 1960.

La Monaca di Monza

Lasciamo da parte le polemiche vere o fittizie, se non addirittura i pettegolezzi alimentati ad arte... e cerchiamo di cogliere l'intimo significato di questa *Monaca di Monza* (...). Nella invocazione (e invettiva) finale del dramma (...) la protagonista dice testualmente: «Tutto sta per finire. L'ultima possibilità che ci resta è qui, in questo momento, in questa parola. Te la grido per me e per tutti quelli che furono e saran vivi. Guardaci. Punta i tuoi occhi su questi stracci che ti bestemmiano, su questo niente che ti reclama. Te lo chiediamo con lo strazio delle nostre ossa e delle nostre carni finite. Liberaci dalla nostra carne; liberaci dal nostro sangue; liberaci dalla nostra morte. O distruggiti anche tu nella nostra carne, nel nostro sangue e nella nostra morte. Ci senti? E allora, liberaci. Cristo! Liberaci!» Potrebbe essere il suggello di un dramma atrocemente fosco, rappresentato direttamente, i cui protagonisti avessero ormai a uno a uno abbandonato la scena. È invece il grido conclusivo di una evocazione di larve e di una rappresentazione di fantasmi che Marianna de Leyva, la monaca di Monza, ha destati dal sonno secolare per narrare, attraverso una lunghissima successione di domande e di apostrofi, la propria storia e insieme la loro. (...) Una rievocazione tutto sommato fedele, dalla quale tuttavia traspare fin dall'inizio che Testori non ha inteso aggiungere un nuovo dramma alla nutritissima collana dei drammi storici, né ricostruire un'epoca chiaramente definita quale è il Seicento di Marianna de Leyva. Il testo ha pretese più alte e vuol fare della monaca blasfema un personaggio di ogni tempo, per non dire il simbolo di una ribellione, o addirittura di una condizione esistenziale che ancora una volta chiama in causa Dio e le forze ultraterrene, le ragioni umane e le ragioni trascendenti, lo spirito e la carne, e perfino l'ereditarietà del sangue e dei luoghi nei quali la creatura umana vede la luce. Un nuovo tentativo insomma di ricomporre in novità drammatica il

Itinerari manzoniani

razionale e l'irrazionale. (...) Il linguaggio è qui, come in tutto il dramma, lontano da quello dell'*Arialda* e della *Maria Brasca*. Ed è comunque tal linguaggio, insieme all'andamento evocativo della rappresentazione, a fare dei suoi personaggi, o delle sue larve, altrettanti schemi ideologici: a cominciare dall'Osio, apertamente

presentato come una ennesima figurazione del male. Si capisce che Visconti con il proposito di dare a questa monaca una più sanguigna concretezza abbia tentato, servendosi tra l'altro d'una scena a l q u a n t o sommaria, di sottoli-

neare (talvolta anche troppo) attraverso l'ambivalenza temporale del dramma, la sua preferenza per il tempo d'oggi. Ma la scavatrice e i bidoni allineati al proscenio, nonché i dischi e le insegne luminose, non sembrano raggiungere una rappresentatività effettiva. Analogamente la recitazione, non ostante la crudezza e la ferocia degli episodi, non sempre riesce a esprimere una tragicità sua propria. Lilla Brignone, impegnatissima Marianna, fa spesso mostra di una bravura fuori dell'ordinario, ma in più di un punto, lo voglia o no, indica essa medesima quale differenza distingue la bravura dall'esperto mestiere. Valentina Fortunato, che è Caterina (il personaggio più vivo e immediato), della conversa sottolinea a giusto titolo la provocazione, sia pure con un eccesso di lombardismo. E Sergio Fantoni, ormai specializzato in personaggi diabolici, fa coincidere la perversità dell'Osio con una sorvegliata quanto efficace freddezza. (...) In quanto all'esito, un cronista compiacentemente privo di orecchio potrebbe definirlo trionfale. In realtà, come in occasione di altre prime romane, alla freddezza composita della platea ha corrisposto l'entusiasmo clamoroso delle balconate in cui era annidata una nuova specie di claqué; gregari dell'arte e della mondanità riuniti, per l'occasione, sfacciatamente vocianti e plaudenti, può darsi convinti che al buon esito di un dramma e di uno spettacolo siano sufficienti i battimani di una sola serata. (Raul Radice, *Il Corriere della Sera*, 6 novembre 1967)

I Promessi Sposi alla prova

La carica provocatoria della trilogia dello "scarrozzante" si fa più sorvegliata; certi furori profetici che esaltano, ma addirittura esasperano, il penultimo Testori delle rapinose testimonianze cristiane, abbandonano qui la stratosfera delle conclamate certezze metafisiche per librarsi nei cieli meno diacci della materna Lombardia, che accarezzano laghi dolcissimi e terre dove ebbero dimora gli alberi degli zoccoli. Di fronte al "suo" Manzoni perfino Testori modera la parola: non è più il crociato che si scatena sotto le mura di Gerusalemme, che urla la sua testimonianza, che incalza con visioni di apocalisse. Proprio il cattolico Alessandro induce Giovanni a concludere un affascinante viaggio fra i luoghi, i personaggi, ma soprattutto l'attualità dei *Promessi Sposi*, evocando infine non la Provvidenza, ma la Speranza: così che battendo con volontà, fede, forza, amore, sia lei ad aprire, nei giorni del dolore una speranza cristiana, ma anche laica, che non trascorre necessariamente per la Rivelazione. *I Promessi Sposi alla prova* - tenuti a battesimo in quel Pier Lombardo che undici anni orsono ebbe a sua volta per padrino il Testori di *Ambleto* - non vogliono essere, come ormai è risaputo, un'anche approssimativa sceneggiatura del più famoso romanzo italiano, anzi di un'opera che molti collocano subito dopo le divine pagine dantesche. L'autore rende già esplicito nel titolo il motivo conduttore: un Maestro guida un gruppo di allievi alla "rappresentazione" dei personaggi e delle vicende salienti. Ma tutto è visto e proposto con il filtro della memoria e insieme cucito al presente, sicché l'itinerario manzoniano non trascorre per le stazioni della nostalgia, bensì diventa confronto fra una seicentesca degradazione sociale e un'odierna realtà non meno martoriata da violenza, sopraffazione, intol-

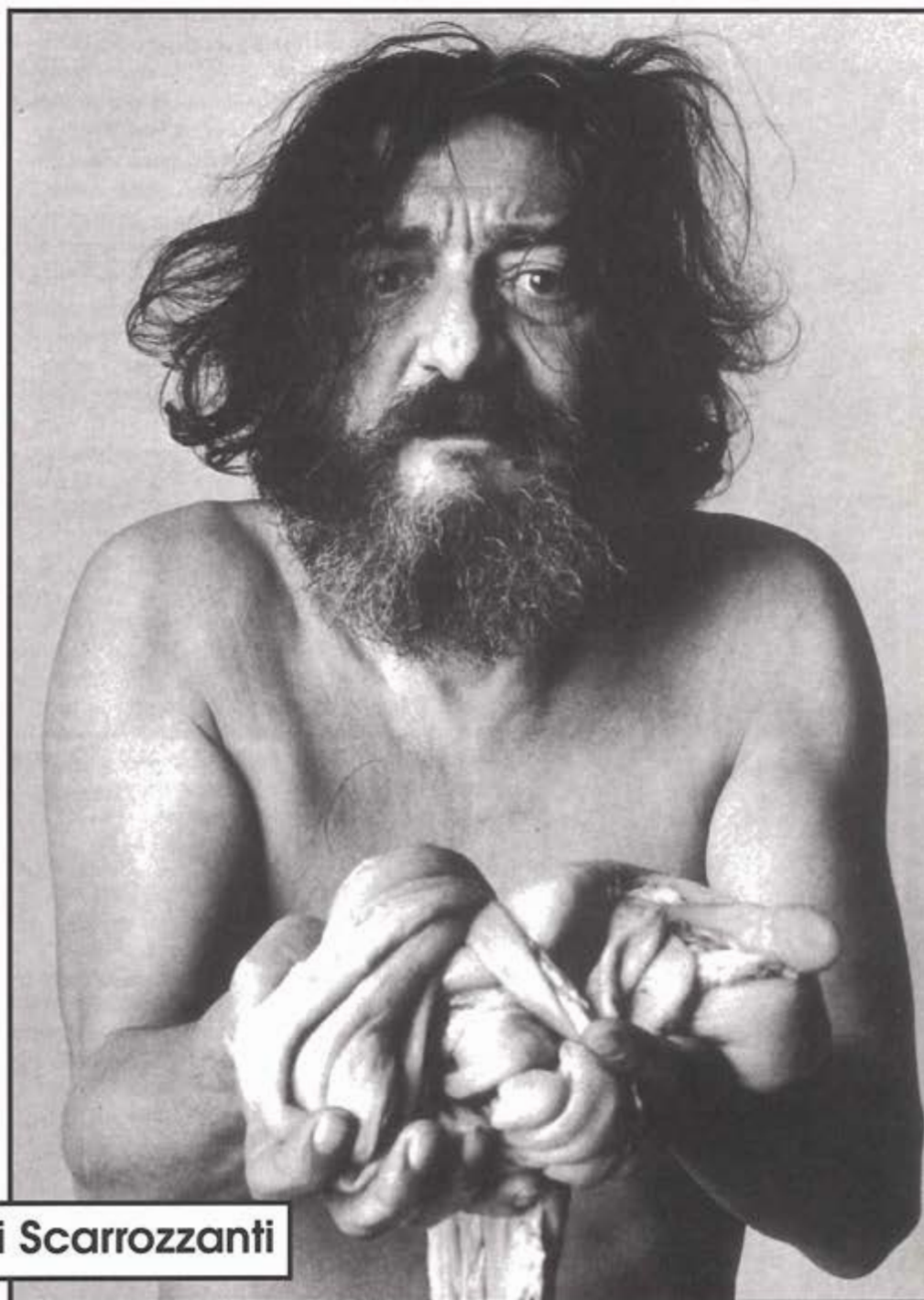


leranza. Testori da un lato indugia con il bulino, come nello splendido avvio sull'esatta dizione di "Quel ramo", talaltra condensa in poche battute una ben più lunga materia romanzesca. E non tralascia occasione per piegare il suo discorso metateatrale verso la più ferma condanna contro i negatori del teatro della parola e i recitanti senza l'umiltà del "mestiere". Ma troppi sono i bersagli per inseguirne anche soltanto una parte, sicché semmai è da sottolineare la straordinaria capacità della regista Andrée Ruth Shammah d'imporre:arsi fino alle più sottili sfumature delle poliedricità di un testo al limite "traditore" per consegnarlo intatto alla mediazione interpretativa, tanto più sottile e penetrante la tessitura registica, quanto misuratissima in apparenza. Molto ha giovato all'esemplare matrimonio testo-regia il contributo scenografico di Gianmaurizio Fercioni che ha situato la "prova" in una sorta di filanda (ma anche di palcoscenico vuoto) con una scala che porta ad uno stretto pianerottolo senza ringhiera, un'altra scala che punta dritta verso l'immaginario soffitto, due finestroni sul lato opposto e una grande porta sul fondo, chiusa all'occorrenza da una saracinesca. Il tutto immerso in un bianco accecante, che un capriccioso cortocircuito nella vicina cabina ha fatto piombare nel buio per tutta la seconda parte, conferendogli una spettrale valenza di tale suggestione da sembrare un malizioso artificio registico, con tutte quelle candele accese in proscenio. Testori ha detto e ripetuto che lo spettacolo è nato per (e con) Parenti, il ruolo del Maestro ricucito esattamente sulle sue spalle. L'attore ricambia l'autore con un possesso così pieno del carisma e della dedizione dell'ermeneuta, da ricalcare sovente la lenta e cadenzata parlata lombarda dello stesso Testori. Ma se Parenti consegue un altro grande traguardo della sua personalissima storia di attore senza parentele, moltiplicandosi in una mezza dozzina di personaggi (Abbondio, fra' Cristoforo, Innominato, Egidio), lo spettacolo costituisce altresì un personale successo di Lucilla Morlacchi che fa indimenticabile la "sventurata" per antonomasia Monaca di Monza e rappresenta altresì la probante conferma di Giovanni Crippa, che rivelatosi nove anni orsono in *Equus*, è ora un Renzo di felicissima restituzione, fisica e linguistica, con un disincanto che rimanda la spesso ignorata o fraintesa ironia manzoniana. (Gastone Geron, *Il Giornale Nuovo*, 28 gennaio 1984)

Trilogia degli Scarrozzanti

L'Amleto

Uno spettacolo, dico subito, che ogni intelligente amatore di teatro non dovrebbe perdere, perché da anni non appariva sulle scene italiane un testo altrettanto ricco e originale, altrettanto potente e vitale. Immaginate una compagnia di comici vaganti che reinventi l'*Amleto* shakespeariano: e lo reinventi nei nomi e nel linguaggio, nelle situazioni e nei significati: continuamente intermettendo la propria realtà quotidiana di attori alla realtà atemporale dei personaggi. Ma, naturalmente, dietro tutto ciò avvertite la mano del poeta che ha saputo recuperare e modellare un "parlato" del quale inutilmente cerchereste le radici nei vocabolari anche specializzati, un "parlato" sanguigno, popolare e ruzantiano, tenuto in equilibrio sul lombardo-padano medievale con inquinamenti



latineggianti e deformazioni ispano-francesi: un "parlato", infine, che in apparenza, potrebbe essere quasi incomprensibile e che invece, all'atto pratico, non solo suona familiare, ma finisce con il divenire necessario all'ascolto. È ovvio che dietro tutto ciò sta una finissima operazione letteraria (denunciata del resto dal titolo, che riprende quello di un settecentesco *Amleto* di Apostolo Zeno): ma un'operazione letteraria che sa farsi di continuo dimenticare per divenire teatro e solamente teatro, ossia parola-azione. Basterebbe ascoltare il grande e angosciato monologo di Amleto alla fine del primo tempo per rendersi conto di come e quanto Testori abbia saputo evitare ogni tentazione intellettualistica per trasformare ogni vocabolo in un grumo denso di significato scenico.

Nella pagina precedente, Lilla Brignone nella prima edizione della *Monaca di Monza*; in alto, Franco Parenti ritratto da Giuseppe Pino nell'anno dell'*Amleto*.

Certo, il testo che viene rappresentato è lievemente diverso da quello apparso a stampa nel 1972: ma anche qui è importante notare come le mutilazioni da un lato, gli inserti dall'altro non siano stati opera sovrappiù di regista e interpreti, ma frutto di una stretta collaborazione con l'autore. Il rapporto fra i vari personaggi viene così mantenuto in un'unità stilistica nella quale hanno cittadinanza anche talune schiette impennate volutamente "guitte" (voglio dire, evocatrici del mondo guitto: ma sapide di uno spirito mordente tutto ben calcolato e dosato). Questo Amleto che vuole scardinare la piramide immobile del Potere è un Amleto carico di rabbia mal contenuta, un Amleto che non esita a farsi volontaria vittima per raggiungere la meta desiderata. Il suo dire è violento e crudo (ma qui la crudezza delle parole non deriva, come troppo spesso accade, dall'andazzo di una moda: è, direi, spontanea e necessaria); la sua rivolta è spietata e dolorosa, colma di tutti i fermenti dell'uomo di sempre e di oggi in particolare. Chiuso come in una gabbia fra le varie incarnazioni

del Potere (Gertruda e Arlungo da una parte, il Polonia dall'altra) non trova comprensione e appoggio che nell'ambigua figura del Franzese, l'uomo dei tempi nuovi, colui che narrerà al mondo la "strampalata" avventura del principe. Tutto bagliori nel linguaggio e nell'azione, *L'Amleto* può sembrare opera dissacrante e magari blasfema: ma al fondo si avverte, invece un anelito altissimo verso una purezza che la morte renderà forse operante aiutando a «capire quello che qui se chiamava vanamente la felicità, la giustizia e, indesopradeltutto, la vita». (Paolo Emilio Poesio, *La Nazione*, 10 gennaio 1974)

Macbetto

Come fu per *L'Amleto* (e come sarà per *Edipus*, traguardo finale della trilogia) anche questo incantevole *Macbetto* nasce nell'area culturale ed esistenziale degli scarrozzanti. (...)

Stavolta, per offrire il loro *Macbetto* (un *Macbeth* come ricevuto per tradizione orale affabulato su memoria di melodramma) gli scarrozzanti alzano il loro scenario contro il muro d'una chiesa sconosciuta e si va ad incominciare. Shakespeare, certo, ma come fiaba terrificante ascoltata nelle veglie di stalla da una nonna contadina, che qualcosa di suo ci metteva nell'avventurarsi contro quella "porca" della Lady Macbeth e contro quel "piria" del marito eccitato dall'ambizione di lei. Qui la parodia è sapientemente, accuratamente involontaria perché naturale, diciamo biologico, appare lo stravolgimento del racconto in cui i poveri comici partecipano, mettendo al servizio della sanguinosa vicenda la loro rabbia sottoproletaria, la loro esperienza di emarginati, la loro superstiziosa ancestralità: con il sospetto, poi, che proprio attraverso i loro rozzi strumenti di conoscenza e di espressione sappiano attingere la misteriosa essenza della tragedia elisabettiana. Perché davvero non risulta finzione di palcoscenico quel loro furore per l'iniquità, quel loro orrore per il tradimento, quel loro bestemmiare contro il sopruso, quel loro uso del turpiloquio da taverna applicato a nefandezza di corte. Certo, lo spettatore un tantino erudito si diverte, ma è un divertimento crudele, figlio del sussiego di casta: perché senza dubbio e senza sospetto di mediazione raffinata, con questo linguaggio e con questa virulenza gli autentici guitti d'un tempo sapevano indurre il colto pubblico (che colto non era affatto) ad un barbaro processo di identificazione. E il Male e il Bene si scazzottavano tanto in palcoscenico quanto in platea. Da questo magma di primordietà riesplorato nel deserto della civiltà delle macchine trae nutrimento la splendida ricerca semantica operata da Giovanni Testori in stretto legame con un gruppo di teatranti di razza: primo fra tutti Franco Parenti, disperato e invasato capo

GIOVANNI TESTORI - Scrittore, drammaturgo, pittore, critico d'arte, poeta, regista, attore, Testori è nato a Novate Milanese il 12 maggio 1923. Fin da giovanissimo collabora ad alcune riviste del Guf con articoli di critica d'arte contemporanea e si lega ai pittori di Corrente: da Guttuso a Morlotti, Treccani, Cassinari. Laureatosi in filosofia presso l'Università Cattolica di Milano, dal 1952 diviene allievo prediletto di Roberto Longhi e pubblica saggi sull'arte del cinque-sei-settecento lombardo-piemontese: *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari, Gian Martino Spanzetti: gli affreschi di Ivrea*. La maggior parte degli scritti di critica d'arte sono raccolti in *La realtà della pittura. Scritti di storia dell'arte*. Grazie a Vittorini, che lo lancia come scrittore, pubblica nella collana Gettoni dell'Einaudi, *Il dio di Roserio*. Seguirà poi il ciclo dei "Segreti di Milano" costituito da due raccolte di racconti: *Ponte della Ghisolfa* (1958) e *La Gilda del Mac Mahon* (1959), in cui rappresenta una Milano periferica e disperata. Scrive poi due romanzi *Il fabbricone* (1963) e *La cattedrale* (1974). È anche autore di raccolte di versi, trionfi (1965), *Crocifissione* (1966), *L'amore* (1968) e *Nel tuo sangue* (1973).

Il debutto teatrale avviene nel 1948 con *Caterina di Dio*, interpretato da Franca Valeri. Nel 1960, sempre con Franca Valeri, va in scena al Piccolo Teatro di Milano la *Maria Brasca*, con la regia di Mario Missiroli. Gli anni Sessanta sono poi segnati dal sodalizio con Luchino Visconti: tre racconti de *Il ponte della Ghisolfa* costituiscono l'ossatura della sceneggiatura di *Rocco e i suoi fratelli*; lo stesso Visconti cura la regia teatrale di due opere testoriane: *L'Ariolda* (1960) e *La Monaca di Monza* (1967). Nel 1972 avviene l'incontro con Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah, per i quali scrive *L'Amleto* che inaugurerà il Teatro Pier Lombardo (1973). Ad esso fanno seguito il *Macbetto* (1974) e *L'Edipus* (1977), costituendo la cosiddetta "Trilogia degli Scarrozzanti."

Nel 1975 era intanto iniziata la collaborazione di Testori con *Il Corriere della Sera*: dopo alcuni articoli di critica d'arte ed editoriali d'argomento etico, Testori aveva preso il posto di Pasolini come commentatore controcorrente e dal 1978 era responsabile della pagina artistica.

L'incontro con la Compagnia dell'Arca di Forlì e con il regista Emanuele Banterle porta alle messinscena di *Interrogatorio a Maria* (1978), *Factum est* (1981), e *Post Hamlet* (1983), spettacolo con cui si costituisce la Compagnia degli Incamminati; vi entra anche Franco Branciaroli per le rappresentazioni di *In exitu* (1988) e *Verbò* (1989). Altro importante frutto dell'esperienza con gli Incamminati è la messinscena di *Erodiade* con Adriana Innocenti (1984). Nello stesso anno, con protagonisti Franco Parenti, Lucilla Morlacchi e la regia della Shammah presenta *I Promessi sposi alla prova*. Nel 1985 riceve il premio Renato Simoni "Una vita per il teatro". Successivamente, dirige Branciaroli in *Sfaust* (1990) e *Sdisoré* (1991). Nel 1992 pubblica *Gli angeli dello sterminio* a cui seguiranno *I tre lai* (*Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*), che verranno portati in scena nel 1994 da Adriana Innocenti e successivamente ripresi da Sandro Lombardi diretto da Federico Tiezzi dopo la morte dell'autore (16 marzo 1993). Postumo è pubblicato *Nebbia al Giambellino. Albarosa Camaldo*

di questi scorazzanti, coperto di miseri stracci regali oppure così sicuramente "re" della sua piccola comunità zingaresca. Il suo schiumante Macbetto è un capolavoro di transfert: gorgogliano nei miseri residui brandelli shakespeariani furori anarchici e paradisi perduti (o sicuramente mai avuti). Accanto a Parenti, nelle rosse vesti della orripilante lady, fiammeggia una meravigliosa Luisa Rossi, così Magnani nella sua grinta popolare, così vera nei suoi spropositi da mozzare in gola allo spettatore la risata che sta per esplodere invereconda. E poi Raffaella Azim che alla strega offre l'erotica perversione di una mitologia plebea filtrata dai fotoromanzi e poi (il Battezzato, il Bonacci, il Gerber e il Melozzi) il coro tuttofare degli scarozzanti subalterni, docili al fascino del loro capo del quale non sospettano il furore da sciamano, ma nel quale riconoscono la possibilità di un pasto. Le musiche come sempre raffinate e popolari di Carpi, le scene e i costumi di Fercioni contribuiscono validamente al "segno" di questo emozionante spettacolo che, come l'intera trilogia di Testori, porta la firma della regista Andrée Ruth Shammah. Una regia tutta partecipata, tesa e calda. (Ghigo de Chiara, *Avanti!*, 21 aprile 1978)

Edipus

Lo "scarozzante" è rimasto solo, la compagnia si è man mano dispersa, anche la prima attrice se n'è fuggita, sposando un mobiliere di Meda. Se dall'*Ambaleto* al *Macbetto* il numero dei personaggi si era già ridotto, a sostenere tutte le parti dell'*Edipus* sarà lui, unica presenza su una scena sempre più patetica e sbrindellata. (...) Più dell'*Ambaleto* e del *Macbetto*, l'*Edipus* si separa dal suo modello, che può essere, alla lontana, Sofocle o Seneca: il Laio di Testori è re e pontefice massimo insieme, di una Tebe dove tutte le forme di potere (politico, religioso, economico, culturale, ecc.) si sono unite nell'esercitare la più spietata delle repressioni. Edipo, sul quale pesa (come nella tragedia antica) un vaticinio che lo vota al parricidio e all'incesto, uccidendo e castrando il genitore (cioè privandolo del membro virile in quanto simbolo dell'autorità, paterna o statuale) vendica i tanti vessati o sacrificati da quello; e giacendosi con la madre tenta l'estrema trasgressione, l'ultima impossibile rivolta contro la duplice violenza cui l'uomo, secondo Testori, è sottoposto: il fatto stesso di nascere, di venire "espulso nel mondo", fuori del protettivo grembo ove sempre brama tornare; e il doversi poi conformare a regole, leggi. Condizioni che mortificano gli istinti naturali (anche quelli detti "contro natura"), l'impulso dionisiaco incurante d'ogni freno, l'anarchia dei desideri. (...) Utopia destinata, nel finale del dramma, a spezzarsi in modo cruento. Il "messaggio" dell'autore non è, del resto, da pigliarsi troppo alla lettera, ma piuttosto come variazione paradossale, provocatoria, volutamente scandalosa, sui suoi temi ricorrenti: il conflitto col Padre, la negazione e la ricerca di Dio, il dileggio e l'insofferenza nei confronti della società comunque organizzata. Per un carattere come quello di Testori, perfino il "compromesso storico" può assumere tinte apocalittiche. Il linguaggio gergale dell'*Edipus* deriva dalle opere precedenti della trilogia, ma con un più accentuato quoziente d'invenzione a tavolino e di risonanze libresche. La figura di Laio, anche per l'interpretazione che ne dà Parenti, ricorda quella dell'*Ubu* di Jarry:

richiamo che sarebbe stato forse meglio applicabile al *Macbetto*, e che, d'altronde, si profila in un disegno generale assai fosco, quasi plumbeo, rischiarato appena da lampi di cupa ironia. (...) La regia di Andrée Ruth Shammah e gli altri essenziali contributi tecnico-espressivi (l'impianto scenografico è, ancora, di Gianmaurizio Fercioni, le luci sono di Guido Baroni) si mettono, con una discrezione che ne accresce il valore, al servizio dell'interprete; facendo di questo singolare monologo "a più voci", un lavoro collettivo: in cui, come ben si comprende, il talento individuale ha agio di riflettere senza debordare, di fornire un esempio, insieme, di ricchezza e di austerità, nell'espansione controllata dei mezzi e nella calcolata penetrazione dei fini. Una prova superba, impostasi all'attenzione riguardosa di tutto il pubblico (alla "prima", si è registrato un solitario episodio d'intolleranza), e calorosamente festeggiata da una buona porzione di esso. (Aggeo Savioli, *L'Unità*, 5 maggio 1978)

Confiteor

La scena vuota, spoglia, immersa in una scricchiolante penombra: due seggiole disadorne, di legno e metallo, quelle seggiole anonime, impersonali che si trovano nelle aule o nelle refezioni scolastiche, e che piazzate lassù, unici arredi nel cuore di quell'avvenimento teatrale o sacrale o tragicamente penitenziale che si rappresenta alla ribalta, acquistano una strana intensità, con qualcosa di straziante; e poi loro, i due attori o forse più direttamente i due personaggi-protagonisti dell'evento,

Franco Branciaroli con Testori in una scena di *Verbo*.

Branciatrilogia prima

sbattuti lì al centro della loro stessa vicenda, del loro stesso dramma, impietosamente inchiodati sotto il fascio delle luci, senza orpelli o appigli nobilitanti, immobili, fissi, faccia a faccia col pubblico con null'altro che la loro violenza e la loro disperazione a riempire lo spazio dell'azione. Interpreti e istrioni del loro destino, questa madre e questo figlio protagonisti di *Confiteor*, il nuovo dramma di Testori sono pirandellianamente prigionieri di un loro attimo fatale, irresistibilmente



costretti - come i Sei personaggi - a ripetere e soffrire all'infinito la sequenza di fatti e passioni e sentimenti che a quegli attimi li hanno portati. Il loro luogo è la sala di un teatro, che ingloba e quasi divora ogni altro luogo in cui la loro realtà si è consumata, e, anzi, si capisce subito che non esiste, in quel teatro, un prima e un dopo, che esiste solo l'immutabile presenza della parola tragica, che gela il ribollire caotico del tempo nell'eterno presente della scena. Da queste parole, da questo lungo e solo apparentemente dialettico dialogo tra quella madre e quel figlio veniamo avvicinati gradualmente, lentamente e quasi impercettibilmente, in un concitato alternarsi di memoria e prefigurazione, al nucleo sanguinoso della vicenda: il gesto improvviso con cui un giorno lui, il Rino, ha strangolato l'altro, il fratello demente, il figlio handicappato e umiliato dalla natura della sua stessa madre, e poi, in un raptus di furia, ha accoltellato un secondo ragazzo, pure lui demente, che aveva tentato di sottrargli il cadavere. Un gesto, quel fratricidio seguito da un secondo omicidio, in cui amore e pietà andavano di pari passo con la negazione voluta e cercata dell'amore e della pietà, la negazione della vita, della nascita, la negazione di quella fede o carità cristiana da cui Rino si sente oppresso e fagocitato sin dall'inizio, e che soltanto attraverso la piena appropriazione del male potrà riconoscere e sfidare. Secondo un procedimento abituale, la scrittura drammaturgica di Testori muove da una sorta di circoscritto e un po' claustrofobico teatro mentale, in cui grovigli esistenziali e spirituali ricorrenti, il ventre rinnegato e ricercato della madreputtana, la sopraffazione della condanna a vivere, l'assenza del padre come remoto riflesso della divinità che non si manifesta, vengono ricondotte a una dimensione primaria e quasi provocatoriamente biologica, ai comportamenti di un'umanità elementare, barbarica, ai margini della ragione e della storia, che in un unico gesto semiconsapevole concentra gli intrecci della propria esistenza, e solo nel ripetersi di quel gesto sulla scena si avvicina a un embrione di coscienza. Scavando in quell'umanità magmatica, ponendone le minute filigrane sotto una spietata lente d'ingrandimento, spingendone la lingua disarticolata al grido e alla bestemmia, Testori porta queste sue larve da periferia urbana ad una absolutezza mitica, ne fa simbolo e metafora delle ferite del mondo, racchiudendone gli oscuri destini in una compiutezza tragica totale, definitiva. Testori, d'altronde, è così, non intende lasciare spazio a dubbi o sfumature ideologiche, lo si accetta o lo si rifiuta totalmente, è in questa sua interezza il vero "scandalo": e nella coerenza, questa sì davvero estrema ed estremistica e persino vagamente brutale, con cui persegue e coraggiosamente realizza il suo teatro nudo e spogliato di tutto e interamente risolto nell'asprezza e nell'atrocità evocativa della parola, qui ulteriormente "azzerata" nella sua costruzione letteraria, ridotta ad una immediatezza, ad una essenzialità fisica che, al pari della disadorna incombenza degli attori, incalza rabbiosamente la platea, la stringe in una morsa senza spiragli. Logico, quindi, che nello spettacolo severo, scarso, serratissimo allestito dall'autore stesso, e da Emanuele Banterle un ruolo fondamentale tocchi ai due protagonisti: e se Franco Branciaroli, attore in se stesso atipico, dotato di grandi mezzi e di una intima vocazione alle interpretazioni non convenzionali, sembra quasi aderire naturalmente alla visione testoriana, portando le sue riluttanze, ora trattenute ora vigorosamente sciolte tra grido e pianto ad una altissima efficacia e intelligenza espressiva, una vera invenzione è la scelta di Mirton

Vaiani, veterana del cabaret e dello spettacolo leggero milanese, che dall'incolore rassegnazione della madre cava un'insolita misura di intensa drammaticità mescolata a punte di affettuosa, malinconica ironia. (Renato Palazzi, *Il Corriere della Sera*, 27 settembre 1986)

In exitu

Come il romanzo omonimo da cui deriva, *In exitu* di Giovanni Testori è la confessione, lo sfogo, il grido di terrore e di gloria di un uomo che muore. Muore, tecnicamente, per una overdose di eroina; ma un po' meno superficialmente dovremo dire che muore stritolato dalla disumana indifferenza della grande città che giorno dopo giorno ha nutrito la sua solitudine, la sua emarginazione, la sua diversità. La morte, si sa, non è gradevole né tranquillizzante da vedere anche se figurata. Tanto meno lo è se si tratta della morte di un giovane omosessuale drogato; e ancora meno se ci chiama in causa come complici o, almeno, come responsabili di omissione. Credo che sia questa assai più dell'inaudita crudezza con cui il monologo dell'agonizzante nomina tutto ciò che nomina, compresi ogni atto del sesso e ogni rivolta contro Dio, la vera ragione per cui un buon numero di spettatori e spettatrici ha abbandonato sdegnosamente l'altra sera il Teatro della Pergola, dove era in corso la prima dello spettacolo. Ciò premesso, vorrei chiarire che *In exitu* non è né un documento né un atto di denuncia. È, anche se scritto in prosa, un testo di poesia. L'adulta disperazione, lo smarrimento infantile, la quasi angelica abiezione della vittima vi assumono la forma di una forsennata drammatica disgregazione e commistione linguistica. Nella sua bocca ferita e impura, il monologante impasta il dialetto lombardo della sua innocenza con l'italiano massificato della sua corruzione, arcaismi e latinismi che appartengono all'inconscio collettivo del popolo cattolico con povere ricercatezze straniere che provengono forse dai personali commerci del suo vizio. (...) Tutto questo, che avviene nelle pagine del romanzo, avviene anche nella trasposizione teatrale, in cui Testori, (che ne ha curato con la collaborazione di Emanuele Banterle, anche la regia) è presente in veste appunto di scrittore, al margine estremo dell'evento e del palcoscenico, mentre in scena, ripiegato su se stesso o strisciante o barcollante, in piedi come un tragico, spezzato giocattolo a molla, dinanzi a un rettangolo eretto che è insieme ingresso e precipizio, porta di latrina e pietra tombale, non vi è che lui, il protagonista, intento a dire senza requie, tra urlo e borbottio, racconto e maledizione, invocazione e delirio, cose che non possono essere dette, suppongo, senza scandalo, e che non possono essere ascoltate senza emozione. Traballante, sovraesposto, convulso, passa il film di una vita fatalmente inclinata verso l'autodistruzione. Ed ecco che in forza di un'estrema terrificante scommessa cristiana, ecco a un tratto che alla più ripugnante delle turpitudini si sovrappone, coincidendo paradossalmente con essa, la grazia suprema del perdono. Nella allucinazione del morente, l'omosessuale che nella latrina della stazione inghiotte il seme di uno sconosciuto, ridiventa, in una chiesa di paese, il fanciullo fra le cui labbra scivola l'ostia della prima Comunione. *In exitu* ha avuto in Franco Branciaroli un interprete eccezionale per dut-

tilità espressiva, per forza di partecipazione, per precisione e violenza di atteggiamenti e di mezzi vocali. Penso che si debba in buona misura a lui, oltre che all'ardita e veridica intensità della partitura verbale, tanto la precipitosa fuga di una parte degli spettatori, quanto il fatto che i non pochi rimasti abbiano applaudito, al termine, con insistente e commosso calore. (Giovanni Raboni, *Il Corriere della Sera*, 11 novembre 1988)

Verbò

Verbò, bisillabo inesistente con questa accentazione, serve a Giovanni Testori per fondere i due nomi di Verlaine e Rimbaud, i due poeti per qualche tempo legati da una violenta e burrascosa amicizia particolare. Quanto la storia "vera" della coppia autore-attore prevalga sulla cornice "storica" della passione tra i due poeti francesi, è difficile dire. Bisogna anzi dire che i due elementi finiscono per confondersi a vicenda. E che, per esempio, il più volte ricordato episodio di un'orchidea comperata dal fioraio di via Manzoni e inviata da Testori a Branciaroli in camerino dopo che erano volati sguardi tra platea e palcoscenico, lega a stento con le frequenti citazioni di versi e frasi in francese e in italiano di Rimbaud e Verlaine. Così come rimane sul terreno delle allusioni erudite lo sprezzante dileggio che Branciaroli-Rimbaud lancia contro l'aspirazione alla "musique" e alla "gaité" del buon Testori-Verlaine. La "storia" Testori-Branciaroli, così come ci viene esibita, così come si presenta allo spettatore non documentato, è la "cronaca di un amore" narrata in prime persone, con furibonda smania di denudamento e di flagellazione: un brandello di autobiografia che non si dà nemmeno la pena di cercare le metafore elementari, così come faceva l'"angelo" Rimbaud quando parlava di "vergine folle" e di "sposo infernale". La voglia furente di dire tutto, di esporre al fuoco dello spettatore anche i dettagli più segreti come se l'esibizione potesse valere una redenzione, ci fa capire qual è il vero carattere e il vero scopo di questo *Verbò*: il palcoscenico dovrebbe trasformarsi in un confessionale, un luogo dove esibire ed esplorare il proprio vissuto in ogni angolo e piega, al fine di raggiungere un perdono, ottenuto in nome della sofferenza che gronda dalla carne e dai sensi. Non sappiamo quanto questa interpretazione sia esatta. Ma con tutto il rispetto che è dovuto alla rovente e disperata sincerità di Testori, sempre testimone di sé stesso in prima persona, è chiaro che l'equazione tra palcoscenico e confessionale, oltre a essere gravida di equivoci,

rischia di spezzare il dialogo con chi sta in platea. Qui la materia è rovesciata sulla scena come se fosse un tavolo anatomico, nella sua forma grezza, pura trascrizione di un'autobiografia. È assente la grande molla del teatro, l'illusione e il mascheramento: dimodoché anche la violenza viscerale, sanguinolenta, di quel che viene esibito, perde fatalmente la sua forza e si presenta come un reperto da etichettare. Esibizione non è rappresentazione. In scena vediamo Testori e Branciaroli come brandelli di sé stessi, in maglietta e pan-

Testori in scena

- *Caterina di Dio*, regia di Enrico d'Alessandro, con Franca Valeri, 1948.
- *Le Lombarde*, regia di Gianfranco De Bosio, con Jacques Lecoq, 1950.
- *Tentazioni nel convento*, mise en espace, regia di Andrée Ruth Shammah, con Rosa Di Lucia, 1955.
- *La Maria Brasca*, 1960: regia di Mario Missiroli, Milano, compagnia del Piccolo Teatro, con Franca Valeri; 1992: regia di Andrée Ruth Shammah, con Adriana Asti, Milano, Teatro Franco Parenti.
- *L'Arielda*, 1960: regia di Luchino Visconti, compagnia Morelli-Stoppa, Milano, Salone Pier Lombardo; 1976: regia di Andrée Ruth Shammah, con Luisa Rossi, Milano, Salone Pier Lombardo; 1999: regia di Marco Bernardi, con Patrizia Milani, teatro Stabile di Bolzano.
- *La monaca di Monza*, regia di Luchino Visconti, compagnia Brignone-Fortunato-Fantoni-Ronconi, 1967.
- *L'Amleto*, regia di Andrée Ruth Shammah, con Franco Parenti e Luisa Rossi, Milano, Salone Pier Lombardo, 1973.
- *Macbetto*, regia di Andrée Ruth Shammah, con Franco Parenti e Luisa Rossi, Milano, Salone Pier Lombardo, 1974.
- *Edipus*, 1977: regia di Andrée Ruth Shammah, con Franco Parenti, Milano, Salone Pier Lombardo; 1994: regia di Federico Tiezzi, Firenze, I Magazzini.
- *Interrogatorio a Maria*, 1978: regia di Emanuele Banterle, Forlì, Compagnia dell'Arca; 1990: regia di Lucio Gabriele Dolcini, con Lydia Alfonsi.
- *Factum est*, regia di Emanuele Banterle, con Andrea Soffiantini, Forlì, Compagnia dell'Arca, 1981.
- *Post Hamlet*, regia di Emanuele Banterle, con Adriana Innocenti e Andrea Soffiantini, Milano, Teatro di Porta Romana, 1983.
- *I promessi sposi alla prova*, 1984: regia di Andrée Ruth Shammah, con Franco Parenti, Milano, Salone Pier Lombardo; 1994: regia di Andrée Ruth Shammah, con Gianrico Tedeschi, Milano, Teatro Franco Parenti.
- *Erodiade*, 1984: regia di Giovanni Testori, con Adriana Innocenti, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati; 1991: regia di Antonio Syxty, con Raffaella Boscolo, Milano, Teatro Out Off.
- *Confiteor*, regia di Giovanni Testori ed Emanuele Banterle, con Mirton Vajani e Franco Branciaroli, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati, 1986.
- *In exitu*, 1988: regia di Emanuele Banterle, con Giovanni Testori e Franco Branciaroli, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati; 1997: regia di Michela Blasi Cortellazzi, con Andrea Facciocchi, compagnia Extramondo.
- *Conversazione con la morte*, 1989: regia di Lamberto Puggelli, con Tino Carraro, Milano, Piccolo Teatro; 1991: regia di Roberto Guicciardini, con Gianfranco Barra, Compagnia del Teatro di Roma.
- *Verbò*, regia di Giovanni Testori, con Giovanni Testori e Franco Branciaroli, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati, 1989.
- *Sfaust*, regia di Giovanni Testori, con Franco Branciaroli, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati, 1990.
- *sdisOrè*, regia di Giovanni Testori ed Emanuele Banterle, con Franco Branciaroli, Milano, Compagnia Teatro degli Incamminati, 1991.
- *Tre Lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, regia e interpretazione di Adriana Innocenti, Roma, Compagnia del Teatro Popolare, 1994.
- *Cleopatràs*, regia di Federico Tiezzi, con Franco Lombardi, Firenze, I Magazzini, 1997.
- *Erodiàs e Mater strangosciàs*, regia di Federico Tiezzi, con Franco Lombardi, Firenze, I Magazzini, 1998. *Ar.C.*

taloni, muscoli e nervi tesi fino allo spasimo, abbrancati a un tavolo rovesciato e a qualche sedia, intenti a cercarsi e a distruggersi. E naturalmente pesa il contrasto fra la recitazione di Branciaroli, sagacemente tesa e calibrata fino al punto di simulare le contrazioni del conato di vomito e poi di rotolare, tra acredine e dolcezza, fino a un finale dove le parole si smozzicano, si confondono e si annullano nella perdita del senso; e dall'altra parte, la parola parlata di Testori, piana, quieta, verosimile, ingrigita, parola di una quotidianità che appare spaesata sul palcoscenico degli artefici. Una serata non scandalosa, come poteva far supporre un improvvido divieto ai minori: ma piena di contraddizioni irrisolte. (Renzo Tian, *Il messaggero*, 22 giugno 1989)

Sfaust

Sfaust come *Macbetto*, come *Ambieto*. Per questa prima parte della "Branciatrilogia seconda" Testori torna alla rivisitazione in grottesco di un capolavoro. Polemico con Goethe e con Strehler, suo servitore? Anche; ma deciso soprattutto a dissacrare, da "povero cristiano", la superbia della scienza che vuol misurarsi con Dio. La esse di scienza divora come una lebbra un linguaggio imbarbarito, bastardo, un misto di latino, volgare medioevale e dialetto lombardo. Il luogo è una discarica ("ruera", immondezzaio) alle porte di una metropoli allucinante come quella del Cimitero delle vetture di Arrabal, non tanto indeterminata se vi opera una multinazionale che si chiama Acnacernò sevesiana. In quattro monologhi esaltati, brucianti, un clochard-cavernicolo, Sfaust, racconta la sua lotta contro un nuovo, invisibile principe delle tenebre, Smefi,

che gli promette la felicità e la conoscenza in un mondo tecnico-scientifico-finanziario dove anche la nascita dell'uomo, programmata, non sarà più biologico-carnale ma chimico-meccanica. Una fabula patafisica; e difatti il primo accostamento che viene in mente è Jarry (autore di un *Faustrofi*, 1911). Gli altri due sono Ionesco (quello di *Il Re muore*) e soprattutto Beckett (di *Finale di partita*). Del poema

goethiano resta, assai scoperta, l'innervatura del plot: Sfaust accetta da Smefi l'investitura di re-menager del mondo-immondizia; poi però incontra - egli narra - la sua Margherita, in realtà una Caterina da Lecco tutta popolareschi trasporti, che gli fa conoscere l'amore furioso, i piaceri della carne, quelli delle viscere e del palato, Sfaust perde la testa, e la esse; Smefi l'avverte: «Attento, Sfaust! questa è la tentazione del Cristo!» In vano; e allora il perfido Smefi (tutto questo è raccontato da Sfaust solo in scena e, nel terzo monologo, in proscenio, a ricordare le dolcezze del corpo di Margherita) fa a pezzi la donna. Finale nella discarica; Sfaust avvolge in una bara-pacco le membra insanguinate della sua adorata pigotta, della bambola del suo paradiso terrestre; getta lontano la corona, rovescia il trono e si dirige al cimitero con le amate spoglie, libero dall'atroce patto: «Se mi prende l'angoscia, io me la tengo stretta e l'abbraccio, perché in questa carne oltraggiata ho conosciuto la carne Dei». Mai nel suo accidentato cammino di fede, Testori ha usato metafora più trasparente. La resurrezione della carne vuole la carnalità della conoscenza e del dolore, la preghiera è carne che si fa parola impastata di sangue, di sperma, di lacrime. Salvarsi vuol dire spezzare il patto diabolico. Patafisica ontologica, bestemmia e derisione, ma contro l'alienazione disumanizzante e "ad gloriam dei", inno alla donna - ieri temuta o proscritta, nella drammaturgia testoriana - che è, nel suo ventre, matrice divina. Per dire l'onnipresenza del divino la parola, trascinata e sfasciata dalla propria sonorità, scomposta negli atomi carnali dei fonemi, fonde il sordido e il sublime, lega nella sua eccitazione il desiderio sessuale e lo slancio mistico. Crudesse anatomiche, ansito dei sensi calati nei ritmi e nelle rime dello *Stabat mater* di Iacopone e altrove, in reperti danteschi. Lacerti di grande poesia impastata con la lingua terragna di un Ruzante transfugato in luoghi manzoniani. E di questa lingua inventata sillaba per sillaba, equivalente lessicale della pittura allucinata di Bacon, Branciaroli è il domatore inflessibile. (Ugo Ronfani, *Il Giorno*, 24 maggio 1990)

SdisOrè

Alla sua diciassettesima opera teatrale (tante sono, a partire dal 1960, ed ognuna di esse inattesa, folgorante di genialità), Giovanni Testori perfino accentua la sua vocazione all'esplosione della virtualità del linguaggio. *SdisOrè* è ancora - e ancora più - una prova di laboratorio, una investigazione che - di là dallo sgangheramento dell'ortodossia linguistica - tocca l'estremo della sillabazione rotta e controvertibile, dei fonemi insomma. Il secondo testo della Branciatrilogia II (lo aveva preceduto il severo *Sfaust*) non solo rimette nel titolo una "s" disfattista, ma è tutto un processo di negazione. *SdisOrè* cioè mentre richiama la vicenda e la tragedia di Oreste, in realtà la rifiuta. Ciò avviene, stilisticamente, con un degrado persino canzonatorio, con la frequente immissione di un classicismo alfieriano (una specie di beffardo citazionismo) e poi togliendo ogni qualità e serietà alla parola, facendola quasi marcire nella sua dialettalità confusa, slargata, arbitraria, che si gode le sue rime bislacche, i suoi sproloqui e i suoi borborigmi. Questo far scendere i personaggi dai coturni è proposito rinforzato dalla riduzione di ogni fatale terribilità nell'azione



Branciatrilogia seconda

dell'eroe, il quale viene fatto accedere alla stanza da letto di Clitemnestra e di Egisto (ed un letto matrimoniale è l'unico arredo scenico), dove si celebrano enormi, disperati, rabbiosi riti di sesso in un'orgia di sangue e di escrementi e di verbosi incubi. (...) Ma perché tanto callido sfasciume? Perché Testori vuole dare un particolare risvolto alla sconnessione, fatta diventare emblematica di una civiltà incompleta e quasi virgilianamente («Novus nascitur ordo») messa non in stato d'accusa, ma di attesa di una età del perdono, che il protagonista sogna in un futuro e in un luogo non precisati, chiudendo con una nota pia ed elegiaca la orrenda, sanguinosa catena ordita dalle Erinni in un'Argo dissestata. Dopo un'ora questo monologo accorciato per la scena e, in verità, il taglio - soprattutto quello finale - avrebbe potuto essere evitato, data la novità contenutistica e la dolce e sognante bellezza dei qui ricomposti versi. Comunque è un'ora di straordinaria performance da parte di Franco Branciaroli, che non solo è mostruoso nell'apprendimento di una tessitura verbale irta quant'altre mai, e spesso ai limiti dello scioglilingua ma inoltre dà prova di un'avvincente e sicura maturità. Egli presidia il palcoscenico e governa il testo con ogni autorità e con pienezza di sensibilità. È Oreste e insieme tutti gli altri personaggi che assume via via con finta varietà di travestimenti. Non una semplice e semplificatrice trovata registica (e regista è, impavidamente, lo stesso Testori), ma una necessità, perché questo teatro testoriano è tutto e solo Parola, anche quando essa appare scissa, stravolta e negata, però sempre sapendola come perno e ragione e inizio e fiato e mondo. (...) (Odoardo Bertani, *Avvenire*, 13 ottobre 1991)

Erodiade

Accompagnando il suo testo, la rinnovata *Erodiade* che già scrisse nel 1969, con un gruppo dei suoi antichi disegni, Giovanni Testori propone l'unica cosa che proprio non c'è, sulla scena: la testa mozza di San Giovanni Battista. Perché lì, attorno al nucleo immaginifico, letterario della testa, dovrebbe avvenire la identificazione: la testa siamo noi, la testa è il pubblico. E io, sconcertato, dico subito di no, non è vero, non è così, la testa non siamo noi, che non ci dobbiamo sentire aggrediti martirizzati decapitati e nemmeno vincenti. La testa, la materia del fatto, è lui, Testori. È lui questo profeta vergine e temerario, folle e sconsiderato, orgoglioso fino al limite della tollerabilità letteraria, temuto e sacrificale, lanciatore di anatemi e votato all'idea gratificante della auto punizione. È lui. Io non sono in grado, e soprattutto non mi pare esercizio utile, di fare una collazione tra il testo del 1969 e questo che viene rappresentato oggi. Ma qualcosa di sicuro lo so: che questo è il più testoriano dei testi di Testori. Ma mi rifiuto di considerarlo come l'oggetto di una guerra di religione, come una parte sia pur piccola di un grande morboso agitato dibattito tra fede e ragione, o peggio tra i "laici" e i cattolici. Davvero non riesco a considerare la presenza emotiva di Comunione e liberazione come una forma di ricattatoria partecipazione teatrale. Se Testori vuole gettare a piene mani nella sua esperienza di regista nuovo, il trovarobato teatrale, certo sa che sta proponendo, magari con altezzosa certezza del giusto, un "teatrac-

cio": nel senso che non solo la recitazione tutta bellissima ma tutta sopra il rigo di Adriana Innocenti corre indietro, all'esperienza antica, ma che anche quel tavolo di lettura sul nudo palcoscenico, quelle sediacce di ferro e formica, quel sangue che improvvisamente sprizza dal copione, quel darsi grandi pugni sul ventre a esorcizzare la nascita, quel procedimento del più formale Pirandello, che dovrebbe coinvolgere il pubblico nell'evento attraverso una continua allocuzione o confessione, o requisitoria, tutto questo non può onestamente far parte di una eccitante scoperta formale. Dunque c'è qualcosa di altro: c'è, mi pare evidente, quel processo di identificazione, c'è tutta una vita di autore. Testori è il Battista. È vero, ma è fin troppo facile dirlo. Testori è anche Erodiade. In Adriana Innocenti, attrice che non ha timore di esporsi, attrice che ama la prosa di Testori e la dice con tutta la sua forte allucinata potenza, estraendone fino i più piccoli grumi del suo umore, in lei credo che lui abbia identificato un se stesso femmina. O almeno, in se stesso, il senso altissimo del peccato, praticato e rifiutato, sempre presente nella coscienza. Dunque non il Cristo, ma il peccato "orrendo" contro la divinità. L'idea, ampiamente espressa, di una religione intesa come vizio, è tutto il senso di questa Erodiade protagonista, mezzana e guardona. Si potrebbe cercare di ricostruire che cosa è accaduto adesso che Erodiade ha dinanzi, vittoriosa, la testa del Battista, e sta dialogando con essa. Sappiamo che su Salomè sono state raccontate tante fole, così ci dice Testori, e che la verità è un'altra: il progetto era tutto di

Nella pag. precedente, Franco Branciaroli in *sals'Orti*; in basso Adriana Innocenti, interprete di *Erodiade* (foto: Valerio Soffientini); nella pag. seguente, Giovanni Testori al Ponte della Ghisola.

Le tre reine



Erodiade, è lei che disperatamente voleva il profeta, forse per sentirsi ancora giovane. È lei che ha spinto Salomè incontro alla foia del Tetrarca e che adesso si darà la morte per raggiungere il suo agitato incubo di sesso. È tutto qui, il plot facilmente desumibile, ed è poco, non interessa. Interessa, mi pare, allo spettatore di Testori, avvedersi interamente di quanto lui, quasi sprezzantemente creda in se stesso, di quanto poco, cioè, pratici la virtù della modestia, di quanto poco si voglia umiliare. Tutte le immagini di Testori sono qui, racchiuse in queste parole, esaltate in queste parole, tutte le sue immagini di sangue inacidite, e direi di sperma, tutto il senso doloroso, atroce, della nascita, tutti i totem, e i tabù di una società che forse non è più la nostra anche se gli è contigua, tutta l'esplosione di quel *mauvais gout* che tanto gli piace perché tanto lo distingue dagli esteti. È invece questo è il peccato, questa è la colpa, di cui non si vorrebbe mai liberare, ma anzi la pratica in un torrenziale fiume di parole. (Tommaso Chiaretti, *La Repubblica*, 24 ottobre 1984)

Tre lai

Questi *Tre lai*, in uscita da Longanesi a settembre, il poeta di Novate li ha scritti sul letto di morte; e come è proprio del genere, tali lamentazioni attorno alla morte s'aggirano. Anzi le loro tre protagoniste, prossime magari a varcare di loro volontà l'ultima soglia, ciascuna a un suo morto - un amante, un amato, un figlio - si rivolgono. (...) Del resto queste eroine a cavallo di un trapasso epocale, tra loro contemporanee e lontanissime, Cleopatra, Erodiade e la Vergine, dalla morte riemergono per raccontarsi. Anzi stralvolte si reinventano, tutte e tre in forma di maschere, di personaggi tramandati, consapevoli di questa liturgia di finzioni; si consegnano a un'attrice che le reincarna come l'autore le fa rivivere, una guitta di passate decadi, una soubrette che impasti versi con suggestioni dantesche o di libretti d'opera, o li inzuppi addirittura in canzonette. Della stirpe degli Scarrozzanti dell'*Amleto* questa diva della storia entra in un'epoca popolare riportando i suoi racconti dentro un itinerario brianzolo, inchiodati in un lombardesco maccheronico che attiva un arcaico esperimento di lingue morte anche per forgiare neologismi, mentre il gioco dei compiacimenti sonori arriva ad un altissimo traguardo poetico con l'orchestrazione ritmica delle abbreviazioni sgangherate e la sorpresa dei cambi di vocale tra insistenti riferimenti teatrali e ovviamente pittorici. Le finali si deformano capricciosamente in -as come i nomi delle eroine (Cleopatràs, Erodiàs,

Mater Strangosciàs), specialmente nel lamento dedicato alla sovrana egizia che è per scrittura e drammaturgia il più compiuto, strafottente, beffardo, con la sua smania di possesso fisico che dalla memoria di Marc'Antonio, anzi del Tognass, si sposta sulla sagoma dipinta del garzone che reca il cestino fatale dell'aspide, ed è furiosa quanto risulta Erodiàs nel tendersi con "gattesco godimento" verso la sua vittima, il Giuan, un profeta reinterpretato carnalmente.

Se la prima "Reina troia" con le maledizioni alla morte che investono leopardescamente il nascimento, ci riconduce verso l'inferno, la seconda con la rassegnazione conclusiva all'attesa e già prossima al purgatorio. La beatitudine tocca alla terza che, da "povera sordomutata" è indifesa anche sul terreno del linguaggio e non diversamente dalle regine pagane è pervasa da un senso di annientamento che neppure lei capisce, ma che la sua fede le detta di accettare.

Già approdata all'universo di Testori con l'altra *Erodiade*, quella degli anni Sessanta, alta e accademica, oltre che con una tragedia alfiariana sotto la sua guida, Adriana Innocenti è l'interprete unica e pure con qualche audacia responsabile della regia e dei tagli. Davanti a tre diverse riproduzioni di quadri dell'autore, recita in costumi rutilanti e pomposi, almeno nei primi due brani, nei quali s'abbandona al modello tragico cercando qualche fuga troppo impetita nel leggero come Cleopatràs, per indulgere a una scontrollata retorica come Erodias; e il rischio è di offrirci un'immagine congelata e di ardua comprensione nei riguardi di una lingua agganciata con eclettica exteriorità, dimodochè la parola non si fa carne e ogni ironia latita. Ma l'attrice si propone come traguardo la terza figura, ricalcata sulla Madonna di Gaudenzio Ferrari per il Sacro Monte di Varallo: la "mammetta tua" in bianco e grigio che intercede presso il Figlio per le matrone che l'hanno preceduta con una sdrammatizzazione lessicale e una pace interiore raggiunta. (...) (Franco Quadri, *La Repubblica*, 21 luglio 1994)



ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Le novità

Il Patalogo 25

Annuario 2002 del teatro
Quale teatro per il 2003?
pp. 352, oltre 1000 foto, € 49,00

I miei Shakespeare

di Peter Brook, Carlo Cecchi,
Eimuntas Nekrosius,
Peter Stein, Josef Svoboda
e di Peter Zadek
coproduzione con La Biennale di Venezia
I libri bianchi, pp. 152, € 12,00

Il Gabbiano secondo Nekrosius

Diario di bordo di Cristian Giammarini
Introduzione di Franco Quadri
I libri bianchi, pp. 240, € 19,00

I sandali del tempo

César Brie e il Teatro de los Andes
a cura di Fernando Marchiori
I libri bianchi

Societas Raffaello Sanzio
Romeo Castellucci

epitaph

240 pagine di sole illustrazioni
I libri quadrati
uscita febbraio 2003, € 29,00

Di nuovo in libreria in edizione aggiornata

Scorsese secondo Scorsese

a cura di Davis Thompson e Ian Christie,
aggiornata fino a *Gang di New York*
I libri bianchi

Bernard-Marie Koltès

Nella solitudine dei campi di cotone e altri testi

Scontro di negro contro cani,
Quai Ouest, Il ritorno al deserto
I testi, pp. 212, € 19,00

I testi

Heiner Müller

Teatro IV

Germania 3, Spettri sull'Uomo Morto
traduzione e cura di Peter Kammerer
I testi, pp. 104, € 16,00

Rainer Werner Fassbinder

Antiteatro II

Per un pezzo di pane,
Come gocce su pietre roventi, Katzelmacher,
Il soldato americano, Libertà a Brema
I testi, pp. 128, € 15,00

Fausto Paravidino

Teatro

Gabriele, 2 Fratelli, La malattia della famiglia M,
Natura morta in un fosso, Genova 01, Noccioline
I testi, pp. 276, € 18,00

Edoardo Erba

Maratona di New York e altri testi

Buone notizie, Venditori,
Dejavu, Senza Hitler
I testi, pp. 184, € 16,50

Da teatro danza alla nuova danza

Sulle tracce di Pina

Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata
da lei stessa al VII Premio Europa per il Teatro
I libri bianchi, uscita febbraio 2003

Virgilio Sieni tra teatro e danza

Anatomia della fiaba

Introduzione e cura di Andrea Nanni
I nuovi Cahiers di teatro, pp. 192, € 16,00

Corpo sottile

uno sguardo sulla nuova coreografia europea
Jerôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Kinkaleri, MK
a cura di Silvia Fanti, introduzione di Jean Marc Adolphe
coproduzione con Xing
I nuovi Cahiers di teatro, uscita marzo 2003



da Parigi

SQUARDI FEMMINILI sul nostro tempo

di Giuseppe Montemagno

Il panorama teatrale della capitale francese è dominato da tre autrici - Marguerite Duras, Nathalie Sarraute e Sarah Kane - e da una regista, Claudia Stavisky, che affronta il *Minetti* di Bernhard

Nuvole rosa, nel cielo autunnale parigino, hanno colorato di sfumature sottili, inquiete, cangianti il panorama teatrale della capitale francese. Attrici, evidentemente, ma anche autrici e registe erano impegnate in una drammaturgia non necessariamente originale, stranamente lontana da qualsiasi forma di impegno eppur fortemente, tragicamente impegnata nella riflessione, nell'indagine, nell'analisi di temi che non vogliono più essere solo quelli di una condizione, la femminilità, ma tentano, più audacemente, di rileggere ed interpretare un'epoca, la contemporaneità. L'inaugurazione della stagione della Comédie Française è stata affidata alla ripresa di un prezioso, ricercato allestimento di *Savannah Bay* di Marguerite Duras. Evento che, se da una parte ha segnato il ritorno sulle massime scene francesi di un testo tutto al femminile, dall'altro s'infittiva di una trama di raffinate risonanze nella lettura registica di Eric Vigner. È la storia di un lungo, appassionato dialogo tra l'anziana Madeleine - ruolo scritto per la mitica Renaud ed ora passato nelle esperienti mani di Catherine Samie - ed una giovane donna (Catherine Hiegel), forse figlia o nipote, segreteria o volontaria. Presto le due donne s'interrogano sulle ragioni, smarrite dalla ripetitività di mille repliche, del ritrovarsi lì, in una sala teatrale, quando ormai il significato di quelle presenze rischia di svanire, ma proprio nell'attimo in cui diventa impellente, ineludibile necessità: gli spettatori hanno pagato, la sala aspetta lo spettacolo. Brandelli di memorie - una canzone di Edith Piaf, un quintetto di Schubert, una foto lacerata di un incontro femminile, un abito rosso sgargiante - filtrati da un fitto incastro di sipari ed elaborati giochi di luce, diventano lo sfondo per un lungo, maieutico dialogo: volto a riscoprire un luogo sperduto nella lontananza del Siam, una passione proibita, una figlia scomparsa in circostanze misteriose. E allora un fiume di parole, di cui s'intride la superiore eleganza delle due protagoniste, diventa teatralissimo tramite per rievocare amori nascosti, emozioni taciute, storie di mare e di fuoco, dolori inconfessabi-



li e cicatrici che si rimarginano solo lì, nella baia del ricordo, o qui, nella vibrante attualità della scena.

Lear con la maschera di Ensor

L'attore ed il suo statuto sono al centro della riflessione della settima commedia di Bernhard, anche questa dedicata al talento di un altro Bernhard, Minetti, grande protagonista delle scene tedesche del XX secolo. Ma non esistono cenni biografici: Minetti incarna l'essenza stessa dell'attore, la sua forza e le sue debolezze, il suo essere e potere essere tutti gli altri nello stesso tempo. Condizione privilegiata di potenziale onni-



potenza, certo, ma anche di isolamento e di terribile solitudine, in una gelida notte di San Silvestro nella lontana provincia di Ostenda, dove la promessa di un nuovo ingaggio - per interpretare Lear, per l'ultima volta, indossando la magica maschera forgiata da James Ensor - trae il nostro artista. Forte dell'indiscutibile, misuratissimo, ironico talento di

un veterano del calibro di Michel Bouquet, la Stavisky lo isola in una scena enorme, popolata di figure esagerate ed affaccendate in un interminabile andirivieni, superficiali perché assenti, tutte prese dagli sfarzosi, inutili festeggiamenti dell'anno nuovo e perciò ingabbiate in maschere che ne nascondono o alterano i tratti. Da qui un'interpretazione che vede nell'attore - e, per suo tramite, nel teatro stesso - una figura scomoda, un folle incompreso, un intollerabile scroccone e un terrorista inutile; ma che lo considera anche, soprattutto, come un'indispensabile monito per un pubblico che, silenzioso ed indifferente, assiste alla tempesta finale che Minetti, novello Prospero, silenziosamente evoca sino a rimanerne vittima. Del teatro come indagine sull'alterità, dunque. Laddove questo - scegliendo, all'opposto, la via dell'assurdo - può essere una persona, un oggetto, addirittura un modo di dire. Su questa base Michel Raskine, con felice intuizione, pone in successione due brevi atti unici di Nathalie Sarraute. Nel primo dei quali, *Elle est là*, un uomo, H2 (Marc Berman), immerso nella brutalità quotidiana della visione di una partita di calcio, lentamente si abbandona alla confessione: l'incapacità di sopportare lei, l'onnipresente segretaria, l'arcigna F (un'esilarante, caustica Marief Guittier, occhiali da tigre, cappotto leopardato ed alberello di Natale in mano). La compiaciuta superiorità della nemica diventa autentica paranoia, difficile da condividere con un pubblico sicuramente schierato dalla parte della donna con l'unica, vistosa eccezione di un compagno di analoghe sventure (Pascal Nzonzi), non a caso dalla carnagione scura. Quanto inizialmente si svolge in un'opprimente, claustrofobica scatola scarlatta, interamente occupata da una scala al cui vertice è posta l'insopportabile protagonista, nella seconda parte si capo-

volge nell'intimità domestica. A farla da padrone è adesso il saputo figlio teen-ager, che con i suoi silenzi mette sotto accusa la mentalità grezza dei genitori e la naturale banalità del loro lessico, tutto impastato di frasi fatte come "c'est beau". La straordinaria ironia della Sarraute dissimula l'ansia suscitata dall'incontro, dallo scontro, dal confronto con l'altro, dalla sua capacità di mettere a nudo la verità, di far saltare codici preconstituiti, di causare la lenta, inesorabile deflagrazione di un universo mentale che lentamente si evolve seguendo l'articolato, sorprendente, imprevedibile movimento drammaturgico.

Psicotica Isabelle Huppert

Di queste ansie private, di queste incontrollabili angosce esistenziali l'ultimo testo di Sarah Kane, presentato alle Bouffes du Nord in prima francese, è terribile, devastante sintesi. È stato rappresentato postumo per la prima volta, nell'estate del 2000, al Royal Court Theatre di Londra, ad oltre un anno e mezzo di distanza da quel 20 febbraio del 1999 in cui la ventottenne drammaturga inglese si era data la morte. Di quel suicidio, di quella psicosi di non superare le 4 e 48, questi cento minuti di teatro sono termometro sensibile ed immediato, racconto minuzioso e puntuale. Con una tale forza della disperazione, con un tale pessimismo cosmico ed abissale da sfociare, prepotentemente, in un'accorata, poetica, disperata protesta, in un addio al mondo di lancinante, dolente intensità. Immobile sulla scena, ma mobilissima nei lineamenti dello splendido viso e nei tormentati movimenti delle mani, Isabelle Huppert non è solo magistrale interprete del difficilissimo ruolo protagonista, ma attenta interprete di una depressione psicotica accuratamente posta in scena da Claude Régy in un microcosmo buio, astratto, vuoto, privo di interlocutori ed animato solo da un invisibile, imperturbabile alter ego dialogante (Gérard Watkins). L'anomalia mentale diventa così grimaldello per scardinare la drammaturgia tradizionale,

sfondando le invisibili barriere che allontanano la realtà dal sogno, il quotidiano dal possibile, la sofferenza dall'immaginazione, la tragedia dell'essere dall'illusione del volere, del potere essere. La spericolata, ardita ricerca linguistica, fondata sulla frammentazione e sulla frantumazione della sintassi codificata, si fa tramite per esprimere un disagio esistenziale senza via di uscita, un atto di accusa contro l'intera società che neutralizza, emargina, distrugge il diverso. Non un inno alla morte né al suicidio sigla la drammaturgia della Kane, ma il lento scomparire, il silenzioso desistere, l'atteso incontro con se stessi, quando il viso non coincide più con lo spirito, l'esistenza con la vita. ■

Da sinistra a destra, Marguerite Duras, Sarah Kane e Nathalie Sarraute.

le locandine

SAVANNAH BAY, di Marguerite Duras. Drammaturgia di Sabine Quiriconi. Regia e scene di Eric Vigner. Costumi di Paul Quenson. Luci di Marie-Christine Soma. Con Catherine Samie et Catherine Hiegel. Prod. Comédie Française, PARIGI.

ELLE EST LÀ e C'EST BEAU, di Nathalie Sarraute. Regia di Michel Raskine. Scene di Stéphanie Mathieu. Costumi di Josy Lopez. Luci di Thierry Gouin. Con Marief Guittier, Michel Raskine, Marc Berman, Pascal Nzonzi, Claude Lévêque, Léo Berman e Morgan Denis-Declerck. Coproduzione Théâtre de la Ville, PARIGI - Théâtre Le Point du Jour, LIONE.

MINETTI, di Thomas Bernhard. Traduzione francese di Claude Porcell. Regia di Claudia Slavisky. Scene di Christian Fenouillet. Costumi di Claire Risterucci. Maschere di Cécile Kretschmar. Luci di Marie Nicolas. Con Michel Bouquet, Juliette Carré, Christian Taponard, Paul Predki, Sara Martins, Joyce Merkle, Yvon Bernard, Aimé Descotes, Michel Frémont. Coproduzione Théâtre de la Ville, PARIGI - Célestins, Théâtre de Lyon - Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre - Centre dramatique régional, TOURS.

4.48 PSYCHOSE, di Sarah Kane. Traduzione francese di Evelyne Pieller. Regia di Claude Régy. Scene di Dominique Jeanneteau. Costumi di Ann Williams. Video di Erwan Huon. Luci di Dominique Bruguière. Con Isabelle Huppert e Gérard Watkins. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI.

i protagonisti della giovane scena / 14



E Cirano fondò una srl...

di Claudia Cannella

Grandi classici ed e-commerce, una scuola e uno spazio frequentatissimi, molto lavoro e nessuna sovvenzione, l'idea di creare una "comunità teatrale": la storia "anomala" della giovane compagnia milanese Teatri Possibili

V

ia Savona, a Milano, è una via lunghissima. Parte nella zona di Porta Genova, non lontano dai Navigli, e arriva in fondo al Giambellino, quartiere popolare e operaio venuto su intorno alla fine degli anni '50. È una via di vecchie case, di botteghe artigiane e, verso la periferia, di fabbriche, ora dismesse e in parte riconvertite ad usi più *trendy*: studi fotografici e pubblicitari, moda, locali. La zona, almeno nella parte più vicina al centro, si è riqualificata. Le vecchie case di ringhiera si sono rifatte il trucco, ci sono nelle vicinanze cinema, un'attivissima libreria-caffè letterario e un continuo viavai di giovani che per lo più si infilano in un portone al n. 10. L'edificio, di per sé non particolarmente affascinante, è abitato in realtà da una pittoresca "famiglia" degna di un romanzo di Pennac: un asilo nido, una scuola di fumetti, un centro yoga, un negozio di oggetti d'arredamento, un teatro "pensile" e una scuola di teatro, entrambi gestiti da una giovane compagnia. Il teatro si chiama Teatro Libero e la compagnia Teatri Possibili. Al teatro - una sala da 100 posti con crepa-trompe l'oeil sul soffitto da cui si vede il cielo stellato - si accede facendo tre piani di scale antincendio oppure prendendo un ascensore-montacarichi, piazzato in mezzo al cortile. «L'altro giorno - racconta Corrado d'Elia, trentacinquenne fondatore e

direttore di Teatri Possibili - stavamo provando su un terrazzo interno il duello del *Cirano* e ci siamo accorti che tutti i bambini dell'asilo nido ci sbirciavano stupiti dalle finestre».

Le tesi alla Bocconi

Nella sonnacchiosa e lamentosa Milano teatrale degli ultimi anni, l'attività di questa piccola sala è diventata un vero e proprio "caso", con tanto di tesi di laurea sull'argomento assegnate non alla Facoltà di Lettere, ma alla Bocconi. Il motivo è semplice. Corrado d'Elia e la sua *équipe* hanno dato vita, dal nulla, a una struttura che funziona, in uno strano equilibrio fra scelte artistiche non necessariamente "commerciali" e spirito imprenditoriale-organizzativo attento a far quadrare i bilanci. Qualche numero: 16.000 spettatori nell'ultima stagione, 500 allievi attualmente iscritti alla scuola, un sito internet da oltre 50.000 contatti l'anno, nessuna sovvenzione da parte delle istituzioni.

«La nostra - racconta d'Elia - è una storia fatta di anomalie: la prima è che Teatri Possibili, fondata nel 1996 come associazione culturale, si è trasformata nel giro di un paio d'anni in una s.r.l., una società di capitali, quando la maggior parte di queste strutture sono associazioni o cooperative. L'idea è quella di far fruttare il nostro lavoro. Allora siamo stati un po' dei precursori, mentre adesso anche altri hanno scelto questa formula. Certo, l'inizio non è stato incoraggiante, tutti gli operatori ci davano due anni di vita. E invece... Siamo entrati in soli tre anni a far parte di "Invito a Teatro" (formula di abbonamento "trasversale" fra teatri di produzione cittadini sotto l'egida della Provincia di Milano, n.d.r.), abbiamo un pubblico affezionato, moltissimi allievi e tante idee in cantiere».

In questi giorni è stata inaugurata la nuova sede della scuola, tre sale-prova che si vanno ad aggiungere alle altre tre della vecchia sede, sempre in via Savona, per ospitare 31 corsi (recitazione, regia, organizzazione teatrale e, novità di quest'anno, scrittura drammaturgica) e i 500 allievi che li frequentano. Intanto d'Elia, liceo classico al Carducci e diploma d'attore alla Scuola Paolo Grassi, non rinuncia né a recitare né a curare la regia dei suoi spettacoli, primo fra tutti quel *Cirano* che torna in scena per il sesto anno consecutivo, dopo aver accumulato 20.000 presenze. Anche gli altri "classici" del suo repertorio (*Caligola*, *Don Giovanni* e *Otello*) hanno avuto riscontri di pubblico più che lusinghieri, nonostante la scarsa attenzione da parte della critica. Ma quali sono i modelli e le caratteristiche estetiche del lavoro di d'Elia? «Sicuramente - ci dice - il superamento di un linguaggio teatrale tradizionale a favore di un linguaggio di taglio più cinematografico nel ritmo, nelle immagini, nella recitazione, nell'uso delle luci, delle proiezioni e della musica. C'è un'anarchia di fondo nel procedere in totale autonomia rispetto a modelli e sponsor».

Alla base di tutto c'è un gruppo di lavoro affiatato e agguerrito con un'età media piuttosto bassa (28-29 anni, tutti regolarmente assunti) e un orario medio di lavoro quotidiano molto alto. D'Elia, che li guida, tiene in teatro un sacco a pelo, e a volte lo usa. Dice che dormire lì, in fondo, gli piace. Ma c'è del metodo in questa follia, e il lavoro è organizzato in modo rigoroso. «Il nostro è un teatro piccolo, ma strutturato come uno grande, con i direttori di set-

Teatri Possibili è un progetto artistico di produzione, formazione e diffusione del teatro creato nel 1996 dall'attore e regista Corrado d'Elia.

Nato come Associazione Culturale, si è trasformato nel 1998 in società di produzione e gestione di eventi e manifestazioni teatrali (la Teatri Possibili srl).

Nella sede di Via Savona 10 a Milano, la società coordina e gestisce Teatro Libero, il Centro di formazione per lo Spettacolo, la Compagnia Teatri Possibili, la Compagnia Teatro Libero Esperimenti, Liberi tutti-Teatro Ragazzi e Teatri Possibili Servizi. Le produzioni della Compagnia Teatri Possibili, quasi tutte a firma di d'Elia, iniziano nel 1996 con *Le nozze dei piccolo borghesi* di B. Brecht e proseguono con *Cirano* di Bergerac di E. Rostand (1998), *Otello* di W. Shakespeare (1999), *Caligola* di A. Camus (2001), *Don Giovanni* (2002), *Don Chisciotte* (2002) progetto e regia di Corrado Accordino, fino all'imminente *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare previsto per la prossima primavera.

tore, un po' come una società. Penso che ormai il modello Grassi-Strehler di divisione tra direzione artistica e organizzativa sia superato: il nostro gruppo direttivo è formato da persone che sono allo stesso tempo registi, attori e organizzatori. Andrea Lisco, regista, è il direttore organizzativo del teatro, Edoardo Favetti, anche lui attore e regista, è responsabile della Compagnia Teatri Possibili, mentre Maria Pia Pagliarecci dirige la scuola e ha ideato la stagione di teatro per ragazzi, altra novità di quest'anno».

Attraverso il portale

Parlare di business in relazione al "fatto artistico" non lo impressiona. «Solitamente - continua d'Elia - tutti fanno progetti aspettando i soldi pubblici, noi invece siamo partiti dall'idea di creare una struttura che potesse in qualche modo autoalimentarsi, dando vita a una vera e propria "comunità teatrale" formata dagli allievi, dagli spettatori e dagli operatori. In termini commerciali vuol dire creare un indotto (scuola e teatro si alimentano reciprocamente) e un diverso modo di comunicare e promuovere l'evento teatrale: l'e-commerce innanzi tutto e il sito internet, attraverso il quale offriamo servizi di vario genere come ufficio stampa, prevendita, noleggio e assistenza service audio-illuminotecnico, supporto grafico di ideazione marchi, loghi e locandine, pratiche di affissione, richiesta licenze, rapporti con Siae ed Enpals. Anzi, a dire il vero abbiamo un portale, non un sito, che già offre un ventaglio di servizi di per sé, dall'orario dei treni ai film in programma nei cinema. Anche l'acquisto di una nuova sede è anomalo rispetto alla prassi di chiedere spazi in comodato gratuito alle istituzioni. La rivoluzione è fare da soli, non aspettare le sovvenzioni».

Creatività, scelte artistiche. Difficile immaginarle a braccetto con l'e-commerce, almeno rispetto all'idea, forse stereotipata, che si ha dell'attività di un regista o di un attore. Eppure, il cartellone di Teatro Libero non prende le scorciatoie del nome di richiamo, magari televisivo, o del titolo buono per tutti i palati. Nei sedici spettacoli in programma quest'anno si va con disinvoltura da Shakespeare a Müller, da Cervantes a Camus passando per Goldoni e Rostand. Ma ci sono anche sette-otto novità tutte da verificare alla prova del palcoscenico. Le compagnie ospiti non hanno nomi noti, sono tendenzialmente giovani e non appartengono a quella *nouvelle vague* anni '90, che ha percorso con esiti alterni tutta la penisola.

Certo, l'eccessiva "milanocentricità" nel criterio di compilazione del cartellone è, al momento, un dato di fatto e forse un limite. Ma «con tutti i costi che abbiamo - spiega d'Elia - il nostro disegno artistico deve essere a lungo termine. All'inizio Teatro Libero era necessariamente la casa di gruppi giovani legati alla città. L'idea politica di fondo era quella di offrire a Milano uno spazio con certe caratteristiche. Adesso le cose stanno cambiando, possiamo finalmente "rischiare" di aprirci anche a realtà extra-urbane, ma ci vuole tempo. Teatri Possibili si sta infatti trasformando da compagnia e progetto artistico cittadino, in una vera e propria "comunità teatrale" con sedi di Legnano, Lugano, Milano e Monza già attive e prossimi progetti di apertura a Trento e Roma. Ogni sede ricalca il modello milanese con proprie specificità territoriali. Lo scopo comune è la promozione e la divulgazione del teatro attraverso la formazione, l'educazione al teatro e la produzione di spettacoli». Obiettivi? «La stabilità, e un teatro più grande. Diventare un punto di riferimento per i gruppi giovani e non solo». ■



www.teatripossibili.it

SCUOLA
DI TEATRO

CORSI DI
dizione
recitazione
voce
canto
storia del teatro
regia
organizzazione
teatrale
recitazione
per ragazzi

per lo **CENTRO
di FORMAZIONE
SPETTACOLO**

Con cinque sale studio, più di 400 allievi, i corsi di formazione per allievi attori, registi, e organizzatori teatrali, un'agenzia interna di collocamento nel settore spettacolo, una biblioteca teatrale e una videoteca a disposizione degli allievi gratuitamente e una Compagnia interna di allievi, il Centro di Formazione si colloca tra le più importanti realtà private del settore in Italia. La professionalità degli insegnanti e il rapporto privilegiato con la Compagnia Teatri Possibili e con il Teatro Libero hanno permesso ai nostri allievi di essere ammessi nelle più prestigiose Accademie d'Arte drammatica e di superare provini con importanti compagnie milanesi e nazionali.

È l'unico Centro di Formazione ad avere al suo interno una Compagnia di Teatro per gli allievi, sbocco naturale e privilegiato nel mondo del lavoro. La struttura flessibile dei corsi permette agli allievi di scegliere liberamente il piano di studi che più si adatta alle loro esigenze.

Chiedi maggiori informazioni visitando il sito web della scuola www.teatripossibili.it, telefonando o venendoci a trovare: se vuoi vivere il teatro da protagonista non devi far altro che metterti alla prova!

Via Savona 10, Milano

teatri **POSSIBILI**

tel. 02.8323182 • e-mail: formazione@teatripossibili.it

Manzoni e Zavattini

Fame e miracoli a Milano

di Pier Giorgio Nosari

I PROMESSI SPOSI, dal romanzo di Alessandro Manzoni. Adattamento di Carlo Il Colla, rivisitato e diretto da Eugenio Monti Colla. Scene, costumi, marionette del repertorio storico. Nuove scene, costumi e marionette di Franco Citterio e Véronique Andrin. Musiche di Amilcare Ponchielli, a cura di Danilo Lorenzini e Giuseppe Azzarelli. Con 12 marionettisti, 15 voci recitanti, 4 cantanti, 8 strumentisti. Luci di Franco Citterio. Prod. Associazione Grupporiani-Teatro Amilcare Ponchielli di CREMONA.

MIRACOLO A MILANO, dal film di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica. Adattamento di Nicola Lusuardi. Regia e scene di Fabrizio Montecchi. Musiche di Fiorenzo Carpi, elaborate da Giulio Luciani. Disegni e sagome di Nicoletta Garioni. Luci e fonica di Cesare Lavezzoli. Con Mariangela Granelli, Walter Battista Maconi, Stefano Moretti, Cristiano Petretto. Prod. Teatro Gioco Vita-Piccolo Teatro di MILANO-Instytut International de la Marionnette di CHARLEVILLE-MÉZIÈRES.

Due spettacoli di derivazione non teatrale. Due capolavori trasposti per la "piccola scena" delle figure animate. Due compagnie importanti: probabilmente il meglio, insieme a Mimmo Cuticchio e pochi altri, del teatro di figura italiano. Due modi, infine, di intendere il concetto e la funzione delle figure animate. *I promessi sposi* incarna la linea marionettistica più pura, che discende dall'*âge d'or* del nostro 800 fino alla prima metà del secolo scorso. È la tradizione dei grandi spettacoli, le grandi narrazioni popolari, le grandi famiglie d'arte, un apparato tecnico perfetto, una costruzione e uno stile d'animazione classico e rigorosamente "nascosto". Messo in scena per la prima volta nel 1879, ripreso in veste di kolossal storico-letterario nel 1927 e adattato oggi da Eugenio Monti Colla (con l'inserimento di alcune pagine dell'omonima opera di Ponchielli), lo spettacolo celebra le potenzialità mimetiche della marionetta. Non occorrono virtuosismi o giochi d'illusionismo. È l'impianto realistico della vicenda a esaltare la possibilità della

marionetta d'essere uomo come e più di un uomo. Attore come e più di un attore. La bellezza del *décor*, l'accuratezza delle scene, lo "stile invisibile" dell'animazione, che fa dimenticare l'esistenza di tutti coloro che danno vita e voce alle marionette: tutto questo confluisce in uno spettacolo che esalta il piacere dello spettatore.

Miracolo a Milano appartiene a un'altra linea. Qui la tecnica delle ombre integra la recitazione d'attore, si mescola alla narrazione e all'animazione "a vista". Le figure s'incaricano di quei passaggi che un attore in persona non potrebbe compiere. Sono il segno di una realtà trasfigurata, dei "miracoli" compiuti da Totò: figure proiettate su ruvide superfici plastiche, l'incanto di un sentimento, l'espressione dell'umanità e del desiderio di bontà che pervade la storia di Zavattini. Pur avendo alle spalle un'opera importante come il film diretto da De Sica, *Miracolo a Milano* è uno spettacolo del tutto autonomo. Giunge a questo risultato senza tradire la vicenda o i personaggi, ma, al contrario, rilanciandone le valenze poetiche e riducendola all'essenziale, nella messa in scena e nello stile. La fiaba adulta dei poveri di una baraccopoli alla periferia di Milano che, scacciati, fuggono a cavallo delle scope dei netturbini, alla

ricerca di una terra dove essere felici, diviene in qualche modo la rappresentazione stessa delle possibilità dell'animazione: l'ombra di un mondo "altro", la fragilità di un sogno, la proiezione dei desideri. ■

I promessi sposi incarnano al meglio la linea marionettistica pura e sofisticata di Eugenio Monti Colla, mentre il Teatro Gioco Vita dà vita al sogno dei poveri di una baraccopoli mischiando la tecnica delle ombre con la recitazione d'attore



inchiesta

Seconda tappa del nostro viaggio per le scuole di teatro d'Europa. Dopo la Francia eccoci in Inghilterra, alla Royal Academy of Dramatic art e alla Guildhall School of Music and Drama e, in Scozia, alla Royal Scottish Academy of Music and Drama. In entrambe le scuole è molto forte l'influenza di Stanislavskij, i cui insegnamenti sono spesso portati avanti da pedagoghi provenienti dalla stessa Russia o da attori inglesi che hanno avuto modo di trascorrere un periodo in scuole russe. È quest'ultimo il caso di Bella Merlin, attrice e professore di pedagogia dell'attore all'Università di Birmingham, la cui esperienza di studi a Mosca è sfociata in una elaborazione personale di un training psicofisico basato sul pensiero stanislavskiano degli ultimi anni di vita. Riportiamo qui alcuni brani tratti dall'introduzione al suo libro *Beyond Stanislavskij*, uscito poco più di un anno fa. ■



scuole di teatro/2



Gran Bretagna

Un' ATTRICE INGLESE alla

di Bella Merlin

Il mio training in Gran Bretagna è stato certamente molto stimolante. Dopo tre anni ispirati come studente presso il Dipartimento di Arti Drammatiche e Teatrali dell'Università di Birmingham, ho trascorso un anno, molto meno ispirato, frequentando un corso post-diploma sempre nella scuola di arte drammatica. Alla fine del primo trimestre, mi ricordo il mio insegnante di recitazione seduto di fronte a me che mi diceva, «sarà per te molto dura trovare lavoro una volta fuori da qui. Sei un tipo così tracagnotto, scialbo, bruttino e comune». Sono molti attori che sperimentano delle umiliazioni, e spesso su scala ben più vasta della mia, e di solito le ragioni restano incomprensibili. Quando ci troviamo in queste circostanze, dobbiamo ricordarci di questo: C'è arte nella recitazione. Ci deve essere, o è una professione morta. È responsabilità dell'attore ricordare a sé stesso questa arte, lavorarci sopra e valutarla. Questo richiede esercizio. O, come si dice, non si smette mai d'imparare. Questo libro tratta proprio questo tipo di esercizio, parla del training psicofisico. Se anche il termine può apparire esoterico, in realtà non è così. Il training psicofisico si attua quando corpo e spirito, espressioni esterne e sensazioni interne, si integrano e entrano in relazione reciproca. Il cervello ispira le emozioni, che successivamente il corpo sviluppa in azioni ed espressioni. Ora il corpo stimola l'immaginazione, che di conseguenza attiva le emozioni. Le emozioni spingono il cervello a far lavorare il corpo. Tutte le componenti - corpo, mente ed emozioni - sono parte del meccanismo psicofisico che compone l'attore: psicologia e fisicità sono parte dello stesso continuum. "Psicotecnica" è un termine coniato da Stanislavskij e sviluppato da Michail Cechov; definisce la completa integrazione di psicologia e fisicità che sta alla base della formazione degli attori in Russia, come in effetti io ho potuto sperimentare a Mosca.

Il lavoro degli ultimi anni

Nell'ultimo periodo della sua vita, Stanislavskij si è consacrato alla ricerca della natura psico-fisica della recitazione e alla individuazione di una psicotecnica veramente completa. Il lavoro compiuto da Stanislavskij in questa fase finale non è certo andato perduto. Infatti una parte importante di *Stanislavsky in Focus*, uno studio della scrittrice americana, Sharon Carnicke, prende in esame questo ultimo periodo. Carnicke dedica particolare attenzione al "Metodo delle Azioni Fisiche" (un termine che si utilizza sempre più nella pratica contemporanea occidentale), e di conseguenza a ciò che ora è conosciuto come "Analisi Attiva". Sotto molti aspetti il "Metodo delle Azioni Fisiche" e l'"Analisi Attiva" sono simili nelle loro tecniche: invece di ricorrere ad analisi testuali pure e semplici o a visualizzazioni legate all'immaginazione, l'attore ha accesso al personaggio attraverso l'esperienza. In altre parole, improvvisando. Comunque, c'è una differenza cruciale nei due approcci. Il "Metodo delle Azioni Fisiche" riguarda l'individuazione di una linea logica o di una "partitura" di azioni individuali che attraversa una scena, mentre l'"Analisi Attiva" è un sistema olistico che integra corpo e mente, e soprattutto lo spirito. «Cos'è esattamente lo spirito?» potreste domandare; in questo caso Stanislavskij non ci sarà di grande aiuto, visto che la censura sovietica ha fatto in modo che lui utilizzasse al minimo termini che avessero un sapore esoterico. Al contrario, i sovietici raccolsero pienamente l'idea di azione in quanto era in linea con la dialettica marxista che era fisica, visuale, scientifica. Per cui il "Metodo delle Azioni Fisiche" fu ben accolto e promosso da politici e professionisti. E questo è sicuramente l'approccio adottato in America come anche in Gran Bretagna. "Analisi Attiva", resta comunque una definizione relativamente sconosciuta. Stanislavskij morì prima che gli studenti della sua "Analisi Attiva" terminassero il corso e lui, negli ultimi anni della sua vita, era troppo malato per tenere i resoconti del suo lavoro. Quello che questa incompletezza sta a significare è che il "sistema" - come spiega Carnicke - è dovuto passare da fatto a tradizione. Certamente la "tradizione" del sistema di Stanislavskij continuò immediatamente dopo la sua morte, grazie ai suoi assistenti, ai suoi protetti e studenti che portarono avanti il suo lavoro accordandolo alle proprie inclinazioni e interpretazioni. Un'esplorazione del "sistema" che continua ancora oggi in Russia nelle scuole di arte drammatica, nelle sale prova, nei teatri studio. La natura della "tradizione" è di essere basata sulla pratica più che sulla teoria e, come suggerisce Carnicke, si differenzia dalle fonti disponibili pubblicate per il fatto che si adatta maggiormente al "modo di pensare integrativo" di Stanislavskij. Ma come Carnicke sottolinea, il problema con questo tipo di tradizione è che «le nostre nozioni appaiono incomplete e frammentarie, se messe a confronto con lo sviluppo della tradizione russa». La mia esperienza a Mosca è

SCUOLA RUSSA

stata di un training "tramandato" basato sull'approccio all'arte della recitazione elaborato da Stanislavskij. Gli insegnanti con cui ho studiato intrecciavano le loro discipline in modo sintetico e olistico per cui le emozioni degli attori, l'immaginazione, il corpo e lo spirito - o il "superconscio" come a volte Stanislavskij lo chiamava - venivano stimolati senza quasi che te ne accorgessi. Si trattava di

un'autentica "Analisi Attiva", che includeva il copione, il personaggio e l'attore allo stesso tempo. Ho semplicemente scoperto che gli insegnanti russi ricorrono ben poco ad analisi cerebrali del testo durante le prove; ogni cosa viene portata alla luce grazie all'improvvisazione. È stato solo al mio ritorno in Inghilterra che io ho capito attraverso la ricerca che ciò che avevo sperimentato in Russia era l'"Analisi Attiva". È legittimo che la tradizione muti nel tempo, così si previene il trasformarsi del metodo in museo. Il fatto che il "sistema" sia diventato tradizione non implica un tradimento dei principi. Ora, sebbene Stanislavskij abbia avuto un'influenza enorme sull'arte dell'attore di tutto il mondo, nella pratica contemporanea britannica è tutt'oggi frainteso e tenuto ai margini.

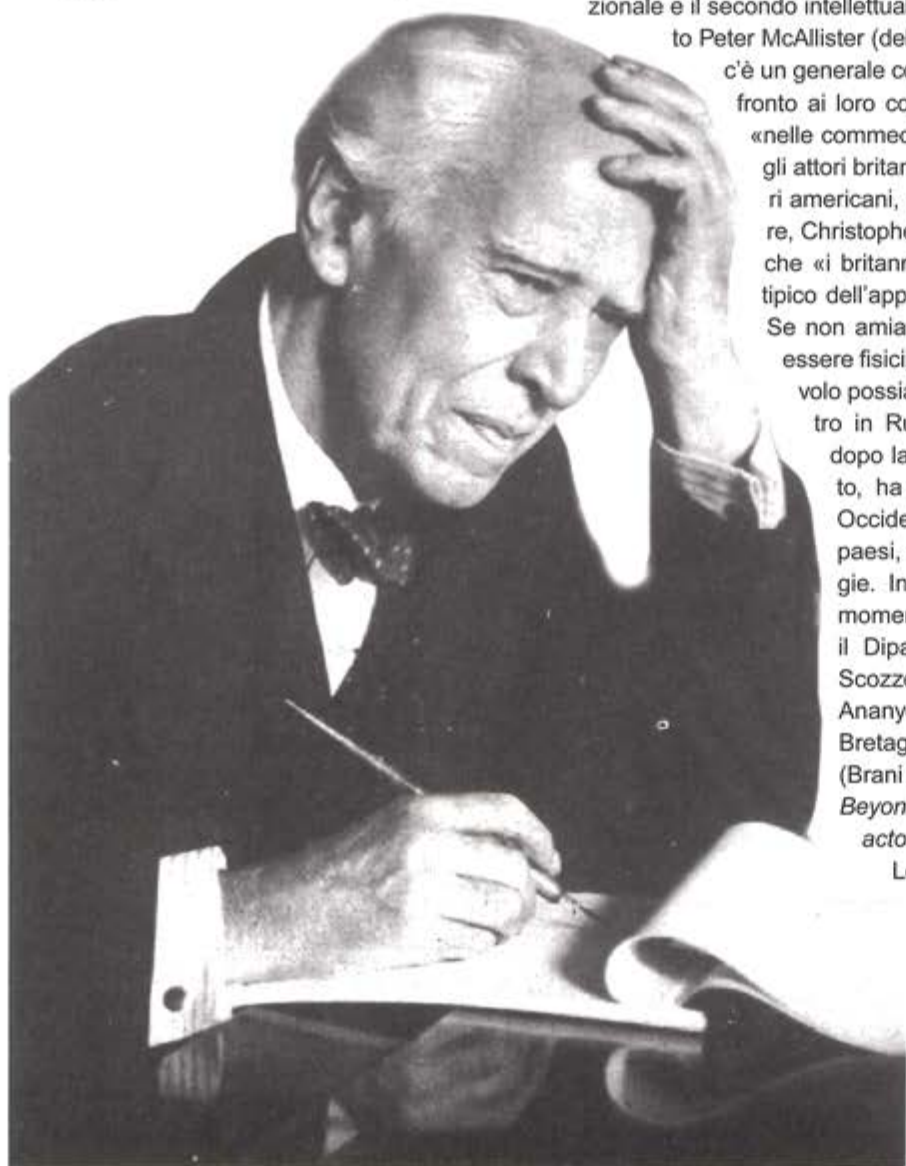
Chi ha letto Stanislavskij?

Cito una frase di un libro scritto da Michael Redgrave negli anni Cinquanta che non ha perso la sua attualità: «Molti attori hanno letto *Il lavoro dell'attore su se stesso* e l'hanno trovato molto interessante. Altri l'hanno letto ma l'hanno trovato piuttosto frustrante. Altri ancora hanno detto di averlo letto, che significa in realtà che avrebbero sempre voluto leggerlo. Alcuni l'hanno letto e francamente avrebbero preferito non averlo mai fatto. Alcuni preferirebbero morire piuttosto che leggerlo. Per quello che ne so alcuni potrebbero perfino essere morti leggendolo. Solo pochi l'hanno poi riletto». È innegabile che lo stile della trilogia semi-narrativa di Tortsov può essere a volte molto noioso. Malgrado ciò, ci sono perle infinite di saggezza all'interno di questi libri, in quasi ogni loro pagina. La verità è che non capiamo realmente Stanislavskij. Abbiamo paura delle sue idee da due punti di vista: il primo emozionale e il secondo intellettuale. Da un certo punto di vista, come ha sottolineato

Peter McAllister (della Royal Scottish Academy of Music and Drama), c'è un generale conservatismo emotivo negli attori britannici in confronto ai loro colleghi europei e americani. Questo significa che

«nelle commedie che richiedono una grande dose di emozione, gli attori britannici non riscuotono lo stesso successo degli attori americani, polacchi o russi». D'altra parte, un altro professore, Christopher Fettes (del Drama Centre di Londra), sottolinea che «i britannici hanno sempre diffidato del regno delle idee, tipico dell'approccio intellettuale». Quindi cosa possiamo fare? Se non amiamo essere né emotivi né cerebrali, non ci piace essere fisici, e non possiamo fidarci dell'intuizione? Come diavolo possiamo interpretare una parte? È curioso, il re-incontro in Russia con il proprio grande pioniere del teatro, dopo la caduta della cortina di ferro ciò che ne è seguito, ha portato a una rivalutazione di Stanislavskij in Occidente. È chiaramente in atto un fertile scambio fra i paesi, e sembra arrivato il tempo di investire delle energie. In una certa misura questo è già accaduto. Al momento in cui scrivo, Katya Kamotskaya lavora presso il Dipartimento di Recitazione dell'Accademia Reale Scozzese di Musica e d'Arte Drammatica, e Vladimir Ananyev trascorre in media lo stesso tempo in Gran Bretagna e in Europa come nella sua nativa Mosca. (Brani tratti dal prologo e dall'epilogo di *Bella Merlin, Beyond Stanislavskij. The psycho-physical approach to actor training*, Routledge, New York; Nick Hern Books, London, 2001. Traduzione di Elisabetta Longoni).

Konstantin Stanislavskij.



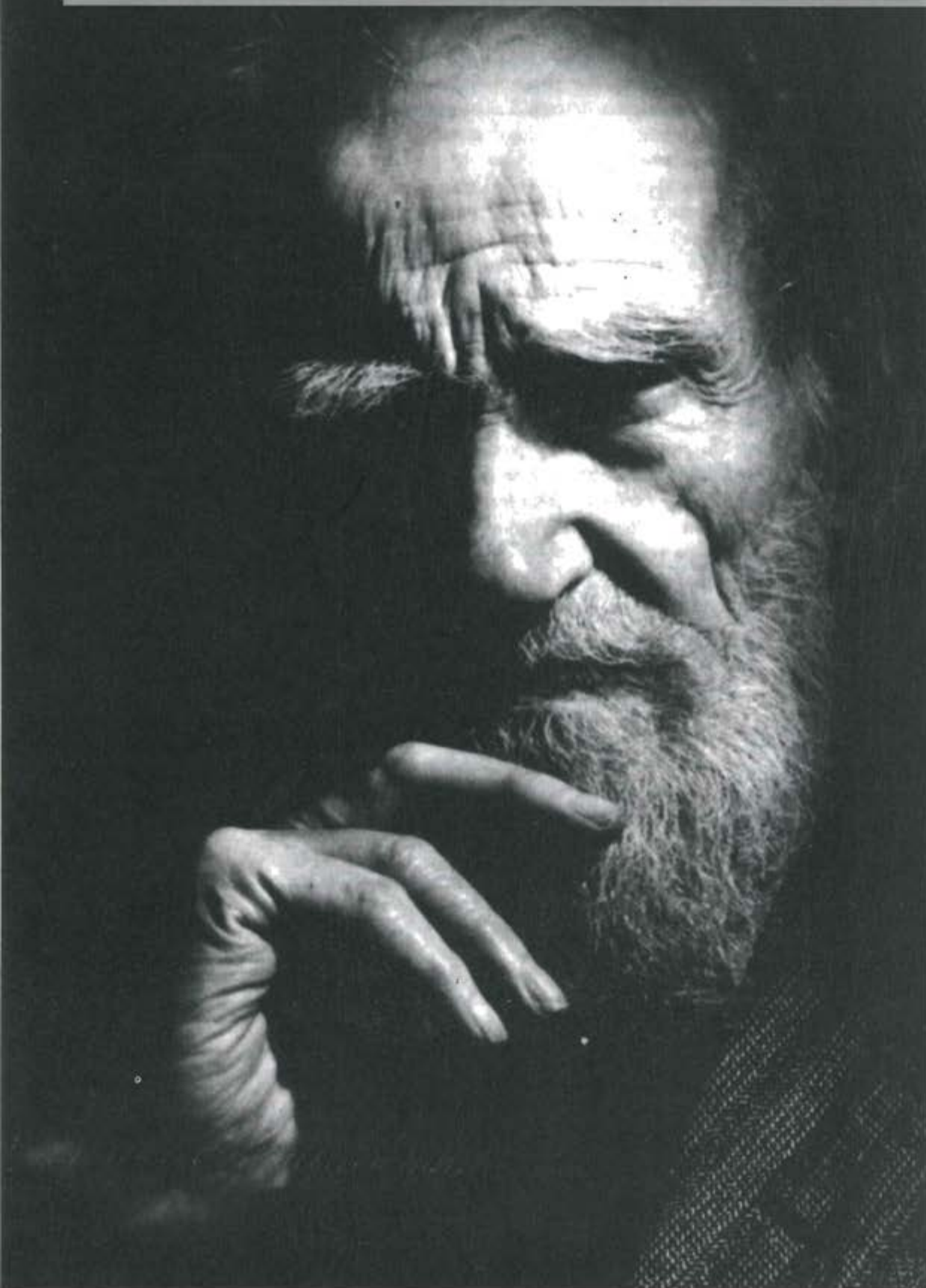
Royal Academy of Dramatic Art di Londra

SHAW *pigmaliione*

di Anna Zapparoli

Sita sull'austera Gower Street dai mattoni grigio-bruni e dalle case squadrate e tutte uguali, nel cuore di Bloomsbury (il quartiere universitario e del British Museum), la Royal Academy of Dramatic Art fu fondata nel 1904 dall'attore e impresario Sir Herbert Beerbohm-Tree, celebre per le sue scintillanti interpretazioni e produzioni scespiriane. L'accademia, la prima scuola di recitazione fondata in Inghilterra, si radica da subito nella realtà londinese, e ben presto può vantare tra i suoi sostenitori personalità quali J.M. Barrie (l'autore di *Peter Pan*), W.S. Gilbert (librettista e mente pensante della celebre coppia Gilbert and Sullivan, gli antesignani del musical all'inglese), e soprattutto George Bernard Shaw, che nel 1912 cede alla scuola i diritti di *Pigmaliione*, donazione

Fondata nel 1904, la scuola, cui il prolifico autore teatrale lasciò un terzo dei propri diritti d'autore, da sempre fornisce alle scene inglesi i suoi nomi più famosi ed è sinonimo della miglior recitazione classica; eppure non ha potuto non tener conto dei profondi mutamenti linguistici e di costume che hanno attraversato il paese negli ultimi decenni



l'attori

borse di studio da parte degli enti locali che permettono una robusta immissione di nuovi talenti, assai diversi per estrazione e cultura dagli attori che li avevano preceduti; assistiamo, con Albert Finney, Tom Courtenay, Glenda Jackson, Anthony Hopkins, per non citarne che alcuni, a una vera e propria *nouvelle vague* nell'Accademia prima e sui palcoscenici poi. Risale inoltre a questi anni l'istituzione (nel 1962) dei corsi per i tecnici teatrali. Datano tuttavia addirittura al 1967 le prime avvisaglie di quegli atteggiamenti privatistici nei confronti della cultura che saranno la caratteristica principale dell'era thatcheriana (e che sembrano aver trovato l'erede naturale in Tony Blair): dopo lunghe dispute, lo stato, adducendo a pretesto il gettito finanziario garantito dal patrimonio Shaw, decide di tagliare il proprio contributo annuale alla scuola, che diventa carissima, inabborracciabile per i più.

Gli anni Settanta vedono presidente dell'accademia Richard Attenborough e allievi Jonathan Pryce, Kenneth Branagh e Fiona Shaw; gli Ottanta portano a un gemellaggio con la London University, King's College, con la quale si tengono corsi comuni su lettura del testo e recitazione; negli anni Novanta infine, la Rada, ormai sovvenzionata, ahimé, come molte istituzioni culturali in Inghilterra, dalla pubblica lotteria, apre una sede staccata a Tokyo e inaugura anche a Londra corsi speciali per attori americani e giapponesi, per businessmen e avvocati. Solo dal 2001 finalmente gli studenti a tempo pieno del corso attori (purché inglesi o dell'Unione Europea) possono studiare gratis, grazie all'affiliazione della Royal Academy all'Unione dei Conservatoires europei di danza e arte drammatica, richiedendo una borsa di studio o un prestito agevolato agli enti locali della propria contea o della propria nazione di provenienza. Il diploma Rada ha valore di laurea.

Dr Stanislavsky, I presume?

Il difficile è entrare, naturalmente. RADA è ambitissima in tutto il mondo anglosassone, America compresa, tanto che le preselezioni avvengono anche a New York, ma i posti sono 32 ogni anno. I monologhi da portare sono due, non devono superare i tre minuti di durata ciascuno e devono essere uno di Shakespeare o altro autore elisabettiano/giacobita e l'altro di carattere contrastante con il primo. Per gli *happy few* che riescono a entrare, il corso per attori si prefigge, nell'arco di tre anni, di sviluppare al massimo le potenzialità personali di ciascun allievo e di convogliarle affinché contribuiscano «senza riserve alla crescita complessiva del gruppo». Si lavorerà dunque in due direzioni: affinamento delle doti individuali e applicazione delle capacità acquisite a progetti d'insieme e a veri e propri spettacoli. Le materie individuali si suddividono a loro volta in discipline vocali e del corpo: tra le prime, oltre agli

questa che avrà conseguenze assai fauste per la scuola, visto il successo della commedia e ancor più del musical da essa tratto, *My Fair Lady*. Nel 1921 all'edificio di Gower Street si aggiunge quello adiacente di Malet Street, nel quale viene costruito un nuovo teatro, inaugurato dall'allora principe di Galles, il futuro Edoardo VIII. Cominciano ad arrivare le prime sovvenzioni pubbliche, mentre tra gli allievi si annoverano Charles Laughton e John Gielgud. Shaw continua nella sua opera di nune tutelare, contribuendo in modo determinante alla ristrutturazione del 1927 e lasciando infine alla sua morte un terzo dei propri diritti d'autore all'Accademia, che ancor oggi gode i benefici di questo lascito. Durante la seconda guerra mondiale il teatro viene distrutto da un bombardamento; il nuovo spazio, il Van Brugh Theatre, riaprirà nel '54. Se con il dopoguerra e gli anni Cinquanta gli esami di ammissione si fanno più severi, vi sono però generose

The Royal Academy of Dramatic Art di Londra

Anno di nascita - 1904, fondata dal celebre attore Sir Herbert Beerbohm-Tree.

Indirizzo - 62-64 Gower Street, London WC1E 6ED, tel. +44 207 636 7076, fax +44 207 323 38 65, sito internet www.rada.org

Finanziamenti - Si tratta di una fondazione privata che riceve finanziamenti da vari enti pubblici e privati, tra cui la lotteria nazionale (che finanzia molte attività culturali in Inghilterra). Dal 2001, tuttavia, Rada fa parte dell'Unione dei Conservatoires europei, dando così modo ai propri allievi attori di accedere a un corso completamente gratuito, equiparato a un corso universitario (diploma di laurea).

Corsi di studio - Recitazione, scenografia, scenotecnica, illuminotecnica, corso per costumisti, corsi estivi di specializzazione per attori già esperti; inoltre seminari per businessmen e avvocati.

Durata dei corsi - Per gli attori, 3 anni. Per i tecnici 1 o 2 anni.

Modalità di ammissione - Età minima (non inderogabile) 18 anni, non vi è un'età massima; non è richiesta alcuna qualifica. In questo momento vengono accolte le domande di ammissione per il settembre 2003.

Prove richieste - Una prima scrematura dei candidati avviene a Dublino, Leicester, Londra, Manchester, Plymouth e New York. Vi è poi una seconda selezione a Londra, in base a provino e/o a un lavoro di gruppo e individuale che può durare parecchi mesi.

Numero di allievi ammessi - Non superiore a 32.

Prove, saggi di diploma - Gli allievi attori non appaiono in spettacoli pubblici prima della fine del secondo anno, mentre durante il terzo partecipano a numerosi saggi cui vengono invitati direttori di casting, registi, agenti ecc.

Impegno in ore - È previsto un orario di massima dalle 10 alle 18 + lezioni individuali la sera, con previsione di frequenti "sfiori" notturni (fino alle 23) sotto debutto.

Materie di insegnamento - Recitazione teatrale, cinematografica e televisiva, voce, dizione, musica, canto, mimo, danza, scherma, combattimento.

Insegnanti di rilievo, passati o presenti - George Bernard Shaw, Sir John Gielgud, Lord Richard Attenborough.

Segni distintivi - Saper coniugare Shakespeare e Shaw con un (gran) pizzico di imprenditorialità neo-londinese alla Tony Blair.

insegnamenti tradizionali di dizione, voce, canto e rudimenti di musica, troviamo anche lo studio dei dialetti, tra cui l'americano, ed è bene non dimenticare che, ai giorni nostri, a colonizzazione culturale quasi completa, un attore inglese si trova, di fatto, a dover recitare, vuoi a teatro vuoi, e ancor più, al cinema e alla televisione, più frequentemente in americano che nella propria lingua, e che riuscire a mantenere intatta la propria espressività in questo "trasloco" è impresa quasi impossibile. Sempre più spesso tocca di sentire, nei teatri on - e off - West End, attori bravi e onorati alle prese con le "o" che dovrebbero essere "a", con "erre" finali che si ostinano a non voler uscire, e con un ritmo e una melodia che sono a tutti gli effetti quelli di un idioma straniero, tanto più difficile, forse, quanto più apparentemente vicino. Le discipline del corpo (mimo, danza, scherma, combattimento) vengono insegnate con il metodo Alexander. Voce e movimento vengono gradualmente portati a confluire, e nel secondo anno gli allievi frequentano corsi di recitazione televisiva, radiofonica e cinematografica. I diplomandi, infine, devono acquisire un minimo di conoscenze sia di drammaturgia sia di sceno/illuminotecnica. Per quanto riguarda il corso vero e proprio di recitazione, il taglio è fortemente stanislavskiano, e l'accento è posto in particolare sullo studio dei grandi classici, con Shakespeare che la fa da padrone. Durante il terz'anno gli allievi partecipano ad allestimenti curati da registi ospiti, che sfociano in saggi ai quali vengono invitati i massimi agenti e direttori di casting londinesi. Ma tutto questo, se non hai diritto alla borsa di studio, costa, e costa caro: diecimila sterline l'anno (15.000 euro circa), compreso un poco di vitto (continental breakfast e pranzo) ma non l'alloggio.

Corsi per tecnici

Pur non essendo necessario accludere alla domanda di ammissione a questo corso (come peraltro al corso attori) alcun titolo di studio, RADA tiene a specificare che le doti desiderabili per un aspirante tecnico sono: una buona istruzione generale, un alto quoziente intellettuale, abilità pratica, senso artistico, autorità e tatto (doti che, notiamo di passaggio, Rada non ritiene indispensabili per un attore). C'è un corso più rapido (12 mesi) e uno più approfondito (2 anni). Anche qui vi sono preselezioni regionali in base a colloquio (gli ammessi saranno 25); età minima e massima e rette sono identiche a quelle per il corso attori. Sono previste lezioni di scenotecnica, attrezzatura, illuminotecnica e sartoria teatrale.

Corsi estivi per attori professionisti

Ce n'è per tutti i gusti. Il più succulento, forse, è "Acting Shakespeare", della durata di due mesi, tra luglio e agosto, con orari massacranti, tanto che, benché non vi sia un'età massima, il corso è sconsigliato a chi non è fisicamente prestante. Si lavora sui sonetti, sul canto, sui monologhi, e naturalmente sulle scene, sotto la guida, tra gli altri, di Michael Attenborough, Mark Rylance (direttore del nuovo Globe Theatre) e Ralph Fiennes.

Corsi corti e cortissimi

Serali, settimanali, di due giorni, estivi, invernali, da weekend: e di milleuna disciplina, dall'esplorazione del personaggio (l'attore rimane "nel personaggio" ma fuori dal testo di origine, e, interrogato, deve rispondere restando "in parte"), alla preparazione di monologhi per audizioni, all'approfondimento di dialetti e accenti diversi, all'uso del microfono alla radio o in studio di registrazione.

In apertura un ritratto di George Bernard Shaw; in basso, a sinistra, il fondatore della Rada, Sir Herbert Beerbohm-Tree e, a destra, il celebre attore Edmund Kean in una caricatura d'epoca.



Self-presentation per businessmen e avvocati

Che cosa costringe un uditorio a stare ad ascoltarvi? Se non lo sa Rada... Il motto è: 57% apparenza, 37% voce e 7% contenuto, e per arrivarci basta un giorno. Ecco dunque corsi lampo per imparare il linguaggio del corpo, il comportamento non verbale, il magnetismo dell'*eye-contact*, l'importanza di un timbro vocale suadente al fine di crearti intorno un team di lavoro compatto e ispirato o per trattare con i media; ed ecco infine i vantaggi, particolarmente apprezzabili per un avvocato, di una dizione chiara e articolata o di un silenzio pregnante. Per concludere, da Shakespeare a Perry Mason e oltre l'infinito... ■

una scuola nel cuore della City

ALLA GUILDHALL

ogni allievo ha un tutor

di Sergio Basso



La Scuola è, prima di tutto, un Conservatorio, e infatti i suoi quattro piani sono dedicati soprattutto ai musicisti; ma gli allievi attori sono i primi ad accettare con filosofia l'asimmetrica alloca-

zione delle aule. Il dipartimento d'Arte drammatica è un membro fondatore di Prima del Teatro, che ogni anno organizza in Toscana seminari e scambi di lavoro fra le più importanti scuole europee. La preselezione ha luogo tra novembre e marzo a Londra, talora su base regionale e con sessioni mirate in Nord America; dietro il versamento di una tassa di £ 34, si accede a un confronto in tre parti: 1. un breve riscaldamento seguito da una sessione di improvvisazione (per la quale non si richiede di preparare alcun materiale particolare); 2. il provino vero e proprio sulla base di: un testo in versi (da Shakespeare o altro autore elisabettiano - in inglese, più propriamente, sono "Jacobean"); un testo comico; un terzo testo di sapore ulteriormente diverso dai precedenti - in ogni caso, meglio stare sotto i due minuti per pezzo; infine, una canzone, senza accompagnamento. 3. colloquio personale. Se si passa questo primo scoglio, si approda alla selezione, lunga altri due giorni, gratuita, in aprile, a partecipazione obbligatoria e inderogabile, incentrata sul lavoro su voce, movimento e improvvisazione a piccoli gruppi; lavoro di approfondimento dei brani scelti; colloquio individuale finale.

Al terzo anno di studi un attore esterno alla scuola viene scelto per seguire personalmente ciascun ragazzo e aiutarlo ad affrontare la professione - Stretti i rapporti internazionali, infatti sono molti gli allievi che provengono da altri Paesi

Vengono presi, al massimo, 24 studenti. La scuola ha a disposizione tre aule, che vengono usate a rotazione tra i tre anni di insegnamento; a queste si aggiungono una sala palestra e due teatri: uno studio di 65 posti e una sala da 300 posti, condivisa con l'Opera, sita giusto a fianco alla scuola, progettata da Sir Peter Hall. L'anno scolastico è diviso in tre trimestri. Solitamente, il primo trimestre è di "lezioni in classe", il secondo si incentra invece di più sugli allestimenti. Scopo "del gioco" nei primi due anni di formazione è far esplorare e sviluppare l'istinto immaginifico degli allievi, ancorandolo a una solida preparazione tecnica, in maniera tale che possano sentirsi a loro agio nei contesti più diversi. Si cerca di tener conto dell'individualità di ciascuno, sensibilizzandolo però a una visione di *ensemble*. Altre materie nella settimana-tipo? Un'ora di voce con Patsy Rodenburg (un'istituzione della scena londinese, veterana al National Theatre), un'ora e mezza di movimento (ispirato alla scuola parigina di Lecoq, con Wendy Allnutt), un'ora e mezza di dizione in dialetto, un'ora di dizione e fonetica (speech), un'ora di acrobatica, un'ora di danza con J. Austin, un'ora di canto, un'ora di storia del teatro. Per recitazione il gruppo è seguito da tre insegnanti, Martin Connor, Kenneth Rea (che si occupa specificamente dell'improvvisazione) e Wyn Jones, che assicurano una molteplicità di approcci.

Dall'*history play* al musical

Il primo anno gli allievi hanno anche l'opportunità di seguire un corso di scrittura teatrale, forse sottostimato dai più, e ingiustamente, perché può rivelare interessantissimi meccanismi di costruzione di un testo. Nel corso del secondo trimestre gli allievi



affrontano, il primo anno, un *history play*, dei testi di ricerca, un testo di Cechov; il secondo anno, testi di teatro politico del XX secolo, quali le opere di Edward Bond, o *Polish refugee* di Peter Flannery, oppure testi di recente pubblicazione, quando non concepiti dall'autore appositamente per la scuola, una mossa alla quale i drammaturghi sono incentivati dal sostegno finanziario del Pearson Television Theatre Writers' Scheme, e una *Restoration comedy*; il terzo anno, un musical e un testo di Shakespeare; gli allievi hanno così la possibilità di misurarsi con almeno sei generi e altrettanti registi diversi, spesso esterni alla scuola. Le prove includono ricerche nel mondo dei personaggi del testo, analisi testuale a partire dai principi di figure come Stanislavskij e Brecht, senza disdegnare altre tradizioni culturali e approcci più innovativi. Dal secondo anno gli studenti seguono anche dei seminari di trucco e sulla recitazione radiofonica e televisiva, potendo sfruttare lo studio radiofonico interno alla scuola e l'attrezzatura video dell'istituto, sotto la guida di Jane Morgan, noto curatore di regia radio: una selezione degli allievi parteciperà anche al concorso per il Bbc Radio Carleton Hobbs Award. Il terzo anno è incentrato su produzioni aperte al pubblico che vedono la collaborazione del Dipartimento Direzione di Scena, con l'apporto di registi luci, suono e macchinisti professionisti; non cessano tuttavia le lezioni di voce e movimento e viene richiesto il completamento di un progetto di ricerca indipendente. Gli

studenti formano una compagnia che reciterà in otto-nove produzioni, e in una serata "audizione", cui sono puntualmente invitati agenti e direttori teatrali. Quando possibile, la scuola cerca di organizzare dei tour per queste produzioni: recentemente, gli allievi hanno presentato i loro saggi in Ungheria, Germania, Belgio, Olanda, Mongolia e Cina. Il terzo anno agli allievi viene assegnato un tutor personale, un professionista di dichiarata esperienza esterno alla scuola: si può contattarlo per qualunque consiglio. Anche per problemi che apparentemente possono sembrare delle sciocchezze: ad esempio, come gestire la ripetitività, la routine delle rappresentazioni? Agli allievi è proibito accettare scritture durante il triennio formativo: se è una pratica invalsa in Italia, è del tutto inabituale in Gran Bretagna, e non va molto a genio agli studenti. In ogni caso alla scuola si respira un forte senso di appartenenza, di "famiglia", di lealtà: lo stesso Peter Clough, oggi direttore della Scuola (tranne che della sezione musicale) fu un allievo nel 1969. Molti ex-allievi recitano oggi al West End, alla Royal Shakespeare Company, al Royal National Theatre e in teatri stabili sparsi per tutta la Gran Bretagna. Manca un corso di regia; bisogna considerare che nella tradizione inglese, i registi escono di solito da studi universitari inerenti alla letteratura inglese o alla storia del teatro. È il caso di Wyn Jones, che ebbe la direzione artistica del National

GUILDHALL SCHOOL of MUSIC & DRAMA

Anno di nascita - 1880, ma solo nel 1935 diventa anche scuola d'arte drammatica.

Indirizzo - Guildhall School of Music & Drama, Silk Street, Barbican, London EC2Y 8DT; Tel +44 (0) 20 7628 2571, Fax +44 (0) 20 7256 9438; www.gsmd.ac.uk Equiparata a un corso universitario (grazie a un accordo con la University of London).

Finanziamenti - La scuola appartiene alla Corporation of London che dispone di fondi pubblici e privati.

Corsi di studio - Recitazione, direzione tecnica, musica.

Durata dei corsi - Triennale.

Modalità di ammissione - Età minima 18 anni, non è prevista un'età massima di ammissione.

Studenti ammessi - Un massimo di 24 studenti all'anno.

Prove richieste - Un testo in versi (da Shakespeare o altro autore elisabettiano), un testo comico; un terzo testo di sapore ulteriormente diverso dai precedenti; tenersi sotto i due minuti per pezzo; una canzone senza accompagnamento; 4 allestimenti tra primo e secondo anno; 8-9 produzioni aperte al pubblico il terzo anno.

Impegno in ore - 40 ore settimanali.

Punti di riferimento teorici - Stanislavskij, Brecht, Lecoq.

Materie di insegnamento - Voce, improvvisazione, racconto, mimo, circo, accenti dialettali, Metodo Alexander, danza, canto, movimento, storia del teatro, trucco, recitazione televisiva e radiofonica.

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Peter Clough, Patsy Rodenburg.

Costi - Cittadini UE: £ 3,780; cittadini non-UE: £ 8,070 (ma la cifra varia di anno in anno).

Segni distintivi - Ogni anno, a dicembre, si tiene il Guildhall Festival, un evento importante che permette ad attori, organizzatori teatrali e musicisti di collaborare agli spettacoli.

TEATRO DELLE ALBE

REFRATTARI

drammetto edificante di Marco Martinelli



produzione
Ravenna Teatro
Santarcangelo dei Teatri

debutto maggio 2003

Theatre e che oggi è la direttrice del Dipartimento di Recitazione: si laureò all'università. La biblioteca, con un catalogo consultabile via computer, vanta collezioni di musica (classica, jazz, world, musicoterapia), recitazione, storia del teatro, direzione di scena e storia sociale; 800 tra videocassette e Dvd. Presenta un nucleo centrale, la Westrup Library; un'ala specifica, la Drama Library (con 50 periodici specializzati in teatro), una sala audiovisiva e una sala computer. La biblioteca è aperta agli studenti di musica e teatro di altre accademie ed università, basta contattare lo staff a library@gsm.ac.uk. Come in molte scuole inglesi c'è il corso per adolescenti, dai 13 ai 18 anni, in cui le capacità espressive di ciascuno sono sviluppate grazie a giochi di ruolo, tecniche del racconto, musica, con una progressiva enfasi sulle capacità recitative. Il tutto sotto l'egida non solo di un tutor della scuola, ma anche di artisti esterni, compositori, scrittori, coreografi. Due classi per 36 settimane all'anno su due semestri, con un ventaglio di orari dalle 9.00 alle 15.00. La selezione avviene tramite provino, il primo semestre è di prova per tutti. Vi hanno preso e non sapete dove alloggiare? Avete l'imbarazzo della scelta alla Sundial Court Hall of Residence, in Chiswell Street, a due passi dall'Accademia, il John Hosier Practice Annex è dietro l'angolo. L'Assistant Manager del Sundial Court può fornirvi tutte le dritte necessarie per orientarvi nel mercato del mattone londinese. I residenti in Inghilterra, Galles e Irlanda del Nord possono riferirsi al Local Education Authority (Lea) per prestiti sull'alloggio; chi risiede in Scozia può anche riferirsi allo Student Awards Agency for Scotland. Potete anche riferirvi al Department for Education and Employment (Eu Assesment Team, Mowden Hall, Staindrop Road, Darlington, Co. Durham, DL3 9BG, tel. 01325 391199). Se non siete un membro della Comunità europea è tutto a carico vostro: il Lea non prevede aiuti economici. Il British Council locale può dispensare informazioni su eventuali borse di studio, e pubblica un manualetto utilissimo, *Studying and Living in Britain*, edito da Northcote House. Chi avesse la cittadinanza Americana può informarsi se anche quest'anno è stato raggiunto un accordo con il programma dello United States Guaranteed Student Loan (GSL) dello Us Department of Education. ■

Per saperne di più

È disponibile gratuitamente *The UK Guide to Drama Training*, la guida ufficiale al training teatrale 2003. Nelle oltre 72 pagine sono descritti i corsi offerti dalle 21 scuole che formano la Conference of Drama Schools (Cds). La guida descrive ogni scuola e le possibili borse di studio. Sono contenute anche indicazioni sui corsi estivi. Per richiedere la Guida scrivere a: Executive Secretary, CDS Ltd, PO Box 34252 - London NW5 1XJ, allegando 3 coupon postali internazionali. I siti internet delle altre scuole britanniche li trovate su www.drama.ac.uk

CONTRONATURA 2003

IN UN SOGNO DI PASSIONE

TEATRO-AUDITORIUM DI ZOLA PREDOSA
INGRESSO DA VIA DELLA PACE 21

1 Febbraio
Serata inaugurale
Ass. Culturale Cantharide (ad inviti)

15 Febbraio
ore 21.00
Le serve
Drammaturgia e regia
Marco Ballani

23 Febbraio
ore 21.00
Romanzo d'infanzia
Compagnia Abbondanza/Bertoni
Drammaturgia e regia Bruno Stori
e Letizia Quintavalla

8 marzo
ore 21.00
Bestie
La Nuova Complesso Camerata

21, 22 e 23 marzo
ore 18.00
Caleidoscopio
Immagini e Creazioni
dell'Ass. Culturale Cantharide

13 aprile
ore 21.00
mPalermu
Compagnia Sud Costa Occidentale
Regia Emma Dante

24, 25 e 26 aprile
ore 18.00
Reperti
Allestimento di
Nicola Bruschi e Carmina Moschella

22-25/28-31 maggio
ore 21.00
I sognatori
Ass. Culturale Cantharide

Biglietti € 10 e € 7, sconto di 1 Euro sul prezzo del biglietto per RING CARD, costo card Euro 2
Prevendita dei biglietti un'ora prima dello spettacolo presso il Teatro-Auditorium
Info: PromoAzioni 330 742834 Associazione Cantharide 330 930213 UR. Cultura 051/4161731

teatri di vita

CENTRO INTERNAZIONALE PER LE ARTI DELLA SCENA
CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE DELLO SPETTATORE

DIREZIONE ARTISTICA STEFANO CASI

2003

dieci anni non ci bastano

ricordando la prima sera di Teatri di Vita
il 13 gennaio 1993
iniziamo i prossimi dieci anni
alle 21.15 del 13 gennaio 2003
con il debutto di

Donne. Guerra. Commedia

di Thomas Brasch
uno spettacolo di Andrea Adriatico

www.teatridivita.it

051.566330 - Teatri di Vita - via Emilia Ponente 485 - Bologna

la Royal Academy di Glasgow

prepararsi a SHAKESPEARE



di Maggie Rose

La Royal Scottish Academy of Music and Drama (Rsamd), prima scuola d'arte drammatica (e di musica) della Scozia, ha come presidente una delle più importanti attrici britanniche, Dame Judi Dench. Fondata nel 1843 si trova nel cuore di Glasgow e la sua sede attuale è un ampio edificio moderno appositamente concepito per la scuola, dotato quindi di tutti i servizi necessari agli studenti e dispone di ben tre spazi teatrali differenti e di alcuni studi televisivi e radiofonici. Quattro gli indirizzi previsti per gli studenti della School of Drama diretta da Donna Soto-Moretini, tutti di durata triennale ed equiparati a un

Il lavoro sul testo è la cosa più importante: dopo il drammaturgo elisabettiano, è Cechov l'autore preferito - l'importanza dei rapporti con le altre accademie europee

corso di laurea, Contemporary Theatre Practice (che forma attori, registi e operatori teatrali, che desiderano dare vita a un teatro che, come recita la brochure della scuola, «ha qualcosa da dire sul mondo in cui viviamo»); dunque, un teatro legato al sociale, alla scuola, alle istituzioni sanitarie), Recitazione, Arti tecniche e produttive, Cinema e televisione digitale. Ci sono anche corsi di perfezionamento in regia e recitazione. L'Accademia ha allacciato stretti rapporti con le accademie degli Stati Uniti, della Polonia, della Russia e della Germania, nella convinzione che gli studenti debbano conoscere le diverse realtà internazionali ed essere ben attrezzati per perseguire al massimo livello le diverse strade imboccate sia in patria che altrove. Il merito è senz'altro anche di Hugh Hodgart, che incontro a Glasgow per parlare della scuola, oggi a capo del corso di Recitazione, e in passato codirettore sia del Royal Lyceum Theatre di Edimburgo sia del Tag Theatre al Citizens Theatre di Glasgow. Particolarmente incline a stabilire e coltivare rapporti con le scuole europee, Hodgart si fa spesso promotore di incontri sulla drammaturgia contemporanea che si tengono in diversi paesi europei. L'anno scorso si sono tenuti in Germania, nel 2003, invece, si svolgeranno in Italia. Di recente, alcune produzioni di studenti dell'accademia oltre ad andare in scena a Glasgow, sono andate in tournée in Germania, Olanda, Polonia e Francia.

HY - *Da dove provengono generalmente gli studenti?*

HODGART - Naturalmente da tutta la Gran Bretagna, ma anche dal resto d'Europa, dal Canada e dagli Stati Uniti. In questo momento abbiamo ventiquattro studenti all'anno nel corso di Recitazione - ogni anno riceviamo fra le cinquecento e le seicento domande di ammissione - venti sono studenti dell'Unione europea, alcuni dei quali ricevono sovvenzioni locali. Possono avere accesso alla scuola studenti da tutta Europa, quindi anche gli italiani possono studiare qui, ma per poter beneficiare al meglio dei nostri corsi, devono possedere una conoscenza ottima dell'inglese. Nella loro globalità i nostri corsi sono dedicati per un venticinque per cento al movimento, per un altro venticinque per cento alla voce, e per il restante cinquanta per cento alla recitazione, da questo si capisce quanto noi siamo legati al lavoro sul testo, il linguaggio è per noi molto importante. Anche se oggi siamo molto flessibili sulla diversità di accenti. Noi anzi incoraggiamo i nostri studenti a sviluppare sia l'inglese cosiddetto RP (received pronunciation, pronuncia standard) sia le diverse parlate regionali che possano tornare utili. Tuttavia oggi è ancora vero che se si possiede un buon accento inglese si hanno maggiori possibilità di lavoro in tutta la Gran Bretagna e a Londra in particolare. Noi teniamo dei colloqui preliminari con quegli studenti che fanno domanda di ammissione e che hanno la possibilità di venire a Glasgow, ma ci sono degli studenti che vivono molto lontano e che ci inviano dei video che ci permettono di valutarli.

HY - *I suoi studenti studiano la storia del teatro?*

H. - Noi guardiamo alla storia del teatro, a partire dal teatro greco, quasi esclusivamente dal punto di vista dell'attore. Possiamo dire che noi forniamo allo studente gli strumenti necessari per affrontare Shakespeare. Il corso è molto pratico, senza esami formali, le valutazioni del lavoro svolto sono continue. Sono anche tenuti in considerazione i lavori individuali, indipendenti dalla scuola degli allievi. Se, per esempio, durante i tre anni di scuola, un ragazzo trova un lavoro che considera importante, noi accettiamo che sospenda le lezioni e si dedichi a questo. Poi io o uno dei miei colleghi lo andiamo a vedere e valutiamo il suo lavoro interpretativo e il nostro giudizio rientra poi nella generale valutazione degli studi.

HY - *Su che cosa è basato il metodo di training?*

H. - Senza dubbio su Stanislavskij, come del resto accade in tutte le maggiori scuole della Gran Bretagna, anche se non in modo dogmatico. Noi incoraggiamo ogni studente a sviluppare un proprio metodo personale. Tuttavia gli influen-

RSAMD

Anno di nascita -1847.

Indirizzo - Rsamd, The Royal Scottish Academy of Music and Drama, 100 Renfrew Street, Glasgow G2 3DB; tel.0141 3324101; fax 0141 3328901; e-mail registry@rsamd.ac.uk; www.rsamd.ac.uk.

Corsi di studio - Laurea in recitazione, pratica del teatro contemporaneo, arti tecniche e produttive, cinema e televisione digitale; corsi postlaurea in recitazione e regia; master in teatro musicale.

Durata dei corsi - Triennale per i primi tre corsi e biennale per Cinema e televisione digitale; 30 settimane full-time o part-time per una durata fino a 5 anni per i corsi postlaurea.

Modalità di ammissione - Diploma di maturità (dai 18 a 21 anni), per chi ha oltre 21 anni si valutano le esperienze fatte, agli studenti stranieri è richiesta un'ottima conoscenza dell'inglese. I corsi postlaurea sono aperti a chi ha già una laurea in una scuola d'arte drammatica o a chi ha rilevanti esperienze sul campo.

Prove richieste - Per il corso Pratica del teatro contemporaneo si partecipa a un laboratorio di gruppo di tre ore durante il quale si valuta la capacità del candidato (prove vocali, musicali, di improvvisazione, di movimento ecc.). C'è inoltre una prova scritta (si richiede di parlare di uno spettacolo visto di recente). Per il corso di Recitazione sono richiesti due brani, uno a scelta, il secondo (preferibilmente in versi) tratto da un'opera di Shakespeare. Due o tre le fasi della selezione. Per Arti tecniche e produttive è richiesta l'illustrazione documentata di un progetto (virtuale o relativo a una produzione reale).

Impegno in ore - Full-time. Per master e corsi post laurea si possono diluire le ore su più anni.

Punti di riferimento teorici - Stanislavskij, Grotowski, Lecoq.

Segni distintivi della scuola - Il corso Contemporary Theatre Practice è uno dei pochi che forma operatori di teatro sociale ed educativo.

si della scuola russa sono molti. Katya Kamotskaya, una delle nostre insegnanti, condivide e utilizza le elaborazioni di Bella Merlin sul metodo di recitazione psico-fisico del grande maestro russo, da poco espresse nel libro *Beyond Stanislavsky, the psychophysical approach to actor training*, che è centrale nella nostra scuola. Katya si è allontanata dal metodo russo, che è molto irregimentato, nella convinzione che gli studenti debbano andare ognuno al proprio passo e abbiano bisogno di sperimentare le proprie emozioni: il periodo trascorso con Grotowski l'ha influenzata molto sotto questo aspetto. Allo stesso tempo la nostra accademia mantiene stretti rapporti con Mosca e fra i gruppi di studenti ci sono scambi regolari. Nel nostro piano di studi, poi, sono compresi i tre libri fondamentali di Stanislavskij, come *Il lavoro dell'attore su se stesso* e gli studenti, durante le lezioni, sono sollecitati a discutere le parole del regista-pedagogo russo e a metterle in relazione con quanto stanno facendo. Un altro dei nostri insegnanti, Joyce Deans, è stato alla scuola di Lecoq a Parigi e integra il metodo del mimo francese con la lezione stanislavskiana. L'ex direttrice di recitazione alla Rada di Londra, Doreen Cannon, proveniva dagli Stati Uniti e era stata fortemente influenzata dal programma di training di Uta Hagen, di nuovo una pedagogia non puramente stanislavskiana. Vale la pena ricordare, inoltre, che tutti i nostri insegnanti hanno messo a punto negli anni dei propri esercizi e stimolano gli studenti a esaminare se stessi e a capire il proprio modo di mettersi in relazione con il mondo circostante. L'ultima cosa che vogliamo è che gli studenti rinuncino alla loro individualità, e, quindi, noi li spingiamo sempre a indagare quei lati della loro natura che sentono meno conosciuti, familiari. E poi a loro è richiesto di affrontare personaggi lontani da se stessi. Dopo questa, se così si può dire, individuale scoperta di sé, alla fine del primo trimestre gli studenti sono introdotti al personaggio e al testo. Noi di solito lavoriamo con opere di lingua inglese e russa e Cechov è uno dei nostri autori preferiti. La cosa magnifica dei testi di Cechov è che in ogni loro parte vi è contenuto il mondo intero. Quindi gli studenti attraverso il mondo della pièce sviluppano capacità di analisi e intanto Cechov nutre la loro immaginazione. A metà del primo anno sono introdotti a Ibsen e a Strindberg. Io penso che sia giusto che affrontino testi distanti da loro per periodo storico e per cultura. È loro richiesto di fare un salto indietro nel tempo senza fare deduzioni affrettate e superficiali. Alla fine del primo anno dovrebbero essere giunti a possedere delle basi solide nella recitazione realistica.

In apertura, in senso orario, il direttore dei corsi Hugh Hodgart e alcuni celebri allievi della scuola: John Hannah, Robert Carlyle, Alan Cumming, Billy Boyd e Ruby Wax; a lato, Judy Dench con Ian McKellan.

Parliamo anche con Nik Wardzynski, ex allievo della Scuola, che ha terminato nel 1981, ha lavorato in Scozia, a Londra e a New York, trasferendosi lo scorso anno in Italia, dove insegna al Teatro Primo studio di Milano.

WARDZYNSKI - Sono uscito dalla scuola in grado non solo di recitare ma anche di insegnare a farlo e nel corso degli anni ho sempre più intrecciato le due professioni. In Gran Bretagna molti attori fanno così, tengono dei laboratori, dei seminari nelle scuole. In Scozia, probabilmente più che in Inghilterra, ci sono soldi a disposizione per il teatro in campo educativo e sociale, cosicché se fai domanda di fondi per un progetto teatrale da portare avanti in aree depresse, per esempio, sei quasi certo di ottenerli. Tutti i più grandi teatri stabili, come il Citizens e il Traverse, fanno progetti legati alla scuola, così agli attori si aprono possibilità di lavoro. La mia ex compagnia ha lavorato in posti come Piasley, vicino a Glasgow, facendo spettacoli gratuiti per gli abitanti del luogo, molti dei quali avevano problemi di droga passati o presenti. ■



1. «Amami perchè l'amore non esiste ed io ho provato tutto ciò che esiste». *Jonathan Safran Foer*

2. Safran Foer è il giovanissimo, americanissimo autore del romanzo del momento: *Ogni cosa è illuminata*. Da leggere.

3. A New York city, ogni cosa è illuminata: esci da un teatro di B'way e ricevi energia dalla luce. Monika Nagy, giovane, affascinante autrice-attrice ungherese, dopo il successo di *L'invasione degli ultracorpi*, scritto e interpretato con Giacomo Agosti all'Out Off di Milano, è a Manhattan per il Ringraziamento e New York la illumina di energia per il suo successivo, suggestivo progetto teatrale "Tennessee Williams oggi", titolo *Il drugstore della giovinezza*, debutto nei primi mesi del 2003. Nello stesso periodo, è prevista la pubblicazione del suo primo romanzo, *Come un aereo che passa*, una fiaba messicana.

4. A proposito di Messico. La più notevole pittrice messicana, protagonista di una vita degna dell'epitaffio che Goliarda Sapienza (attrice e scrittrice da riscoprire) volle per sé, «muoio perché ho vissuto», è diventato un film, *Frida*. Frida Kahlo, la protagonista, è la bella e brava Salma Hayek. Poiché la pellicola è stata malaccolta, non fatevela sfuggire in homevideo.

5. In questo numero, si parla molto di musical. Segnaliamo che la biografia di Oriana Fallaci scritta da Maria Giovanna Maglie potrebbe diventare un musical a Broadway: notizia che vi dò in anteprima.

6. Ancora musical. Ha debuttato a Stoccolma uno spettacolo su Greta Garbo: sarà l'evento mondiale delle celebrazioni del centenario della nascita della Diva, tra tre anni.

7. A proposito di straordinarie figure femminili, ha suscitato un certo scalpore la mia riduzione teatrale di un romanzo di Zelda Stein su una possibile Marilyn Monroe madre: *Mezzanotte non verrà* sarà presto pubblicato nella stessa collana di narrativa internazionale di *Come un aereo che passa*. Festa Mobile.

8. «La data di scadenza di un attore o di un'attrice è minima, come il latte», parola del direttore di *Vanity Fair*.

9. Coccicante, dopo i trionfi di *Notre Dame*, farà debuttare un nuovo musical tratto dalla fiaba del *Piccolo Principe*. Come aerei che passano, volando sulla realtà e spargendo sogni di felicità.

10. Compleanni eccellenti: Leni Riefensthal, regista, ha compiuto cent'anni, Antonioni 90, come il produttore Carlo Ponti. Il giovane cineasta Dino Risi ha raggiunto gli 85. Da tutti noi, auguri a loro. Da loro e da noi, auguri a tutti voi.

11. «Per fare buon teatro è molto importante non essere mai originali», Declan Donnellan della Royal Shakespeare Company. ■

di
Alessandra Faiella



Giovedì 2 gennaio

Caro diario, non è per essere banale, ma è proprio il caso di dirlo: «anno nuovo, vita nuova!» La mia carriera artistica è finalmente ad una svolta: basta con la televisione! Solo all'idea mi sento già liberata da un peso enorme e non è il cappone ripieno del cenone di capodanno. È già da tempo, caro Diario, che lavorare in televisione non mi dava più soddisfazione: programmi beceri, la satira messa al

bando e poi a quasi quarant'anni, non puoi seguire a fare "Pannocchietta" o "Farfabula". Basta, ho bisogno di pulizia, di rigore, in una parola, non mi vergogno a dirlo, di Arte. Arte, ecco. Dove se ne è andata l'Arte, quella con la A maiuscola, quando spariamo battute con in testa una ridicola parrucca o peggio ancora con un costume da scoiattolo? Il grande Popper l'aveva capito: la tv è solo spazzatura! L'Arte mi chiama, addio catodo

crudele, una nuova era ha inizio.

Martedì 7 gennaio

Sto comunicando a tutti la saggia decisione di mollare con la paccottiglia televisiva e di darmi finalmente al teatro vero che ho per troppo tempo trascurato, obnubilata dai fasti televisivi, da quell'impudica esposizione che così bassamente sollecita la nostra inguaribile vanità di attori. Le reazioni? Inerpicandosi nelle sue solite sottili disquisizioni socio-psicologiche, mio marito ha commentato: «ma sei scema?» Bofonchiando poi non so che cosa sull'affitto da pagare. Mia madre si è molto dispiaciuta perché non potrà più vantarsi con le vicine di casa e mio padre mi ha guardato con aria immalinconita dissertando di crolli in borsa e indici Dow Jones. La mia analista ha attribuito questa decisione al mio insopprimibile narcisismo: «evidentemente la televisione non le ha dato il successo che lei si aspettava e così ha preferito ritirarsi. La volpe e l'uva insomma». E la pago anche, per offendermi!



Mercoledì 15 gennaio

Oggi ho comunicato la mia decisione al mio agente: ne è stato così felice che ha rischiato l'ischemia. Mi ha detto che oggi il comico è un'azienda (anche se un'azienda in fallimento, come me) e hai mai visto una azienda che non si fa pubblicità? Io ho prontamente ribattuto che è ora di finirla con la mercificazione del lavoro dell'attore, che mi rifiuto di sentirmi un prodotto da vendere sullo scaffale della comicità e che il comico è genere alto, ignobilmente involgarito dalla stupidità mediatica. Si sono tutti alzati in piedi ad applaudire e lui mi ha abbracciato commosso. Poi mi sono svegliata, perché suonava la sveglia.

Lunedì 14 febbraio

Caro Diario, oggi mio marito ed io abbiamo festeggiato S. Valentino nel solito ristorante vegetariano un po' alternativo: ottanta euro a testa per un'insalata al germe di siepe e bacche di giunchiglia! Sarà meglio



cominciare a risparmiare, i soldi non durano mica in eterno. Comunque la siepe non la digerisco. O sarà la polenta taragna che mi sono fatta a casa dopo il ristorante? Ancora non c'è in previsione nessuna scrittura teatrale, ma non mi sento affatto preoccupata. Sono un volto noto, presto riceverò la telefonata del regista giusto, non mi resta che sedermi in poltrona e aspettare.

Giovedì 20 maggio

A furia di stare seduta ad aspettare ho la schiena a pezzi. Stavo per essere presa per una bella commedia di un autore inglese, ma all'ultimo momento mi hanno preferito la Pascucci, la presentatrice del talk show *Cuori feroci*. Intanto ho cominciato a risparmiare, non si sa mai, in fondo la mortadella è buonissima e non ha niente da invidiare al prosciutto crudo!

Sabato 28 agosto

Ho sempre desiderato fare le vacanze in città. Niente traffico, niente rumori, niente code ai supermercati. È vero che ci sono 40 gradi all'ombra ma le piscine comunali sono così rinfrescanti e che simpatiche verruche ti porti a casa!

Giovedì 3 ottobre

Caro Diario, tutti a castagne! Ne abbiamo prese 38 chili, devono durare tutto l'inverno. Mia madre non vuole più venire a casa nostra perché dice che le ricordiamo il tempo di guerra. Esagerata! Solo perché mi sono fatta dare indietro i vestiti che avevo regalato ai Curdi! Ce li hanno restituiti senza fare una piega, pare che anche a loro ricordiamo il tempo di guerra.

Martedì 5 febbraio

Sono proprio soddisfatta: abbiamo venduto l'automobile! Spostarsi in bici è molto più chic, se è usata ancora meglio. Mia madre dice che le ricordo *Ladri di biciclette*, secondo te è un complimento?

Lunedì 28 aprile

La primavera è perfetta per un trasloco, quella casa era davvero troppo grande per noi, in un bel bilocale staremo più vicini, è quello che ci vuole per riaccendere il *ménage* coniugale. E fare il bagno nel mastello è così romantico! Sono mesi che non vedo mia madre, chissà perché non viene più a trovarmi?

Venerdì 15 settembre

Caro Diario, in fondo tutto questo snobismo anti-televisivo non lo capisco. La televisione è un genere popolare certo, ma l'hanno fatta anche grandi come Fo, la Valeri, Proietti. Erano altri tempi certo, i varietà di allora erano bellissimi, ma sai, caro Diario, mi hanno proposto di ritornare in quel programmino di prima serata che in fondo non è mica così brutto come mi era sembrato. Anche il vestito da pony mi sta benissimo. E poi diciamolo, il teatro è una gran noia, come Popper del resto. O no? ■

PROSA

COEFORÉ • AMLETO • MACBETH CONCERTO
CARMEN • NERO CARDINALE
ROSE ROSSE PER UNA SIGNORA IN BLUE
NOVECENTO
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
CALIGOLA • 4 BOMBE IN TASCA
JACQUES IL FATALISTA
LO STRANIERO

e fuori abbonamento
MEMORIE DI UN PAZZO
UNA RELAZIONE ALL'ACCADEMIA
RADIO CLANDESTINA • ORFEO. IL RESPIRO/g

17 gennaio/11 maggio

2003

14 gennaio/30 maggio

MARTA CARRASCO
ATERBALLETO
MICHELE POGLIANI
VIRGILIO SIENI

BOTEGA
PILOBOLUS

BALLETO CLASSICO DI MOSCA

MONICA CASADEI
ABBONDANZA/BERTONI
KINKALERI

NATURALIS LABOR
GRUPPO ICARO

DANZA

Botteghino
tutti i giorni
(no festivi)
ore 16-19

Biglietteria
carte di credito
tel 050 540783
tutti i giorni
(no sab e festivi)
ore 11-13
e ore 14-16

ABBONAMENTI
DAL 9 AL 14
D I C E M B R E
CARTE CREDITO
DAL 10 AL 13 DIC

BIGLIETTI
DAL 20 DICEMBRE
CARTE CREDITO
DAL 23 DICEMBRE

Fondazione
Teatro di Pisa
via Palestro 40
56127 Pisa
tel 050 941 111
www.teatrodipisa.pi.it

ASSOCIAZIONE TEATRO DI DOCUMENTI

FONDATA DA LUCIANO DAMIANI - LUCA FONDONI - GIUSEPPE SINGOLI
PREMIO DELLA CRITICA TEATRALE 1987 - PREMIO RICCIONE ALDO TRIONFO

TEATRO DI MEMORIA

con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
dipartimento Teatro di Prosa

DECIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

DI GIOVANNI TESTORI (1993)

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

Regia scene costumi luci di Luciano Damiani

Aiuto regista: Danilo Gattai Emmanuel Bonfiglioli

Gennaio Febbraio

IL PROGETTO PER UNA PABA CHE NON È

"SIPARI DI AUTORITRATTO"

Testo regia scene costumi e luci di

Luciano Damiani

INTERPRETI VOCI CHIARE VOCI SCURE

Aiuto regista: Danilo Gattai Emmanuel Bonfiglioli

SEMINARI E RASSEGNE

MUSICA E PUBBLICO - IN LIBERTA' DI SCELTA

IN SPAZI SOVRAPPosti DISTANTI CONTRARI DISPARATI

i lunedì di Aprile Maggio Giugno Ottobre Novembre e Dicembre

I CLASSICI

Silverio tromba Nicola percussioni Lucia voce Sandro sax Giorgia viola

I MURALES

Marco chitarra Gianpatrizio basso Danilo batteria

Per informazioni e prenotazioni: 06 57 44 034 orario

10.00/13.00

TEATRO DI DOCUMENTI via Nicola Zabaglia, 42 - 00153 ROMA

www.teatrodidocumenti.cjb.net - e-mail: tdamiani@tiscalinet.it

tendenze

Corpi in

pena

Da *Bleu Provisoire* di Yann Marussich a *Under Construction* di Gilles Jobin gli spettacoli di teatro-danza si avvicinano sempre più a crude e laconiche esperienze anatomiche

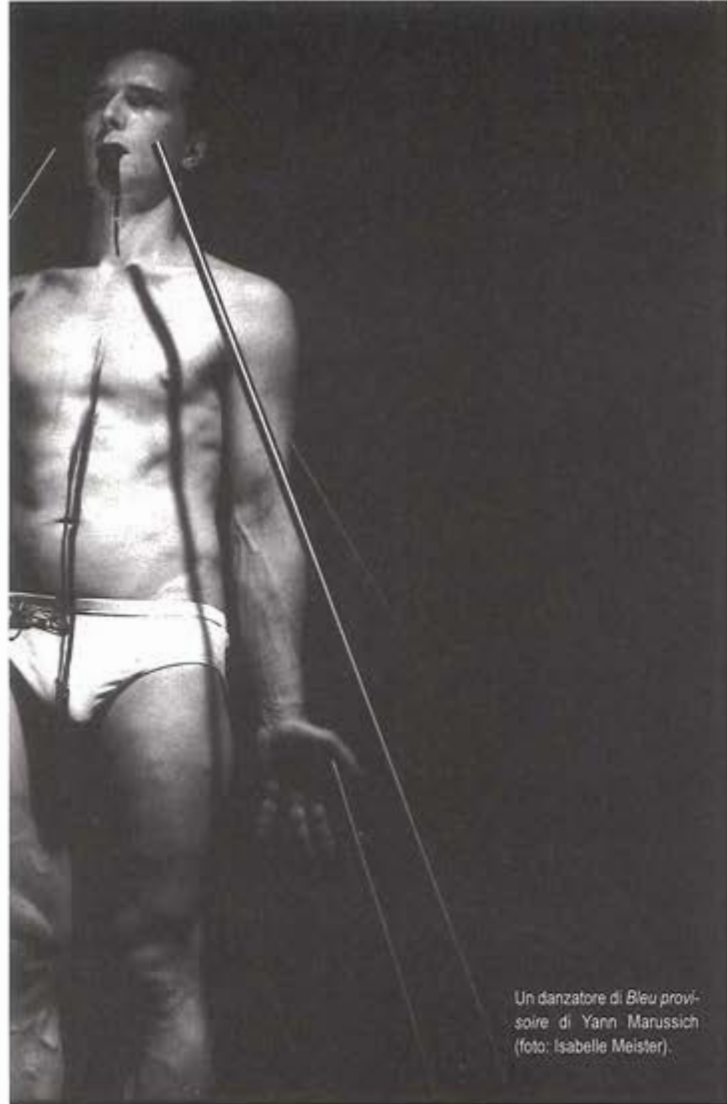
di Domenico Rigotti

Così, al primo impatto, l'immagine rimanda a quella dell'"uomo anatomico" disegnato in pieno Rinascimento da Leonardo Da Vinci. Sulla scena, sotto l'incrudelire delle luci, un uomo, che porta solo dei candidissimi slip, si espone immobile, in posizione verticale, le palme delle mani offerte come in un sacrificio. Da una parte e dall'altra, tubi metallici si appropriano di lui quasi ingabbiandolo. Esperienza anatomica, *tableau vivant* o semplice performance quella a cui il pubblico si trova davanti, è *Bleu Provisoire* del ginevrino Yann Marussich, classe 1966, varie esperienze di teatro-danza alle spalle. Immobile, silenzioso, così continuerà a rimanere Yann Marussich. Perché nell'azione (azione?) il tempo gioca un ruolo fondamentale. Impercettibilmente, l'abbozzo di un movimento strappa lo spettatore dalla sua passività. Un piccolo movimento che subito viene catturato da una minicamera che rifletterà l'immagine su uno schermo collocato a fianco dell'uomo. All'improvviso (trucco, mistificazione o realtà?) un filo di liquido nero come inchiostro fugge via da una delle sue narici. Poi il liquido si spande sul ventre e sulle gambe. Più tardi, una lacrima sfuggerà via anche dal globo oculare. Una geografia che s'aggiunge a quella del corpo che secerne sudore mentre impietosa la videocamera ritrasmette sullo schermo di plexiglas il fluire di queste secrezioni che testimoniano i movimenti interni del corpo. Ci si torna a domandare se ciò a cui si assiste è una semplice, bizzarra performance o non invece una singolare esperienza anatomica. Ma taglia secco lo stesso Marussich e, a proposito della sua esibizione, dice che ci troviamo davanti a un esempio di "danza organica". Definizione che non scioglie l'enigma ma che permette di dire come, nel suo caso, l'espressione artistica vive e si consuma tutta nella pura corporeità. Nell'energia fisica e solo nell'energia fisica a risiedere la sorgente di ogni sviluppo dram-

matico. Il corpo e soltanto il corpo (ad aleggiare intorno l'ombra del grande Artaud) a farsi significato e significante di certa arte di oggi. Il corpo che si sottopone o che viene sottoposto a tutte le variazioni e modificazioni possibili, usandone e abusandone. Fino all'ultima frontiera, come sembra voler dare dimostrazione Yann Marussich. Da campione, per l'appunto estremo, di una tendenza che da qualche, e non breve tempo, sembra imporsi in maniera imperiosa in quel territorio che denominiamo teatro-danza. E che ultimamente ben è stato evidenziato anche in casa nostra da molte performance di gruppo o di solisti, soprattutto messe in vetrina in importanti manifestazioni.

Made in Svizzera

In testa, la Biennale Danza di Venezia. E a seguire poi la milanese rassegna Oltre 90, che nella sua ultima edizione (titolo forte "Le arti sceniche e l'inferno d'oggi" - inferno, o non piuttosto limbo?) ha inteso aprire una interessante vetrina (ahinoi, piuttosto snobbata dalla giovane intelligenza lombarda) su questa "poetica della corporeità" soprattutto invitando artisti provenienti, come Marussich, dall'area della vicina Svizzera: territorio che sembra poter vantare oggi artisti di forte personalità. Titolo della sezione: Geografie teatrali: Swiss Contemporary Dance. Accanto al singolare artista ginevrino una "riflessione" sul corpo "in solo" ad arrivare dalla coreografa Estelle Héritier con il suo *Made in Switzerland*, interpretato incisivamente da Cindy Van Acker, nuda protagonista di un assolo "giocato" completamente raso terra. Di carattere corale invece le proposte venute dall'emergente Thomas Hauert (il suo *Verosimile* ha però scarsamente convinto l'ansiosa platea) e da quel Gilles Jobin che,



Un danzatore di Bleu provisoire di Yann Marussich (foto: Isabelle Meister).

al di là delle Alpi (e soprattutto in Francia; vedette del parigino Théâtre de la Ville e corteggiatissimo da vari festival), gode di largo favore. La sua fama ad arrivarci in particolare da *The Moebius Strip*, lavoro dedicato all'omonimo disegnatore francese e di vaghezza fantascientifica. *Under Construction* invece il titolo del lavoro apparso in Italia e coprodotto dalla Biennale veneziana dove è stato presentato prima di arrivare al milanese Teatro dell'Elfo. Spettacolo che alla pari di quello di minor mordente di Hauert, per molti aspetti (poetica della corporeità a parte) è parso riportarci allo sperimentalismo *post modern* degli anni Settanta. Qui i danzatori di Jobin, sette come i sette a Tebe, ad arrivare con lenta camminata dalla platea sulla scena a piedi scalzi in abiti casual ma molto colorati per agganciare l'attenzione. Poi i sette anonimi personaggi (uno di quelli dei più famosi fratelli pirandelliani) nella lunga ora di esibizione a incrociarsi in continuazione in un fluido sfiorarsi di linee. Come uno sciame in movimento a creare e disfarsi gruppi di varie forme e di varia grandezza quasi volessero dare l'impressione di una massa o piccola galassia nello spazio in continua evoluzione. (Jobin, in certe sue dichiarazioni, afferma che la sua danza ha parentele con la fisica e la scienza in generale). Sono camminate e corse nello spazio a piccoli e veloci passi che generano nello spettatore un senso di ipnosi. Ma dopo le prime e seduttive sequenze, il gioco coreografico appassisce e si spegne. I passi e le movenze si fanno ripetitive. Soltanto verso la fine *Under Construction* ha una piccola ripresa allorché i danzatori nascondono i loro corpi sotto le nere strisce di linoleum che costituiscono il tappeto danza. Forse un momento simbolo del desiderio di interrogarsi su ciò che sta "sotto" la superficie delle cose e delle forme. Quelle forme tracciate da un corpo in perenne movimento e alla ricerca di qualcosa che accarezzi non solo le membra ma anche lo spirito. ■

la contrada
TEATRO STABILE DI TRIESTE

Paolo Ferrari
Maria Paiato Ariella Reggio

Ecco un uomo libero!

di Tom Stoppard
regia di Francesco Macedonio

con
Gualtiero Giorgini
Franko Korošec
Massimo Somaglino
Maurizio Zacchigna
Arianna Zani

scene e costumi Lauro Crisman
musiche Massimiliano Forza



MICRO MACRO

un festival lungo un anno

TEATRO: ARTE INIZIATICA

Spettacoli
Eventi creati
per il Festival
Laboratori

novembre 2002 - giugno 2003

Associazione Micro Macro Festival
Teatro delle Briciole Teatro al Parco
Teatro Stabile di Innovazione
con la collaborazione di
Regione Emilia - Romagna
Provincia di Parma
Comune di Parma
Fondazione Monte di Parma

Associazione Micro Macro Festival - c/o Teatro al Parco - viale dell'Industria, 1 - 43100 Parma
Tel. 0521.992044/993818 - info@briciole.it - www.briciole.it

da Milano a Napoli

Per tutta la penisola impazza un genere che, fino a pochi anni fa, era confinato tra gli esotici prodotti d'importazione - Oggi, invece, accanto alle consolidate, e forse un po' polverose, commedie musicali della nostra tradizione, abbondano le versioni italiane di capolavori francesi, inglesi e americani - Ma gli esiti, fatte le dovute eccezioni, sono spesso deludenti - Ecco una carrellata di quanto, nel bene e nel male, compare in questa stagione teatrale



CANTA CHE TI PASSA
(La voglia?)

NOTRE DAME DE PARIS, musica di Riccardo Cocciante, libretto di Luc Plamondon, versione italiana di Pasquale Panella. Regia di Gilles Maheu. Scene di Christian Ratz. Costumi di Fred Sathal. Coreografia di Martino Muller. Con Matteo Setti, Heron Borelli, Graziano Galatone, Giò di Tonno, Fabrizio Voghera, Marco Guerzoni, Cristian Mini, Vittorio Matteucci, Fabrizio Voghera, Lola Ponce, Rosalia Misseri, Claudia D'Ottavi, Chiara Di Bari. Prod. David Zard-Musiza, ROMA.

La febbre da musical, che da qualche anno ha contagiato, indifferentemente, tutti i palcoscenici d'Italia, non sembra voler scendere. Una moda che tiene bene, ma che ha prodotto anche spettacoli di dubbia qualità. Il *Notre Dame de Paris*, che Riccardo Cocciante dopo i successi francesi e le tiepide accoglienze londinesi ha approntato per l'Italia, riconcilia con tanti brutti musical. Anche se definire *Notre Dame* musical è un po' riduttivo. Opera rock alla Lloyd Webber? Meglio, forse, dire opera pop. Due ore e un quarto di musica: un melodramma contemporaneo, che ripercorre le tristi vicende del gobbo campanaro Quasimodo, del suo tutore-tiranno Frollo, del bel capitano delle guardie Febo e del loro (impossibile) amore per la zingara Esmeralda. Una versione, quella di Cocciante, che a differenza di altre trasposizioni cerca di aderire il più possibile al monumentale romanzo di Victor Hugo. Scene parigine, squarci di vita dentro e fuori la cattedrale tenuti insieme dalla voce narrante del misogino poeta Gringoire che racconta di un'umanità alle soglie del sedicesimo secolo dove crolla il tempo delle cattedrali, la pietra non si fa più statua, musica e poesia, ma diventa dura come la realtà: l'uomo diventa misura del mondo. Il *Notre Dame de Paris made in Italy* ha stregato migliaia di spettatori - anche con biglietti a prezzi non proprio "popolari" - in tutta la Penisola grazie alla versione italiana che Pasquale Panella (l'ultimo paroliere di Lucio Battisti) ha fatto del libretto di Luc Plamondon. L'ermetica traduzione gioca la carta dell'essenzialità e Panella, con un occhio alla musica e con uno al romanzo di Hugo, condensa in poche parole un mondo dove tormenti e passioni si rincorrono in un turbinio di emozioni: brani come *Il tempo delle cattedrali*, *La cavalcatura* e *Tu mi distruggerai* ben esemplificano il certosino lavoro di Panella. Ma *Notre Dame de Paris* è anche uno spettacolone (imponente l'apparato di *gadgets*, cd e dvd) che offre una visione dall'alto della vicenda attraverso le musiche di Cocciante e la regia di Gilles Maheu (identica alla versione francese passata a Milano per quattro sere nel marzo del 2001): se la

prima ci avvicina emotivamente al cuore dei personaggi, la seconda ci conduce, in una sorta di lungo piano sequenza, alla scoperta di luoghi misteriosi dove i sentimenti ribollono e si placano. Uno spettacolo che ha il suo punto di forza nel folto gruppo di interpreti - cantanti, ballerini e acrobati: un doppio cast capitanato dalle voci straordinarie di Matteo Setti (sognante Gringoire) e di Graziano Galatone (aitante Febo). Se Quasimodo, trova in Giò di Tonno e Fabrizio Voghera due interpreti che richiamano in modo impressionante la roca vocalità di Cocciantè, Lola Ponce e Rosalia Misseri ben restituiscono i tormenti della zingara Esmeralda. Un bravo anche all'energico Clopin di Marco Guerzoni e al nero Frolo di Vittorio Matteucci. *Pierachille Dolfini*

IL VIOLINISTA SUL TETTO, di Joseph Stein. Musica di Jerry Bock. Parole di Sheldon Harnick. Regia di Moni Ovadia. Coreografie di Elisabeth Boeke. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Elisa Savi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Moni Ovadia, Lee Colbert, Elena Sardi, Giada Lorusso, Federica Armillis, Daniela Terrieri, Enrico Fink, Eyal Lerner, Ilia Popov e con un'orchestra di 8 elementi e 5 danzatori. Prod. L'Artistica, PAVIA.

Meriterebbe gli stessi Oscar avuti nel 1971 dal film omonimo di Norman

Jewison (con Topol straordinario protagonista), cioè quelli alla fotografia e alla colonna sonora, che tradotti nel linguaggio della scena vogliono dire alle musiche e alle luci. Ma come quel fortunato film, anche questo spettacolo di Moni Ovadia, regista e interprete principale, pieno di intelligenza visiva e generosità produttiva, appare eccessivamente lungo e a volte "di maniera". Certamente non aiuta a liberarci dall'eleganza di certi preziosismi avere scelto di tradurre in *yiddish* tutte le canzoni, che, come è noto, in un musical ne sono la parte drammaturgica più cospicua e interessante, impedendo quindi a chi è ignaro di quella lingua (la quasi totalità degli spettatori, si immagina) di capire interamente la vicenda, che rimane fragile e frammentaria: quella ambientata in un villaggio ebraico dell'Ucraina agli albori della rivoluzione del '17, che vede il latitante Tevje e la moglie Golde alle prese col matrimonio delle loro cinque figlie. È da questo semplice *plot* che nascono tantissime situazioni sceniche (alcune inevitabilmente si ripetono) perfettamente combinate, in cui dialoghi fulminanti, umorismo alla rovescia, colloqui in diretta con Dio, monologhi emozionanti, e poi balli russi, musiche suonate a vista, atletismi seri e buffi arricchiscono il palcoscenico di *tranches de vie* assolutamente godibili (con quei graziosi disegni sui coloratissimi costumi, ispirati a Chagall) e intrise di commovente umanità. Ma, in tre ore di spettacolo, sono pochi i momenti di vera e suggestiva teatralità, consegnati in finale di quadro, o quello, di potente effetto, della fine della rappresentazione, con la partenza (cacciata) degli ebrei dal loro villaggio che si trascinano le loro cose in un girotondo che è nello stesso tempo di inabissamento e di speranza. Molte battute del testo per la loro arguzia e "verità" andrebbero segnate in un taccuino da portarsi sempre appresso, per meditare e rinfancarsi lo spirito in questi tempi confusi e bui. Come regista, Moni Ovadia, sembra avere pensato agli spettacoli di Strehler quando metteva in scena Brecht, la stessa ricchezza espressiva, la stessa ricerca di "umanità" dietro le parole e i fatti più terribili, con meno acrobazie aurorale, ma in più con la grazia di chi sa ascoltare. Qualità che è un piacere

osservare in Moni Ovadia attore, nel suo stile pacato e acuto, nella sua gentilezza del dire, in una coscienza delle cose e delle parole talmente solida e profonda che non maschera mai. Suggestiva e affascinante la scena ideata da Gianni Carluccio che nella sua semplicità permette veloci mutamenti di scena, con quella trovata dei piccoli tetti e delle guglie capovolte in cui è simbolicamente racchiuso il senso dell'intera rappresentazione. *Giuseppe Liotta*

IRMA LA DOLCE, di Alexandre Breffort. Riduzione di Luigi Lunari. Regia di Jérôme Savary. Musiche di Marguerite Monnot e Raymond Legrand. Scene di Jean Marc Stihlé. Costumi di Michel Dussarrat. Con Stefania Rocca, Fabio De Luigi, Fulvio Falzarano, Ugo Conti, Luis Molteni, Giorgio Li Bassi, Matteo Brigida, Mino Manni, Vito Facciolla, Roberto Salemi, Cesare Vangeli, Emanuele Fortunati, Sax Nicosia, Daniela Alaya, Natalia Cretella. Prod. Teatro Nuovo, NAPOLI - Gli Ippocriti, NAPOLI - Opéra Comique, PARIGI.

Nessun dubbio: la confezione è di lusso. Festosa e fastosa e sempre gran movimento sulla scena. Una scatola magica che contiene di tutto: il facile ottimismo che è proprio del teatro di evasione e tutta l'esuberanza, le bizzarrie, le gag e i travestimenti di cui è capace la fantasia di Savary, l'ex ideatore del Gran Magic Circus. Eppure... eppure questo *Irma la dolce* è uno spettacolo che non lascia il segno. Archiviabile fra le cose meno avvincenti di questa stagione dove musical e commedia musicale continuano a farla da padrone. E sarà per svariati motivi. Per la scelta poco felice dei protagonisti, e soprattutto della protagonista. Più ancora forse, perché lo spiritoso testo di Alexandre Breffort ci appare una sorta di reperto d'epoca. La seduzione veniva allora da una vicenda apparsa

In apertura, una scena d'insieme di Notre Dame de Paris, di Riccardo Cocciantè; a sinistra, Moni Ovadia regista e interprete del Violinista sul tetto di Stein (foto: Maurizio Buscarino); in basso, Fabio De Luigi e Stefania Rocca in *Irma la dolce*, regia di Jérôme Savary.



così inedita, che vedeva protagonisti due personaggi nei quali sembrava incarnarsi qualcosa dei fidanzatini di Peynet. Lei, Irma appunto, una docile donna di malaffare che però nei modi e nell'aspetto non ha proprio nulla e che, tenera, tenera, sogna solo l'amore ideale e eterno. Lui, Nestor, che nell'"operazione Savary" diventa Gastone "lo sgarupato", protettore baldo e innamorato, e però geloso. Una gelosia che lo porterà a tragicomiche disavventure dopo essersi sdoppiato in ricco lord inglese. Non solo. Il fascino, che oggi in parte si è perduto, veniva alla commedia anche da certe musiche di Marguerite Monnot e Raymond Legrand in cui vibrava un'eco tutta parigina: quella delle balere della *banlieu*, quella delle nebbie del Lungosenna. Tanto conquistò l'ineffabile e dolce Irma che subito passò trionfalmente su altri palcoscenici. Finché non se ne impadronì anche Hollywood e Billy Wilder consegnando i due ruoli a Shirley MacLaine e Jack Lemmon. Il fatto è che Savary non rinuncia alla grossa macchinaria teatrale, al piacere per il palcoscenico superaffollato, un po' da vecchia commedia dell'arte. Nei non brevi due tempi, più che a interessarsi della dolciastra storiellina d'amore e di finto malaffare, il regista inietta linfa parodistica e burlesca. Ma con imperdonabili cadute di gusto. Or giocando a *la manière* di Offenbach, ora facendo il verso, visto l'ambiente, al Brecht dell'*Opera da tre soldi*. Alla fine tutto trasformandosi in un pasticciato *divertissement* da godere da un pubblico *bon enfant*. Insomma, *sans arrière-pensée*. Un *divertissement* che qua e là anche strizza l'occhio al circo senza però trarne vero guadagno. La povera Irma alla fine è rimasta con le ali schiacciate. Anche se è vero sono piccole alucce quelle di Stefania Rocca (già, è lei la protagonista...). *Domenico Rigotti*

THE FULL MONTY, di Terrence McNally. Regia di Gigi Proietti. Scene di Paolo Tommasi. Costumi di Susanna Proietti. Coreografie di Rossella Lo Biundo. Musiche e canzoni di David Yazbek. Luci di Marco Carosi. Con Giampiero Ingrassia, Bob Messini, Miranda Martino, Riccardo Barbera, Massimo Del Rio, Russell, Gabriele Foschi, Stefania Caracciolo, Lisa Angelillo, Àlida Mancini, Nicola Paduano, Federico Le Pera, Erika Jacono, Antonietta De Lorenzo, Fulvio

Calderoni, Andrea Rizzoli, Roberto Bani, Sebastiano Vinci. Prod. Promnibus-Y-Wai Production, ROMA.

Sull'onda del film *The full monty*, che nel 1997 ha riscosso un inaspettato successo di pubblico e critica, nasce dall'abilità di Terrence McNally la versione musicale che sbanca Broadway. Come non ideare anche la versione italiana? Ci ha pensato Gigi Proietti. Ecco allora che ritorna la vicenda di sei giovani disoccupati che, licenziati dalla fabbrica, si improvvisano spogliarellisti. Per vincere la concorrenza decidono di offrire un "servizio completo", il *full monty*, cioè uno spogliarello integrale. Con l'aiuto di una pianista tuttofare, Jeanette (Miranda Martino), personaggio non presente nella versione cinematografica, riusciranno a ottenere il tutto esaurito, vincendo le loro inibizioni e insicurezze. Ingrassia, che è Jerry Macaluso l'ideatore del progetto, consolidato interprete di musical, si conferma abile cantante e discreto ballerino, ma gli nuoce notevolmente la parlata romanesca che, in una vicenda ambientata a Buffalo, è del tutto fuori luogo. Ciò non toglie che le battute scambiate con gli altri attori siano esilaranti e suscitino le risate del pubblico. Straordinario ballerino è Russel nel ruolo di Horse, che si esibisce in un assolo di notevole impatto. Veramente brava è Miranda Martino che fa rivivere i successi e le miserie dei comici dell'avanspettacolo che si esaltano a riassaporare le luci della ribalta.

I sei personaggi sono bene caratterizzati nella loro ricerca di denaro: l'ex capo Harold (Barbera) che vuole assicurare lo stesso tenore di vita alla moglie, Jerry (Ingrassia) padre di famiglia, separato che ha difficoltà a pagare gli alimenti, Dave (Messini), ossessionato dal suo peso e dal difficile rapporto con la moglie che invece lo adora, Malcom (De Rio) che è oppresso dalla madre, Ethan (Foschi), pieno di entusiasmo e di gioia di vivere. Nel finale avviene realmente lo spettacolo del *full monty* ma, un rapido gioco di luci spa-

rate sulla platea, lo maschera. Veloci sono i cambi di scena che attraverso scorrevoli trasportano dalla strada davanti al locale, all'interno della fabbrica dove avvengono le prove, alle case dei componenti del gruppo. Lo spettacolo, diretto da Gigi Proietti, scorre con ritmo e vivacità soprattutto nelle parti cantate e ballate, ma la recitazione rimane poco incisiva. *Albarosa Camaldo*

BULLI E PUPE, di Jo Swerling e Abe Burrows. Regia di Fabrizio Angelini. Scene di Gabriele Moreschi. Costumi di Zaira de Vincentiis. Con Marina Massironi e Giovanni Phino, Maurizio Rossi, Serena Autieri. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (Mr).

All'origine di questo musical c'è uno scrittore, amato anche da Hemingway, che modellò su di lui tanti suoi atteggiamenti letterari: Damon Ruynon. Uno scrittore tipicamente statunitense, capace di tratteggiare caratteri indimenticabili. *Bulli e Pupe* è stato anche un successo cinematografico. Diversi successi *made in Usa* sono stati tradotti da Marconi e dal suo gruppo in altrettanti successi italiani. Questo no. Modello meno impegnativo, per esempio di *Cabaret*, da affrontare sui nostri palcoscenici, questo non funziona. Lo capisci quando esci dal Teatro Nuovo e ti trovi in piazza San Babila a Milano e non a Time Square, quando esci dal Belasco. *Bulli e Pupe* è una commedia musicale da vedere a Broadway, un marchio di fabbrica originale non riproducibile: non con la Massironi, non con quell'arietta da poveri ma bulli alla Maurizio Arena

che spira nel pur sontuoso allestimento. Non è questione di mezzi. Ma di mentalità, di abitudini, di *background* come di *backstage*. Un conto è prendere l'aperitivo da Rosati, un conto alla Oak room del Plaza. Ruynon ha scritto in diretta per i suoi lettori, questa differita per gli spettatori italiani non avvince e non convince. Meglio che la Rancia persegua l'obiettivo, più volte annunciato, di un musi-



cal originale. Ormai sono pronti a realizzarlo. Si cerchi una buona idea e via.
Fabrizio Caleffi

CARUSO. LA STORIA DI UN MITO, libretto e musiche di Gian Luca Terranova. Regia di Filippo Crivelli. Coreografie di Sylvie Mougeolle. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Santuzza Cafì. Luci di Raffaele Perin. Con Gian Luca Terranova, Katia Ricciarelli, Sabrina Picci, Viviana Ullò, Giorgio Gatti, Roberto Bani, Giorgio Carli, Pino Buongiorno, Catello Busiello, Paolo Vannini, Simone De Lorenzo, Marina Demaschi, Tiziana Lambo, Rossana Merenda, Maira Parente, Corrado Pitzalis, Veronica Sassi, Maria Grazia Valentino, Vincino Gentile. Prod. Blues Brothers Company, ROMA.

Caruso fu il primo a credere nell'industria del disco, differentemente dai suoi colleghi che temevano distorcere la voce. Ed ecco la trovata di inserire l'intera cornice scenica dello spettacolo *Caruso* in un gigantesco grammofono da cui escono gli attori e i ballerini per far rivivere in un musical la storia del leggendario tenore. Nel libretto, scritto da Gian Luca Terranova, nel ruolo del protagonista, si ripercorrono le fasi salienti della vita di Caruso, dalla giovinezza piena di sacrifici a Napoli, alla morte fra gli onori di pubblico e critica. E gli amori, tra cui la chiacchierata storia con la ricca ereditiera americana Dorothy Benjamin, interpretata da Katia Ricciarelli. L'idea di trasformare in un musical la vita del tenore poteva essere buona, poiché la storia di un artista così popolare veniva raccontata in un genere di spettacolo di ampio consumo, ma l'operazione stenta a decollare. Terranova, tecnicamente ineccepibile, abile nella recitazione e nei movimenti scenici, si trova inserito in una sorta di fumettone più che in un musical commemorativo. Il suo personaggio, affiancato dalla Ricciarelli, che compare solamente nei momenti salienti dell'azione, con ingressi in scena da star, appare svilito, comico più che drammatico. I loro duetti sembrano parodie dell'opera lirica che tentano di contaminare con un genere ben diverso com'è il musical. Infatti, le musiche spaziano inaspettatamente dal rock, al pop al rap con solo alcune incursioni nella lirica, in una discutibile commistione di generi musicali. Le scene migliori sono quelle corali in cui rivive il colore della

Napoli della giovinezza di Caruso o il delirio dei fans italiani accalcati ad acclamare il tenore a New York. Sono apprezzabili anche gli assoli di Terranova che, come il suo illustre personaggio, ama e interpreta con la stessa bravura le canzoni napoletane, la romanza e la canzone leggera. Il regista, Filippo Crivelli, preso in prestito dalla regia lirica, ma che si è già misurato in altri musical, tra cui *Il mago di Oz* della scorsa stagione, si trova ingabbiato in un meccanismo non ben congegnato e privo di ritmo. *Albarosa Camaldo*

IL RITRATTO DI DORIAN GRAY. Il musical, liberamente tratto dal romanzo di Oscar Wilde. Ideazione, libretto e regia di Tato Russo. Musiche di Mario Ciervo e Tato Russo. Arrangiamenti e orchestrazione di Giovanni Giannini. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Giusi Giustino. Coreografie di Aurelio Gatti. Luci di Patrick Latronica. Orchestra del Teatro Bellini diretta da Mario Ciervo. Con Michael Altieri, Luca Biagini, Irene Fargo, Priscilla Owens, Filippo Brunori ed una ventina di attori. Prod. Teatro Bellini, NAPOLI.

Enormi schegge di uno specchio infranto e un'atmosfera rarefatta, a metà tra sogno e ricordo, aprono con un inedito *flash-back* il nuovo spettacolo di Tato Russo. Ancora un musical per il regista e drammaturgo napoletano, dopo *Masaniello*, *Viva Diego* e *I promessi sposi*, e ancora un classico della narrativa ottocentesca al centro di una riscrittura, ad un tempo fedele e spregiudicata, per la scena musicale. Comincia in stile poliziesco con la classica scoperta del cadavere, questo *Ritratto*, per poi ripercorrere a ritroso l'ultimo trentennio di vita del giovane Dorian Gray, puntando soprattutto a spettacolarizzare i momenti di un'esistenza spinta fino all'estremo e a non sacrificare eccessivamente lo spirito dei celebri aforismi paradossali del narratore dublinese. Un'operazione sostanzialmente riuscita, in definitiva, grazie a una regia che fonde il mito dell'eterna giovinezza con lo specchio di Narciso e il patto faustiano: un affresco *fin de siècle* con una numerosa serie di quadri in cui si alternano ambienti nobili e personaggi popolari, tra ricevimenti danzanti, scene di caccia, spettacoli d'opera, bettole luride e luoghi di perdi-

zione. Sicuri punti di forza dell'allestimento sono i meccanismi a incastro delle scene mobili, agili e sempre funzionali, e i costumi, veri e propri oggetti di scena nelle mani degli attori, fedelissimi alle minuziose descrizioni del romanzo di Wilde. Per non parlare del cast, affiatato e professionalmente valido, con l'efebico Dorian, raffinato dandy ambiguo e impudente, glaciale anche se un po' troppo stereotipato, di Michel Altieri, il cinico e mefistofelico Lord Henry, magistralmente disegnato da Luca Biagini, l'eterea ed evanescente Sybil, non più attrice shakespeariana ma cantante d'opera, interpretata da Priscilla Owens, e l'intensa Maryanne della brava Irene Fargo. Solo si avverte nella tessitura musicale, che intreccia sonorità primonovecentesche - da Debussy a Puccini - a ritmi latinoamericani e al blues, senza enfatizzare *leitmotiv* e momenti corali, ancora troppa ricercatezza per un genere che deve essere popolare per definizione. *Paola Cinque*

È MOLTO MEGLIO IN DUE, di Jaia Fiastrì ed Enrico Vaime. Regia di Pietro Garinei. Canzoni e musiche di Claudio Mattone. Coreografie di Gino Landi. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Silvia Frantolillo. Con Gianfranco Jannuzzo, Paola Quattrini, Lorenza Mario. Prod. Music 2, ROMA.

Nella pag. precedente, Marina Massironi in *Bull* e Pupa della Compagnia della Rancia; in basso, Michael Altieri, protagonista del *Ritratto di Dorian Gray*, regia di Tato Russo.



Marco (Gianfranco Jannuzzo) e Giulia (Paola Quattrini), collaudati autori di musical di successo, ed ex compagni di vita e di lavoro, si trovano costretti ad allestire insieme un nuovo spettacolo. Nessuna idea sembra però convincerli, anche perché la futura interprete del musical dovrebbe essere Rosaria (Lorenza Mario), l'avvenente ballerina con cui, secondo Giulia, Marco l'ha tradita. In un esilarante confronto fra i tre, riuniti nello stesso appartamento, Giulia scopre che il tradimento non è stato consumato. Marco viene quindi perdonato e Rosaria si assicura la parte. Rimane solo il problema di quale spettacolo allestire. Ma quale trama è più adatta della loro storia? Il mago del musical Pietro Garinei ha ideato una singolare trovata per animare i discorsi dei due autori in cerca di ispirazione: mentre si scambiano le idee su come sarà il loro nuovo spettacolo, la scenografia mobile di Uberto Bertacca, che riproduce l'interno della casa di Giulia, si apre e scompare lasciando spazio, in questo gioco di scatole cinesi, a una serie di probabili futuri musical. Ecco, allora, apparire la compagnia, guidata da Jannuzzo e dalla Quattrini che velocemente si cambiano d'abito, nelle fantasiose coreografie di Gino Landi per proporre un musical sulla vita di Marx, uno sul ritorno dei Savoia, uno spettacolo di magia, una versione moderna dell'*Otello*. Jannuzzo caratterizza con ironia e sentimento il suo personaggio combattuto tra l'amore per la sua ex compagna e le tentazioni a cui è soggetto un uomo di spettacolo; la Quattrini dà vita a una donna forte e risoluta, che nonostante la sofferenza del supposto tradimento, vuole riconquistare il suo uomo. La giovane e ambiziosa soubrette, disposta a tutto, pur di fare carriera, è interpretata dalla Mario,

straordinaria ballerina che si esibisce in un numero di bravura alle sbarre, ballando e cantando addirittura a testa in giù. E Pietro Garinei, ancora una volta riesce a stupire il pubblico, inventando qualcosa di nuovo e ben confezionato. *Albarosa Camaldo*



AGGIUNGI UN POSTO A TAVOLA, commedia musicale di Garinei & Giovannini scritta con Iala Fiastrì. Regia di Pietro Garinei. Scene e costumi di Giulio Coltellacci. Musiche di Armando Trovajoli. Coreografie di Gino Landi. Con Giulio Scarpati, Martina Stella, Chiara Noschese, Enzo Garinei, Max Giusti. Prod. Teatro Ventaglio Nazionale e Music 2, MILANO.

Giulio Scarpati, medico televisivo, l'aria da pretino ce l'ha, ma di arie in questo musical non ne azzecca una. Non sa cantare, tutto qui. Dunque, per questa operazione natalizia di ripescaggio di un successo di Dorelli, meglio sarebbe stato offrire il ruolo di protagonista a Pupo. Che quanto meno sa cantare, tutto qui. Scarpati, tra l'altro, in scena ha meno carisma di Pupo sul palco. Così, da subito, la vicenda del secondo diluvio universale prende un tono da

recita all'oratorio, in carattere con i suoi contenuti, ma non con le dimensioni di un grande teatro. Martina Stella *live* è carina, sorridente, biondina: tutto qui. Di cantare davvero, anche nel suo caso, non se ne parla proprio. Delle sfumature ironiche di Johnny "Sinatra" Dorelli non ci sono tracce. Le stonature continuano a inceppare il lungo spettacolo. Il migliore è la voce fuori campo, vale a dire la *guest star* dello show: Dio. Spira verso la platea un venticello ciellino, che si concretizza nella tirate sulle formiche formigoniche: una da sola non è niente, ma tutte insieme... viva la gente e così via. I caratteri sovrastano il protagonista. Stella non sembra destinata ad un futuro da star. La vera stella è in poltronissima: Sabrina Ferilli. Fuori piove, ma non diluvia: come in scena. Aggiungi un posto a tavola, che andiamo a cena, a consolarci con un piatto di spaghetti alle vongole. È tutto. *Fabrizio Caleffi*

In basso, Paola Quattrini, Gianfranco Jannuzzo e Lorenza Mario, interpreti di *È molto meglio in due*, regia di Pietro Garinei; in alto, Chiara Noschese, Giulio Scarpati e Martina Stella, protagonisti della ripresa di *Aggiungi un posto a tavola* di Garinei&Giovannini.





Vecchia Europa e Dammatrà

MILANO RISCOPRE MAZZARELLA (meglio tardi che mai)

di Gastone Geron

VECCHIA EUROPA, progetto di Dante Isella. Regia di Giuseppina Carutti. Con Piero Mazzarella. Prod. Piccolo Teatro, MILANO.

Il titolo di *Vecchia Europa* può trarre in inganno, giacché semmai è "Vecchia Lombardia" il *leitmotiv* di una singolare operazione multimediale ideata da Dante Isella sulla base di una sceneggiatura cinematografica scritta negli anni Trenta dal poeta milanese Delio Tessa e mai concretatasi in un film. L'inventiva Giuseppina Carutti, è intelligentemente ricorsa a un grande schermo per lasciar meglio intendere la scansione cinematografica della riproposta sceneggiatura ambientata agli albori del Novecento e incentrata sulle concomitanti vicende di un ricco lombardo prossimo alla fine della sua giornata terrena e di una giovanissima e disperata vagabonda destinata fatalmente a intruparsi in una casa di tolleranza. Se due sono le parallele vicende (una morte naturale a specchiarsi in una morte civile) uno solo è l'interprete in scena dal primo all'ultimo dei mancati fotogrammi: ed è uno straordinario Piero Mazzarella a moltiplicarsi magicamente nelle mille voci di una probabile Pavia *d'antan* che evoca le nebbie impenetrabili di allora, il calpestio dei tram a cavalli, l'umido sentore del contiguo Ticino, le facce stravolte della *poera gent*, la spocchiosità dei nuovi ricchi, il cicaleccio muliebre a

confronto con il ruvido interloquire dei loro *omen*. Con la sua corposità non soltanto fisica, con la sua inconfondibile voce delle nebbie, con la prodigiosa capacità di stravolgere in accenno di pianto la più folgorante delle battute, Mazzarella ha riempito da solo l'immensa platea del milanese Teatro Studio, senza l'ausilio di alcun elemento scenografico bastandogli pochi poveri oggetti portati in scena da un "girevole" a evocare una città lombarda riproposta nella ricchezza semantica di un dialetto che per secoli s'è fatto lingua, prima di progressivamente ridursi ai margini nel contesto di una stravolgente omologazione. Un organetto di strada fa da apripista a una successione rapidissima di quadri che si concretano in tre "visioni" e in un finale commiato, muovendo dal carro delle spazzature trainato da un asinello alla portineria di una casa patrizia, dalla camera di un morente alla stanza di un bambino, dalla sciora padrona e dalle ospiti di un vecchio lupanare al disadorno "corridoio delle vecchiette", per concludersi con il miagolio fioco di due gatti che raspano a una porta svegliando il vecchio portinaio che si alza dal letto per far entrare qui *pover best*. La straordinaria commistione linguistica della sceneggiatura originale si innerva ulteriormente dall'accorto montaggio di Dante Isella e dalla ineguagliabile mediazione scenica di Mazzarella.

DAMMATRÀ, di Carlo Maria Pensa. Regia e scene di Silvano Piccardi. Con Piero Mazzarella. Prod. Teatro cultura srl., MILANO.

Tenuto a battesimo vent'anni fa, Pietro Mazzarella ha da allora eletto a suo cavallo di battaglia il monologo che Carlo Maria Pensa aveva appositamente scritto per lui, incentrandolo sul dolente-nostalgico sfogo del custode di un vecchio e glorioso teatro destinato all'abbattimento per lasciar spazio all'ennesimo supermercato. Concepito come un'idea di spettacolo e non come testo chiuso, in modo da consentire aggiornate variazioni sul campo da parte dell'ultimo erede di Ferravilla e della grande tradizione del teatro milanese, *Dammatrà* (ovvero

"Dammiretta") prende il titolo dal soprannome dell'appassionato protagonista dal doppio cognome di Scaccia Speri che da un lato rimanda alla sua duplice origine siculo-lombarda e dall'altro allude alla sua idolatria per l'amato Shakespeare. Sono proprio brevi e folgoranti squarci presi a prestito da *Otello*, *Falstaff*, *Amleto*, *Giulietta e Romeo*, *Re Lear* a trasformare in una sorta di toccante serata d'onore l'amaro e fatale congedo del vecchio custode dal suo condannato teatro. Chi conosce Mazzarella può agevolmente immaginare che cosa gli consenta, al di là delle stesse intenzioni dell'autore, un "testo aperto" dove può innestare ironico-tocanti richiami autobiografici, spunti di denuncia sociale, richiami alla solidarietà, appelli al rilancio di una "milanesità" concepita come una medaglia da degnamente onorare giorno dopo giorno, a prescindere dal luogo di nascita. Ambientato tra vecchi stracci e tra il misero trovarobato avuto in eredità da chissà quale "minima", il soliloquio di Scaccia Speri davanti alla muta figlia paralitica (cui allude una parrucca femminile che spunta dalla spalliera di una poltrona) assurge per magia di interprete e per provocante suggerimento di autore a testamento-manifesto che, evocando le grandi ombre di Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Paola Borboni, Sarah Ferrati, proietta l'infedeltà fede nella perennità del teatro, tempio del verbo e laica chiesa di aggregazione. ■

Piero Mazzarella, interprete di *Vecchia Europa* e *Dammatrà*.

Milano val bene una Asti

DieNÖTT, di Adriana Asti. Arrangiamenti e direzione musicale di Alessandro Nidì. Con Adriana Asti e Gianluca Faccini (pianoforte), Ilaria Catozzi (violoncello), Alessio Terranova (clarinetto). Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Teatro della Società e Comune di LECCO - Qp Produzioni, MILANO.

È un canto d'amore alla sua Milano quello che Adriana Asti intona nella personalissima riproposta di parole e musiche di una trentina di poeti, commediografi, scrittori, giornalisti, cantautori, cabarettisti, riuniti sotto l'emblematico *chapiteau* di *DieNött*, giorno e notte, voci e canzoni di ieri e di oggi. Autocostrettasi in un raffinato smoking, quasi a sottolineare una presenza asessuata che nulla vuol concedere alla natia femminilità, la Asti conquista la platea trascorrendo incalzante e senza preoccupazioni temporali dal ricordo di una modista in gran auge a metà Novecento alla più toccante pagina della peste seicentesca evocata da "don Lisander" nei *Promessi Sposi* per abbandonarsi poi alle struggenti note di Fiorenzo Carpi, Gino Negri, Paolo Conte, Lucio Dalla, Giorgio Gaber, Roberto Vecchioni e infine per chiedere prestiti subito munificamente onorati a Carlo Porta, Carlo Dossi, Delio Tessa, Giovanni Testori, Alberto Arbasino. Senza alcun ingombro scenico a interrompersi tra la recitante-cantante e il suo pubblico, Adriana Asti assurge a monumento vivente di una milanesità che rifugge dall'enfasi e prende le distanze perfino "dal cuore in man" per trasmettere l'essenza più autentica di un pragmatismo operoso che non si chiude in se

Una scena dello spettacolo *DieNött*, di Adriana Asti.

regia di Pasqual

LORCA

a passo di flamenco

Che i personaggi femminili di Lorca siano soprattutto vittime di un contesto che li schiaccia, vengano bruciati dalle loro stesse passioni è fatto assai meno anacronistico di quanto si possa credere. L'Andalusia è tristemente nota per essere tuttora tra le regioni europee dove maggiori sono gli abusi e le violenze inflitte alle donne, e soprattutto tra le pareti domestiche. Difatti Lorca rielaborava di fantasia, ma attingeva a piene mani dalla cronaca. Si pensi a *Nozze di sangue* o a questo

Mariana Pineda allestito da Lluís Pasqual. La vicenda della giovane eroina che fu condannata a morte per aver condiviso amore e ardore per la libertà con Pedro Sotomayor, organizzatore di una cospirazione sovversiva, fu resa in versi da Lorca. E ora da Pasqual, trasposta sulla scena con il linguaggio della danza. I puristi del flamenco potrebbero aver da ridire. Ma dalle lontanissime origini gitane ad oggi il flamenco, che proprio in questi anni vive il massimo fulgore di tutta la sua storia, ne ha fatta di strada, contaminandosi quanto a musica e a danza, specie - e come pare in questo caso - con il genere classico. Qui alle tradizionali chitarre, il compositore Manolo Sanlúcar, uno dei musicisti di flamenco più importanti di Spagna, ha accompagnato un'orchestra di corde e fiati non mancano. La teatralizzazione di questa danza popolare la rende sofisticata ma non ne tradisce la natura: un movimento che spira iper-dignità e sensualità che dall'articolazione dei polsi scuote le viscere. Di un'espressività che esubera dal virtuosismo di bailaora, Mariana è la straordinaria Sara Baras, anche ideatrice delle coreografie. Ugualmente gli interpreti maschili infondono con chiarezza carattere ai personaggi: José Serrano (Don Pedro), potenza dominata, delicato e passionale insieme, Luis Ortega, prorompente come commissario Pedrosa, geometrico, obliquo, impettito, dalle lunghe falcate, maneggia con grande ironia il personaggio, Miguel Cañas (Don Fernando) lieve e perfetto. I segni messi da Pasqual sul palcoscenico sono lampanti. Un cancello ricamato come una parete a stucco *mudéjar* che diventa sbarre del carcere e grata di confessionale: Stato e Chiesa, i poteri che stritolano Mariana. Un gioco di luci che va dal ghiaccio all'ambra sintetizzando gli stati d'animo della protagonista. E l'attitudine dei costumi a diventare elemento coreutico inscenando magnifici effetti visivi. Uno spettacolo che manda in visibilio gli amanti del genere e non solo. *Anna Ceravolo*

MARIANA PINEDA, da un'idea di Federico Garcia Lorca. Drammaturgia, regia e luci di Lluís Pasqual. Coreografie di Sara Baras. Scene di Daniel Bianco e Lluís Pasqual. Costumi di Renata Schusheim. Musiche originali di Manolo Sanlúcar. Con Sara Baras, José Serrano, Luis Ortega, Miguel Cañas, Auxiliadora Fernández, Raül Fernández, Charo Pedraja, Raül Prieto, Cecilia Gómez, Ana González, María Vega. Prod. Saba Danza S.L., Mariana Gyalui, MADRID.

stesso, anzi si apre alla ragione degli altri. Disincanto e magia, tocchi passionali e subiti ripensamenti, notazioni ironiche e divagazioni maliziose confluiscono in un "recitarcantando" che si fa beffe di ogni regola per lasciar libero spazio alla notazione di costume, al recupero di una stagione, all'illuminazione di un volto, giorno e notte, in faccia al Duomo o in un vicolo di periferia, sul sagrato di una

chiesa o sulla piazzola di un opificio, sempre con Adriana Asti, musa inquietante per citare De Chirico. *Gastone Geron*

Assassinio nel partito

LE MANI SPORCHE, di Jean-Paul Sartre. Adattamento di Paolo Bignamini e Annig Raimondi. Regia di Annig Raimondi. Scene e luci di Fulvio Michelazzi. Costumi di Nir Lagziel. Maschere di Silvia Bassi. Con Marino Campanaro, Maria Eugenia





D'Aquino, Ruggero Dondi, Riccardo Magherini, Annig Raimondi, Vladimir Todisco Grande, Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

Afferra ancora e scuote le coscienze un dramma come *Le mani sporche* di Sartre? La risposta può solo venire da ogni singolo spettatore. Sicuramente è una rara opera della letteratura europea in cui la rituale *clairté* francese si sposa alla perfezione alla disperazione umana e i concetti morali vengono espressi con il rigore e l'asciuttezza del teorema euclideo. È rimasto anche nelle cronache del tempo il rumore, anzi lo scandalo che esso suscitò al suo apparire al parigino Théâtre Antoine nel 1948. La cosa che più scandalizzò i compagni di partito di Sartre, che alla fine ritirò l'opera, era il tema che stava al centro, quello "dei fini e dei mezzi"; nelle *Mani sporche* il delitto all'interno del partito non solo veniva giustificato quale valido strumento di lotta rivoluzionaria, ma sembrava assumere gli stili di una fredda e spietata disinvoltura. L'argomento è noto. Un giovane intellettuale, il borghese Hugo, viene incaricato dal partito dell'assassinio di Hoederer, dirigente del partito proletario. Quando uscirà di carcere, il partito proletario avendo ormai mutato politica e adottato la stessa linea dell'ucciso e di cui la memoria è stata riabilitata, si troverà in una morsa ancor più crudele. "Non recuperabile" a questa realtà, il giovane verrà a sua volta ucciso dai compagni, o meglio andrà lui stesso incontro alla sua fine. Della fosca,

dolorosa e aspra vicenda originaria, la regista Raimondi s'impadronisce con bella intelligenza e vigore. Soprattutto immerge il dramma in un clima giustamente torbido e cupo dando mordente all'intreccio anche attraverso il rapido ritmo impresso all'azione. Totale è poi l'impegno

degli interpreti; tutti operanti con la giusta intensità drammatica. A spiccare soprattutto Riccardo Magherini che avvolge il suo Hugo in una inquietudine e in un tormento che ha qualcosa di dostoevskiano. È di una giusta secchezza e risolutezza l'Hoederer di Ruggero Dondi ed è una moglie colta con interessante svagatezza quella di Maria Eugenia D'Aquino. Ma bene si inseriscono anche la stessa Anning Raimondi nel non facile ruolo di Olga, l'intransigente militante, e così Marino Campanaro e Vladimir Todisco Grande. Per la giovane compagnia milanese questo rilancio delle *Mani sporche*, anche se solo da un punto di vista documentario è un bel punto di merito. *Domenico Rigotti*

Riccardo tra Freud e Brecht

LA TRAGEDIA DI RICCARDO III O DELLE MALEDIZIONI, da *Riccardo III* di William Shakespeare. Regia di Antonio Latella. Scena e costumi di Emanuela Pischedda. Luci e ricerca suoni di Giorgio Cervesi Ripa. Musiche di Chiara Cipolli. Con Stefano Braschi, Marco Cacciola, Giovanni Franzoni, Fabio Pasquini e Alessandro Quattro. Prod. Elsinor, MILANO.

Latella con questa regia shakespeariana rivoluziona il piano cartesiano della tragedia e imprigiona lo spazio scenico in una rete, luogo non euclideo, curvo, che si dilata e si retringe, ora per intrappolare nel suo senso semiologico i personaggi, per liberarli provvisoriamente.

Mentre un tempo oggettivo, meccanico, rappresentato da un ticchettio implacabile, dà una carica al pupazzo bio-meccanico di un Riccardo (interpretato da un efficace Stefano Braschi) "lower than life" in bilico tra il lettino di Freud e l'epicità brechtiana. I suoi delitti parentali sono solamente un sillogismo politico e, dunque, nella storia c'è posto soltanto per le quattro donne "vedove del potere" che, in omaggio al teatro elisabettiano, sono incarnate da uomini, e, offrendo allo spettatore assoli "ventrali", vestiti da una vocalità "barbarica", foneticamente regredita, guardano idealmente alle vinte troiane euripidee e incarnano impossibili riscatti edipici per Riccardo. Il testo scenico si rivela un alto esercizio di ingegneria dei movimenti dove sperimentare dei perfetti *ballets à entrée*, pantomime minuettistiche che ci conducono con precisione geometrica al tragico epilogo, qui giocato come l'impossibile e simbolico reinfetamento di Riccardo nell'utero-vestito della madre. Il bianco dei costumi contrappunta il nero nel quale è avvolta la vicenda, mentre pennellate di rosso senecano e di viola straniante colorano appena una scena fotografata in una suggestiva penombra. *Daniilo Caravà*

In alto, una scena di *Le mani sporche* di Sartre, regia di Annig Raimondi; in basso, *La tragedia di Riccardo III o delle maledizioni*, regia di Antonio Latella.



a Milano

Trittico goldoniano

di Gastone Geron

ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI, di Carlo Goldoni. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene, costumi, maschere di Graziano Gregori e Carla Teli. Con Marcello Bartoli, Dario Cantarelli, Donatello Falchi, Giorgio Bertan, Lino Spadaro, Michela Martini, Michela Mocchiutti, Antonio Merone, Roberto Petruzzelli. Prod. Compagnia "I Fratellini", FIRENZE - Compagnia Teatro di VERONA - Estate teatrale veronese, VERONA.

LA BANCAROTTA, di Carlo Goldoni. Regia di Fulvio Vanacore. Scene di Mr. Sabotage e Gianmaria Caschetto. Costumi di Ilaria Ariemma, Miriam Melzi, Simona Isgrò. Luci di Edoardo Favetti e Andrea Lisco. Fonica di Antonio Agugliaro. Con Edoardo Favetti, Daniele Ornatelli, Davide Palla, Mauro Cesaretto, Lucrezia Maniscotti, Maddalena Russo, Silvia Beillard, Erika Nagel, Mimosa Campironi, Valentina Falorni, Alioscia Viccaro, Sonia e Dilla Berto. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

LO SGHIGNAZZO DI ARLECCHINO DI CARLO GOLDONI, RUZANTE, DARIO FO. Drammaturgia di Eugenio de' Giorgi e Vito Molinari. Regia di Vito Molinari. Scene e costumi di Matteo De Martino. Maschere di Renzo Antonello. Canzoni e musiche di Luciano Del Giudice. Con Eugenio de' Giorgi. Prod. Associazione teatrale Duende, MILANO.

Un insolito trittico del "Goldoni minore" ha fatto da battistrada all'avvio di una stagione che promette altri impegnativi appuntamenti con la drammaturgia del Veneziano. *L'Arlecchino servitore di due padroni* è da più di mezzo secolo così legato al mitico

allestimento strehleriano con Marcello Moretti, e poi con l'ancora operante Ferruccio Soleri, che una qualsiasi riproposta sembra impresa temeraria. Veneziano di nascita, goldoniano di elezione, il regista Giuseppe Emiliani ha affrontato il rischio puntando su un Arlecchino-Truffaldino terragno e selvatico, non a caso abbigliato senza le losanghe policrome della tradizione, ma biancovestito come uno Zanni della Commedia dell'Arte. Tutto si svolge su una grande pedana ai cui lati, accanto a panche e specchi, sostano al lume di candela gli attori che in quel momento non sono di scena. La sensazione di teatro nel teatro è accentuata dalle rosse pareti e dagli essenziali apparati esterni che s'innalzano e si abbassano a vista sul palco consentendo agli interpreti di sviluppare appieno i meccanismi giocosi dell'"improvviso" in un mondo ancora governato dalle maschere e non rapportato ai "caratteri". La capricciosa circostanza che consente all'affamato e cialtrone bergamasco di porsi contemporaneamente al servizio del sedicente Federigo Rasponi e del dabben Florindo, è sfruttata al confine del grottesco da un Marcello Bartoli che rimanda appieno la sostanziale amoralità di un morto di fame pronto a vendersi al primo offerente. L'exasperazione farsesca è ulteriormente dilatata dall'ingegnoso capovolgimento del personaggio della vindice Beatrice che nel travestimento maschile di Federigo Rasponi non è interpretata da un'attrice vestita da uomo ma affidata agli inconfondibili tratti virili dello spassosissimo Dario Cantarelli. La sottolineata adesione registica ai canoni dell'"impromptu" emerge dall'afflato corale di uno spettacolo che non conosce cadute di tensione. Se sul versante femminile s'impongono la squillante Smeraldina di Michela Martini e l'accorta Clarice di Michela Mocchiutti, la sigla più tipica del riproposto *Servitore di due padroni* è data da un babelico plurilinguismo che mette insieme, tra lazzi e *surton*, il veneziano dell'ottimo Pantalone di Donatello Falchi al bergamasco, al piemontese, al barese dei comprimari. Altrettanto legata ai canoni della Commedia dell'Arte è *La bancarotta* che a Goldoni fu ispirata dal *Pantalone*

mercante fallito di Tommaso Mondini. Il regista Fulvio Vanacore che, nell'adattamento, cui ha collaborato Maddalena Russo, ha trasformato il pacioso bolognese Dottor Lombardi in un malefico Dottor Lemarchand, folle stregone animato da un odio feroce per le maschere, e ha riscritto il copione originale ricorrendo a un linguaggio prossimo a quello dei fumetti, alternando battute da cabaret a numeri cantati e ad apparizioni fantasmatiche per ricreare un mondo senza valori e senza principi dove nel primo tempo ha gran parte il funambolico Arlecchino di Davide Palla che poi scompare per lasciar più ampio spazio al Dottore di Edoardo Favetti, al Pantalone di Daniele Ornatelli; al Brighella di Mauro Cesaretto, alla Smeraldina di Lucrezia Maniscotti e agli altri tutti che s'inseriscono nell'onirico risvolto di un mondo inquietante governato dalla "signora della notte". Forse non tutti i riferimenti allegorici arrivano all'orecchio e all'occhio dello spettatore meno avvertito ma tutto il pubblico resta comunque coinvolto in una sorta di favola crudele. A completare il trittico goldoniano è chiamato in causa con qualche arbitrio *Lo sghinazzo di Arlecchino* che il protagonista Eugenio de' Giorgi e il regista Vito Molinari hanno tratto da pagine goldoniane mescolate allo "snaturale" del Ruzante e al "grammelot" di Dario Fo per tracciare un icastico ritratto della maschera italiana forse più popolare, nata come Zanni, evoluta in Truffaldino, assurta a simbolo del sottoproletariato di ogni tempo. Nell'assolo poggiate sulle larghe spalle dello scattato Eugenio de' Giorgi si fondono e sovrappongono momenti mimici, variazioni acrobatiche, musiche, canzoni, travestimenti che attraversano sette secoli di storia, muovendo in retromarcia dall'*Arlecchino* settecentesco del Veneziano per fargli risalire le native valli bergamasche nella virtuale compagnia dello sproloquante contadino pavano ricreato dallo "studiatissimo e cittadinesco" Angelo Beolco che si compiaceva a fare il verso alla gente di contado per il diletto della corte raffinatissima del suo protettore e amico cardinal Cornaro. E per infine fargli compiere un salto di secoli rapportandolo ai lazzi, agli sberleffi, agli stupori dell'Harlequin provocatore di Dario Fo così da innalzare l'assolo a monumento vivente dello scarrozzante di ogni tempo. ■



R. & G. ritorno al teatro

ROSENCRANTZ E GUILDESTERN SONO MORTI, di Tom Stoppard. Regia di Eugenio de' Giorgi. Scene di Antonietta Poli. Con Ilario Carvelli e Arturo Riva. Prod. Associazione Duende, MILANO.

Quando fu presidente del festival di arte cinematografica di Venezia, lo scrittore nordamericano Gore Vidal contribuì in maniera determinante all'assegnazione del Leone d'Oro al film tratto dalla fortunata opera di derivazione shakespeariana di Stoppard. Vidal sottolineò la priorità della sceneggiatura nella composizione di una pellicola e ci furono polemiche. Ora due giovani attori, alla prima esperienza teatrale importante, visto il film, hanno chiesto al direttore artistico del Teatro Olmetto, Eugenio de' Giorgi, la regia per la loro versione a due di *Rosencrantz e Guildenstern*, testo di parola quant'altri mai. Una scelta colta e intelligente. E intelligente e colta è la messa in scena orchestrata da de' Giorgi. Il duetto tra Rosencrantz-Carvelli e Guildenstern-Riva funziona. La vicenda dei personaggi minori dell'*Amleto*, assurti al ruolo di protagonisti assoluti, tra giochi e sottintesi, nel raccontare il dramma del Principe, evocato con una scheggia del celeberrimo monologo, procede con adeguata attrezzatura di tecnica attoriale e una già matura disinvoltura. Ciascuno a suo modo, Carvelli all'italo-americana e Riva alla Royal Shakespeare on Broadway, mostrano una subliminale inclinazione "Actors Studio" e una passione cinematografica gemella di quella teatrale. Così, mentre la nave che porta Hamlet in Inghilterra finisce, per intuizione di Stoppard, in una bonaccia alla Coleridge, la crociera scenica dei due servitori approda al meritato applauso, mostrando segnali più che incoraggianti per gli interpreti. Entrambi dominano il fraseggio, al quale uniscono una forza gestuale che, per una volta, non eccede e non scade in giovanilismi da palestra. *Fabrizio Caleffi*

BONNOT E VALLANZASCA
banditi di ieri e di oggi

Aveva incantato la fantasia di migliaia di persone. Jules Bonnot, anarchico e meccanico disoccupato, approda al crimine dopo una breve vita di disagi e frustrazioni personali. La popolarità di cui godette come rapinatore di banche fu di breve durata e, dopo essere fuggito a investigatori e gendarmi, fu costretto a capitolare. Alla fine, il 28 aprile 1912, il bandito Bonnot, assediato da 500 soldati dell'esercito francese, morì. Accorsero per assistere alla sua cattura ventimila persone. Negli anni Cinquanta Henri-François Rey scrisse una commedia musicale che aveva per argomento la Banda Bonnot e chiese al folletto delle notti parigine, Boris Vian (poeta, scrittore, musicista jazz e autore di canzoni), di comporre testi e musiche delle canzoni per la rappresentazione. Lo spettacolo andò in scena a Parigi, ma la censura allora vigente tagliò le gambe a un lavoro di grande attualità per i temi trattati, che andava a mettere in ridicolo le contraddizioni dell'epoca. Negli anni Settanta, fu Louis Bessières a rimusicare il lavoro, dopo che si erano persi testi e spartiti originali. A circa un secolo da quelle rocambolesche imprese, ecco Giangilberto Monti che rimette in scena, utilizzando la forma del racconto, l'avventura della Banda Bonnot. Il lavoro viene presentato come un inedito, sia per il nostro Paese sia per la Francia: questa volta non vi è stata censura. Monti torna anche a trattare di personaggi ai margini, ladri e assassini, come aveva già fatto in passato. Musica e canzoni hanno un peso importante nella narrazione, in cui si snocciolano, secondo una scansione temporale alquanto fitta, le vicende della Banda Bonnot. Partner irrinunciabili sono Renata Mezenov Sa, che delizia il pubblico con interpretazioni canore che spaziano in ogni registro e forma della canzone popolare, Caroline Tallone, con l'inusuale ghironda e organetto diatonico per ricreare le magie e i suoni dei tempi che furono, e il sapiente Roberto Carlotti alla fisarmonica e al basso acustico. Se un appunto ci è permesso, questo va al ritmo della narrazione, che volendosi incalzante perde d'intensità perché manca una vera e propria caratterizzazione della voce narrante che è di Giangilberto Monti. Un viaggio a ritroso, drammatico e grottesco. Una vita distante anni luce dalle criminose vicende del gangster Renato Vallanzasca che infiammò gli animi di molte donne negli anni Settanta. La figura del celebre rapinatore, oggi ergastolano, ha ispirato il titolo di questa *pièce noir*, in cui E. P., poveraccio senza arte né parte, cova sogni di rivalsa e vendetta sociale nei confronti della vita sfigata con cui deve fare i conti. Paolo Pierobon, al massimo della forma, affronta questo monologo sotto molti aspetti pesanti, ma anche affilato come un coltello, perché non risparmia i luoghi comuni e le verità date per scontate. In questa danza folle e cupa, scandita dalle musiche della rock band Afterhours, un uomo solo ripercorre con urla, imprecazioni e strepiti il non senso della sventura che gli si è scagliata addosso. La voce di Pierobon-Vallanzasca diventa quella di molte persone nelle stesse condizioni: le grida diventano i gemiti sordi, che denunciano la sottrazione di qualsiasi diritto e dignità in una vicenda di ordinaria disumanità. *Alessandro Tacconi*

LA BANDA BONNOT. STORIA DEL BANDITO ANARCHICO JULES BONNOT, cantata e raccontata da Giangilberto Monti su canzoni originali di Boris Vian. Scene di Sabrina Tempesta. Costumi di Diamante Accordi. Direzione musicale di Carlo Cialdo Capelli. Con Giangilberto Monti, Renata Mezenov Sa, Roberto Carlotti, Caroline Tallone. Prod. Fort Alamo, MILANO.

COME VALLANZASCA, di Baraldi-Pierobon. Regia di Giulio Baraldi. Scene di Simona Monfrinotti. Luci di Beppe Sordi. Musiche degli Afterhours. Con Paolo Pierobon. Prod. Le Macrò Maudit, SESTO SAN GIOVANNI (MI).

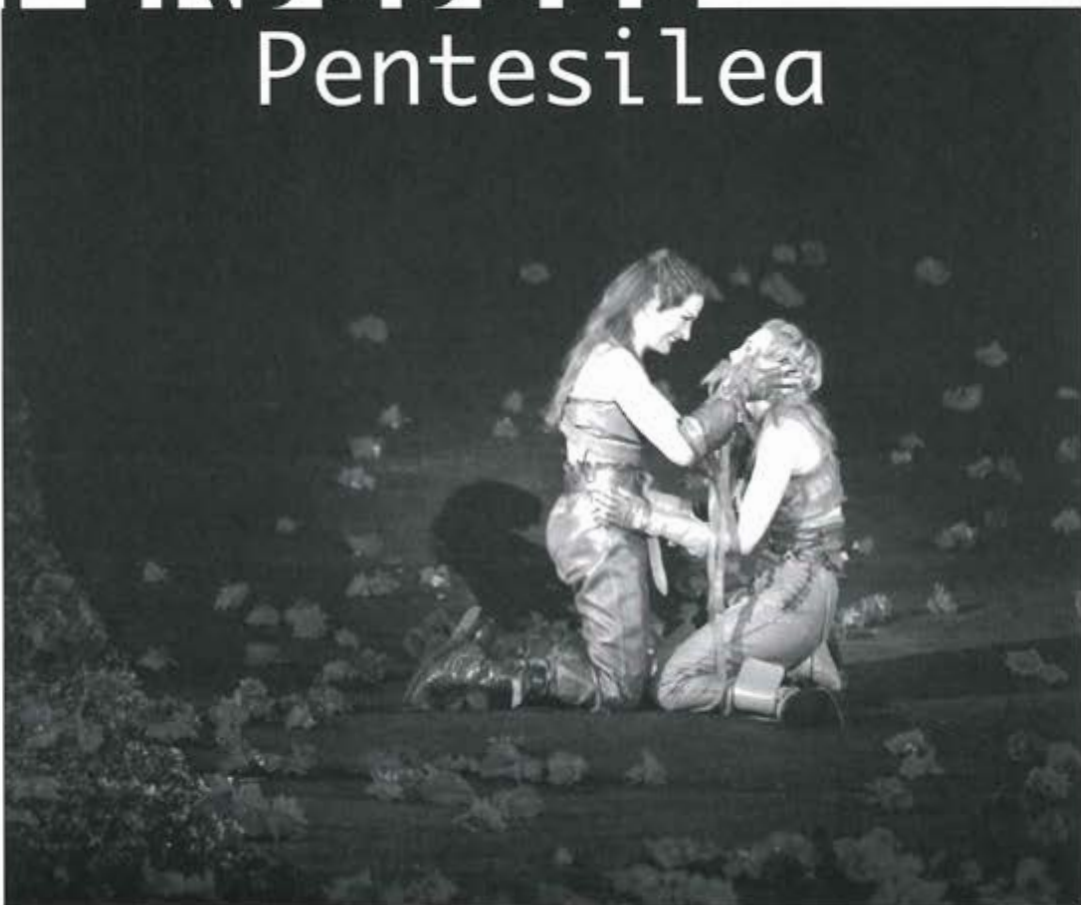
Nella pag. precedente, Eugenio de' Giorgi, interprete di *Lo sghignazzo di Arlecchino*; in basso, a sinistra, Paolo Pierobon in *Come Vallanzasca*, regia di Giulio Baraldi e, sotto, due interpreti di *La banda Bonnot*, di e con Giangilberto Monti.



PRO & CONTROLLO

(IM) PERDIBILE Pentesilea

PENTESILEA, tratto da
Heinrich von Kleist.
Traduzione di Enrico
Filippini. Regia di Peter
Stein. Costumi di Franca
Squarciapino. Musiche di
Arturo Annecchino. Luci di
A.J. Weissbard. Con
Maddalena Crippa,
Graziano Piazza, Anita
Bartolucci, Pia Lanciotti,
Debora Zuin, Fernando
Maraghini, Christian
Poggioni, Simone Pieroni.
Prod. CRT Artificio, MILANO.



di Ugo Ronfani

Prima di dire tutto il bene che penso della *Pentesilea* di Kleist ideata e diretta da Peter Stein, e della sua interprete Maddalena Crippa, mi sembra doveroso fare una premessa, che riguarda l'abitudine sempre più frequente di riproporre, nei cartelloni delle normali stagioni di prosa, spettacoli concepiti per i festival d'estate. Per gli spettacoli di routine, dove l'importanza dello spazio scenico è di scarsa rilevanza, nessun problema, o quasi; ma per quelli di maggiore impegno culturale e produttivo, per i quali il luogo è determi-

nante, se non condizionante, è difficile far tornare i conti, a seconda che gli allestimenti si svolgano *en plein air* nelle rassegne d'estate o nel chiuso dei palcoscenici con adattamenti più o meno felici, quasi sempre riduttivi. A maggior ragione uno spettacolo di fisica e violenta espressione di passioni, come la *Pentesilea* secondo Stein si dispiegava in tutta la sua barbarica, corale vitalità nei luoghi (che dobbiamo definire magici, a costo di dare nell'ovvio) per i quali era nato: Epidauro, Siracusa, Urbisaglia nelle Marche. Quello scivolo gigantesco, integrato nel paesaggio, di dove precipitavano al basso le ululanti amazzoni, o vi si inerpicavano come invasate; quei colpi di gong che percuotevano il silenzio antico e sacro dei luoghi; quei fari accecanti che ferivano la dolce luminosità della notte; e quel recitarcan-

tando degli attori che sembrava venire dalla terra e riproduceva il senso arcano di una lingua perduta, tutto questo non poteva essere trasferito nello spazio severamente astratto del palcoscenico. Dove molti elementi dello spettacolo risultavano essere, inevitabilmente, altrettante rappresentazioni di un inautentico teatrale del nostro tempo, sia pure di vibrante e raffinata suggestione. Coproduzione realizzata faticosamente coinvolgendo quattro paesi (Italia e Grecia, Spagna e Austria, con un cast comprendente all'origine un coro di trenta amazzoni), lo

spettacolo ha avuto il merito di riproporre, in un'epoca in cui la nostra scena s'accontenta di sopravvivere a se stessa, una progettualità europea intorno al teatro: come ai tempi di Copeau e di Reinhardt, della Francia del Théâtre des Nations, dello Strehler del Théâtre de l'Europe. Basterebbe la dimensione stessa dell'impresa per renderla di estremo interesse. Pensando alla scena di Epidauro, Peter Stein ha avuto sicuramente un'ambizione più alta di quella di rappresentare, appunto, il delirio creativo della *Pentesilea* come una "follia romantica" da rivisitare con moderno, filologico distacco. Non questo ha inteso illustrare Stein ma ritrovare, nei gorgi profondi della poesia kleistiana, la forza vitale e misteriosa della guerra amorosa, nella sua cieca, distruttiva violenza, nella bruciante tensione fra Eros e Thanatos, fra la vita e la morte. Ed era altrettanto sicuramente questo, il restare all'ascolto della tragicità romantica di Kleist fino ai suoi eccessi, il modo giusto per riproporre, nell'incandescente crogiuolo di un'epoca di ferinità ritrovata all'incrocio fra la visionarietà di un poeta e la ritrovata suggestione dei teatri antichi, la sostanza umana, dove sangue e parola coesistono, del mito di Pentesilea. Quanto a Maddalena Crippa, restano e valgono i superlativi con cui la critica ha salutato la

sua interpretazione. Quando la sua Milano che l'aveva scoperta diciottenne, nel '75, nel goldoniano *Campielo* di Strehler si renderà conto di avere tenuto a battesimo una fra le più grandi attrici del teatro italiano, che sa prodigarsi in una dimensione europea? ■

di Domenico Rigotti

Esco dal coro. E può darsi che stecchi. Ma steccare ogni tanto non è un male. Sostiene qualcuno: rinforza le corde vocali. Esco dal

coro perché fatico ad associarmi agli elogi nei riguardi della "*Pentesilea* secondo Peter Stein". A quel tributo di begli aggettivi che vanno sempre in accoppiata e che talvolta rasentano un ossimoro. Leggasi: spettacolo tenero e feroce, semplice ed esagerato, innocente e furente, ironico e lirico. Poiché dovuto a un regista di larga fama e perché con protagonista una brava attrice che spesso ama il "recitarcantando", era uno spettacolo, nel senso più stretto, "da vedere". (Ma quante volte nel corso di una stagione la frase si ripete?). E di cose da vedere cioè da ammirare nel "superbo" spettacolo, sicuramente ce n'era forse più d'una. Non dico i costumi, che miravano al finto barbarico e soprattutto quelli femminili, quelli delle amazzoni (amazzoni o valchirie?) indossanti terribili corsetti che reprimavano i seni. O meglio a dire il seno, visto che l'altro (già, l'etimologia è chiara: "a mazos"), poverine!, han dovuto tagliarselo per meglio poggiare sul petto l'arco per combattere. Certo da ammirare, ma con qualche riserva, la scenografia. Quella sorta di cratere o di grande duna sabbiosa sulla quale ben giocavano le luci e davano effetti corruschi, che trasferiva l'azione in un territorio astratto o atemporale. E la immergeva in qualcosa di freddo e di distaccato. Dirò però, di aver visto anni fa una *Penthésilée* in francese questa, calata in un ambiente ancora più algido. La vicenda collocata in un Grande Nord tra rocce ghiacciate dove la neve copriva tutto. A proporla, ma piuttosto confusamente, senza autentico pathos anche in quel caso, André Engel. Ma potrei fermarmi, per le cose positive al superbo *tableau-décor* ideato dal regista tedesco. Ché poi l'operazione kolossal di Stein per il resto mi ha lasciato piuttosto perplesso. Allo spettacolo manca un vivo fuoco interiore. Sulla ribalta, come direbbero oltralpe, «un va-et-vient entre des contraires sans réalité, sans des reflets». Sì, senza riflessi. È famoso il giudizio di Ludwig Tieck a proposito del capolavoro di Kleist: «Questo strano mostro con tanti gioielli poetici». Stein, "il mostro" non mi pare sia riuscito a "domarlo" e i gioielli a brillare solo a momenti. Lo spettatore rimane distante, poco coinvolto dalla angosciosa e incandescente vicenda d'amore e di morte che si consuma sulle rive dello Scamandro. Dalla vicenda di inquietanti meravigliose amazzoni che vincono e sono vinte da altrettanto meravigliosi eroi. Dalla vicenda di destini insoluti. Né lo spettatore riceve autentiche e vere emozioni dalla protagonista. Coraggiosa, temperamentosa l'intrepida Maddalena Crippa; ma la sua regina delle Amazzoni ricalcata su vari registi (e troppi), non lascia un segno incisivo. *Pentesilea* non è il manoscritto di un grafomane, *Pentesilea* è un'opera grande e se la sua bellezza, il suo valore, come da quasi due secoli si sostiene, sta nella sua "irrappresentabilità" non la si rappresenti a meno che non ci si metta con moltissima dedizione o, anche questo va bene, con molta maniacalità. ■

Una scena di *Pentesilea* di Kleist, regia di Peter Stein (foto: De Tullio).

Guarda che Banda!

GUARDA CHE LUNA, di e con Gian Maria Testa e la Banda Osiris: Enrico Rava, Stefano Bollani, Enzo Pietropaoli e Piero Ponso. Coordinamento scenico di Giorgio Gallione. Luci di Maurizio Viani. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Non è cosa facile che ironia, poesia e nostalgia siano dosate e amalgamate con tanta eleganza e intelligenza quanto in questo spettacolo dedicato agli ottant'anni di Fred Buscaglione. D'altro canto ironia poesia e nostalgia sono le tre anime del grande americano d'Italia, rappresentate in scena dall'esilarante Banda Osiris, dal lirismo dolce e scabro,

da uomo di confine, di Gian Maria Testa e dalla tromba struggente di Enrico Rava con altri protagonisti di prim'ordine del jazz nostrano quali Stefano Bollani al pianoforte, Enzo Pietropaoli al contrabbasso e Piero Ponso al clarinetto, tutti per la prima volta insieme. Il risultato non è un concerto, non è



Torino

MOLLY BLOOM nel gran circo dei Marcido

La "grande conchiglia di Molly Bloom" è un'alta struttura che ricorda le facciate dei teatri di varietà, e la somiglianza è acuita dalle luci che ne rimarcano i margini esterni e le suddivisioni strutturali interne. Questa imponente costruzione, frutto della fertile e originalissima fantasia di Daniela Dal Cin, ospita gli interpreti, tutti con un completo bianco e imprigionati da nastri altrettanto candidi alla struttura scenografica. Al centro della scena è Maria Luisa Abate, quella che potremmo definire la Molly Bloom numero uno, mentre gli altri attori la attorniano a mo' di corona. Essi sono allo stesso tempo coro e interpreti singoli della parola di Joyce. Isidori - regista ma anche insolito direttore d'orchestra, impegnato a dare il tempo ai suoi attori - ha scelto infatti di manipolare e mettere in scena il monologo che occupa le pagine finali dell'*Ulisse*. Il flusso di coscienza generato dalla mente confusa di Molly è spezzettato e ogni singolo segmento tradotto in battuta, da affidare a un singolo ovvero all'intero gruppo. La Abate è certo colei cui è affidato il carico maggiore di lavoro interpretativo, che si concreta nella sfida di teatralizzare la parola letteraria. Per raggiungere tale scopo i Marcido ricorrono alle armi che sono loro proprie e che sanno maneggiare con professionale disinvoltura: non solo l'impianto scenografico, ma altresì il lavoro

sulla voce, sforzata alla ricerca di un'innaturalità che riconquisti al significante una perdita centralità, e, poi, la gestualità e la mimica, sempre ridondanti e sopra le righe. La cura della forma appare quasi maniacale benché supportata dallo strenuo impegno degli interpreti. Vi è tuttavia un pericolo, che anche in questo spettacolo i Marcido rischiano di correre, vale a dire quello di trasformare senza esserne consapevoli i propri mirabolanti allestimenti in freddi esercizi di stile. *Laura Bevione*

una pièce teatrale e neppure un cabaret, ma un po' di tutto questo per ottanta minuti di divertimento, sì, ma con dentro un non-so-che di doloroso che non esplosione e non va né su né giù. Ritorna così subito viva l'atmosfera esclusiva e maledetta da piano-bar, fatta di sigarette e whisky per scrivere notti da bulli e pupe, e quella vita a lume di luna, un po' vera e un po' inventata, con cui Buscaglione risvegliò l'Italia appena uscita dal fascismo. E mentre una scena pulita, con sedie Thonet scomposte qua e là come capita al termine di una serata movimentata, si inonda di azzurro intenso, rosso fuoco, fino alla penombra che ancor più dà rilievo alla beffa tondeggiante della luna, si parte con la canzone che dà il titolo alla serata e che, come accadrà più volte in seguito, verrà gestita in tre partiture diverse. Attacca Testa svelando in quest'omaggio tutto il Buscaglione che lo ha formato, fanno da contrappunto i maestri della Banda Osiris istintivamente attori con i loro ottoni che si trasformano in personaggi, conclude Rava in principio un po' schivo e quasi maldestro nel prendere il testimone rovente d'ironia. Ma i giochi hanno avuto inizio e non si possono fermare: raccoglie subito la sfida Bollani che, a dispetto di un presunto copione, va a caccia di assoli, attirando immancabilmente una pistola in scena che però, da tradizione, non sparerà sul pianista. Ecco ritornare i brani più famosi di Buscaglione, mescolati con tanto altro e vario da *Bella Ciao* a *Stand by me* alle parole in musica di Gian Maria Testa. Il Clark Gable torinese aleggia nell'atmosfera e negli oggetti che lo evocano: e mai un'assenza è stata più presente.

In alto, la Banda Osiris in *Guarda che Luna!*; in basso, una scena di Bersaglio su *Molly Bloom* dei Marcido.



Sarebbe poco parlare di un omaggio dovuto a un Maestro o di una Torino che - *trait-d'union*, magari via Piemonte, per molti degli artisti in scena - fa omaggio a sé stessa, poiché di retorica e compiacimento nessuno ha il minimo presentimento. *Giulia Calligaro*

L'infanzia d'oro di Laura

L'ETÀ DELL'ORO, di Laura Curino e Michela Marelli. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Luci di Alessandro Verazzi. Scelte musicali di Sandra Zoccolan. Con Laura Curino. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

L'Italia del boom economico e l'infanzia trascorsa in campagna a Villabella, piccola frazione della Valenza patria dei gioiellieri, occupano due piani paralleli e comunicanti nel nuovo spettacolo di Laura Curino. La scena - insolitamente ingombra e curata a differenza di quanto avveniva nei precedenti spettacoli dell'attrice-autrice - ricostruisce il giardino della casa della nonna e lo invade di oggetti

che sono allo stesso tempo memoria della bambina e conquiste di una provincia che sta diventando ricca e apparentemente spensierata. Così fra cespugli e piante di vario genere si nascondono i mobili di legno grezzo e la bicicletta Graziella, le riviste illustrate e la gabbia del coniglio. Il monologo dell'attrice segue una medesima duplice prospettiva e alterna la rievocazione dei fatti della politica e della società ai vivi ricordi della bambina che si appresta a uscire dal nido caldo e protettivo di Villabella per affrontare la più complessa realtà rappresentata dalle scuole elementari a Torino. La piccola Laura, cresciuta in quello che lei stessa definisce un "harem" abitato dalle donne del paese che la nutrono e la coccolano, gode della sua età dell'oro, contraddistinta dall'innocenza e dalla spensieratezza. Non mancano certo piccole delusioni o battibecchi con gli amici ma la malvagità e la tristezza non trovano varchi in questo microuniverso graniticamente protetto. Un mondo che la ricchezza ricavata dalla lavorazione dell'oro - e la nonna

racconta a Laura per farla addormentare la storia dei fondatori di questa attività a Valenza a partire da quel Vincenzo Melchiorre divenuto ormai una figura quasi mitica - allontana dalle inquietudini della guerra fredda, consentendole fra l'altro di conservare la fede comunista senza doversene vergognare. L'età dell'oro dell'infanzia coincide dunque perfettamente con quella di una provincia orgogliosa di sé stessa e della propria produttiva indipendenza. Laura Curino racconta tutto questo con le consuete amabilità e flessibilità interpretative, forte della sua presenza scenica e della sua ricca personalità, e tuttavia ripropo-



A lato, Laura Curino, autrice e interprete de *L'età dell'oro*; in basso, gli interpreti di *Orgia* di Pasolini, regia di Valter Malosti.

ne uno schema drammaturgico che, se ci aveva emozionato in Camillo Olivetti, pare qui ridotto a una formula priva dell'originaria vitalità. *Laura Bevione*

Se l'Orgia è scaduta

ORGIA, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Valter Malosti. Scene di Valter Malosti e Iole Cilento. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Michela Cescon, Valter Malosti, Claudia Coli. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO.

L'Impiccato è una figura dei tarocchi. In questo Teatro di Genet e Pasolini, è una figura retorica, balocco barocco dell'auto flagellazione sessuale-intellettuale. Malosti è noto *petit maître* della rappresentazione della coppia contemporanea. Se questa *Orgia* risulta meno eccitante di prove precedenti, vuol proprio dire che gran parte della produzione pasoliniana ha superato la data di scadenza. Qui l'Uomo (interpretato dallo stesso Malosti con il gusto della

sgradevolezza e la relativa estetica alla Bacon, ingrediente d'obbligo di un certo tipo di *brunch* teatrale) s'impicca, lagnandosi della sua vita con la Donna (Michela Cescon, premio Ubu 2001 e premio Duse come migliore giovane attrice) e bistrattando la Ragazza (Claudia Coli, la rivelazione di questo spettacolo, l'asso nella manica in questo gioco delle tre carte). Il materiale drammaturgico suona in larga misura prevedibile. Cescon gestisce il suo ruolo senza sforzo apparente, mentre il regista in scena pare un po' un regista che sta indicando la cifra di un ruolo ad un attore in platea, ma forse è invece la fusione di straniamento e immedesimazione. Niente di particolarmente orgiastico fino all'entrata in scena della Ragazza, con fisico e atteggiamenti da Tadzio mannian-viscontiano in versione femminile e una coinvolgente inquietudine esistenziale trasmessa dall'attrice al personaggio e dal personaggio all'interprete. Malgrado l'indubbia abilità di Malosti nel mescola-

re le carte dei toni e dei livelli interpretativi, lo spettatore scopre facilmente che quella vincente è la Ragazza. Claudia Coli si segnala in questa pièce così come al cinema nel ruolo dell'amante del protagonista del film *Marta sono io*, una recente produzione italiana più decorosa che fortunata. Ha doti e preparazione da protagonista. E aspettiamo fiduciosi di veder il suo nome arrampicarsi sopra il titolo. *Fabrizio Caleffi*



Madre Courage a Genova

LA PACE FA PAURA

di Roberta Arcelloni



MADRE COURAGE E I SUOI FIGLI, di Bertolt Brecht. Traduzione di Saverio Vertone. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Matthias Langhoff. Costumi di Guido Fiorato. Musiche di Paul Dessau e Carlo Boccadoro. Luci di Sandro Sussi. Con Mariangela Melato, Ugo Maria Morosi, Arianna Comes, Gaetano Sciorfano, Enzo Paci, Aleksandar Cvjetkovic, Federico Vanni, Miograd Krivokapic, Roberto Alinghieri, Pietro Tammaro, Frédérique Loliée, Riccardo Bellandi, Emiliano Iovine, Andra Nicolini, Massimo Brizi, Ernesto Maria Rossi, Desirée Tesoro, Flavio Parenti, Rachele Ghersi, Jacopo Surico. Prod. Teatro di GENOVA.

L'idea era delle migliori, riaffrontare a oltre trent'anni di distanza dalla messinscena di Squarzina sempre qui allo Stabile di Genova uno dei più bei testi di Brecht. Un'opera che sia in piena gloria delle ideologie sia dopo la loro cosiddetta caduta, non ha mai smesso di mordere. Mariangela Melato, poi, che affronta Madre Courage. Che c'era di meglio sulla carta?

Già, il guaio sta proprio qui, che ormai sempre più spesso attori di livello pensano che l'essere lì, in locandina, di fronte ai grandi ruoli basti a fare grandi anche loro e che pubblico e critica in carenza ormai cronica di grandi interpreti si accontentino del loro alto mestiere. E il lavoro sul personaggio, il lavoro che l'attore dovrebbe amare compiere senza risparmio di energia su se stesso, non si sa più che cosa sia. E il punto dolente dello spettacolo genovese è proprio lei, la Melato, che alla vivandiera Anna Fierling si limita un po' pigramente a prestare la sua bella voce bassa (ma che cantare non sa poi molto), i suoi nordici modi bruschi e, naturalmente, la sua lunga esperienza sulla scena. Ma dov'è Madre Courage, lo straordinario personaggio brechtiano, metà egoista e fredda trafficante che specula sulla guerra, metà lupa appassionata che difende i suoi cuccioli che la guerra divora? Detto questo, parliamo ora dello spettacolo guidato da Sciaccaluga. Che mette molta carne al fuoco assecondato dallo scenografo regista Mathias Langhoff, che qui immagina come luogo fisso dell'azione uno scorcio di palcoscenico (immagino, quello del Berliner) distrutto dalla guerra, il panciuto e dorato palco reale ancora in piedi, una fila bruciata di poltrone di velluto, un pezzo di sipario pendente, ovunque assi inchiodate alla bell'e meglio, sacchi di sabbia da trincea e sul fondo una grande tela dipinta con scene di vita contemporanea (un astronauta, baionette puntate, una sorta di King Kong (?) che regge una fanciulla svenuta fra le braccia...). Infine, lungo tutto il proscenio corrono due binari che si perdono in quinta. Su questa scena senza dubbio stimolante e suggestiva avanza a fatica la carretta tutta dipinta come un carretto siciliano di Madre Courage. Anche se il suo eterno e testardo girare fra i campi di guerra d'Europa (Brecht localizza la vicenda nella Guerra dei Trent'anni), il senso del viaggio infinito fra le miserie del mondo perde parte della sua forza proprio perché l'approdo è poi sempre questo *bric-à-brac* un po' invadente di segni scenici, di citazioni intellettuali dell'estroso artista tedesco ex orientale. Va nella direzione di avvicinare la vicenda brechtiana alle guerre dei nostri tempi, la scelta di alcuni attori stranieri, primo fra tutti lo slavo Krivokapic che si cala con veemenza e toni di fascino sornione nella parte del cuoco. Brava nella sua energica frenesia anche la francese Loliée nella parte di Yvette, mentre Ugo Maria Morosi disegna bene il pavido cappellano che per lungo tratto accompagna le alterne fortune commer-

ciali di Madre Courage e le tragiche vicende dei suoi figli, ed è, mi pare, l'unico che canti con una certa sapienza (eh sì, sono proprio tutti molto così-così alle prese con i *songs* di Dessau e Boccadoro; ed è un vero peccato visto che c'è il piacere della musica dal vivo). Insomma, le tre ore di spettacolo si dipanano senza che l'emozione (della mente, per lo meno) ci prenda mai per davvero. Forse per affrontare il drammaturgo tedesco ci vuole o più fuoco o più lucida freddezza, e qui è tutto un po' troppo tiepido e allentato, come se fosse mancato il tempo di stringere bene le stringhe dell'amara "cronaca" brechtiana. ■

Storie di profughi rom

SEPPELLITEMI IN PIEDI, liberamente ispirato a *Fuori luogo* di Marco Revelli. Testo di Beppe Rosso, Remo Rostagno, Filippo Taricco. Regia di Remo Rostagno. Scene e luci di Lucio Diana e Andrea Violato. Musiche di Paolo Pizzimenti. Con Beppe Rosso, Miki Paunkovic, Milan Paunkovic. Prod. Teatro Stabile di TORINO, A.C.T.I. Teatri indipendenti, Viaristi Teatro.

Nel 1998 un gruppo di Rom giunti dalla Romania come profughi si sistemò alla bell'e meglio all'estrema periferia torinese, al "confine" con il comune di Venaria Reale. Dopo mesi di rimpalli reciproci di responsabilità fra gli amministratori dei due comuni, proteste accorate degli abitanti dell'area occupata dall'accampamento, e i gesti di solidarietà dei centri sociali, i Rom vennero rimandati indietro con un aereo militare. Questa storia venne raccontata dal giornalista Marco Revelli in un libro e ora, debitamente adattata, portata in teatro. Gli autori accostano alla mera cronaca degli eventi antiche leggende e credenze così da appoggiare i nudi fatti su uno sfondo mitico che ne garantisce un significato più ampio: i chiodi che servirono a crocifiggere Cristo e le cure riservate ai defunti, di cui si attende la visita successiva alla morte da interpretare come buon auspicio. Beppe Rosso, narratore allo stesso tempo rigoroso e generosamente coinvolto della vicenda, non assume il solo punto di vista dei Rom, ma dà voce anche a poliziotti e assessori, e non occulta quegli aspetti della cultura zingara meno accettabili, come la pratica quasi professionale dell'elemosina. Il risultato è uno spettacolo che commuove senza mai sfiorare la retorica e che, adottando un fatalismo tutto Rom, invita a disperdere il dolore nella musica, qui eseguita dal vivo da due zingari rumeni. *Laura Bevione*

Le misure dell'(in)giustizia

MISURA PER MISURA, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia e scenografia di Jurij Ferrini. Costumi di Micaela Tentarelli. Con Jurij Ferrini, Alberto Giusta, Antonio Zattereri, Wilma Sciutto, Aldo Ottobrina, Marco Zanutto, Pierpaolo Pavan, Stefania Maschio. Coproduzione Progetto U.R.T., OVADA (Alessandria) - Teatro di GENOVA.

Un lampione moderno per l'arredo urbano e qualche mobile per l'interno, sono la scenografia di questa rappresentazione shakespeariana in abiti contemporanei. Nulla di sensazionale, per un'idea della tragicommedia che il regista coglie e persegue con mezzi essenziali, con una recitazione di profonda efficacia emotiva e comunicativa. Struttura e situazioni contengono sufficienti elementi problematici, d'ambiguità dei personaggi e di conflitto tra gli opposti rappresentati. Forse in

tale plurivalenza è il pericolo d'eterogeneità dell'opera, influente sulle soluzioni sceniche necessarie. Ora, fidando nella bellezza del linguaggio, in traduzione smagliante e sagacemente scorciata, lo spettacolo punta sull'evidenza esemplare dei casi umani, resi attuali dagli immancabili riferimenti universali alla vita interpersonale e sociale: come quando il protagonista sentenzia: «Non si affida un processo all'imputato». In una Vienna fantasiosa, il Duca Vincentio intraprende un viaggio e cede al fido Angelo il governo della città. In realtà si nasconde e sotto il saio d'un monaco controlla il comportamento del reggente, che subito inclina a un inasprimento arbitrario nell'amministrazione della giustizia; fino alla condanna a morte di Claudio, reo di avere ingravido la fidanzata. Per salvare lo sventurato si monta un intrigo, con sostituzione di persona e beffa, alla classica antica, sfociato in un finale in cui si ristabiliscono le misure turbate. Otto attori dalla spontaneità disarmante ricoprono quindici ruoli disparati in nitide caratterizzazioni, con caricature gradevoli sul versante giocoso, qualche goliardica parodia nel registro drammatico. Il Claudio di Alberto Giusta è la vittima esacerbata del rigore

legale, che non esita a chiedere alla sorella il sacrificio della verginità consacrata. Wilma Sciutto rende a Isabella la delicatezza della novizia, ma non trascurando responsabilità e saggezza. Antonio Zattereri propone un Angelo debole alla tentazione carnale e ancor più alla vertigine del potere. Aldo Ottobrina è un Lucio di proterva insolenza; con verve da clown surreale quand'è Schiuma. In abiti più spesso umili che da sovrano, Jurij Ferrini è



il Duca impassibile (se pure non impeccabile) per vocazione che, con flemmatica precisione e naturalezza, affronta disincanto e amarezza fino alla pietà sugli errori umani. E dopo le peripezie del pensiero e del cuore, smascherato e rimosso l'abuso del potere, arriva il lieto fine che un po' sa d'artificio e compromesso nel perdono e nella restituzione d'una giustizia equilibrata. *Gianni Poli*

Danzando con Corto Maltese

CORTO MALTESE, opera-balletto da Hugo Pratt. Drammaturgia e regia di Giorgio Gallione. Musiche di Paolo Conte. Coreografie di Giovanni Di Cicco. Scene e costumi di Marcello Chiarenza. Luci di Maurizio Viani. Con Gioele Dix, Nicola Alcozer, Daniela Biava, Elsa Bossi, Davide Frangioni, Barbara Innocenti, Sandhya Nagaraja, Aline Nari, Ivan Truol. Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA - Teatro Pergolesi, JESI.

Un testo fiabesco di Hugo Pratt, il creatore di *Corto Maltese*, fornisce lo spunto minimo, ma sinteticamente pregnante, di un mondo finora espresso, nei fumetti dedicati al paradossale Maltese, cor-

saro di sentimenti e illusioni. Per il Marinaio eternamente inquieto, l'inseguimento nel desiderio dei propri sogni (donne, città, vaghi misteri) ristabilisce incessantemente un'incolmabile distanza mentale, all'origine della deflagrazione del sogno a occhi aperti. Le musiche originali di Paolo Conte, sontuosamente orchestrate, mantengono il gusto di lieve parodia del tessuto sonoro di un musical americano: struggenti melodie, turbate

da swing malizioso o lacerazioni della malinconia; ritmi corruschi agitati dalle percussioni. Il ricordo d'infanzia è il nucleo genetico dell'indagine emotiva condotta da Gallione. E come spesso accade nell'epica congeniale al drammaturgo-regista, a guidare il gioco è un Narratore che insegue o provoca la fantasia. Qui un Gioele Dix dall'eloquenza contenuta, né fredda né commossa, è il mitico navigatore

reso fra introspezione e fascino dell'altrove. Il protagonista si rivolge direttamente al pubblico, mentre può osservarsi sdoppiato negli interpreti danzatori in avventure che la danza immerge in un clima atemporale, ma che alcuni eventi datati riconducono alla Storia reale, in una cronologia più umanamente necessaria. Per la recitazione, toccano a Elsa Bossi (la Maga, la cantante di Tam-tam du Paradis) e a Nicola Alcozer i brevi interventi di drammatizzazione. La musica, quindi, e la favola si fondono nella coreografia, che stabilisce la vera misura unificante della rappresentazione. Lucida e raffinata non soltanto di luci e di colori, ma per il ritmo e le figurazioni che evitano la bellezza esornativa di molte immagini pure memorabili, quali la magica comparsa di due lune a Venezia la notte dell'ultimo giorno del 1929, le vele spiegate nel miraggio della nave, Isadora Duncan curata da un pretestuoso podologo. Oltre la definizione di "opera-balletto", lo spettacolo si libra davvero su leggere ali visive e musicali, lasciando la sensazione d'una esperienza estetica piacevole e incisiva. *Gianni Poli*

Nella pag. precedente, Mariangela Melato e Modrag Krivokapic in *Madre Courage* e i suoi figli di Brecht, regia di Marco Sciaccaluga; a lato, una scena di *Misura per misura* di Shakespeare, regia di Jurij Ferrini.

Teatro della Tosse

VIZI E VIRTÙ delle donne di Boccaccio

Non vale per questo spettacolo l'equivalenza fra Boccaccio e *Decameron*, poiché le "Donne" di cui si tratta provengono dal *De Mulieribus Claris*, opera in latino del grande novellatore. Tonino Conte drammaturgo insiste nel ricorso ai capolavori classici per costruire storie divertenti da collocare in spazi teatralmente insoliti. Ancora una volta dunque, con la sua compagnia dalle belle risorse figurative ed espressive, parte da testi non teatrali e giunge a un'azione scenica a sequenze e quadri dedicati a donne diversamente famose. Le figure e gli avvenimenti scelti tra mitologia e storia, leggende e testimonianze artistiche, pur senza misoginia o acredine, si soffermano su vizi e stranezze al femminile. La chiesa di Sant'Agostino è suddivisa grosso modo in due zone, una di accoglienza e una per lo svolgimento dell'azione, con alcuni ribaltamenti di fronte imposti al pubblico. Le scene sono realizzate secondo l'autentica scuola di Luzzati, con fondali dipinti, cartoni, pupazzi e maschere. Si inizia con un Preambolo, in cui il Poeta cita la *Genealogia Deorum Gentilium*. Indi, alcuni momenti di spicco maggiore, quali la scena d'ingresso nel "salotto" di Adamo ed Eva, che ha forte impatto impressionistico nei contrasti visivi, tra i velluti rossi e gli abiti neri; le maschere sulle figure ancora senza nome e i fondali di finta verzura. Un minimo accenno boccaccesco a *Piramo e Tisbe* viene raccolto e amplificato, in una versione mimata (il muro, la fessura hanno corpo di attori), sulla scorta dell'episodio shakespeariano del *Sogno di una notte di mezza estate*. La Papessa Giovanna (Antonietta Carbonetti imponente e dolente insieme) rivela dall'alto della sedia gestatoria il caso crudo e penoso di come salisse al soglio pontificio, governasse maternamente la Chiesa, finché non fosse scoperta e arsa viva. O ancora, una piazza medioevale accerchia d'improvviso il pubblico, con torri e porticati, figuranti e un Cantore, per avviare la sequenza del Re Bischerone. Qualche imbarazzo e inciampo causano i testi del collage, eterogeneo e disinvolto, mentre nell'architettura ampia e "bella", percorsa nel gran spazio da qualche spostamento su carrello o in corteo, la regia ritiene la rappresentazione capace di accordarsi automaticamente in armonia corale. Piuttosto avviene che i protagonisti propongano un discorso frammentato, prevedibile nei "ritratti" abbastanza convenzionali, con versi, notazioni e pettegolezzi talvolta spiritosi, metricamente azzeccati o goliardicamente sgangherati e salaci. L'opera ispiratrice appare quasi secondaria, rispetto a inserti e divagazioni comprendenti Saffo e Seneca, Jacopo da Varagine e Ruzante, Batacchi e Doni. Gli attori, peraltro davvero volenterosi e sensibili, riproducono con enfasi da *guignol*, ironia e cordiale affabulazione popolare, le loro finzioni. Emergono Lisa Galantini in Eva e soprattutto in Vespina, figlia di Bischerone, toscaneggiando argutamente; Enrico Campanati quale Cantastorie; Pietro Fabbri, ser Boccaccio che si confessa leggendo il proprio libro; Alberto Bergamini, il reduce di Ruzante che assedia una Gnuà arroccata sotto un tetto vagamente veneziano. *Gianni Poli*

LE CENTODIECI DONNE DI SER BOCCACCIO, di Tonino Conte dal *Decameron*. Regia di Tonino Conte. Scene di Emanuele Conte e Andrea Corbetta. Costumi di Bruno Cereseto. Canzone di Luca Buscaglia. Con Alberto Bergamini, Enrico Campanati, Antonietta Carbonetti, Antonio Carli, Pietro Fabbri, Lisa Galantini, Susanna Gozzetti, Lorenza Pisano, Irene Serini, Cecilia Vecchio. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Daniele Salvo in *Ifigenia in Tauride* di Goethe, regia di Jacques Lassalle.



Umani naufragi

IFIGENIA IN TAURIDE, di Johann Wolfgang Goethe. Regia di Jacques Lassalle. Scene

e costumi di Antonio Fiorentino. Musiche di Paolo Furlani. Luci di Emidio Benezzi. Con Gaia Aprea, Alberto Fasoli, Andrea Giordana, Daniele Salvo, Massimiliano Sbarsi. Prod. Teatro stabile del Veneto Carlo Goldoni, VENEZIA - Teatro Olimpico di VICENZA.

Goethe è ancora un nostro contemporaneo? Se lo chiede Jacques Lassalle nella sua rivisitazione dell'*Ifigenia in Tauride*. Non fu certo un caso che l'attenzione di Goethe si fosse posta sull'unica non-tragedia di Euripide, quella in cui Ifigenia, già icona di dolore nell'*Ifigenia in Aulide*, è rivista alla corte di re Toante, sacerdotessa di Artemide, a presiedere al sacrificio degli stranieri. Riuscirà però a sospendere la barbara usanza, e, alla fine, a salvare il fratello Oreste, e l'amico Pilade. E Goethe volle eccitare ancor più l'umanità di questa terra franca tra gli dei e gli uomini, allontanando la necessità fatale che pesa sulla stirpe di Tantalo e riportando il regno della ragione. Ifigenia diventa dunque una sorta di nuova Antigone che sa dialogare, toccando le corde del sentimento, con l'umanità degli dei e la tirannide dei re. Lassalle, innestandosi nella lunga scia di fascinazione suscitata dall'eroina greca, attualizza l'umanesimo goethiano, dando grande risalto ai confronti dialettici e ai corpo a corpo tra i personaggi e le loro diverse visioni del mondo, ma nel contempo tratteggia un'umanità naufraga - complici le scene di Antonio Fiorentino e le musiche di Paolo Furlani, che ci riportano in una proda marina senza ponti con la civiltà, dove l'unica impronta di ordine gerarchico lo dà la divisa regale di Toante. La tragedia, tutta implosa e riversata all'interno si fa elegia, e il lieto fine allietta solo in parte. In questo il bersaglio è preso: Goethe è nostro contemporaneo. Delle due ore circa di spettacolo restano in mente alcune scene sapienti, su tutte la narrazione delle proprie radici tragiche da parte di Ifigenia - una febbricitante Gaia Aprea - a Toante - Andrea Giordana, ottimo in posa solenne di re, meno convincente nella rigida postura del dolore -, nonché il confronto tra i due "prigionieri" Oreste e Pilade, ovvero tra la follia scultorea di Daniele Salvo e la razionalità di Alberto Fasoli, che si trascinano sul velo marino della scena come in una tela caravaggesca, fino a sfondare con l'azione lo spazio dell'orchestra. Ma al di là di singoli fotogrammi, la narrazione si dispiega con una certa monotonia: l'energia del dolore è distribuita in maniera troppo omogenea per non sfidare a tratti la soglia della noia. *Giulia Calligaro*

regia di Corsetti

Medea opera-totale

Lascia a bocca aperta il pubblico più tradizionalista della Fenice veneziana la *Medea* dell'accoppiata Guarnieri-Corsetti, ma alla fine strappa quasi dieci minuti di applausi. La modernità dei mezzi, l'intensità lirica, l'attualizzazione della tensione tragica ne sono gli ingredienti principali, tanto che non resta che dare ragione all'autore: l'Opera contemporanea è una realtà. Adriano Guarnieri ha cullato per molto tempo il sogno di una rivisitazione del testo di Euripide, risale infatti al 1988-

1989 la sua prima partitura-testo destinata a un'opera-film che non vide mai la luce. Da successive riscritture nasce quest'opera-video, che mantiene le suggestioni testuali di Euripide, Seneca e Pasolini utilizzate in precedenza, ma come interiorizzate e transustanziate in qualcosa di nuovo e strano. Il testo è asciugato in frammenti di senso e di suono che si rincorrono nelle tre sezioni dell'opera e che della storia originale mantengono solo alcune allusioni, come un lamento che sgorga postumo alla tragedia nella triplice voce data a Medea - quella di soprano di Sonia Visentin, di voce leggera di Antonella Ruggiero e quella di contralto di Alda Caiello -, espediente con cui Guarnieri materializza il suggerimento euripideo dei tre volti di Medea, dando risalto ai tre aspetti della sua personalità: la femminilità dell'innamorata, la quotidianità della madre e della sposa, il potere della stregata e stregante principessa della Colchide. E il canto è fortemente assorbito dalla melodia, anche questa frammentata in temi insistenti e destrutturati, ora solisti ora concertanti (con qualche occholino al jazz), come frammentata è la disposizione dell'orchestra, collocata, oltre che nello spazio più profondo del palco tripartito attraverso velari impressionati da proiezioni video di pregnante suggestione simbolica, anche attorno all'emiciclo della platea, con effetti di opera-totale. Unici altri personaggi in scena sono Giasone, nelle vesti moderne di Andrew Watts, che compare solo nella seconda sezione, dedicata alla memoria d'amore, come una creazione onirica di Medea, e i figli ridotti a icona della sua tragedia interiore. Anche il coro pare avere soltanto la funzione di dilatare la tensione, senza possibilità di opporvisi. Tutto è fermo in un punto sotto o sopra il tempo, tutto è in pezzi speculari ma inconciliabili: non c'è più la fatalità degli eventi a tracciare un filo continuo per quanto nefasto, Medea, diventa un'eroina di oggi, simbolo supremo della diversità inconciliabile e incomunicabile all'Altro, nonché della scissura dolorosa tra le varie porzioni di sé. Anche scene e costumi sono modernissimi e infatti è in un salotto moderno con tv (ma i carrelli portano in scena anche lavatrici giganti e stufe industriali) che avviene la rievocazione dell'ultimo abbraccio tra Giasone e Medea, ma senza nessuna volontà naturalistica. Prevale la simbologia del rosso (lo stesso vello d'oro è un pannello rosso che resta in scena come una ferita presaga), che rievoca romanticamente il connubio tra amore e morte. Infine la tensione tragica si scioglie nella canzone finale, dolcissima ed estenuante come un dissanguamento. *Giulia Calligaro*

MEDEA, liberamente ispirata ad Euripide, di Adriano Guarnieri. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Creazioni video di Fabio Massimo Iaquone. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli. Costumi di Cristian Taraborrelli. Luci di Fabio Baretin. Orchestra e coro del Teatro La Fenice. Direttore e maestro concertatore Pietro Borgonovo. Direttore del Coro Guillaume Tourniaire. Con Sonia Visentin, Antonella Ruggiero, Alda Caiello, Andrew Watts. Prod. Teatro La Fenice, VENEZIA.

Ruzante multimediale

RUZANTE IN CAMPO, da testi di Angelo Beolco. Ideazione e regia di Jana Balkan. Scene e costumi del

Laboratorio Teatrale. Musiche di Valerio Mauro. Con Jana Balkan, Isabella Caserta, Roberto Vandelli, Maurizio Perugini, Andrea Pasetto, Luigi Arreghini, Andrea Bendazzoli, Francesco Speri, Anna Benico, Giulia

Girardi, Maria Chiara Zanotto, Alessandro e Sebastiano Vandelli. Prod. Teatro Scientifico, VERONA.

Nell'ambito delle celebrazioni promosse dalla Regione Veneto in occasione del presunto cinquecentenario della nascita di Ruzante, e all'interno della VI rassegna "Commedie nel chiostro", ha debuttato *Ruzante in campo*. Lo spettacolo si sviluppa come un percorso a tappe attraverso l'opera ruzantiana (in particolare *Betia*, *Orazioni*, *La Moscheta*, *Parlamento*, *Bilora*), di cui viene sottolineata la *snaturalité*, mantenendo inalterato il tessuto linguistico, il dialetto pavano. Ogni scena rappresenta una specifica tematica: miseria, fame, amore, paura, guerra, morte. I brani scelti sono stati intelligentemente uniti per dar corpo a uno spettacolo che si sviluppa in un crescendo dinamico e coinvolgente, a contatto diretto col pubblico, invitato anche a spostarsi per seguire alcune scene. In uno spazio appositamente allestito, infatti, con l'ausilio del mezzo multimediale, c'è stata l'interazione con alcuni brani del Ruzante, interpretati da Ezio Maria Caserta, ricavate direttamente dal suo allestimento della *Moscheta*, e la ricerca di misurare attraverso il mezzo tecnologico, la capacità di tenuta teatrale del testo si è rivelata positiva. Forte e incisiva la regia di Jana Balkan, che ha utilizzato lo spazio del chiostro in modo da consentire alla rappresentazione di svolgersi tutt'intorno al pubblico, creando alcune scene di forte impatto e di suggestiva spettacolarità. Bravi e sapientemente guidati gli attori, a cominciare da Roberto Vandelli (perfettamente calato nel ruolo di Ruzante, cogliendone tutti i passaggi psicologici con momenti di grande effetto emotivo) e da Isabella Caserta (gustosi i suoi tre personaggi: Betia, Gnuia e Dina, delineati con grande forza e vigore) a Jana Balkan, intensa anche come interprete, a Maurizio Perugini che, nel ruolo del Prologo, ci fa gustare le delizie del pavano. Fondamentale l'accompagnamento musicale dal vivo, a cura di Valerio Mauro, realizzato partendo da musiche d'epoca e dalle canzoni popolari citate e ricorrenti nell'opera di Ruzante. *Rudy De Cadaval*

Fallimenti d'inventore

ECCO UN UOMO LIBERO!, di Tom Stoppard. Traduzione di Filippo Ottoni. Regia di Francesco Macedonio. Scene e costumi di Lauro Crisman. Musiche di Massimiliano Forza. Con Paolo Ferrari, Maria Paiato, Ariella Reggio, Gualtiero Giorgini, Franco Korosec, Massimo Somaglino, Maurizio Zacchigna, Arianna Zani. Prod. La Contrada-Teatro Stabile di TRIESTE.

Da una parte il banco di un tipico pub inglese, dall'altra un interno lindo ornato di piante e sovrastato da un aereo sistema di tubi che dovrebbe consentire di annaffiarle direttamente con l'acqua piovana. Due ambienti diversi, a delineare le due parti di un universo inscindibile entro cui si snoda la vita del protagonista, un inventore fallito. Rispettivamente una sorta di Paradiso e d'Inferno, dove rifugiarsi quando non ce la fa più, secondo un rituale che lo vede puntualmente il sabato sera annunciare la decisione presa di abbandonare per sempre la famiglia. Con quel grido trionfante, *Ecco un uomo libero!*, da cui prende il titolo la commedia di Tom Stoppard, presentata per la prima volta in Italia da La Contrada - Teatro Stabile di Trieste. Dove l'inventore è in realtà un disoccupato che rifiuta di esser tale e, come per una coazione a ripetere, continua a riporre indefettibili speranze di gloria in invenzioni sempre fallimentari. Senza riuscire peraltro a scuotere granché né la moglie, che fra

maniaco pulizie e affettuosi rituali casalinghi vive una solitudine rassegnata di donna consapevole ormai da tempo di aver sposato un fallito, né la figlia, che mantiene la famiglia e che in fondo del padre disprezza quella vita di perditempo visionario. Ma che a lui somiglia in maniera del tutto speculare. Una figlia come lui destinata a un'ennesima, bruciante sconfitta che li vedrà finalmente uniti a concludere nella

malinconia della resa uno spettacolo di ritmi piani e tesi, diretto da Francesco Macedonio con fermezza lucida e intensità di sfumature. Dove nulla in fondo accade, se non la rappresentazione di un piccolo affresco quotidiano, punteggiato di aneliti ansiosi e ribelli che ugualmente tendono alla realizzazione del sogno. Ma che al tempo stesso con impalpabile allusività rimandano al vuoto di una vita deludente e alla

regia di Bernardi

DANZA DI MORTE nella foresta malata

Si può amare o odiare Bernhard. E uno dei motivi di maggior attrazione è proprio la monomaniacalità ossessiva di temi e linguaggi, che si ritrovano, puntuali e "rassicuranti" in ogni sua pièce e che diventano anche un po' gli appigli per penetrare in quella sua "prosa poetica" non certo immediata. Che non vuol dire noiosa (anche se potrebbe sembrarlo), perché nei suoi testi, seppur annidati in una struttura formale in versi e senza punteggiatura, dominata dall'uso stilistico sapiente e ossessivo della variazione sul tema, c'è sempre spazio per l'ironia e il grottesco. Il passato nazista dell'Austria, la borghesia fallita, la sconfitta degli intellettuali, l'ossessione della morte e della malattia, il freddo e l'ostilità della natura, il flusso irrefrenabile e iterativo di pensieri e parole, lo sberleffo contro l'umanità sono temi ricorrenti anche nella *Brigata dei cacciatori* (1974, questa è la prima messinscena italiana), discendendo per li rami di tutta una tradizione letteraria che attinge agli inferni domestici di Ibsen e Strindberg, così come ai fallimenti esistenziali di Cechov. Nella casa di campagna di un attempato generale con trascorsi nazisti, si ritrovano un paio di ministri, un principe con consorte decaduti con grazia al rango borghese, uno scrittore e la moglie del generale. Mentre il gruppo è a caccia, la Generale (Patrizia Milani, che ben esprime con un *glamour* tutto sopra le righe il disagio di una donna "schiacciata" da due insopportabili, quanto amati, partner) e lo Scrittore (Carlo Simoni, corretto, ma forse non sufficientemente *maudit* per tenere testa all'eccellente Bonacelli) parlano, bevono e giocano ossessivamente a carte, quasi a sublimare quella che un tempo probabilmente era stata una relazione erotica. Il grande bosco che circonda la proprietà è infestato dal tarlo della corteccia e destinato a morire, così come il Generale (Paolo Bonacelli), minato da una malattia incurabile. Nel terzo atto la brigata si ritrova finalmente riunita a bere e a parlare, o meglio ad assistere al duello verbale tra i due antagonisti della pièce, lo Scrittore e il Generale, fino al tragico epilogo, che coincide con il rumore dei colpi d'ascia che si abbattono sui tronchi malati. Già, perché tutto, in questa specie di beffardo *Giardino dei ciliegi*, è destinato a morire, ma non necessariamente a essere rimpiazzato dalle "magnifiche sorti e progressive". Come opportunamente ci ricorda la regia limpida e rigorosa di Marco Bernardi (pioniere in Italia del teatro di Bernhard, di cui ha già messo in scena quattro testi), ambientata in un elegante salotto anni '70, tutto legno e trofei di caccia impagliati, dalle cui vetrate si intravede il bosco malato avvolto in un incessante bufera di neve. *Claudia Cannella*

LA BRIGATA DEI CACCIATORI, di Thomas Bernhard. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Andrea Travaglia. Ambientazione sonora di Franco Maurina. Con Paolo Bonacelli, Carlo Simoni, Patrizia Milani, Alberto Mancioffi, Paolo Berretta, Giovanni Sorenti, Riccardo Zini, Ottavia Casagrande, Stefania Pepe. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Paolo Bonacelli, protagonista della *Brigata dei cacciatori* di Bernhard, regia di Marco Bernardi.



malinconia della vecchiaia, al difficile incontro di generazioni diverse e ai piccoli equilibri di silenziose trepidazioni capaci di comprendere e di capire. Grazie soprattutto a una compagine attorale di omogenea incisività, dominata dalla mitezza affettuosa e vigile di Ariella Reggio nei panni della moglie e dalla concretezza insofferente e aggressiva di Maria Paiato nel ruolo della figlia. Mentre Paolo Ferrari delinea con struggente verità i risvolti comici e grotteschi di un indefettibile sognatore, che nella dimensione fanciullesca dell'illusione si difende dall'amara fine della speranza e dalla tragica realtà del fallimento. *Antonella Melilli*

Il senso del lavoro

PANE QUOTIDIANO, di Gesine Danckwart. Traduzione di Valentina Kastlunger e Claudia Hamm. Regia di Claudia Hamm. Scene e costumi di Jelka Plate. Con Nicola Bortolotti, Micaela Casalboni, Lorenzo Fontana, Paola Roscioli, Maria Grazia Solano. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENNA (BO) - Erehwon, MILANO - Goethe-Institut Inter Nationes Mailand, MILANO.

Mattino grigio quotidiano in una qualsiasi città d'Europa. Cinque giovani individui, tre donne e due uomini, si svegliano. Nel rituale tragicomico-ossessivo della levata mattutina ognuno cerca un modo di affrontare la giornata e sopravvivere. I cinque in scena (cameriera, disoccupato, tirocinante, due impiegati) sono entità a sé, non si incrociano, non comunicano, ma non sono schegge impazzite, piuttosto un campionario di ormai comune umanità, cinque single che secondo la logica di mercato imperante, sono lavoratori così "flessibili" da assumere l'identità di "merce disponibile" sul mercato del lavoro. E se i cinque personaggi narrano a frammenti le proprie vite desolate senza mai incontrarsi, ciò che li accomuna e unisce è il loro linguaggio, pulsante e composto da pensieri interrotti, mezzi slogan e mezzi spot, frasi smozzicate che per tutta la pièce si rincorrono, rimbalzano, si sovrappongono, incalzano e danno il ritmo come palline di ping pong. *Pane quotidiano* è un testo doloroso dove il dolore non

Diablogues + Le Belle Bandiere

SOTTO IL BERRETTO il dolore della verità

È a dir poco curioso trovare, per una delle più classiche pièce da mattatore del teatro italiano, una regia collettiva, come nella miglior tradizione anni '70, e ben due compagnie che per l'occasione (ma anche per altri progetti) hanno unito le loro forze. Luigi Pirandello scrisse *Il berretto a sonagli* nel 1916 e ben presto diventò cavallo di battaglia dei più grandi attori della nostra scena, Eduardo De Filippo, Paolo Stoppa e Turi Ferro, per citarne alcuni. E, fino ad oggi, l'approccio a questo celeberrimo testo ha seguito, pur con esiti alterni, la ricetta "all'antica italiana". Ma questa edizione è diversa. La reale o presunta vicenda di corna, di cui sono accusati la moglie dello scrivano Ciampa e il di lui principale, nonché marito della signora Beatrice, ha oggi perso buona parte del suo impatto drammatico, così come la strenua difesa dell'onore perduto. Quel che rimane sono le passioni e la lucida follia di chi vuole arrivare tutti i costi alla "verità" senza considerare le ripercussioni che questa può avere su un intero gruppo di persone. Ecco allora che ritorna, fondamentale e splendidamente orchestrato dalle due compagnie, il lavoro d'équipe, teso a dare spessore a ogni personaggio, considerato come parte imprescindibile di un'unica macchina drammaturgica. Su una scena essenziale, divisa in due da un velatino, che separa l'azione parlata dalle oscure confabulazioni degli altri personaggi, Ciampa (Enzo Vetrano, straordinariamente innovativo nel tratteggiare, con una violenza tutta trattenuta, il dolore umile e feroce del protagonista) non è più il giustiziere solitario di un adulterio da tenere occulto, facendo passare per pazza l'unica persona che dice la verità, ovvero Beatrice. Anzi, la donna (Elena Bucci, toccante "proto-femminista" sconfitta dalla nevrosi), per la quale sono stati recuperati in traduzione italiana dei brani presenti nella prima edizione in dialetto, gli tiene infelice compagnia in uno scontro alla pari in cui non ci saranno né vincitori né vinti. Entrambi accomunati nel dolore e nella solitudine, dopo aver preso coscienza della finzione in cui si sono irrimediabilmente immersi. *Claudia Cannella*

IL BERRETTO A SONAGLI, di Luigi Pirandello. Regia di Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgrosso, Enzo Vetrano. Scene di Carluccio Rossi. Luci di Maurizio Viani. Con Enzo Vetrano, Elena Bucci, Marika Pugliatti, Antonio Alveario, Marco Sgrosso, Stefano Randisi. Prod. Diablogues, IMOLA (BO) - Le Belle Bandiere, RUSSI (RA).

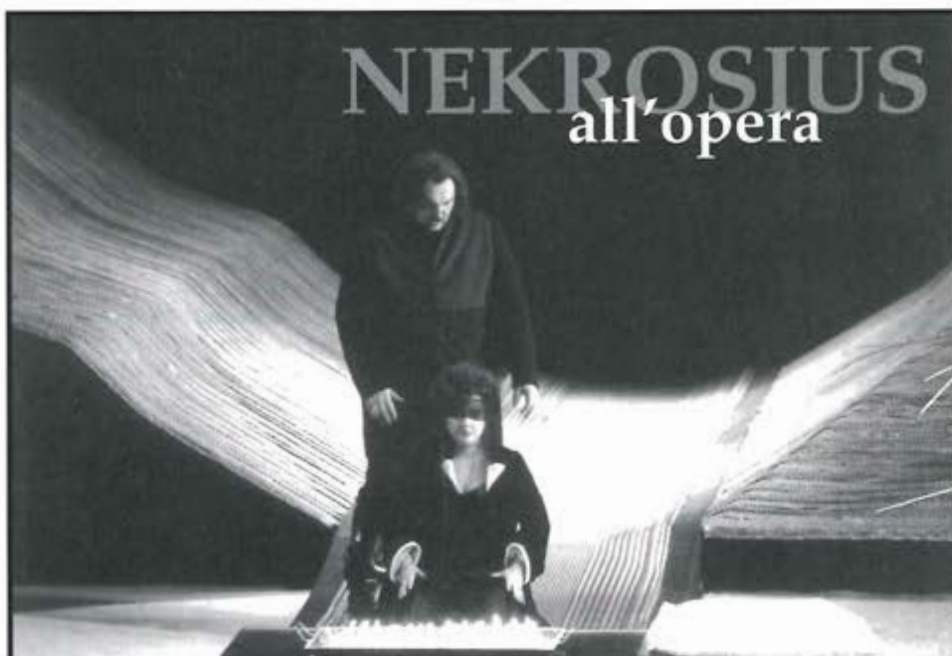
colpisce né cuore né pancia e la disperazione resta un'astrazione asettica e paradossale come la vita che descrive, e come la new economy che la determina. L'autrice è Gesine Danckwart, classe 1969, il suo testo andato in scena nel 2001 a Jena, Berlino, Dresda, Amburgo, nell'edizione italiana *Pane quotidiano* è un monologo per più attori. A loro la Hamm chiede di sostenere l'astratta partitura drammaturgica con una fisicità marcata, un'impostazione antinaturalistica, un humor grottesco ed espressionista, evocando la lezione di Marthaler, Ostermeier. I cinque bravi interpreti la assecondano: il risultato è più compatto nella prima parte, poi il meccanismo

si fa ripetitivo e i singoli sketch finiscono per prevalere a scapito della tensione dell'insieme. Ma le premesse ci sono tutte per raggiungere un ottimale equilibrio, al quale gioveranno le repliche. Il lavoro è inoltre sostenuto da una traduzione sapiente e accurata che ha ricreato il testo volgendolo ai nostri giochi linguistici, al nostro immaginario e quotidiano. Tre quinte di un improbabile rosa sfacciato (dalle quali escono cubi-tavolo d'ufficio), abiti ordinari e divise senza storia ci immergono in questa realtà concreta e surreale che si srotola sotto gli occhi di tutti. Si ride amaro, a luci accese in sala, a sottolineare la corta distanza tra noi e loro. *Emanuela Garampelli*

Finocchiaro no-global

BENNEIDE, da testi di Stefano Benni. Regia di Cristina Pezzoli. Musiche di Andrea Ceccon. Con Angela Finocchiaro. Prod. A.Gi.Di, MODENA.

Come accade frequentemente, certi spettacoli che sulla carta promettono molto alla prova del palcoscenico finiscono per deludere (almeno in parte). Prendete un autore satirico, pungente, sempre sulla notizia come Stefano Benni e mettetelo nelle mani di una regista quale Cristina Pezzoli, unanimemente apprezzata nel panorama teatrale italiano. Affidate il mix che ne esce a un'attrice - mai banale, intelligente nelle scelte, imprevedibile nei risultati - come Angela Finocchiaro. Ne esce *Benneide*: un viaggio di un'ora e mezza in un mondo all'incontrario, in un meraviglioso paese degli orrori guidati da un'Alice contemporanea in tuta bianca. Favole no-global si intrecciano a poesie zoomorfe, invettive antiomologazione rincorrono cronache che molto somigliano alla realtà quotidiana. Ecco la Finocchiaro intenta a spiegarci l'evoluzione del mondo - dal primitivo mollusco al moderno ddt (drogato da telefonino) - o calarsi con trascinate simpatia nei panni di Isotta, una vera Vip - Vacca italiana pezzata - che vede soccombere in preda a una strana pazzia le compagne di stalla. Si ride, è vero, e all'inizio anche tanto: ma ecco poi che francamente il sorriso lascia il posto alla noia. La Finocchiaro non si risparmia: unisce mirabilmente gesto e parola, ha una mimica facciale esilarante, ma il fatto che lo spettacolo ruoti continuamente ed esclusivamente attorno al binomio ambiente-progresso con l'andar del tempo pesa. E così alcuni numeri si assomigliano: si prendano, ad esempio, la lunga fiaba del dottor New, esperto di consumismo e antiambientalista, e le disavventure della famiglia alle prese con le vacanze intelligenti. Il pubblico lo avverte. E avverte anche un certo disagio rispecchiandosi nelle nevrosi ritratte sul palco: in scena c'è qualcuno che mi dice «Guarda come sei ridicolo!» e io applaudo, felice di aver anche pagato il biglietto? *Pierachille Dolfini*



C'era molta attesa al Comunale di Firenze per la prima regia d'opera del regista lituano Eimuntas Nekrosius e forse la fama che lo accompagna non ha giovato alla comprensione del suo linguaggio severo e coerente. Delusione dunque per chi, non conoscendo le sue regie teatrali, presagiva effetti mirabolanti e si è trovato prigioniero di sterili interrogativi sul significato di alcune scene, e più ancora spaesato dalle innovazioni radicali che cancellano l'atmosfera gotica della storia, il sangue esibito del delitto, il protagonismo diabolico di Lady Macbeth, la soluzione trionfante del finale. Chi invece era già preparato dalle sue precedenti messinscene shakespeariane, ha potuto cogliere nel confronto il diverso lavoro fatto con i cantanti, i punti di contatto e le idee nuove per questo *Macbeth* di Verdi. A cominciare dalle streghe. Nel suo *Makbetas* teatrale (1999) le faceva muovere agili, flessuose, intorno a un calderone, o strisciare su due tronchi ondeggianti sospesi in fondo al palcoscenico. Non c'era niente di infernale o di diabolico nel loro aspetto: erano tre sinuose, seducenti fanciulle arbitre della sorte dei personaggi, beffarde e ironiche. A loro era stato riservato un ruolo registico esplicito, come se tramassero a vista la storia, giocando spietatamente con i personaggi. Un'interpretazione che Nekrosius riprende anche per le streghe moltiplicate dalla partitura di Verdi. E l'immagine iniziale del coro dell'opera, allineato in proskenio (una lunga fila di volti come in una funebre cantoria) con una tela nera mossa da infinite dita, rinnova questa idea di una trama scura, tessuta da parche "giocose". La scena anche in questo caso si modifica rapidamente, ma resta fissa. La differenza con la versione teatrale che immergeva i personaggi nel buio di uno spazio vuoto, è molto forte. Lo scenografo, Marius Nekrosius, figlio del regista, costruisce un ampio paesaggio collinare astratto, con un fondale da teatro d'opera, che si squarcia, si arrossa, lasciando apparire dei fili agitati dalla mano di un burattinaio invisibile. La curva delle colline è spaccata nel mezzo da una strada fatale: quella dell'incontro di Macbeth e Banquo con le streghe. È come un baratro che si apre. In quel solco, Lady Macbeth e Macbeth complottano, sprofondano sempre di più, invece di salire su alti troni (come di consueto). È la via che porta al "soglio", un podio dove si alternano statici i potenti, che Nekrosius non senza ironia raffigura come una pedana fosforescente al centro del proskenio. Per difendere quel podio ogni minaccia va spenta come le fiammelle che Lady Macbeth soffoca con un cuscino. E in quella stessa via (luogo esterno e interno della storia) si aggira poi sonnambula, preceduta da un volteggiare di cuscini che ora non riescono più ad addormentare i suoi incubi. Nekrosius non innalza la Lady al ruolo dominante di istigatrice del delitto e quindi motore di tutta l'azione. I due personaggi, meno diabolici e sanguinari, dunque, e più dannati, li vediamo sempre più immersi nel loro immaginario popolato di spettri e di mostri, mentre tutto un popolo piange le sorti di una "patria oppressa", issando in alto esili croci di legno vestite di bianche camicie, che sarebbero piaciute a Kantor. È questa una delle scene più drammatiche, dove pulsa all'unisono l'empatia della musica e della regia, mentre la fine del tiranno non segna, per Nekrosius, la festosa liberazione da un incubo. Le spade di Macbeth, insegne di un potere cruento, passano simbolicamente al nuovo re, mentre la scena si abbuia. *Laura Caretti*

MACBETH, di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gul'jaeva. Luci di Jean Kalman. Con Carlo Guelfi, Andrzej Dobber, Anna Shafajinskaia, Jeanne-Michèle Charbonnet, Roberto Scanduzzi, Askar Abdrzakov, Marcella Polidori, Walter Fraccaro, Miro Dvorsky, Valter Borin, Enrico Facini. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretto da Julia Jones o Nir Kabaretti. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE - Teatro Massimo, PALERMO.



Laboratorio Nove

INTERCITY ATHINA prima puntata



«**H**o amato e ho amato. Mi sono dissolto in questo amore. Questo amore ho amato», dice il protagonista maschile di questo intensissimo, secco, breve quadro teatrale messo a fuoco al Teatro Studio di Scandicci dal regista Theodoros Terzopoulos, nome di punta, già da qualche anno a questa parte, della scena internazionale. A riportarlo in Italia, è stato il festival Intercity Atene, la rassegna organizzata dal Laboratorio Nove e che ogni anno squaderna proposte di nuova drammaturgia da paesi stranieri, prime in italiano e in lingua. Come questo *Lithi (oblio)* in cui si affrontano due attori, Tasos Dimas e Sofia Hill, riuscendo, con incisiva presenza scenica, a rompere la barriera dell'incomprensione linguistica, riuscendo a catturare una concentrata attenzione del pubblico in sala, nonostante non ci siano in aiuto dei sottotitoli. Su un'arena tracciata come geometrico quadrato di luci, rosso e nero, in abiti scuri lui, quasi esistenzialisti. Lunga chioma bionda, lei che contrasta con il nero del bustino, con il chiarore lunare della pelle. Un estetismo sottile e pervasivo dilaga sulla scena scabra. Mentre scorrono come fiume le parole di lui e di lei, incomprensibili sul piano razionale, ma emotiva-

mente potenti. Raccontano, anche attraverso gesti magnetici, lacerti di storie riprese dal notturno *Quartet* di Heiner Müller. Lo spazio vuoto, pochi oggetti, appena due coltelli luccicanti e due piume leggere, bastano come attrezzatura di scena. Bastano ad alimentare questo gioco sottile di coppia sempre sul filo fra vita e morte. «Né con te né senza di te» recitava un celebre film di Truffaut. E anche al di là di assonanze tematiche, di cinematografico, in questa succinta performance-laboratorio che Terzopoulos ci ha offerto, c'è molto: dai giochi di luci e ombre, dai bruschi controcampi, al gusto di ricreare l'effetto di un intenso primo piano attraverso un improvviso fascio di luce sul volto. Una lezione su quanto anche a teatro, e senza troppe macchinerie, le immagini proposte da attori veri possano essere potenti e comunicative. Insomma, una bella parentesi di emozione quella offerta da Terzopoulos in questa prima *tranche* di Intercity Atene (l'anno prossimo ci sarà un secondo capitolo dedicato alla nuova scena greca) che per il resto non ha offerto grandi scoperte e sorprese. Accanto a un recital di poesie greche contemporanee - di Kavafis, Ritsos e altri - interpretate da Elisabetta Pozzi e dal controtenditore Maurizio Ripa, ha debuttato

Notturmo della regista Barbara Nativi, tratto da un dramma della giovane drammaturga greca Sophia Dionisopoulou. Sulla carta un immaginifico dialogo fra Ulisse e Penelope che la Nativi ha scarificato e reso astratto affidando tutto alla voce e allo sforzo anche fisico di una intensa Renata Palmiello, costretta a recitare stando appesa a mezz'aria, avvolta in una specie di sudario e una nuvola di grigie ragnatele. Immagine dall'oltretomba, in soliloquio visionario e delirante, che al di là del coraggioso impegno dell'attrice, risulta troppo astratto e artificioso, se non per alcune soluzioni da immaginario horror, addirittura involontariamente grottesco. *Simona Maggiorelli*

Le due corone di Rut

RUT, di Silvia Pasello, Luisa Pasello e Claudia Melli, ispirato al *Libro di Rut* dell'*Antico Testamento*. Regia di Silvia Pasello. Scene di Riccardo Gargiulo. Costumi di Silvia Pasello. Luci di Enrico Bagnoli. Musiche di Ares Tavolazzi. Con Luisa Pasello, Claudia Melli, Maria Pasello. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

La parabola, il mito biblico di Rut la Moabita rivive in una chiave laica,

Nella pag. precedente, una scena del *Macbeth* di Verdi con la regia di Necrosius; in questa pag., da sinistra, una scena di *Lithi*, regia di Terzopoulos e una di *Notturmo*, regia di Barbara Nativi.

moderna, quasi astratta, anche se lo spettacolo ha una sua particolare sacralità. Un lavoro, questo di Pontedera Teatro, che si regge su un'intensità che è quasi nudità espressiva, quasi sincerità, che diventa un modo semplice, immediato, fisico di porsi, di essere e di agire di fronte al pubblico. Sono i corpi, effettivamente, che - in qualche modo - vengono offerti al sentire ed alla visione dello spettatore, e diventano quindi protagonisti, pur in un lavoro che nulla ha di "corporeale" in senso stretto. Nella terra che, all'inizio, simboleggia il tumulto di Achimelec, il suo sposo che è morto, Rut la straniera (Luisa Pasello) troverà due segni che indicano il futuro davvero straordinario della stirpe che nascerà da lei e dal suo nuovo marito, Boaz: una corona di carta per il destino di suo nipote Davide, re d'Israele, e una corona di spine per il destino di un suo "discendente" molto più lontano, Gesù. È uno spettacolo, questo di Pontedera Teatro diretto da Silvia Pasello (gemella di Luisa), che ha una sua forza e una convincente tensione, ma si muove come con discrezione, con modestia, attestandosi comunque su un livello non frequente di qualità teatrale e di felicità espressiva, se non poetica. Merito dell'interpretazione di Luisa Pasello, e anche di Maria, sua figlia, la bambina, per la quale viene

Prigioniero dei ricordi

PRIMO AMORE, di Samuel Beckett. Traduzione di Franco Quadri. Regia e interpretazione di Paolo Graziosi. Disegno luci di Lucio Sabatino. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE.

Da un racconto che l'irlandese di Francia ha scritto nell'immediato dopoguerra, anticipando i temi tipici della sua drammaturgia ancora in fieri, Paolo Graziosi ha tratto, giovandosi della partecipe e nervosa traduzione di Franco Quadri, un monologo di inquietante problematicità incentrato su uno sradicato che ripercorre a suo modo i tortuosi sentieri della memoria. Lo strampalato narratore che appare in scena di spalle, su una cigolante sedia a rotelle riparandosi dai temporali della vita con un ombrello dai colori sgargianti, evoca la sua ennesima visita alla tomba del padre alla cui morte è stato costretto a lasciare il sicuro rifugio della casa avita, alla ricerca di un alloggio di fortuna. Affidandosi all'unico conforto di una bottiglia di vino, il vagabondo ricorda il suo fortuito incontro con una donna che forse per un attimo ha amato e di cui accetta la generosa ospitalità anche dopo la scoperta delle sue prezzolate frequentazioni e perfino dopo il frastornante annuncio della sua ormai avanzata gravidanza. Ma i riferimenti realistici hanno rilievo marginale nel contesto di questa pubblica confessione. Semmai ha rilevanza decisiva l'adesione anche fisica, e addirittura fisionomica, con cui il regista-protagonista s'immedesima nelle sembianze e nel credo estetico di un narratore che a sua volta rimanda l'inconfondibile ritratto dello stesso Beckett. Il gioco degli specchi virtuali riflette una vita-non vita che sprofonda negli abissi dell'essere-non essere senza sostanzialmente mai cedere alla disperazione, poiché una sorta di distanza istintiva preserva il protagonista da conclusioni tragiche. Con una delle sue più alte prove d'interprete Paolo Graziosi s'inventa addirittura una vocalità estranea al suo "naturale" per dar vita a una proiezione moderna del ruzantiano "vegnù da campo", reduce perenne dall'eterna guerra del vivere. L'ombra dell'autocompiacimen-

to denigratorio è subito fugata dalle scintille dell'ironia, l'assenza di sentimento trova riscatto nell'accettazione del compromesso, la miseria delle cose è sublimata dall'accettato divieto di piangersi addosso. La superiore capacità di sopportare tutto e tutti, tra un sorso e l'altro della tracannata bottiglia, innalza il narratore nell'assoluto della poesia, in virtù di un linguaggio alieno da compiacimenti, scabro e diretto come l'allucinante *tranche-dévie* dell'ennesimo anti-eroe beckettiano. *Gastone Geron*

Sid, in scena il mito punk

ICO NO CLAST, di Giampaolo Spinato da un'idea di Fulvio Cauteruccio. Regia di Fulvio Cauteruccio. Scene e luci di Giancarlo Cauteruccio. Costumi di Alessandra Vadalà. Musiche dieppe Voltarelli, Marco Messina, Gianni Marocco, Giovanni Lindo Ferretti, eseguite dal vivo da Peppe Voltarelli. Con Fulvio Cauteruccio, Paolo Lorimer, Emanuela Villagrossi. Prod. Compagnia Krypton-Teatro Studio di SCANDICCI - Festival BENEVENTO/Città Spettacolo.

C'è più un atteggiamento da fan verso il mito del punk e del suo simbolo sfortunato e maledetto Sid Vicious (il bassista dei dissacranti Sex Pistols) che non da interprete-regista che riattraversi un personaggio, una parabola esistenziale e generazionale in Fulvio Cauteruccio, in questo suo viaggio emblematico in un universo giovanile ribelle e "contro". Cauteruccio crede tuttora - lo scrive lui stesso - nel punk-rock, nella sua controcultura, come un

In basso, Paolo Graziosi interprete e regista di *Primo Amore* di Beckett; a destra gli interpreti di *Ico no clast*, regia di Fulvio Cauteruccio.



raccontata, anzi evocata la storia di Rut; merito anche di Claudia Melli, attrice non professionista ma bravissima nella parte di Naomi. Molto suggestiva l'ambientazione scenografica, resa ancora più efficace dalle luci, e importante la colonna sonora suonata dal vivo dal grande contrabbassista Ares Tavolazzi (di jazz e non solo. *Francesco Tei*

modello e un ideale di provocazione e contestazione corrosiva, feroce, che diventa ribellione perenne, irriducibile "resistenza" giovanile e non solo. Ma è una resistenza, però, venata di nichilismo, di autoannientamento, i cui lati distruttivi diventano subito - e nello spettacolo lo si percepisce assai bene, forse al di là della volontà di Cauteruccio - dolorosamente, inarrestabilmente autodistruttivi. Così, il Sid-Clast "iconoclasta" di questa pièce diventa sì un ribelle ma anche, e soprattutto, una figura disperata, spenta, cupamente ripiegata su se stessa, condannata al naufragio e alla morte. Come il vero Vicious ad un destino tragico, quasi grottesco: assassino della sua *girlfriend*, il bassista dei Sex Pistols, morì per una dose di eroina troppo pura procuratagli... dalla madre. Lo spettacolo ha momenti duri, provocatori, ma forse è molto meno trasgressivo di quello che vorrebbe essere, perché l'esaltazione del maledettismo di Clast-Sid Vicious non arriva, alla fin fine, e più che altro il personaggio suscita inquietudine profonda, e compassione. La trasgressione, magari, sta nel linguaggio, gestito in modo interessante da Spinato in una scrittura forse non originale come modello ma non priva di pregio; anche nel trasformare i personaggi, la Madre e l'Impresario, in graffianti, provocatori emblemi. La solida capacità professionale dei tre interpreti - davvero di alto livello la prova di Lorimer - sostiene uno spettacolo che altrimenti potrebbe facilmente sfaldarsi. Cauteruccio, anche nella formula dello spettacolo, cerca di rinnovare l'e-

sperimento fortunato del precedente *Roccu u stortu*; ma il risultato, e soprattutto la sua prova, sono un po' meno convincenti. Va detto poi che tra Fulvio e Vicious - che era larvale,

ambiguo, quasi sinistro e esangue - c'è una notevole differenza di figura e di aspetto, che non aiuta affatto l'identificazione del giovane mattatore-regista con il suo mito. *Francesco Tei*

Cardinale vs Pirandello

CLAUDIA, UN'IGNOTA da grande schermo

Perché *Come tu mi vuoi?* Perché il personaggio dell'IGNOTA e non altri invece che possiedono una carica drammatica più esplosiva? Per esempio, Ilse la contessa de *I giganti della montagna*, o Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi?* Ma perché, pur con tutte le sue debolezze, pur con tutti i suoi scompensi drammaturgici *Come tu mi vuoi* è un testo da mattatrice. Dunque, ecco che se una star del cinema decide di votarsi al teatro, e per la sua "seconda volta" si rivolge a Pirandello la commedia tentatrice

non può essere altro che questa. Affascinò persino la divina Garbo in un film per altro non memorabile. Poi venne l'incontro di un'altra stella del cinema, ma sulla scena parigina: l'attrice Fanny Ardant e fu un altro scivolone. Tentatrice la commedia pirandelliana, anche se poi la scelta, non è peccato dubitare, parte dall'alto, pilotata dal regista. Che nel caso presente non può essere che Pasquale Squitieri, il compagno stesso dell'attrice. Uomo di cinema in tutto e per tutto. Il quale avuto a sua volta il colpo di fulmine per questo dramma in cui ancora una volta il tema nodale è quello del diritto dell'individuo a essere altro da sé (certo qui la cosa è ripetuta piuttosto faticosamente, la struttura della commedia tutt'altro che nitida, stringente, piuttosto incline all'artificio), si è ritenuto portatore di una lettera nuova del soggetto. L'IGNOTA qui a rappresentare la condizione alienata di una donna che sceglie di entrare nell'immagine di un'altra donna, per trovare la propria identità. Concetto questo di identità-alterità suggerisce Squitieri, che è poi quello insito nella fotografia, e che poi il cinema ha preso in prestito in molti film di autore eccellenti: da Hitchcock a Bergman, da Antonioni a Kubrik. Tesi suggestiva certo, e che di conseguenza ha portato alla scelta di una attrice cinematografica la cui immagine dunque si è moltiplicata in tanti film, o tesi forse, più che veramente ardita, adatta a giustificarne la messinscena. La quale più che alla parola pirandelliana fa leva sull'uso del mezzo cinematografico. Ecco a far da fondale di una scena stilizzatissima un enorme schermo sul quale scorrono le immagini della diva Claudia in film noti e meno noti. Uno schermo dal quale poi la Cardinale se ne esce in carne e ossa per tratteggiare dal vivo l'IGNOTA. Una Ignota alla quale meglio riesce a dare palpito di verità drammatica quando è nei panni (firmati da Armani) della borghese Lucia che non nel primo atto. Troppo rigida e dura nei movimenti e nei gesti, poco sensuale la sempre bella Claudia per essere credibile quale ballerina da cabaret nella decadente Berlino del dopoguerra. Memé Perlini è stato chiamato da Squitieri per il personaggio del fotografo. Professione che l'attore è portato a prendere alla lettera visto che è in scena continuamente a fare "clic" con la sua macchina fotografica. Ma poteva essere diversamente quando, parola di Squitieri, sul programma formato album fotografico, si legge: «il colpo di fulmine fra me e il testo è nato quando leggendo e rileggendo che il vero protagonista, il *deus ex machina* della vicenda è Boffi, il fotografo. E che è una divinità, capace di imporre al Novecento una nuova religione, una nuova morale, un nuovo linguaggio è la fotografia?» *Domenico Rigotti*

COME TU MI VUOI, da Luigi Pirandello. Regia di Pasquale Squitieri. Scene di Andrea Crisanti. Costumi di Stefania Cempini. Musiche di Riccardo Eserspacher. Con Claudia Cardinale, Memé Perlini, Franco Molé, Fiorella Rubino, Isabella Carloni, Giuseppe Rossi Borghesano, Federico Fazioli, Tiziana Marsili Tosto, Anghela Alò. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA - Teatro Nuovo, MILANO.





Ascanio Celestini

TRA STORIA E MITO

100 anni di vita operaia

di Emanuela Garampelli

FABBRICA, scritto, diretto e interpretato da Ascanio Celestini. Produzione Agresta, ROMA.

Arriva il momento di andare a vedere *Fabbrica* e ci si immagina una naturale continuazione, un prosiegua in grande, *in progress*, del lavoro di narrazione cui il giovane autore romano ci ha abituato, da *La fine del mondo* a *Radio Clandestina*. Sbagliato. *Fabbrica* sta a sé, è diversa. Non produce uno stacco brusco con quanto la precede; eppure è qualcosa di nuovo che molto somiglia a una pietra miliare, qualcosa che sta come uno spartiacque a indicare il futuro, e che la direzione della corrente è cambiata. Intanto *Fabbrica* è un testo. Un testo compiuto, un racconto così congiuntamente terragno e visionario da richiamare prose ed epopee alla Morante, alla Marquez. Difatti si tratta di un vero e proprio ciclo mitologico, con

tanto di Eroi, Segreti, ed Età a scandirlo, e quella che vi si narra è la Storia della Fabbrica, attraverso tutto il secolo scorso, dal passaggio della civiltà contadina a quella industriale, fino ai nostri giorni in cui le fabbriche chiudono. Scopriamo così che in fabbrica c'è stata l'"era dei giganti", con operai alti dieci metri e nomi come Libero Avanti, Pensiero, Ideale, Dinamite; poi quella dell'"aristocrazia operaia" con operai con l'acciaio nel cervello, i ferri del mestiere costruiti da sé, e così indispensabili alla produzione che nemmeno il fascismo li licenziava pure se erano comunisti o anarchici; e infine l'"età degli storpi" ovvero i tempi nostri, dove solo chi ha avuto la "disgrazia" e ha sacrificato sul lavoro un dito, una gamba, un occhio, non è licenziabile, mentre ci si avvia a una fabbrica senza operai. E noi scopriamo tutto questo perché c'è la vita di Fausto che attraversa le tre ere: Fausto nonno, padre, figlio, tutti operai uno via l'altro. Ma non è Fausto che racconta. È un operaio senza nome (e senza un dito, tagliato per non farsi licenziare) che cinquant'anni dopo il giorno della sua

assunzione, scrive (oggi) una lettera alla madre. Ed è lui il narratore che ci conduce dentro la storia, il mito e la fiaba, e quel che ci colpisce come un'evoluzione drammaturgica percepibile fisicamente, è la simultaneità del racconto. Uno scorrere contemporaneo di immagini, epoche, personaggi che fa assumere a *Fabbrica* ritmi, cadenze, persino visioni cinematografiche. E se Celestini mantiene la struttura del racconto orale, per arrivare a farci sentire "dentro un film" il suo modo di procedere questa volta è stato diverso: ha lavorato separatamente sulle singole parti che compongono *Fabbrica*, ricomponendole solo alla fine. Si è ispirato al montaggio e si vede, si sente. Quanto al genere, non nasconde il modello del *noir* americano, con un'indagine giù nei bassifondi che "sporca" anche il detective. Del resto Celestini si è ritrovato con un immenso capitale di

testimonianze e memorie di anziani raccolte su e giù per l'Italia nei luoghi del lavoro, dalla Piaggio dei Pontedera alle miniere del Monte Amiata. In *Fabbrica* non solo assume su di sé queste esistenze dimenticate, ma alcune voci registrate entrano più volte nello spettacolo: e con queste, ponendosi sul palco di profilo (alle sue spalle solo una "quinta" in legno e rete da pollaio, qualche lampadina), il Celestini-attore interagisce. *Fabbrica* dunque come testo (il libro è in uscita a gennaio 2003 per Donzelli), come avvicinamento a uno spazio filmico, come narrazione di tale incalzante densità da lasciare giusto i varchi per il respiro. Ma esiste la libertà di prendere e riprendere il racconto in qualsiasi punto, perché da ovunque potrebbe con senso ricominciare. Resta il mistero di come Ascanio Celestini, capace qui di rendere palpabile la corporeità, la malattia, il disagio del lavoro in fabbrica con il solo moltiplicarsi delle parole, possa da solo sostenere tutto ciò. Ma è un mistero tra noi benvenuto, e che lo rende il nostro migliore autore-narratore. ■

Un ventennio da thriller

LA VECCHIA SINGER, di Giovanni Clementi. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Eleonora Maddaloni. Con Amanda Sandrelli, Massimo Wertmüller, Blas Roca Rey, Simone Colombari, Roberto Stocchi. Prod. Max. Produzioni, ROMA.

L'efficace ordito drammaturgico di Giovanni Clementi, nella traduzione registica di Piero Maccarinelli, assume i tratti e le cadenze di un efficace thriller politico *noir*, la cui ambientazione in epoca fascista può dirsi un "additivo" ma non un elemento determinante alla tessitura degli eventi. I quali ruotano attorno a una coppia di giovani sposi (lui sarto, lei pianista cieca), cui un gerarca del regime offre - non disinteressatamente, è ovvio - un appartamento in locazione con canone irrisorio proprio di fronte al balcone del duce, in quella piazza Venezia rinomata per le oceaniche adunate. Chi ricorda *Rose mary's baby* di Polanski saprà già che è bene diffidare di simili proferte immobiliari, puntualmente "ravvivate" da un equivoco via vai di nuovi clienti per il sarto e di un ambiguo allievo di pianoforte per la donna. Altro è bene non dire, trattandosi di uno spettacolo ancora in tournée e per il quale val bene il costo del biglietto. *Suspense*, ambientazione, disegno psicologico, colpi di scena sono degni di un buon romanzo di spionaggio: genere che in Italia, salvo alcune prove

di Corrado Augias, ha a



sempre languito. L'ambientazione (di Alessandro Chiti) e i costumi (di Eleonora Maddaloni) danno spessore "estetico" alla fervida interpretazione di Amanda Sandrelli e Massimo Wertmüller. Con Blas Roca Rey sacrificato al rango di comprimario diligente. Il resto è apologo tra fragilità dei totalitarismi e credulità dei sudditi. *Angelo Pizzuto*

Alla corte del dio denaro

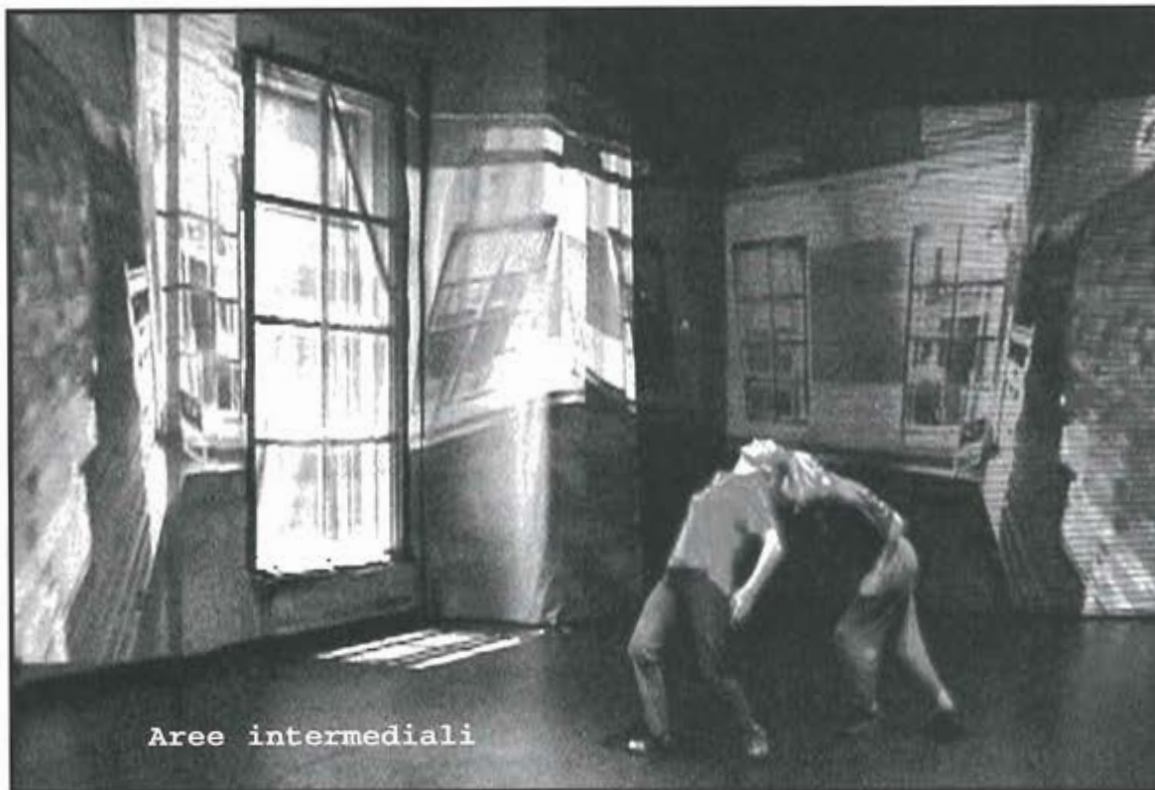
VOLPONE, di Ben Jonson. Regia di Glauco Mauri. Scene e costumi di Alessandro Camera. Musiche di Arturo Annechino. Luci di Gianni Grasso. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Alarico Salaroli, Gianni De Lellis, Massimo Loreto, Felice Leveratto, Sergio Raimondi, Marina Kazankova, Cinzia Falchetti, Brunito Lanzoni. Prod. Compagnia Glauco Mauri, ROMA.

Un uomo serenamente addormentato sotto un sontuoso drappo rosso, che il semplice girar d'una manovella solleva a svelare un complicato incastro di cassette e forzieri pieni d'oro, destinati ad estasiarne il risveglio col luccicante tintinnio di monete e gemme. Inizia così, con un contatto quasi fisico d'avarico incapace di staccarsi perfino nel sonno dai suoi beni, questo *Volpone* di Ben Jonson, diretto e interpretato da Glauco Mauri con una sorta di spensierata malizia, felice della propria abilità e incapace di preoccuparsi della propria malvagità. Dove la scenografia, firmata da Alessandro Camera, costituisce un elemento determinante di eleganza e di funzionalità, dichiaratamente tesa non tanto a definire degli spazi quanto ad allestire dei caratteri, che spiritosamente accompagna e sottolinea la chiave farsesca e insieme crudele dell'intreccio. Contribuendo, con la gioiosità di musiche sobriamente intrecciate di motivi da opera buffa, a far risaltare la lucidità di un testo che si attorce attorno all'avidità smisurata di un protagonista, in cui il gusto della conquista del denaro e della ricchezza supera il piacere stesso del possesso. Fino a rasentare una sorta di malefica genialità, capace a questo scopo di escogitare gli inganni più insospettabili. Un

autentico talento di inventiva funambollesca, strumento a sua volta di una punizione che, con l'aiuto del servo, reso da un misuratissimo Roberto Sturno come la faccia specularmente perfetta di una stessa medaglia, si abbatte irridente e impietosa sui proccacciatori d'eredità, untuosamente intenti a ingraziarsi con doni e lusinghe d'arpie malauguranti le simpatie del vecchio Volpone. Mentre dalla commedia emerge un campionario umano di egoismo smisurato, di ipocrisia laida e di efferata crudeltà, da cui nessuno rimane indenne. Né i tre pretendenti, che nel loro aspetto sembrano riflettere la natura animalesca richiamata dai loro nomi, né lo stesso Volpone. Intorno a lui il padre pronto a diseredare il figlio nella speranza di subentrare a Volpone nel possesso dei suoi averi, il marito disposto a prostituirgli la moglie, l'avvocato capace di raggirare la giustizia ottenendo la condanna degli innocenti ingiustamente calunniati, vanno delineando il ritratto pessimistico e senza remissione di una società avida e disumana. Su cui, con analisi di profetica lucidità, il dio denaro brilla con l'assolutezza di una inalterabile eternità. Mentre un senso di vacua e sgomenta solitudine viene a concludere una messinscena di sostanza amara e di divertente scioltezza, inficiata in parte da un cast di evidente disomogeneità. *Antonella Melilli*

Nella pag. precedente, Ascario Celestini; in questa pag., a sinistra, Massimo Wertmüller, Blas Roca Rey e Amanda Sandrelli, interpreti della *Vecchia Singer* di Giovanni Clementi, regia di Piero Maccarinelli; in basso, una scena del *Volpone* di Ben Jonson, regia di Glauco Mauri.





Aree intermediali

IL CORPO RAGGELATO di Kondition Pluriel

SCHEME II, concezione e direzione artistica di Martin Kusch e Marie-Claude Poulin. Coreografie di Marie-Claude Poulin. Installazione di Martin Kusch. Disegno luci di Patrice Besombes. Ambiente sonoro di Alexandre St-Onge. Max programming Alexandre Burton. Ingegneria elettronica di Johan Versteegh e Gleen Silvers. Con Marie-Claude Poulin e Line Nault. Prod. Compagnia Kondition Pluriel, QUEBEC.

Malessere del corpo e sofferenza dell'anima sono tuttavia inscindibili. Ecco, sembra che sia proprio questo disagio dell'uomo contemporaneo a caratterizzare *Scheme II*, una installazione coreografica, presentata a Roma dalla Compagnia Kondition Pluriel, nell'ambito della rassegna di danza, musica, teatro e arti visive, Transcodex, in collaborazione con Biennale Orizzonte Quebec. Mi pare che i titoli delle sequenze di *Scheme II* corrispondano a questo tema in modo non superficiale: Un corpo immobile senza testa (fisicamente presente, mentalmente altrove), Braccia estese in un mondo parallelo, Corpi soffocati in un piazzamento temporale (sincroni, asincroni e moltiplicati), tanto per citarne alcuni. E

"gli ingredienti" della installazione coreografica mi sembra che possano contribuire a capire meglio la proposta artistica della Compagnia del Quebec: due performer, tre live artist (suono, immagine e luce), due sistemi di sensori senza spine, sensori a doppia asse per la testa, per le braccia e per le gambe, computer di controllo e per visualizzazione in 3-D, processori del suono e del video live, telecamere di sorveglianza a colori e video proiettori. Martin Kusch e Marie-Claude Poulin, curando progetto e realizzazione con la collaborazione di Line Nault, hanno evidentemente orientato la ricerca sui temi del corpo e delle nuove tecnologie della comunicazione. Da questo punto di vista va dato atto agli artisti di aver fatto una proposta di *live art* che risponde ai criteri fondamentali della organicità e della perfetta corrispondenza tra necessità artistiche e uso delle tecnologie in funzione espressiva. E questo non è cosa di poco conto nel caos epocale determinato dall'avvento delle divinità tecnologiche. Marie-Claude Poulin e Line Nault si fanno apprezzare per le evoluzioni compiute in uno spazio scenico tridimensionale e interattivo.

Sellars e Donnellan a Romaeuropa

EURIPIDE

THE CHILDREN OF HERAKLES, di Euripide. Traduzione inglese di Ralph Gladstone. Regia di Peter Sellars. Musiche di Ulijan Baibussynova. Con Jan Triska, Elaine Tse, Brenda Wehle, Julyana Soelistyo, Albert S., Cornel Gabara, Luca Barbareschi. Prod. Ruhr Triennale, GELSENKIRCHEN.

KING LEAR, di William Shakespeare. Regia di Declan Donnellan. Scenografia e co-regia di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood. Musiche di Paddy Cuneen. Con Nonso Anozie, Dean Ashton, Kirsty Besterman, Matthew Douglas, Sarah Everard, Guy Flanagan, Bruce Godfree, Kieran Hill, Edward Hogg, Aishling Howard, Ryan Kiggell, Katherine Manners, Steven Robertson, Adam Webb, Robert Wynn, Mo Zainal. Prod. Royal Shakespeare Company Academy Company 2002, LONDRA.

Immagini e ambienti sonori sono creati e manipolati dai sensori cinetici. I pochi suoni verbali scaturiscono da frammenti di parole pronunciati a fatica e restituiti con efficaci effetti di rifrazione. I corpi - singoli o accoppiati -, disegnano figure geometriche, soprattutto per linee orizzontali, e generano immagini virtuali che rimbalzano da un punto all'altro dello spazio scenico: si fanno, si disfanno e si moltiplicano, offrendo allo spettatore esemplificazioni calibratissime di teoria della percezione. Niente tecnicismi, ho detto. Ma molto razionalismo. Uno spettacolo ben progettato e ben fatto. Troppo ben fatto. Levigato e raggelato in stilemi talvolta improduttivi. Le geometrie prodotte non sono le geometrie del caos e le trasformazioni non sono le metamorfosi del corpo come spazio scenico. In questo mancato ritorno ai primordi del cuore, oltre che della mente, la direzione artistica sceglie il dominio della ragione sull'istinto, della volontà sul desiderio, del razionale sull'irrazionale. Ed è per questo motivo che l'installazione performativa si depotenzia nel suo farsi, riservando ben poche emozioni al pubblico.

Alfio Petri

talebano e LEAR in smoking

hanno vestito di catene e abiti identici a quelli dei reclusi della base americana di Guantanamo. Un colpo di scena radical, che stenta a trovare le sue ragioni teatrali. *Andrea Rustichelli*



Come è nel suo stile, anche in occasione della messa in scena degli *Eraclidi* di Euripide al festival Romaeuropa, il regista Peter Sellars propone un'operazione di riadattamento in cornice contemporanea, che al testo prescelto dovrebbe dare attualità e urgenza tematica, in risposta suscitando, con tale configurazione drammaturgica della nostra realtà, l'inquadramento poetico di situazioni di pubblico interesse, politicamente pregnanti. Lo spettacolo dovrebbe divenire, dunque, il luogo di un'appropriazione fortemente politica del testo. Ma se tale è la rilevanza del teatro di Sellars, le serate romane si sono rivelate poco all'altezza delle aspettative che era lecito avere. Non è certo colpa di Barbareschi, che leggeva le battute del coro: le sue prosimità partitiche sono cosa di dubbio gusto per lo specifico contesto legato al tema dei rifugiati, ma rimangono un fatto esteriore. Sembra, piuttosto, che il vero problema sia il maldestro innesto degli *Eraclidi*, con la sua complessa ritrosia, nel contesto politico scelto da Sellars, al di là delle facili e immediate analogie: quello, appunto, dei rifugiati d'oggi. E nulla può l'incontro preliminare del pubblico con un paio di veri rifugiati politici. Se questo serve a riscaldare, più o meno sinceramente, un senso comunitario e civile del teatro, con ciò si trovano anche eccitate le esigenze degli spettatori. Ma delle due successive ore di rappresentazione solo un'esigua parte convince, quella iniziale: quando Iolao chiede e ottiene ospitalità per i figli di Eracle, il re di Atene respingendo l'ingerenza del persecutore Copeo, che vorrebbe giustiziare quei profughi. Nei dialoghi asciutti e carichi di autentico *pathos* (spicca l'attore Jan Triska), il riferimento esplicito della spoglia messa in scena è all'imperialismo della "guerra preventiva" di Bush: o con noi o con i terroristi presunti, lascia intendere Copeo, la cui interprete ricorda il capo della sicurezza nazionale Usa, l'intransigente Condoleezza Rice. Ma presto la tensione sciamata, lasciando il posto alla perplessità, poi alla noia, facendoci perfino sbadigliare all'indirizzo delle altrimenti preziose musiche dal Kazakistan, suonate e cantate in scena da un'agghin-

data (è l'unica a indossare un vero costume) Uljan Baïbussynova. Le troppe implicazioni del testo euripideo sfuggono da ogni parte a quell'incauto investimento nell'oggi: rendendo tanto ingenua l'attualizzazione quanto del tutto esangue, dal punto di vista scenico, l'indisciplinato testo residuo. Il tutto assume, così, il sapore di una recita in maniche di camicia, fino a quando le ingovernabili geometrie del testo si ritorcono contro la forzatura iniziale, fornendo la leva per il ribaltamento finale: quando i giusti (gli *Eraclidi* in cerca di patria) si trasformano in carnefici, giustiziando il prigioniero che essi

Un'accoglienza davvero trionfale (con sincerità, lungi da pomposi festeggiamenti di gala), quella che Roma ha riservato al *King Lear*, allestito da Declan Donnellan con i preparatissimi giovani dell'Academy Company, ristretta formazione di attori neodiplomati, appendice della celebre Royal Shakespeare Company di Stratford. Sincero apprezzamento degli spettatori del Teatro Valle, dicevamo, che evidentemente non sono abituati a spettacoli tanto rigorosi e vivi in fatto di "classici". Un fattore non trascurabile che deve far riflettere, quello del digiuno del pubblico: del resto, nei nostri teatri i grandi testi della letteratura drammatica sembrano per lo più barcamenarsi tra penosa obsolescenza e ambiguo senso dell'attuale. Forse la più autentica fedeltà teatrale dovrebbe passare per la spregiudicata riscrittura dei "classici" alla ricerca dei loro fantasmi, oltre la caduca lettera che li tiene congelati. Dove mettere in scena comporterebbe un'appropriazione radicale della tradizione, un tradurre e un interpretare attraverso la scena. Le celebri riscritture di Carmelo Bene e di Giovanni Testori sono un esempio in tal senso. Tornando al *Lear* di Donnellan, i suoi sedici giovani attori meritano sicuramente una buonissima parte dell'ammirazione che è stata loro tributata. Asciutto ed essenziale, lo spettacolo si articola agilmente lungo le sue tre ore, sempre mantenendo un ritmo elevato e una tensione piena. Non ci sono apparati scenografici; lo spoglio palcoscenico è governato con intelligenza corale dalla regia, che utilizza opportunamente anche il corridoio centrale della platea, per le numerose entrate e uscite dai luoghi del potere - anche simbolici -, che costantemente sveste e investe in questo singolare dramma dell'autorità e dell'esautorazione, sgonfiamento dell'io sovrano fino alla sragione. Efficace è il lavoro degli attori (in smoking gli uomini, in austero abito da sera le donne), che percorrono il filo della partitura con ispirata ma sobria retorica. Fra essi spiccano il possente Lear nero di Nonso Anozie e il *fool* di Edward Hogg. Senza smagliature, il meccanismo impeccabile dello spettacolo riserva qualche scena suggestiva, come quella della tempesta che segna l'incipiente pazzia del re (in scena cala un telo nero su cui rifulgono bagliori di luce, mentre delle lamiere di metallo vengono percosse a tuono) e quella tecnicamente pregevole del duello fra Edgar e Edmund. In tanta esattezza, un quesito ci ronzava in testa: "e dunque?", avremmo voluto chiedere, sollevando un dubbio circa il senso e l'urgenza dell'operazione. Come dire: prezioso intrattenimento con degustazione antiquariale del testo (teatro come biblioteca-museo), o cosa? Troppo poco rispondere: «il Bardo è immortale». Tanto varrebbe dire: «il teatro è sempre il teatro». E dunque? *Andrea Rustichelli*

Nella pag. precedente, un'immagine di *Scheme II* della compagnia Kondifon Pluriel; in questa pag., in alto, un momento di *Children of Heracles* di Euripide, regia di Peter Sellars e, in basso, Nonso Anozie, protagonista di *King Lear*, regia di Declan Donnellan.





Handspring Puppet Company

Coscienza sudafricana

CONFESSIONS OF ZENO, da *La coscienza di Zeno*, di Italo Svevo. Regia, ideazione, animazione di William Kentridge. Musica di Kevin Volans, suonata dal vivo da The Sontonga Quartet. Ideazione marionette di W. Kentridge, realizzazione marionette e scena di Adrian Kohler. Con Dawid Minnaar, Otto Maldi (basso), Lwazi Ncube (soprano), Phumeza Matshikiza (soprano). E con i marionettisti di Handspring Puppet Company. Prod. Handspring Puppet Company, SUDAFRICA - Schauspiel FRANCOFORTE - Art Bureau, MONACO.

Rinnovando la consolidata collaborazione con il gruppo Handspring Puppet Company, l'eccentrico William Kentridge torna anche a occuparsi di un classico della letteratura novecentesca, *La coscienza di Zeno*. Se è del 2001 il suo spettacolo *Zeno at 4 a.m.*, l'ultima produzione dell'artista sudafricano è ora *Confessions of Zeno*, presentata in ottobre al festival Romaeuropa, nelle uniche date italiane. Bizzarra operazione, quella di Kentridge, che sembra aver voluto blandamente rappresentare il lucido tormento di Zeno, seguendo con intento di fedeltà alcune centrali parti del testo e utilizzando tutto l'armamentario del caso: attori che sono anche cantanti lirici (il regista ha parlato di "oratorio d'ombre"), un quartetto di bravi musicisti in scena, poi l'immane e suggestivo schermo su cui sono proiettati gli intriganti giochi d'ombra ripresi in diretta e altre immagini registrate, come le metafisiche volute di fumo che si librano da una sigaretta fuori campo. Più che una qualche lettura mirata, tuttavia, ne esce un curioso arredamento del testo, cupo e macchinoso, che sembra duplicare tutta la monotonia del libro. Insomma, un'operazione decorativa, in fondo campata in aria; di cui il pubblico ben presto si stanca, dopo il primo e felice impatto con i virtuosi marionettisti di Handspring. Erano probabilmente loro a fornire gli unici, apprezzabilissimi guizzi di una qualche vitale immaginazione scenica, poi neutralizzati e sommersi nel complessivo andamento della pièce, faticoso e torbido. A parziale disculpa del regista - oltre al fatto che egli ha di fronte un'edizione in traduzione inglese, forse miracolosa - va sottolineato quello che egli osservava in un'intervista di qualche mese fa: come sia vantaggioso, cioè, vivere in Sudafrica, lontano dalla cultura europea, quando si affrontano testi qui celeberrimi e appesantiti dalle diverse interpretazioni. Non siamo del tutto convinti da questa professione di *naïveté* letteraria. Ma l'idea di un espatrio del signor Zeno Cosini ci fa sorridere: ce ne faremo una ragione, pensiamo mentre lo vediamo imbarcarsi sul volo per Johannesburg. *Andrea Rustichelli*

Monica sfida Carmen

CARMEN, progetto e regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche di Harmonia Team. Luci di Giovanni Grasso. Con Monica Guerritore, Pino Tuffilaro, Stefano Artissunch, Vlodja Brusà, Giorgio Caputo, Massimiliano Cutrera, Andrea Davi, Edoardo Rossi, Diego Sepe, Enrico Zaccheo. Prod. Produzioni e spettacoli, ROMA.

Quanti volti di Carmen abbiamo mai incontrato nella nostra vita! Anima libera, Carmen, che difende fino alla

morte la sua libertà e il suo desiderio d'amore è personaggio che non esce mai dall'immaginario. Pensiamo a quante volte si replica la sua vicenda all'opera o nel cerchio magico della danza. E pensiamo soprattutto quante volte il cinema si è servito di lei. Soltanto nell'epoca del muto si contano almeno tredici *Carmen*. Ma chi è veramente Carmen? La passionale gitana di Mérimée o la ribelle sigaraia di Bizet o qualcos'altro ancora? Ama, seduce e muore e forse è Carmen soltanto un'astrazione dell'anima femminile più vera e autentica.

Un'astrazione come sembra voler dimostrare questa *Carmen* dalla marcata impronta di teatro-danza o scaturita dal nuovo incontro (dopo quello di *Madame Bovary*) fra il regista Giancarlo Sepe e Monica Guerritore. Una Carmen oggetto del desiderio, ma che tale mai non è o cerca di non essere. Una donna Carmen, ma potrebbe portare qualsiasi altro nome, prigioniera della sua bellezza, fiera della sua anima anarchica che la conduce a un perenne cambiare maschio e desiderio per non essere distrutta, finché l'amore rifiutato la condanna ad un destino di morte. Carmen allora più che costruirsi in vero personaggio finisce col diventare una sorta di concetto. E dunque proprio perché è così sentito ed esplicitato da dubitare che diventi creatura drammatica tale che regga alla prova del palcoscenico. Da dubitare anche se poi certo, l'operazione (operazione dove è la parte parlata la più debole e fiacca) non manca di una sua forte spettacolarità. Luci bellissime che creano un *climax* violento e malato. Avvampanti e seducenti le musiche qui volutamente lontane da Bizet e da ogni spagnoleggiamento (preferite le sonorità di Tom Waits e le belle canzoni di Laurie Anderson) e la corona di uomini danzatori (ora in abiti neri ora in un bianco non meno provocatorio) che si comportano magnificamente in audaci sequenze che rimandano al più violento ed espressivo *tanz-theater* tedesco. E lei la protagonista, l'aggressiva e appassionata Monica, che cerca con tutti gli artigli, con tutta la determinazione che possiede, con la voce e con il corpo, la sua Carmen fuori dal tempo e da ogni esotismo. E alla sua maniera vince. *Domenico Rigotti*



dopo Eduardo

Il ragù cechoviano di Toni Servillo

SABATO, DOMENICA E LUNEDÌ, di Eduardo De Filippo. Regia di Toni Servillo. Scene di Toni Servillo e Daniele Spisa. Costumi di Orfensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Con Anna Bonaiuto, Alessandra D'Elia, Toni Servillo, Roberto De Francesco, Enrico Ianniello, Gigio Morra, Monica Nappo, Betty Pedrazzi, Tony Laudario, Marcello Romolo, Francesco Silvestri, Salvatore Cantalupo, Ginestra Paladino, Antonello Cossia, Antonio Martella. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

Se si avevano ancora dei sospetti sulla sopravvivenza del teatro di Eduardo "dopo Eduardo" questa magnifica edizione di *Sabato, domenica e lunedì*, presentata nella impeccabile regia di Toni Servillo, allontana tutti i dubbi e colloca questo testo fra i classici della dram-

maturgia italiana del '900. La scena è essenziale, fatta di pochi elementi - una cucina lineare quasi al centro della scena, un lungo tavolo da pranzo, delle sedie, una poltrona - che vanno ad arredare i vari atti, mentre su in fondo a destra rimane un'alta porta-finestra che dà su un balconcino. In questo ambiente, naturale e insieme astratto, lievemente metafisico, che somiglia tanto ad una "stanza" di Pinter, si svolge una vicenda di famiglia con quella corralità tipica del teatro napoletano ma che in questo caso, attraverso i caratteri dei personaggi, fa somigliare tanto Eduardo a Cechov. Tolto dalla sua cornice storica e popolare, il testo offre al regista una trama di commedia che mescola con sapienza e abilità drammaturgica cuori piccoli e astratti furori, il banale quotidiano con la irrefrenabile geometria dei sentimenti. Un teatro di situazioni, che offre al regista Servillo una delle sue chiavi interpretative: se tre diverse generazioni di personaggi convivono in questa commedia, altrettante generazioni di attori sono state chiamate a recitare in questa affiatatissima messa in scena. Siamo intorno agli anni '60, agli inizi del boom economico, in quegli anni di passaggio che dalle rovine della guerra ci portano all'euforia di una inedita società del benessere. In una famiglia della piccola borghesia partenopea questo bisogno di appartenenza al nuovo mondo che sta per arrivare viene simboleggiato dal rito familiare del pranzo domenicale e nel perfetto ragù (quasi metafora di una povertà in via di emancipazione) preparato da Rosa Priore, la moglie di Peppino, presunta amante per il marito del ragioniere Luigi Ianniello, che con la moglie abita al piano di sopra, pieno di infinite quanto innocenti premure. Ma basta poco, a questo Otello in salsa partenopea, per alimentare i sospetti, come basta poco a Rosa per indispettarsi nei confronti del marito. Piccole incomunicabilità che tuttavia portano quella famiglia sull'orlo della tragedia. Lo spettacolo è tutto giocato su intelligenti e raffinati slittamenti dei vari

piani su cui è costruita la commedia: su tutti, quello anagrafico degli attori, più giovani di quelli indicati in didascalia, e poi quella contemporaneità nei ritmi dello spettacolo, nei movimenti interiori dei personaggi, in quel rapporto strettamente sorvegliato coi gesti, che comunque lasciano intravedere in filigrana l'immagine di un teatro all'antica, lontano, ma vivo e presente, ieri come oggi. L'assoluto equilibrio naturale dello spettacolo non sarebbe possibile senza quel formidabile cast di sedici interpreti su cui spiccano, Gigio Morra nella parte del padre di Rosa, Betty Pedrazzi, l'acculturata sorella di Peppino, un inedito Francesco Silvestri e, commovente per manifesta bravura (a volte ricorda il migliore De Sica), Luigi Ianniello, e naturalmente Toni Servillo nella parte di Peppino Priore, che da un'indifferenza cechoviana dell'inizio passa poi a più intriganti sottigliezze di personaggio pirandelliano. E infine, inarrivabile per semplicità, forza, modernità e seduzione scenica Anna Bonaiuto nella sua più affascinante interpretazione: quel suo sorriso dolce, ironico e inquietante con cui ascolta nella scena finale le parole del marito è certamente quello di una moglie innamorata che contiene un segreto che non è tenuta a svelare.

Giuseppe Liotta

La sirena e il professore

LIGHEA O I SILENZI DELLA MEMORIA, da Tomasi di Lampedusa. Drammaturgia e regia di Ruggero Cappuccio. Musiche di Paola Vivaldi. Con Roberto Herlitzka e Claudio Di Palma. Prod. Teatro Segreto, SALERNO.

Ruggero Cappuccio affronta Tomasi di Lampedusa con ammirevole riverenza arcaica, araldica, metafisica. Il mito della sirena Lighea, così mirabilmente descritto dal padre del *Gattopardo* in un racconto giovanile, ha qui il soffio dell'astrazione, della riottosità, del corrusco ritrarsi dalle vicende del mondo. Resta, tuttavia, intatto il cordone ombelicale con una certa Palermo nobiliar-decadente, tipica degli anni cinquanta; e così preziosamente descritta da Roberto Andò nel film *Il manoscritto del Principe*. Non ultima, balza, sin oltre il proscenio, la carnalità corrusca e disincantata, sublime e capricciosa con cui Roberto

Nella pag. precedente, una scena da *Confessions of Zeno* dell'Handspring Puppet Company; in questa pag. Anna Bonaiuto in *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo de Filippo, regia di Toni Servillo.





Herlitzka (e il coprotagonista Claudio Di Palma, alter-ego giovanile dello scrittore) decanta e difende la sua precipua conoscenza dell'amore: visionaria e capziosa, sublimata e ambigua come solo un grande attore sa incarnare. Dopo che la sirena si fece donna e concesse il suo corpo, il suo spirito all'ormai vecchio professore Laciura, nulla delle lusinghe di questo mondo ebbe più senso. Il dialogo (serrato, poetico, razionalmente avvincente) ha, nel suo spoglio *habitat* scenografico (il racconto si svolge a Torino, volontario esilio dello studioso) una doppia chiave di lettura. Per un verso quello dell'autobiografia traslata, mediante la quale Lampedusa "confessa" a se stesso, prima che agli altri, il mistero della sua vita così scarna di passioni, di accensioni erotiche, raggelata nel "culto" delle *historie parentali*; per l'altro quello di una parabola sul relativismo e la vacuità delle pulsioni terrene, quando l'ala dell'effimero e della morte aleggia, con sinistro sorriso, sul groviglio già liquefatto di ogni aspirazione a emergere. In amore, come nel consorzio civile. *Angelo Pizzuto*

Fantasmia di famiglia

ORFANI VELENI, testo, ideazione scenica e regia di Enzo Moscato. Luci di Cesare Accetta. Scene e costumi di Tata Barbalato. Musiche di Donamos. Con Enzo Moscato, Salvio Moscato, Ciro Moscato, Carlo Guitto, Tata Barbalato, Giuseppe Affinito junior, Francesco, Peppe e Gianki Moscato. Prod. La Compagnia teatrale di Enzo Moscato, NAPOLI - Leuciana Festival, CASERTA.

Fedele alla tradizione teatrale napoletana che a partire dal diciannovesimo secolo

vede nelle "grandi famiglie" la cifra distintiva d'un certo modo di fare spettacolo (si pensi ai vari Cammarano, Altavilla, Petito, Scarpetta, Viviani e De Filippo), Moscato ha costruito attorno a sé una galassia fervida e caotica di attori-amici-parenti capaci d'incarnare i suoi fantasmi e le sue immagini poetiche. Una costante spinta verso la ricerca, lo studio, la sperimentazione, come pure verso quell'arricchimento reciproco che può scaturire dall'incontro fra più persone ha determinato, così, la formazione d'una vera e propria "scuola" alla quale si sono for-

mati sia alcuni tra i più solidi interpreti della scena napoletana contemporanea, sia i fratelli di Enzo (Salvio e Ciro Moscato), e ancora candide figure di bambini come i nipotini "reali", Francesco, Peppe e Gianki Moscato, e "acquisiti", Giuseppe Affinito junior. Un portato amicale e familiare, dunque, quasi imprescindibile, collegato com'è alla consapevolezza dell'opportunità di accettare quella sorta di marchio antropologico che contraddistingue chi proviene da una certa terra e da una certa cultura. Non sorprende, dunque, che proprio il profondo senso d'appartenenza alla dimensione culturale, antropologica e sociale della sua città natale domini quest'ultima fatica del drammaturgo, attore e regista partenopeo. Al centro d'una scena-ossimoro, fitta di addobbi carnevaleschi e quaresimali, questa volta Pulcinella, emblema dell'umanità e della disumanità, della leggerezza e dell'angoscia, della paura e della disacrazione, della vita e della morte che da sempre convivono in Napoli, città solare e tenebrosa al tempo stesso. Uno spettacolo estremamente intenso nella sua ritualità, all'interno del quale i protagonisti-officianti, con le loro sortite canore, incontrano le presenze culturali che da sempre popolano l'immaginario erudito e visionario di Moscato, prime fra tutte quelle di Jung e Nietzsche, attraverso le quali la maschera si definisce significativamente come "persona" ma soprattutto come la necessaria «schermatura da ciò che di perturbativo e orrendo sale dal profondo del cuore degli Umani». *Stefania Maraucci*

Il caso Felice Cupiello

COSE DA PAZZI! ovvero *Lo strano caso di Felice C.*, di Vincenzo Salemme. Regia di

Vincenzo Salemme. Scene di Alessandro Chiti. Con Vincenzo Salemme, Ernesto Lama, Maurizio Casagrande, Biancamaria Lelli, Teresa Del Vecchio, Federica Petrella, Domenico Aria, Roberta Formilli. Prod. Diana Or.i.s, NAPOLI.

Scétate, Viciè, scétate, song'ennove. È ora di andare in scena, Mr. Salemme. Ma Don Vincenzo sta ancora sognando. Sogna di avere un gran successo, di essere paragonato al Grande Eduardo, di diventare un *blockbuster* al cinema. Cose da pazzi! Ma sono successe davvero a Salemme. Autore decoroso, attore decoroso, regista di mestiere. Nulla a che vedere con alcuno dei De Filippo, beninteso. Ma Don Vincenzo ci sta credendo un po' troppo. La riesumazione di questo copione del 1990 non è inopportuna: parla di crollo delle illusioni dopo la caduta del Muro di Berlino, ammesso che quelle basate sul leninismo, sullo stalinismo, sul centralismo stalinista e la presunta dittatura del proletariato possano mai essere state considerate in buona fede illusioni. La vicenda e le battute, ravvivate da un indispensabile *editing*, funzionano. Qua e là, si sorride. Casagrande è valido comprimario, come sempre. Il nonno interpretato da Lama diventa un ottimo carattere. Lo stesso Salemme si muove gradevolmente nel suo testo, a proprio agio in un impianto registico tutt'altro che invadente. Ma questo Felice C. non è nipote di Sciosciammocca e il presepe dei Luoghi Comuni non è allestito in casa Cupiello, piuttosto in una partenopea Casa Vianello. Lo spettacolo ha debuttato felicemente al festival di Benevento e la sua fortuna continua in tournée, ma non è un evento, non è un fenomeno: è solo discreto intrattenimento. *Fabrizio Caleffi*

Cinque suicidi per Sarah

AZIONI SUICIDE, da 4:48 *Psychosis* di Sarah Kane. Regia di Simona Gonella. Con Graziana Arlotto, Eleonora Carriero, Angela De Gaetano, Linda De Lorenzis, Cecilia Maffei. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.

Il teatro di Sarah Kane suscita in Italia una costante attenzione. Molteplici infatti sono gli allestimenti anche di 4:48 *Psychosis*, un testo ai limiti del rappresentabile per l'ardua e difficile struttura drammaturgica. Un flusso ininterrotto di parole che si tramutano in visioni, in deli-

rio irrefrenabile per voce sola che invece Simona Gonella per Koreja frantuma e divide in un'ulteriore, schizofrenica parcelizzazione che risulta sorprendente nel chiarificare l'ostica scrittura e fornire alla rappresentazione una salda tenuta spettacolare. La messa in gioco di emotività e gelo aderisce bene alla potenza crudele di una moderna tragedia dedicata alle ultime ore di una donna che ha deciso di togliersi la vita e che attuerà il suo gesto alle 4 e 48, nel momento in cui le tenebre cominciano a diradarsi per fare posto lentamente alla luce. Ore vissute in paranoia, tra lampi di follia e struggenti richieste d'amore mentre spietata si fa la coscienza del proprio insopprimibile male di vivere. Una settimana dopo averne terminato la stesura la Kane si suicidò, lasciando al controverso e terribile messaggio del suo dramma un valore profetico, l'ineluttabile determinazione a un atto senza possibilità d'appello. La Gonella, fidando nella forza di cinque giovani attrici al loro debutto, tutte di inaspettata bravura, mette sulla scena altrettante celebri suicide, dalla Monroe alla Woolf, pronte a compiere ognuna la propria azione definitiva mentre sono letteralmente attraversate dall'impeto distruttivo del mondo della Kane. Un'ottica rovesciata che porta cinque miti a essere una sola, dolente anima su di un palcoscenico dalla teatralità avvincente affidata all'alternanza di ritmi martellanti e dolci.

Nicola Viesti



regia di Carriglio

DITTICO "ASSURDO" per i 100 anni del Biondo

di Gigi Giacobbe

DELIRIO A DUE, di Eugène Ionesco. Con Liliana Paganini, Gianpaolo Poddighe, Franco Scaldati, Gaspare Cucinella, Irene Scaturro, Giovanni Pontillo, Gordon Keith Metz, Salvatore Scarpace, Salvatore Sorrentino.
FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Con Gianpaolo Poddighe, Umberto Cantone, Franco Scaldati, Gaspare Cucinella. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Non c'è un *fil rouge* fra i due atti unici di Ionesco e Beckett che hanno inaugurato la nuova stagione del Biondo di Palermo. Se qualcosa può unirli è che entrambi gli autori appartengono al "teatro dell'assurdo". Nient'altro. *Delirio a due* risale al 1962, *Finale di partita* è stato rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1956. Il direttore del Biondo, Pietro Carriglio deve molto amare il dittico perché, dopo averlo messo in scena nel 1980 con l'accoppiata Pino Caruso-Paola Mannoni, ci riprova adesso, in occasione del centenario della fondazione del teatro, curandone pure scene e costumi, utilizzando nei ruoli principali Liliana Paganini e Gianpaolo Poddighe. La *pièce* di Ionesco, un ritorno quasi ai successi iniziali degli anni '50 "assurdamente caricaturale", brilla per brio e sregolatezza e con ritmi farseschi assistiamo ai litigi senza fine e per futili motivi fra un marito e una moglie, inframmezzati da continui vacillamenti e crolli della casa, da bombe che attraversano la scena, da colpi di mitra e pistole, sparati da soldati piazzati in sala o in un paio di palchi, da un suonatore di sax e da figuranti agghindati in costume da opera lirica che transitano da quell'appartamento e anche dai personaggi di Aspano e Benedetto (Gaspare Cucinella e Franco

Scaldati) scappati via dal Pozzo dei Pazzi dello stesso Scaldati. Il luogo dell'azione somiglia a un soffietto d'una vecchia macchina fotografica tutto tinteggiato d'un giallo acceso, mentre, fra alcuni tocchi di blu, spiccano i rossi delle persiane e d'un armadio: l'insieme somiglia a un dipinto di Valerio Adami, in cui sono i colori a delimitare gli spazi. La coppia Paganini-Poddighe, lei in lunga veste futurista, lui in giacca da camera, funziona come un congegno a orologeria ben oliato. E se per Ionesco quarant'anni fa era un modo di denunciare con il suo *Delirio a due* il disimpegno d'una coppia e di quanti si richiudevano nel privato, sordi ai fatti esterni che agivano solo come un elemento di disturbo, crediamo che anche a questo puntava la regia di Carriglio. Il quale, abbinando l'emblematico *Finale di partita* di Beckett, fa intravedere quale possa essere il destino dell'uomo. Non bello in verità. Piuttosto irreali e claustrofobici, giocato qui all'interno della scena nuda del teatro, con il muro grigio di fondo che racchiude due vere finestrone e due più piccole che pendono dalla graticcia. Lì abitano due coppie di personaggi: i mitici Hamm e Clov (Gianpaolo Poddighe e Umberto Cantone), il primo cieco e paralizzato con regale corona in testa, il secondo una specie di servo di scena con fattezze da *boy* con cappellino da baseball, e i vecchi genitori di Hamm, Negg e Nell, (Franco Scaldati e Gaspare Cucinella con cuffietta di pizzo in testa), veri relitti umani con gli arti inferiori ridotti a moncherini e psichicamente regrediti a uno stadio infantile. Questa sorta di farsa post-apocalittica ha avuto negli anni, a seconda di chi la rappresentava, le interpretazioni più disparate. Carriglio forse vi intravede la morte del teatro, evidente nell'immobilità dell'azione, nelle battute buttate lì da Poddighe con *nonchalance*, nei dialoghi sconnessi con Cantone, nel disfaccimento delle forme che appaiono come una parodia dei drammi classici. Lo spettacolo, disturbato all'antepri-ma da un pubblico irrequieto, andava avanti stancamente apparendo slegata la coppia Hamm-Clov mentre quella di Negg-Nell si vestiva di macabra *clownerie*. ■

Nella pag. precedente, Claudio Di Palma e Roberto Heritza in *Lighea o i silenzi della memoria*, regia di Ruggero Cappuccio; in basso, una scena di *Finale di partita* di Beckett, regia di Carriglio.

Robin Hood di Sicilia

I BEATI PAOLI liberamente ispirato a *I Beati Paoli* di Luigi Natoli. Riduzione teatrale di Giuseppe Dipasquale e Gaetano Savatteri. Regia e scene di Giuseppe Dipasquale. Costumi e sculture sceniche di Angela Gallaro. Musiche di Massimiliano Pace. Movimenti coreografici di Silvana Lo Giudice. Con Giulio Brogi, Pippo Pattavina, Giovanni Carta, Francesco Di Vincenzo, Barbara Giordano, Orazio Mannino, Camillo Mascolino, Mimmo Mignemi, Pietro Montandon, Marcello Perracchio, Matilde Piana, Raniela Ragonese, Ruben Rigillo, Barbara Tabita, Angelo Tosto. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Nella Sicilia del '700 i Beati Paoli erano una specie di setta segreta assetata di giustizia che agiva come un Robin Hood collettivo e conosceva molto bene gli ingranaggi politici della società di quel tempo. Realmente esistenti o solo un'invenzione letteraria del giornalista e scrittore palermitano Luigi Natoli che si firmava con lo

pseudonimo di William Galt, *I Beati Paoli* pubblicato la prima volta in 239 puntate sul *Giornale di Sicilia* nel 1910, fu un romanzo d'appendice, un *feuilleton* di grande successo popolare, le cui atmosfere possono rinvenirsi in altri romanzi popolari come *I tre moschettieri* di Dumas o *I misteri di Parigi* di Sue. Questa sorta di *romance* di Natoli, per la prima volta in scena, ricco di tanti particolari presi dalle antiche cronache e da vecchi manoscritti, mescola leggenda e realtà assieme a tanti personaggi veri e di fantasia. Gaetano Savatteri e Giuseppe Dipasquale, quest'ultimo pure regista e scenografo, ne hanno tratto una riduzione teatrale, una sorta di *fiction* in due puntate e in due differenti serate, in perfetta sintonia con il genere. «Questa soluzione - fanno notare i due riduttori - oltre a essere originale e funzionale, ricrea il clima di attesa dei lettori dell'epoca che attendevano con impazienza di conoscere i risvolti della vicenda pubblicata a puntate sul giornale». A noi è bastato vedere la prima parte, quella forse che meglio condensa il senso dell'opera e pone al centro la figura di Don Blasco di Castiglione, cavaliere leale e senza macchia che giunge nella Palermo del 1713 per scoprire il segreto delle sue origini e che il giovane Ruben Rigillo veste superficialmente apparendo solo un bel moschettiere con scarso spessore psicologico. Nel capoluogo siciliano Don Blasco incapperà in una serie di intricatissime avventure, si innamorerà e lotterà contro il perfido Don Raimondo. Fino all'intervento dei Beati Paoli, i quali dopo aver sequestrato processato e giustiziato Don Raimondo, ristabiliranno l'ordine a Palermo. Lo spettacolo procede come un telefilm al fior di loto e i tanti cambi di scena avvengono dietro un sipario che mostra di volta in volta in diapositiva i luoghi dove si svolgono i fatti, facendo capolino a volte le sculture cavalleresche di Angela Gallaro. Pattavina e Brogi spiccano su tutti, niente male pure quando appare il Barabino di Mimmo Mignemi e si fanno apprezzare gli interventi di Pietro Montandon, Matilde Piana e di Barbara Tabita. *Gigi Giacobbe*



7 personaggi per un matricida

CRONICA, di Nino Romeo. Regia, scene e luci di Nino Romeo. Musiche di Franco Lazzaro. Con Fiorenzo Fiorito. Prod. Gruppo Iarba, CATANIA.

Nino Romeo rispolvera un suo testo del 1985, *Cronica*, e lo mette in scena nella Camera Teatro Studio di Catania, facendo interpretare i sette personaggi della *pièce* al solo Fiorenzo Fiorito, invero molto bravo e a suo agio nel cambiare nel giro di 80 minuti faccia abito e linguaggio al suono delle musiche di Franco Lazzaro. Il lavoro, che si connota spesso di grottesco, ruota attorno a un fatto di cronaca nera: un manovale catanese di ventisei anni, tale Filippo Parisi, ha strangolato la propria madre e da quaranta giorni la tiene chiusa in casa. I vari personaggi, che conoscono il matricida sbucano fuori uno alla volta da una sartoria, e ognuno a guisa d'una *ronde* avrà il tempo di raccontare il proprio grado di coinvolgimento, sino a quando uno squillo di telefonino non indicherà che dovrà lasciare lo spazio al personaggio successivo. È un simpatico tormentone il fatto che ogni personaggio dopo essersi cambiato d'abito apparirà per un solo istante illuminato, zitto, smorfando il viso davanti al pubblico come in certe istantanee o comiche mute. Ecco il muratore coatto in canottiera bianca esprimersi in catanese stretto, il commissario di polizia sfoggiare il suo *slang* napoletano, una vicina di casa della vittima con uno scialle nero

In basso, Ruben Rigillo e Pietro Montandon in *I Beati Paoli*, regia di Giuseppe Dipasquale; in alto, Fiorenzo Fiorito in *Cronica* di Nino Romeo.



muoversi con una sfilza di pacchi in mano, il carabiniere scelto con il suo linguaggio nordista, un prete che dal proprio pulpito racconta le Nozze di Cana, il fratello del matricida che gli offre a sue spese un avvocato difensore e infine l'imbarazzante presenza d'un barbone che si esprime in un forbito dialetto e che deve saperne molto di più sullo strangolamento della donna. Tutti tesi a completare il quadro psicologico dell'omicida descritto come un tipo mansueto, quasi scemo, uno che porge l'altra guancia. *Gigi Giacobbe*

Storie di mare e di mafia

LA CHIURMA, adattamento teatrale e regia di Maurizio Marchetta dal romanzo omonimo di Eugenio Vitarelli. Video di Francesca Cannavò e Natale Crisarà Brunaccini. Con Maurizio Marchetta e Orazio Corsaro. Prod. Il Consorzio Professionisti dello Spettacolo - Parco letterario "Hercynus Orca" - Assessorato alla Cultura del Comune di MESSINA.

Conrad, Melville, Hemingway, D'Arrigo e il Verga de *I Malavoglia*: questi gli autori che frullano nella mente quando ci si imbatte nella lettura de *La chiurma* di Eugenio Vitarelli, scrittore messinese scomparso nel dicembre del 1994 a 67 anni quando i suoi romanzi cominciavano a essere pubblicati e diffusi. In breve è la storia di Sebastiano Santisi, poeta e cantastorie messinese, il quale, ormai avanti negli anni, vuole finire in bellezza la sua girovagante attività raccontando la storia de "la chiurma", intorno alla quale esistono diverse verità. L'occasione gli si mostra quando, passeggiando per il porto di Messina (l'azione si svolge nel 1946 in una città distrutta dai bombardamenti), vede scendere da una nave un uomo dagli occhi di squalo, chiari come due schegge di cielo. Non ha dubbi il Santisi: è Vanni Rezza la fotocopia di un vecchio pescatore, soprannominato Rocca di mari, scomparso in mare con figli e nipoti una quarantina d'anni prima. L'uomo, che parla una lingua bastarda a metà fra lo spagnolo e il dialet-

to, gli racconta che ancora bambino è stato fatto fuggire dalle donne di famiglia su una nave messicana, dopo che gli orgogliosi e i liberi maschi della "chiurma" erano stati fatti fuori dalla mafia del villaggio locale perché non volevano dar loro per quattro soldi il pesce pescato. Ma la verità giungerà più tardi in una lettera scritta dallo stesso Vanni Rezza, nella quale gli svelerà che i componenti dell'equipaggio quella stessa notte, in cui avevano deciso di venire a patti con i mafiosi, erano usciti in mare per il consueto lavoro di pesca ed erano stati colti da una

tempesta, morendo tutti: sconfitti ma liberi agli occhi dei mafiosi che non sapevano della decisione che avevano preso. Maurizio Marchetta nello scegliere un autore della sua città ha imbrogliato forse la via giusta per far teatro ed è davvero bravo nei due ruoli del cantastorie e di Vanni Rezza, cui si aggiungono poi le immagini sullo schermo d'una sfilza di incredibili personaggi che avevano preso parte a una festa. E si apprezzano pure gli apporti musicali di Orazio Corsaro maestro di fisarmonica e dei suoni stranianti dal sapore di salsedine. *Gigi Giacobbe*

Scimone-Sframeli

GIOCHI DI FAMIGLIA con madre mediterranea

Non ha perso il gusto del teatro, nonostante il successo al festival di Venezia, la coppia Spiro Scimone-Francesco Sframeli, reduci dal premio veneziano "opera prima" per il film *Due amici*, tratto dal loro primo lavoro teatrale, *Nunzio* (pubblicato su *Hystrio* 3.1994). Fu proprio questo testo

LA FESTA, di Spiro Scimone. Regia di Gianfelice Imbarato. Scene di Sergio Tramonti. Musiche di Patrizio Trampetti. Con Spiro Scimone, Nicola Rignanesi, Francesco Sframeli. Prod. Compagnia Scimone Sframeli, MESSINA - Fondazione Orestiaci, GIBELLINA.

a imporre tanto Spiro Scimone come autore di grande interesse, quanto l'accoppiata in scena con Sframeli come duo dalle sorprendenti doti comico-grottesche; dove, anzi, l'effetto comico nasce da un'originalissima declinazione del grottesco, su fondo dialettale messinese, senza nulla concedere alla macchietta vernacolare. Si tratta semmai di una meridionalità in certo senso metafisica (anti-psicologica e anti-naturalistica), capace di evocare per pregnante apertura - prese le debite distanze - la Sicilia di Cipri e Maresco o quella vittoriniana di un'altra pregevole coppia del cinema, Straub-Huillet. Dopo quella prima e fortunata pièce, fu la volta di *Bar* (regia di Valerio Binasco), che valse a Scimone e a Sframeli i premi Ubu '97, rispettivamente come "nuovo autore" e "nuovo attore". Infine, nel '99, debuttò *La festa*, che confermò le promesse dei lavori precedenti. Appunto, quest'ultimo spettacolo è stato nuovamente allestito al ritorno dei due dal Lido, come a voler offrire al pubblico un segno preciso circa i loro futuri progetti. Del resto, a vedere quel bel film, non sembra davvero che il cinema rappresenti un'interruzione del lavoro teatrale. Aldilà delle note distinzioni ministeriali, accademiche e industriali, pare, piuttosto, che il grande schermo divenga un fertile approfondimento del linguaggio fin qui elaborato dai nostri: un cimentarsi con un mezzo che evidentemente apre ulteriori possibilità poetiche e di scrittura. Primo testo scritto completamente in italiano, *La festa* presenta un'inedita struttura triangolare, contando tre personaggi in scena: madre (Scimone), padre (Sframeli) e figlio (Nicola Rignanesi). Ma anche qui prevale la cadenza e il ritmo del dialetto, nonché la dimensione dialogica di una parola irreggimentata entro un'onnivora dialettica dicotomica, dove si affrontano via via coppie di personaggi (madre-figlio, madre-padre). È la madre ancestrale e mediterranea di Scimone, sorta di creatura dall'apprensione assillante e tentacolare, a tenere le redini del serratissimo gioco. Forse non soltanto vittima, essa alimenta e catalizza le brutali pulsioni degli altri due: che divengono, in fondo, il ritroso specchio di un suo ansioso, narcisistico senso di colpa. *Andrea Rustichelli*

Che bordello la vita!

CHE FORMIDABILE BORDELLO!, di Eugène Ionesco. Regia di Beno Mazzone. Scene e disegno luci di Paco Azorin. Costumi di Giovanna Puccio. Musiche di Ruggiero Mascellino. Con Francesca Corso, Valentina Gristina, Massimiliano Lotti, Filippo Luna, Piero Macaluso, Giuliano Scarpinato, Mari Siragusa. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

Eugène Ionesco scrisse nel 1973 l'unico romanzo della sua vita: *Il solitario*. L'anno seguente, sempre per mano sua, quel romanzo diventò una pièce teatrale intitolata *Ce formidable bordell*, appunto *Che formidabile bordello!*, proposta adesso da Beno Mazzone nello spazio del Teatro Libero di Palermo. Grazie ai giochi di luci che circoscrivono lo spazio e grazie agli otto moduli triangolari multifunzionali, utilizzati come sgabelli, tavolinetti, piano bar, pure un grande letto rosa che sembra essersi staccato dalla graticcia disegnandone la parte mancante, Beno Mazzone riesce a tenere saldi i vari bandoli della matassa e a condurre in porto un lavoro per niente facile, quasi una summa dell'opera ioneschiana. Si rinvengono infatti schegge del suo patrimonio teatrale che testimoniano il vuoto, le paure e le angosce dell'uomo contemporaneo, li pronto a esprimersi in un linguaggio familiare carico d'ironia e di ripetizioni stereotipate. In un condominio, vive un tale senza nome, appellato il "Personaggio" (Piero Macaluso), colto nel momento in cui va in pensione anzitempo grazie a un'eredità. Costui ama stare da solo, non si fa trainare in avventure amorose, non è per niente loquace e vive da solo in un appartamento acquistato da una donna anziana che gli dà istruzioni su come comportarsi con i vicini, raccomandandogli di non fidarsi della portinaia. Vengono a fargli visita il gay del terzo piano, la signora del secondo piano con cagnolino in seno, anche lei col solito tormentone di stare attento alla portinaia e fa capolino pure il marito della signora anche lui con le solite raccomandazioni. Giunge pure la portinaia che sembra invece essere più sensata di quelli che l'hanno preceduta e andandosene non mancherà di dirgli di stare attento alla signora col

cagnolino. Il "Personaggio" è sempre come imbambolato e lo sarà anche quando l'azione si sposta in un ristorante e si intravedono fuori scontri di giovani rivoluzionari. Ma il nostro "eroe" manifesta le sue fobie e il suo mal di vivere in ogni momento. Sia quando la cameriera del ristorante (Francesca Corso) se lo porterà via lontano iniziando una storia d'amore, sia quando lui, assillato dall'idea dei buchi, si soffermerà a guardare il sesso della compagna mentre dorme, rimanendone terrorizzato. Il delirio a due si rivelerà un fiasco e dopo pochi anni il "Personaggio" è lì solo nel suo letto pronto ad arrampicarsi su quel simulacro di albero in tessuto rosa che scenderà giù dalla graticcia per poter volar via chissà dove. *Gigi Giacobbe*

Il dialetto dentro *La giara*

LA GIARA, di Luigi Pirandello. Regia di Gianni Salvo. Scene di Andrea Carisi. Costumi di Maria Giovanna Cassaro e Teresa Lo Nobile. Musiche di Andrea Montana. Con Lia Rocco, Pippo Montalbano, Paolo Colajanni, Paolo Di Noto, Alfio Russo, Gero Ferlisi, Totò Mancatore e Biagio Chiappara. Prod. Compagnia Stabile Pirandelliana, AGRIGENTO.

È immersa in una straniante, sognante dimensione onirica *La giara*, presentata alla Settimana Pirandelliana di Agrigento e divenuta imperdibile evento per il prezioso ritorno alla versione dialettale.

Nella scelta linguistica si cela, insomma, il ritorno ai sapidi umori di quella *robba* che angoscia i sonni di don Lollò Zirafa, *burgisi* arricchito sempre vigile nella tutela del patrimonio: sicché tutto il mondo che lo circonda, dall'imponente lettone

con baldacchino ai contadini Tararà e Filicò (Russo e Ferlisi), sorta di amletici *fool* in salsa sicula, prende le forme arrotondate dell'ossessionante giara, in un'esilarante versione che sta tra la citazione boteriana e l'ammicco divertito alle comiche. Ed è un'autentica comica d'inizio secolo quella che sostanziano gli inserti musicali di Montana, sostenuta dal sorgivo eppur misuratissimo gioco scenico di figure che sembrano direttamente uscite dall'immaginario pirandelliano, dal pingue, tronfio Lollò di Montalbano al segaligno, inarrivabile Zi Dima di Colajanni al caudico, ironico avvocato di Di Noto. Per rimemorare l'arcaica lontananza di una civiltà contadina ormai irrimediabilmente perduta, Salvo poeticamente inquadra la vicenda con una breve novella dell'Agrigentino, *Lo storno e l'Angelo Centuno*, stralunato prologo che un'intensa, visionaria Rocco evoca in cima a una scala, instabile approdo in verticale sospensione verso la luna. *Giuseppe Montemagno*

Piero Macaluso e Massimiliano Lotti in *Che formidabile bordello!* di Ionesco, regia di Beno Mazzone.



lavorare

nello spettacolo

concorsi e notizie per i mestieri dello spettacolo


prove aperte

ogni mese nelle edicole e nelle librerie delle maggiori città

www.proveaperte.it

Euro 5,00

Prove Aperte - Anno 1 - Numero 10 - Ottobre 2002 - Sped. in abb. post. 075/012 - ISSN 1120-4494 - 1/100 - 2/100


**Lavorare come
Attore e Testimonial:
a chi rivolgersi**

MUSICA CLASSICA
**audizioni in Italia
e all'estero**

**i CASTING aperti
di CINEMA e TV**

**MESTIERI:
SCRIVERE
per la TV**

FARE TEATRO
**Non solo Stabili:
Teatro Garibaldi di Palermo**
**Formazione: Workcenter di
Pontedera Teatro**

ROCK 'N' WORK
il Direttore Artistico


SCUOLE, CONCORSI, AUDIZIONI e OPPORTUNITA'
**per Danza, Musica, Poesia,
Animazione, Musical, Arte...**

Ottobre 2002

opportunità concorsi audizioni
notizie e altro per chi lavora
nello spettacolo e nell'arte

Prove Aperte
Salita de' Crescenzi 30, 00186 Roma
Tel. 06.6832497 Fax 06.6832453
www.proveaperte.it

SAGGI E MANUALI

Roberto Alonge, Roberto Tessari, *Manuale di storia del teatro. Fantasmia della scena d'Occidente*, Utet, Torino, 2002, pagg. 223, € 18,50 - Il manuale di storia del teatro segna l'esordio della collana "Strumenti del Dams", resi ormai necessari dalla riforma degli studi universitari. In tredici capitoli, agili ed essenziali, è presentata l'istituzione teatrale della tradizione scenica dell'Occidente nei suoi principali svolgimenti storici, in una scrittura chiara e discorsiva.

Per una carta del teatro dell'autore italiano contemporaneo, *Atti del Convegno Nazionale 50° Premio "Vallecorsi" per il teatro di Pistoia*, Edizioni del Comune di Pistoia, 2002, pagg. 121 - Curati da Ugo Ronfani e Anna Ceravolo, gli atti del convegno organizzati in occasione della cinquantesima edizione del premio Vallecorsi, oltre agli interventi dei relatori comprendono il documento finale, la Carta dell'autore Italiano Contemporaneo.

Luigi Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Longanesi, 2002, pagg. 267, € 38,00 - L'autore, docente di archeologia all'Università di Bari, raccoglie tutte le fonti letterarie, epigrafiche, architettoniche, artigianali, relative al teatro e allo spettacolo, reperite nella Magna Grecia e in Sicilia dall'età arcaica fino alla conquista romana. Le testimonianze letterarie e iconografiche, divise per secoli, offrono un quadro dei molteplici rapporti stabiliti fra attività teatrale, altri tipi di spettacolo e la religione.

Franco Quadri, (a cura di), *I miei Shakespeare di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e Peter Zadek, La Biennale di Venezia, Ubulibri, Milano, 2002, pagg. 150, € 12,00* - Cinque maestri del teatro, intervistati da Franco Quadri durante la Biennale di Venezia, raccontano i loro rapporti con il teatro di Shakespeare. Completano il volume una accurata teatografia shakespeariana di ogni regista e numerose fotografie degli spettacoli.

Cristian Giammarini, (a cura di), *Il Gabbiano secondo Nekrosius, Ubulibri, Milano, 2002, pagg. 238, € 19,00* - "Diario di bordo" del lavoro di preparazione de *Il gabbiano* di Cechov condotto da Nekrosius nel 1999, presso l'École des Maitres, registrato e trascritto dall'attore Cristian Giammarini (interprete della parte di Don), riporta le parole del maestro, gli interventi degli allievi, la cronaca delle fasi del lavoro da cui è scaturito lo spettacolo coprodotto dal centro Servizi e Spettacolo di Udine e dal Teatro Metastasio di Prato.

Vincenzo Salemme, *Sogni e bisogni... incubi e risvegli*, Mondadori, Milano, pagg. 143, € 12,60 - L'attore napoletano, regista, drammaturgo Vincenzo Salemme trasforma una sua pièce teatrale di successo, *Sogni e bisogni* in un romanzo, mantenendone intatta la stessa ironia. Il contrassegno maschile di Rocco Pellecchia, chiamato "il tronchetto della felicità", stanco del suo padrone si separa da lui e racconta tutte le sue frustrazioni. Ne scaturisce un elenco di riflessioni semiserie.

Il teatro in Italia 2001. Cifre, dati, novità della stagione di prosa 2000-2001, Roma, Siae, 2002, pagg. 590, € 20,66 - L'annuale pubblicazione della Società degli Autori e degli Editori documenta la stagione di prosa italiana dal settembre 2000 all'agosto 2001, usufruendo delle informazioni date dai produttori elencati in ordine alfabetico in schede che registrano i titoli delle opere, gli autori, i registi, gli interpreti. La seconda parte è dedicata alle novità italiane con biografie dei drammaturghi. Inoltre propone rubriche sulle trasmissioni di prosa della radio e della televisione, sui festival e sulle nuove acquisizioni della Biblioteca del Burcardo di Roma.

TESTI

David Mamet, *Boston Marriage*, Einaudi-Collezione di teatro, Torino, 2002, pagg. 100, € 9,50 - La brillante commedia di Mamet richiama Oscar Wilde per le atmosfere e Henry James per gli argo-

bibli

Il teatro parla inglese

Storia del teatro inglese, diretta da Agostino Lombardo, Carocci, Roma, 2001-2002, 5 voll., € 62,70.

Agostino Lombardo, uno fra i nostri maggiori anglisti, insieme alla casa editrice Carocci, sta portando avanti da anni un progetto di una *Storia delle letterature di lingua inglese*. È giunta a compimento la *Storia del teatro inglese*, cinque volumi scritti da docenti universitari, tutti completati da una vasta bibliografia e da una accurata cronologia comparata fra eventi storici e opere letterarie. *Dal Medioevo al Rinascimento*, primo volume, di Isabella Imperiali e Agostino Lombardo, analizza i luoghi teatrali (il teatro della chiesa, il teatro della città, le rappresentazioni all'aperto e al chiuso), e le grandi compagnie di Londra. Ne *Letà di Shakespeare*, Agostino Lombardo e Elisabetta Tarantino analizzano gli autori contemporanei di Shakespeare: Thomas Kyd, Christopher Marlowe, George Peele, John Lyly, e, nella seconda parte, gli aspetti poetici e culturali dell'opera shakespeariana e la sua fortuna scenica in Italia. Nel terzo volume, *Il teatro giacomiano e carolino* di Daniela Guardamagna e Anna Anzi - ricostruzione della vita teatrale inglese dalla morte di Elisabetta (1603) alla fine del regno di Carlo I (1642) - particolare approfondimento è dedicato al genere del *masque*, lo spettacolo di corte inglese, in cui si cimentarono Ben Jonson e scenografi come Inigo Jones. *La Restaurazione e il Settecento* di Marisa Sestito inizia la sua analisi dal 1660 con il ritorno di Carlo II Stuart dall'esilio francese, data cruciale per il teatro e la società inglese che si apre a un periodo di grande creatività e sperimentazione. Infine *L'Ottocento e il Novecento* di Margaret Rose, presenta un panorama della scena vittoriana e del teatro di ricerca e sperimentazione del Novecento.

L'infanzia di un Nobel

Dario Fo, *Il paese dei mezaràt*, Feltrinelli, Milano, 2002, pagg. 196, € 14,00.

Dario Fo, figlio di un capostazione, ripercorre, in un romanzo, i primi sette anni "e poco più" della sua vita, convinto, come lo psicologo Bruno Bettelheim, che nell'infanzia ci sia la spiegazione dello sviluppo della personalità degli individui. Quel bambino che viveva con la famiglia sulla riva lombarda del Lago Maggiore nelle stazioni di San Giano e poi di Pino Tronzano e di Porto Valtravaglia, dove i treni, anche allora, non si fermavano quasi mai, oggi ci racconta di un mondo che non c'è più, travolto da cinquant'anni di modernità. Ma proprio in quei luoghi e in particolare in Valtravaglia, chiamata "il paese dei mezaràt" (mezzo-topo, cioè pipistrello) poiché la gente (vetrai e pescatori) lavorava di notte, il giovane Fo ascoltava le loro storie beffarde e meravigliose. Dai *mezaràt* impara un idioma incredibile fra tedesco, greco, francese, slavo, e, senza saperlo, entra in una fucina di invenzione di racconti fra la cronaca e il fantastico, imparando a combinare all'infinito fra loro storie e parole. Fo indugia su episodi di volta in volta teneri e drammatici, come la sua prima storia d'amore, i giochi con i compagni, fino all'apprendistato all'Accademia di Brera, la guerra, i bombardamenti, il reclutamento forzato e, per finire, con un salto temporale in avanti il funerale del padre Felice Fo, nel 1987, figura centrale di questo "romanzo di formazione".



a cura di Albarosa Camaldo

Il Patalogo ha 25 anni

Patalogo 25. Annuario del Teatro 2002, Ubulibri, Milano, 2002, pagg. 327, € 49.

Dalla Ubulibri la consueta pubblicazione, al suo venticinquesimo anno, raccoglie informazioni su spettacoli e protagonisti dell'ultima stagione teatrale. Oltre alle tradizionali sezioni riservate al repertorio, ai festival nazionali e internazionali, a convegni, libri, mostre, premi, il Patalogo si interroga, come indica il sottotitolo, su «quale teatro per il 2003?». In tale sezione, aperta dalla drammatiche immagini del sequestro terroristico di Mosca, viene evidenziato il momento di crisi generale che trasferisce lo spettacolo nella realtà e dalla realtà si travasa al teatro, ponendo interrogativi incalzanti. Inoltre, viene considerato il ritorno del teatro politico e la codificazione di una nuova forma di tragedia. Tra i numerosi interventi si segnalano quelli di Eugenio Barba, Oliviero Ponte di Pino, Ascanio Celestini, Enzo Moscato, Rodrigo Garcia, Cristina Ventrucci, Renata Molinari, Franco Quadri.



Silvio d'Amico: lezioni ai mattatori e ai critici

Silvio d'Amico, Cronache 1914/1955, Edizioni Novecento, Palermo, pagg. 900, € 36 cad.

L'impresa editoriale era quanto mai azzardata: come proporre sul mercato librario l'opera omnia di un sia pur illustre critico teatrale, Silvio D'Amico, proprio in un'epoca in cui la critica, non soltanto quella drammatica, è in crisi? Poteva affrontarla, questa impresa, soltanto una casa editrice più attenta ai traguardi culturali che al profitto, con l'aiuto di una istituzione teatrale pubblica. La casa editrice, siciliana, è Novecento; il teatro che l'ha affiancata è il Teatro Biondo, lo Stabile palermitano che, con la direzione di Pietro Carriglio, si è sforzato da un lato di stringere rapporti organici con il Piccolo di Milano e, dall'altro, di proporre insieme ad un repertorio di qualità iniziative culturali di rilievo. Ed ecco, a cura di Alessandro d'Amico (fondatore del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova), dello storico del teatro Gianfranco Pedullà e della ricercatrice Lina Vito, i primi sei tomi, raccolti in due cofanetti, che contengono le cronache e le critiche teatrali di un ventennio, dal 1914 al 1927, periodo giovanile di d'Amico (ch'era nato nel 1887), e che già rivelano la sua attenzione vigile e innovatrice verso una società teatrale che il contesto europeo, più che spinte intrinseche, induceva a superare i limiti della scena ottocentesca: ridimensionando i poteri del primattore capocomico (nel '29 d'Amico avrebbe scritto un libro famoso, *Tramonto del grande attore*, schierandosi contro il mattatore, il nomadismo e il dilettantismo del cosiddetto teatro di tradizione), assumendo la difesa del testo contro gli arbitrii degli interpreti, esprimendo la necessità di creare la figura del coordinatore dello spettacolo che conteneva in nuce il futuro ruolo del regista. I sei volumi contengono gli scritti pubblicati come titolare della critica dell'*Idea Nazionale*, *La Tribuna*, *Il Giornale d'Italia* e *Il Tempo*. L'intera fatica di colui che, nel '54, avrebbe fondato e diretto, impresa allora unica in Europa, la monumentale *Enciclopedia dello Spettacolo*, iniziata negli anni del secondo conflitto mondiale, e che avrebbe dato vita all'Accademia di Arte Drammatica di Roma che porta il suo nome, comprenderà ancora nove volumi, raccolti in tre cofanetti. L'ultimo s'arresterà nel 1955, anno della morte. Superfluo dire che l'insieme dell'opera risulterà, una volta conclusa, essenziale per ricomporre storicamente l'evoluzione della società teatrale italiana di tutta la prima metà del Novecento. Occorre però aggiungere che, nella crisi che oggi attraversa la critica teatrale italiana, la lettura di queste cronache consente anche il recupero di costanti professionali e deontologiche che rischiano di essere dimenticate. «Primo dovere del critico, - diceva d'Amico - è quello di essere apertamente se stesso... Tutto ciò che può far di meglio, è sprofondarsi nella finzione a cui assiste, e dimenticarsi in quella. Solo più tardi, scaricherà sul foglio le sensazioni accumulate durante lo spettacolo; e allora potrà comunicare la sua visione della vita, dell'arte, del mondo». La critica come spirito di servizio, lontana da pregiudizi, ideologie, interessi di bottega. Quanto attuale, il monito! *Ugo Ronfani*

menti e vede protagoniste tre donne di carattere che stupiscono e divertono per il contrasto fra le loro buone e artificiose maniere e il contenuto scabroso dei pensieri che esprimono. Il termine "Boston Marriage", infatti, era un eufemismo usato alla fine dell'Ottocento per indicare un legame lesbico.

Samuel Beckett, Teatro, Einaudi, Torino, 2002, pagg. 250, € 9,20 - Inaugura la nuova collana dedicata al teatro dall'Einaudi Tascabili una scelta dei testi più significativi di Beckett. Nella raccolta, curata da Paolo Bertinetti, figurano, fra gli altri, *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Giorni felici* e *Dandalo* nella traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini.

Harold Pinter, Prove d'autore. Dialoghi e monologhi, Einaudi Collezione di Teatro, Torino, 2002, pagg. 84, € 9,00 - Una raccolta di brani (dialoghi, monologhi, brevi scambi di battute) poi confluiti all'interno delle sue commedie più famose. Una sorta di laboratorio di composizione drammaturgica, i cui primi testi risalgono al 1954. Le "prove d'autore" non sono solo interessanti e divertenti autonomamente ma rappresentano un'introduzione alla più ampia produzione di Pinter.

Maurizio Micheli, Garibaldi amore mio, Baldini & Castoldi, Milano, 2002, pagg. 113, € 12,40 - Maurizio Micheli, ispirandosi a recenti studi, per cui su cento esseri umani di sesso maschile almeno tre sono omosessuali, immagina che su mille soldati che partirono con Garibaldi almeno trenta fossero omosessuali. Inventa così la storia di Giosuè Borghini, impiegato pontificio di Senigallia che viene imbarcato, per sbaglio, per la Sicilia e si trova a combattere insieme alle cariche rosse. E dentro il grande evento storico ci racconta l'amore impossibile e disperato del piccolo uomo di provincia per l'eroe dei due mondi.

Aleksandr A. Sachovskoj, Un nuovo Sterne, a cura di Giampaolo Gandolfo, Marsilio, Venezia, 2002, pagg. 92, € 9,50 - Scritta nel 1805 la commedia, tradotta per la prima volta in Italia, è una graffiante parodia della moda del "dramma contadino" e del "viaggio sentimentale" dominante nella letteratura russa dell'epoca. Il giovane conte Pronskij, viaggiatore sentimentale, si innamora di una contadina e vuole sposarla nonostante la disparità sociale finché un amico lo ricondurrà alla ragione. Testo russo a fronte.

Riccardo Cardellicchio, Gli uomini della contessa (Matilde di Canossa), Titivillus edizioni, Corazzano, 2002, pagg. 63, € 5,00 - Il volume raccoglie, oltre al testo, le note di regia di Andrea Mancini (che l'ha messo in scena col titolo di *Matilde*), le foto di scena e gli interventi critici di Tommaso Cavallo, Maria Laura Falasca, Nico Garrone, Gabriele Rizza, Francesco Tei. Matilde di Canossa, la donna più potente del Medioevo, appare in questo monologo serrato, ma anche irridente e sarcastico, una donna sola e disperata.

Giorgio Manganelli, Il Personaggio, Archinto, Milano, 2002, pagg. 53, € 8,50 - Atto unico per un unico attore, mai rappresentato, scritto nel 1976, viene pubblicato ora per la prima volta. Un monologo a più voci, tutte interpretate dallo stesso personaggio, un musicologo che studia il *Don Giovanni* di Mozart, pronto ad assumere sempre nuove identità fin quasi a smarrire la propria. Tra Molière e Mozart, in un mosaico di citazioni, vengono tratteggiate le caratteristiche dell'immortale seduttore.

MULTIMEDIA

Ascanio Celestini, Cefalumo, Storie da leggere ad alta voce, Donzelli, Roma, 2002, pagg. 248, libro e cd audio, € 24,50. Ascanio Celestini, teatrante e affabulatore, raccoglie storie inventate e riprese dalla memoria dell'infanzia: pensate per essere raccontate sono ora trasposte sulla pagina, lette dallo stesso attore nel cd audio allegato al libro e arricchite con le musiche di Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli. Accanto a storie conosciute, con protagonisti personaggi famosi come Giufrà o Cappuccetto Rosso, appartenenti alla tradizione popolare italiana e europea, si leggono fiabe nuove inventate da Celestini.

il convegno di Castiglioncello

IL NUOVO TEATRO alla riscossa

di Paolo Maier

Oltre trecento i partecipanti al convegno "Nuovo teatro vecchie istituzioni" promosso il 30 novembre e il 1° dicembre al Castello Pasquini di Castiglioncello da Armunia Festival Costa degli Etruschi. La presenza così numerosa di artisti, organizzatori, docenti universitari, critici, studiosi, direttori di festival e centri teatrali è il segno della consolidata volontà a procedere con sempre più fermezza ed entusiasmo nell'analisi e nel dibattito maturati nei precedenti incontri estivi a Castrovillari, Rovigo, Santarcangelo e Volterra, superando le singole realtà e le identità di ciascuno, in difesa di un progetto culturale e sociale che è assolutamente collettivo. Le riflessioni raccolte la scorsa estate sono state rilanciate a Castiglioncello con una maggiore tensione alla propositività, alla individuazione di strategie operative che possano tentare una concreta soluzione alle diverse questioni che, nonostante la straordinaria quantità di progetti teatrali di grande interesse, vessano il teatro contemporaneo italiano. Le difficoltà legate alla produzione e alla circuitazione, la mancanza di adeguata informazione e promozione della cultura dello spettacolo dal vivo, l'osservazione e la valorizzazione delle realtà emergenti sono i nodi attorno a cui si sono susseguiti gli interventi e le relazioni, fra gli altri, di Fabio Abagnato, Mimma Gallina, Paolo Aniello, Silvia Fanti, Roberto Castello, Marco Martinelli, Antonio Calbi, Renata Molinari, Cristina Valenti, Marcello Isidori, Tiziano Fratus, Andrea Nanni, Valeria Ottolenghi, Armando Punzo, Massimo Marino, Oliviero Ponte di Pino, Massimo Paganelli, e di molti artisti presenti. Acquisite le questioni e le proposte evidenziate nel documento redatto a Volterra (che assieme a tutta la documentazione relativa agli incontri precedenti è consultabile on

line nel forum del sito www.ateatro.it), a Castiglioncello è stata ampiamente condivisa la riflessione portata con grande lucidità da Silvia Fanti per la quale «è ormai inadeguato parlare di "spettacolo" per chi crea, poiché le diverse poetiche artistiche possono essere create su diverse piattaforme e comunicate nei modi più adeguati alle stesse. Dunque è l'intero sistema teatrale che deve essere organicamente riformato, superando il pur giusto e necessario livello di rivendicazione sindacale avanzato dagli artisti» relativamente alle singole voci normative e ai regolamenti nazionali. La riflessione e l'azione dovranno quindi muoversi lungo direzioni parallele, guardando a prospettive di altezza diversa che richiedono competenze e professionalità specifiche che si dovranno cercare e affiancare per l'individuazione di forme di auto-organizzazione

New entry ai vertici

E mentre il Nuovo Teatro affila le armi, non v'è pace tra le Vecchie Istituzioni che registrano un intenso fermento, evidente soprattutto nell'alternarsi di nuovi personaggi in carica. Iniziamo dall'organo fondamentale. Il ministro per i beni e le attività culturali Giuliano Urbani ha nominato i nuovi membri delle commissioni consultive di teatro, musica, danza, circhi e spettacoli viaggianti. Per il teatro è stato confermato Franco Scaglia e nominati Giovanni Antonucci, Pasquale Donato, Sabina Negri, Michele Paulicelli, Renato Tomasino. Tutte nuove la commissione musica con Elio Boncompagni, Paola De Simone, Emanuela Lamberti, Antonino Marcellino, Vincenzo Mariozzi, Adriano Mazzoletti; quella preposta alla danza, composta da Lia Calizza, Enrica Candela, Anna Cerullo, Roberto De Simone, Gabriella Furlan Malvezzi, Michele Nocera; infine la commissione che si occupa di circo costituita da Ruggero Leonardi, Massimo Malagoli, Francesco Mocellin, Paolo Mosca, Ferdinando Perri, Edoardo Sansone. Dal canto suo il Cda della Biennale di Venezia ha deciso di stilare la lista dei direttori responsabili dei settori danza, musica, teatro per il prossimo biennio. Per il 2003 sono in carica Frédéric Flamand (danza), Uri Caine (musica), Peter Sellars (teatro). Per il 2004, invece, avremo Michail Barishnikov (danza), Giorgio Battistelli (musica), Massimo Castri (teatro) (foto a sinistra) che, si sa già, nel 2005 sarà succeduto da Romeo Castellucci. Ma anche all'Inda si registra un cambio della guardia. Dopo che Walter Le Moli, ex presidente dell'Inda (Istituto nazionale del dramma antico), è andato ad occupare il posto di Castri, direttore dimissionario dello Stabile di Torino dopo le aspre polemiche sull'ingresso di Gabriele Vacis nella direzione torinese, ecco che sulla poltrona lasciata vacante a Siracusa si è insediato Turi Vasile. Il programma della stagione futura è stato approvato, avremo *I Persiani* con regia di Brockhaus, *Le Eumenidi* diretto da Calenda (foto a lato) e *Le vespe* con Lando Buzzanca interprete e Renato Giordano regista. ■



che ottimizzino le risorse del settore. «I teatranti hanno bisogno di costruire una giurisprudenza (così come hanno fatto gli Stabili), che li promuova e li protegga» - ha affermato Fabio Abagnato, e di strumenti che più efficacemente promuovano l'incontro con il pubblico e con le istituzioni. Concretamente, i progetti avanzati durante il convegno riguardano la realizzazione di un coordinamento di festival (attualmente Armunia, Inteatro, Opera Prima, Santarcangelo, Volterra) che dovrebbe portare a un Festival nazionale del Nuovo Teatro, la creazione di gruppi di lavoro che procedano in sede regionale o territoriale lungo le direzioni di studio e di lavoro avanzate a Castiglioncello, un primo censimento e una mappatura del Nuovo Teatro (in collaborazione con la mediateca di Armunia con l'invito a compagnie ed artisti a inviare materiali video e testuali, info sul sito www.armunia.it e www.ateatro.it), il monitoraggio costante dell'informazione (con la redazione di un Libro Bianco). Un gruppo tecnico ristretto di coordinamento raccoglierà le suggestioni e le proposte emerse per dare comunicazione e diffusione e per discuterle in un prossimo incontro previsto probabilmente a Roma nella prossima primavera. ■

Esterofilia

Nemo propheta in patria. Ma è ancora presto per dirlo. La realtà è che, fresco di debutto italiano, - è andato in scena a Roma al Meta Teatro - ha riscosso soprattutto rilevante successo all'estero. Stiamo parlando dello spettacolo *Confessione*, adattato da Riccardo Sottili e Franco Di Francescantonio dall'opera tolstojana, interpretato da quest'ultimo mentre Sottili ha curato la traduzione dal russo e la regia, e prodotto da Occupazioni Farsesche. Difatti nel '98 ha ottenuto il primo premio Festival Monokl' di San Pietroburgo e nel 2001 il Premio della critica di Barcellona per l'interpretazione. Dell'opera di Tolstoj, Sottili e Di Francescantonio sono stati attratti in particolare dalla potenzialità di esplicitare il rapporto tra teatro e filosofia. ■

Infernale

L'*Inferno* di Dante e *Se questo è un uomo* di Primo Levi scelti quali strumenti per mostrare ai ragazzi delle scuole medie e superiori i tanti inferni che hanno punteggiato e ancora macchiano la storia degli uomini. Questo il fine dello spettacolo curato da Ola Cavagna e prodotto dallo Stabile di Torino in collaborazione con il Comitato "Nessun uomo è un'isola". Anche lo spazio scelto per l'allestimento è coerente a quest'obiettivo: l'ex-carcere delle Nuove di Torino, attraverso le cui sale e celle i giovani spettatori sono invitati a compiere un percorso nelle tenebre che la mente umana è stata in grado di genera-

re. Accompagnati da alcuni attori del Tst (Francesca Bracchino, Olga Rossi, Marco Toloni, Fabio Troiano e Carlotta Viscovo, coadiuvati da sei allievi della scuola dello Stabile) i ragazzi ascoltano le parole di Dante e di Primo Levi e, negli spazi scarni e cupi della ex-prigione, ne sperimentano il più immediato ed efficace correlativo oggettivo. *Laura Bevione*

T.V.T.B.

I possibili oggetti di una passione - dalla fidanzata alla mamma, da Che Guevara alla fisica - e le mille declinazioni del discorso amoroso -

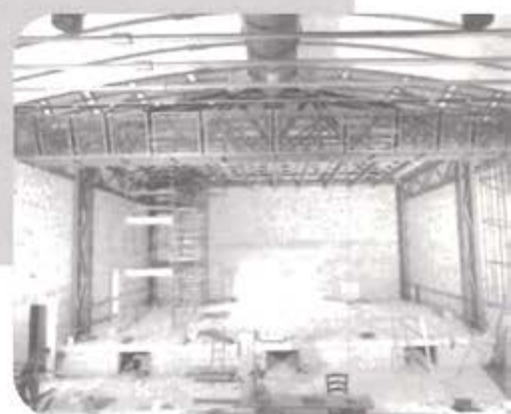
Shakespeare e i baci Perugina, Pasolini e le banalità da conversazione telefonica. C'è tutto questo, affastellato in quadri scenici rapidi e cangianti, in *Una dichiarazione d'amore*, lo spettacolo che Michele Di Mauro ha scritto, diretto e interpretato, e che lo Stabile di Torino ha prodotto. Complici dell'artista torinese tre giovani ex-allievi della Scuola Holden - Cristiano Cavina, Alberto Demagistris e Eric Minetto - e quattro giovani e ironici attori - Alessandro Adriano, Olivia Manescalchi, Simona Nasi e Mariano Pirrello. *Laura Bevione*

Autrici mediterranee

A partire da gennaio, con i laboratori "Voce e corpo" e "Voce recitante e gestualità", condotti da Alina Narciso e Paola Ricciardi, prenderà il via, a Napoli, la seconda edizione del progetto "La scrittura della differenza". La manifestazione, che ambisce a promuovere la drammaturgia al femminile, è curata anche quest'anno da Alina Narciso ed è organizzata dall'associazione Cam, dall'assessorato Pari Opportunità della Provincia di Napoli, dalla casa editrice e libreria Guida a Port'Alba, in collaborazione con Galleria Toledo - Teatro Stabile d'Innovazione. Il progetto, che coinvolge Italia, Spagna e Maghreb, si articolerà in varie iniziative e si concluderà con le letture drammatizzate dei testi selezionati realizzate dalla compagnia Le Météc Allegre. Gli stessi testi saranno pubblicati dalla casa editrice Guida, sede dell'intera manifestazione. Dei lavori scelti si discuterà insieme con le autrici, nel corso di incontri

Il Cantiere di Firenze

A Firenze una nuova sala che nasce con la "vocazione" del teatro per i ragazzi: è il Cantiere Teatro Florida, gestito da Elsinor (fusione tra l'Aster di Firenze, il Teatro dell'Arca di Forlì e Fontanateatro di Milano). Il nuovo spazio - circa trecento posti - si è inaugurato a dicembre: Firenze, non aveva, finora, un teatro specificamente deputato al repertorio per i ragazzi. In periferia, nell'Oltrarno, il Cantiere sorge dalle ceneri di un cinema teatro, il Florida, abbandonato da parecchi anni. Il nome "Cantiere" è appropriato perché la sala apparentemente "nuda", in costruzione, assomiglia a un reperto di archeologia industriale. Le pareti ormai fatiscenti del vecchio cinema-teatro sono state "sbucciate", mettendo a nudo, dietro il rivestimento, solidi muri di pietra dall'aspetto antico, affascinante, che si è deciso di lasciare grezzi, non rivestiti. Direttore artistico del Cantiere è Enrica Paoletti. La programmazione prevede anche spettacoli per adulti, tutte produzioni, per ora, di Elsinor, da *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, diretto da Letizia Quintavalla e Bruno Stori, al nuovo *I trionfi di Testori*, diretto da Antonio Latella, con Danilo Nigrelli. *Francesco Tei*



seminariali aperti al pubblico. Info: 081.292302.

Stefania Maraucci

Bizzarri luoghi dell'arte

Le proposte della Vetrina del Centro Nazionale di Drammaturgia-Teatro Totale sono sempre una sorpresa. La settima edizione è stata dedicata all'arte in movimento. Durante l'ultima settimana di ottobre, Roma è stata invasa da una schiera di artisti che hanno interrotto il ritmo e l'atmosfera della vita metropolitana regalando ai passanti dei momenti irripetibili. Qualche esempio di luogo non deputato che è stato cornice all'iniziativa: il Colosseo, il ghetto, gli autobus, la stazione Ostiense, il Verano, il piazzale antistante la Galleria d'Arte Moderna, ma anche ambienti al chiuso come il Teatro Rialto S. Ambrogio e alcuni ristoranti. Al progetto che quest'anno ha ripreso con convinzione le teorie sinestetiche e quelle della poesia visiva, hanno collaborato, con Alfio Petrini, Aldo Mastropasqua e Lamberto Pignotti. Tra gli interventi che più hanno scosso i casuali spettatori le finte risse del Tony Clifton Circus, apprezzate anche le performance di Endré Skarozzi, Lamberto Pignotti, Carlo Marcello Conti, David Medalla, Guido Catalano, Cyril Lepetit, Eugenio Miccini e le incursioni poetiche di Lamberto Pignotti, Paolo Guzzi, Guido Catalano. ■

DONNE, GIOVANI, DEB Scena Prima ai raggi X

La VII edizione di "Scena Prima - Nuovi gruppi teatrali in Lombardia", che ha avuto luogo a fine novembre ha portato qualche novità. La rassegna, che si propone di portare allo scoperto le compagnie più valide sul territorio, e che nasce grazie allo sforzo congiunto di Regione Lombardia, Crt, Teatridithalia, Teatro Verdi in collaborazione con il Comune di Milano, per la prima volta è stata ospitata presso il Teatro della Cooperativa, la nuova sala milanese diretta da Renato Sarti. Ma c'è dell'altro. La radiografia dei gruppi emergenti ha dimostrato che si tratta di formazioni ad alta densità femminile e interessate all'esplorazione scenica, ancora, di personaggi femminili, non solo, i linguaggi utilizzati non trascurano gli spunti offerti da televisione, internet e altri media. Come la neo Antigone che sfilava contro il G8 di Genova è la protagonista di *Sullapelle*, creazione di Nudoecrudo Teatro, *Medea*, in versione cortometraggio, è il mito a cui si è ispirato il gruppo Entropia. Melodrammatica ma non meno tragica, la *Violetta verdiana*, che Equilibri Avanzati - un nome, una garanzia, dato che sta in scena sui trampoli - ha tratteggiato come figura dalla sproporzionata capacità d'amare, una sproporzione resa anche fisicamente sulla scena. La storia di Natasha fu fermata con un flash dieci anni fa, durante il bombardamento del Parlamento russo per ordine di Eltsin, lei era là a porgere aiuto, poi più nulla, ha deciso di rendere memoria al suo coraggio Teatro Equilibrista. Ma personaggi contemporanei sono anche la protagonista di *La notte prima dell'alba*, una prostituta che vuole cambiare vita di LaScena, e *La segretaria* nata dalla penna di Michela Marelli e messa in scena da Teatro In-Folio. E ancora di una giovane autrice, Magdalena Barile, la storia sognante di un artista girovago e del suo circo acquatico, per i Teatri di nuova drammaturgia, mentre rielaborato da *Le ultime lune* di Furio Bordon, il testo *Ponti nella memoria*, di Beatrice Meloncelli e prodotto da Le acque. A.C.



Latte indigesto

Ispirato a *Clockwork orange* di A. Burgess e al film *Arancia meccanica* di S. Kubrick, *Latte +* per la regia di Andrea Lisco è una calata in inferi grotteschi popolati di presenze ridicole e inquietanti, capeggiate da Alex, protagonista sadico e perverso, portavoce lucido e razionale di quella violenza distruttiva, morbosa elevata in lui a satanica passione. È il macabro ghigno di chi si compiace del crimine considerando quasi una forma d'arte come la musica (che nello spettacolo spazia liberamente tra Mozart e i Pink Floyd) o il teatro (eterogeneamente mordace in un concatenarsi di citazioni). In una scena a tinte forti dai colori accesi e dai suoni taglienti, una sorta di ridicolo, spregiudicato e angosciante incubo. Dopo la fortunata stagione passata, *Latte +* torna in scena al Teatro Libero di Milano dal 3 all'11 febbraio. Carlo Randazzo

Match d'autore

Si misureranno in un'avvincente competizione artistica i 52 autori che partecipano al Festival di atti unici di autori italiani contemporanei "Schegge d'autore". Avviato in gennaio al Teatro Tordinona di Roma, continuerà in maggio per chiudere con una finalissima a Battipaglia, organizzata dall'istituzione Magna Graecia, a cui accederà la rosa dei selezionati tra i quali la giuria premierà il miglior spettacolo, autore, attrice e attore protagonista e non. In palio, la partecipazione al Festival del teatro italiano - Riviera d'Ulisse. Il festival, alla terza edizione, è stato ideato da Renato Giordano ed è organizzato dal Sindacato nazionale autori drammatici diretto dallo stesso Giordano. Tra gli eventi che arricchiscono il progetto, una mostra di scultura con tema il teatro, presso il foyer del Tordinona e delle letture di poesia. Sempre a cura dello Snad, inoltre, da gennaio partono i corsi di scrittura drammaturgica. Ogni allievo verrà seguito da uno scrittore di teatro iscritto allo Snad e dovrà produrre un testo che potrebbe, l'anno prossimo, essere inserito tra le "Schegge d'autore". Costo: 300 euro. Info: 06.6879829. ■

Il laureato Quartucci, vero artista europeo

Mentre a Palermo andava in scena in anteprima nazionale lo studio scenico di Carlo Quartucci *La notte dei capelli tagliati* da *Le Troiane* nella versione di Sanguineti, all'interno del "Progetto Amazzone. Mito, Scienza, Teatro", l'originale iniziativa denominata "La favola dell'usignolo", ideata dall'artista e da Carla Tatò aveva già bruciato le prime tappe. La compagnia La zattera di Babele - di Quartucci e Tatò (foto a sinistra) -, insieme all'Unione Europea e ad istituzioni artistiche in cinque paesi ha dato il via a Roma al primo degli atti che compongono il progetto, con laboratori dedicati agli studenti delle università romane. Quindi verranno coinvolti atenei, teatri, musei stranieri nei quali lavoreranno fianco a fianco giovani artisti e grandi maestri per una conclusione estiva all'insegna del legame tra drammaturgia e paesaggio che toccherà diverse città d'Europa. Dietro a "La favola dell'usignolo" si celano impulsi creativi che percorrono le più varie suggestioni traendo via via nuova linfa da tutti coloro che parteciperanno attivamente al progetto. Per il fecondo e personalissimo contributo che Quartucci ha dato al nostro teatro in quarant'anni di attività, presso la facoltà di scienze della formazione dell'università di Torino, in dicembre, gli è stata conferita la laurea honoris causa in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo. ■



in breve
DALL'ITALIA

DRAMMA... CHE? - Messa in scena della parola o linguaggio scenico che si serve di segni, suoni, immagini come di una miniera di significati? Questo il dilemma di cosa sia oggi drammaturgia. Presso la Corte Ospitale di Rubiera si confrontano su questi temi, durante un ciclo di appuntamenti dal titolo "Atelier di nuove scritture" a cura di Valeria Ottolenghi: Andrea Nanni, Ismael Ivo, Luca Scarlini, Franco Brambilla, Roberto Tessari, Mamadou Dioume, Renato Palazzi, Ascanio Celestini. Info: L'Ospitale, via Fontana 2, 42048 Rubiera (Re), tel. 0522.621133, fax 0522.262343, info@corteospitale.org.

TEATRO NO GLOBAL - La Limonaia di Sesto Fiorentino (Fi) in occasione del Forum Sociale Europeo organizzato in novembre nel capoluogo toscano ha aperto i battenti per cinque giorni di teatro in solidarietà con il Forum. Tra le proposte non potevano mancare *Mai morti* di Renato Sarti con Bebo Storti sulla decima Mas e *I grandi dittatori* di Bruno Stori e Letizia Quintavalla.

LIVE MEDIA - Dal 22 al 25 gennaio torna a Bologna la terza edizione di Netmage, festival internazionale dedicato ai live media organizzato da Xing. La manifestazione,

che pare configurarsi come una finestra sul panorama più innovativo e giovane dell'arte europea, si completa di alcuni eventi speciali come l'intervento di Teatrino Clandestino con la performance *Prima l'immagine poi il titolo*, e dell'assegnazione di un primo e un secondo premio, che consistono in un contributo produttivo finalizzato alla realizzazione, da parte dell'autore o del team prescelto, di una forma originale di *showreel*.

NICHETTI ALLA REGIA - Non dietro la macchina da

Pistoia

Una fondazione per il Premio Vallecorsi

Il Premio Vallecorsi festeggia, con questa 51a edizione, l'inizio dei suoi secondi cinquant'anni. E lo fa compiendo un passo importante: trasformarsi in una fondazione. «Questo - come afferma il presidente Fausto Cutuli - per assicurare una continuità, ma anche per incrementare e approfondire con altre istituzioni analoghe attività che, radicandosi nel territorio, ne migliorano l'humus». Intanto il Premio attende un riconoscimento dalla Regione Toscana e dal Ministero e, in collaborazione con l'Associazione Teatrale Pistoiese, che a sua volta si sta trasformando in teatro di produzione con particolare attenzione alla drammaturgia contemporanea, sta cercando un modo per avere maggiore visibilità in Toscana. Nel corso del dibattito, che ha preceduto la cerimonia di premiazione dell'8 dicembre scorso nella sede dell'Ansaldo di Pistoia, sono poi stati sollevati altri temi e problemi di stringente attualità, grazie anche alle (giustamente) pungenti domande di Francesco Carrassi, direttore de *La Nazione* e moderatore dell'incontro. Al Premio partecipano ogni anno una gran quantità di copioni, ma pochissimi arrivano alla messinscena, la legge sul teatro è attesa invano da cinquant'anni, i teatri pubblici si disinteressano (anche se dovrebbe essere una loro funzione statutaria) della drammaturgia italiana contemporanea e i nostri autori sono rappresentati di più all'estero, si rischia la museificazione nei soliti grandi classici anche perché nessuno (attori, registi, istituzioni) ha il coraggio di rischiare sul nuovo. Questo emerge dagli interventi, a tratti polemici, di Gastone Geron, Carlo Maria Pensa, Giovanni Antonucci e Andrea Bisiochia in rappresentanza della giuria del Premio. Dopo alcune domande del pubblico, si è passati alla premiazione vera e propria. Vincitore di questa edizione è risultato Gabriele Bonazzi con il testo *Turn over* (pubblicato sul n. 4.2002 di *Hystrio*) «per l'esemplare asciuttezza di linguaggio, per l'accorto equilibrio tra elemento realistico e sublimazione fantastica, per il gusto sottile dell'esasperazione con cui sviluppa una vicenda allucinata». Il secondo premio, intitolato a Carlo D'Angelo, è stato assegnato a Gian Marco Montesano, autore di *Eroe*, mentre il terzo, intitolato a Giulio Fiorini e Nilo Negri, è stato attribuito a Mario Bagnara per *L'uomo di Arimatea*. Tre, infine, sono state le segnalazioni di merito: a Cesare Belsito per *Un amore imperfetto*, a Fanco Vassalli per *Processo e Kafka* e a Mario Ventura per *Tommaso Moro*. In chiusura di cerimonia, è stato poi assegnato il Premio Pistoia Teatro a Giuliana De Sio, immortalata in un busto bronzeo appositamente realizzato dalla scultrice Jorio Vivarelli. Albarosa Camaldo

51^ª
edizione



PREMIO
VALLECORSI
PISTOIA



Contro la mafia la mafia contro

Chi si ricorda più di Rita Atria? Diciassette anni buttati dalla finestra. Era diventata collaboratrice di giustizia dopo che la mafia le aveva ammazzato padre e fratello. La madre l'aveva rinnegata per la sua lingua lunga. La coraggiosa, piccola Rita aveva avuto il coraggio di ribellarsi; la incoraggiava e proteggeva il giudice Paolo Borsellino. Già, si sa cosa ne è stato di lui. E Rita, allora, da sola non ce l'ha fatta. Un salto nel vuoto, ed è tutto finito. Raccontare di Rita, è raccontare di tutte le vittime per mano di mafia. Con un linguaggio asciutto ed incisivo l'autrice bresciana Graziella Pizzomo ha

scolpito il carattere spigoloso e deciso di Rita, quello della madre, donna del Sud cresciuta a sole ed onestà, quello del giudice Borsellino, nella solitudine di un eroe dei nostri giorni. Dal dramma, compatto e denso di una fine musicalità, è nato lo spettacolo *Il tempo vivo di Rita Atria*, promosso dalla Commissione Pari Opportunità del Comune di Brescia e presentato in città all'Auditorium San Barnaba. Un pubblico folto, tra cui numerosissimi giovani ha applaudito gli interpreti, Stella Di Milia, Gabriella Tanfoglio, Elena Bettinetti, Gianluigi Pellegrino, Giovanni Ferliga diretti dalla regista Milene Hernández Alemán. Il testo di Graziella Pizzomo è pubblicato dalle Edizioni L'Obliquo per l'assessorato alla Cultura di Brescia. A.C.

presa, ma in sala, Maurizio Nichetti ha curato la regia di uno spettacolo comico che ha debuttato al Teatro Valle a fine dicembre: *Le pillole d'Ercole* di Charles Maurice Hennequin e Paul Billhaud. Per la scena, il testo è stato tradotto e adattato da Maurizio Micheli che lo recita in coppia con Benedicte Boccoli.

TEATRO E SCUOLA - Binomio importante per l'educazione dei giovani, anzi dei giovanissimi, come si è confermato al convegno "Comincio dai tre" organizzato da Tib Teatro in collaborazione con enti locali svoltosi ad ottobre a Belluno. Ha aperto i lavori Mario Bianchi con una serie di video dedicati all'infanzia, che ha poi lasciato la parola ad esperti come Marco Fratoddi, Mafra Gagliardi, Marino Pedroni, Daniela Nicosia, direttore di Tib ha concluso la due giorni di appuntamenti.

FRANCIA-BELGIO-ITALIA - In contemporanea in Belgio e in Francia, si è tenuto al Teatro Comunale Niccolini di San Casciano Val di Pesa (Fi) il Festival internazionale di teatro azione. La caratteristica dell'evento è di selezionare proposte che abbiano a che fare con temi d'impegno sociale e civile. Come *Un po' di verità* del gruppo Spalle bagnate che torna sul G8 di Genova, l'11 settembre e le sue conseguenze.

TEATRO TRA I BANCHI - Un ventaglio di offerte studiate apposta per l'ambiente scolastico. È la proposta dell'Associazione Teatro Giovani di Serra San Quirico (An). L'Atg si rivolge sia ad insegnanti che a studenti ed operatori teatrali. Per esempio attua delle full-immersion nella regia e scrittura scenica, si occupa di tutoraggio all'interno di situazioni produttive di spettacolo create da singole classi della scuola, e propone spettacoli mirati all'età infantile e adolescenziale. Per saperne di più: 0731.86634, www.teatrogiovani.com.

UBU 2002 - Sono stati assegnati a dicembre i Premi Ubu in base alle segnalazioni di giornalisti e critici. *Infinities* di Barrow con regia di Ronconi è stato designato spettacolo dell'anno. Il regista Massimo Castri e lo scenografo Maurizio Balò sono stati premiati per l'allestimento di *John Gabriel Borkman*. Sandro Lombardi e Massimo Verdastro sono rispettivamente stati premiati come attore protagonista e non dell'*Amleto*. Analogamente è avvenuto per le interpreti femminili di *Quel che sapeva Maisie*, Mariangela Melato e Annamaria

Guarnieri. Fausto Russo Alesi è stato riconosciuto miglior nuovo attore. Miglior novità italiana, *mPalermu* di Emma Dante, straniera, *Crave* e *4.48 Psychosis* di Sarah Cane, mentre *Otto* di Kinkaleri è stato lo spettacolo di teatro danza più votato e *La tragédie d'Hamlet* con regia di Peter Brook il lavoro straniero proposto in Italia. Premi speciali ad Ascanio Celestini, Luigi Ceccarelli, Vesuvioteatro, Motus.

PICCINO PICCIÒ - Piccolo, ma così piccolo da entrare di diritto nei Guinness dei primati. È il Teatrino di Vetrano, il teatro storico pubblico più piccolo del mondo, situato nell'omonimo paesino dell'Appennino lucchese. Donato al Fai (Fondo Ambientale Italiano) nel '97, dopo cinque anni di ristrutturazioni ha ritrovato la gloria originaria, ed ora è aperto al pubblico per visite su prenotazione: tel. 340.9724589, o per le rappresentazioni (il cartellone, al sito www.failucca.it).

IN EQUILIBRIO SUL PONTE - Ambientato nel rudere di un ponte devastato durante una sanguinosa guerra civile - dura metafora delle disillusioni di un'età ancora adolescenziale - *La bellezza degli acrobati* è lo spettacolo che ha concluso la serie dei laboratori di scenotecnica, decorazione, scrittura, danza, illuminotecnica presso l'Istituto penale minorile di Bologna, dove è stato presentato. Interpreti, i ragazzi ospiti dell'istituto che compongono la Compagnia del Pratello, regia di Paolo Billi che con Brunella Torresin ha curato anche la drammaturgia.

PASSATO E FUTURO - Il romano Teatro

BAMBINA DOVE SEI - Esaltazione del corpo e sua repressione, paure, impegni, ruoli sempre più complessi da rivestire: le "donne sull'orlo di una crisi di nervi" sono ancora qui, elettriche come mai. Per recuperare gli equilibri Paola Manfredi ha indicato una strada, riagguantare la bambina sognante assopita nella donna adulta e lasciarla sfogare. Con un cast rigorosamente tutto al femminile: Laura Gamucci, Laura Montanari, Raffaella

Natali, Cristina Rizzello, Loredana Troschel. *Nudo di donna* è andato in scena all'Out Off di Milano. ■

MILANISSIMA

Una serata milanese al 100% si è svolta in dicembre presso la bella Sala della Banca Popolare Commercio & Industria di Milano, in occasione della presentazione dell'agile raccolta di tutti i cartelloni dei teatri milanesi curata dal Comune di Milano. Presentati dal simpatico Roberto Recchia, si sono avvicendati sul palco Paolo Bessegato che ha letto pagine di *Miracolo a Milano* di Zavattini, Nanni Svampa con le sue trascinanti traduzioni di Brassens, Lucilla Morlacchi in una lettura dalla *Monaca di Monza* di Testori, Rosalina Neri che ha interpretato canzoni di Fiorenzo Carpi e Piero Mazzarella che ha recitato brani da *Milano Milanon*. Applauditissimi da un pubblico entusiasta. Ar.C.

Belli, a quest'epoca dell'anno, si presta ad una doppia segnalazione. Con uno sguardo al passato, ricordiamo "Garofano verde", la rassegna di teatro omosessuale conclusasi ad ottobre, curata da Rodolfo Di Giammarco che contava diversi titoli di autori italiani: Martines, Moretti, Palese, Villatico. Quanto al futuro prossimo, dal 21 gennaio al 9 marzo, con l'iniziativa "Trend", verranno esplorate le nuove frontiere della scena britannica.

COME I GRANDI - Il brivido da grande schermo non lascia indenni nemmeno i più piccoli. A Milano, ma anche a Lecco, Cantù, Bologna, Brescia è in corso una rassegna davvero da scoprire. Si chiama "Lanterna magica" ed è indirizzata a bambini dai 6 ai 12 anni. Nata a Neuchâtel, è rappresentata in Italia dal Crams (Centro ricerca arte musica spettacolo) di Lecco con la collaborazione del centro culturale San Fedele e la direzione artistica de Gli Eccentrici Dadarò. Ogni settimana viene proiettata una pellicola adatta ai giovanissimi anticipata da uno spettacolo che illustra i trucchi cinematografici o il tema del film. Ma la peculiarità essenziale della rassegna è che i genitori devono rigorosamente restare fuori per permettere ai ragazzi di vivere l'esperienza del grande schermo in maniera più autonoma. Per saperne di più: tel. 02.86352220.

TEATRO=PANE - Questa uguaglianza rappresenta l'estrema sintesi della filosofia dei Bread&Puppet, storica compagnia statunitense, che mettendo sullo stesso piano il bisogno di teatro e di pane, opera quotidianamente alla loro produzione, (letteralmente, visto che nel

Vermont, dove sono basati, hanno una fattoria dove coprono tutte le fasi, dalla coltivazione del grano alla cottura). L'occasione per tornare a parlare di loro è la mostra, al Teatro alla Pergola di Firenze, dove, su una superficie di 600 metri quadri è stata allestita una sorta di Cattedrale animata distinta in sette cappelle intitolate a un bisogno essenziale dell'uomo. Purtroppo ha già chiuso i battenti, ma ci si può consolare con il catalogo Bread&Puppet La Cattedrale di cartapesta edito nella collana Memorie del teatro della biblioteca Spadoni (Titivillus edizioni).

DONNA BAFFUTA... - ...sempre piaciuta: recita un detto antico. E lo conferma il favore riscosso da Gennaro Cannavacciuolo nei panni della protagonista del monologo di Manlio Santanelli *Le tre verità di Cesira*, che di fronte alle telecamere deve giustificare la crescita del suo vigoroso paio di baffi. Il carattere intimo dell'opera ne ha permesso una rappresentazione "salottiera", direttamente presso il domicilio degli spettatori in area fiorentina.

PIANETA RAGAZZI - L'assessorato alla cultura della Provincia di Milano, il Teatro del Buratto e l'Università di Milano - Bicocca stanno conducendo una ricerca - "Osservatorio Duemila" - su pratiche e obiettivi della domanda e dell'offerta di attività culturali e di spettacolo per bambini e ragazzi. Oltre ai diretti fruitori sono stati ascoltati genitori ed insegnanti. Tra le conclusioni più significative, specie per i gruppi di teatro ragazzi, vi è che ai giovanissimi interessa più la partecipazione alla produzione che non la fruizione. Mentre agli adulti, famiglia e scuola,



sarebbero gradite informazioni più chiare quanto a finalità pedagogiche e, magari, formule di accesso comprensive sia dell'ingresso allo spettacolo che del costo di trasporto.

DIVERSITÀ - I primi dati relativi al Censimento nazionale su teatro e disagio, esperienza nuova di zecca, sono stati comunicati in anteprima al convegno "I teatri delle diversità" promosso dall'associazione Catarsi e dalla rivista *Catarsi-Teatri delle diversità* in ottobre a Cartoceto, tra Pesaro e Urbino.

BATTESIMO POETICO - All'insegna della poesia l'evento inaugurale del nuovo spazio teatrale diretto da Antonino Bilo Canella in Fidene Nuovo Teatro Argentina. Il cartellone del neonato teatro prevede in gennaio un lavoro dedicato a Rimbaud. Tel. 347.8311350.

PREZIOSI E STRAVAGANTI - Sono stati definiti con questi due attributi i teatri che Michele Roberto ha fotografato, a seguito di una ricerca condotta con Liliana Chiari sulle tracce degli spazi teatrali all'oscuro

del grande pubblico. Con i materiali fotografici di Roberto e Chiari è stata allestita una bella mostra al milanese Teatro Dal Verme in collaborazione con la Provincia di Milano. Perlopiù lontani dai grossi centri dello spettacolo italiani, sono venuti alla luce in periodi storici distinti: in un passato recente, per esempio il complesso della Scarzuola che assomma ben sette teatri, in provincia di Orvieto, e che porta la data del 1956, per andare indietro nel tempo fino al 1475, anno in cui venne eretta la fortezza di Sassocorvaro su commissione di Federico da Montefeltro, al cui interno risplende tuttora un teatro che ha perfettamente mantenuto gli antichi decori pur essendo perfettamente adeguato alle meticolose normative europee.

LA LUCE DI ZORZI - Il mitico Andrea Zorzi, colonna della Nazionale di pallavolo ha cambiato pelle, e dai successi sportivi è passato a quelli del teatro in un ruolo davvero inatteso. È infatti il produttore e light designer della compagnia Katakò Athletic Dance Theatre che conta, tra le sue fila, 18 atleti-ballerini, alcuni con un passato olimpionico alle spalle. Direttrice, regista e coreografa è Giulia Staccioli. L'ultimo spettacolo, *Up*, per ora è andato in scena solo a Roma. Da tenere d'occhio.

UN BEL GIOCO... - ...dura poco. E non diventa vizio o malattia. Allarmata dai dati sulla dipendenza da gioco d'azzardo (nel nostro paese ne sarebbero afflitti il 6% degli uomini e l'1% delle donne), il Dipartimento delle

ENGLISH

Apprendere l'inglese divertendosi? Lo assicurano le proposte teatrali di Arcadia Productions che continua a sfornare titoli che possano intrigare bambini e ragazzi, specie se presentano una spiccata antipatia per l'inglese. Le rappresentazioni in lingua inglese si svolgono da Torino a Verona passando per Milano, Bergamo, Lodi, Lecco, Monza e Carate Brianza. Le classi interessate possono prenotarsi allo 02.4231459. Prima della visione dello spettacolo avranno a disposizione il copione e un Handbook per prepararsi alla rappresentazione.



CONFESSIONI INTIME di attrici a un poeta

Antonio Bruni è un dirigente della Rai, che la rappresenta nelle manifestazioni internazionali, e poeta. Pubblica ogni giorno sulla prima pagina de *Il Popolo* una poesia di nove versi (un nonino) che commenta in forma classica, ma con umori pasoliniani, dei fatti di attualità. In dieci anni Bruni ha intervistato novanta donne sul loro modo di sentire la propria sensualità, ed ha trascritto dal vivo, in novenari, le loro confessioni. Così, con il metodo dell'inchiesta e gli strumenti della poesia, questo corpus poetico cresciuto nel tempo è diventato uno spaccato sull'intimità femminile: passioni e inibizioni, fantasie erotiche e amplessi, voglie segrete e turbamenti, gioie e delusioni si alternano nelle confessioni che - va detto subito - non sono esposizioni di *reveries* morbide, ma confidenze di una disarmante, pudica e insomma innocente sincerità. «Attraverso questi colloqui - ha detto Bruni - ho scoperto una interiorità sorprendente, piena di fantasia ma anche di turbamenti, con momenti di ironia nel confronto degli uomini, spesso considerati come complemento al corpo delle donne». Chi ha letto *Mi svelo ma in animo nuda* (titolo di questa singolare, foltissima inchiesta in versi) l'ha considerata una sorta di risposta italiana a *I monologhi della vagina*, ma con una differenza importante: che essendo una riflessione all'italiana c'è meno sesso esibito e più erotismo sottilmente indagato, meno provocazione e più poesia, meno invettive femministe e più abbandoni a cuore aperto. Dopo una lettura semicandestina di *Mi svelo*, per ora inedita, l'inchiesta in versi di Bruni è diventata, a Roma, un canzoniere-spettacolo a più voci, e in più tempi, che fra novembre e dicembre, ogni venerdì, è stato proposto a cura dell'associazione Il Tempio di Dioniso di via Quattro Fontane, con la regia di Idalberto Fei, Prix Italia '99 con un testo di Fellini, e le musiche originali di Alessandro Molinari, Roberto Rocco e Cristina Bozzi. Un nutrito gruppo di attrici ha interpretato e/o cantato i testi di Bruni, ordinate per temi: lo specchio, il turbamento, l'ingresso dell'altro, la cicatrice, il dominio, l'orgasmo, il turbamento, la pienezza... Fra le interpreti Francesca Benedetti, Erica Blanc (foto a destra), Maria Rosaria Omaggio, Anna Teresa Rossini, Claudia Giannotti, Caterina Vertova, Laura Lattuada, Caterina Sylos Labini, Mita Medici, Mascia Musy, Rossella Gardini, Loredana Martinez, Rita Savagnone, Gisella Sofio, Francesca Gatto, Monica Salassa, Elena Pandolfi, Carolina Zaccarini, Francesca Muzio, Susanna Forgiane, Elena Pandolfi, Angiola Baggi, Vittoria Febbi Al di là dell'interesse culturale e del successo mondano di questa serie di letture-spettacolo, una esplorazione non effimera, fatta di attenzione e rispetto, dell'universo femminile, anima e corpo. Ar.C.



dell'Azienda sanitaria locale della provincia di Varese in collaborazione con il Settore politiche sociali della provincia, dal '99 ha dato il via a "La vita in gioco?", un programma di aiuto ai giocatori patologici che prevede inoltre attività di prevenzione e sensibilizzazione al problema. Come lo spettacolo *Gioco all'alba*, da Schnitzler, presentato all'Impero di Varese che sarà replicato in febbraio al "Giuditta Pasta" di Saronno e in maggio nel gallaratese. Intanto si conta su rappresentazioni per studenti direttamente nelle scuole. Chi fosse interessato può chiamare la dottoressa Capitanucci allo 0331.777895.

1/2 SECOLO - Il centro di ricerche teatrali I raddomanti, ha varcato la faticosa soglia delle cinquanta primavere. Un traguardo di cui essere orgogliosi e che verrà festeggiato con gli onori che merita in una serata (il 2 marzo, probabilmente) presso la Palazzina Liberty di Milano.

IN 3 x MAC - Dopo una lunga presenza milanese, al Teatro Olmetto, lo spettacolo *Réverie du Macbeth* prodotto dall'Associazione culturale teatro segreto si è spostato a Roma, al Teatro Argot. Nella rielaborazione registica di Nadia Baldi la

vicenda shakespiriana assume un punto di vista più mobile, più soggettivo, più elastico di quello critico-analitico, ed è affidato sulla scena a tre interpreti femminili: Anna Cortieri, Silvia Santagata, Paola Tortora.

PREMIO CANDONI - Quest'anno è toccato alla deliziosa Urbino di ospitare la XXXII edizione del Premio Candoni-Arta Terme diretto da Franco Quadri e organizzato con la collaborazione di vari enti, in primo luogo il CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia. Ugo Chiti e l'esordiente e acclamata Letizia Russo, i due autori a cui è stato commissionata un'opera. Chiti ha composto una riflessione sull'età indifesa dell'uomo, *I bambini di via della Scala*, la Russo, *Asfissia*, per la sezione opere friulane ha partecipato Gian Mario Villalta con *Uichend*. Respiro internazionale è stato dato alla manifestazione con la presentazione di opere in lingua originale di Mark Norfolk e Michel Marc Bouchard.

STREHLER E LA GARBO - Ci voleva Greta Garbo perché Strehler pensasse al cinema. Avvenne alla fine degli anni 60. In Due volte sola il regista intese raccontare la storia della Duse ma come protagonista pensava alla Garbo. L'introversa Diva si dimostrò irraggiungibile e il film rimase lettera morta fino al 2000 in cui venne pubblicato da Nino Aragno Editore, quindi, ridotto a pièce, è andato in scena alla Comédie Italienne di Parigi con la regia di Attilio Maggiali.

EFFETTO PINOCCHIO - Non solo Benigni è irretito dal burattino più famoso del mondo. Anzi, a dirlo tutta, *Burattini senza filo* dell'autore Kamataka precede la moda del naso lungo riassumendo un lavoro ultradecennale presso la comunità terapeutica Le Pianacce di Piombino e il centro diurno I Salci di Rosignano. Il tema dello spettacolo, a cui partecipano i danzatori di Effetto Parallelo e gli attori dell'Ordigno diretti da Enrico Grazioli, tocca da vicino i rischi della tossicodipendenza. Presentato a dicembre al Teatro di Rifredi.

PREMIO DUSE - Anche quest'anno la giuria composta da Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Giovanni

Raboni, Ugo Ronfani ha assegnato il Premio Duse. L'edizione 2002 ha visto l'attrice Milena Vukotic insignita del pregiato riconoscimento mentre Pia Lanciotti è stata scelta quale attrice emergente. La premiazione, che si è tenuta al Teatro Manzoni di Milano, è sostenuta dalla Banca Popolare Commercio e Industria.

VAGITI - Davvero una storia sottovoce ma ricca di suggestioni, di trepidazione, di gioia e anche di sofferenza, quella raccontata dalle levatrici che, in un Nord-Est ancora rurale, hanno aiutato la vita a venire alla luce. E che Giuliana Musso e Massimo Somaglino hanno raccolto. È nato così *Nati in casa* che viene rappresentato in teatri, ospedali, piazze, oratori.

ALBANESE PROF - Antonio Albanese, comico di punta di teatro e cinema, è salito in cattedra. A Milano, dove ha condotto il IV Master di scrittura teatrale organizzato da Outis, Centro nazionale di drammaturgia contemporanea, tutto rivolto ai meccanismi del comico. Docenti per l'occasione, anche la coppia Gino & Michele e Giampaolo Spinato.

PERSONALE ODISSEA - Come un viaggio nei terreni impervi della memoria, la compagnia Progetto Teatro&Handicap ha elaborato *Un'Odisea* che non poteva non rievocare le gesta di Ulisse. Considerate, questa volta, come un paradigma che riflette una realtà molto personale, quella espressa dai partecipanti allo spettacolo ed elaborata in forma drammaturgica da Francesco Niccolini. Lo spettacolo, diretto da Mirko Artusa, rientra nel progetto "T&H progetti teatrali tra disagio e sociale", frutto di una collaborazione tra Anffas-Riviera del Brenta, l'assessorato alla cultura del comune di Mira e La Piccionaia - I Carrara.

ARMUNIA D'INVERNO - Armunia, il festival costa degli etruschi, ha proseguito l'attività invernale con una stagione diretta da Massimo Paganelli e in collaborazione con Fondazione Toscana Spettacolo, che conta su una serie di appuntamenti di tutto rilievo. In particolare è in corso il "Progetto Shakespeare" che include titoli interessanti come il doppio *Amleto*, shakespeariano e testoriano, della compagnia Lombardi-

Tiezzi impegnata anche sul fronte del teatro per le scuole con Grimm.

TEATRO A MOLLO - Dal 15 febbraio al 2 marzo il porto di Genova si animerà di un enorme teatro galleggiante. Una nave ancorata, infatti, ospiterà un evento spettacolo che si snoderà in tutti gli spazi dell'imbarcazione. In coperta, dove Emanuele Luzzati in compagnia di giganteschi sagome di noti personaggi genovesi, racconterà la storia della città, in sottocoperta, dove verrà allestita una mostra del pittore Flavio Costantini, fino alla stiva che farà da cornice a *Naviganti*, spettacolo ideato e diretto da Tonino Conte, con Massimo Venturiello e gli attori del Teatro della Tosse. La nave salperà quindi alla volta di Imperia (4 marzo), Savona (dal 7 al 9), Napoli (dal 12 al 16), Palermo (dal 19 al 21), Catania (dal 22 al 24), Livorno (27 e 28), La Spezia (29 e 30). Nel 2004, poi, l'attenderà il bacino del Mediterraneo.

DAL MONDO

ROHMER DRAMMATURGO - L'unica opera teatrale del cineasta Eric Rohmer, ha visto la luce della ribalta. È accaduto a Santiago del Cile. *Trío en Mi berno!*, questo il titolo spagnolo, segue la storia di una coppia che dopo l'abbandono si incontra di nuovo in varie stagioni dell'anno. La regista Verónica Oddó ha messo in scena il testo riadattato dagli scrittori Alberto Fuguet e Ernesto Ayala.

ÉCOLE - 21 allievi provenienti da vari paesi d'Europa, e un'équipe docente capeggiata da Jacques Delcuvelerie, regista e componente del collettivo belga Groupov, e composta da Dirk Vondran, Max Parfondry, Jeanne Dandoy, Giuliano Fabbro. La prestigiosa École des Maitres, giunta all'XI edizione, rappresenta per molti attori al debutto un'occasione da non

perdere, quest'anno lo studio si è focalizzato sul teatro epico di Brecht e sul canto nelle sue opere.

TÍTERES E MUÑECOS - Cioè burattini e marionette. Si sono tenuti a Caracas (Venezuela), due importanti eventi, la Prima mostra di burattini e la VI Biennale latinoamericana di teatro di figura. Le manifestazioni erano sostenute dalla principale istituzione a favore dei diritti dei bambini.

PAUL ON STAGE - Viaggio a New York? Non perdetevi *Our town* di Thornton Wilder, in italiano noto col titolo *Piccola città* in scena al Theatre Booth di New York. Per due ragioni: uno, per l'intensità drammatica dell'opera; due, perché ne è protagonista l'affascinante, bravissimo Paul Newman (foto a destra).



RACCONTAMI - I narratori sudamericani si chiamano: Cucha del Aguila (Perù), Lorena Best (Perù), Nicolás Buenaventura (Colombia-Francia), Quico Cadaval (Spagna), Débora Correa (Perù), Javier Echevarría (Perù), Pipo Gallo (Perù), Manuel Herrán (Perù), Carolina Rueda (Colombia), Magda Labarga (Spagna), Moisés Mendelewicz (Costa Rica-Messico), Aroma Subiría (Perù), Francois Vallaeys (Perù-Francia), Walter Vargas Machuca (Perù) e Maggie Vega (Perù). E si sono riuniti a San Isidro (Perù) in occasione del II Festival internazionale di narrazione orale "¿Quieres que te cuente un cuento?".

FIGURE VAGABONDE - Un lavoro di gruppo itinerante in cinque teatri di figura di Vienna, Mannheim, Liestal, Basilea, Vicenza. Dallo spunto drammaturgico del mito di Gilgamesh, lavorando su improvvisazioni, gli artisti hanno creato uno spettacolo suggestivo in cui si concentravano ed armonizzavano gli apporti di ciascuno. Il debutto è stato a Dornach.

NICOLE DEL MARE - Probabilmente in aprile, andrà in scena al teatro Almeida di Londra *La donna del mare* con una protagonista d'eccezione che non è alla sua prima teatrale londinese.

L'ARGENTINA RESISTE - Plaza de Mayo, Buenos Aires, cuore e simbolo della lotta argentina nella storia degli ultimi decenni, è stata di nuovo la cornice per una manifestazione a cui hanno aderito molti artisti. Sotto l'egida del Mar (Movimiento Argentina Resiste), si sono dati appuntamento in piazza una bella domenica di ottobre per combattere con le armi del teatro, della musica e del circo le insostenibili distorsioni di un regime che non è mai riuscito a mettersi dalla parte del popolo.

PREMI

TEATRO TOTALE - Veramente non solo teatro. La quinta edizione del Premio nazionale di drammaturgia Teatro Totale comprende inoltre la sezione eventi (performance, installazioni, parate), e la sezione arti visive (poesia visiva, computer art, videopittura). Quanto al teatro, ammette sia il teatro-danza che il teatro-musica. Denominatore comune delle tre categorie: l'unità nella diversità di linguaggi, dialetti, culture. Al vincitore della sezione teatro andranno 1.000 euro, 500 per la sezione eventi. I testi verranno pubblicati su *Hystrio* e sulla Collana di editoria telematica Teatro Totale. Mentre il miglior lavoro di arte visiva parteciperà alla prossima Vetrina del Centro nazionale di drammaturgia. Le opere ammesse devono essere inedite e non rappresentate e devono pervenire in sette copie entro il 30 maggio a: Segreteria del Premio nazionale di drammaturgia, Teatro Totale, passaggio di largo Odoardo Tabacchi 104, 00148 Roma, telefax 06.6555936, e-mail cnd.fondazionetiscali-net.it

IN LIZZA PER I RAGAZZI - È già tutto pre-stabilito e, salvo tagli alle sovvenzioni, il XXII Festival nazionale del teatro per i ragazzi diretto da Ottavia Piccolo, nel corso del quale viene assegnato il Premio Padova e il Premio Rosa d'oro si terrà dal 27 settembre al 30 novembre 2003 al Teatro Antonianum di Padova. Quello che ancora manca di conoscere sono le compagnie che andranno in scena. Le aspiranti tali devono far avere copione, foto di scena, curriculum della compagnia e scheda tecnica, entro il 30 aprile, all'ISD (Istituto di sperimentazione e diffusione del teatro per i ragazzi e i giovani, via Metastasio 20, 35125 Padova. Tel. 049.8808792.

PREMIO UGO BETTI - Bandito il Premio Ugo Betti suddiviso nelle sezioni: "drammaturgia" riservata ad opere successive al 1998; "studi e ricerche", per studi, atti, saggi inerenti l'opera bettiana ed editi tra il 1° gennaio 2000 e il 31 maggio 2003; "tesi di laurea", intorno all'opera di Betti discusse tra il 1° giugno '98 e il 31 maggio 2003. Mentre per le opere drammaturgiche il concorso scade il 30 giugno, per le altre due sezioni la data è anticipata al 15. I riconoscimenti per le opere vincitrici consistono in una somma di danaro oltre, limitatamente al testo teatrale, nella pubblicazione nella collana teatrale "Bettiana" edita da Bulzoni Editore. Per maggiori informazioni: Segreteria del premio presso il Centro studi teatrali e letterari "Ugo Betti", via Pieragostini 24, 62032 Camerino (Mc), tel. 0737.634726, fax 0737.630423, e-mail servizio.cultura@camerino.sinp.net.

CORSI

30 CANDELINE - Il Teatro delle Moline di Bologna compie trent'anni. Un notevole bagaglio di storia e di esperienza che attraverso l'intensa attività di formazione non smette di essere trasmessa a una schiera

di allievi. Per la prossima primavera vi sono in programma un laboratorio di scenografia con Davide Amadei (dal 20 al 24 marzo), un breve corso di recitazione tenuto da Alessandra Frabetti (il martedì, da marzo a maggio), un laboratorio di ricerca vocale in via di definizione. A maggio, infine, per la terza volta, avrà luogo il convegno "Scrivere per il teatro".

NATO PER LA SCENA - Il testo drammatico nelle sue due concezioni: opera letteraria e materiale per lo spettacolo. Destinato ad essere recitato, viene strutturato nell'ottica della composizione scenica. In prospettiva storica, Marco De Marinis, docente di storia del teatro al Dams di Bologna, ripercorrerà le tecniche drammaturgiche adottate dagli autori teatrali più rappresentativi dei vari periodi in una "due giorni" presso l'Icra Project di Napoli. Ai partecipanti verrà rilasciato un attestato. Tel. 081.5782213.

A CORTE S'IMPARA - Un programma intenso di attività, quello stilato dalla Corte Ospitale di Rubiera. In provincia di Reggio Emilia, il centro, avvolto dalla campagna, regala ai suoi frequentatori un'atmosfera che è quasi vacanziera. Una ragione in più per aderire alle sue proposte formative. Come il percorso diretto da Mamadou Dioume - uno degli attori favoriti da Peter Brook - sull'opera di Koltès la cui prossima tappa si tiene dal 13 al 22 gennaio. Possibile l'alloggio e l'uso di cucina. Tel. 0522.621133.

VOCE E CLAVICEMBALO - Imminente l'inizio di ben tre corsi di tecnica e interpretazione vocale tenuti rispettivamente dai cantanti lirici e didatti Bruno De Simone, Giorgio Surian, Claude Thiolas. Andrea Marcon è invece il docente del corso di organo storico, clavicembalo, musica da camera barocca. I corsi della Scuola internazionale di musica, teatro e danza di Villa Ca' Zenobio di Treviso impegnano gli allievi solo alcuni giorni al mese e si concludono a giugno. L'organizzazione mette a disposizione circa 200 posti letto per l'ospitalità. Per iscrizioni: Teatri Spa, piazza san Leonardo 1, 31100 Treviso, tel. 0422.513300, fax 0422.513306.

COMICHE IMPROVVISAZIONI - Presso il Teatro della Cooperativa di Milano Alessandra Faiella dà inizio ad un corso serale di 9 incontri (il mercoledì dalle 20 alle 23) impostato sul lavoro di improvvisazione come base per la creazione di un testo comico. Il corso si concluderà con la presentazione al pubblico dei monologhi e dialoghi scritti e interpretati dagli allievi. Informazioni e iscrizioni: 02.6420761.

AMATORIALE

VITTO, ALLOGGIO, E... - 329 euro per partecipare a un concorso di danza amatoriale vi sembrano veramente troppo? Al Premio Praga Festival - Premio danza e teatro, con l'esibizione è incluso l'alloggio e la mezza pensione per la durata della manifestazione che si terrà dal 17 al 21 aprile a Praga e in altre città della Repubblica Ceca. Recapito telefonico italiano: 0547.51299, 335.6141846.

ESITO "PICCOLI" - Presieduta da Valentina Fortunato, la giuria del Premio "Fantasio Piccoli" alla regia ha assegnato il riconoscimento a Adler Ravaioli del Gruppo Qaos di Forlì, premiato anche per la sezione Giuria Giovani; il premio Giuria tecnica è andato a Filippo Tomasi del gruppo "Italo Varner" di Lavis, il premio del pubblico a Lazzaro Calcagno del Sipario Strappato di Genova. La manifestazione era a cura della compagnia trentina Quei de Vilanzan.

SUCCESSO OLTRALPE - In traduzione francese *Les jours de Tadao* di Barbara Ammaniti, nella messinscena della Compagnia Valentino Lago, ha vinto a Ville Saint Louis, in Francia, la sedicesima edizione di Théâtre, festival internazionale di corti teatrali, sbaragliando ventun gruppi selezionati tra gli oltre cento che si erano candidati.

numeri utili



ENTI

Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo -

via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscom@tin.it - www.agisweb.it

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30 Direzione generale - tel. 06.59901 Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237

Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Opere inedite - tel. 06.5990317

Multimediale - tel. 06.5990711

Per iscriversi - tel. 06.5990958

Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966

Sede di Roma Ostiense - circoscrizione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE e Videoteche



Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (video delle produzioni dello Stabile, rassegne stampa, foto) - piazza san Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169405 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813

Archivio del Piccolo Teatro -

(recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 - e-mail: archiviostorico@piccoloteatro-milano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249.

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - consultazione su appuntamento

Crt - (archivio cartaceo e archivio video) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatrocrt.org - me, ve 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - appuntamento su prenotazione.

Civico Museo - Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova - (biblioteca di arti dello spettacolo con sala di consultazione; importanti fondi manoscritti e a stampa, primo fra tutti quello riguardante Adelaide Ristori) - viale IV Novembre, 3 - 16121 Genova - tel. 010.586681

Biblioteca teatrale - Fondazione AIDA - (1300 documenti tra volumi, riviste e video) - vicolo Satiro, 5 - 37121 Verona - tel. 045.8001471 - 045.595284 - fax 045.8009850 - e-mail: fondazione@f-aida.it - biblioteatro@f-aida.it - www.f-aida.it

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (Una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - www.theatrelibrary.org

Biblioteca dell'Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 - lu-ve 9.00-14.00

Centro di documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria - (biblioteca e videoteca di arti dello spettacolo: teatro, cinema, musica e danza) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - www.teatrostabile.umbria.it

TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax 0471.327525, www.teatrobolzano.it

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@ilrossetti.it - www.ilrossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: teatrostabilesloveno@libero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - e-mail teatrogottin.it - www.teatrostabileveneto.it - gestisce anche il

Teatro Verdi, via dei Livello 32, 35100 Padova, tel. 049.8777011, 049.87770213

Piccolo Teatro di Milano - tel. 02.72333222 - e-mail: info@piccoloteatro.org - www.piccoloteatro.org - Teatro "Paolo Grassi", via Rovello 2; Teatro Studio, via Rivoli 6; Teatro "Strehler", Largo Greppi, 20121 Milano.

Teatro Stabile di Brescia Ctb - Contrada delle Bassiche, 32 - 25122 Brescia - tel. 030.2928611, e-mail: info@ctbteatrostabile.it - www.ctbteatrostabile.it

Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.53421 - e-mail: info@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Emilia Romagna Teatro - largo Garibaldi, 15 - 41100 Modena - tel. 059.223783 - e-mail: info@emiliaromagnateatro.com - www.emiliaromagnateatro.com

Teatro Stabile della Toscana - via Cairoli, 59 - 59100 Prato - tel. 0574.6084, biglietteria tel. 0574.6084 - e-mail: info@metastasio.it - www.metastasio.it

Teatro Stabile delle Marche "Fondazione le città del teatro" - sede legale piazza XXIV Maggio 1, 60124 Ancona; sede operativa piazza Cavour 29, 60121 Ancona - tel. 071.200442, fax 071.205274 - www.stabilemarche.it

Teatro Stabile d'Abruzzo - via Roma, 54 - 67100 L'Aquila - tel. 0862.413200, 0862.62946, fax 0862.414269 - e-mail tsa@webaq.it - www.teatrostabile.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verزارo, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@kre-

net.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma - tel. 06.6875445 - e-mail: info@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net

Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania - gestisce due teatri: Teatro Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123 Catania, tel. 095.363545; Teatro Musco, via Umberto 312, 95100 Catania, tel.: 095.535514

Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo, 11 - 90133 Palermo - tel. 091.7434311, 091.582364 - e-mail: info.teatroetateobiondo.it - www.teatrobiondo.it



SCUOLE

Scuola del Teatro Stabile di Torino - corso Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel. e fax: 011.6600097, 011.6602872 - e-mail: scuola@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Scuola del Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.5342212, tel. segreteria (9.00-15.00) 010.5342255 - e-mail: scuola.recitazione@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Civica Accademia d'arte drammatica "Nico Pepe" - largo Ospedale vecchio, 10/2 - 33100 Udine - tel. 0432504340 - e-mail: accademia_np@libero.it - www.comune.udine.it, www.go.to/accademia.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: pao-lograssi@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro- fonda-

ta da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: filodram@accademiadefilodrammatici.it - www.accademia-deifilodrammatici.it

Scuola di recitazione e di formazione del Teatro Stabile delle Marche - Palazzo Bottoni - via Cialdini - 60121 Ancona - tel. 071.200442 - www.stabilemarche.it

Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 (9.00-19.00)

Accademia nazionale d'Arte Drammatica del Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel. 081.5491266, 081.5447768

Accademia d'Arte Drammatica della Calabria - via Papa Giovanni XXIII, 89015 Palmi (Reggio Calabria) - tel. 0966.21792

Accademia Umberto Spadaro - c/o Cus Catania cittadella universitaria, Università degli Studi di Catania - tel. 095.354466, 095.431528, 0338.6420465

Scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo 11 - tel. 091.7434311 - www.teatrobiondo.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari - via La Palma - 09126 Cagliari - tel. 070.341322



SITI

www.delteatro.it (sito di teatro della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la programmazione nazionale)

www.comoedia.com (portale con informazioni sulle produzioni e sulla programmazione dei teatri)

www.tophat.it (sito con recensioni e video degli spettacoli in programmazione)

www.teatronline.com (portale dedicato al teatro e oltre: servizi e anche un quiz a premi)

www.lospettacolo.it (sito dedicato allo spettacolo in genere: teatro, cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla scena italiana)

www.enteteatrale.it (sito dell'ente con rassegna stampa di teatro nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale con notizie su musica, cinema, teatro, danza e relativi link)

www.digilander.id.it/operadeipupi/

www.buma.it (sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it/ (pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Ministero Beni Culturali)

www.comune.riccione.rn.it/riccioneteatro/

www.outis.it (sito del Centro Nazionale di Drammaturgia Outis)

www.dramma.it (sito dedicato alla drammaturgia contemporanea)

www.hystrio.it (sito della rivista trimestrale Hystrio)

members.xoom.it/tempimoderni (sito dell'omonima pubblicazione)
www.drammaturgia.it (sito dell'omonima rivista)

www.royalcourttheatre.com (sito del Royal Court Theater di Londra)

www.officiallondontheatre.co.uk/ (guida ai teatri di Londra)

www.abbeytheatre.ir (sito del National Theatre - Abbey Theatre di Dublino)

www.schaubuehne.de/ (sito della Schaubuehne di Berlino)

www.mimecentrum.de/ (sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se/ (sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret/ (sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org (sito del Teatro La Mama di New York)

www.pariscope.fr (sito degli appuntamenti con lo spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru/emain.html (sito sul teatro russo)

www.theatre-link.com/thresor.html (solo link)

LIBRERIE



Libreria dello spettacolo - via Terraggio 11 - 20100 Milano - tel. 02.86451730

Libreria Il Leuto - via Monte Brianzo 86 - 00100 Roma - tel. 06.6869269

Libreria Broadway - via Rosolino Pilo 18 - 90100 Palermo - tel. 091.6090305



GIUDICI



commedia
di
Renato Gabrielli

Scena

L'azione si svolge completamente e consecutivamente nell'abitazione del pubblico ministero Filippo Cleoni. In scena, c'è solo una parete praticabile, con aperture a più livelli, che chiameremo la Maschera. Tutte le uscite ed entrate degli attori avverranno al di sopra o attraverso la Maschera, senza uso delle quinte.

1

Il sogno

(Filippo, Maria, Dogek)

Sdraiato scompostamente lungo la meno scomoda delle aperture della Maschera, Filippo Cleoni si agita nel dormiveglia, rantolando e borbottando. Le due figure preposte alla sua sorveglianza, entrambe a prosenio, non lo stanno sorvegliando. Dogek il cane di scuola grotowskiana, si sta concentrando sulla sensazione di essere una siepe: di fatto sta accovacciato e ogni tanto fruscia come al passaggio di una folata di vento. Sbircia di sottocchi Maria, a cercarne un impossibile approvazione. Lei guarda di fronte a sé, in piedi, rigida, dita incrociate sul pube, occhi sbarrati. Atmosfera cupa, inquietante, spettrale. Siamo al termine della notte.

Filippo - In galeraaaaaah... In galeraaaaaah... In galeraaaaaah...

Maria - Questo sogno è stato autorizzato dal management della B.A.H. sulla base dell'articolo 4bb4quarter del Contratto Individuale Flessibile Umiliante Vessatorio per Addetta alla New Portinery. Mi impegno a consumare questo sogno in modo responsabile, senza sporcare, e soprattutto con gli occhi ben aperti, per non interrompere la mia mission di sorveglianza. Resta inteso che il contenuto del sogno dovrà essere decente, decifrabile e compatibile con la philosophy dell'azienda. Giuro di non sognare informazioni intime e riservate riguardanti dirigenti o dipendenti dell'azienda, inclusi il cane Dogek e me? Lo giuro.

Dogek abbaia

Filippo - Canedimerdaaaaaah...

Maria - (Dogek ammutolisce di colpo. Silenzio.) Inizio del sogno. C'ho gli occhi verdi. Come me! E tette, pancia, mani, uguali uguali. Sono io: Maria. E mi dico: non sei niente male, Maria. E mi rispondo: grazie! E mi dico: no, davvero, più ti guardo più ti trovo... soda. E mi rispondo: wow, grazie.

- Bella soda, bella soda, bella soda.

- Okay, wow, grazie, ora basta però!

- Ehi!

- Che c'è?

- Dietro di te!

- Ma che c'è?

- Il pazzo!

- Il pazzo?

- Si muove.

(In effetti, con molta cautela, Filippo abbandona il suo giaciglio per incamminarsi, quattro quattro e come scansando sensori elettronici, verso la porta ricavata nell'estremità destra della Maschera. Questa azione lenta si consuma

durante il resto della battuta di Maria)

- E allora?

- Scappa.

- Sì, sì, a quest'ora cerca sempre di scappare.

- E tu?

- Io?

- Sì, tu, io, Maria, non facciamo niente?

- Sto dormendo.

- Non è una scusa.

- Eh, già. (Pausa) Ma c'è il cane.

- Vuoi dire il bastardo?

- Eh.

- Ma l'hai visto?

- No.

- Guarda.

(Maria abbandona la propria fissità per chinarsi a scrutare Dogek, il quale, al suo fianco, sta sperimentando una posizione yoga in semi-verticale. Intanto, Filippo è giunto sulla soglia.)

Uh! Non c'ha la testa! Dov'è la testa? (Tasta goffamente la zona pubica di Dogek, che ridacchia eccitato. Contagiata dall'eccitazione, anche Maria si mette a ridacchiare. Filippo, che ormai ha varcato la soglia, si volta a guardarli. Non riesce a trattenere un gesto volgare e un'esclamazione carica d'odio)

Filippo - Vi ho fregati! (Maria si blocca e Dogek riprende subitaneamente la sua posizione canina. Si girano verso Filippo. Breve silenzio. Poi Dogek si slancia latrando contro il magistrato) No! Maledetto!... Giù le zampe o ti sbatto in canile duro!... (Dogek gli addenta una caviglia) Aaaaah!... Otto anni!... Senza attenuanti!... (Un altro morso) Ah!... Maledetto!... Va bene... Torno a letto... Molla!... Torno a letto, ho detto!... (Dogek lascia la presa. Filippo arretra verso il suo giaciglio, incalzato passo passo dal cane) Articolo 605... Sequestro di persona... Il codice parla chiaro... Otto anni in quattro metri per quattro con sedici

rottweiler in calore... Pensaci bene... Okay, okay, mi sdraio...

Filippo torna a stendersi sul suo giaciglio. Dogek gli sta a ridosso, in guardia. Maria, che ha seguito la scena senza fare una piega, riprende la sua posizione iniziale.

Maria - Seconda parte del sogno. Avvertiamo le famiglie che la seconda parte del sogno potrebbe contenere immagini garbatamente allusive all'organo sessuale maschile. Per esempio: pingone, bastone, carota, trota, rapanello, mattarello, manganello, martello, pesce-martello, trapano, rafano, cefalo, bufalo, pescione, pingone, ditone, dito. Dito. Dito. Il dito del dottore mi addita. Io dico: dottor Belloni! Dottor Belloni! C'è il suo dito, qua per aria! L'ha mica perso? (Filippo tenta di corrompere Dogek offrendogli una lunga salsiccia. Il cane scuote la testa e fa per tornare verso Maria, a scopo di delazione) Bel dito. Dritto. Molto dritto. Puntato. Ehi, mi viene addosso! Si ferma. Vicino. Molto vicino. Al pancino. Respira! Dottor Belloni, il suo dito respira! Mi sfiora. (Filippo richiama affannosamente Dogek. Gli offre, oltre alla salsiccia, due voluminose mazzette di banconote. Assai interessato, Dogek gli si avvicina. Confabulazione tra i due, concitata e impercettibile) Ah! Si ritira. Allora, mi guardo giù, l'ombelico, perché mi ha toccato l'ombelico, e dico: vabbe', è un ombelico. Ma poi mi sento come delle onde di caldo bello che partono da laggiù e dico: ah! Ho capito! Quest'ombelico è diventato... new! E new mani, new piedi, new bocca, new tutto, e da adesso io mi chiamo Mary! New Mary! Ehi, Mary! Sono io, Mary! Sai che ti trovo veramente... new? Cos'è successo? Ah, New Mary, se tu sapessi! Me ne stavo qui bella soda e tranquilla che sognavo rispettando il contratto, ed ecco - chi arriva?

- Chi arriva?

- Lui!

- Lui?

(Dogek intasca danaro e salsiccia. Si rimette a quattro zampe. Filippo si infila sotto il suo ventre. Dopo una faticosa ricerca d'equilibrio, i due s'avviano caracollando verso l'uscita)

- Il novelty manager della B.A.H.: il dottor Belloni!

- Wow!

- Che uomo! C'ha un martello sottobraccio e un manganello e un mattarello sotto gli altri due! S'appoggia a un bastone per non cadere sul pingone. Grida: Mary, santa trota, troveremo la carota! E via che montiamo sul suo bufalo spalmato di crema di rafano per non confonderlo col cefalo!... Buca l'aria come un trapano! E in un batter d'ali di pesce-martello ci troviamo sul più bello a passare da un casello. Io non pago la dazione! - urla il mio campione: e allora arriva un gran pescione che gli morsica il ditone. (Un telefono cellulare squilla dietro la struttura scenica. La suoneria riproduce l'inno di Mameli. Dogek e Filippo, che erano sul punto di uscire, s'arrestano) Gli dico: che bel sogno, dottor Belloni - peccato che sta finendo! Posso chiederle un piacere grosso?

Voce di Barnaba - (In risposta al cellulare) Sì.

Maria - Così... Per ricordo... Potrei tenermi il pingone?

Voce di Barnaba - Sì. Sì. Sì.

Maria - Oh, grazie!

PERSONAGGI

FILIPPO CLEONI, pubblico ministero sospeso dal suo incarico. 35-40 anni.

BARNABA BELLONI DA BUCCINASCO, manager-imprenditore e cognato di Filippo. 40 anni circa.

FEDERICA CLEONI, insegnante di filosofia. Sorella di Filippo e moglie di Barnaba. 40 anni circa.

ISABELLA CANGA, psicologa d'avanguardia. 30 anni circa.

SAVERIO SPACCIA, pubblicitario "creativo" al servizio di Barnaba. 40 anni circa.

MARIA MARIANI, addetta alla new portinery. 30 anni circa.

DOGEK, all'anagrafe Piotr Dogowicz. Attore di ricerca polacco che ha trovato impiego come animale domestico. Oltre 40 anni.

L'occhio del padrone

(Filippo, Maria, Dogek, Barnaba)

Barnaba entra dalla porta parlando ancora al cellulare. Inizialmente, non sembra notare il groviglio

Dogek/Filippo: i due cercano di uscire alla chetichella.

Barnaba - Sì, amore, sto entrando adesso. Sì, vieni pure più tardi. Bacio. *(Chiude il telefono e si rivolge al cane con grande slancio d'affetto)* Oh, Doggy, Doggy Dogek, occhioni tristi, cagnolone dolce, ti trovo in forma! *(Lo guarda meglio)* Un po' grasso, però. *(Si china verso Dogek, muso a muso. Gli dà una pacca sulla pancia, colpendo in realtà Filippo, che emette un gemito)* Occhioni cagnolosi, che c'è? Cos'hai? C'è qualche problema?

Filippo - *(Con voce improbabilmente canina)* Uscire fare cacca scappa.

Barnaba - Come? *(Dogek abbaia.)* Ah, certo, caro. Vai e pensami sempre.

Filippo - *(Come sopra)* A cacar mi serve.

Il groviglio Dogek/Filippo varca la soglia in uscita. Improvvisa ispirazione di Barnaba, che li ferma in extremis.

Barnaba - Scusa, Doggy... Che cos'hai sotto la pancia?

Dogek - Nessuno!

Barnaba - Eh?

Filippo abbaia. Dogek abbaia.

Filippo - Nessuno!

Barnaba riconosce il cognato, che schizza via da sotto la pancia del cane e s'inerpica in fuga sulla Maschera.

Barnaba - *(Inseguendo Filippo)* Il pazzo! Scappa! Signorina!

Maria - *(Sempre nel suo stato di dormiveglia)* Dottore!

Barnaba - *(Come sopra)* Signorina!

Maria - *(Come sopra)* Dottore!

Barnaba - *(Come sopra)* E mi aiuti, no? *(Maria si riscuote e si avventa su Filippo, contro il quale si è rivoltato anche il cane, bloccandolo. I due trascinano il giudice a terra)* E bravo Phil, ti trovo in forma! Ogni mattina ce n'è una nuova! Ma come ti è venuta in mente 'sta buffonata?

Filippo - Non è una buffonata, ignorante! È una citazione dall'"Odissea".

Barnaba - E a cosa serve?

Filippo - L'"Odissea"?

Barnaba - Eh.

Filippo - *(Alterandosi progressivamente)* Vedi, caro cognato... L'"Odissea" è un libro molto lungo... In greco antico... Che avrai tutto il tempo di leggere quando ti sbatterò in galera! Articolo 320: corruzione: cinque anni! Articolo 648 bis: riciclaggio: dodici anni! Articolo 605: sequestro di persona: otto anni! In galera! In galera! In galera!

Barnaba - *(A Maria e Dogek)* Riportatelo a letto!

Filippo - Da solo! Ci vado da solo!

Filippo torna al suo giaciglio. Dogek resta a sorvegliarlo. Barnaba si apparta con Maria.

Barnaba - Signorina.

Maria - Dottore.

Barnaba - Signorina, mi piacerebbe dirle che la trovo in forma.

Maria - Dottore, come sta il dito?

Barnaba - Benissimo, ma sono costretto a dirle che non la trovo in forma.

Maria - *(Prendendogli una mano)* Wow, mi sembra okay. Come new.

Barnaba - Non la trovo sintonizzata sulla philosophy dell'azienda. *(Liberandosi dalla presa)* Non la trovo mirata sui nostri targets!

Maria - Non è vero, dottore, io sono mirata, molto ammirata, lo chiedo a tutti, lo chiedo al cefalo, lo chiedo al bufalo, lo chiedo al rafano, io ammiro le targhe!

Barnaba - E allora, perché tutte le volte che il pazzo cerca di scappare, lei sta dormendo?

Maria - Non è colpa mia, dottore, lo giuro sul pingone, è colpa di quel bastardo.

Barnaba - Maria! Quante volte le ho detto di non usare quella parola? Eh? Quante volte le ho spiegato la parola che bisogna usare?

Maria - Bastard?

Barnaba - Ora basta! Lei fallisce la sua mission e poi dà la colpa a una povera bestia innocente, a Doggy, a un cagnolone dolce! Questo è semplicemente... anti-aziendale!

Maria - Ah, dottore, lei è tanto leader quando si arrabbia!

Barnaba - Signorina, quando l'ho vista per la prima volta - ricorda? - in quella old portineria, e lei era così... old, così... rigida, così sovietica, ho pensato: "Barnaba, tu puoi trasformare questo scarto in risorsa, tu puoi darle la chance di essere... new, di essere... flessibile, di essere liberal".

Maria - Ah!... Thank you!

Barnaba - Ma adesso mi rendo conto che lei... che lei ha bisogno di una vacanza!

Maria - Oh, no!

Barnaba - Sì, sì, gliela leggo in faccia, la voglia di ferie pagate!

Maria - No!

Barnaba - Sì, sì, lei vuole i contributi! Una pensione! E la tredicesima! E la quattordicesima!

E il permesso-malattia! E il permesso-funerale!

Confessi, signorina: lei ha parenti che muoiono?

Maria - *(Crollando in ginocchio)* No, no, lo giuro, sono morti tutti, e non ne voglio altri!

Barnaba - Lei è la mia big delusion. Sarò costretto a esuberarla.

Maria - *(Abbracciandogli le ginocchia)* No, la prego, piuttosto mi violenti!

Barnaba - Non ho tempo. Le darò un'ultima chance, la terrò come volontaria. Adesso si tolga dai piedi e stia zitta finché le dò l'okay.

Maria - Ma, dottore...

Barnaba - Ha sentito okay? Allora, zitta!

Maria si stacca dalle ginocchia di Barnaba e si allontana mestamente, carponi. Dogek le si fa appresso per consolarla, ma lei lo respinge con disgusto.

Filippo - Articolo 600: riduzione in schiavitù: quindici anni.

Barnaba - Zitto, anche tu!

Filippo - Sono a casa mia e parlo quanto mi pare!

Barnaba - Va be', parla piano, almeno. Mi devo concentrare per il meeting.

Filippo - Il meeting? Quale meeting?

Barnaba - Il creative meeting.

Filippo - Eh, già, il creative meeting! Qui? A casa mia?

Barnaba - E dove, se no? Che devo star sempre qui a curarti!

Filippo - E con chi lo faresti, 'sto meeting?

Barnaba - È schedato un brainstorm one-to-one con il Creative Event Manager e Forward Thinker della B.A.H.

Filippo - Chi? Quel mafioso? Quel noto, famigerato e pregiudicato mafioso? A casa mia?

The Event

(Filippo, Maria, Dogek, Barnaba, Saverio)

Saverio sguscia furtivamente nello spazio scenico da una delle finestre ricavate nella Maschera. Occhiali da sole, barba di tre giorni, aspetto poco raccomandabile, fare losco. Si avvicina in punta di piedi a Dogek e Maria. Non viene notato dai due cognati, che continuano a discutere animatamente.

Barnaba - Ehi, bello, basta coi pregiudizi! Non so se te ne sei accorto, ma la gente ne ha le tasche piene di voi giudici giustizialisti e giustizieri! Tu stai diffamando un professionista...

Filippo - Dello spaccio: due condanne in giudicato. Sfruttamento della prostituzione: una condanna e un'archiviazione per decorrenza dei termini.

Barnaba - Aride cifre! Teatrino della giustizia! Ma tu pensa all'uomo! Quanti anni fa accadeva tutto questo? Eh?

Saverio - *(Sottovoce, a Dogek, mostrandogli una bustina di polvere bianca)* Ehi, biondo!

Barnaba - Adesso Saverio Spaccia è un uomo cambiato!

Saverio - *(Come sopra)* È arrivato lo zucchero.

Barnaba - Un serio professionista, una colonna morale della B.A.H.!

Saverio - *(Come sopra)* Bello, smilzo, mi senti? C'è la farina!

Filippo - In linea di principio credo fermamente nella redenzione del reo, ma quello lì resta un mafioso!

Barnaba - Tutta invidia! Perché è un genio! La B.A.H. è sfuggita al fallimento grazie alla sua idea geniale di chiamare tutti i nostri prodotti con i rumori che fanno!

Filippo - Un'idea da drogato.

Barnaba - Ha inventato lui i nuovi brand di successo: i gelati Slap! Le patatine Crucc! Gli aereoplani Vraaauumm! Il digestivo Sprot! Il pianoforte Da-da-dan! L'antifurto Uuuuuuuuuuuuuuuu! E poi: Sbam, Bang bang, Drrrrr, Aaaaaaaaah, Zzzzzzzzzz, e soprattutto Glugluglubb!

Saverio - T'attizza, eh, bello, la Drògaty card? Ma perché stai muto?

Filippo - Non ho parole.

Dogek - Perché sono un cane.

Saverio - E dillo prima, no? *(Si rivolge a Maria, che rimane completamente abulica)* E questa? È tua? La vendi? *(La palpa pesantemente. Nessuna reazione)* Ehi, angelo, zucchero, miele, nessuno ti ha mai detto che vali ottanta in macchina, il doppio in albergo?

Saverio fa un'avance ancora più volgare. Dogek abbaia ferocemente e gli si scaglia contro. Barnaba interviene per separarli.

Barnaba - Buono, Doggy, buono, è un amico!

Dogek molla la presa.

Saverio - Mi stava per ammazzare, 'sto rognoso d'un bastardo cagnaccio e sbirro!

Barnaba - È soltanto un cagnolone da guardia, fa il suo mestiere.
Dogek abbaia ferocemente.
Saverio - (A Dogek) Ti faccio sparare!
Barnaba - (Prendendo Saverio sottobraccio) Vieni via, Saverio, ti trovo in forma, okay?
Maria - Finalmente posso parlare. Il dottor Belloni ha detto okay. Il dottor Belloni è molto leader quando agita il dito...
Barnaba - Signorina!
Maria - Dottore, volevo avvertirla che è arrivato un suo amico.
Barnaba - Signorina, stia zitta, okay?
Maria - Dottore, il suo amico mi ha toccato le seguenti parti sode: coscia...
Barnaba - Se non chiude quella bocca, la sbatto in ferie! D'accordo?
 Silenzio.
Saverio - (Sottovoce, a Barnaba) Ehi, capo, è arrivato lo zucchero...
Barnaba - (Sottovoce) Ma la pianti? Quante volte ti ho detto di piantarla con 'sta roba? Sei un top manager della B.A.H., adesso, non ne hai più bisogno!
Saverio - (Come sopra) È vero, scusa, capo, è che ho nostalgia dei bei tempi - che tempi, eh, capo? -, ma giuro su tua madre che non lo faccio più.
Barnaba - (Come sopra) E non chiamarmi capo!
Filippo - (Che ha spiato il dialogo tra i due) Vi sbatto in galera!
Barnaba - (Ad alta voce) Va bene, iniziamo la riunione!
Saverio - Iniziamo la riunione!
Squilla il cellulare di Barnaba.
Barnaba - Oh, scusa. (Risponde al cellulare.) Sì. Sì. Sono in riunione. Ci sentiamo più tardi.
 (Chiude la comunicazione.)
Saverio - Dunque... (Squilla il suo cellulare.) Oh, scusa. (Risponde al cellulare.) Sì. Sì. Sono in riunione. Ci sentiamo più tardi. (Chiude la comunicazione)
 Breve silenzio. I due cellulari squillano contemporaneamente.
Barnaba e Saverio - Oh, scusa. (Rispondono al cellulare) Sì. Sì. Sono in riunione. Ci sentiamo più tardi. (Chiudono le comunicazioni.)
 Silenzio carico di tensione. I due cellulari squillano ancora. Barnaba e Saverio li scagliano con violenza fuori scena. Ancora silenzio. Squilla un altro cellulare. Saverio lo estrae da una tasca segreta e lo scaglia fuori scena. Un altro squillo. Barnaba ripete l'azione di Saverio. Silenzio. Lentamente, in un'atmosfera da duello western, i due estraggono cinque o sei cellulari a testa, nascosti nei punti più impensati del vestiario, e li depongono a terra. Poi li distruggono saltandoci sopra e urlando all'unisono:
Barnaba e Saverio - Jump! Jump! Jump! Just do it!
 Silenzio.
Saverio - Stavamo dicendo?
Barnaba - The Event.
Saverio - Ah, già, The Event. Come Creative Event Manager e Forward Thinker della BAH, ho pensato in avanti di creare un evento capace di esaltare genialmente il brand BAH nel mondo. Per maggiore chiarezza, chiameremo quest'evento "The Event". Prima fase geniale dell'evento: si affitta una grande spiaggia.
Barnaba - Forte!
Saverio - Aspetta...
Barnaba - Forte, originale, già mi piace!

Saverio - Aspetta, è solo l'inizio! In questa grande spiaggia, costruiamo un grande palco e sopra ci mettiamo un grande personaggio... che ne so... un papa!
Barnaba - Un papa? Ma quello non viene. Ha sempre degli impegni.
Saverio - Vabbe', ne chiamiamo un altro.
Barnaba - Ce n'è uno solo.
Saverio - Davvero? Messi male a Roma, eh? (Pausa) Allora, un cantante.
Barnaba - Forte!
Saverio - Questo grande cantante fa un grande concerto davanti a una grande folla, fine della prima fase, la prima fase non c'entra una mazza con la seconda, è giusto per fare casino, per fare evento, mi spiego?
Barnaba - Okay.
Maria - Dottore, il suo cane mi guarda strano.
Barnaba - Silenzio!
Saverio - Seconda fase. Dietro alla grande spiaggia c'è, per esempio, una stupida pineta, un posto rognoso pieno zeppo di aghi che ti pungono e pigne che ti cadono in testa, e che poi magari s'incendia se qualcuno le dà fuoco, dunque per evitare altri danni la radiamo al suolo e ci costruiamo sopra 4522 BAH boxes in plastica viola, e in ogni BAH box ci mettiamo a sedere un BAH costumer, dov'è un BAH costumer, ho bisogno di un BAH costumer, ecco un BAH costumer! (Afferra Filippo, il quale oppone resistenza)
Filippo - Non sono un BAH costumer, sono un pubblico ministero!
Barnaba - È solo un esempio, Phil, fammi un favore! Barnaba e Saverio fanno accomodare Filippo su una mensola collocata al centro della Maschera.
Filippo - Sappiate che tutto ciò costituirà un ulteriore elemento di prova a vostro carico.
Saverio - Sì, sì. Dunque, in ogni BAH box c'è un BAH sensore di BAH impulsi sonori, per esempio questo. (Recupera dietro la Maschera una vecchia scopa. La affida a Barnaba, perché ne tenga un'estremità vicino alla bocca di Filippo. A Barnaba) Mi reggi il pingone? Grazie. (Di nuovo a tutti) Naturalmente il BAH sensore è collegato in diretta con la BAH centrale di distribuzione di prodotti BAH e con un BAH schermo con dentro un bambino del terzo mondo, dov'è il bambino del terzo mondo, ho bisogno di un bambino del terzo mondo, ecco un bambino del terzo mondo! (Afferra Dogek e lo mette in posa) Davanti a questo bambino affamato e brutto è pronta una bellissima torta St. Honoré, dov'è la St. Honoré, ho bisogno di una St. Honoré... (Maria corre dietro la Maschera a prendere un sacco della spazzatura. Lo depone di fronte a Dogek) È organica, almeno? (Maria annuisce. Saverio la trattiene vicino al sacco) Accanto alla St. Honoré c'è una ragazza soda, una modella, una figa travestita da suora, oppure direttamente una suora figa, che è lì per fare del bene al bambino, perché noi della B.A.H. vogliamo bene ai bambini, è vero?
Barnaba - È troppo vero!
Saverio - Funziona così: quando il BAH costumer fa un suono qualsiasi, il BAH sensore lo trasmette alla BAH centrale, che in tempo reale gli scala un sacco di soldi dalla carta di credito e fa comparire nel BAH box il prodotto BAH corrispondente a quel suono, mentre intanto nel terzo mondo la suora figa taglia una fetta di torta e la tronca in bocca, la schiaccia giù per la gola di quel piccolo bastardo! È chiaro? Siamo pronti?
 Silenzio. Dall'alto della Maschera cala all'altezza della bocca di Filippo una banana.

Filippo - Ma io non ho detto niente.
Saverio - Infatti. Questa è la BAH nana di benvenuto.
Barnaba - Geniale!
Filippo - Che vergogna.
Saverio - Siamo pronti?
 Breve silenzio.
Filippo - Ciuff-ciuff.
Dopo pochi secondi, compare un trenino-giocattolo.
Maria - (Cercando di imboccare Dogek con rifiuti organici) Mangia.
Filippo - Dlin-dlon.
Compare una campanella.
Maria - (Come sopra) Mangia!
Filippo - Roarr.
Compare un leoncino di peluche.
Maria - (Come sopra) E mangia, bastardo!
Filippo - (A ritmo crescente) Firuli-firulà, gnagnagnagnam, patapùnfete, sprizzate sprizzate sproz, gnichete gnàchete gnoc, e blablablablàn e porompompèro!
Piove in scena di tutto: ortaggi, finte vasche con pesciolini, ritratti di Padre Pio, gadget di squadre di calcio - mentre Maria, in un accesso di rabbia, rovescia addosso a Dogek il sacco della spazzatura.
Saverio - Basta! È troppo! Una cosa alla volta, se non non funziona! Una cosa alla volta!
Filippo - D'accordo. (Con molta calma) Bang-bang. Ho detto: bang-bang. (Da un'apertura della Maschera, spunta una pistola. Filippo la prende e la punta contro Saverio) E adesso, mani in alto. Mani in alto, tutti! (Scende dalla mensola) Il mafioso resta con me. Gli altri, fuori! Fuori da casa mia! Ci vediamo in tribunale! Fuori! (Lenta uscita di Barnaba, Dogek e Maria. A Saverio) Tu vieni con me. Sulla strada per il mio ufficio c'è una bella galera, sai? (Lo trascina verso l'uscita, puntandogli la pistola alla tempia)
Saverio - Okay, capo, ma metti via 'sta canna, ché non è roba buona.

4

Famiglia

(Filippo, Saverio, Federica)
 Da una feritoia ricavata nella Maschera sbucca la testa di Federica Cleoni. Improvviso soffiandosi delle luci, musica evocativa di chissaché. Filippo si ferma, sempre tenendo Saverio sotto tiro.
Federica - Pippo.
Filippo - Chicca.
Federica - Oh, Pippo, ricordi?
Filippo - Oh, Chicca, ricordo, sì, ma cosa?
Federica - Oh, Pippo, ricordi i giorni lontani quando pippando e chiccando marmocchiavamo spensierati sulla spiaggia, a Riccione?
Filippo - Oh, Chicca, sì, può darsi, ma cosa c'entra adesso?
Federica - E non ti sovviene del tuo compagnuccio di giochi, il piccolo Adolfo, e di come amava frantumare sotto i talloni le tue palline coi ciclisti preferiti?
Filippo - Ah, Bitossi! Ah, Gimondi! Ah, Baronchelli! Ah, Battaglin!
Federica - E quando, con ira infantile, stavi per menarlo, rimembri cosa disse papà, il nostro democratico papà?
Filippo - Oh, sì, papà disse: «Con la violenza non si

risolve nulla».

Federica - E mentre piangendo ascoltavi il suo insegnamento, quatto quatto alle tue spalle il piccolo Adolfo con paletta e rastrello ti straziava l'ano - ricordi?

Filippo - Oh, sì, indelebilmente - e tu, Chicca, rammenti quando giocavi alla pedicure con la piccola Littoria?

Federica - Sì, Pippo, questi alluci deformati lo rammentano per me.

Filippo - E quando accennasti a una timida reazione, cosa disse la mamma, la nostra democratica mamma?

Federica - Oh, lei aggrottò lievemente la nobile fronte e disse: «Give peace a chance».

Filippo - E mentre tu cercavi di capire il senso di questa frase, la piccola Littoria accese il calumet della pace con i capelli della tua Barbie. Ah, la mamma!

Federica - Ah, il papà!

Federica e Filippo - Ah, mamma e papà!

Federica - Pensa alla mamma, Pippo, pensa al papà, Pippo, e butta via quella pistola.

Filippo - Se penso alla mamma, Chicca, se penso al papà, Chicca, io questa pistola non la butto, anzi la uso, anzi io quasi quasi sparo subito in testa a 'sto mafioso...

Saverio - No!

Federica - No!

Filippo - E perché no?

Federica - Perché... faresti brutta figura. È scarica. È uno scherzo. È una pistola giocattolo, non vedi?

Saverio - Non vedi?

Filippo - (A Saverio) Io vedo che è una pistola normale e adesso ti sparo sul serio.

Saverio - Ah sì? Spara, allora. Spara.

Silenzio. Esitazione di Filippo. Federica e Saverio si mettono forzatamente a ridere.

Filippo - (a Saverio) Ti sparo. Ti sparo. Ti sparo. (Si scoraggia e lascia cadere la pistola, che Saverio subito raccoglie)

Filippo - Tradimento.

Saverio esce.

Filippo - Infamia. Chicca venduta e malvagia!

Federica - Tu devi calmarti. Tu sei stressato. Molto stressato. Devi calmarti molto.

Filippo - Tu stai con quelli, contro di me, contro tuo fratello, contro la giustizia - venduta!

Federica - Non è vero, lo sai che sto con te, che voglio bene solo a te...

Filippo - Anzi, ora che ci penso, non sei nemmeno una venduta: peggio! Tu fai tutto questo per tuo marito. Per quell'idiota. Non solo l'hai sposato, lo ami anche!

Federica - Ehi, piano con le parole!

Filippo - Sì, tu lo vuoi proteggere! Tu lo ami!

Federica - Tu sei fuori di te, Filippo, tu dici cose di una gravità...

Filippo - Lo ami, lo ami, lo ami, lo ami, lo ami!

Federica - Fratello, lo sai: il matrimonio è una malattia. Come puoi accusare qualcuno di amare il suo cancro? Piuttosto, è te che voglio proteggere.

Filippo - Tenendomi in gabbia? Io voglio uscire. Fammi uscire! Voglio andare in ufficio!

Federica - Non c'è più nessun ufficio! Nessun ufficio, capito? Guarda in faccia la realtà: sei stato so-spe-so! (Pausa.) Filippo, noi ti faremmo uscire, ma siamo stufi di andarti a riprendere in tribunale, mentre fai scene

DA ARISTOFANE A TANGENTOPOLI: La legge non è uguale per tutti

di Renato Gabrielli

Ho cominciato a pensare a *Giudici* circa cinque anni fa. Avevo in mente di scrivere una commedia non tanto su Tangentopoli, ma sulla percezione di Tangentopoli nella società italiana, e in particolare nel Vasto Ceto Medio, di cui faccio parte.

La ricerca del soggetto non è stata facile. Non mi interessava fare satira politica, portando in teatro parodie di personaggi pubblici che già si parodiano da sé in televisione; e ancor meno volevo simulare una vicenda realistica di gente comune coinvolta in storie di tangenti. Molto a proposito, allora, mi è capitato di rileggere una commedia di Aristofane, *Vespe*. In estrema sintesi, *Vespe* narra di un giudice popolare ateniese, Filocleone, chiuso in casa dal figlio Bdelicleone, che vorrebbe guarirlo dalla smania ossessiva di processare. Ma il vecchio non trova pace - e Bdelicleone è costretto, per dargli sfogo, a inventarsi un tribunale domestico, in cui il cane di casa verrà giudicato per furto di formaggio. Di *Vespe* mi ha affascinato la capacità di comprimere il politico in una dimensione casalinga, grazie a uno scarto di fantasia allucinata, oltre al fatto che pone al suo centro una famiglia, la follia di una famiglia. *Vespe* è un capolavoro: per qualche mese ho accarezzato l'idea di realizzarne un adattamento. Ma la sua eccessiva distanza dall'Italia di oggi mi ha convinto a tentare la strada di un testo originale, recuperando solo gli spunti del giudice in gabbia e del processo al cane. In *Giudici*, un pubblico ministero che si ostina a indagare sugli oscuri affari di una grande azienda, di cui è titolare suo cognato, viene prima rimosso dal suo ufficio con motivazioni pretestuose, poi rinchiuso in casa dai parenti. *Giudici* è la storia della sua guarigione da una malattia socialmente intollerabile: il desiderio di "far rispettare la legge, anche ai ricchi". Nello spazio scenico ideato da Luigi Mattiazzi, la casa del magistrato diventa un'incombente parete praticabile, una Maschera astratta tra le cui aperture o false uscite i personaggi si contorcono senza via di scampo. E i personaggi stessi non sono altro che maschere, tipi contemporanei fissati ciascuno nella smorfia della propria ossessione. *Giudici*, prodotto dal Centro Teatrale Bresciano nella stagione 2001/02, è dunque uno spettacolo comico, ma soprattutto la storia di sette solitudini rese insopportabili dalla reciproca compagnia. Non è un intervento sul "problema della giustizia", ma vuol essere lo specchio, deformante e fantastico, di una società nella quale si va perdendo la capacità di "essere giudici di se stessi". ■

da pazzo per entrare in un ufficio che non è più tuo.

Filippo - Ah, dunque anche tu pensi che sia pazzo, eh?

Federica - Sei molto stressato.

Filippo - E non è invece pazzesco che a un magistrato, a un servitore dello Stato, sia impedito di fare il suo dovere, solo perché ha scoperto che una delle più grandi aziende del paese è stata costruita su una montagna di danaro sporco?

Federica - Ancora? Ma sei fissato!

Filippo - Sì, sono fissato con la verità! L'azienda dove lavora tuo marito è un verminaio di delinquenti e giuro su mia madre e mio padre che il sottoscritto presto o

tardi li sbatterà in galera! Tutti! In galera!

Federica - Sì, ma rilassati, adesso...

Filippo - Ascolta, Chicca... Nel mio ufficio... Nel mio ex ufficio... Se riesco a entrarci, almeno una volta... In un cassetto che conosco soltanto io... Ci sono delle carte...

Federica - Da Andorra? Ma basta con questa storia!

Filippo - Nelle carte da Andorra ci sono le prove! Con le carte da Andorra li incastro tutti!

Federica - Devi curarti.

Filippo - No, curati tu, sorellina, e torna te stessa. Anche tu amavi la giustizia e la verità. Che ti è successo, eh? Ti sei venduta l'anima a un idiota di

Buccinasco?

Federica - Eh, la giustizia! Eh, la verità! Dimmi un po', fratello: tu li porti ancora, i capelli lunghi? E l'eski-mo lercio? E la maglietta del Che? E guardami, poi: mi vedi forse in minigonna? Con unghia laccata e treccine? Quel che sta bene a vent'anni, a quaranta è malato, è grottesco. Tu dirai: ma le idee son diverse dai vestiti! Ti sbagli. Pregiudizio ottocentesco. Se tu analizzi seriamente un'idea, vedrai che assomiglia a una scarpa. Puoi dire di una scarpa ch'è vera o falsa? No - puoi però dire se ti calza o non ti calza: tertium non datur. E così via, e così via: c'è l'idea-parucca e l'idea-cintura, l'idea-rossetto e sillogismi simmetrici come orecchini, giù giù finché arrivi al concetto-mutanda, e se con foga filosofica vuoi strappare il concetto-mutanda, è lì, è allora, è in quel momento che si svela l'intimità del nulla, tu stesso ti sveli a te stesso come nulla che danza col nulla in un concatenarsi infinito di squallide balere. Mi spiego? Ti faccio un esempio. Quando ho cominciato a insegnare, com'ero entusiasta! Ricordi? Passavo i sabati e le domeniche a preparare le lezioni, pensavo che ogni parola detta sarebbe stata importante, dicevo: io devo educare, non istruire, educare, non istruire. Ecco, era questa la mia idea dei vent'anni: salvare i ragazzi con Kant. Salvare i ragazzi con Schopenhauer. Salvare i ragazzi con Leopardi. Ma poi gli anni son passati e la scuola, questo debito d'orrore a rate quotidiane, ha lacerato e infangato quell'idea, il mio bel vestito - ha reso evidente che non dovevo salvare i ragazzi con Leopardi, bensì Leopardi dai ragazzi, salvare Schopenhauer dai ragazzi, salvare Kant dai ragazzi, e infine me stessa dai ragazzi, da Kant, da Schopenhauer, da Leopardi, dal ricordo di mamma e papà, da te che diventi pazzo, da quell'uomo che ho sposato e non ricordo perché, salvare me stessa, salvare me stessa, salvare me stessa! E anche tu, fratello che amo - perché, lo sai, amo solo te al mondo - avevi un bel vestito, la tua idea dei vent'anni. Diciamo

che era: "lo farò rispettare la legge, anche ai ricchi!". Suona bene, no, addosso a un giovanotto? Ma poi gli anni son passati, e quel vestito ormai vecchio ti si è attaccato alla pelle, ti si è rappsesso intorno come una smorfia spaventosa del corpo, e nella fissità del tuo sguardo l'antica febbre s'è fatta ossessione impotente: punire, punire, punire. Filippo!

Filippo - Chicca.

Federica - La faresti una cosa per me, se te la chiedo, soltanto per me?

Filippo - Sì.

Federica - Vorrei presentarti una persona.

Filippo - Che persona?

Tutti gli altri - (A bassa voce, dietro la Maschera) Datemi una J!

Federica - Una persona... fidata. Una specialista.

Filippo - Specialista di cosa?

Tutti gli altri (Come sopra) Datemi una U!

Federica - Specialista... Ecco... Di problemi...

Filippo - Ah, tu vuoi dire una borseggiacervelli?

Tutti gli altri - (Come sopra) Datemi una M!

Filippo - Una sfruttanevrosi, una tenutaria di studio psichiatrico?

Federica - No, Filippo, vedrai, lei è diversa, è davvero speciale...

Tutti gli altri - (Come sopra) Datemi una P!

Filippo - Ma io non sono pazzo!

Tutti gli altri - (Come sopra) Jump! Jump! Jump!
Just do it!

5.

Just do it!

(Tutti)

Dall'alto della Maschera scende, con piglio atletico, Isabella Canga. Contemporaneamente, dalle varie aperture della parete, strisciano in scena gli altri personaggi. La psicologa si dirige a proscenio. Luce sul pubblico. Dietro a Isabella si allineano, fronte al pubblico, tutti gli altri personaggi, escluso Filippo.

Durante il discorso che segue, imitano i gesti di Isabella e urlano insieme a lei gli slogan in inglese.

Isabella - Signore e signori, in questo vostro apice di concentrazione visiva, auditiva, olfattiva e cenestetica sulle emanazioni energetiche della mia modesta persona, dovuto al fatto in apparenza banale che sto cominciando a parlarvi, ovvero a dischiudere le prospettive iniziali, intermedie e conclusive del Metodo di riscatto umano "Infinite Jump" da me ideato e basato sulla previsione algoritmica di eventi inattesi, non mi lascio sfuggire l'opportunità di avvertirvi che la vostra provvisoria ristrettezza mentale potrebbe indurvi a trovare erroneamente anomalo, strano, bizzarro, stravagante, eccentrico, bislacco, un certo qual mutamento repentino nell'atteggiarsi della relatrice, la quale ad esempio, senza alcun rapporto apparente con l'esposizione del primo punto del Metodo, concemente l'ampliamento delle mappe sensoriali, d'un tratto alzerà il braccio destro e comincerà a grattarsi l'ascella corrispondente con le dita della mano opposta e non paga di questo farà una giravolta e ancora un'altra volta, emettendo un rantolo di animale severo di savana, o frustrato di foresta, o fosco di bosco, per poi tornare al suo consueto aplomb britannico di psicologa italiana dall'erotismo francofono, interrotto però, da un energico salto a gambe unite, seguito da un altro, da un altro ancora, dall'urlo JUMP!, dall'urlo JUMP!, dall'urlo JUMP!, JUMP!, JUMP!, JUMP!, JUMP!, JUST DO IT!, finché non vi troverete circondati da una folla che salta e urla, sgomentamente accorgendovi che voi stessi state saltando e urlando ormai da ore, il che vi condurrà al collasso e allo svenimento, illuminato comunque dall'intuizione di stare abbandonando la vostra mentalità ristretta, angusta, squallida, soffocante, ottusa, per iniziare la ricerca della Pietra Astrusa dell'Infinite Jumping, arcano segreto necessario alla trasformazione di questa platea d'impotenti mezzefigure sedicenti umane in un'astronave puntata a schizzo verso le otto lettere d'oro che le stelle tracciano in cielo per conto del Dio di sempre: Esse U Ci Ci E Esse Esse O.

Filippo esce dallo sbigottimento e si avvicina all'intrusa con atteggiamento ostile. Via la luce sul pubblico.

Filippo - Articolo 614: violazione di domicilio: tre anni.

Isabella - (A Federica) Ah, dunque questo sarebbe il soggetto soggettino soggettuccio, il maschietto inesperto di cui sopra e di cui sempre?

Federica - Sì, dottoressa, è mio fratello, è un po' stressato...

Barnaba - Macché stressato, è pazzo!

Saverio - Macché pazzo, è fuori!

Maria - (Molto eccitata) Macché! Macché! Macché!...

Dogek *abbaia*.

Isabella - Ho capito, è lui. Molto piacere, dottor Cleoni. Io sono la dottoressa Isabella Canga.

(Gli tende la mano. Non appena Filippo si decide a stringerla, la ritrae, emettendo un sonoro pemacchio.

Risata e applauso degli altri personaggi, tranne Federica) Uno a zero per me.

Filippo - (Scagliandosi contro Isabella) Vergogna! Villipendio! Oltraggio alla magistratura!...

Federica - No, no, Filippo, non hai capito...

Filippo - (Come sopra) In galera!...

Isabella - (Filippo si libera e le arriva a ridosso. Lei lo fissa negli occhi, con la massima calma.) Veda, dottore, è comprensibile che lei abbia scambiato per uno stupido scherzo qualcosa che altro non è che una tecnica di spiazzamento percettivo volta a rompere gli schemi comportamentali. Lei infatti, a quanto leggo nelle sue iridi oculari, non saltella da chissà quanti anni, e nemmeno si ricorda l'ultima volta che si è grattato un'ascella. Mi sbaglio?

Filippo - No, ma che vuol dire?

Isabella - Il fatto è, mio caro, che un essere umano completo fa anche questo: saltellare, trotolare, spernacchiare, scaccolarsi in chiesa, fare il verso dell'anatra sul tram, così, senza motivo, perché gli va. Ma lei questo, nel suo rigor mortis cerebrale, lo trova ridicolo, lo trova umiliante, lo trova infantile, è vero? Eppure io so, e lei sa che io so, che mille volte le è venuta la tentazione, sul tram. In udienza. In camera di consiglio. All'improvviso: quack! Non è vero? Quack!

Filippo - No! Non è vero!

Isabella - Filippo! Mi guardi negli occhi. Per troppo tempo lei ha soffocato in sé l'anatra e la trottola. Prima che sia troppo tardi, lo dica con me: quack. Su, forza, insieme a me: quack. Quack.

Filippo - No... lo... Non posso... Ma come fa a sapere dell'anatra?

Isabella - (Agli altri personaggi) Signori, lasciatemi sola col paziente. Per questo grave caso dovrò applicare la mia terapia intima d'urto.

Filippo - Ho chiesto: come fa a sapere dell'anatra?

Federica - Filippo, perché non mi hai mai detto niente? Perché ti sei tenuto dentro una cosa del genere?

Isabella - (Come sopra) Signori, uscite, vi prego.

Barnaba - (A Isabella) Possiamo guardare?

Saverio - L'intimo d'urto me gusta.

Barnaba - (Come sopra) Eh? Eh? Possiamo guardare? Eh?

Federica - (A Barnaba) Barnie, vergogna!

Isabella - (Come sopra) Fuori, ho detto!

Federica - (Come sopra) Andiamo, caro, andiamo.

Barnaba - (Come sopra) Il cane può restare? Tanto non capisce.

Isabella - D'accordo.

Barnaba - (Indicando Maria) E la scema?

Isabella - È scema? (A Maria) Sei scema?

Maria - Non so, nel contratto non c'è.

Isabella - Va bene, resta. (A Filippo) Si sieda. Si rilassi.

Escono Federica, Saverio e Barnaba.

Barnaba - (A Maria, sottovoce, uscendo) Guardi bene, ché poi mi dice tutto.

6.

Terapia d'urto

(Filippo, Isabella, Maria, Dogek)

Filippo - Vorrei precisare una cosa. Io non mi siedo. Non mi rilasso. Io non saltello e non stamazzo soltanto perché me lo dice lei. D'accordo, è una vita che voglio fare quel verso là, ma questa è una stranezza normale, tanto normale che lei l'ha indovinata subito. Il punto è un altro: qui si sta perpetrando una serie di reati tale da intasare il nostro sistema carcerario come un vecchio cesso di campagna alla fine di un banchetto di nozze – e lei c'è dentro fino al collo! Ma io voglio darle una chance. Mi faccia uscire di qui e io le garantisco, sulla mia parola, l'applicazione di misure cautelari alternative!

Isabella - Che gentile. (Lo carezza sul volto. Filippo si ritrae) Che c'è? È stupito? Da quant'è che non riceve una carezza? Che sensazione le dà? Le ricorda qualcosa? (Lo carezza ancora) Qualcuno? (Lo carezza un'ultima volta) Sua moglie?

Filippo - Lasci stare mia moglie! Che ne sa di mia moglie, lei?

Isabella - Niente. Non mi interessa, sua moglie. Lasciamola stare con quel commercialista di Pescara, se è questo che vuole, no?

Filippo - Eh, già.

Isabella - La vita continua, no?

Filippo - Sì, la vita continua. (Isabella lo bacia in bocca. Silenzio) Ma lei, fa sempre così?

Isabella - La terapia giustifica i mezzi. Scommetto che ora si sente meglio.

Filippo - In effetti. (Tenta di baciarla. Lei si ritrae) Mi scusi.

Isabella - Le ha mai detto nessuno che lei bacia da sconfitto? A lingua triste? A saliva spenta?

Filippo - No.

Isabella - Purtroppo è così. Ma mezz'ora di saltelli al giorno, per sei mesi, dovrebbe riattivare l'entusiasmo ormonale.

Filippo - Davvero?

Isabella - Si comincia? Jump! (Saltella)

Filippo - Isabella. Lei mi sta simpatica, sa?

Isabella - Quack.

Filippo - Mi ascolti. Credo che si sia fatta un'idea sbagliata su di me. Lei mi vede come un uomo chiuso, noioso, ossessionato dal lavoro, che parla soltanto di processi, condanne, galera, e dunque giustamente viene mollato dalla moglie e trattato come un pazzo dai parenti. Ma tutto questo non è vero, anzi ricade sotto la fattispecie dell'articolo 595 del codice penale: diffamazione: un anno. La verità è che Luisa mi ha mollato per lo stesso motivo per cui mi aveva preso – farmi dispetto – e che io sono un uomo aperto, originale, brillante e ricco d'interessi!

Isabella - Quali, ad esempio?

Filippo - Non so... Be', ad esempio, vado a spasso, no? Vado a spasso e guardo una vetrina. Guardo una vetrina e vedo qualcosa che mi piace, non so, una canna da pesca, e la compro, no? Solo che a un certo punto noto che è prodotta da una ditta controllata da una ditta controllata da una grande azienda il cui amministratore delegato ho incastrato a suo tempo per corruzione, ma è riuscito a farla franca grazie ai cavilli e alle dilazioni dei suoi avvocati; e allora – sa

che le dico? – di pescare non ho più voglia, e io quella canna la butto, anche perché sul tram una canna da pesca ingombra, e io devo salire sul tram. Sul tram, è vero, penso al verso dell'anatra, ma penso soprattutto al tram. E mi dico: questo tram mi ricorda qualcosa. Mi ricorda una gara d'appalto truccata per la fornitura di tram. Centinaia di milioni di tangenti. E mi fa pensare a quei corrotti e corruttori che sono a piede libero grazie alla prescrizione, mentre il piano sotto il mio ufficio brulica di drogati e poveracci processati per direttissima. Questi ricordi e pensieri mi danno sui nervi, così smonto dal tram, ma allora è peggio, perché mi rendo conto che sto camminando in una città gonfia di benessere morboso, dove il precario lindore di case, negozi e pubblici edifici penosamente s'affanna a dissimulare il marciame delle fondamenta. Perché è marcia questa città, spocchiosa guida di un paese marcio, di una pignatta di maccheroni avariati che penzola giù dall'Europa, di una terra ch'è d'esilio fin dalla nascita per chi succhia dal latte materno un solo gocciolo di dignità.

Isabella - Dunque, le piace pescare!

Filippo - Sì, quando ho tempo.

Isabella - Ma?

Filippo - Non ho mai tempo.

Isabella - L'avrei giurato.

Filippo - Delusa? Ho di meglio da fare. Pensi: il capitale di una delle più grandi aziende italiane è detenuto da trentacinque holding che si possiedono a vicenda, intestate a un pensionato di Andorra che è in coma da tre anni. Io sono sul punto di provare che tutti quei soldi provengono da attività criminali. Perciò, oltre ai già dimostrati e prescritti falso in bilancio e corruzione, qui abbiamo un bel riciclaggio e magari anche una fantastica associazione a delinquere – il che significa che stavolta chi deve andare in galera ci va davvero, capisce?

Isabella - E questo le piace, eh?

Filippo - No, è semplicemente giusto.

Isabella - Le piace, lo vedo. Le dà gusto. La maschiottolizza. (Pausa) Molto bene. Just do it.

Filippo - Mi aiuti. Devo andare in ufficio. Una volta, basta una volta sola, e io...

Isabella - Non posso.

Filippo - Isabella. Ti prego. Fallo per me.

Isabella - Filippo, io farò per te qualcosa di più importante. Ti voglio rivelare il segreto di «Just do it!».

Filippo - Grazie, Isabella, ma non credo sia urgente...

Isabella - Ecco il segreto di «Just do it!»: fa' quel che vuoi. Sì, ma cosa vuoi? Vuoi quel che puoi. Sì, ma cosa puoi? Puoi quel che devi. Sì, ma cosa devi?

Devi quel che veramente vuoi. Sì, ma come fai a capire quel che veramente vuoi? Jump! È chiaro?

Filippo - No.

Isabella - Mi spiego meglio: un pazzo non è un pazzo, è uno che vuole quel che non può, perché non ha capito che quel che può, lo deve fare volendolo davvero. Con il metodo "Infinite Jump", impariamo a volere sinceramente e fare immediatamente quel che si può, qui, ora, anche e soprattutto se ci appare totalmente idiota.

Filippo - Dunque, se io voglio uscire di qui, ma non posso, tu dici che in realtà non voglio.

Isabella - Bravo.

Filippo - E allora, cosa voglio?

Isabella - Filippo. Ma come fai, a non capire? Siediti, adesso. Rilassati. Chiudi gli occhi. (Filippo esegue)

Cosa vedi?

Filippo - Nero.

Isabella va a sistemarsi su una mensola superiore a quella su cui si è seduto Filippo, in modo da far pensare a una caviglia all'altezza del suo volto.

Isabella - No, rilassati di più. Respira. Guarda meglio. Cosa vedi?

Filippo - Vedo... Una gabbia... E dentro alla gabbia ci sono degli uomini in giacca e cravatta... Poi li guardo in faccia e capisco che sono i consiglieri d'amministrazione della BAH... Sono ammanettati alle sbarre... E io ho inghiottito le chiavi...

Isabella - No, non va bene così. Respira più a fondo. Più a fondo. E adesso apri gli occhi. Piano. Piano.

Cosa vedi?

Filippo - Vedo... una scarpa.

Isabella - Bravo, una scarpa.

Filippo - È lucida, nera, ha una fibbia...

Isabella - Ti piace?

Filippo - Oh, sì!

Isabella - E poi, cosa vedi?

Filippo - Dentro la scarpa si vede... Oh... Un pezzetto di piede... E poi... E poi...

Isabella - Sì?

Filippo - La caviglia. La caviglia. La caviglia. Io...

Isabella... lo voglio...

Isabella - Toccare?

Filippo - Sì.

Isabella - Tu vuoi veramente toccare la...

Filippo - Caviglia...

Isabella - ...Filippo, ma sei sicuro che puoi farlo?

Filippo - Io... Tu... Io ti giuro che mai l'ho voluto tanto... È una situazione un po'... Idiota, eppure mi sento... Non so... Come mi sento... Quack.

Isabella - Oh, Filippo.

Filippo - Quack.

Isabella - Ancora.

Filippo - Quack. Quack. Quack.

Isabella - (Scendendo dalla mensola) Grazie, Filippo, per oggi basta così. Ci vediamo la settimana prossima.

Filippo - No! Resta. Ti prego.

Isabella - Arrivederci. (Risale la Maschera, per uscire dall'alto)

Filippo - Isabella! Guarda! (Saltella) Jump! Hai visto? Jump! Jump! Jump!

Isabella - Bravo, continua ad allenarti da solo.

Filippo - (Inseguendola e cercando di afferrarla la caviglia) Just do it!

Isabella - (Sfuggendogli blandamente) Quack!

Filippo - Quack!

I due escono dall'alto stamazzando con crescente intensità erotica. Dogek abbaia.

7.

Passaggi

7-a

(Dogek, Maria, Barnaba)

Irrompe in scena Barnaba. Si rivolge subito a Maria.

Barnaba - Allora? Signorina. Allora?

Maria - Dottore.

Barnaba - Allora, com'è andata? Ho visto il pazzo che correva in camera da letto.

Maria - Dottore, mi trova in forma?

Barnaba - Non avrà mica dormito un'altra volta, eh?

Maria - No, dottor Belloni, no, ho guardato bene e adesso le dico tutto.

Barnaba - Avanti! (Silenzio) La trovo in forma.

Maria - Grazie, dottore, anche lei, la trovo... soda.

Barnaba - E dunque? (Al cane) Ah, Doggy, amico mio, che peccato che non puoi parlare!

Con la tua intelligenza...

Maria - Ehi, dottor Belloni, la sa una cosa? Qui, proprio qui, fino a cinque minuti fa, c'erano due persone. E sa chi erano? Il signor pazzo e la signora Canga, quella che viene sempre in azienda a farci saltare tutti assieme!

Barnaba - Sì, lo so. E allora? Cos'hanno fatto?

Maria - Allora, prima lui era in piedi, ma anche lei era in piedi. Allora lui si è messo a parlare, ma poi ha finito. Allora, lei ha detto una cosa e gli ha messo una mano sulla faccia. Poi l'ha tolta, gli ha detto un'altra cosa, e gliel'ha rimessa, e poi ritolta e rimessa. Allora hanno parlato ancora un po', poi lei gli è andata più vicino e gli ha messo le labbra sulle labbra e un po' di lingua dentro la bocca.

Barnaba - Ah!

Maria - Sì, ma poi, dottore, lei ha tolto la lingua e le labbra, e hanno ricominciato a parlare: prima lui e poi lei, poi ancora lui, e poi lei, e lui, e lei, e lei, che fa un salto, e lui, e lei, che fa quack, e lui, che si mette a camminare su e giù, e lei, e lui, che continua a camminare e parla più forte, e ancora lei, e lui, e lei, per sedici volte, finché lui si sdraia qui, e lei si siede qua sopra, e sa cosa fa, dottor Belloni? Gli sventola un piede in faccia!

Barnaba - Ma no! E lui?

Maria - Lui si alza piano piano e quando è in piedi comincia anche lui a fare quack e saltare. E salta e risalta, salta così forte che salta addosso alla signora Canga! E lei si prende uno spavento e scappa, e lui dietro, e tutti che gridano quack!

Barnaba - E poi?

Maria - Niente, dottore. Sono rimasta qui col suo cane, che mi guarda strano. E fa cose strane, dottore. Secondo me, non è un bastardo normale.

Barnaba - Lasci perdere Doggy. Voglio sapere questo: è andata bene? Il pazzo si cura o no? (Silenzio) Ha capito la domanda? La dottoressa Canga ha convinto il pazzo a curarsi? Eh? (Ancora silenzio. Dogek abbaia) Ah, Doggy, per fortuna ci sei tu! Allora: un bau vuol dire sì; due bau vuol dire no. Com'è andata? È andata bene? (Dogek abbaia una volta) È andata male? (Dogek abbaia due volte) Il signor pazzo si cura? (Dogek abbaia una volta) Il signor pazzo non si cura? (Dogek abbaia due volte. A Maria) Ha visto? È così difficile? (Maria abbaia una volta) Ma mi prende in giro? (Maria abbaia due volte) Ma va' all'inferno!

7-b

(Dogek, Maria, Barnaba, Saverio)

Entra Saverio. Ha con sé una busta di cocaina ancor più voluminosa che nella scena 3. Quando vede Barnaba, la nasconde goffamente sotto il maglione. Ha anche le tasche zepee di pasticche.

Saverio - Ehi, capo, ti stai perdendo il concerto.

Barnaba - Non vado ai concerti.

Saverio - Sì, lo so, ma questa è roba forte, musica moderna, un pezzo per "Sì sì, no no, dà, mmmm" e molle del materasso.

Barnaba - Sarà una rottura.

Saverio - No, no, è divertente. Soprattutto loro due se la spassano, a suonare. Il pazzo e la Canga. Di là. Sul letto. Mi spiego?

Barnaba - Ah! Tu vuoi dire che lui... Che lei... Che loro...

Saverio - Eh.

Barnaba - Vado. (Uscendo, nota la protuberanza sullo stomaco di Saverio) Non ti trovo in forma. Sei sovrappeso.

Saverio - Sì, ma è un dolce sovrappeso.

Barnaba esce.

7-c

(Dogek, Maria, Saverio)

Dogek annusa con sospetto lo stomaco di Saverio.

Saverio - Cosa vuoi? Pussa via, bestiaccia. Devo parlare con la signora. (Si avvicina a Maria. Solleva il maglione e parla sottovoce, cercando di non farsi vedere né sentire da Dogek) Ehi, bella, guarda qua la roba nuova, c'ho la scorta di zucchero per l'inverno, c'ho la farina di manioca, di tapioca, di carioca, di judoka, ah, ah, ah, mi hai capito, bella? Se mi aiuti a imboscare la moka, ti sistemo a vita, ti compro una casa di massaggi tutta tua - eh, d'accordo, tacchinella che m'intrippi? (Cerca di palparla. Dogek s'intromette abbaiano forte)

7-d

(Dogek, Maria, Saverio, Federica)

Entra Federica, quasi di corsa.

Federica - È uno schifo! È una vergogna!

Saverio - (Ricomponendosi in fretta e furia) E perché?

Federica - Come - perché? È evidente, il perché! Ma l'hai visto, Barnie? Lì, in ginocchio... Insomma, certo, trattandosi di mio marito, non dovrebbe fregarmene nulla, però, alla sua età, spalmare l'occhio sul buco di una serratura...

Saverio - Ah, è per quello.

Federica - E per cosa, se no? Non è uno schifo?

Saverio - E tu, cosa ci facevi, vicino alla porta?

Federica - Io? Niente. Passavo.

Silenzio.

Saverio - Ci dà dentro, tuo fratello, eh? (Silenzio) Dai, che così Barnie impara.

Federica - Non me ne frega più niente. Se il motore fa cilecca, montane un altro - diceva Schopenhauer.

Saverio - Mi è sempre piaciuto Schopenhauer, anche se ha perso a Monza. (Pausa. Estrae da una tasca un sacchetto di pasticche. Ne porge una a Federica) Caramella?

Federica - Grazie. (L'assaggia) Strana. Ma buona.

Saverio - Me le tieni? Io devo andare. (Le mette in mano il sacchetto con le pasticche ed esce rapidamente)

Federica - Buona. Ma strana. Mi fa sentire...

(Saltella) Ma anche... (Si gratta un'ascella) E vedo tutto colorato di rosso... No, è un rosa... Fucsia... E

'sto cane... Che buffo!... Mi sembra un attore polacco... (Saluta Dogek in polacco. Lui risponde. A Maria) Che ne dici, eh, Maria? Non è una bella giornata?

Maria - Non lo so, signora, ho sonno.

Federica - Sonno? In un giorno così? Quando si può rotolare su prati d'argento sotto un cielo arancione? Ragazza, tu c'hai dei problemi, di zucca! (Si butta a terra, fa due flessioni) Tu sei di fuori con la cuccuzza! Federica esce di scena con una capriola. Dogek e Maria restano soli per qualche secondo. Maria sta cadendo in uno stato di catatonia. Dogek la guarda.

8.

Amore I

(Dogek, Maria)

Dogek - Finalmente soli. (Assume la posizione eretta. Contempla Maria) Come sei bella, quando sogni. Anche quando non sogni. Sei bella. Bella. Bella. (Tira fuori da una tasca un foglietto gualcito) La poesia, mia, per te. (Apre e poi ripiega, per timidezza, il foglietto) Sai, per te sono qui e faccio finta. Io volevo andare via, poi ho visto te e ho detto «Resto». Così guadagno altri soldi e vado via con te. Maria. Maria. Mi senti?

Maria - Questo sogno non è un sogno autorizzato dal management della BAH.

Dogek - Maria.

Maria - Dunque è un sogno che non vale, però bello. Inizio del sogno.

Dogek - Ti amo.

Maria - Sento una voce.

Dogek - Ti amo da sempre.

Maria - È una bella voce.

Dogek - Mi senti?

Maria - Mi chiama.

Dogek - Sei così bella che ti ho sognata sempre.

Maria - È una voce così bella, che non sembra vera.

Dogek - Io non sono come sembro. Tu non sei come sembri. Io non sono un cane. Tu non sei una portinaia stupida e cattiva. Noi ci amiamo da sempre. Noi ci sognamo da sempre.

Maria - Non capisco quel che dice, però son cose belle.

Maria - (Volgendosi verso Dogek) E anche lui è bello. È biondo. È uno straniero, però buono. È un artista! (Ride)

Dogek - Perché ridi?

Maria - «Leggi» dico «Dai. Leggi».

Dogek - L'ho scritta lagggiù, a Cracovia, per te, ché ti sognavo di già.

Maria - Allora lui legge. Ha la faccia dolce come la voce.

Dogek - (Leggendo) Zycie nie ma sensu, ale.

Maria - «La vita non ha senso, però». Però - cosa?

Dogek - È il titolo. (Leggendo) Zycie nie ma sensu, ale: wiersz Piotra Dogowicza.

Maria - «La vita non ha senso, però: una poesia di Piotr Dogowicz».

Dogek - (Leggendo) Och, jak jestem smutny, smutny, smutny.

Maria - «Ah, sono triste, triste, triste».

Dogek - (Leggendo) Mije godziny hustaja sie krzywo pomiedzy koszmarem a nuda.

Maria - «Le mie ore sono sbilenche attalene tra incubo e noia».



SCHEDA D'AUTORE

Nato a Milano nel 1966, RENATO GABRIELLI si diploma attore nel 1988 presso la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi". Nel 1989, con la regia di Maurizio Paroni de Castro, va in scena, prodotto dal Crt di Milano, il suo testo *Lettere alla fidanzata*. Sempre con la regia di Paroni de Castro e la produzione del Crt, seguono le commedie *Oltremare* (1990), *Oplà, siamo vivi!* (1993) e *Moro e il suo boia* (1994), pubblicata dalla casa editrice

Vita e Pensiero. Nel 1993 vince il premio "Pier Vittorio Tondelli" con il progetto drammaturgico *Esperimenti criminali*. Nel 1996 ottiene una segnalazione al premio "Selezione Idi - Autori Nuovi" con la commedia *Amore eterno* e realizza, come regista e drammaturgo, lo spettacolo *Zitto, Menocchio!*, che trova ospitalità al Mittelfest di Cividale del Friuli. Dal 1997 al 2001 è drammaturgo del Centro Teatrale Bresciano. Per il Ctb scrive e dirige le commedie *Una donna romantica* (1998), *Curriculum Vitae* (1999) e *Giudici* (2002). A partire dal 2000, tiene laboratori di scrittura per la scena presso il Dams dell'Università Cattolica di Brescia. Nel 2001 scrive la sceneggiatura di due episodi della serie tv *La città infinita*, regia di Gilberto Squizzato (Rai3). Scrive e mette in scena, nell'ambito della "Maratona di Milano", il monologo *Qualcosa trilla*. Per la Biblioteca Sormani di Milano progetta, con Teatro Alkaest, il ciclo di letture sceniche "Fantastico '900", cui partecipa anche come attore. Nel 2002 pubblica i suoi racconti sulla rivista Nuova Prosa e nell'antologia *La lente chiara la lente scura* (edizioni Empiria); collabora al progetto "Manuale per fondare una città" presso l'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano; presenta al Piccolo Teatro Studio, nell'ambito del festival Outis/Tramedautore, una mise en espace dell'"atto unico con interruzioni pubblicitarie" *All'asta*. ■

Dogek - (Leggendo) Pomiedzy niepokojem a odraza.

Maria - «Tra angoscia e disgusto»

Dogek - (Leggendo) Depresja, nieufnosc, przygnębienie, prostracja, oslabienie.

Maria - «Depressione, sfiducia, sconforto, prostrazione, accasciamento»

Dogek - (Leggendo) Nie wart jestem nawet polowy tego sznura, na którym chce się wieszac co ranka, gdy jestem w dobrym humorze.

Maria - «Non valgo metà della corda cui vorrei impiccarmi ogni mattina quando sono di buon umore».

Dogek - (Leggendo) Tak, zycie nie ma sensu, ale -

Maria - «Sì, la vita non ha senso, però -»

Dogek - (Leggendo) Ale twoje rece.

Maria - «Però le tue mani».

Dogek - (Leggendo) Ale twoje włosy.

Maria - «Però i tuoi capelli».

Dogek - (Leggendo) Ale twoje oczy, twoje oddech.

Maria - «Però i tuoi occhi, però il tuo respiro».

Dogek - (Leggendo) Ale, ale, ale, ale, ale.

Maria - «Però, però, però, però, però».

Dogek - (Leggendo) Ooooooooooooooooooch...

Maria - «Aaaaaaaaaaaaaaaaaah...».

Dogek - (Leggendo) Mario!

Maria - «Maria!» (Silenzio.) Cosa c'è?

Dogek - È finita. Ti piace?

Maria - Nessuno mi ha mai scritto una poesia. Non così lunga.

Dogek - È tutta per te. (Con la scusa di porgerle il foglietto, le prende una mano. Si diffondono da chissà dove le note di un lento struggente. I due lo ballano con grande impaccio) Fuggi con me, Maria. Ho messo via dei soldi: la paghetta, le mance. Ho rivenduto le scatole di Ciappi.

Maria - Nessuno ha mai rivenduto le scatole di Ciappi per me.

Dogek - Andremo in Polonia e lì vivremo felici; io aprirò il mio teatro di ricerca e tu sarai la mia musa e farai la cassiera.

Maria - Nessuno mi ha mai portato in Polonia a fare la cassiera.

Dogek - Oh, sì, amore, e nelle pause potrai lavare i pavimenti e preparare i tortelli alla ciliegia. Non ti sembra un sogno?

Maria - Oh, sì, amore. Ma quella cosa lì, io non la faccio, cosa credi, eh?

Dogek - Quale cosa, amore?

Maria - Dai, che hai capito. Birichino. Bricconcello. (Gli si stringe)

Dogek - No, io davvero non so...

Maria - Ti piace la musa, eh? Birbaccione! Come?

Dogek - Dove? Quante volte?

Dogek - Non so, io, sai, come artista...

Maria - Due? Tre? Sei?

Dogek - Sette.

Maria - (Turbata ed eccitata) Oh, amore! Sette muse?

Dogek - Sette.

Maria - Sette.

Si sfiorano le labbra.

9.

Amore II

(Dogek, Maria, Barnaba)

Irrompe in scena Barnaba. È molto agitato. Sta cercando Dogek.

Barnaba - Doggy, Doggy, amico mio! (Lo vede avvigliato a Maria. Si avvicina alla coppia) Doggy, cosa fai con le zampe all'aria? (Nessuna reazione da parte di Dogek. Barnaba scuote brutalmente Maria)

Signorina, signorina, si svegli!

Maria - (Ancora tra le braccia di Dogek) Dottore!

Barnaba - Signorina, lei mi stanca il cane!

Maria - Il cane? (Destandosi dal torpore, si stacca da Dogek) Cosa tocchi, eh, con le tue zampe da bastardo? A cuccia, a cuccia ho detto, cane di merda!

(Affranto, Dogek s'inginocchia) Che schifo. Che schifo - mi ha attaccato i pidocchi e la puzza! (Quasi strisciandosi contro Barnaba) Dottore, puzzo? Puzzo di cane?

Barnaba - Vada via!

Maria - Sì, sì, vado a lavarmi, mi faccio una vasca di candeggina, d'insetticida, di acido per cessi, meglio morire che 'sta puzza addosso! (Esce)

Barnaba - Non te la prendere, Doggy: è una scema, è una donna. Tu non sai che robaccia è. Ti va dritta, con le cagne, a te, cucciolone mio! Sei triste? (Dogek è ancora letteralmente piegato in due dalla ripulsa di Maria) E se sei triste tu, come dovrebbe stare il tuo Barnie? Lo sai cosa mi ha detto mia moglie, appena adesso? Turpe guardone impotente, così mi ha chiamato. Turpe, a me! Con tutto quel che ho fatto per lei!

Siamo troppo buoni, Doggy, io e te, non è vero? Eh? Oh, Doggy, che ne sarebbe di me senza di te? Che ne sarebbe di te senza di me? Che ne sarebbe di noi senza di noi? Pensare che è merito di Chicca se ci siamo conosciuti, quella sera che mi ha trascinato a uno dei suoi soliti spettacoli pallosi - com'è che si chiamava? "Il moccio di Amleto"?

Dogek - "Amleto raffreddato. Un'ipotesi di work in progress".

Barnaba - Una palla atroce, per tirarmi su pensavo alle pecore dei vecchi intervalli in tivù, quando ho incrociato i tuoi occhi cagnolosamente imploranti. Ho capito subito che eri un cane finito per sbaglio tra quegli attori: e così ti ho proposto il contratto di collaboratore sub-umano a ritenuta d'acconto. Io ti ho salvato dal teatro, Doggy, e tu mi hai salvato dalla tristezza. Soltanto insieme siamo salvati. Doggy e Barnie. Barnie e Doggy. Together forever!

Dogek - Kurwa.

Barnaba - Come?

Dogek - Idiota. Coglione. Sono stanco di te.

Barnaba - Oggi abbaì in modo strano, Doggy - sei stanco, anche tu.

Dogek - Hai capito, hai capito, non fare finta. Mi senti? Coglione. Io ti lascio.

Barnaba - Senti, io ti prometto... Di dedicarti più tempo... Questo è un periodo difficile, un sacco d'impegni... Ma ti giuro... Appena sistemo il pazzo, facciamo una vacanza assieme, soltanto io e te... Conosco

un villaggio, con vista mare...

Dogek - Pensi di comprare tutto, eh?

Barnaba - Li potrai sgroppare felice sulla spiaggia, e di notte, sotto le stelle, noi potremmo... Che ne dici? Fare il bagno assieme?

Dogek - Ma un grande artista non si compra.

Barnaba - Sì, lo so, dobbiamo conoscerci meglio.

Dogek - (*Alzandosi in piedi*) E io sono un grande artista.

Barnaba - Io voglio conoscerti meglio.

Dogek - Dammi l'ultima paga.

Barnaba - I tuoi occhi... fedeli. Le tue zampe... vigorose. La tua... Oh, Doggy...

Dogek - I miei soldi, e poi vado.

Barnaba - La tua lingua larga, porosa...

Dogek - Dammi i soldi, coglione!

Barnaba - Oh, Doggy, io sogno la tua lingua porosa che percorre il mio corpo caldo, piano, piano, come un beduino tra le dune del Sahara!...

Dogek - Ho capito, niente soldi. Torno a Cracovia. Addio.

Dogek fa per andarsene. Barnaba si slancia su di lui, abbracciandolo.

Barnaba - No, Doggy, ti prego! Non mi abbandonare! No!...

10.

Justice begins at home

10-a

(*Barnaba, Dogek, Federica*)

Entra Federica. Osserva per qualche secondo l'abbraccio tra cane e padrone.

Federica - Bene, molto bene. Ecco qua del magnifico materiale per il mio best-seller "Come lasciare un pervertito".

Barnaba - (*Staccandosi da Dogek*) Cara, come sempre non hai capito.

Federica - Caro, come sempre ho capito troppo.

Dogek - Io vado.

Barnaba - No!

Federica - (*A Dogek*) Non puoi. Nessuno può uscire di qua, finché non sarà risolto il caso.

Barnaba - Il caso?

Federica - Il caso Calangianus. (*Silenzio*) Vedi, dovresti pensare che mentre tu stai qui a far giochetti col cane, tuo cognato sta male.

Barnaba - Sta male? Dieci minuti fa l'ho visto molto in forma.

Federica - Sì, sì, ho visto che l'hai visto - hai guardato molto bene! Ma forse ti è sfuggito quel che diceva. Ti sembra normale un uomo che nel mezzo di... al culmine di... insomma, della terapia intima d'urto, si mette a gridare: «Concussione! Detenzione! Aaaaah! Rogatoria!»

Barnaba - Eh, i gusti son gusti.

Federica - Povero Filippo. Dobbiamo aiutarlo. I processi sono la sua vita. Non può smettere così, da un giorno all'altro.

Barnaba - E allora?

Federica - Almeno qui, in famiglia, deve potersi esprimere liberamente. In fondo, la giustizia comincia a casa.

Barnaba - La giustizia comincia a casa? Ma che vuol

dire?

10-b

(*Barnaba, Dogek, Federica, Isabella*)

Entra Isabella.

Isabella - Vuol dire: Justice begins at home.

Dogek - Be', io vado.

Isabella - Non ti conviene. È già arrivata la polizia.

Dogek, Barnaba - La polizia?

Isabella - A caccia! (*Dogek, intimidito, esegue*) Stai buono, è chiaro?

Dogek - Sì.

Isabella - È chiaro?

Dogek abbaia.

Barnaba - Ma insomma, si può sapere che succede? A chi è saltato in mente di chiamare la polizia?

10-c

(*Barnaba, Dogek, Federica, Isabella, Filippo*)

Dall'alto della Maschera irrompe Filippo, che già indossa una toga.

Filippo - È finita la pacchia, ladri! Fine della festa, corrotti! Cuccagna scaduta, mafiosi!

Barnaba - Phil, si può sapere chi ha chiamato la polizia?

Filippo - Paura, eh? (*Si avvicina a Barnaba*) Di': formaggio!

Barnaba - Formaggio.

Filippo - (*Dopo aver annusato l'alito del cognato*) Sembra pulito. Ma non poteva non sapere.

Barnaba - Cosa?

Federica - È successa una cosa grave, Barnie.

Barnaba - Ma cosa, insomma?

Filippo - Lo sa, lo sa...

Federica - Hai presente il pezzo di pecorino sardo che lo zio Michele ha portato da Calangianus?

Barnaba - Eh.

Federica - Un'ora fa era in frigo. Adesso non c'è più.

Barnaba - E allora?

Filippo - Allora, caro il mio furbacchione, ti ricordo che l'inviolabilità del frigo è uno dei presupposti della convivenza democratica. Per cosa i nostri padri hanno fatto la Resistenza? Perché qualche manolesta ci lasci le croste?

Federica - Giusto!

Isabella - Just do it!

Barnaba - Ma siete impazzite anche voi?

Isabella - E c'è di più: al posto del formaggio, le forze dell'ordine hanno trovato del materiale sospetto.

10-d

(*Tutti*)

Contemporaneamente alla battuta di Isabella, entra in scena Maria, vestita da poliziotta, recando su un carrello/tavolino la grossa busta con polvere bianca ch'era di Saverio.

Maria - Comandi.

Entra rapidamente Saverio, molto agitato e dapprincipio senza rendersi conto della situazione.

Saverio - Se becco quell'infame che si è fregato la farina... (*Vede Maria con la busta e si blocca. Tutti lo guardano con sospetto*) Be', che c'è? Cos'avete, tutti?

Federica - Ci prepariamo al processo.

Isabella - Al processo Calangianus.

Saverio - Ah, sì, Calangianus, lo conosco, è stato lui, io non c'entro, io non le faccio certe cose...

Filippo - Quali cose?

Saverio - Il bazooka... lo gliel'ho detto: cribbio, Calangia... Sui bimbi, no...

Federica - Scherza. Sta scherzando. Stai scherzando, vero, Saverio?

Saverio - Sto scherzando? Sì. Ah, ah, ah! Era forte, eh?

Filippo - Non c'è niente da ridere. La seduta è convocata tra cinque minuti. (*A Saverio*) La nomino perito tossicologo. (*A Dogek*) Lei, è oggetto di indagine! (*Dogek fa un ultimo tentativo di fuga, ma Maria lo blocca*) Nomino Isabella Canga pubblico ministero e Federica Cleoni difensore d'ufficio! Buon lavoro a tutti.

(*Escono Maria, Dogek, Isabella e Federica*)

Barnaba - E io?

Filippo - E lei, cosa?

Barnaba - E io, cosa faccio?

Filippo - Niente. (*In uscita*) Lei guardi, visto che le piace tanto!

11.

No more shall we part

(*Barnaba*)

Barnaba resta solo in scena, mentre gli altri si preparano al processo sul retro. Ogni tanto li spia dalle fessure della Maschera. Infine, esasperato e stanco, si siede. Si diffonde un canto malinconico e straziante. In una delle fessure appare una parte del corpo di Dogek, che al di là della Maschera viene ferocemente picchiato; ma appena Barnaba si avvicina per aiutarlo, scompare.

12.

Preliminari

12-a

(*Barnaba, Maria, Dogek*)

Riappare sulla soglia Maria, con Dogek alla catena lacero e pesto. Lo trascina lentamente al lato opposto della Maschera, in posizione scomodissima. Barnaba segue la scena, agghiacciato.

Barnaba - Doggy... Doggy... Cosa ti han fatto... Quei malvagi!

12-b

(*Barnaba, Federica, Isabella, Maria, Dogek, Filippo*) *In cima alla struttura della Maschera fa la sua apparizione, bardato da giudice, Filippo. Reca in mano un'enorme campanella, col cui suono chiama all'entrata anche Isabella e Federica.*

Filippo - Chi dice «Entra la corte»?

Isabella - Entra la corte!

Federica - Entra la corte!

Maria - Entra la corte!

Barnaba - (*A Filippo*) Senti un po', Phil, perché non

ti togli quel mantello da buffone e scendi giù, così la risolviamo a botte?

Isabella - Silenzio!

Filippo scampanella ancora.

Barnaba - (*Scagliandosi contro il cognato*) Sai dove te lo puoi ficcare, quel campanello?

Le tre donne trattengono Barnaba a forza.

Filippo - Agente, perché non accompagna questo signore nello spazio riservato al pubblico?

Maria trascina Barnaba verso una sedia in platea.

Barnaba - È una vergogna!

Filippo scampanella ancora. Maria torna sul palco.

Filippo - Diamo inizio al dibattimento. Il procedimento è a carico del signor... Dogek, per furto aggravato e detenzione e spaccio di sostanze stupefacenti.

Chiamo a deporre l'agente di pubblica sicurezza Maria Mariani.

13.

Personale operante

(*Barnaba, Federica, Isabella, Maria, Dogek, Filippo*)

Maria - (*Tendendo la mano come su un'immaginaria Bibbia*) Giuro di dire la verità, tutta la verità...

Filippo - No, no, agente, questa è vecchia. E abbassi quel braccio, per favore. Dica invece:

«Consapevole della responsabilità morale e giuridica che assumo con la mia deposizione, mi impegno a dire tutta la verità e a non nascondere nulla di quanto è a mia conoscenza».

Maria - Responsabile della... morale che assumo...

Mi impegno a nulla... a nascondere tutta la verità... che è a mia conoscenza!

Filippo - La sostanza è quella. Procediamo. (*A Isabella*) Pubblico ministero, può iniziare l'esame.

Isabella - Grazie, presidente.

Filippo - (*Sorridendo*) Prego, pubblico ministero.

Isabella - (*Sorridendo*) Sì, veramente, grazie di cuore, signor presidente.

Filippo - (*Sorridendo*) Oh, ma prego, prego, la prego di accettare il mio prego, caro pubblico ministero!

Barnaba - (*Dalla platea*) Andiamo avanti!

Isabella - (*A Maria*) Agente Mariani, è in grado di ricordare quando, alle 22.04 corrente giorno, e in quali circostanze, avendo notato un comportamento sospetto dell'imputato nel corridoio di casa Cleoni, ha proceduto al suo arresto?

Federica - Mi oppongo, presidente. La domanda è suggestiva, contenendo già la risposta.

Filippo - Il teste può benissimo rispondere diversamente. Opposizione respinta.

Barnaba - È uno scandalo! È tutto combinato! Siete già d'accordo!

Filippo - Silenzio! (*A Maria*) Risponda, agente.

Maria - (*Ripetendo meccanicamente un testo imparato a memoria*) Alle 22.04 corrente giorno, il sottoscritto personale operante svolgeva attività di perlustrazione lungo la lunghezza del corridoio collegante il tinello con lo sgabuzzino delle scope, quando nota il comportamento sospetto di un notorio sospettato di sesso canino e razza maschile, rispondente al nome e cognome di Dogek. In pari data, in pari ora, in pari luogo, il nominato in oggetto tentava di sottrarsi alla doverosa attività investigativa del personale operante scappando vilmente alla chetichella.

Intimato di alzare le zampe in alto, il predetto Dogek perdeva l'equilibrio e lasciava cadere a terra numerose croste di formaggio sardo Calangianus, che il personale operante poneva sotto sequestro allo scopo cautelativo di assicurarle alla giustizia.

Richiesto dal personale operante di qualificare il proprio rapporto con dette croste, il nominato in oggetto faceva una faccia strana e irrispettosa delle autorità dello Stato, venendo conciossiaché tratto in arresto presso il bagno degli ospiti. La successiva irruzione nella cuccia del predetto dava esito positivo, infatti venivano sequestrate: ventiquattro bucce di salumi, verosimilmente tracce di precedenti effrazioni e malversazioni del soggetto suddetto in oggetto ai danni dell'inviolabilità del frigo, la quale è garantita dalla legge; una scatola di cibo per cani di marca Ciappi, contenente euro 201,45, presumibilmente frutto dei loschi traffici del nominato; tracce di polvere non bianca ma comunque sospetta e dunque consegnata all'autorità giudiziaria come prova per lo meno della personalità sudicia o comunque polverosa del sospettato; un sedicente libro intitolato astutamente *Per un teatro povero*, probabilmente un manuale in codice per la fabbricazione di esplosivi, ovvero di sostanze stupefacenti, ovvero di quel materiale pornografico ch'è tanto pregiudizievole al sistema cardiocircolatorio dei nostri anziani. In pari data, ma un po' dopo, in pari luogo, ma in bagno, il nominato in oggetto tentava di procurarsi illegalmente lesioni multiple e contusioni gravi avvolgendosi intorno al collo il tubo della doccia e urtando più volte il manganello e le scarpe chiodate del personale operante. Il dipendente sottoscritto desidera inoltre verbalizzare che, pur essendo stato informato a termini di legge della presenza delle scale e di un ascensore, il Dogek insisteva nel raggiungere il marciapiede sottostante dalla finestra del bagno e solo all'ostinazione del predetto sono dunque da imputarsi le fratture riportate e curate con inutile spesa dal servizio sanitario della nostra patria. Letto, riletto, scritto e sottoscritto in pari data e luogo dall'agente operante Maria Mariani.

Isabella - Non ho altre domande.

Filippo - Grazie, pubblico ministero. La difesa può iniziare il controesame. Prego, avvocato.

Federica - Signorina Mariani, qualcuno le ha per caso spiegato che poteva chiedere di consultare il suo rapporto in aula, senza bisogno d'impararlo a memoria?

Isabella - Mi oppongo, presidente. La domanda lede il rispetto del teste.

Filippo - Opposizione accolta.

Federica - Signorina Mariani, può dire alla corte da quanto tempo esercita la professione di agente di pubblica sicurezza?

Maria - (*Con fierezza*) Sì! Da due ore!

Federica - Molto bene. E prima, che mestiere faceva, signorina Mariani?

Isabella - Mi oppongo, presidente. Le domande non sono pertinenti al caso in esame.

Federica - Presidente, le mie domande sono volte a valutare la credibilità del testimone nell'ambito...

Filippo - Opposizione accolta.

Federica - E va bene, veniamo al caso in esame.

Nel corso della sua ispezione nella cuccia dell'imputato, lei, signorina - o diciamo pure agente...

Isabella - Mi oppongo, presidente!

Filippo - Opposizione accolta!

Federica - Ma io volevo soltanto chiedere se nel corso dell'ispezione la signorina...

Isabella - Mi oppongo!

Filippo - Accolta!

Federica - Ma io...

Isabella - 'Pongo!

Filippo - 'Colta!

Federica - Eh!

Isabella - Oh!

Filippo - Ah!

Barnaba - (*Dalla platea*) Ora basta! Neanche Hitler e Stalin facevano così coi, coi cinesi!... Lasciate parlare l'avvocato!

Filippo - (*Scampanellando*) La smetta lei, di disturbare l'udienza! Per colpa sua, l'avvocato non riesce a concentrarsi. Non è vero, avvocato?

Federica - (*A Barnaba*) Sta' calmo, Barnie. Stai complicando tutto quanto!

Barnaba - Siamo in democrazia, mica, mica a Shanghai!

Filippo - Prego, avvocato.

Federica - Riformulerò la mia domanda. Agente Mariani, durante la sua ispezione nella cuccia dell'imputato, ha trovato della droga?

Maria - Perché - c'era della droga?

Federica - È lei che ce lo deve dire, agente.

Maria - (*Cercando lo sguardo di Isabella*) Sì. No. La droga... Io... No, non mi hanno detto di dirlo.

Federica - Grazie, agente. E complimenti per la buona memoria. È tutto, presidente.

Filippo - Il pubblico ministero ha altre domande?

Isabella - No, presidente, io passerei alla prossima deposizione, anche se temo che toglierà al rappresentante della difesa questo suo simpatico, rugoso sorriso di trionfo.

Federica - (*Sibilando*) Stronza, rugoso sarà il tuo... *Il presidente scampanella.*

Filippo - Avvocato, la prego di contenersi nei limiti di una corretta dialettica tra le parti. Chiamo a deporre il perito tossicologo.

14.

Perizia

(*Tutti*)

Scavalcando la parte superiore della Maschera, entra in scena Saverio. È ora vestito in un completo impeccabile.

Federica - Scusate, ma questo sarebbe il perito?

Filippo - (*Consultando il fascicolo*) Sì. C'è scritto qua: dottor professor Saverio Spaccia, perito tossicologo. Professor Spaccia, la invito a recarsi al banco dei testimoni e a pronunciare la formula:

«Consapevole della responsabilità morale e giuridica che assumo...».

Saverio - «Risultanze dell'analisi buccale, rettale e psicologica delle interiora dell'imputato provvisoriamente denominato Dogek». Cominciamo dalla storia più soft: l'analisi buccale. Nella cavità orale, volgarmente detta bocca di dentro, dell'imputato sono stati reperiti reperti di rigurgito o digestione incompleta sotto forma di grumuscoli e schizzetti, i quali, analizzati in laboratorio, hanno dato le seguenti risultanze: 0% cibo per cani, 10,8% Beaujolais Nouveau...

Filippo - Ecco dov'era sparita la bottiglia!

Saverio - ... 1,5% bavuncula verdis, 0,9% catharrus rappresus, 7,73% paté de fois gras...

Filippo - (Con sincera indignazione) Ma allora quel... Quel...

Saverio - Quell'infame.

Filippo - Quell'infame si è fatto fuori tutto il cesto dono dei colleghi di Parigi!

Saverio - ... E infine, signori, 97,4% formaggio sardo Calangianus, croste sporche incluse!

Isabella - Adesso è tutto più chiaro, non crede, egregio avvocato?

Federica - L'unica cosa chiara, esimio pubblico ministero, è che la matematica è diventata un'opinione.

(Barnaba richiama l'attenzione di Federica e le bisbiglia qualcosa all'orecchio)

Saverio - Ma il vero schifo, raga, viene adesso.

Tenetevi forte, allacciate le cinture di sicurezza e pigliate dal sedile davanti il sacchetto per la sboccata. (Leggendo) Analisi rettale dell'infame. Durante l'esplorazione del tunnel rettale, volgarmente detto...

Filippo - Ce lo risparmi, professore.

Saverio - Eh, me lo risparmiavo volentieri anch'io, signor preside! Pensi un po': era tutto pieno di stalattiti e stalagmiti, roba indurita da chissà quanti anni, e poi fasci di vecchi peli ingrognati e grossi come corde, e a un certo punto si sentivano dei toni, come da fine del mondo, subito seguiti da certe folate di vento caldo e appiccicoso, la cui composizione chimica...

Filippo - Ora basta, professore, abbia un po' di riguardo per la corte!

Saverio - Vabbe', insomma, alla fine ci ho trovato questa.

Saverio esibisce una busta piena di polvere bianca, ma notevolmente più piccola di quella che abbiamo visto nelle scene precedenti. Silenzio.

Isabella - (A Federica) Dov'è finito il suo sorriso, illustre avvocato?

Saverio - Analizzato in laboratorio, il contenuto della busta ha dato le seguenti risultanze: 200% roba buona, anzi ottima, anzi eccellente, e anzi se c'è qualcuno che non capisce perché questa sostanza si chiama stupefacente 'sta roba qui così fantastica glielo spiega in due secondi, e lasciate che vi dica una cosa personale: io da una vita sono buono e bravo solo perché spero di ritrovarla in paradiso. Pensate un po' l'effetto che mi ha fatto scoprirla, con rispetto parlando, tra le chiappe di un cane. Brutto. Un brutto effetto. E infatti gli ho gridato: «Idiota! Non te l'ha insegnato, tua mamma, che il naso è sul davanti?». Ma poi l'ho guardato negli occhi e ho capito che faceva il furbo, che l'infame teneva lì la droga non per consumarla, ma per nascondersela! Allora ho proceduto all'analisi psicologica, che ha dimostrato come questo comportamento dell'infame, unito ad altre stranezze, tipo camminare su due zampe e parlare correttamente tre lingue, sia caratteristico non dei cani, ma degli esseri umani! Tale ipotesi è stata confermata dal ritrovamento, nei pantaloni dell'infame, di questo. (Mostra un documento) È un passaporto polacco, tuttora valido, intestato a tal Piotr Dogowicz, di anni quarantadue, nato e residente a Cracovia, attore. La foto corrisponde.

Isabella - Un istante, professore. Lei sta affermando cose molto gravi. Se non ho capito male, lei sostiene che un essere umano straniero è entrato con l'ingan-

no sul nostro territorio nazionale, per togliere la cuccia e il lavoro a un cane italiano. È così?

Saverio - Sì, fa schifo dirlo, ma è così.

Isabella - Grazie, per me è tutto.

Filippo - Richiesta accolta. Avvocato?

Federica - Abbiamo sentito abbastanza menzogne, oggi, signor presidente, perciò rinuncio a interrogare il cosiddetto perito e chiamo a testimoniare un testimone vero, il dottor Barnaba Belloni da Buccinasco.

15.

Il testimone

(Tutti)

Barnaba risale dalla platea sul palco.

Filippo - Dunque, dottor Belloni, come sa, ci sarebbe una formula...

Barnaba - (Rapido e concentrato) Consapevole della responsabilità morale e giuridica che assumo con la mia deposizione, mi impegno a dire tutta la verità e a non nascondere nulla di quanto è a mia conoscenza.

Isabella - Wow!

Filippo - (A Federica) Avvocato, ma che fior di testimone ci ha portato in questa misera aula?

Isabella - Un bocconcino.

Maria - Just do it!

Saverio - Troppo fico.

Barnaba - Sì, in effetti, non per falsa modestia, ma per vere qualità, sono sempre stato il migliore, un po' in tutte le cose che ho fatto, a scuola, ai giardinetti, in Borsa, e nella mia vita ho veramente fatto un po' di tutto, a parte il delinquente, quello no, perché mi sono sempre detto: che lo faccio a fare, se sono già un imprenditore? (Silenzio) Be', insomma, io non metto in dubbio che le mie skill di testimone sono produttive per il vostro processo, però tenete presente che in questo momento c'è un'azienda, la grande azienda di cui sono manager e azionista, che senza di me si sente smarrita e sola. Perciò vediamo di ottimizzare la tempistica, okay?

Filippo - Okay, dottor Belloni. In tal caso, chiedo all'avvocato d'affrettarsi all'esame.

Federica - Grazie, presidente. Dottor Belloni, lei conosce l'imputato?

Barnaba - Sì, certo, e come no, lui è... Doggy, Doggy mio, cagnolone dolce...

Federica - Intende dire che è un suo dipendente?

Barnaba - Eh? Ah, sì, certo, appunto. Un mio dipendente. A questo proposito, volevo puntualizzare una cosa. Io seleziono sempre personalmente i miei dipendenti e collaboratori, e nel caso del signor Dogek, ecco, l'ho selezionato più personalmente di tutti gli altri, mi spiego?

Filippo - Ci spieghi.

Barnaba - Insomma, voi dovete capire che in un'azienda come la nostra il ruolo del cane è, è... delicatissimo, no? Perché il cane incarna proprio nel suo corpo vivo, potente, bello, il valore fondamentale della philosophy della BAH, che è, che è, la fedeltà, giusto? E allora, queste cose di cui accusate Doggy, che ruba e spaccia... Ma non esiste, insomma, un cucciolone come lui, oso dire, di profonda moralità, e anche religioso, lo giuro - che certe volte andava in

chiesa al posto mio e nemmeno Dio se n'è accorto! E riguardo a questa storia, poi, che in realtà sarebbe un uomo, io voglio dire una cosa forte e chiara: noi della BAH non siamo razzisti. Chiunque arriva nel mio ufficio a quattro zampe e con la seria intenzione di lavorare, viene imparzialmente trattato come un cane, ed è questa, scusate, che io chiamo giustizia giusta.

Federica - Dunque lei, relativamente alla sua esperienza personale, ritiene di poter escludere che il suo dipendente Piotr Dogowicz si sia macchiato dei reati in esame?

Barnaba - Sì, sì, lo escludo nella maniera più assoluta.

Federica - E può dire lo stesso di tutti i suoi dipendenti, dottor Belloni?

Barnaba - Lo stesso, cosa?... In che senso, tutti?... Posso dirlo?...

Federica - Dottor Belloni, può raccontare alla corte che cosa ha visto un'ora fa, passando casualmente nei pressi della sala da pranzo di casa Cleoni?

Isabella - Mi oppongo, presidente: la domanda è suggestiva!

Filippo - Opposizione accolta.

Barnaba - E io lo dico lo stesso! In sala da pranzo, è vero, c'era un mio dipendente.

Federica - Ci può dire il nome di questo suo dipendente?

Barnaba - Spaccia Saverio.

Saverio - Capo, ma sei fuori? Mi fai l'infamata?

Filippo - (Scampanellando) Silenzio! Lasciate parlare il teste!

Saverio - Ma mi sta infamando!

Federica - Bene, in sala da pranzo c'era il suo dipendente Saverio Spaccia. E cosa stava facendo?

Barnaba - Ecco, lui... Vede, sul tavolo da pranzo...

Federica - Cosa c'era, sul tavolo da pranzo?

Barnaba - C'era come una montagnetta bianca, voglio dire di polvere bianca, e lui pesava la polvere su una bilancetta e poi la passava a quell'altra, che la metteva dentro a delle buste piccole, e tutti e due sembravano allegri...

Federica - Scusi, chi sarebbe "quell'altra"?

Barnaba - Ma la Canga, no?

Federica - Lei intende dire: il pubblico ministero?

Isabella - Mi oppongo! Quest'interrogatorio è calunnioso e truccato! Chiedo la sospensione della seduta!

Filippo - L'accusa ha a disposizione il controesame. Opposizione respinta.

Barnaba - Quei due erano allegri, e si toccavano anche. E a un certo punto lei ha detto, lei ha detto, me lo ricordo come se fosse un'ora fa, ha detto: «Questa busta no, non la vendiamo, ché ci serve per fottere [incastrare] il cane!». E si è messa a ridere, e anche lui rideva e la toccava, e intanto dall'altra stanza si sentiva il mio Doggy che Maria lo picchiava a sangue e Doggy urlava, urlava, urlava... E più urlava, più quei due erano eccitati, e lui le fa «bau bau» e lei risponde «miaaaaa», e lui le fa «chicchirichi» e lei «quick e quack»...

Isabella - Non è vero! Non è vero! Phil, non crederai mica a queste calunnie, eh, Phil?

Saverio - Io non ho mai detto «chicchirichi»! Io ho detto «muuuuu»!

Federica - Insomma, com'è andata a finire?

Barnaba - Be', avvocato, veramente non lo so. Mia

moglie non vuole che mi fermi a guardare certe cose.

Federica - Mi sembra giusto. Grazie, dottor Belloni. Il suo è stato un importante contributo alla verità.

Filippo - Pubblico ministero, ora può procedere al controesame.

Isabella - Dottor Belloni, in quale di queste definizioni si riconosce maggiormente: a) scopofilo cronico con disfunzioni erettive; b) perverso generico con scatofovia occasionale; c) zoerasta sado-compulsivo; d) tutto questo e molto di più?

Barnaba - Non capisco.

Federica - Mi oppongo, presidente: la domanda lede il rispetto del teste.

Filippo - Opposizione accolta.

Isabella - Ecco allora una domanda rispettosa.

Dottor Belloni, lei ama sua moglie?

Federica - Ma che c'entra?

Barnaba - Sì, certo, la amo e la rispetto.

Isabella - Eppure a noi risulta che non ha rapporti sessuali con lei da sei anni, delegando a ciò un suo collaboratore, che per le sue prestazioni riceve stock options...

Federica - Basta! Mi oppongo! È una vergogna!

Barnaba - (A Isabella) Dottoressa, anche lei ha lavorato in un team, lei sa che questo si chiama lavoro di squadra, e poi, mi scusi, lei sta violando un segreto aziendale, questo non è carino nei confronti dell'azienda!

Filippo - Invito il pubblico ministero a formulare domande che siano pertinenti al processo.

Isabella - Purtroppo queste domande sono pertinenti al processo, signor presidente, come andrò a dimostrare. Vede, presidente, nel mio lavoro... Cioè, nel lavoro che facevo prima di entrare in magistratura, mi capitava spesso di essere chiamata a curare d'urgenza certi pezzi grossi... Dei manager, dico... Magari presidenti di grandi società, gente in apparenza a posto, con moglie, figli e nipoti, tutti casa e ufficio... Solo che magari in pausa pranzo te li ritrovi ai giardinetti, con le tasche piene di caramelle per cani...

Filippo - Venga al punto, per piacere.

Isabella - Ecco il punto. (Sventolando un foglio) È suo, questo? (Silenzio. Legge) Prenotazione per una settimana di una cuccia-suite con umano al seguito presso il villaggio "FidoNudo" alle Isole Canarie!

Barnaba - Io... Veramente quello è un regalo... Perché lui... Perché lui... Mi stava lasciando...

Isabella - Va bene, ho capito, dottor Belloni. Non c'è niente di male. Si rilassi, ora. Io le dirò delle parole e lei, senza pensarci, dovrà dirmi la prima cosa che le viene in mente.

Federica - Contesto e protesto, non è giusto fare i test al teste!

Barnaba - Ma no, ma no, è bello, si faceva anche a scuola, è un po' come... il gioco della bottiglia, no?

Filippo - Dunque, il teste accetta di sottoporsi al test.

Federica - No!

Barnaba - Sì!

Isabella - Dottor Belloni, si rilassi. Cosa le viene in mente se le dico... gatto?

Barnaba - Cane!

Isabella - Bravo!

Barnaba - Ho vinto?

Isabella - Non ancora. Cosa le viene in mente se le dico... da guardia?

Barnaba - Cane!

Isabella - Da caccia?

Barnaba - Cane!

Isabella - Canile?

Barnaba - Cane!

Isabella - Pesce?

Barnaba - Cane!

Isabella - Mondo?

Barnaba - Cane!

Isabella - Porco?

Barnaba - Cane!

Isabella - Amore? (Silenzio) Amore?

Barnaba - (Con un filo di voce) Doggy...

Isabella - Amore?

Barnaba - Ah, Doggy, amore, amore, i tuoi occhioni, ah, vieni via con me da questo mondo cattivo...

Barnaba, fuori di sé, si lancia verso l'imputato. Maria lo ferma con la forza. Dogek rompe il suo sdegnoso silenzio per rivolgersi freddamente a Barnaba.

Dogek - Ty bubku pierdolony, chuju niemyty, kutasie zlamany, jebana piczo niedomyta, scierwo beczelne, cholero beczelzna!

Isabella - Presidente, mi sembrano chiari i motivi per cui questo testimone ha cercato di diffamare il perito e la pubblica accusa. Per me, è tutto.

Federica - Presidente, mi sembra chiaro che la pubblica accusa adotta abietti metodi di pressione psicologica per distorcere la verità. Sono veramente disgustata dall'andamento di questo processo e chiedo di anticipare la mia arringa.

Filippo - Ma, insomma, avvocato, questo è del tutto irrituale...

Isabella - (Con disprezzo) Ma sì, ma sì, prima gli anziani...

Federica - (In un sibilo) Grazie, verginella.

Filippo - In tal caso... Prego, avvocato

16.

La parola alla difesa

(Tutti)

Federica - Signor presidente, signora pubblico ministero, signori tutti – poiché credo che tutti, tutti noi dobbiamo essere giudici di questo caso esemplare – spero che mi perdoniate se inizio la mia arringa con una confessione personale. Vede, presidente, quando ho assunto la difesa del signor Dogowicz, devo ammettere che ero poco interessata alle sorti di questo processo. Anzi, ancora peggio: ero convinta che questo processo non fosse una cosa seria – che fosse piuttosto un gioco, per aiutare mio fratello, il mio amato fratello, a uscire da una situazione di grave disagio mentale. Ma nel corso del dibattimento mi sono resa conto che questo non è affatto un gioco. E che mio fratello non era per niente pazzo. Almeno, non più pazzo di chi dica che questa è una toga, che questa è una mano, e che io sono io, Federica Cleoni. E io, Federica Cleoni, se mi avvicino al mio cliente e guardo la sua faccia, ecco, io vedo questa ferita. Se guardo il suo braccio destro, vedo che è livido e gonfio. Se guardo il suo petto, vedo che è sporco di sangue. Tutto ciò è vero, signori, com'è vero che quest'uomo è stato picchia-

to, ferocemente e senza pietà – noi sappiamo da chi, poiché tutti abbiamo sentito o visto. E sappiamo pure che non ha commesso i reati di cui lo si accusa, che è insomma innocente; certo, più per impotenza che per bontà, e in questo ci assomiglia. E allora, voi chiederete, perché il pubblico ministero si è affannato ad accumulare contro di lui prove grottescamente fasulle, proteggendo così il vero colpevole? Perché – come ha dimostrato la testimonianza del dottor Belloni – il vero colpevole e il pubblico ministero hanno precisi interessi illeciti in comune. Ma, se ci pensate bene, c'è una domanda ancora più inquietante. Come può sperare il pubblico ministero che voi crediate, che noi crediamo, a menzogne così spudorate? Per chi ci ha presi? In che posto viviamo? Forse in un posto, signor presidente, dove chi afferma le verità più banali viene preso per pazzo? In un posto dove tutto abbonda tranne la vergogna? Signori, che giustizia si può avere dove nessuno è giudice di se stesso? E questo, badate, non per cattiveria o cinismo – ma perché ne manca il tempo, perché con l'ottusità del lavoro e con divertimenti ottusi ci facciamo mancare il tempo di fissare allo specchio due occhi stanchi. Di chiederci: ehi, c'è qualcuno? È rimasto qualcosa, lì dentro? Ma, signori, se sapremo trovare il tempo e il coraggio di guardarci allo specchio e di essere giudici di noi stessi, allora anche gli ignobili abusi che avvengono sotto i nostri occhi non potranno lasciarci indifferenti. Non ci appagheremo di comode menzogne; cercheremo sempre, per quanto amara, la verità. Perché, senza di questo, come possiamo dirci degni di essere qualcuno? Siate qualcuno. Vi prego. Siate qualcuno. Signor presidente, chiedo l'assoluzione del signor Piotr Dogowicz, perché il fatto non sussiste. Chiedo contestualmente l'apertura di un procedimento a carico di Saverio Spaccia, per furto e per traffico illecito di sostanze stupefacenti; di Isabella Canga, per favoreggiamento; e dell'agente Maria Mariani, per abuso di autorità e lesioni personali.

17.

La parola all'accusa

(Tutti)

Isabella - Brava. Brava, davvero. Anni e decenni di allenamento nelle aule di scuola non sono passati invano. Signor presidente, signori, io mi sento in difficoltà a prendere la parola dopo questa maratona della ramanzina, questa veterana del predicazzo, questa Madonna lacrimante della retorica d'acatto. Mi viene quasi da tacere e lasciare che parlino i fatti. Basterebbe dire: signora prof, apra la borsa.

Federica - E perché?

Isabella - La apra, la apra, ci faccia il piacere. E tiri fuori il sacchetto.

Federica - Il sacchetto?

Isabella - Di caramelle, no? (Federica esegue. Si tratta, evidentemente, delle "caramelle" che Saverio le ha dato durante la scena 7) E adesso, signora prof, lo consegna all'agente Mariani.

Federica - (Dando il sacchetto a Maria) Non sono mie, io...

Isabella - In quel sacchetto, signor presidente, c'è tanta ecstasy da mandare in galera quattro consigli

di classe. Ma sicuramente la signora prof non c'entra niente, sicuramente gliel'ha data il lupo cattivo, vero, prof? O era il babau?

Federica - (*Indicando Saverio*) È stato lui!

Isabella - Oh, ma certo: l'uomo nero! Come ho fatto a non pensarci? Signor presidente, signori: questa è la moralità dei moralisti! Ma io non voglio rubare il vostro tempo per infierire su una vecchia parolaia. Il suo caso non ci interessa. Occupiamoci piuttosto di chi ha una vita davanti. Occupiamoci di questo imputato. Che io, diversamente dal suo avvocato, non disprezzo affatto. Io, di fronte al signor Dogowicz, sarò serena e obiettiva. Com'è giusto che sia, poiché il pubblico ministero non rappresenta le ragioni dell'accusa, bensì quelle di tutta la comunità.

Dunque, questo imputato, come tutti, afferma di essere innocente. E io rispetto la sua verità. Perché, vedete, la verità che qui conta non è quella assoluta, scodellabile sui banchi di scuola, di cui in mancanza d'altro si riempie la bocca l'avvocato difensore.

Scopo del processo non è stabilire un'astratta, illusoria verità dei fatti, ma darne un'interpretazione relativa e concreta, capace di garantire salute e sicurezza per il corpo sociale. Mi spiego. Ammettiamo pure, per assurdo, che l'imputato sia innocente. Guardate il suo corpo, com'è malconco. Guardate la sua faccia, com'è piena d'odio. È un poveraccio, un fallito, sfruttato, umiliato, calpestato. Anche se non ha commesso i reati di cui viene accusato, è pronto ormai a fare ben di peggio. Signori, possiamo prenderci la responsabilità di lasciarlo libero, in mezzo a noi? Consideriamo invece l'intimo amico di famiglia che, suppongo per gelosia, la signora Cleoni ha deciso di calunniare. Saverio Spaccia, lo sappiamo, è lo stimato manager creativo di una delle più grandi aziende del paese. Anche nell'ipotesi improbabile che abbia rubato e spacciato, metterlo in prigione vorrebbe dire sottrarre per anni al nostro paese il suo talento imprenditoriale: ovvero valore, sviluppo e posti di lavoro. Inoltre, non si può negare che un pezzo di formaggio rubato e una bustina di coca per un poveraccio di Cracovia sono una gran cosa, mentre per un benestante di Milano sono una sciocchezza: nel primo caso, è dunque giusto parlare di reato; nel secondo, si tratterebbe di un hobby. Sì, certo, signori: la legge è uguale per tutti. Ma lei che può farci, se non siamo tutti uguali? Per questi motivi, sia pure a malincuore, chiedo la condanna di Piotr Dogowicz per furto e per traffico illecito di sostanze stupefacenti. Ma quanto alla pena, signor presidente, io vorrei togliermi per un istante la toga di pubblico ministero, e tornare negli amati panni di psicologa. Intendo cioè proporre una pena alternativa al carcere, capace di riabilitare non tanto l'imputato, che nemmeno lo desidera, quanto la nostra comunità. Questo processo, signori, è stato stressante per noi tutti. Abbiamo accumulato tensioni e tanta, tanta energia negativa, che va assolutamente scaricata, per ritrovare un'armonia. E allora, semplicemente, espelliamo l'imputato. Che la sua punizione sia soltanto di tornare al suo paese, lontano dalla nostra civiltà. Ma, prima che esca, ciascuno di noi gli si avvicini. E gli dia un pugno. Un calcio. Uno sputo. Quel che gli viene naturale e fresco. A lui non fa differenza, e a noi farà un gran bene. Non ci credete? Cominciate a farlo. Adesso. Just do it! Forza, agenti!

Maria si appresta a picchiare Dogek, ma Filippo la blocca scampanellando con energia.

18.

Sentenza

(Tutti)

Filippo - Fermi, che fate? Non ho ancora emesso la sentenza!

Isabella - Scusi, presidente, è l'entusiasmo.

Filippo - (*Avvicinandosi a Barnaba, confidenzialmente*) Barnie.

Barnaba - Phil.

Filippo - Ho una cosa da dirti, prima della sentenza.

Barnaba - Okay.

Filippo - Signori, lasciateci soli.

Isabella - Ma, presidente, non è regolare...

Filippo - Fuori dai piedi!

Isabella, Saverio, Federica e Maria si ritirano dietro la Maschera, dalla quale spiano parte della scena successiva.

Filippo - Barnie, cerca di capire una cosa: io non ce l'ho col tuo cane - o quel che è.

Barnaba - Sì, lo so, Phil.

Filippo - Non è bello come stiamo trattando quella bestia, quel tizio insomma, però devi ammettere che la colpa è tutta tua.

Barnaba - Non capisco.

Filippo - Vedi, Barnie, io sono un democratico e non c'è niente di più lontano da me dell'idea di ricattarti; perciò non fraintendere la mia domanda: c'è qualcosa che mi devi raccontare?

Barnaba - Doggy è innocente, non ha fatto niente, è buono, lui...

Filippo - Sì, ma ha bisogno d'aiuto, non credi?

Barnaba - Sì, sì, dobbiamo aiutarlo!

Filippo - E allora? (*Silenzio*) Andorra?

Barnaba - In che senso?

Filippo - Il pensionato di Andorra. Le trentacinque holding. I fondi neri...

Barnaba - Ma che ne sa di 'sie cose, un cagnolone dolce? Questo è un affare tra noi.

Filippo - Appunto. La cosa migliore per aiutare il cagnolone sarà che ne parliamo noi, tra uomini. Magari nel mio ufficio, in tribunale. Quando mi avrai fatto uscire di qui - che ne dici, Barnie?

Barnaba - Io credo che... Doggy... lo farei di tutto per aiutarlo, però... Phil, ascolta una cosa. Io lo so cosa pensi di me. Pensi che sono uno senza morale. Senza principi. Senza vergogna. E invece c'è qualcosa per me che sta al di sopra della mia vita, di quella di Doggy, del nostro amore, del bene e del male. Questo qualcosa, Phil, si scrive con tre lettere: B. A. H. Capisci?

Filippo - Sì. Credo di sì. Sentì, allora, facciamo così... Non confessare nulla, fammi soltanto uscire...

Barnaba - Ti prego. Non fategli troppo male. Ti prego.

Filippo - Ho capito. (*Silenzio*) Mi spiace.

Barnaba - Anche a me. (*Silenzio*) Phil. Ti stimo. Si stringono la mano.

Filippo - Chi dice: «Entra la corte»?

Saverio, Isabella Maria e Federica rientrano rapidamente.

Isabella - Entra la corte!

Federica - Entra la corte!

Filippo si avvicina lentamente a Dogek, che si trova a terra, esausto.

Filippo - L'imputato si alzi. (*Maria solleva Dogek in piedi*) In nome del popolo italiano.

Dogek crolla a terra, ormai totalmente privo di forze. Filippo non può emettere la sentenza. Barnaba si avvicina a Dogek per un estremo saluto; poi esce, seguito da Isabella e Federica. Filippo torna a dormire, nella stessa situazione della scena 1. Maria, sola con Dogek, ricade in uno dei suoi consueti stati cata-tonici.

19.

Un sogno italiano

(*Maria, Dogek, Filippo*)

Maria - Questo sogno è autorizzato dal locale commissariato di pubblica sicurezza. Il sogno comincia in un posto brutto. Quant'è brutto, 'sto posto. C'è soltanto spazzatura e cose morte: macchine, mobili, lavatrici, gente. Fa tanto freddo dentro le ossa e al posto dell'aria c'è un fumo grigio e fermo. Io sono seduta lì in mezzo, sola. Tanto sola. Sono morta? Mi alzo e mi metto a camminare, ma non so se sono io che mi muovo oppure le cose, così grige, così uguali e piene di freddo. Ma dopo un po' non m'importa più del freddo. Non mi importa più di essere viva o morta. Di essere io oppure una cosa. E allora - ecco! La vedo. Una luce. Laggiù! Corro, corro, corro verso la luce! È piccola, sì. Quattordici pollici. Ma ha tanti colori. Non ho mai visto una tivù così bella. Ha tutti i colori del mondo e io sento che sono viva e piango. Allora la tivù mi parla e mi accorgo che dentro la tivù c'è la voce del dottor Belloni, e anche la sua faccia, e col suo dito mi asciuga una lacrima. «Non piangere, Maria. Guarda». E io mi guardo intorno e vedo che al posto di tutta quella spazzatura c'è una collina verde e dolce! E invece del fumo c'è l'aria fresca, e invece del freddo è primavera sempre! Quant'è bella, quant'è bella, quant'è bella questa terra, grido. Ed è piena di gente buona, allegra e laboriosa, e dappertutto c'è l'arte, e soprattutto si mangia, si mangia che nemmeno in paradiso! Infatti sotto il cielo blu hanno apparecchiato una tavola grande, con la tovaglia a quadretti e le brocche di vino e il pentolone fumante. Il signor Filippo, che una volta era pazzo, adesso è diventato gentile e ci serve la pasta a tutti. Il dottor Belloni racconta le barzellette e ride prima della fine: ha bevuto un po'. La signora Federica e la dottoressa Canga si tirano le palline di pane, ma per giocare, perché adesso sono amiche. Il signor Saverio è seduto accanto a me. Mi ha messo una mano tra le cosce. Dice: «Dobbiamo restare uniti». Io penso: buona, la pasta. Il segreto è nel basilico. E sento che non sono sola. Non sarò sola mai più, perché questa è la mia terra, questa è la mia terra, questa è la mia terra.

STAGIONE 2002/2003
teatrobabiletorino.it

TEATRO STABILE TORINO



Domande a Dio



Guarda che luna!



Don Chisciotte

PRODUZIONE TST

Cortile del Maglio, Ex Arsenale Militare

DOMANDE A DIO

di Gabriele Vacis, Roberto Tarasco, Francesco Micheli

Teatro Carignano

GUARDA CHE LUNA!

di Banda Osiris, Enrico Rava, Gianmaria Testa,
Stefano Bollani, Enzo Pietropaoli, Piero Ponso

Teatro Carignano - PROGETTO INTERNAZIONALE

realizzato in collaborazione con

Regione Piemonte, Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT

TRE STORIE D'AMORE

ROMEO E GIULIETTA

IL SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

PENE D'AMORE PERDUTE

di William Shakespeare

Teatro Astra

Progetto realizzato grazie al contributo di

Città di Torino, Regione Piemonte, Provincia di Torino

DON CHISCIOTTE

di Miguel de Cervantes

Carcere Le Nuove

RACCONTARE L' "INFERNO"

da Dante a Primo Levi

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO

di Carlo Goldoni

PROGETTO TORINO PRODUZIONI - Teatro Gobetti

L'ETÀ DELL'ORO

di Laura Curino e Michela Marelli

SEPELLITEMI IN PIEDI

di Remo Rostagno, Beppe Rosso,
Filippo Taricco da Marco Revelli

UNA DICHIARAZIONE D'AMORE

di Cristiano Cavina, Alberto Demagistris,
Michele Di Mauro, Eric Minetto

MACBETH CONCERTO

di Laura Curino da William Shakespeare

TRACCE DI ANNE

di Martin Crimp

MAC CALUSO

La Scalata alla Dominanza

di Domenico Castaldo

GIANDUJA

di Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti



Macbeth concerto

PRODUZIONE TST in tournée

JOHN GABRIEL BORKMAN

di Henrik Ibsen



John Gabriel Borkman

Teatro Stabile Torino
Via Rossini, 12 - Torino

www.teatrostabiletorino.it
info@teatrostabiletorino.it



TEATRO **STABILE DELLE MARCHE**

direzione generale
Tommaso Paolucci
direzione artistica
Giampiero Solari

LE PRODUZIONI 2003-2004

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

di Luigi Pirandello

con

CARLO CECCHI e **PAOLO GRAZIOSI**

regia di **Carlo Cecchi**

co-produzione AMAT

ADENOIDI

di e con **Daniele Luttazzi**

VIAGGIO NELLE MUSE

da Shakespeare e Rostand

regia di **Paola Galassi**

PROGETTI SPECIALI

progetto Koltès

NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE

un'installazione di **Mario Martone**

in co-produzione con Radio3 RAI

LOTTA DI NEGRO CONTRO CANE

regia di **Giampiero Solari**

ROBERTO ZUCCO

regia di **Chèrif**

LE PRODUZIONI 2002-2003

COME TU MI VUOI

di Luigi Pirandello

con

CLAUDIA CARDINALE

regia di **Pasquale Squitieri**

IL BORGHESE GENTILUOMO

di Molière

con

GIORGIO PANARIELLO

regia di **Giampiero Solari**

LOTTA DI NEGRO CONTRO CANE

di Bernard-Marie Koltès

con

REMO GIRONE e **VALERIO BINASCO**

regia di **Giampiero Solari**

IL DILUVIO FA BENE AI GERANI

di Enrico Bertolino e Fabio Bonifacci

con

ENRICO BERTOLINO

regia di **Paola Galassi / Giampiero Solari**

Compagnia del Teatro Stabile delle Marche

DON GIOVANNI

di Molière

regia di **Giampiero Solari**

NOZZE

da testi di Cechov-Majakovskij-Brecht

regia di **Giampiero Solari**

VERNICHTET Sterminati

regia di **Luigi Moretti**

TEATRO **STABILE DELLE MARCHE**

www.stabilemarche.it

tel.071.200442 - fax 071.205274

info@stabilemarche.it

TEATRO
DELLE MUSE
A N C O N A

ANCONA
TEATRO DELLE MUSE
prossima apertura
13 ottobre 2002

un sacco



di scene

illustrazioni di Maria Sole Macchia

ABBONATEVI!

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso
le librerie universitarie e Feltrinelli
costa € 8 e l'abbonamento € 26
da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale,
via Volturmo 44, 20124 Milano
Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557
e-mail hystrio@libero.it
www.hystrio.it