

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi

L'UOMO CHE MANGIAVA
I CORIANDOLI

di Vittorio Franceschi

vetrina

Copi sulle scene italiane

dossier

TEATRO LEGGERO

SPECIALE

Premio Hystrio 2006



Klikka!

www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

TAM TAM RIACE

dal 27 agosto al 9 settembre
laboratori, seminari, spettacoli e performance

Scrivere ed allestire un proprio testo teatrale
laboratorio di drammaturgia applicata alla scena
condotto da Marcello Isidori

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di aprile, maggio e giugno:

Ruggero Cappuccio **Delirio marginale**
Sonia Antinori **Rosa la rossa**
Stefano Massini **La gabbia**

e poi...

Notizie **Spettacoli** **Libri** **Teatranti on web**
Scuole **Laboratori** **Siti teatrali**
Informazioni **Concorsi** **Lezioni on line** **Copioni**



La cronaca, le foto, i premiati dell'edizione 2006 - di Roberto Rizzente



Il teatro diventa sempre più luogo dello spettacolo inteso come pasatempo e intrattenimento: dall'one man show, alla commedia musicale alla Garinei e Giovannini, dal musical di importazione americana alla classica commedia leggera - a cura di Albarosa Camaldo e Roberta Arcelloni



Da Cividale del Friuli a Taormina, viaggio nell'Italia delle rassegne estive: la hit parade di Hystrio

2 SPECIALE PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE

10 vetrina

Disegnatore, attore, drammaturgo e romanziere surreale: il ritorno di Copi sulla scena italiana - di Stefano Casi, Massimo Marino, Valeria Ravera, Laura Bevione, Claudia Cannella, Giuseppe Schillaci

17 memoria

Stanislavskij incompreso di successo - di Fausto Malcovati

20 la questione teatrale

Aumentano gli spettatori, non diminuiscono i problemi - di Ugo Ronfani

22 TEATROMONDO

Parigi: le illusioni teatrali di Olivier Py - Marthaler tra Viviani e Monteverdi - Pechino: una tradizione per turisti? - New York: compie trent'anni l'Ontological Hysterical Theatre di Richard Foreman - di Filippo Bruschi, Massimo Marino, Claudia Cannella, Anna Ceravolo, Alessandra Nicifero

30 DOSSIER TEATRO LEGGERO

60 drammaturgia

Enzo Moscato: il barocco degradato di una scrittura mutante - di Stefania Maraucci

64 nati ieri

Ventiseiesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Teatrino Giullare - di Patrizia Bologna

68 CRITICHE

Doppio Bernhard a Milano - De Capitani affronta Müller - Adulteri pinteriani per Lievi - I Giganti dei Marcido - La Locandiera secondo Cobelli - Il ritorno di Rossi-Kowalski - Celestini al call center - Lavia nel sottosuolo di Dostoevskij - La Comencini tra madri e figlie - Drammaturgia del Sud a Castrovillari - Siracusa: Gas e Castri alla guerra di Troia

94 danza

L'enigma del presente a Xing/Bologna - Reggio Emilia Danza e Adda Danza: i soliti noti dal profondo Nord - di Andrea Nanni e Domenico Rigotti

100 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

102 testi

L'uomo che mangiava i coriandoli di Vittorio Franceschi, Premio Hystrio 2006

116 la società teatrale

I festival dell'estate e tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Roberto Rizzente

in copertina: illustrazione di Giovanni Da Re

...e nel prossimo numero: dossier Luchino Visconti; le recensioni dai festival estivi; Avignone ed Edimburgo; drammaturgia italiana: Spiro Scimone; ritratto di Juan Mayorga; il neo-decentramento aureo del teatro italiano; il testo vincitore del Premio Vallecorsi e molto altro...



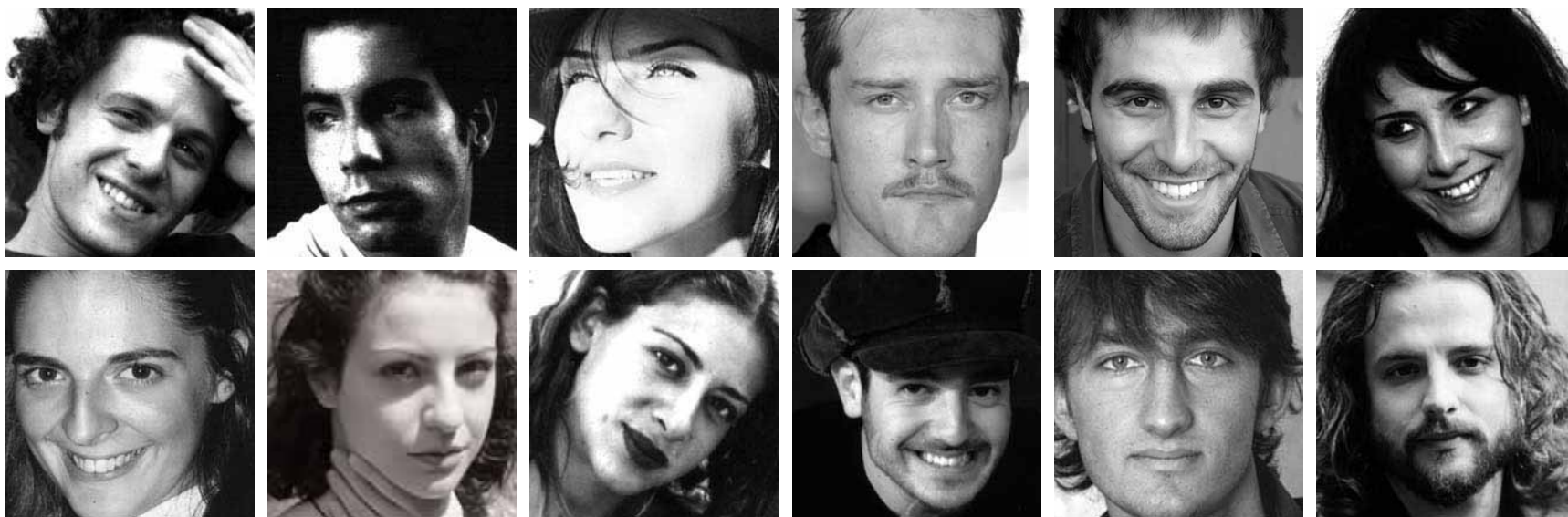
PREMIO HYSTRIO

HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Alice Arcuri (Scuola del Teatro Stabile di Genova), Fabrizio Careddu (Scuola del Teatro Stabile di Genova), Massimo Nicolini (Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna). Quattro i segnalati: Marco Morana, Ilaria Tore (entrambi provenienti dalla preselezione), Ilaria Tucci e Jacopo Venturiero (entrambi provenienti dall'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma).

GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE ERANO (IN ORDINE ALFABETICO): Deborah Alessandrini, Olivia Amadio, Piera Ardessi, Luca Avagliano, Alice Bachi, Tamara Balducci, Simone Barbato, Massimo Benzoni, Alice Bettinelli, Francesco Bianco, Vijava Boll, Andrea Bonella, Raissa Brighi, Cinzia Brugnola, Roberto Calabrese, Maria Laura Caselli, Alessandra Causero, Anna Della Rosa, Elena De Tullio, Piergiuseppe Di Tanno, Chiara Filippini, Simone Francia, Gabriele Gallinari, Marzia Gambardella, Daniela Garneri, Desirée Giorgetti, Stefano Guerriero, Savino Liuzzi, Simone Luglio, Giselle Martino, Valentina Marziali, Walter Meschini, Lidia Miceli, Enrica Nizi, Mimmo Padrone, Matteo Pedrazzini, Federica Pellegrino, Valeria Perdonò, Daniele Pillirone, Andrea Pinna, Jessica Resteghini, Alex Sassatelli, Diego Savastano, Rosaria Valentina Sfragara, Alessia Stefanini, Laura Tornambene, Padma Trentin, Vittorio Vaccaro, Mauro Vento, Emilio Zanetti.



alla VOCAZIONE 2006



LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE: Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola del Piccolo Teatro, Accademia dei Filodrammatici, Scuola Internazionale di Teatro Kuniaki Ida, Scuola Teatri Possibili, Centro Teatro Attivo, Accademia Teatro Sempre diretta da Rino Silveri, Scuola Quelli di Grock e Dedalo Teatro di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia; Civica Scuola d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; Cantiere Teatrale dell'Ateneo dell'Università di Siena; Scuola del Teatro Stabile dell'Umbria; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Centro Internazionale La Cometa e Scuola Teatro Azione di Roma; Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" di Catania; Scuola del Teatro Biondo e Scuola Teatés di Palermo; Ecole Florent di Parigi.



PREMIO HYSTRIO

La vocazione? Una partita tutta da giocare

di Roberto Rizzente

Prologo (18 giugno 2005)

«E Claudia che non si scoraggerà e lo staff di *Hystrio* che si rimobiliterà per l'edizione 2006. Anche a nome del folto pubblico che si è divertito. Capitasse più spesso a teatro!» (Fabrizio Caleffi, *Hystrio*, 3/2005). Ogni storia comincia dalla fine di una precedente. L'applauso del pubblico alla fine del primo atto è di buon auspicio per il secondo. È con questa speranza, che si alza il sipario sull'edizione 2006.

Atto I - Le preselezioni (25-26 maggio 2006)

L'avessi sentito raccontare da un amico, avrei pensato a uno scherzo. Uno spazio molto *glamour*, il Lirios Group di via Novi, con quelle pareti colorate e le luci studiate ad arte. Alla *Eyes wide shut*, per intenderci. Niente di più lontano dalle care, vecchie assi di legno del palcoscenico, sempre un po' traballanti, cui ci hanno abituato anni di onorato mestiere. Varco la porta d'ingresso, e mi accorgo di essermi sbagliato. Perché il teatro, stavo quasi per dimenticarlo, è calore, fantasia. Pochi istanti, e gli attori - ce ne sono tantissimi, quest'anno, da ogni parte d'Italia - ti animano un mondo, un idillio, una storia. Non c'è bisogno di luci, di costumi, di scenografie. Bastano le parole. E l'entusiasmo. Che sommato a

un pizzico di talento, incanalato da scuole più o meno serie, più o meno affermate, è sufficiente a (ri)accendere l'emozione. Prendo posto in giuria. Sempre più, mi convinco di essere nel posto giusto. Le sale rimandano l'eco degli allievi, il respiro affannoso di chi si prepara alla prova, il tonfo di qualche corpo sbattuto a terra troppo pesantemente. Qualche fidanzato/a saltella per la gioia, gli amici accordano le chitarre, e le mamme applaudono soddisfatte. Oddio, qualcosa da ridire ci sarebbe. Molte battute si interrompono così, a metà. Qualche gesto di troppo, qualche posa, recuperata da prontuari d'accatto di fine Ottocento, meriterebbe pure la censura di uno sbadiglio. Ma agli allievi, si sa, si perdona tutto. È la vocazione, qui, che conta. L'esperienza, mi dico, si farà col tempo.

Atto II - Le selezioni (15-16-17 giugno 2006)

C'è grande agitazione, alle giornate della selezione. Sono arrivati gli attori. Quelli con il diploma nel cassetto, freschi freschi di accademia. Persino lo spazio, qui al Litta, è più serio. Più





da provino, almeno, con quel palco lungo un chilometro, i tendaggi rossi e le poltrone di velluto, da salotto ottocentesco.

E poi la giuria. Prende tutta una fila, tanti sono i nomi, di gran richiamo, che la compongono.

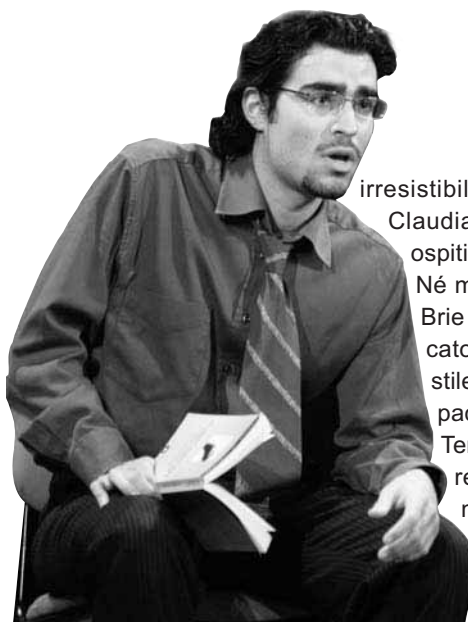
Spezza a metà la sala. Come a marcare il limite ultimo dove ha fine la realtà e inizia il sogno. Arrivano i ritardatari. I giurati prendono posto.



Poche annotazioni, qualche cenno di incoraggiamento, e la sfilata può cominciare. Tanti nomi, tante scuole, tutte più o meno rinomate. Gli autori, quelli di sempre: Cechov, Pinter, uno sporadico Pirandello, il solito Shakespeare. Con qualche punta di novità: il Tremblay delle *Cognate* e l'irresistibile Simonetta di *Arriva la rivoluzione e non ho niente da mettermi*. I ragazzi sono bravini, ce la mettono tutta. Sudano, cantano, si accapigliano; le pareti rimbombano, e le assi del palcoscenico scricchiolano sotto le ampie falcate dei più esuberanti. Dalle quinte, in sala, nei cortili del Litta, i compagni li osservano con una punta di trepidazione. Qualche volta di invidia, a seconda delle speranze, più o meno velate, di conquistare il premio. Non sfigurano, complessivamente, i superstiti della preselezione: alcuni di loro, in tutta sincerità, meriterebbero di arrivare al traguardo. Le ore passano, la giuria compila cumuli di verbali; un ragazzo arriva trafelato, la valigia in mano, a ricordarci che la realtà preme all'esterno, e che bisogna chiudere. Cala il sipario. Le voci si fanno più rade. Nessuno può disturbare, ora, il lavoro della giuria.

Atto III - Il gran finale (17 giugno 2006)

A momenti, ci prendeva un colpo. A programma già mandato in stampa, contattati gli sponsor - uno, in verità - prenotato il teatro, ecco, immancabile, il colpo di scena. *Coup de théâtre*, come si dice in francese. Italia-Usa. Partita mondiale. Nell'anno del dio-pallone malato, certo. Ma il calcio è il calcio. Gioco forza, la cerimonia va anticipata. E paradossalmente, forse va meglio così. Perché la sala è piena all'inverosimile. C'è di che esserne fieri, e forse un tantino preoccupati, ci diciamo dietro le quinte. Ma il risultato non delude le aspettative. Roberto Recchia, sul palco, è



irresistibile. Duetta con Claudia, scherza con gli ospiti, fa gli onori di casa. Né mancano i big. César Brie su tutti. Sobrio, delicato come è nel suo stile, parla di sogni, di pace e di armonia. Tempo di salutare gli altri premiati - Teatro d e l l a

Cooperativa, il Festival delle Colline Torinesi, Vittorio Franceschi, Patrizia Milani, Antonio Albanese - e sul palco si avvicendano i vincitori del Premio alla Vocazione. Francesco Careddu delizia il pubblico con lo psicopatico protagonista di *Angelo della gravità* di Massimo Sgorbani. A distanza di qualche minuto, replica Massimo Nicolini con il volgare arricchito di *La porcilaia* di Chiti, mentre Alice Arcuri è un'irresistibile ragazzina, cresciuta troppo in fretta, nel troppo poco frequentato Simonetta. Passano i minuti, la partita incombe. È la volta di Ugo Ronfani. Parla con il cuore, ricorda la moglie scomparsa, denuncia i tanti mali del sistema -

l'inerte gerontocrazia degli Stabili, la fatiscente autoreferenzialità delle scuole - e lancia un appello ai giovani. «Serbate il ricordo di questi momenti, rivelate quanto di più segreto è in voi per costruire un'ipotesi di futuro in questo mondo strano». È un messaggio alto, come è nello stile di chi, sedici anni fa, si inventò questo Premio. Ma non tutti, in sala, hanno orecchi per ascoltare. Molte teste sono rivolte là, verso lo schermo, dove va in scena un altro spettacolo. Finito 1-1, dopo uno squallido *can-can* di falli, ripicche ed espulsioni. Ma questa, è un'altra storia. ■



Premi Hystrio 2006

le motivazioni

Premio Hystrio all'interpretazione a PATRIZIA MILANI - Conferiamo il riconoscimento per il 2006 a una primadonna della scena italiana che, in trent'anni di carriera ascendente, ha frequentato il repertorio classico da Euripide a Shakespeare, da Beaumarchais a Goldoni; si è misurata con testi di Ibsen e Strindberg, Shaw e Pirandello; ha lasciato il suo segno in spettacoli di maestri del '900 come Brecht, Beckett o Dürrenmatt, ma non solo. Ha dato prova, infatti, di non comune versatilità affrontando anche il teatro comico, da Feydeau a Dario Fo e soprattutto ha profuso intelligenza e sensibilità come interprete di testi "di confine": *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta, *Libertà a Brema* di Rainer Werner Fassbinder, *L'Arialdia* di Giovanni Testori e *La brigata dei cacciatori* di Thomas Bernhard, per citarne alcuni. L'attrice che riceve il **Premio Hystrio all'interpretazione** è Patrizia Milani, lombarda di nascita, diplomatasi alla milanese Accademia dei Filodrammatici, avviata al palcoscenico da Bosetti, Guicciardini e Carriglio, nel 1988 trasferitasi a Bolzano dove ha avviato con il direttore dello Stabile Marco Bernardi - di cui è diventata la compagna - un sodalizio artistico determinante per il consolidamento del teatro altoatesino. Il Premio Hystrio le viene assegnato nel pieno di una splendida maturità in cui si fondono cultura, acume interpretativo, attaccamento ai classici e attenzione per la drammaturgia del tempo presente, in una stagione come le altre di appassionato impegno in cui ha voluto rimettersi in discussione, affrontando due testi di autori contemporanei:



Gassosa di Roberto Cavosi e *Musica a richiesta* del tedesco Franz Xaver Kroetz per la regia di Cristina Pezzoli. Nel ruolo tragico di una madre assassina del figlio drogato, del cui corpo si riappropria con un rito antropofago, e in quello, reso senza parole, di una donna sola, naufraga in una inumana metropoli, Patrizia Milani ha dato vita a due interpretazioni perfette, toccanti per pietà e sempre tese alla ricerca di un incontro con un teatro di umane passioni.



Premio Hystrio - Arlecchino d'oro ad ANTONIO ALBANESE - Un Premio dovuto, meritissimo quello che viene consegnato ad Antonio Albanese. È Albanese infatti personaggio singolarissimo e straordinario della nostra scena di prosa nonché del nostro cinema che, nel corso degli anni, dopo il diploma conseguito presso la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" nel 1991, ed esperienze teatrali le più varie e l'incrocio anche con autori classici (Cechov, Camus, Brecht, Valle Inclin), ha saputo imporsi non solo come attore dotato di una mimica tutta particolare e dalla maschera surreale, ma anche come autore capace di reinventare la vita quotidiana attualizzando nel segno dell'espressione comunicativa le deformazioni individuali e sociali della contemporaneità. Ne sono prova la galleria di bizzarri e incisivi personaggi che da una decina d'anni, disegnati con tocchi di un grottesco impagabile e vicino, si direbbe, alla matita di Grosz, con i loro tic e le loro manie, le loro frustrazioni e viltà, ma anche la loro becera arroganza, ritornano puntuali nei suoi lavori. Lavori dove sotto il sarcasmo si rivela la denuncia amara di una società che ha smarrito i suoi valori etici ed ideologici. Lavori che, proprio per



la pungente satira che contengono, incontrano un larghissimo favore del pubblico. Prova ne è l'ultima sua discesa in campo con *Psicoparty*, spettacolo che riflette il disagio della nostra epoca e che, andando incontro a "esauriti" dovunque è stato rappresentato, la critica non ha potuto fare a meno di segnalare come uno dei più interessanti di quest'ultima stagione. Il **Premio Hystrio-Arlecchino d'oro**, nato da un recente gemellaggio con il festival mantovano "Teatro-Arlecchino d'oro. Festival europeo del teatro di scena e urbano", intende riconoscere lo straordinario percorso e l'inedito linguaggio scenico di questo artista, diventato una delle realtà più sorprendenti e originali della nostra scena.

Premio Hystrio alla regia a CÉSAR BRIE - César Brie da più di trent'anni inventa un teatro poetico e politico. Attore-autore prima nella Milano dei centri sociali degli anni Settanta, poi con il Gruppo Farfa e con l'Odin Teatret, diventa anche direttore di attori quando fonda nel 1991 il Teatro de los Andes. Da allora, ritorna periodicamente dalla Bolivia in Europa e in Italia con spettacoli di grande rigore e di grande forza comunicativa, nei quali l'indagine della violenza, della corruzione del potere e dello sfruttamento viene sviluppata senza mai rinunciare a una visione intima, personale, affettiva, capace anche di divertire. Negli ultimi due spettacoli, luminoso "pretesto" per assegnargli quest'anno il **Premio Hystrio alla regia**, affonda lo sguardo in mondi apparentemente lontani. In *Fragile* sono i sogni, le speranze, i dolori dell'adolescenza a riempire il palcoscenico; gli ottimi attori, diretti in modo leggero e impeccabile, evocano sentimenti e paure comuni con trattenuto dolore e con comicità sottile, usando la voce in tutte le sue gamme e il corpo come un agile, mobile strumento musicale. In *Otra vez Marcelo* è lo stesso Brie, con la compagna Mia Fabbri, a raccontare la storia di un uomo politico boliviano, Marcelo Quiroga Santa Cruz, fatto scomparire nel 1980 dal regime del generale Banzer. La denuncia torna continuamente agli affetti, ai dubbi umani e ai sogni delle persone che vissero quei fatti; la storia è ripercorsa nella memoria di una moglie che non si è mai rassegnata alla perdita dell'uomo amato; i sentimenti e le idee diventano azioni fisiche semplici e sorprendenti che sintetizzano tempi e spazi con efficace concisione e con pennellate sottili, concertate da una regia capace di coinvolgere e commuovere.

Premio Hystrio alla drammaturgia a VITTORIO FRANCESCHI - Per Vittorio Franceschi la scrittura drammatica deve affrontare le grandi questioni dell'uomo, senza mai rinunciare a far sorridere, a sbizzare ritratti di uomini e donne veri, vicini. L'attore bolognese ha iniziato a scrivere giovanissimo per il cabaret impegnato della Milano degli anni Sessanta, realizzando poi testi sempre più articolati, spesso ritratti di emarginati come *Scacco pazzo* o *Jack lo sventratore*, portati in scena da Alessandro Haber. Ha seguito una propria originale ispirazione, stralunata, quotidiana, "zavattiniana", inventando uomini soli, sospesi tra il sogno, il desiderio, il rimpianto, la regressione all'infanzia e perfino l'ebetudine per sfuggire dalla violenza del mondo. Ma nei suoi testi il dolore non è mai disperazione e mai si rinuncia a cercare l'umana solidarietà, il sorriso, una qualche ancora di salvezza. Nell'ultimo copione, *Il sorriso di Daphne*, vincitore del Premio Enrico Maria Salerno, portato in scena nel 2005 dall'autore medesimo con la regia di Alessandro D'Alatri e con Laura Curino e Laura Garbarin, i temi di una lunga ricerca, politica ma senza ideologia, sono sintetizzati e precipitati in un lavoro entusiasmante. Con ironico distacco si racconta di scienza e di affetti, di domande essenziali sulla vita e la fede, di rapporti familiari e di destino. Con toni leggeri, capaci di accendersi di commozione senza mai indulgere alla retorica o allo stereotipo, si mostra un uomo davanti alla morte, l'amore tra lui, ormai avanti negli anni, e una giovane donna, il forte rapporto che lo lega alla sorella, celando e rivelando con rara efficacia poetica, fino al maturare della scelta di finire la vita con dignità. A Vittorio Franceschi, per il complesso di questo straordinario percorso nella parola



Nella pag. precedente, in alto, Roberto Recchia e Antonio Albanese; in basso, Patrizia Milani; in questa pag., in alto César Brie; in basso, Vittorio Franceschi (foto di Andrea Messana).

teatrale, viene attribuito il **Premio Hystrio alla drammaturgia** con relativa pubblicazione di un suo testo, *L'uomo che mangiava i coriandoli*, sulla nostra rivista (pag. 102).

Premio Hystrio - Altre Muse al FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI - Il 10 luglio 1996 iniziava l'avventura del Festival delle Colline Torinesi, evento capace di ripensarsi edizione dopo edizione, cosciente della propria

insostituibile unicità nel sonnolento panorama teatrale piemontese. Nella settecentesca Villa Bria di Gassino Torinese, Galatea Ranzi e Mira Andriolo furono le protagoniste di *Dall'immagine tesa*, un recital dedicato a Clemente Rebora e un appuntamento che già sintetizzava alcune peculiarità del festival. I luoghi: parchi di sontuose residenze sparse nelle colline che circondano Torino, ma anche l'Istituto di Anatomia dell'Università, gallerie d'arte ovvero musei. I testi: una dichiarata predilezione per la drammaturgia contemporanea che, tuttavia, non nega il debito nei confronti della letteratura, in primo luogo novecentesca, da Joyce a Gadda, da Calvino a Pasolini. I protagonisti: i grandi interpreti della scena italiana - da Marisa Fabbri, che fu appassionata madrina del festival, a Franca Nuti, da Umberto Orsini a Massimo Popolizio - ma anche le realtà del teatro di ricerca, quali Teatrino Candestino, Motus, Fanny & Alexander, e artisti stranieri, dalla "star" Valère Novarina all'iraniano Amir Reza Koohestani. Il Festival delle Colline Torinesi, diretto da Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla, riceve il **Premio Hystrio Altre Muse** per come ha saputo e sa essere un curioso, entusiasta caleidoscopio del teatro italiano ed europeo, offrendo cartelloni apparentemente eterogenei ma, in realtà, percorsi dal



desiderio di esplorare la vitale molteplicità della scena contemporanea. Tra i membri fondatori de *l'Iris* (Associazione sud-europea per la creazione contemporanea), il Festival ha scelto di non essere soltanto una vetrina, bensì occasione di inediti incontri artistici e di produzioni non ortodosse, affrancando in questo modo Torino dalla periferia teatrale italiana.

Premio Hystrio - Provincia di Milano al TEATRO DELLA COOPERATIVA - Il Teatro della Cooperativa, gestito dall'omonima

Associazione culturale fondata da Renato Sarti nel 2001, nel giro di pochi anni è diventato un punto di riferimento importante per il quartiere di Niguarda, in cui opera, e per quel pubblico che ama il teatro di impegno civile. La sua programmazione, rigorosa e di qualità, è infatti in buona parte incentrata sulla nostra storia recente, sul recupero della memoria, su temi di scottante attualità come aids, globalizzazione ed extracomunitari, e sulla drammaturgia contemporanea, che ha portato quest'anno alla messinscena di *Ritter Dene Voss* di Thomas Bernhard. Nelle sue produzioni il Teatro della Cooperativa ha raccontato le agghiaccianti imprese di un nostalgico del Ventennio in *Mai morti*, la deportazione in *I me chiamava per nome: 44.787-Risiera di San Sabba*, la tragedia delle foibe in *Soht (Foibe)*, un tragico episodio di emigrazione clandestina in *La nave fantasma* e la Resistenza a Milano in *Nome di battaglia Lia*. Grazie a una raccolta di firme lanciata dal Teatro, alla protagonista della pièce, la partigiana Gina Galeotti Bianchi, uccisa alla vigilia della Liberazione incinta all'ottavo mese, sono stati recentemente intitolati i giardini pubblici di via Val di Ledro,

in zona Niguarda. Sul loro palcoscenico sono passati Claudio Bisio, Lella Costa, Paolo Rossi, Moni Ovadia, Davide Enia, la compagnia Scimone-Sframeli, il gruppo Atir e tanti altri volti noti del teatro italiano. Al Teatro della Cooperativa viene assegnato quest'anno il **Premio Hystrio-Provincia di Milano**, destinato a una realtà operante sul territorio, come esempio e testimonianza di un attento e riuscito lavoro di sviluppo culturale in un quartiere a rischio degrado della periferia cittadina.

Ringraziamenti

Ringraziamo Andrea Messana e Serena Serrani, che hanno realizzato le foto utilizzate in questo servizio.



In questa pag., in alto Renato Sarti e Paolo Cantù, del Teatro della Cooperativa; in basso, Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla, del Festival delle Colline Torinesi (foto di Andrea Messana); nella pag. seguente, in alto, in senso orario, Massimo Nicolini, Alice Arcuri (foto: Andrea Messana) e Fabrizio Careddu (foto: Serena Serrani); in basso, premiati e segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione 2006 (foto: Serena Serrani)

I vincitori

PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE

Dopo aver esaminato, il 15, 16, 17 giugno al Teatro Litta di Milano, un gruppo di circa cento giovani attori provenienti dalle scuole di teatro istituzionali sul territorio nazionale, la Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione 2006 - Ugo Ronfani (presidente), Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Nanni Garella, Lorenzo Loris, Sergio Maifredi, Lamberto Puggelli, Serena Sinigaglia, Andrea Taddei - è giunta all'unanimità alla seguente decisione: quest'anno la dotazione del Premio Hystrio è stata suddivisa in tre parti uguali. Si attribuisce quindi ad **ALICE ARCURI, FABRIZIO CAREDDU, MASSIMO NICOLINI** la somma di 1.000 euro, accompagnata dai più fervidi auguri della Giuria.

Queste le motivazioni:

Massimo Nicolini di Rimini, allievo della Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" ha meritato l'attenzione della giuria per l'ottima padronanza della voce e del corpo, per l'intelligenza interpretativa e per la completezza dei mezzi mostrati nella creazione dei personaggi, sia nel rozzo arricchito de *La porciolaia* di Ugo Chiti sia nell'ubriaco de *L'ispettore generale* di Gogol', dimostrando poi grande concentrazione nella poesia di Borges.

Fabrizio Careddu, nato a Correggio e proveniente dalla scuola del Teatro Stabile di Genova, dove si è diplomato nel 2005, ha dimostrato energia comica straripante e creatività, una buona capacità di analisi unita a fantasia, ironia e dinamismo scenico, tratteggiando con grande forza comunicativa il protagonista di un suo adattamento dell'*Aulularia* di Plauto e successivamente lo squilibrato maniaco di *Angelo della gravità* di Massimo Sgorbani.

Alice Arcuri, nata a Genova nel 1984, neo diplomata alla Scuola del Teatro Stabile di Genova, ha dato prova di un'ottima comunicativa colloquiale in *Arriva la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Simonetta dove ha saputo ben cogliere gli aspetti comici del testo, rendendo con toni di verità e

naturalità il personaggio. Nello shakespeariano monologo di Giulietta ha poi saputo mostrare concentrazione e correttezza formale, pur mantenendo una notevole freschezza.

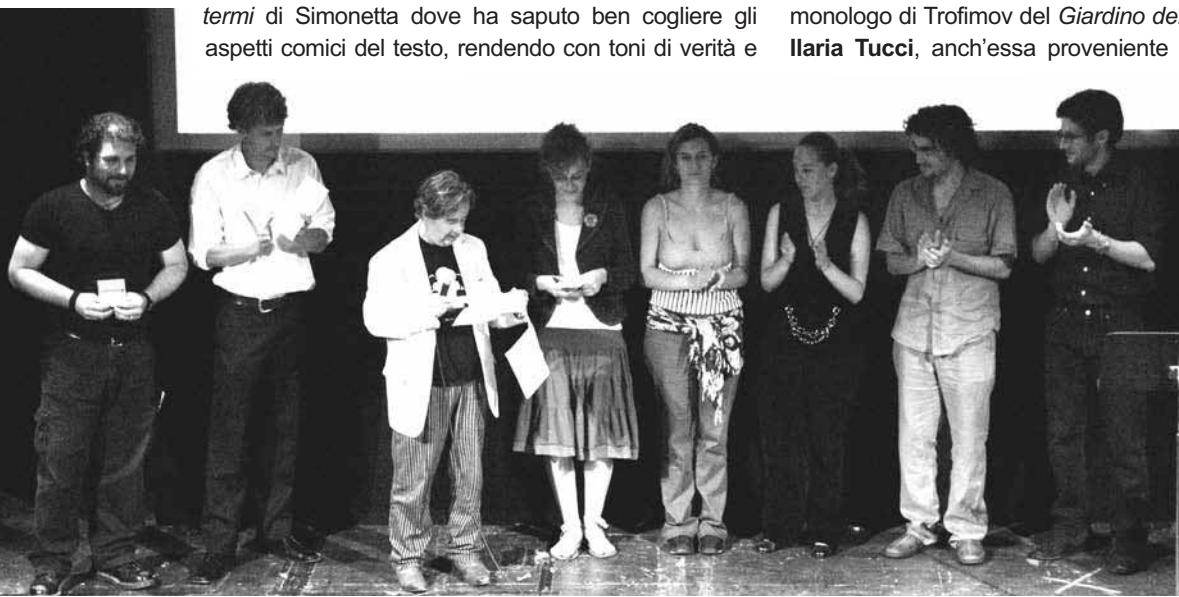
Quattro infine i segnalati:

Ilaria Tore, appena maggiorenne, proveniente dalla preselezione, ha dato prova di originalità nell'affrontare in modo spiritoso *Naomi in the living room* di Christopher Durang, offrendo poi un'interpretazione altrettanto personale e convincente di Winnie in *Giorni felici* di Beckett.

Marco Morana, vent'anni, torinese, proveniente anch'egli dalla preselezione, ha dimostrato una notevole maturità interpretativa nel monologo di Leonce tratto da *Leonce e Lena* di Büchner e in *Il bicchiere della staffa* di Pinter.

Jacopo Venturiero, nato nel 1985 e neo diplomato all'Accademia Nazionale "Silvio D'Amico", ha affrontato con naturalezza e un buon corredo tecnico, *l'Enrico IV* di Pirandello e il monologo di Trofimov del *Giardino dei ciliegi* di Cechov.

Ilaria Tucci, anch'essa proveniente dall'Accademia Nazionale "Silvio D'Amico", ha mostrato di saper usare molteplici registri con grande sensibilità, sia nel minimalismo della *Mariana* di José Sanchis Sinisterra sia nell'estroversione degli stornelli romani.



il ritorno del suo teatro



COP*Ir*ight italiano

di Stefano Casi

Una conversazione a Milano, un convegno a Bologna e molti spettacoli rilanciano il genio scomodo di Raul Damonte, in arte Copi, disegnatore, attore, drammaturgo, romanziere surreale arrivato a Parigi dall'Argentina nel 1962 e morto di Aids nel 1987 - Un artista poliedrico dall'umorismo nero, in cerca dei confini più incerti delle nostre identità mutanti

Il teatro ucciso dalla donna delle pulizie? Quali simbolismi occulti ma soprattutto quale fantasia irriverente ha potuto immaginare di far concludere in questo modo una commedia dal perfido meccanismo pirandelliano, mandando direttamente all'altro mondo qualsiasi possibile dibattito sul futuro del teatro? Copi, ovviamente: e chi altri? Ciclicamente il teatro di Copi torna sulle scene italiane, e ogni volta è una nuova rivelazione. Perché ogni volta quell'estroso argentino sbarcato a Parigi nel 1962 poco più che ventenne, e diventato ben presto famoso per i suoi disegni umoristici sul *Nouvel Observateur*, acquista nuova luce. Altro che semplice illustratore prestatato al teatro; altro che attore *en travesti* dall'angolosa faccia alla Buster Keaton, per un pubblico di nicchia in monologhi fuori di testa... Raul Damonte da Buenos Aires, classe 1939, è un vero e proprio "classico" della drammaturgia del secolo scorso. A quasi vent'anni dalla morte, avvenuta nel 1987, la statura di Copi cresce rivelando la complessità e la solidità del grande auto-



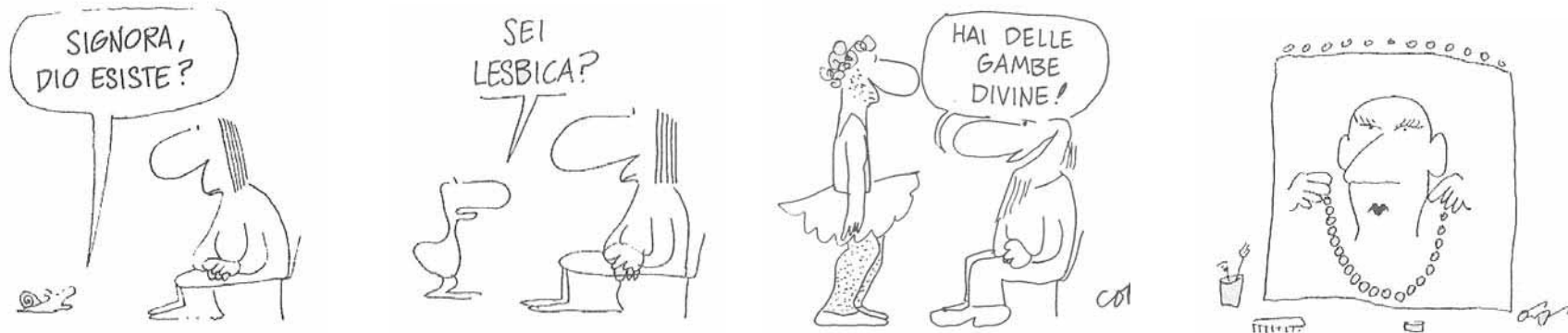
re, come hanno suggerito ben due occasioni di dibattito in pochi mesi. La prima è stata lo scorso gennaio al Centre Culturel Français di Milano: *Viva Copi!*, a cura di Franco Quadri e organizzata dal Teatro Arsenale, ha raccolto i registi italiani per un confronto fra i diversi approcci nelle rispettive messinscène. In aprile si è invece tenuto all'Alliance Française di Bologna il convegno internazionale *Il teatro inopportuno di Copi*, organizzato da Teatri di Vita (in collaborazione con Centre Culturel Français, Provincia di Bologna, Fondazione Carisbo, Dipartimento di Lingue/Francesistica e di Musica e Spettacolo dell'Università).

Un insidioso autore comico

I testi di Copi sono macchine drammaturgiche perfette, congegni di pura teatralità, dove l'apparente scoordinamento delirante è in realtà retto da un equilibrio scenico di straordinaria sapienza, che proprio la prova del palcoscenico dimostra in maniera inequivocabile. Sono opere di calzante modernità, sia nella struttura che nei temi: anzi, a cominciare proprio dall'intreccio costante tra struttura e temi. Ecco personaggi in permanente mutazione di identità, a cominciare da quella sessuale, luoghi di autoreclusione da cui

non si può uscire se non verso la morte o il nulla, tempi ciclici, dilatati o compressi, mai quotidiani, rapporti interpersonali regolati dall'avidità del potere e del denaro, sottili destrutturazioni degli stereotipi della letteratura e del cinema "di genere", l'ingombrante presenza di una madre alter ego che spalanca abissi in una psiche frammentata e, su tutto, la morte. È la morte la reale protagonista del teatro di Copi, nella sua implacabile imprescindibilità, in una sorta di «teatro della morte» kantoriano popolato di fantasmi, ma questa volta senza memoria, e invece con il beffardo relativismo di chi pensa che «essere vivi o essere morti è la stessa cosa», come diceva Pasolini nel corto *La terra vista dalla luna*. Non è un caso che per parlare di Copi lo scrittore René de Ceccatty, intervenuto al convegno bolognese, abbia fatto riferimento proprio a Pasolini, insieme a Genet, per suggerire una parentela: una sorta di trinità di quegli autori che hanno imposto in modo decisivo nel teatro degli ultimi decenni una centralità del sesso, secondo concezioni diversissime ma ugualmente basilari. Dunque Copi imparentato con Pasolini e Genet? Non solo. Le parentele sono ancor più complesse e svelano la molteplicità dei livelli nei suoi testi. Si pensi all'essenzialità del linguaggio che ricorda Beckett (come già trent'anni fa notava proprio Quadri), o alla claustrofobia degli spazi che ricorda il primo Pinter e che in Copi sono non solo appartamenti borghesi o gratta-

In apertura quattro momenti de *Il frigo*, scritto e interpretato da Copi nel 1983.



cieli di periferia, ma anche capanne siberiane, piramidi incas o astronavi interplanetarie. Copi il classico sta così riemergendo con una potenza inattesa, come mostra l'infaticabile opera di Marcial Di Fonzo Bo e del suo Théâtre des Lucioles, che in Francia sta realizzando oggi l'ambizioso progetto *Les Copis*: ben sei diversi spettacoli, di cui è arrivato in Italia solo *Eva Peron*, che avranno una significativa doppia consacrazione nei prossimi mesi al Festival d'Avignone e al Festival d'Automne di Parigi. Anche in Italia la moltiplicazione di messinscène rivela la ricchezza di quei testi, proprio grazie alle personali visioni artistiche dei registi più disparati. A cominciare dal primo *Eva Peron*, diretto da Mario Missiroli nel 1971, per continuare con le regie di tanti altri: Cherif (*Una visita inopportuna*, 1989), Ferdinando Bruni (*Tango barbaro*, 1995), e poi Silvio Benedetto, Marco Gagliardo... Senza dimenticare il lavoro ventennale del Teatro della Tosse, che più di tutti si è votato a Copi con registi diversi, tra cui Tonino Conte. Mentre di questi ultimi mesi è l'approdo massiccio di nuove e inedite letture di Copi dall'area del nuovo teatro, in particolare con Arturo Cirillo e con due dittici diretti rispettivamente da Virginio Liberti e Annalisa Bianco per Egumteatro, e da Andrea Adriatico per Teatri di Vita. Quindi, Copi autore insidioso e problematico? Sì, ma non come si potrebbe immaginare. Il fatto è che è impossibile staccare questo teatro dal suo registro più genuino e imprescindibile: la comicità. Una

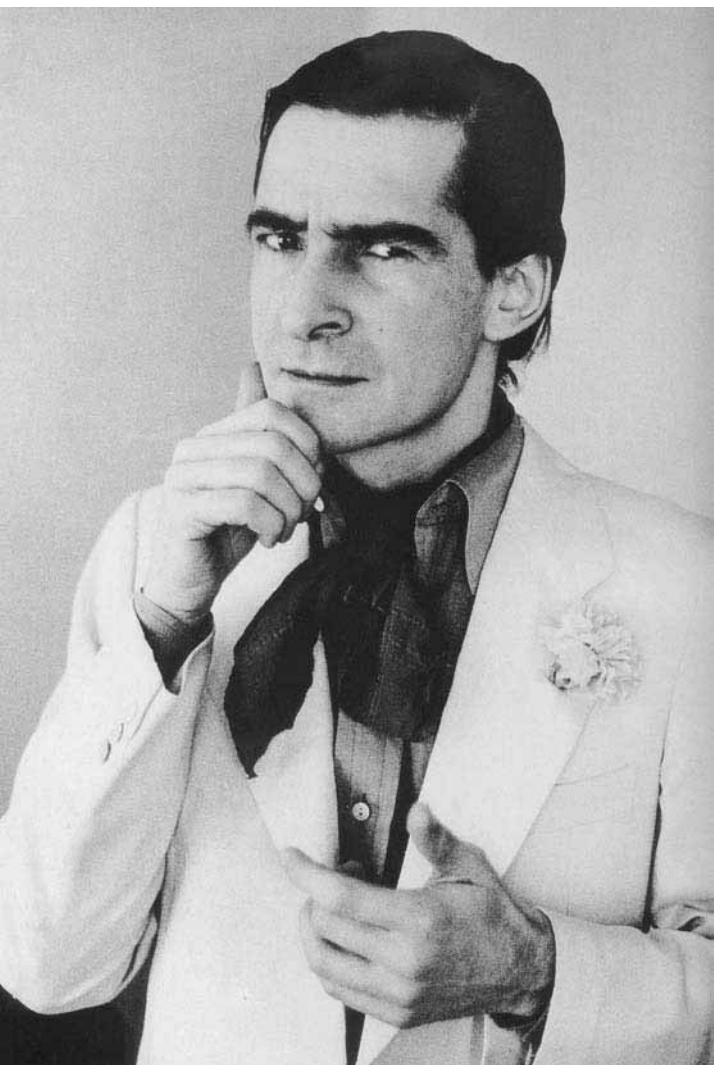
comicità straripante e imbarazzante al tempo stesso, capace di portare buonumore e disagio, grasse risate e silenzi di gelo. Difficile ridere di delitti e rapine, aborti e infanticidi, malattie e tossicodipendenze, strazianti torture e irrevocabili mutilazioni, efferati cannibalismi e stragi apocalittiche, ma soprattutto incolmabili solitudini e sindromi psicopatologiche. Eppure proprio lì sta l'originalità assoluta di Copi e, ancora una volta, una spiazzante modernità, nel solco della più grande e rimossa tradizione del grottesco e del surreale.

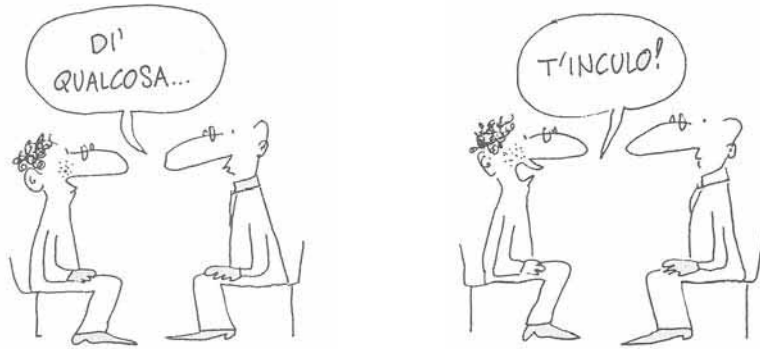
Le strisce e la scena

Posizionandosi arditamente tra *divertissement* e *engagement*, partendo da Jarry per arrivare al teatro dell'assurdo fino al "panico" di Arrabal. Ma ricordando anche la lezione di Gombrowicz, l'europeo finito in Argentina, nel percorso inverso che decenni dopo ha fatto Copi insieme ai tanti argentini che hanno scandito la vita teatrale parigina, e con i quali il nostro ha vissuto quell'intensa stagione: Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Victor García, Jérôme Savary, Facundo Bo...

Come tanti argentini, Copi approda in Europa per vicende politiche, a seguito dell'autoesilio del padre, braccio destro di Peron, poi ravveduto dopo l'ascesa al potere del leader populista. All'inizio sbarca il lunario dando vita alle strip della *Donna seduta*, che aprono irresistibili sguardi surreali in mezzo al fumetto "impegnato" di quegli anni. È il suo sguardo di straniero a spiazzare e affascinare. Straniero come tanti altri "francesi" che, secondo la grande tradizione degli artisti emigrati sotto la torre Eiffel, hanno riscritto le regole di una lingua non materna. Reinventando anche la scrittura drammaturgica, così come aveva fatto vent'anni prima un altro celebre straniero, il rumeno Ionesco. L'impegno nel teatro era iniziato già a Buenos Aires con *Un angelo per la signora Lisca*, scritto e diretto da Copi nel 1962, e riprende a Parigi con vigore con il monologo *Santa Gèneviève nella sua vasca da bagno*, recitato dallo stesso Copi, e *La giornata di una sognatrice*, entrambi con la regia di Jorge Lavelli, rimasto da allora il più assiduo regista dei suoi testi; e con *L'alligatore, il tè*, diretto da Jérôme Savary. Ma è con la beffarda e violenta *Eva Peron* del 1970, scritta per il Groupe Tse guidato da Alfredo Arias, che Copi accede clamorosamente alla cronaca: non solo culturale, visto che lo spettacolo fu occasione per un allucinante raid fascista che distrusse il teatro nel divertimento del pubblico che credeva di assistere a una finzione teatrale. Da allora, ecco moltiplicarsi la scrittura delle commedie, a cominciare dalle speculari *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* e *Le quattro gemelle*, due sorprendenti testi di orizzonti esotici reinventati rispettivamente in Siberia e in Alaska, di parodie sottili (Cechov e il genere *noir*) e di crudeltà tematiche trasformate in oggetto di scherno. E poi i monologhi-delirio *Loretta Strong* (portato in Italia dallo stesso Copi nel 1978) e *Il frigo*; la vertigine visionaria della *Torre della Défense*, con lo schianto di un velivolo - quasi profetico per chi vivrà poi l'11 settembre - su un grattacielo fino alla sua apocalittica distruzione; le insospettabili tragedie in versi *Le scale del Sacro Cuore* e *Cachafaz (Tango barbaro)*; gli apolooghi sociali dedicati al suo paese natale, e mai tradotti in italiano, come *La coppa del mondo* e *L'ombra di Venceslao*. Fino all'ultima commedia *Una visita inopportuna*, beffa sublime di un Copi in fin di vita, che si diverte a mettere in scena

In alto, disegni di Raul Damonte, in arte Copi tratti da *La donna seduta* e *Il fantastico mondo dei gay*; in questa pag. un suo ritratto; nella pag. seguente protagonista del suo *Loretta Strong*.





il suo Aids terminale e la sua stessa morte pochi mesi prima di morire davvero. Ridendo della morte non per esorcizzarla ma per cercare di renderla innocua, più simile alla vita, in un cortocircuito inquietante e assoluto: l'abisso nascosto dal trionfo del *nonsense*. Specchio perfetto di un vero anarchico come era Copi, nipote della celebre Salvadora Medina Onrubia, anarchica militante, drammaturga e lesbica: nonna incredibile che sembra uscita da una sua commedia.

Un universo transgender

Se la Francia ha assimilato nel suo pantheon l'ultimo dei suoi surrealisti eretici, l'Italia ha offerto a Copi un'attenzione ai limiti dell'adorazione. A partire dallo scopritore Oreste del Buono, che promosse i disegni di Copi su *Linus*, traducendo anche le due prime commedie francesi. Per continuare con Franco Quadri, curatore del volume *Teatro* (Ubulibri), con le belle traduzioni di Luca Coppola e Giancarlo Prati, le cui vite sono state tragicamente spezzate in un orrendo duplice omicidio proprio durante queste traduzioni. Sono ormai introvabili i libri di fumetti, piccoli capolavori - come ha sottolineato Paola Bristot al convegno bolognese - a cominciare dallo splendido *Libro bianco* per bambini, per continuare con l'interminabile saga della Donna col nasone, fino a *Il fantastico mondo dei gay e delle loro mamme*: testamento per vignette percorse da quell'imbarazzante coincidenza



Per saperne di più

In italiano sono comparse molte traduzioni teatrali di Copi tuttora reperibili, i disegni (tirature esaurite) e qualche romanzo. I libri su Copi sono rarissimi e comunque in lingua straniera, ma si annuncia entro fine 2006 il primo libro italiano, che raccoglierà gli atti del convegno di Bologna e altri interventi.

Opere di Copi:

- Un libro bianco* (disegni), Milano, Milano Libri, 1970.
- Non oso, madame* (disegni), Milano, Milano Libri, 1973.
- Storie puttanesche* (disegni), Milano, Mondadori, 1979.
- Il fantastico mondo dei gay e delle loro mamme* (disegni), Milano, Glénat Italia, 1987.
- Teatro* (11 commedie), Milano, Ubulibri, 1988.
- I polli non hanno sedie* (disegni), Milano, Glénat Italia, 1988.
- L'Internazionale argentina* (romanzo), Roma, Lucarini, 1989.
- Tango barbaro* (teatro), Genova, Marietti, 1995.
- Il ballo delle checche* (romanzo), Milano, Es, 1996.
- La donna seduta* (teatro), Genova, Il Nuovo Melangolo, 2000.

Opere su Copi:

- Jorge Damonte (a cura di), *Copi*, Paris (Francia), Christian Bourgois, 1990.
- César Aira, *Copi*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires (Argentina), Galerna, 1998.
- Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires (Argentina), Biblos, 2003.
- Stefano Casi (a cura di), *Il teatro inopportuno di Copi*, in uscita a fine 2006.

degli opposti che mescola qui la commozione straziante per un pesante senso della morte con la scoppiettante fragranza dello sberleffo totale e di una libertà senza confini. Già, il mondo dei gay... Perché l'omosessualità è punto centrale e ineliminabile per Copi, altrimenti non si capirebbe nulla del suo universo. E però è anche punto da cui partire, non su cui fermarsi, perché altrimenti quel mondo si dissolverebbe rapidamente. L'omosessualità è premessa dell'intera opera di Copi, non oggetto. Il *camp* è un linguaggio che resta nel paesaggio di sfondo della sua drammaturgia, così come dei suoi otto romanzi (irresistibile e amaro *Il ballo delle checche*, il più famoso), ma non è il linguaggio di Copi, così come non lo è lo spagnolo o il francese, le lingue in cui scriveva. Il linguaggio di Copi è suo e solo suo, un universo linguistico e semantico che in scena si trasforma in materia viva e pulsante, che imposta una tesi, poi un'antitesi, e alla fine propone una sintesi che in realtà non ha nulla a che vedere con le premesse. Eppure ne ha: mistero del linguaggio di Copi. E mistero di un teatro popolato di *transgender* che in realtà non attraversano semplicemente i generi sessuali (aspetto affrontato con originalità nel convegno da Marco Pustianaz), ma intere identità, intere culture, interi mondi. Nessuno è come è e come è stato e come sarà; eppure è tutto questo, e quindi non è più nessuno. E allora è forse lo spettatore che guarda, con le labbra aperte a metà nell'imbarazzo di un ghigno sortito dalle peggiori efferatezze perpetrate sul palcoscenico o dai più perversi turpiloqui. Che non fanno male: che invece fanno ridere, come quelli di un bambino, di cui ci si affretta a dire che chissà dove avrà mai sentito certe parole. Parole inopportune. Per un teatro inopportuno. Ma inaspettatamente urgente e necessario contro i troppi opportuni e i troppi opportunismi di quest'epoca teatrale. ■

Il varietà mortuario di Evita

EVA PERON, di Copi. Regia di Marcial Di Fonzo Bo. Costumi di Laure Mahéo. Luci di Maryse Gautier. Coreografia di Francisca Sazié. Suono di Teddy Degouys. Con Marcial Di Fonzo Bo, Jean Jacques Le Vessier, Pierre Mailet, Rodolfo De Souza, Elisa Vigier. Prod. Théâtre National de BRETAGNE, Théâtre Les Lucioles, Festival Teatro a Mil, Institut Français de Culture de SANTIAGO DU CHILI, con il sostegno dell'Afaa.

Un letto d'ospedale, un corpo steso in una luce incerta, che sembra polverizzare le cose, annebbiarle, smaterializzarle. Pare che l'anima del malato svanisca. Un'atmosfera cupa, subito virata in *burlesque*, con personaggi della storia mutati in caricature, smontati del carisma e rovesciati in malfattori, in imbroglioni, in figure multiple e in astratte ossessioni. Stesa su quel letto di morte, di fianco a un nutrito e teatrale guardaroba, sta Evita Peron; intorno le gironzolano una madre avida e infoiata, un marito impotente - il "grande" Peron - in mutande e canottiera, un amante-segretario generale anima nera dello Stato, un'innocente infermiera. Ma Evita balza subito giù dalla barella con vigore maschile, dato che a interpretarla è un uomo, il bravo, pirotecnico Marcial Di Fonzo Bo, come già nella prima versione affidata allo zio, Facundo Bo. Chiacchiera salottiera, comanda proterva, respinge, amministra, tiene a bada la madre e gli uomini, si lamenta per il fastidio della morte vicina e organizza una festa, detta i proclami dell'ultima ora per commuovere il popolo in trepida attesa. Copi, in questo sfrenato testo del 1970, deride il più noto e struggente mito recente della sua terra smontandone il populismo, la ricerca di consenso e la brama di potere, la retorica e la sciaciata violenza seduttiva; il regista aggiunge toni particolarmente neri, precipitandoci con divertimento in un varietà mortuario, con bombole di ossigeno e tette

e falli finti, piumini e siparietti, in un'atmosfera ambigua, inquietante, minacciosa. Evita, in realtà, simula la morte per restare viva in eterno nell'immaginazione: corteggia, blandisce l'infermiera, fino a trasformarla, come ogni donna argentina vorrebbe, in se stessa, immagine duplicata di sé che abbraccia e assassina. Ne farà esibire il corpo al suo posto e così potrà fuggire verso qualche Eden senza pensieri. Tanto il popolo vuole solo un volto biondo imbalsamato da piangere e venerare. Il delirio, lo smottamento delle identità, la sostituzione rappresentano con teatralissimo sberleffo la politica avida e cinica di un potere che continuamente risorge dalle sue stesse ceneri. *Massimo Marino*



Eva Robin's en travesti



IL FRIGO, di Copi. Regia di Andrea Adriatico. Scene e costumi di Andrea Cinelli. Con Eva Robin's. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Copi ed Eva Robin's: un binomio azzeccato. Il regista bolognese Andrea Adriatico coglie nel segno facendo incontrare nel proprio allestimento de *Il frigo* il genio irriverente e imprevedibile del drammaturgo argentino e il carisma fatto di ambiguità e naturale eleganza della celebre transessuale. Da questo felice connubio scaturisce un lavoro raffinato e divertente, una giostra di trovate e sorprese, ma anche un acidissimo ritratto dell'alta borghesia, fotografata nell'assoluta vanità delle sue manie e dei suoi affanni. Perché un frigo è improvvisamente apparso nel salotto di un appartamento signorile? Da dove è arrivato, chi l'ha portato, che cosa nasconde? Non ci è dato saperlo, ma intorno a questo oggetto di uso quotidiano - sorta di misterioso totem collocato in un angolo della scenografia elegante e stilizzata - si alterna una galleria di personaggi sempre più estremi e inverosimili che hanno come *trait d'union* L., la padrona di casa. Ex indossatrice che si cambia ventiquattro volte al giorno ringiovanendo ogni volta, nel giro di un quarto d'ora viene violentata dal suo autista, cloroformizzata da uno sconosciuto e uccisa dalla cameriera a colpi di scure. Nonostante tutto, però, non si scompone più di tanto: sono cose che le succedono tutti i giorni... Brillante e autoironica, altrettanto a suo agio in abiti femminili e maschili, Eva Robin's padroneggia il vortice di invenzioni del testo di Copi e interpreta tutti i personaggi, cambiando costumi e voci e caratterizzando efficacemente la fatua padrona di casa e la cameriera un po' folle, sino a dare il meglio di sé nei panni della madre di L., anziana avida e ipercritica, pronta a ricattare la figlia per ottenere il denaro necessario a pagare i gigolò abordati sui gradini della chiesa prima della messa. Leggermente legnosa all'inizio, poi sempre più sciolta e consapevole, ben sorretta da un testo che le calza come un vestito di alta sartoria, l'attrice fornisce un'interpretazione in crescendo, arrivando nel finale a essere totalmente padrona della scena. La sua performance fra trasformismo e transessualità culmina nell'esilarante incontro con un topo, figura ricorrente nella drammaturgia di Copi:



seduttiva e irresistibile, Eva Robin's flirta con il roditore, confessandogli che non è il primo topo della sua vita, ma aggiungendo che gli altri erano solo incontri occasionali e invece con lui vuole fare sul serio. *Valeria Ravera*

Delitti e rinascite allo specchio

LE QUATTRO GEMELLE, di Copi. Regia di Andrea Adriatico. Scene e costumi di Andrea Cinelli. Rumorista Enrico Medri. Con Francesca Ballico, Rossella Dassu, Francesca Mazza, Carlotta Miti. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Andrea Adriatico qualche anno fa aveva provato a comporre un cocktail strano e affascinante incrociando, in uno spettacolo intitolato *6.*, Pirandello, Koltès e Copi. *Le quattro gemelle* spuntavano, con i loro toni da *cartoon* macabro e surreale, da un prologo che discuteva di identità mobili, pronte continuamente a rovesciarsi, di verità e finzione e di specchi. Questa messa in scena libera il testo dell'autore franco-argentino da quell'impalcatura ideologica e si concentra sul suo scatenato meccanismo a orologeria, sul suo puro gioco di ritmi, come una danza ossessiva e teatralissima sulla vita, la morte, il delitto, l'avidità, la trasgressione, il traffico per arricchirsi. Quattro donne, presunte gemelle a due a due, si incontrano in una isolata capanna in Alaska e si disputano droga, oro, petrolio, diamanti, iniettandosi eroina fra rantoli e rumori di slanci in flash fisici come cavalcate, stramazzone ferite o morte e subito rinascono. Il velo dei convenevoli presto si squarcia in odi e ingiurie, le presunte parentele e le alleanze si tramutano in rivalità e tradimento attraverso un meccanismo verbale, che potrebbe autoalimentarsi all'infinito, di blandizie, finzioni, rivelazioni, insulti, violenze. Le quattro attrici, belle e brave nelle loro gonne a fiori con lo spacco, si intrecciano in equilibrio instabile da tacchi alti su un pavimento a specchio, giustapposto a uno spazio di sabbia che nessuna calpesterà mai. Il deserto sta di fianco, ma è come se albergasse dentro quei corpi tesi a restare in piedi e inevitabilmente destinati a cadere per realizzare le proprie trame criminali, l'egoismo che tutto

governa e travolge. Qui, come spesso in Copi, siamo in una realtà parallela, simile ai fumetti, dove non si muore mai per quanto ci si schianti, perché si rinasce sempre, più perfidi e crudeli di prima. Siamo in uno specchio eccessivo e beffardo del nostro mondo, capace di riflettere la verità persa nelle consolatorie apparenze. *Massimo Marino*

Travestiti al Sacro Cuore

LES ESCALIERS DU SACRE COEUR, di Copi. Traduzione di Luca Coppola e Giancarlo Prati. Regia e spazio scenico di Lorenzo Fontana. Luci di Cristian Zucaro. Con Ida Marinelli, Olivia Manescalchi, Maria Grazia Solano, Mimoun El Barouni, Nicola Bortolotti, Fausto Caroli, Giancarlo Judica Cordiglia, Angelo Pireddu. Prod. Associazione Baretti in collaborazione con la Fondazione del Teatro Stabile di Torino, TORINO.

Mimi e Fifi sono due vecchi travestiti, impegnati a difendere il proprio predominio su un lurido vespasiano situato ai piedi della maestosa scalinata del Sacro Cuore, solitamente indicata ai turisti come ritrovo di artisti. Ma non vi è nulla di *bohémien* nell'universo di Copi, che Fontana ricrea in scena accostando e spostando bianchi orinatoi che diventano, all'occorrenza, carretto ovvero letto di fortuna. In secondo piano, due scivoli praticabili a suggerire la scalinata. In questo spazio, Mimi e Fifi sono l'opportunisto e pragmatico coro della tragedia di Lou, giovane e ricca ereditiera che, rifiutata la propria femminilità, trascorre le sue giornate in compagnia di un gruppo di lesbiche, lontana dagli agi. Come in ogni tragedia, poi, i personaggi parlano in versi e non mancano certo rivelazioni inattese ed eccidio finale. Copi, però, traduce l'anacronistico modello classico nella lingua viscerale e inquieta dei nostri tempi e crea personaggi che, per quanto cinici e spregiudicati, conservano una dolente e tenera umanità. Così l'aggressiva Lou, un coltello dalla lama tagliente sempre a portata di mano, non impiega molto a cedere al delicato e appassionato invito a provare il sesso rivoltole dal maghrebino Ahmed. Ma tutti i personaggi cedono facilmente a pragmatiche e idealistiche illusioni: pur consapevoli della loro natura effimera, affondano in esse, in cerca di continui mutamenti e nella vana speranza di conquistare un'impossibile felicità. Gli interpreti, affiatati e coinvolgenti, sanno ben alternare acredine e tenerezza, cinismo e sognante aspettativa. Non solo. Riescono infatti anche a evitare la monotonia del verso, variandolo costantemente e realizzando la convincente soluzione registica di far recitare alcune battute sul ritmo di noti pezzi musicali. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente, in basso, una scena di *Eva Peron*, regia di Marcial Di Fonzo Bo; in alto, Eva Robin's in *Il frigo*, regia di Andrea Adriatico; in questa pag., in alto, una scena di *Les escaliers du Sacre Coeur*, regia di Lorenzo Fontana (foto: F. Esposito); in basso, le interpreti di *Le quattro gemelle*, regia di Andrea Adriatico.



Egumteatro e Fuks

Transessuali nella steppa

L'OMOSESSUALE O LA DIFFICOLTÀ DI ESPRIMERSI, di Copi. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Scene di Horacio de Figueiredo. Costumi di Marco Caboni. Luci di Fulvio Michelazzi. Con Massimo Loreto, Annig Raimondi, Maria Eugenia D'Aquino, Riccardo Magherini, Vladimir Todisco Grande. Prod. Teatro Arsenale, MILANO - Egumteatro, SIENA - Regione Toscana.

A Pechino! A Pechino! È lì che vuole andare la squinternata banda pseudo-cechoviana protagonista de *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* (1971) di Copi. Per il momento stazionano però in una Siberia surreale, nevosa e abitata da lupi e cosacchi, forse in attesa di un treno dei desideri che all'incontrario va verso una felicità (ir)raggiungibile. Ci sono due avventuriere, madre e figlia (Irina, naturalmente), di cui quest'ultima concupita da una signora un po' laida di nome Garbo, e due militari: Garbenko e il generale Puskin. Nomi non casuali per identificare personaggi dalla dubbia identità sessuale, mai coerente con quella regalata da madre natura e semmai orgogliosa dei miracoli dei bisturi d'oro di Casablanca. La divertente farsa che, partendo da questi ingredienti, Copi scatena in scena è un gioco di parodie a scatole cinesi, in cui la goliardia di facciata nasconde in realtà un fuoco di fila di raffinate citazioni (soprattutto letterarie) opportunamente decontestualizzate. In un tripudio di falli finti, parrucche, travestimenti e sesso sfrenato gli improbabili protagonisti della pièce oggi non scandalizzano più nessuno, ma in compenso divertono molto. E se l'unione fa la forza, il merito è in buona parte da ascrivere all'intelligente allestimento firmato in coproduzione da Egumteatro (con la regia di Annalisa Bianco e di Virginio Liberti) e dalla squadra attorale del Teatro Arsenale, in forma davvero smagliante. Tutti, infatti, hanno l'aria di godersela un mondo a dire e a fare le cose più turpi, abbigliati in modo strampalato, così come a cantare in playback i successi italiani anni '70, Mina e Caterina Caselli in testa, a commento (surreale, ma non privo di senso) delle loro folli disavventure. La morale della favola? Nessuna. Forse semplicemente un "lasciateci divertire", alla faccia di tutto e di tutti. *Claudia Cannella*

In questa pag. due immagini relative a *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*, rispettivamente nelle messinscena di Annalisa Bianco e Virginio Liberti (in alto) e di Ricardo Fuks (in basso).



Il sipario si apre e si chiude sulle celeberrime note musicali del brano *My Sharona* degli Knack, successo *funky* dei primi anni '80 che immerge la scena e la platea nell'irriverente atmosfera dell'opera di Copi. La storia è ambientata in una Siberia immaginaria popolata da lupi e cosacchi, all'interno di una stanza arredata in modo sobrio con un divano, una tenda dorata e diverse bottiglie di alcool. Lì transitano improbabili figure, mentre il brano musicale *My Sharona*, vero e proprio *leit motiv* ossessivo dello spettacolo, intercala sistematicamente le sequenze sceniche. I continui stacchi musicali e la sincronica alternanza lucebuio frammentano la narrazione in un susseguirsi di brevi "strisce" fumettistiche, creando un ironico effetto-parodia delle *soap opera* televisive, nelle quali spesso la musica genera *suspense* e *pathos* per concatenare le scene. Anche se la segmentazione drammaturgica appare a volte eccessiva, il gioco ideato da Ricardo Fuks, regista argentino trapiantato in Italia, comunque regge e il ritmo singhiozzante dello spettacolo è coinvolgente, soprattutto per merito delle belle interpretazioni attoriali. Irina è una biondina conturbante ed enigmatica, innocente e capricciosa; la Madre, rude e ammiccante come un clown grottesco, si prende cura di Irina a suo modo; la Signora Garbo

è una formosa donna-uomo che ricorda Divine; Garbenko e Puskin sono due generali che sotto l'impermeabile militare nascondono tanga e mutande coloratissime, pronti ad accoppiamenti improbabili e balletti farseschi. Le azioni si susseguono in un eterno presente, i personaggi tentano di raccontare il proprio passato o di immaginare un futuro; ma la menzogna è indissolubilmente legata alla verità, l'oblio alla memoria, la speranza alla disperazione. L'identità dei personaggi è indefinibile, a partire da quella sessuale e familiare, mentre tra di loro c'è poco da dire, nessuna storia da raccontare, soltanto cinico e divertente *nonsense*. *Giuseppe Schillaci*

L'OMOSESSUALE O LA DIFFICOLTÀ DI ESPRIMERSI, di Copi. Regia, scene e costumi di Ricardo Fuks. Con Maria Rosaria Olori, Gabriele Franchi, Cristiana Castelli, Luca Di Bella, Marco Lauri. Prod. Il Bagatto, TERAMO.



Il Teatro d'Arte fra Europa e America



STANISLAVSKIJ incompreso di successo

di Fausto Malcovati

Forse nessun grande maestro del teatro fu così incensato e così frainteso come Stanislavskij. A partire dall'inizio degli anni '20, a partire dalla grande tournée del 1922-24, l'Europa e l'America si prostrarono ai suoi piedi, esaltando il suo teatro, il suo lavoro con gli attori (ancora non si chiamava sistema) e dovunque cominciarono a pullulare seguaci e "istruttori", raramente suoi allievi effettivi, quasi mai autorizzati a dichiararsi tali. Negli ultimi anni un gruppo di studiosi di varie nazioni, validamente guidati da Marie-Christine Autant-Mathieu, si è messo a raccogliere materiale sulle influenze che Stanislavskij e i suoi spettacoli hanno avuto sul teatro europeo e americano: ne è venuto fuori un

Su uno dei maestri del teatro più fraintesi del Novecento è uscito in Francia un volume che fa chiarezza sulle cattive interpretazioni della sua ricerca sul lavoro dell'attore e sui suoi falsi seguaci

gran bel volume, edito dal Cnrs francese nella collana diretta da Béatrice Picon-Vallin, dal titolo intrigante, *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramification, voyages* (Il Teatro d'Arte di Mosca. Ramificazioni, viaggi). Uno strumento indispensabile per capire quanto poco l'Occidente in generale abbia capito in quegli anni quello che il maestro moscovita aveva fatto e stava facendo, come abbia cercato di scimmiottarne subito e malamente i principi, come non abbia potuto per ragioni storiche seguirne l'evoluzione successiva, come insomma si sia precipitato a dichiararsi suo seguace senza aver in mano nessun valido strumento per definirsi tale. Ci sono alcune considerazioni preliminari, che fa la curatrice in apertura del volume, senza le quali è difficile

inquadrare il problema: prima fra tutte quella che nel 1922, quando parte per la sua prima grande tournée in epoca sovietica (la precedente era stata nel 1906, aveva toccato soprattutto molte città tedesche, Berlino, Dresda, Lipsia, Karlsruhe, Francoforte, Dusseldorf, e poi Vienna, Praga ma non Parigi) il Teatro d'Arte sta attraversando una delle peggiori crisi della sua storia, presenta spettacoli vecchi talora di più di vent'anni (*Lo zar Fiodor Ioannovic* di A. Tolstoj risale, anche se più volte riveduto, all'anno di fondazione del teatro, il 1898), vive di rendita, non sa come rispondere alla pressante esigenza di rinnovo del repertorio e dei sistemi di messa in scena, esigenza indilazionabile dopo la rivoluzione, insomma è già un monumento a se stesso e non la punta di diamante di una grande cultura teatrale. Europa e America applaudono, delirano, esclamano «mai vista una simile perfezione, una così perfetta armonia di una troupe» e nessuno si rende conto che la sclerosi è già in atto. Seconda considerazione indispensabile: molti attori del Teatro d'Arte emigrano tra il 1918 e il 1922, altri rimangono in Occidente lasciando la compagnia dopo la tournée. Ma di quello che Stanislavskij sta scrivendo, di come sta organizzando il lavoro dell'attore, di quali tappe prevede nell'organizzare il suo "sistema" nessuno dei suoi attori sa nulla: lo stesso regista ha ancora appunti non sistematici, idee in fase di definizione, procedimenti da mettere a punto. È vero, molti di coloro che rimangono in Occidente hanno fatto sotto la sua direzione spettacoli importanti, hanno discusso con lui, hanno recepito la disciplina, il rigore, la ricerca: ma di un "sistema" con enunciazioni sicure e chiari punti di riferimento si può parlare solo quindici anni più tardi, quando esce in Unione Sovietica il primo volume degli scritti teorici stanislavskiani, pochi mesi dopo la morte dell'autore, e a nessuno degli emigrati è più accessibile il verbo del maestro.

Tre anni di prova per *Amleto*

Il volume si apre con un massiccio contributo dedicato al primo "informatore" occidentale sui rivoluzionari metodi dello sconosciuto regista moscovita: Gordon Craig. Chiamato nel 1908 a dirigere in collaborazione con Stanislavskij il celebre *Amleto*, arriva nella capitale sovietica ed è subito coinvolto nell'atmosfera di ricerca, di rinnovamento: ma presto le due linee di interpretazione del testo, le due letture dello spettacolo a venire, come è ben noto, si dimostrano inconciliabili. Da un lato la tendenza stanislavskiana a psicologizzare l'interpretazione, dall'altra la volontà craighiana di semplificare, astrarre, metaforizzare. L'autore del saggio, Arkady Ostrovskij, presenta nuovi materiali sul lavoro svolto da Craig con la compagnia, sulle incomprensioni tra i due registi, sui punti più controversi (per esempio la recita degli attori, che Stanislavskij vedeva come una summa del proprio credo teatrale e Craig invece come una denuncia dell'artificio, della menzogna insiti nella recitazione), sui disastri tecnici (l'incredibile lentezza delle prove durate circa tre anni, i costi astronomici di scene e costumi, il crollo alla vigilia della "prima" dei famosi "schermi", il tentativo di ripararli alla meglio ecc.), sulla necessità di montare in fretta e furia, contro ogni tradizione del teatro, un nuovo spettacolo per non creare un buco troppo prolungato nella programmazione (ci pensa

Nemirovic-Dancenko con *I fratelli Karamazov*, spettacolo fiume in due serate, preparato con mezzi modestissimi, provato per soli due mesi: uno dei più grandi successi della storia del Teatro d'Arte). Comunque è Craig a scrivere per primo in Europa del lavoro straordinario che si svolge nel teatro moscovita, del rigore, della serietà, della minuziosa preparazione collettiva. Certamente più inquietante la seconda sezione, intitolata non a caso "Diffusione e deformazione di un insegnamento". Qui Tatiana Butova affronta la spinosa questione degli allievi americani: e ci dà materiali pochissimo noti sul pioniere delle "filiazioni" del Teatro d'Arte, Richard Boleslavskij. Attore affermato con Stanislavskij (fra l'altro, Laerte nell'*Amleto* e Beliaev in *Un mese in campagna*), uno dei fondatori del Primo Studio (dove firma la regia di *Il naufragio della Speranza* di Heijermans, *I vagabondi* di Volkenstein e *Balladyna* di Slowackij), emigra tra i primi, nell'inverno del 1919, diretto prima a Praga, Berlino, Parigi poi gli Stati Uniti. Con qualche resistenza viene accolto nella compagnia del Teatro d'Arte in tournée a New York (l'ostracismo duro verso gli emigrati verrà più tardi) dove fra l'altro sostituisce Stanislavskij nel ruolo di Satin in qualche replica di *Bassifondi*. Rimasto in America, diventa ben presto il divulgatore più accreditato dei principi stanislavskiani: tiene conferenze, pubblica articoli, apre a New York il Laboratory Theatre con un'altra emigrata, Maria Ouspenskaja (Charlotta nel *Giardino dei ciliegi*) mettendo in scena alcuni spettacoli che fanno rumore (*Il santo* di Young, *La dodicesima notte* di Shakespeare, *La lettera scarlatta* da Hawthorne). È vero che parla di concentrazione, memoria emotiva, ritmo, caratterizzazione, ma il quadro generale del suo insegnamento manca di rigore (anche per la mediocre conoscenza dell'inglese) e ignora la svolta sistematica nelle teorie del maestro che avviene proprio tra la seconda metà degli anni venti e l'inizio degli anni trenta. Nel 1929 viene chiamato a Hollywood, dove l'avvento del sonoro sottolinea la necessità di una maggiore attenzione alla psicologia dei personaggi: è il suo momento. Gira sedici film, alcuni dei quali sono autentici trionfi, con cast di grande rilievo: *Rasputin e l'imperatrice* con i tre fratelli Barrymore, John, Lionel, Ethel, *I miserabili* con Charles Laughton e Fredric March, *I giardini di Allah* con Marlene Dietrich e Charles Boyer, *La fine di Mrs Cheyney* con Joan Crawford e Robert Montgomery. Anche la Ouspenskaja si trasferisce a Hollywood (il ruolo più famoso, la direttrice della scuola di ballo in *Waterloo Bridge*) e svolge attività pedagogica, vendendo il sistema del maestro alle sprovvedute star hollywoodiane.

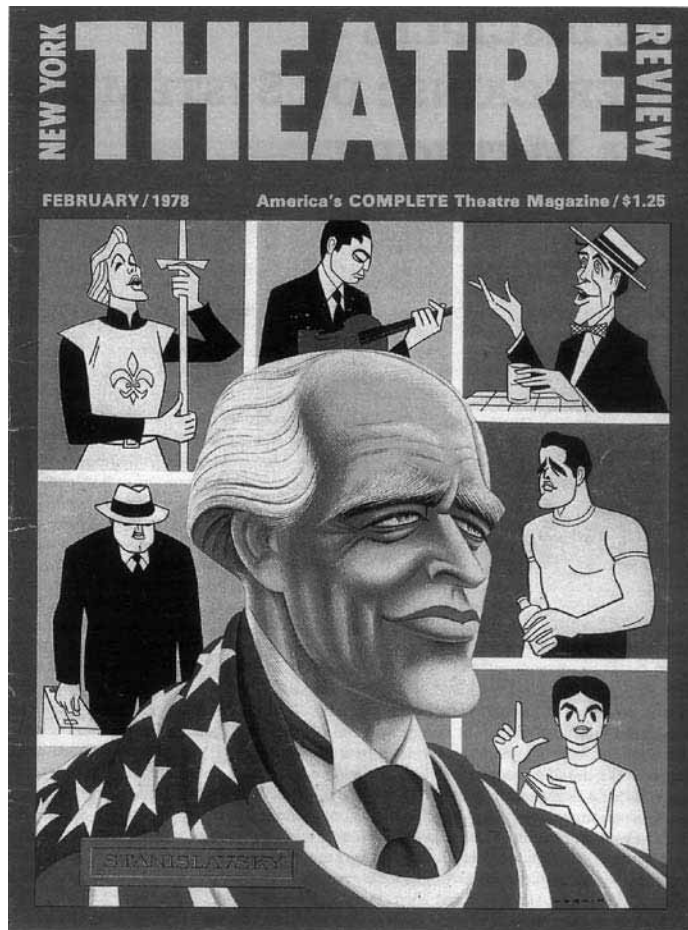
Sconforto per *My life in art*

Un altro capitolo cruciale su cui finalmente si fa un po' di chiarezza dopo tanta confusione: le edizioni occidentali delle opere di Stanislavskij. Il primo testo, *La mia vita nell'arte*, viene scritto in fretta e furia da Stanislavskij durante il soggiorno americano per racimolare un po' di soldi (la trionfale tournée non dà quasi nessun profitto, dati i costi astronomici dei trasporti di scene, costumi, della compagnia di più di cento persone; e lui ha un figlio malato da curare in Occidente): il contratto viene firmato nel 1923, il libro, *My life in Art*, esce

nell'aprile del 1924. Di fronte alla lussuosa edizione, Stanislavskij è preso da terribile sconforto: il libro è superficiale, affrettato, generico, troppo anedddotico. Si rimette subito al lavoro, con l'aiuto di una preziosa collaboratrice, Ljubov Gurevitch, che conosce perfettamente il suo pensiero e il suo stile: nel settembre del 1926 esce la versione russa, completamente riscritta, arricchita, ponderata. E subito Stanislavskij rinnega la precedente: l'unica attendibile è quella russa. Ma l'altra è da due anni in circolazione, ritradurla costa troppo, e l'America rimane per anni con la vecchia versione. Ancor peggio avviene con *Il lavoro dell'attore su se stesso*, primo volume dell'opera sul "sistema": comincia a raccogliere gli appunti già stesi nel 1929, con l'aiuto della fedele Gurevitch, ed è di nuovo dall'America che gli arriva una pressante proposta di pubblicazione. I coniugi Hapgood (lei è traduttrice, lui critico teatrale) procurano un prestigioso editore, Yale University Press, e vantaggiose offerte di giornali pronti a pagare profumatamente qualche anticipo. Nascono subito le prime grosse difficoltà: il testo è molto più complicato del precedente e soprattutto nel dicembre del 1931 i frammenti sottoposti al comitato che deve autorizzarne la pubblicazione all'estero vengono furiosamente accusati di idealismo, astrazione, antistoricismo. L'Associazione degli scrittori proletari è implacabile. Un attacco rivolto non solo agli scritti del regista: tutto il Teatro d'Arte è preso di

mira, denunciato per la reticenza verso la nuova drammaturgia sovietica, per gli allestimenti vetusti, per l'immobilità della compagnia. Stanislavskij si ritira sempre più nel suo studio, prova poco, non si assume nessuna responsabilità all'interno del teatro: scrive il suo libro, sperando in tempi migliori. Portata a termine una prima versione, nel 1936 la manda in America: ma la Yale University Press ha cambiato direzione e rifiuta di pubblicarlo. Gli Hapgood trovano un piccolo editore che accetta il dattiloscritto, a patto che sia ridotto di circa un terzo: Elizabeth Hapgood ottiene da Stanislavskij l'autorizzazione a operare i tagli necessari. Così, ampiamente manipolato e drasticamente ridotto, *An actor prepares* esce nel novembre del 1936. Stanislavskij, ormai malato e sempre bisognoso di soldi, non reagisce, ma prepara con le ultime forze l'edizione russa, correggendo, aggiungendo, modificando fino a poco prima di morire. *Il lavoro dell'attore su se stesso* esce tre mesi dopo la sua morte: e si apre la questione dei diritti d'autore. Poiché l'Urss non aderisce alla convenzione internazionale, gli eredi del regista non hanno nessuna tutela: che fanno allora i buoni

Hapgood? Elizabeth, pur essendo traduttrice, si autonoma co-autrice e riceve così i diritti d'autore americani per la famiglia Stanislavskij. Lo stesso fa per le altre opere: e controlla così per decenni ogni traduzione, imponendo il testo scorcio. La Francia, per esempio, traduce *La formation de l'acteur* dall'edizione americana, mentre l'editore Laterza, che affida a Gerardo Guerrieri una traduzione de *Il lavoro dell'attore su se stesso* dall'originale russo, deve comunque pagare una somma salata alla Hapgood Estate. Nel volume si parla di Cecoslovacchia, di Germania, di Polonia tre paesi in cui fortissime sono state le influenze, frequenti le permanenze di attori esuli; si parla dell'ultima, allucinante tournée del 1937, quando il Teatro d'Arte, ormai completamente sclerotizzato, viene inviato all'Esposizione Universale di Parigi, in missione chiaramente politica, con un repertorio di stretta osservanza sovietica (Gor'kij e Trenev, oltre a un adattamento di *Anna Karenina*), un codazzo di agenti del Kgb, controlli a vista di attori e tecnici per impedire contatti indesiderati con emigrati. C'è anche un capitolo sulla permanenza di Nemirovic-Dancenko a Hollywood, spassoso se non fosse tragico: la mecca del cinema gli offre contratti mirabolanti purché scriva storie d'amore e di morte, gli boccia uno dopo l'altro i copioni proposti e lo rimanda in patria con mille ringraziamenti. Vorrei concludere citando due nomi legati al Teatro d'Arte,



due attori grandissimi e sfortunati di cui vengono qui narrati i tragici destini, Michail Cechov e Nikolaj Massalitinov. Il primo, emigrato nel 1928, insegue per tutta Europa il sogno di fondare un teatro in lingua russa, di ridare voce al suo irripetibile talento (era stato prima dell'emigrazione un colossale Amleto e un impagabile Chlestakov) e finisce triturato dalla macchina hollywoodiana (qualcuno lo ricorda come medico un po' pazzo accanto a Ingrid Bergman e Gregory Peck in *Io ti salverò* di Hitchcock, ruolo per cui fu candidato all'Oscar come attore non protagonista); il secondo, dopo aver diretto per anni il teatro nazionale bulgaro a Sofia, con spettacoli di altissimo livello sia come regista sia come interprete, viene estromesso dai comunisti che prendono il potere nel 1944. Un libro davvero indispensabile per chi vuole capire che cosa oggi in Europa sappiamo di Stanislavskij, del suo sistema e come lo abbiamo saputo, per chi vuole ripercorrere la difficile storia dei grandi personaggi che si sono allontanati dal Teatro d'Arte dopo la Rivoluzione e di quelli che con fatica ci sono rimasti. ■

Aumentano gli spettatori non diminuiscono

di Ugo Ronfani



Dopo l'euforia delle promesse elettorali, compreso il mirifico obiettivo dell'un per cento del Pil ai Beni Culturali, la penuria delle risorse, l'inerzia dei vertici istituzionali, il vizio del consociativismo che s'accontenta dell'assistenzialismo e la povertà dei progetti di riforma inducono a non sperare in una soluzione nel breve periodo della crisi del teatro

Mentre scrivo il nuovo governo muove i primi passi. Condizionato dal peso del debito pubblico che ridimensiona progetti di riforma, dall'esiguità di una maggioranza che le impone cautela e, per dirla tutta, da esitazioni programmatiche già emerse in campagna elettorale. Come dire che non dovremo aspettarci granché: se non saranno "lacrime e sangue" sarà un grigio, rassegnato "tirare a campà". Promesse elettorali ne sono state fatte, con italica prodigalità, anche nel campo che qui interessa, quello dei Beni culturali e dello Spettacolo dal vivo: l'un per cento del Pil per la Cultura nel medio periodo, subito il ripristino dei livelli del 2001 (Prodi dixit); e sempre in campagna elettorale Buttiglione ha potuto addirittura giustificare il suo non fare con la povertà delle risorse, tagli del Fus compresi. Si torna alla casella di partenza (di dove - è onesto ammetterlo - c'era già stata la falsa partenza delle gestioni Veltroni e Melandri, con l'"incompiuta" degli schemi legislativi di Forlenza; e ora siamo qui un'altra volta ad aspettare il miracolo di San Gennaro della riforma della nostra società teatrale che - sono pronto ad accettare scommesse - è tutt'altro che all'orizzonte. Non ci sarà nel breve periodo perché il contesto - dicevo sopra - è decisamente sfavorevole ad ardimenti riformatori, perché la nuova e risicata maggioranza eredita l'inclinazione all'immobilismo impostale dalla necessità di tenere insieme una compagine composita, perché la grande chiacchiera sulla riforma del teatro che dura da cinquant'anni continua a scontrarsi con un meschino spirito consociativo che s'accontenta di un risicato assistenzialismo a pioggia (il che faceva andare in bestia Eduardo) e, per dirla tutta, perché in un assetto legislativo incompleto, dove fra Stato e regioni non si capisce chi deve fare che cosa, scarseggiano idee progettuali forti.

Una vitale *nouvelle vague*

Quando Franco Cordelli, eccentrico demolitore di idee ricevute, scrive (sul *Corriere della Sera*) che dovrebbe essere chiara finalmente l'idea che il teatro «non può essere trattato né secondo logiche di appartenenza politica (che torneranno con il nuovo corso, vedrete: già se ne colgono i segni) né alla stregua di un'azienda» (com'è accaduto nell'ultimo quinquennio definito neo-liberal), e nega che «la produttività debba essere constatata nell'immediato in termini meramente quantitativi» (quelli del dio borderò), dice cosa buona e giusta, ma lontana anni luce dalla pedestre realtà della scena italiana. Dove, a ben guardare, sono in corso vistosi fenomeni di "assestamento tellurico": il declino, perché non ripensato in termini culturali, della funzione del teatro pubblico (sintomatica la conversione al teatro lettera-

i problemi

rio e scientifico di Ronconi); il dilagare della medietà televisiva nel teatro privato con l'invasione dei musical e le incursioni dei divi del video e, dato di notevole e sottovalutata rilevanza, il rigoglioso manifestarsi, invece, di un teatro ai margini, figlio della *nouvelle vague* della sperimentazione (non quella che è vissuta in parassitaria simbiosi con il vecchio sistema teatro: quella decisamente alternativa), che vede il moltiplicarsi di nuove scene anche periferiche e l'adesione di un pubblico giovane uscito dal disincanto del condizionamento televisivo. Quest'ultimo fenomeno, la inattesa vitalità dell'ultima *nouvelle vague* ancora mal compresa dalle istituzioni (se si eccettua l'iniziativa della Provincia di Milano, che ha destinato alle giovani compagnie emergenti, ma trascurate dal sistema, i fondi accantonati per ottenere - senza risultato - un posto nel consiglio di amministrazione della Scala; e che ha previsto per il 29 ottobre una Festa del Teatro aperta alle nuove tendenze), indica - sia detto senza demagogia o discriminanti politiche - una delle direzioni vitali per il rinnovamento del nostro teatro, quello pubblico compreso. Ma bisognerà che l'operazione poggi su una lungimirante visione socio-culturale, che tenga conto fra l'altro della ancora approssimativa conoscenza delle potenzialità e delle risorse teatrali del territorio: e qui comincia proprio quel tipo di progettualità riformatrice che continua a fare crudelmente difetto. (Sia detto fra parentesi, con riferimento a uno studio di tutto rispetto, autore Franco Celenza - *Storia del Teatro in Abruzzo dal Medioevo al secondo Novecento*, Ed. Edians - che offre un'analitica lezione di metodo per una prospezione delle realtà e delle risorse teatrali di territorio: se in tanti anni di chiacchiere, all'insegna del centralismo politico-burocratico, sul futuro della scena italiana si fossero condotte puntuali analisi regionali di questo genere, oggi sia il legislatore che l'operatore culturale saprebbero di dove cominciare per dare ossigeno alla nostra società teatrale).

Pulcinella redivivo?

Si brancola, invece, al fioco lume della lanterna dell'assistenzialismo. Eloquente, e inquietante, il modo con cui *Il Giornale dello Spettacolo* dell'Agis (che da sempre cerca di tenere insieme le categorie del teatro con una confusa ammicchiata consociativa, facendo delle sovvenzioni del Fus la pozione salvifica contro la crisi) ha interpretato i dati della Siae relativi al 2005: mezzo milione di spettatori in più nelle sale teatrali, trend favorevole confermato nel primo quadrimestre del 2006. Di qui un titolo trionfalistico sui segni di ripresa nella Prosa: «Non si celebra il funerale di Pulcinella»; sbaglia di conseguenza - si leggeva nel testo - chi ha scritto di una morte annunciata del teatro italiano. Siccome si dà il caso che *Il funerale di Pulcinella* sia il titolo

del *pamphlet*, sia pure scaramantico, pubblicato da chi scrive, chiamato in causa come menagramo perché con la mia funerea metafora suonavo le campane a morto al posto del festoso scampanio dei dati Siae, mi sono sentito in dovere di replicare a tanto secondo me ingiustificato gaudio. Ho contraddetto, con una replica sul *Giornale dello Spettacolo* (per la verità cortesemente e rapidamente pubblicata: né poteva essere diversamente, dato che *Il Giornale dello Spettacolo* è da tempo diventato il muro del pianto dei teatranti italiani) che nonostante i dati positivi, di cui ero il primo a rallegrarmi, lo stato di crisi della Prosa restava incontrovertibile e evidente. Dopo di che, con immodestia d'autore in tal caso forse giustificata, ricordavo che il mio libello - sul quale era sceso il silenzio delle istituzioni, ma che "alla base" aveva contribuito a rilanciare il dibattito a Milano, a Genova, nel Nord-Est e nel Sud - diagnosticava puntigliosamente (in 43 capitoli) le varie malattie della nostra società teatrale, «travolta - aggiungevo utilizzando le stesse espressioni usate dall'Agis nei giorni dell'agitazione per i tagli del Fus - dai compromessi politici e dai consumismi televisivi». Ribadivo, e ribadisco, che i dati numerici in positivo della Siae, e le convergenti rilevazioni cautamente ottimistiche della Borsa Teatro e dell'Etì, non sono sembrate a me, incorreggibile guastafeste, tali da indurmi a correggere il pessimismo di fondo del mio libello. Ero e sono convinto che l'aumento del pubblico è dovuto a cause ben specifiche: al ricambio generazionale, al fuggi fuggi dalla vacuità della televisione, al premere di nuove realtà culturali per le vie di una ricerca sperimentale ormai ineludibile, e al bisogno, anche, di rinvigorire una partecipazione democratica esangue con lo stare insieme nel rito del teatro. Un insieme senza dubbio positivo e tonificante, ma non sufficiente per restituire salute e vigore alla nostra scena. Non facevo (e non farò qui: chi ha avuto la costanza di seguirci nei diciott'anni di vita di questa rivista sa come siamo andati esponendo urgenze riformatrici nell'indifferenza, ahinoi, dei vari governi della Repubblica). Urgenze disattese, di tipo culturale, istituzionale e strutturale che, dopo mezzo secolo di promesse non mantenute e di non disinteressata inerzia, ci hanno relegato in posizioni di retroguardia in Europa. Scuotere l'inerzia delle istituzioni, difendere lo specifico teatrale dagli ibridismi mediatici, ridefinire il ruolo del teatro pubblico, rendere permanenti e organici la sperimentazione e il ricambio generazionale, affrontare di petto la questione della negletta nostra drammaturgia contemporanea, restituire nell'informazione un ruolo culturalmente selettivo alla critica oggi relegata ai margini del marketing promozionale, affrontare seriamente i problemi del decentramento a prescindere dai gruppi di pressione politici ed economici, smetterla con le pratiche della lottizzazione nel finanziamento e nella distribuzione degli spettacoli, etc. etc. etc. Dietro il requiem scaramantico del «funerale di Pulcinella» c'è un disagio profondo, ormai antico, che nel faticoso contesto culturale, politico ed economico del Paese difficilmente potrà essere superato nel breve periodo. Non facciamoci illusioni, non speriamo che, cambiati i vertici istituzionali, i mali del nostro teatro saranno affrontati e risolti. A essere ottimisti si potrà sperare al massimo, temo, in un'alternanza di preposti a gestire l'esistente. «Ha da passà 'a nuttata»: ma la nottata sarà lunga. ■

Parigi



Il Théâtre du Rond-Point sugli Champs-Élysées ha dedicato una personale a Olivier Py, drammaturgo, regista, attore e molto altro - In scena cinque diversi spettacoli, una serata di cabaret e una conversazione sul futuro del teatro popolare

Le illusioni teatrali di OLIVIER PY

di Filippo Bruschi

Olivier Py è quello che si chiama un "enfant prodige". A soli quarant'anni ha già una decina di opere alle spalle, di cui alcune di dimensioni epiche, un romanzo, delle canzoni di cabaret interpretate sotto le spoglie di Miss Knife; da quasi dieci anni dirige il Centre dramatique d'Orleans con cui ha messo in scena l'integrale del *Soulier de Satin* di Claudel. Per rendere conto di questa poliedrica personalità, il Théâtre du Rond-Point ha imbastito la "Grande Parade Py", un vero festival dedicato all'autore di cui abbiamo recensito i tre spettacoli principali. *Les illusions comiques* riprende il titolo del celebre "monstrum" di Corneille e lo declina al plurale. Diverso l'assunto: morte le ideologie, morta la religione, anonimo il presente, solo una cosa può salvarci, il teatro; non quello borghese e nemmeno quello delle sterili sperimentazioni, bensì quello dove risuoni la voce universale del poeta. Purtroppo molti se ne sono accorti e dai politici agli stilisti tutti vogliono incensarlo, persino il papa lo invidia e gli chiede consiglio. Ovvio che davanti a tanta adulazione il poeta perda l'anima, dimentichi gli amici attori e le eroiche notti negli squallidi hotel di provincia e creda davvero alla sua missione evangelica. Ma il mondo dove regna la comunicazione - l'esatto opposto della poesia - non può che essere ostile al poeta e questi, dopo aver rischiato la testa, tornerà a Canossa per ricominciare tutto da capo con i suoi vecchi amici. *Les illusions* è una gran farsa dove, al di là della parabola, contano le lunghe performance degli attori, l'allegria naif dei colori, il ritmo canagliesco da *vaudeville*. Py conferma i suoi molti talenti: recita a meraviglia la parte di se stesso, sa far ridere e ha un gusto barocco ma perfettamente controllato della retorica teatrale. Dove ci sembra cadere è proprio in quello che più sembra importargli, nel suo prometeico sforzo di definire l'arte tra-

gica, quando non il teatro *tout court*. Ne ripareremo più avanti. Oltre a Py, tra gli attori segnaliamo il sibillino Olivier Balazuc e l'istrionico Michel Fau, letteralmente strepitoso nel doppio ruolo di se stesso e della tante Geneviève. Decisamente meno convincente lo statuario Philippe Girard, forse perché gli sono affidati il ruolo un po' *larmoyant* del poeta morto troppo giovane (un omaggio a Jean-Luc Lagarce) e molte delle discutibili tirate sull'arte tragica. Impeccabili le scenografie del fedele André Weitz, circensi il giusto, sempre al servizio dell'azione. Riassumere la trama dei *Vainqueurs* (più di dieci ore di spettacolo pause comprese) sarebbe come pretendere di comprimere in qualche riga l'*Anello del Nibelungo* di Wagner o il *Faust* di Goethe. Ci limitiamo a dire che al centro di tutto vi è il dionisiaco sorriso che Florian recupera da una prostituta sfigurata e che gli servirà per prendere il potere in Arcadia sotto le false spoglie dell'ultimo

Irlanda/Inghilterra

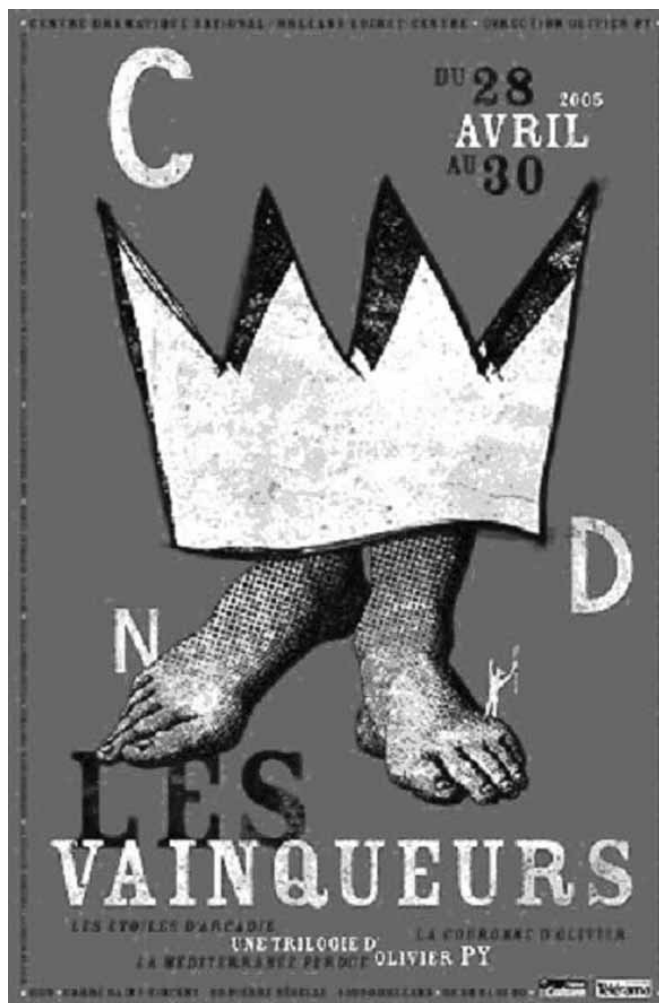
Un BECKETT filologico

ENDGAME, di Samuel Beckett. Regia di Charles Sturridge. Scenografie di Eileen Diss. Costumi di Charlotte Walter. Luci di Davy Cunningham. Con Kenneth Cranham, Peter Dinklage, Tom Hickey, Georgina Hale. Prod. Gate Theatre (Dublino) e Barbican Centre (London). Beckett Centenary Festival 2006, DUBLINO-LONDRA.

Idiciannove *plays* di Beckett proposti in contemporanea al Gate Theatre di Dublino e al Barbican di Londra: un modo non soltanto per celebrare il centenario del drammaturgo irlandese, ma altresì per sperimentarne l'attualità sulla scena, verificando l'interesse rinnovato ovvero suscitato *ex novo* in vecchie e giovani generazioni di teatofili. *Finale di partita*, in quest'occasione diretto

da Charles Sturridge, assomma molti dei *topoi* della drammaturgia di Beckett: l'indeterminatezza di luoghi e tempi, la desolazione di un paesaggio che rimanda a una catastrofe imminente o da poco avvenuta, l'assenza di biografia dei personaggi, uniti da legami di servile interdipendenza, il richiamo alla figura del clown e i siparietti da comica finale declinati, però, in una tonalità di amaro disincanto. *Endgame*, poi, contiene quella battuta che ben sintetizza poetica e, più in generale, visione del mondo, dell'irlandese: quel «nulla è più comico dell'infelicità» che Georgina Hale/Nell pronuncia con un adeguato misto di candore e cinismo. Sentimenti che, in dosaggi differenti, qualificano le interpretazioni degli altri attori. Tom Hickey affianca ai modi fanciulleschi del suo Nagg durezza e sferzante lucidità nel racconto dell'insistente pianto del piccolo Hamm e della crudeltà del figlio diventato adulto. Ma paure e capricci infantili permangono ancora in Hamm, al quale Kenneth Cranham dona sarcasmo e vittimismo, toni oscillanti dalla rabbia rancorosa al piagnucolio fino alla dignitosa rassegnazione nel momento della scoperta della partenza del servitore/figlio (forse?) Clov. Sturridge affida questa parte a Peter Dinklage, un attore nano che ben incarna disorientamento, dubbi, incertezze e debolezze del proprio personaggio. Una scelta che s'inserisce nell'impostazione devotamente filologica della regia, desiderosa di assomigliare il più possibile il proprio allestimento a quanto immaginò lo stesso Beckett. Così, la "diversità" di Clov diventa emblematica di quella realtà che il drammaturgo volle tanto estranea alla nostra perché meglio potesse rappresentarne faticose verità. *Laura Bevione*

erede della vecchia dinastia reale. In questa lotta avrà come avversari l'ultimo dittatore postcomunista che regna sul paese e soprattutto Ferrère, trafficante di prostitute e vero detentore del potere economico. Nel terzo atto Florian diventa Cythère, prostituta che tutti adorano e che tutti manovra. Ferrère, che ha perso tutto per seguirla/o e scoprire il segreto del sorriso, è ridotto alla stregua di uno schiavo. La lotta continua negli atti successivi e, quando tutto sembra finito, tutto ricomincia più o meno dal principio. Stupefacente la prova degli attori, tutti. È probabile che il testo sia stato scritto pensando alla troupe che abbiamo visto all'opera, tanto si ha l'impressione di ascoltare una partitura modellata sulle capacità di ogni singolo esecutore. Si sa l'importanza che Py attribuisce alla parola ma la cura riservata ai corpi, dal più arduo esercizio fisico alla singola smorfia, non ci è sembrata da meno. Ancora impeccabili le scenografie, composte essenzialmente da due grandi cubi, che girando su se stessi si trasformano volta a volta in bordello, palazzo o obitorio; belle le luci e oltremodo spassose le canzoni da cabaret composte dallo stesso Py. Unica nota stonata, la pletora di tirate filosofiche pseudonietzscheane, le quali, oltretutto, cascano spesso a fine atto, infieriscono sadiche sullo spettatore già un po' imbozzacchito nella sua poltroncina. *L'epistola ai giovani attori* delude invece sotto diversi aspetti. In primo luogo è composta da molte parti che si trovavano già nelle *Illusions*; secondariamente, almeno nella versione presentata al Rond-Point, sembra montata senza cura, senza vera integrazione tra momenti seri e comici, come se questi ultimi



In apertura una scena di *Vainqueurs*, regia di Olivier Py; in questa pag. la locandina dello spettacolo.

servissero più che altro a celare la gravità del messaggio. Il tutto affidato a due attori, John Arnold e Samuel Churin, uno che interpreta la tragedia, l'altro i suoi cinici oppositori, apparsi fuori ruolo. Dunque, il messaggio: al giorno d'oggi tutto, dall'invasività dei media ai pensatori ufficiali dello strutturalismo, congiura contro la musa tragica, contro la parola, la quale ha ormai smarrito la sua natura sacrale ed eucaristica. Gli attori comunicano, non parlano, dimenticando che il loro compito non è «di dire la parola, ma di ascoltarla». La filippica di Py è spesso affascinante, ma è poi così fondata? Essa sembra ispirarsi a Claudel e Pasolini ma senza avere alle spalle un universo sociale o culturale su cui appoggiarsi. Di conseguenza il poeta, com'era già sottointeso nelle *Illusions*, finisce per ripiegarsi su se stesso e l'eden designato ad accoglierne la parola si restrin-

ge fino alle quattro mura di un teatro. Cosciente di questa fuga dalla storia, Py apre l'*Epistola* con la frase «Parlo senza la speranza di essere compreso» e, nei *Vainqueurs*, sceglie l'Arcadia come terra ideale per accogliere l'utopia del principe-poeta: non l'occidente né il terzo mondo, ma il resto di un Europa che fu e che sta definitivamente sparendo. Fuga che diventa discutibile quando vuole portare con sé la tragedia e trasformarla in un assoluto sempre identico a se stesso: ci sono Sofocle, Shakespeare, Racine, Schiller, tutti hanno fornito una versione della tragedia, che non è mai la stessa e che non è certo storica. Quanto all'idea che il Novecento avrebbe ucciso la tragedia, ci sembra che García Lorca, Pasolini, Müller o Koltès possano smentirla. Ma chissà a quale tragedia Py faceva riferimento... ■

regia di Dodin

LEAR tiranno buffone

RE LEAR, di William Shakespeare. Regia di Lev Dodin. Scene e costumi di David Borovskij. Con Petr Semak, Sergej Kurysev, Sergej Kozyrev, Igor Ivanov, Aleksej Zubarev, Sergej Vlasov, Aleksej Devotcenko, Anatolij Kolibjanov, Danila Kozlovskij, Vladimir Seleznev, Oleg Dmitriev, Elizaveta Bojarskaja, Elena Kalinina, Dar'ia Rumjanceva. Prod. Malyj Teatr - Teatro d'Europa, PIETROBURGO.

voce Petr Semak, non suscita in noi alcuna pietà, compassione. Nel suo cappottone lungo bianco, barba e capelli lunghi legati dietro come un vecchio hippy, i denti artificialmente anneriti, l'attore mantiene perennemente un ghigno buffonesco sulle labbra, fa le linguacce, insomma "gigioneggia" e si avvia con la trionfante irresponsabilità dei tiranni alla tragedia finale, quasi avesse diviso il suo regno al solo scopo di seminare fra le sue figlie guerra e morte: «Après moi le déluge». Se Lear buffoneggia più del suo matto, Gloucester, subito pronto a credere al tradimento del figlio legittimo, non fa che frignare, e avanzare deboli proteste. Interpretato da Aleksej Kozyrev, attore fra i prediletti di Dodin, ma che qui sembra viziato dal molto Cechov fatto e dona al duca, padre di Edgar, un tedioso tono piagnucolante, una postura ricurva e molle da salice piangente. Dodin sfronda la tragedia da ogni possibilità di suscitare sentimenti catartici e, stretta complice la traduzione stringata e prosaica della figlia Dina, la prosciuga dei suoi fiumi verbali ed emotivi di poesia (la priva, dunque, del suo sguardo alto sulla vita dell'uomo), la riduce all'osso di una storia di lotta generazionale, le toglie i colori della passione e la riveste - dalle scene ai costumi al trucco - del bianco e nero della morte. E anche laddove ci sono intuizioni forti, come nella scena del temporale in cui i padri sotto il "trucco" della vecchiaia, rivelano un corpo forte e virile che non vuole essere sottomesso, queste sono indebolite da un prevalente desiderio di laconicità espressiva sia dal punto di vista visivo (che modestia quel solitario tuono e quelle lampi di luce per quello che un momento centrale del dramma, per non parlare

di alcuni costumi) sia da quello interpretativo. Come a dirci, poche storie signori miei, la vita è un

teatrino ridicolo di bassi istinti, ognuno è dominato da se stesso, in forza e in debolezza. E così risulta sbrigativa e in sottotono anche la recitazione degli attori (in particolare i più giovani), e nonostante Dodin sempre dichiarati di tenere più di ogni altra cosa al lavoro con l'attore, qui fa sentire poco la sua mano e anche i suoi attori più fedeli e bravi stentano a dare peso alle loro parti. E anche Devotcenko, che non appartiene alla compagnia del Malyj ed è, meritatamente, uno dei giovani attori russi più in vista del momento, nella parte del Fool ha una sua indubbia forza ma non sfodera del tutto quella sua energia tagliente e cattiva. Insomma uno spettacolo opaco, più torvo che feroce.

Anche Dodin come Lear è un padre tiranno e di-struttivo che ci vuole lasciare solo rovine? *Roberta Arcelloni*



Intorno a un camino si sviluppa un interno borghese su due livelli: un pianoforte in un angolo, sedie antiche da rottamare in legna da ardere, un giradischi, e poi un piano superiore con una vetrinetta di reperti esotici che nasconde una specie di soffitta dell'anima dove galleggiano tutù da ballerina. In un fianco dell'imponente scena disegnata da Anna Viebrock campeggia una porta simile a quella del palazzo di giustizia di Bruxelles. L'ultimo spettacolo di Christoph Marthaler vive di sfasamenti spazio-temporali, tra musiche di Bach, Monteverdi, Schubert, Fauré, Wagner, Saint-Saëns, Brahms. Per più di due ore canto, pianoforte, giradischi, parola e gesto ipernaturalista esasperato in ripetizioni o in accelerazioni clownesche si intrecciano in un contrappunto assolutamente musicale, fatto di temi e controtemi, di fughe nel vuoto e di malinconiche pause. In scena una famiglia, con tic molto simili ai nostri, ma anche Nerone e Poppea, i duettanti amanti terribili di una famosa opera barocca, lacrime di canzoni da salotto francesi e improvvisi sferragliare di treni che tutto fanno tremare, discorsi lacaniani e antichi odi tra figli e genitori e tra fratelli. Il KunstenFestivaldesArts aveva proposto al regista svizzero, uno dei massimi del teatro d'oggi, di mettere in scena per l'appunto *L'incoronazione di Poppea*, ultima opera di Claudio Monteverdi, scritta nel 1643 per i recenti teatri pubblici di Venezia. Marthaler ha risposto usando qualche spunto di quel capolavoro per sezionare con il suo bisturi affilato nel grottesco la famiglia, i suoi rapporti più intimi e inconfessabili, le sue crudeltà e i suoi slanci, i rapporti di forza, i conflitti, la rassicurazione e l'asfissia di un involucro contro le paure del mondo e contro la felicità dei singoli. Banco d'accusa, tribunale appunto, e luogo sospeso, chiuso alle minacce esterne e aperto a infiniti spazi psichici inconfessabili, la stanza-famiglia vive come una macchina di rivelazione e tortura capace di nutrire il sogno e di avvilito nella ripetizione. Quasi un'architettura alla Escher, dove i passaggi e i gradini portano solo in un'infinita prigione senza scampo. Come nella scena più bella, dove uno dei figli si avvia per la scala a chiocciola ma i suoi passi non arrivano da nessuna parte, e lui sembra scomparso, inghiottito nella salita verso il piano superiore da una fessura del tempo, da una ferita mentale che altera le proporzioni e i piani delle relazioni. Questi andamenti continuamente spezzati, con la bravura di attori totali, creano un affresco per giustapposizioni e scarti, una forma antinarrativa che riesce a cogliere l'essenza di un mondo (il nostro) senza più nessi apparenti, un quotidiano girare a vuoto dannato e senza speranza. Merito al Teatro Festival Parma di aver puntato tutto su questa grande coproduzione europea, in un momento in cui i nostri festival estivi sembrano bloccati nella bonaccia dell'incertezza economica, creativa, di prospettiva. *Massimo Marino*



Nella pag. precedente Petr Semak e Aleksej Devotcenko in *Re Lear* di Shakespeare, regia di Lev Dodin; in questa pag. in alto una scena di *Winch only*, regia di Christoph Marthaler (foto: Dorothea Wimmer); in basso una scena di *Die Zehn Gebote*, di Raffaele Viviani, regia di Christoph Marthaler (foto: David Baltzer/Zenit).

Parma/Milano

MARTHALER tra Viviani e Monteverdi

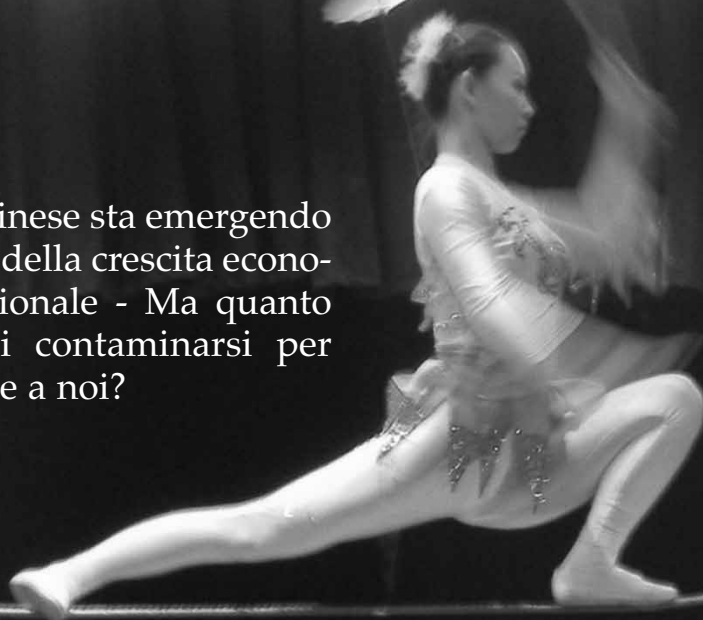
Era molto intrigante, sulla carta, l'idea che uno dei più talentuosi e provocatori registi europei avesse deciso di misurarsi con i napoletanissimi *Dieci comandamenti* di Raffaele Viviani. E questo per diversi motivi. Perché Christoph Marthaler è svizzero tedesco, perché si trovava alla guida della compagnia della Volksbühne di Berlino e perché, sempre sulla carta, aveva evidenziato delle possibili e interessanti parentele tra la Napoli devastata del secondo dopoguerra, in cui appunto si svolge la pièce, e l'altrettanto sgangherata Germania dell'Est dopo la riunificazione. Ma per quel che si è visto in questo spettacolo del 1999, approdato solo in questa stagione sul palcoscenico del teatro Strehler a Milano, Viviani c'entra ben poco e solo se lo si considera un pretesto (ma perché allora tirarlo in ballo?), si riescono ad apprezzare alcune indubbie qualità dello spettacolo. Prima fra tutte la multiforme bravura degli interpreti a recitare, cantare, improvvisarsi improbabili ballerini, fare della loro ostentata scarsa avvenenza la maschera del volto e del corpo di un'umanità miserabile ma non priva di speranza, governata, parrebbe, dal motto "canta che ti passa". E lo fanno in continuazione, da microfoni penzolanti qua e là, sfoderando tutto il repertorio partenopeo più pittoresco, *O' sole mio* in testa, su una scena poeticamente "sgarrupata" e divisa in due luoghi emblematici: la ribalta di un teatro in rovina e i banchi di una chiesa allestita in uno squallido stanzone illuminato a neon. Tutto questo mix partenopeo-berlinese dell'est avrebbe già di per sé una sua ragion d'essere, ma il terzo incomodo, ovvero il testo di Viviani, punisce come un convitato di pietra chi, forse un po' furbescamente, ha deciso di impadronirsene senza poi praticamente utilizzarlo. I dieci quadri che lo compongono, infatti, hanno significati ben precisi e affilati come lame proprio nel mettere in cortocircuito i singoli Comandamenti con la loro irrealizzabilità nel degrado di una città in miseria materiale e morale. Qui invece ci sono solo ironiche canzonette, buffe macchiette e una similitudine non peregrina tra due realtà apparentemente lontane. Può bastare? No, se si vuole andare a scomodare un testo così importante e dolente. *Claudia Cannella*



DIE ZEHN GEBOTE (I dieci comandamenti), di Raffaele Viviani. Drammaturgia di Andrea Koschwitz. Adattamento e regia di Christoph Marthaler. Scene e costumi di Anna Viebrock. Con Rosemarie Bärhold, Susanne Düllmann, Bettina Stucky, Matthias Matschke, Horst Westphal, Sophie Rois, Jürgen Rother, Clemens Sienknecht, Ulrich Voß, Winfried Wagner, Martin Wuffke. Prod. Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, BERLINO.

Pechino

Il teatro cinese sta emergendo sulla scia della crescita economica nazionale - Ma quanto rischia di contaminarsi per far piacere a noi?



Pura acrobazia made in China

di Anna Ceravolo

«**O**ne world, one dream», lo slogan scelto per le Olimpiadi in Cina del 2008 incrocia d'improvviso e senza requie lo sguardo del passante anche più distratto, ammicca dai muri, scorre via insieme ai mezzi pubblici. Si intercala nel paesaggio urbano come un *refrain* condannato alla noia. E mancano ancora due anni. Pochi, per gli ambiziosi progetti di ristrutturazione che hanno in mente gli amministratori. Le ruspe lavorano a ritmo ininterrotto e la foresta di gru che avanza tra i grattacieli già innalzati o tra gli ultimi lembi di terra vuota mette addosso un sordo malessere. A Tianjin, i muri perimetrali dei palazzi coloniali - tutto quanto è rimasto in piedi di queste vecchie, inquietanti dimore -, racchiudono solo cumuli di macerie. Tutto è stato volontariamente demolito, e tutto è da rifare. Nel più breve tempo possibile. Ma è come se la città fosse stata bombardata fino a ieri. No davvero, i cinesi non hanno né l'opera di Pechino, né tantomeno l'opera *qinqiang* o la *kunju*, né, ugualmente, il "dramma parlato" per la testa. Il teatro riguarda esigenze remote. Ci vuole poco a farsi l'idea che sia rimasto una curiosità per turisti o un passatempo serale per gli *expats* di stanza nell'"impero di mezzo". E a dimostrazione che il gradimento "estero" sia preso per dogma, vi è il caso dei monaci Shaolin, dichiarati superstar dopo le tournée internazionali. E anche loro, non si creda, in patria si esibiscono soprattutto per un pubblico non cinese, che torna ad applaudirli dopo averli visti a casa propria. Certo, si tratta solo di un'impressione determinata da una visita frettolosa. Ma scena analoga a quelle viste in Cina si è ripetuta a Milano, quando la scuola dell'Opera di Pechino si è

esibita al Teatro Strehler lo scorso maggio. Bene, il Teatro Strehler si trova a confine con la frenetica, milanese China Town. Eppure, in platea, si contava una sparuta, minima "delegazione" cinese. Lo spettacolo presentato in Italia è stato del tutto in linea con quanto si è potuto constatare sui palcoscenici cinesi. Cioè, seppur perfetti ed entusiasmanti, gli spettacoli si riducono a frammenti di opere che si inseguono uno dietro l'altro. In cui lo svolgimento di una trama viene meno, lo sviluppo della creazione drammatica si intoppa e resta sospeso, perché quel che importa è dare una dimostrazione dei generi che include l'opera cinese (acrobazia, recitazione, musica, canto, danza, arti marziali) e della impareggiabile capacità degli artisti. All'exasperazione di questa formula non sfuggono, dopo gli incontri diplomatici, i capi di stato, immortalati in innumerevoli foto, invitati a passare qualche ora alla Lao She Teahouse (casa da tè) di Pechino. Lao She essendo uno scrittore di teatro, e *Teahouse* la sua opera più famosa, nonché il luogo dove oltre a consumare il tè, a fine '800 si tenevano rappresentazioni teatrali. Lì vi si dà una sorta di varietà, tutti numeri che si rincorrono, dalla piccola orchestra all'attrice, dalle cantanti alle ballerine, dall'acrobata al "Fregoli" dell'opera che muta freneticamente la maschera, mentre il pubblico sgranocchia minute *delicatessen* inaffiate di tè. Sappiamo tutti che la Cina fa notizia. Temuta rivale o partner di comodo, sulla Cina si stanno sprecando fiumi di inchiostro. Soprattutto sulle pagine economiche dei quotidiani. E la sensazione è che la diffusione delle arti performative che fanno capo all'opera cinese sia uno strumento per sciogliere il ghiaccio della diffidenza occidentale. Non è un caso, perciò, che gli spettacoli abbiano assunto la forma di cui si diceva.

Inoltre, è molto chiaro che, alla recitazione, ostica per chi non mastica il cinese nonostante le sottotitolazioni, e al canto, esteso su scale ai nostri orecchi stridenti, è concesso uno spazio ridotto. Mentre si fa largo alle evoluzioni acrobatiche e alle arti marziali che alimentano la meraviglia e l'ammirazione e si valgono del linguaggio universale del movimento. È pur vero che le opere tradizionali rievocano un mondo scomparso, un mondo dove i personaggi sono imperatori, generali, funzionari, eunuchi, concubine, letterati. Un mondo dove la storia incrocia il mito, la leggenda, la fiaba. Dove raccapezzarsi tra le dinastie è probabilmente una sfida improba anche per i cinesi più ferrati in storia nazionale. Un mondo dunque con cui lo spettatore, specie lo spettatore occidentale, fatica a trovare affinità. Vi è dell'altro. Quando il Partito Comunista Cinese andò al potere, il Ministero della Cultura iniziò ad aver parte nella vita teatrale del paese. Dettando indirizzi di lavoro, organizzando festival e raduni, promuovendo alcuni repertori, scoraggiandone altri. E fin qui tutto bene, nonostante una invadenza ancora "morbida" rispetto ai contenuti. Ma quando i dirigenti del partito iniziarono a temere per la saldezza della rivoluzione culturale, la mannaia della censura cadde drastica sul teatro, la letteratura, la musica. Finché, alla fine del '66, si stava tranquilli solo dedicandosi alle poesie di Mao. In questo contesto gli spettacoli d'acrobazia erano ovviamente più innocui, mentre l'opera, che evocava l'arcaica e disprezzata società feudale, subì un duro freno alla sua evoluzione, e forse sta ancora scontando le conseguenze di quella "pausa" forzata. Tuttavia oggi non possiamo stupirci che il teatro, così come viene proposto, in versione - diremmo - "facilitata", se non meno autentica, sia manovrato consapevolmente come mezzo che partecipa alla fervida e inarrestabile crescita economica cinese. Considerando, tra l'altro, che i biglietti a Pechino sfiorano prezzi "occidentali". Inoltre, se capita di leggere, per esempio, che un teatro (il Chaoyang) si considera l'ideale per il *business entertainment*, oppure che il tal spettacolo (*Li Qingzhao* in scena al Chang an Grand Theater) costituisce un nuovo sforzo di collegare creatività e sviluppo industriale perché - si intende - ha ricevuto *gigantic support* dalla tal Spa, ecco che buona parte del fascino dell'opera cinese, quell'idea piena di melancolia, rigore e anche fatale crudeltà, quella crudeltà che i maestri esercitavano per formare al teatro dei grandi artisti, sfuma via, scompare.

Piccoli virtuosi

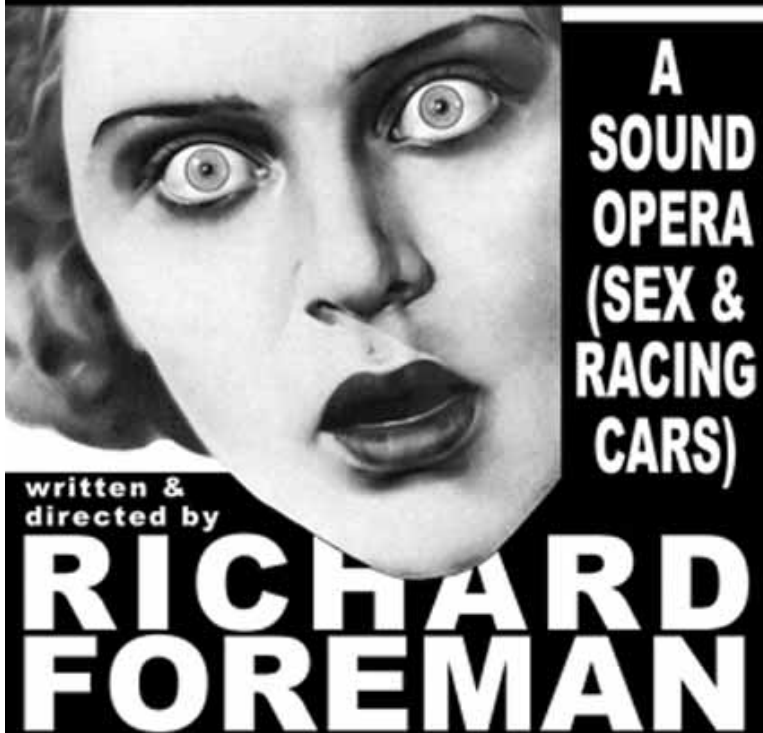
Ora si è potuto osservare che alcuni cavalli di battaglia della scena cinese vengono offerti al pubblico senza esagerare nel discernimento, strettamente codificati, e funzionali in più occasioni. In particolare i combattimenti notturni, dove il buio si intuisce, date le luci ferme e forti, sono scene di bravura che vengono infilate, non importa riferendosi a quale romanzo o leggenda, per dar modo al pubblico di godersi come i due contendenti, che fingono di non vedersi, si rincorrono, si cercano, si schivono suscitando una ilarità cristallina. E ancora gli scontri dove è protagonista un personaggio femminile guerriero, solo a respingere una pioggia di lance. Queste viste sia al Chang an Grand Theater di Pechino che al Teatro Strehler di Milano. Nonostante i testi di riferimento fossero distinti. Dunque è il virtuosismo che importa

mostrare. Virtuosismo che gli acrobati cinesi raggiungono già dalla più tenera età. A Tianquiao, dritto a sud di piazza Tian an Men, si esibivano un tempo imbonitori, giocolieri, contorsionisti e maghi. Li vediamo nelle foto in bianco e nero appese alle pareti del Wan Sheng Theatre sorto proprio dove un tempo si raccoglievano. Ora vi si esibiscono acrobati bambini, preadolescenti. Piccoli, straordinari fenomeni che fanno tenere il fiato sospeso. Spettacoli altrettanto emozionanti e commoventi chi sa dove trovarli. Al Chaoyang Theater gli acrobati sono appena un po' più grandi e i mezzi più consistenti. Le luci giocano con i colori e i fondali illustrano dalla Grande Muraglia a montagne innevate, perfino paesaggi da mille e una notte con sottofondo di musiche arabeggianti. Qui lo spettacolo è grandioso. Salti mortali, giocolerie, contorsionismi, evoluzioni in sella a monocicli e biciclette, equilibrismi, esercizi sul filo: giovanissimi e sapienti, questi artisti padroneggiano tutto lo scibile acrobatico. Degli attori bambini, la storia dello spettacolo cinese è piena. Già nel XIX secolo esistevano compagnie tutte di piccoli attori che interpretavano le "opere d'apertura" quando si andava avanti dal mezzogiorno alla sera. Oppure, se specialmente aggraziati e delicati, venivano destinati a ricoprire i ruoli *dan*, cioè femminili, quando alle donne non era dato di salire in scena. L'apertura dell'opera cinese all'esterno, che è forse il modo più intelligente per garantirne la sopravvivenza, poiché gode di uno stuolo sempre più grande di estimatori e di neoappassionati, include purtroppo gli svantaggi di cui si è detto. Cioè, innanzitutto, una perdita di purezza, forse non tanto nella qualità della performance quanto nello slabbrarsi della struttura. Un po' - per tirare un paragone che potrà far sorridere - come avviene per l'arte culinaria proposta dai ristoranti cinesi in Europa, America, Australia, Nord Africa che ha piegato i sapori al gusto locale. Bravissimi come sono, i cinesi, a imitare dalle borsette di Prada alla Lacoste, dai motivi dei Righeira a quelli di Caparezza per restare in Italia, perfino la Ferrari, è ovvio che possano correre il rischio di contaminarsi fino a farsi prendere la mano, di dare un calcio alla tradizione teatrale peccando di ingenuità. Eppure accenni alle arti marziali (in un paese irregimentato quale è la Cina), o espressioni straordinarie di movimenti corali si propongono involontariamente. Piccoli plotoni che nei palazzi, nei parchi corrono in righe perfette o mimano le loro rigide coreografie mostrando le armi. Maestri e allievi che si dedicano al *tai chi* come se fossero uno. Gruppi di donne attempate che danzano nelle piazze (o forse è l'ultima frontiera del *fitness*?) sulle melodie di un registratore che gracchia, e non ve n'è una a fare da corifeo, a dare i tempi, a dire i passi; i loro corpi sanno tutto senza errori. Perfino i bambini delle scuole che si sentono vociare forti e anarchici come persi nella corsa, mentre vanno in file precise per due. La percezione del ritmo del movimento, dello spazio e degli altri intorno appare del tutto spontanea e facilissima; e la propensione a una collettiva - verrebbe da chiamarla - "armonia coreutica", eccezionalmente innata e magnifica. ■

In apertura un'acrobata cinese del Wan Sheng Theatre; in questa pag. una contorsionista cinese del Teatro Chaoyang.



MARIA DEL BOSCO



New York

Da trent'anni Richard Foreman, uno dei padri dell'avanguardia teatrale americana, ripete ogni stagione il rito del suo Ontological Hysterical Theatre - Nella sala dell'East Village un pubblico affezionato e composito viene chiamato a performance che si interrogano sulla percezione delle molte realtà possibili

VIAGGIO nella macchina del tempo

di Alessandra Nicifero

“**A**bitare una città” - nel senso di dimorare, conoscere e dunque fruire - significa essenzialmente trovare quella sottile linea d'equilibrio tra il desiderio costante della scoperta e riscoperta psicogeografica del luogo e la necessità di costruire un senso d'appartenenza e familiarità attraverso la ripetizione di riti urbani. Nell'ambito della geografia teatrale newyorkese, uno dei riti è certamente varcare la soglia dell'Ontological Hysterical Theater. Richard Foreman, con la stessa costanza rigorosa di Woody Allen per il cinema, continua a presentare uno spettacolo l'anno da ormai un trentennio. Dagli inizi degli anni Novanta la dimora fissa dell'Ontological Hysterical Theater è una scatola minuscola nell'ala sinistra della St. Mark's Church, nell'East Village, sede di altre due importanti realtà legate all'avanguardia artistica americana: il Poetry Project e il Danspace. Il primo, fondato negli anni Sessanta da un gruppo di poeti della *beat generation*, tuttora attivo con seminari e pubblicazioni, mantiene vivo il rito di dire addio all'anno appena passato e salutare l'arrivo del nuovo con una lunga notte di lettura di poesie, rito a cui hanno partecipato Allen Ginsberg e John Cage, Judith Malina e Patti Smith, per citarne solo alcuni. Il Danspace invece, vetrina di novità nel campo della ricerca sul movimento e ostello di coreografi emergenti, sin dai primi anni Ottanta propone ogni anno il “Dancers Responding to Aids”, una maratona di dodici ore in cui danzatori e coreografi (dalle più grandi scuole di danza e corpi di ballo, alle più famose compagnie di danza contemporanea) si esibiscono in una maratona di beneficenza per sostenere la ricerca sull'Aids. Ad accogliere il pubblico nella ristretta hall in cima alla rampa di scale dell'Ontological Hysterical Theater c'è sempre un nervoso Richard Foreman che si aggira con volto cupo, quasi in pantofole, come se fosse un ricevimento privato, e che scompare come uno gnomo a pochi minuti dalla fine della performance. Il gruppo di spettatori è piuttosto eterogeneo: da Meredith Monk a DJ Spooky, dagli adolescenti *cool*, ai newyorkesi più attempati, ma nessuno sembra essere lì per caso. Quel senso di casualità domestica si continua ad avvertire anche nella scatola teatrale vera e propria, dove platea e palco sono separati da lastre di plexiglas verticali. E se il palco, a una prima svista, rimanda alla stanza di giochi di un bambino disordinato, dopo pochi minuti si è come ipnotizzati dall'organizzazione maniacale degli oggetti scenici: minuscoli soldatini di metallo, gigantesche orbite oculari, uccellini imbalsamati, scale e finestrelle, scritte sulle pareti, cappelli eccentrici, e persino un asino fantoccio. Sembra che gli oggetti abbiano una vita semantica a parte. Chi tra gli spettatori è familiare alla scatola teatrale foremaniana cerca di prevedere e dunque evitare le diagonali di luci che inaspettatamente si accenderanno, accecando gli spettatori. La grande novità di quest'anno era la presenza di uno schermo centrale a rendere meno criptico il titolo della performance: *Zomboid! Film/Performance Project #1*. Le aspettative erano state sollecitate dalla presenza del termine *Film* - con la barra che divide e unisce il termine *Performance* proprio come una lastra di plexiglas. Il sospetto era che ci fosse stata una conversione, o almeno un cambio di posizione rispetto allo spettacolo del 1988 dal titolo schietto: *Film is Evil, Radio is Good*. L'intera produzione teatrale di Richard Foreman è sempre stata accompagnata da manifesti, non esattamente elucubrazioni organizzate di teorie teatrali ma più che altro deposizioni filosofiche. Sotto la cappa denominativa d'avanguardia teatrale americana spesso si collocano nomi e pratiche che hanno poco in comune, pur operando entro la stessa cornice socio-culturale, e con lo stesso atteggiamento modernista (e in questo va inserita anche la *post-modern dance*, malgrado il prefisso *post*) di voler smembrare il già esistente per reinventare for-

mule nuove. Richard Foreman e Robert Wilson hanno condiviso in tutti questi anni non solo la stessa volontà di ribaltare la concezione classica spazio-temporale del teatro, ma si sono anche ribellati a quel teatro più propriamente politicizzato degli anni Sessanta, al teatro del Living Theater o degli *happening*. Wilson si è da sempre concentrato sulla visione simbolica dello spazio teatrale, e sul rallentamento temporale dell'azione, eliminando ogni potenziale emotivo, psicologico e se vogliamo anche intellettuale, creando quello che spesso è stato definito "teatro dell'immagine". Ha continuato in questo trentennio a perfezionare il suo stile visivo, sempre più minimalista, adottando avanzate tecnologie sceniche, trasformando la performance in un'orchestra sincronica di *tableaux vivants*. Per Wilson l'introduzione del testo nell'ultimo decennio, ricorrendo sempre più spesso a testi classici del teatro moderno, è avvenuta più per una necessità funzionale che organica. Foreman, al contrario, più che perfezionare uno stile, ha continuato in tutti questi anni a inscenare un processo. La performance teatrale viene descritta dallo stesso Foreman come il risultato finale di un'operazione di sottrazione del testo. La parte testuale viene composta durante l'anno senza regole precise, o senza sottostare a un'idea di par-

Steppenwolf Theatre Company

Terremoti emotivi

La compagnia Steppenwolf di Chicago, fondata nel 1976 da un gruppo di nove attori, fra cui John Malkovic, e il cui nome deriva dall'omonimo romanzo di Herman Hesse, e che sostiene da sempre attraverso una vasta rete di collaborazioni i migliori talenti teatrali americani, ha presentato il suo ultimo spettacolo *After the quake* (Dopo il terremoto) non a Chicago ma al Long Wharf Theatre di New Haven. È basato su due racconti dello scrittore giapponese Huruki Muratami che fanno parte di una più ampia raccolta, scritta in seguito al disastroso cataclisma che distrusse Kobe. Adattati per la scena dal regista Galati, non nuovo a queste operazioni (ha vinto un Tony Award per *Furore*, da Steinbeck), lo spettacolo, che si sviluppa in una sorta di asettico ufficio circolare delimitato al fondo da una serie di tende alla veneziana, si apre con la storia di una bambina insonne, assillata da incubi notturni e in particolare da quello che lei chiama Mister Terremoto. Jonpei, innamorato non dichiarato della madre della bambina, per placarla, le racconta la storia di una super rana che ingaggia una lotta con un verme che sta minando le basi dei grattacieli (si tratta del racconto di Muratami *Una super rana salva Tokyo*). Incastrando in questo modo una dentro l'altra le novelle, Galati fonde un mondo quotidiano fatto di paure dette, quelle di un terremoto vero e proprio, e inconfessate, quelle di terremoti emotivi, con i timori inconsci che danno vita all'universo fantasmagorico e umoristico della fiaba della super rana. E il passaggio da un piano all'altro è risolto con grande semplicità, attraverso il mutamento di semplici dettagli, luce verde per l'apparizione della rana, cui dà corpo e voce un attore, e rivoli di fumo che penetrano in scena attraverso le fessure delle veneziane per dar vita al mondo sotterraneo della capitale giapponese. Spettacolo di grande gusto e intelligenza e che, nel tentativo di restituire un'estetica orientale, si affida a una recitazione minimalista che non oltrepassa la soglia razionale della parola, e quindi alla fine, forse, lascia un po' freddi. Ma parlare di cataclismi, di situazioni estreme e fortemente emozionali ricorrendo a un linguaggio scenico trattenuto, formale, di impeccabile "buon gusto" appartiene a molto teatro contemporaneo. *Maja Promotarova*

tenza. Quel flusso associativo verbale viene poi tradotto visivamente e diminuito durante il lungo periodo delle prove, descritto da Foreman in un'intervista con Eric Bogosian, come una «seduta psicanalitica in cui il vero senso del testo, e dell'intera performance salta fuori, si rivela». Rispetto al testo iniziale solo la metà riesce a raggiungere il palcoscenico.

La moltiplicazione del video

Michael Feingold, critico teatrale per il *Village Voice*, aveva annunciato: «Amanti del teatro di Richard Foreman, rilassatevi!», con questo cercando di sedare le possibili ansie e paure di un radicale cambiamento del teatro di Foreman con l'introduzione del video. In realtà sono bastati i primi dieci minuti della performance per comprendere appieno il commento di Feingold. Il video non interferisce, modifica o rivoluziona la natura della performance foremaniana, ma semplicemente la moltiplica. Si legge che le scene filmate sono state girate a Melbourne, Australia, e che parte del nuovo progetto di Foreman è quello di continuare questa indagine-relazione con luoghi differenti. Il fatto che gli attori siano in Australia però sembra del tutto irrilevante. La claustrofobia della scena teatrale viene meticolosamente ricostruita nella scatola filmica. Il luogo altro del video è una stanza in penombra, gli attori hanno la stessa impassibilità emotiva di quelli dal vivo, e usano la ripetizione come elemento ritmico. Ma è lo spazio stretto tra la performance dal vivo e quella filmica a risultare intrigante, è in quel momento di transizione che il ripetersi delle frasi sembra incontrarsi e quasi avere senso. Al centro dell'indagine teatrale di Foreman c'è sempre stata la moltiplicazione e convivenza simultanea di realtà possibili, prodotte dalle nostre discrepanze percettive: quello che vediamo è diverso da quello che sentiamo? E quello che vediamo può esistere tanto quanto quello che sentiamo, pur essendo mondi a parte? La stanza teatrale di Foreman sembra lo spazio ideale dove la teoria delle stringhe in fisica e la filosofia post-strutturalista si incontrano. Di sicuro è la forma teatrale più vicina all'espressione dell'inconscio che Lacan abbia potuto mai sognare. Con *Zomboid!* inizialmente è come aprire un manuale dell'avanguardia teatrale americana e riconoscerne tutti gli elementi: dalla disintegrazione del testo significativa attraverso la ripetizione, allo scuotimento della passività del pubblico con frastuoni e abbagli, dall'oggetto decontestualizzato alla recitazione robotica degli attori. Ma la messa in scena è stata così magistralmente perfezionata da Foreman che più che sfogliare un manuale che puzza di anacronismo è come saltare in una macchina del tempo e fare parte di quel processo. Non importa se è già il quinto o sesto anno che il rito si ripete: uscendo dal teatro si ha l'idea di non aver più bisogno di rivivere gli anni Settanta dell'avanguardia teatrale americana. ■

In apertura il manifesto di *Maria nel bosco*, regia di Richard Foreman; in questa pag. un ritratto del regista.



DOSSIER



Nelle ultime stagioni si è allargata a dismisura l'offerta di spettacoli comici e brillanti. Dall'*one man (woman) show* alla commedia musicale alla Garinei e Giovannini, dal musical d'importazione americana alla classica commedia leggera, il teatro diventa sempre più il luogo dello spettacolo inteso come puro passatempo e intrattenimento. Dove talvolta si solleticano i peggiori gusti televisivi degli spettatori.

TEATRO LEGGERO

a cura di Albarosa Camaldo e Roberta Arcelloni

Stasera evado a teatro

di Domenico Rigotti

Conservo in archivio un vecchio e ingiallito *dépliant*. Lo conservo perché lo ritengo un cimelio; non solo: perché le parole che vi sono impresse le ho sempre considerate come una sorta di *Magna charta* del teatro. È per questo che di tanto in tanto mi viene la tentazione di rileggerlo. E soffermarmi su frasi come questa: «Non crediamo che il tempo del teatro declini... Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa; il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nelle loro responsabilità sociali. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento.» O quest'altra: «non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il riposo, non l'ozio, la festa non il passatempo.» Il lettore che ha buona cultura riconosce che sono questi alcuni passaggi del *Manifesto* che sta alla base della nascita del Piccolo Teatro. Apparvero anonime le frasi ma scaturirono, limpide e precise, dalla mente e dalla coscienza di quell'intelligentissimo e appassionato uomo di teatro che fu Mario Apollonio. Mi domando se lo stesso grande studioso del fatto teatrale le avrebbe sottoscritte anche oggi, sessanta o quasi anni dopo. Ritengo di sì. Anche se il suo sguardo si sarebbe posato oggi su una realtà ben diversa da quella che aveva intorno; era l'immediato dopoguerra e il teatro italiano stava entrando in una fase nuova e ricca di frutti. Non avrebbe più potuto parlare il colto professore, di un pubblico capace di diventare un «coro tacito e attento». All'opposto avrebbe scoperto un pubblico, una sua parte soltanto, è vero, ma sostanziosa (e quella più gradita al botteghino, ai «nuovi costruttori d'imperi» teatrali) sottoposta o a cui basta una contemplazione oziosa e passiva. Quel pubblico cioè che da tempo è stato «investito» da quella sorta di *tsunami* (il termine è brutale, ma volutamente) che ha travolto regole e modelli, ha cancellato il vero senso del teatro che è quello di essere strumento di una comunicazione viva, aperta; il teatro essendo luogo (o mi sbaglio?) di incontro attivo al quale lo spettatore sente e ha il dovere di partecipare da protagonista. L'onda ingrossatasi non improvvisamente, ma a travolgerlo stagione dopo stagione. Per *tsunami*, lo si sarà capito, intendendo quel teatro che viene prodotto e si consuma come puro *divertissement*; che ha le caratteristiche, e soltanto, dell'intrattenimento. Un teatro che secondo la vecchia accezione brechtiana, se

vogliamo disseppellirla, è puramente «gastronomico». Dunque che se non ottunde le menti, certo non le risveglia. Avrebbe detto più civilmente Apollonio, un teatro dove non è più festa ma semplice passatempo, che non aiuta, perché superficiale, «a decidere nella vita individuale e nelle responsabilità sociali.» Il fenomeno certo non è nuovo. C'è sempre stato, in ogni epoca, in ogni momento storico, un teatro di tessuto grezzo, vellicante gusti elementari e plebei, bisognoso di ricevere applausi da un pubblico poco acculturato, godereccio, ma se ne stava relegato ai margini, confinato alla periferia dell'autentico teatro. Oggi esso sembra avere rotto gli argini e essere divampato ovunque. Diventato esso il «protagonista» della scena, accolto, grazie anche alla politica non proprio felice degli abbonamenti che recluta tra fasce e classe sociali di scarsa iniziazione al teatro, pure in quelle sale che avevano patenti di nobiltà.

Brilla solo la volgarità

Ho sotto gli occhi la situazione milanese, penso però che il discorso si possa ripetere anche per altre grandi città, e per la capitale stessa. A balzare agli occhi è come nelle ultime stagioni si è allargata a dismisura l'offerta di spettacoli in cui, complici anche scaltri e arroganti impresari, decaduto il gusto degli spettatori (e qui le cause molteplici, da scaricarsi sì, ma non soltanto, sul malefico effetto di certa becera televisione che azzerava la coscienza e tutto banalizza) si premiano superficialità e cialtroneria, arroganza e ignoranza. È poco elegante fare i nomi di sale importanti e storiche come il Nuovo, il teatro di via Manzoni, il San Babila, e qualcun'altra ancora si potrebbe aggiungere, ma anch'esse hanno dovuto, nelle ultime o ultimissime stagioni, per legge di mercato, adeguarsi all'andazzo. I loro cartelloni di conseguenza a svuotarsi di peso culturale, costretti a far spazio a prodotti di mera evasione, spesso raffazzonati e tirati via senza alcuna o pochissima professionalità. Commedie cosiddette brillanti ma in cui brilla solo la volgarità, farse di bassa lega, insipide commedie musicali ma anche testi classici rivisitati senza scrupolo, solo per amor di cassetta, offerti nella maggioranza dei casi da registi senza *pedigree* e con interpreti di scarso mestiere. Molti di questi ultimi a sopraggiungere dall'appena citata televisione; e reclutati con la falsa convinzione che il volto inespressivo della divetta di turno o quello del giovane protagonista di una *fiction* di successo sia più di richiamo di quello di un attore serio e professionista ma non



Giorgio Panariello in *Il borghese gentiluomo* di Molière, regia di Giampiero Solari.

conosciuto al grosso pubblico. È il caso ad esempio di un recente e inqualificabile *Romeo e Giulietta*, che portava come sottotitolo *Storia di amore e odio*, ma anche di un non lontano *Il borghese gentiluomo*, protagonista un comico televisivo di vasta fama, uno *show* più che una vera commedia, condita di così tali sgarbi nei riguardi di Molière che ancora ci pesa sullo stomaco. Due proposte fra le tante, e ogni anno in crescita (basta guardare ai frutti in arrivo anche nella prossima stagione) che se ci mettessimo a elencarle occorrerebbero colonne intere. Da lasciare nel dimenticatoio, anche se taluna, cioè qualche titolo accompagnato da cattivi ricordi di tanto in tanto riaffiora ancora alla memoria. Come *Il Paradiso può attendere* (ma ahinoi, quante risate intorno!), lavoro che era un balordo *remake* teatrale (come del resto tanti altri) di un film famoso con interprete un altro comico televisivo arcinoto che

già aveva tentato con *Il padre della sposa* e che prossimamente ritenterà con altro titolo cinematografico (*Indovina chi viene a cena?*). O ancora un *Al Moulin Rouge con Toulouse Lautrec* di cui il sottoscritto non invocava che il calar di sipario, o un pasticciatissimo *Molto rumor per nulla* pur con firma registica di lusso e protagonista di provato mestiere. Vero che talvolta simili prodotti vanno soggetti a clamorosi *flop*. Episodio eclatante, tanto per citare, fu *L'uomo che inventò la televisione* in cui, si era ai primordi dello tsunami, andò di mezzo (incauto) Pippo Baudo. Altri si potrebbero aggiungere. Ma il fatto è che, *flop* o non *flop*, questo teatro della melenaggine, della risata non più provocata da Jarry o da Dario Fo, e nemmeno da Neil Simon o da Alan Ayckbourn (vedere al proposito come di recente sono state trattate, cioè involgarite con pennello televisivo, certe loro commedie), questo teatro dell'*entertainment* fine a se stesso (altri lo chiami pure leggero, ma l'aggettivo leggero, che deriva dall'antico francese *legier* che a sua volta derivava dal latino *levis*, fate attenzione, ha un significato più elevato, sta ad indicare che una cosa non dà sensazione di pesantezza, mentre al contrario molto di quanto ci arriva oggi dalla scena è pesante e violento come un masso). Integratosi ormai alla società, ha intaccato ormai la radice sana del vero teatro. Prolificando senza freno, getta sul futuro un'ombra che inquieta. ■

teatro vittima della tv?

Non creiamoci comodi alibi

Senza essere orwelliani per vocazione, sono mille le ragioni per dire male della televisione. Strumento autoritario di persuasione occulta, omologatore al basso del comune sentire, amplificatore della volontà del potere, fabbrica del virtuale... Potremmo continuare: il video svuota il libero arbitrio dell'individuo, produce massificazione, blocca la dialettica della democrazia. Il villaggio globale di McLuhan è un lager tanto più pericoloso in quanto sussiste il residuo libero arbitrio del telecomando, che trasforma la dipendenza dal mezzo in illusoria autodeterminazione. Si può dire peggio? Lo ha detto Karl Popper, quando ha definito la tv una cattiva maestra che può sovvertire la morale e i costumi e fare regredire la politica allo stadio dell'acquiescenza acritica. Come abbiamo verificato in campagna elettorale. Il discorso non cambia se si considera l'influenza della tv sugli assetti culturali del Paese e, ciò che qui interessa, su quella forma di comunicazione (di comunione) sociale che è il teatro. È un luogo comune dire che la tv è nemica del teatro: l'ha bandito dai palinsesti, l'ha svuotato del suo specifico, l'ha trasformato in un artificio elitario retrocedendolo ai tempi anteriori alla nascita delle società democratiche. È vero che la dittatura (sub)culturale della tv, nella sua insipienza spiritosamente definita "scema" da Carla Ciampi, in pieno paradosso sta diventando la migliore alleata del teatro, perché induce alla fuga dal video gli spiriti liberi, ma è altrettanto vero che è invalso l'uso, fra i teatranti, di demonizzare la televisione. Considerandola una volta per tutte responsabile del declino, anzi della crisi del teatro. Comodo alibi, questo, per giustificare l'inerzia del sistema teatro, la sua rassegnata inadeguatezza ai tempi, il suo rifugiarsi in un ruolo minoritario nella società. Siamo arrivati al punto, in questi anni, che gran parte della produzione teatrale è diventata smaccatamente teledipendente: fenomeno di "mitridatizzazione" che sta svuotandola di senso e di necessità. Non si può chiedere alla società teatrale, in questa fase di manifesto regredire appena corretto da una minoranza di spettatori giovani e controcorrente, di assemblare energie di cui non dispone per un contrattacco; si può però sperare che non trovi riparo dietro il comodo alibi - si diceva - che la tv sia ostacolo insormontabile alla sua ripresa. Ci siamo baloccati tutti con il sofisma teorico di McLuhan che «il medium è il messaggio». Falso: il medium è un mezzo, il messaggio è il messaggio. Cioè il contenuto di informazione, cultura, arte, sensibilità che il fruitore del mezzo è determinato a comunicare o ricevere. Come avrebbe detto Monsieur de la Palice più di quattro secoli prima dell'avvento della tv, il video è uno strumento inerte e innocente che non fa che trasmettere quello che noi vogliamo. Non è la televisione cattiva, ma chi la fa. Una società virtuosa (s'intenda responsabile) produce una buona televisione, e una buona televisione non allontana il pubblico dal teatro ma lo avvicina. Comunque - niente ipocrisie - la subcultura televisiva che ci affligge (per colpa - ripeto - di chi la fa) continua un processo di "alfabetizzazione" culturale (a rischio, è vero, di adulterazioni e manipolazioni) preferibile all'ignoranza priva del tubo catodico. La si smetta dunque di demonizzare la televisione; si ponga finalmente tutti il problema di una buona televisione, con una riforma delle regole e delle abitudini che non potrà non comportare anche un gran ripulisti; e allora la guerra fra teatro e televisione potrà concludersi finalmente con un armistizio. Ugo Ronfani

Nella classifica generale dei 300 spettacoli che tra il 1° luglio 2005 ed il 23 aprile 2006 hanno registrato almeno 3.600 presenze, pubblicata dall'Agis sul *Giornale dello spettacolo* il 5 maggio scorso, ben 104 appartengono al mondo del teatro commerciale. I primi cinque spettacoli per numero di spettatori registrati, inoltre, sono: *Anplagghed* di Aldo Giovanni e Giacomo (cabaret) con 135.161 spettatori, *Footloose* (musical) con 131.000 spettatori, *Tutti insieme appassionatamente* (musical) con 121.333 spettatori, *Psicoparty* (cabaret) con 88.854 spettatori ed *Evviva* (musical-cabaret) con 86.272. Per dare un'idea dell'effettivo mercato del teatro commerciale, presentiamo di seguito una selezione delle realtà teatrali che nel corso dell'ultima stagione hanno prodotto il maggior numero di spettacoli o hanno registrato il maggior numero di presenze.

Cabaret - La maggior parte dei comici sono amministrati e prodotti da un numero abbastanza ristretto di compagnie, come A.gi.di, Bananas, Itc2000, Sosia srl, Dadaumpa, Comicoterapia, Tramp Spettacoli, Irma spettacoli. L'A.gi.di., ad esempio, produce gli spettacoli di Aldo Giovanni e Giacomo, Paolo Rossi, Angela Finocchiaro, Maurizio Milani, Paolo Hendel e Raul Cremona. Con la Sosia srl e l'Itc 2000, la compagnia è tra quelle finanziate dal Ministero per i Beni

mercato del teatro commerciale

DIAMO I NUMERI

Culturali (nel 2004 ha ricevuto € 80.000). In particolare, nella stagione 2005/2006 l'**A.gi.di** ha presentato: *Anplagghed* di Aldo, Giovanni e Giacomo, 14 città, 49 recite, 135.000 spettatori, incasso € 3.229.745. Media di 2.758 presenze, incasso € 80.056; *Chiamatemi Kowalsky. Il ritorno*, di Paolo Rossi, 4 città, 53 recite, 42.166 spettatori, incasso € 732.066. Media di 796 presenze, incasso € 13.812; *Il Signor Rossi contro l'Impero del Male*, di Paolo Rossi, 6 città, 25 recite, 17.374 spettatori, incasso € 277.408. Media di 695 presenze, incasso € 11.096. L'altra agenzia che ha fatto incetta di pubblico in questa stagione è la **Ballandi entertainment spa**, che si occupa direttamente anche della produzione dei programmi televisivi. In teatro ha presentato: *Psicoparty*, di Antonio Albanese, 20 città, 95 recite, 88.854 spettatori, incasso € 1.643.553. Media di 935 presenze, incasso € 17.290; *Volevo fare il ballerino*, di Fiorello, 2 città, 4 repliche, 21.101 spettatori, incasso € 794.190. Media 5.275 presenze, incasso € 198.547; *Gli ultimi saranno gli ultimi*, di Paola Cortellesi, 20 città, 62 recite, 45.634 spettatori, incasso € 761.467. Media di 736 presenze, incasso € 12.281.

Musical - Le realtà italiane che ancora oggi producono il maggior numero di spettacoli musicali, nonostante la crescente concorrenza, restano Il Sistina, con gli spettacoli di Garinei e Giovannini e la Compagnia della Rancia. Il **Sistina**, teatro stabile privato nel 2004 ha ricevuto dal Ministero per i Beni e le Attività culturali un contributo di € 795.000, ha presentato in questa stagione: *Evviva*, di Enrico Brignano, 4 città, 68 repliche, 86.272 spettatori, incasso € 2.576.089. Media di 1.269 presenze, incasso € 37.883; *Se il tempo fosse un gambero*, 10 città, 61 recite, 51.994 presenze, incasso € 1.106.360. Media di 852 presenze, incasso € 18.137;

Vacanze romane, con Franco Castellano, 8 città, 43 recite, la ripresa ha avuto 28.365 spettatori, incasso € 525.890. Media di 660 presenze, incasso € 12.230.

La compagnia della Rancia, che dal Ministero per i Beni e le attività Culturali nel 2004 ha ricevuto € 610.000, nell'ultima stagione ha realizzato: *Grease*, 11 città, 44 repliche, 38.498 spettatori, incasso € 762.934. Media di 875 presenze, incasso € 17.339; *The producers*, con Enzo Jacchetti e Gianluca Guidi, 2 città, 67 repliche, 58.342 spettatori, incasso € 1.548.277. Media di 871 presenze, incasso € 23.108; *Pinocchio*, 12 città, 41 recite, 25.965 spettatori, incasso € 475.020. Media di 633 presenze, incasso € 11.585; *Tutti insieme appassionatamente*, 12 città, 97 repliche, 121.333 presenze, incasso € 3.318.584. Media di 1.251 presenze, incasso € 34.212.

Il primato della Compagnia della Rancia e di Garinei e Giovannini è stato battuto da un'altra produzione, *Footloose*, prodotta da **Premiere-Fascino** con i ragazzi di Amici: 38 città, 124 recite, 131.000 spettatori, incasso € 2.336.172. Media di 1056 presenze, incasso € 18.840.

Commedia brillante - Sempre nella classifica dell'Agis, il sesto posto è occupato da *La Presidentessa*. Prodotto dal **Politeama Brancaccio** e diretto da Gigi Proietti, con Sabrina Ferilli e Maurizio Micheli: 4 città, 67 repliche, 77.420 spetta-

tori, incasso € 2.389.769. Media di 1.156 presenze, incasso € 37.883. Il Brancaccio è anche produttore di *Liola* con Iannuzzo e la Arcuri: 3 città, 32 repliche, lo spettacolo ha registrato 25.003 spettatori, incasso € 476.956. Media di 781 presenze, incasso € 14.904.

Una delle compagnie più attive nella produzione di commedie brillanti è la romana **Fox & Gould**, impresa di produzione teatrale finanziata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (nel 2004 ha ricevuto € 350.000). Suoi gli spettacoli: *Un'ora e mezza di ritardo* con Stefania Sandrelli, 10 città, 60 repliche, 32.755 spettatori, incasso € 590.689. Media di 546 presenze, incasso € 9.844; *Il mio cane stupido*, con Zuzzurro, 29 città, 31 repliche, 4.687 spettatori, incasso € 54.660. Media di 131 presenze, incasso € 1.763; *Ciò che vide il maggiordomo*, con Zuzzurro e Gaspare, 32 città, 96 recite, 51.078 presenze, incasso € 927.760. Media di 532 presenze, incasso € 9.664; *Zorro*, con la Mazzantini e Castellitto, 6 città, 27 repliche, 12.686 presenze, incasso € 172.456. Media di 662 presenze, incasso € 9.076.

Particolarmente seguite sono state anche le produzioni della partenopea **Diana Or.i.s.**, finanziata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, nel 2004, con € 435.000. Ha prodotto spettacoli di genere diverso e fra gli spettacoli "leggeri": *La gente vuole ridere*, di e con Vincenzo Salemme, 5 città, 59 repliche, 62.222 spettatori, incasso € 1.731.179. Media di 1055 presenze, incasso € 29.443; *I fratelli Karamazov... senza permesso di soggiorno*, del duo comico Antonio e Michele, 12 repliche in una sola città, 9.320 spettatori, incasso € 163.806; *C'è un uomo nudo in casa*, musical con Biagio Izzo, 3 città, 27 repliche, 13.005 spettatori, incasso € 220.893. Media di 482 presenze, incasso € 8.181. *Giovanna Crisafulli*

soubrette e comici



di Vito Molinari

Le perdute follie del varietà

L'avanspettacolo, nato dopo la prima guerra mondiale dalla contaminazione tra *café-chantant* e operetta, a metà degli anni Trenta conta già centocinquanta compagnie che si esibiscono nei teatri di tutta Italia. Molti grandi attori hanno cominciato così: da Totò alla Magnani, da Rascel a Walter Chiari a Tognazzi. Il successo continua fino a metà degli anni Cinquanta con i lussuosi spettacoli di rivista, poi il boom economico e la televisione segnano la sua fine. E oggi dove lo si ritrova?

Nel novembre dell'anno di grazia 1890, la Napoli che conta, la "gente di condizione", accorre in massa al nuovissimo locale dei fratelli Marino, il Salone Margherita, che ospita l'ultima novità arrivata dalla Francia: il *café-chantant*, il divertimento di moda. Il programma prevede canzonettiste eccentriche, fantasisti, comici, *chanteuse*. Nasce così un nuovo genere di spettacolo, il "varietà", un teatro "minore", che ha subito grandissimo successo. Ben presto il *café-chantant* dilaga in tutt'Italia: trentacinque almeno sono i locali delle città principali, centinaia quelli delle province. Alla voce *café-chantant*, a cura di Alfredo Panzini, il Dizionario Moderno chiarisce: «Locuzione francese; nota specie di caffè-concerto e spettacoli vari, con giochi, bizzarrie e specialmente eccitazioni muliebri di danzatrici, cantatrici. Il buon costume non è il carattere distintivo di tali ritrovi». I suoi divi sono Cléo de Merode, la Bella Otero, Polaire, Lina Cavalieri, Eugénie Fougère, Donnarumma, Maria Campi, l'inventrice della mossa. E Nicola Maldacea, Cantalamessa, Pasquariello, Fregoli, Petrolini.

Spettacolo di puro divertimento, senza alcuna implicazione ideologica, il varietà indica nel suo stesso nome la varietà dei vari generi offerti. Raggiunge il suo massimo splendore nel primo decennio del Novecento. Ma considerandolo come mezzo per capire le esigenze di una società che lo crea a sua immagine e somiglianza, si comprende facilmente come già subito dopo la prima guerra mondiale il *café-chantant* si avvii al declino, travolto dalla fine di un'epoca, convenzionalmente detta *Belle Époque*. Il mondo è cambiato, non si riconosce più in un genere di spettacolo creato per soddisfare le esigenze di una società ormai scomparsa. A soddisfare i gusti e i desideri del nuovo pubblico borghese occorrono altri generi di spettacolo, più veloci, più al passo con i tempi. L'operetta è in piena crisi: si modifica ampliando gli spazi dedicati alla comicità. L'ultimo grande successo dell'operetta *Al cavallino bianco*, del 1935, è già la prova generale della rivista. I vecchi divi del *café-chantant* si ripropongono in una forma teatrale più disinvolta, meno elitaria: l'avanspettacolo. Nasce dalla contaminazione tra varietà, *café-chantant* e operetta; è un misto di canto, danze, scenette comiche, numeri di attrazione; lo spettacolo precede la proiezione di una pellicola, ma spesso il pubblico gradisce di più l'avanspettacolo, del film. Gente poco rac-

comandabile, questi comici beceri e sboccati, pronti alla battuta salace a doppio senso, le donne sempre con le gambe al vento, a sgambettare in passerella. I loro antenati hanno addirittura origini circensi: il clown bianco proietta la sua ombra sulla "spalla": la stessa cattiveria, la stessa tronfia rispettabilità, la stessa finta irritazione contro l'altro clown, l'Augusto, il comico ignorante, balordo, sprovveduto, furbescamente candido. E la recitazione, "portata" per superare il rumoreggiare del pubblico, è epica, didascalica, circense. L'avanspettacolo si regge su due pilastri fondamentali: sesso e comicità. Il sesso è incarnato dalle gambe delle ballerine e dalla soubrette, Venere in puntino e copette, sogno proibito del desiderio. Il comico, giacchetta a quadrettoni o luccicante, spesso replica alle interruzioni del pubblico, lo aggredisce o ne subisce i lazzi feroci. Nasce così una nuova generazione di comici buttati allo sbaraglio che si fanno le ossa proprio sulle tavole del teatro minore. È una grande scuola, una università dello spettacolo. A metà degli anni Trenta, sono centocinquanta le compagnie di avanspettacolo che si esibiscono nei 435 teatri italiani. Tutti i più grandi hanno cominciato così: Totò, Fabrizi, Taranto, Sordi, la Magnani, Dapporto, Macario, Billi e Riva, Rascel, Walter Chiari, Tognazzi. È curioso notare come il varietà si evolva e si adatti ai periodi storici: nei testi del primo Novecento, accanto ai soliti accenni sessuali e all'inevitabile qualunque, ritroviamo l'impegno satirico attento a

società e politica: in seguito questo impegno viene gradatamente tralasciato fino a quando, con l'instaurazione della censura fascista, scompare del tutto. Si impadroniranno della scena il massimo disimpegno, l'erotismo più esplicito, e il filone comico surreale. Durante la guerra, curiosamente, l'avanspettacolo, specie a Roma, conosce una stagione d'oro. Forse gli ultimi grandi del genere sono i formidabili fratelli De Rege. Nel dopo guerra ancora un ritorno di fiamma: libertà è anche poter sfottere i liberatori, autocommiserarsi, rimpiangere i bei tempi andati, satireggiare cautamente i politici di tutte le tendenze. Soprattutto tornano a riscuotere applausi e risate i vetusti sketch basati sull'equivoco, derivati tutti da "la sposa e la cavalla". Si ride con il doppio senso, che è poi a senso unico, di corna, di sesso, di qualunque, di matti, di invertiti. La comicità è spesso eccessiva, travolgente, più che popolare plebea, antinaturalistica, antiborghese. È il momento del grande successo delle riviste: i maggiori comici, nati e cresciuti nell'avanspettacolo, si esibiscono ormai nei maggiori teatri. Rivista: è il lusso ostentato, esibito per far sognare gli spettatori: scene e costumi diventano sempre più fastosi e costosi, le soubrette ostentano toilette sempre più stupefacenti, la Osiris è una Madonna laica; i comici sono travolti dal-

regia di Arias

NINO ROTA operazione nostalgia

CABARET NINO ROTA. Regia di Alfredo Arias. Elementi scenici di Sergio Tramonti. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Nino Rota. Con Mauro Gioia e (pianoforte) Fabrizio Romano. Prod. Gioia Corporation, NAPOLI.

Poco più di un'ora e ventiquattro canzoni per raccontare cinquant'anni del secolo breve in Italia. La guerra, il dopoguerra, il boom economico, la televisione, il teatro di Eduardo e soprattutto il grande cinema di Fellini, Zeffirelli, Visconti e Coppola hanno un unico comune denominatore: la musica di Nino Rota. Scandito da una "partitura" in nove quadri, *Cabaret Nino Rota* può contare sulle doti istrionico-canore di Mauro Gioia, capace di mescolare sobrietà ed esuberanza, ironia e malinconia, *verve* da *chansonnier* e struggimenti partenopei. Si evoca un mondo lontano, attingendo a piene mani a un repertorio immenso, insolito e raffinato. Le fonti sono illustri e in parte inedite: ci sono i versi di Elsa Morante per il *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli, *La pappa col pomodoro* del *Gian Burrasca* della Wertmüller o le parole di Suso Cecchi d'Amico per il goldoniano *Impresario delle Smirne* allestito da Visconti, ma anche testi di Sergio Tofano, Leo Longanesi e Mario Soldati. Ma su tutto regna il mondo onirico di Fellini, da *Amarcord* a *8 e 1/2*, fino a *Cabiria* e *La strada*. Un po' Petrolini, un po' Pierrot, Mauro Gioia rende omaggio, tra disincanto e ammiccamento, agli anni ruggenti di Cinecittà e a un'Italia dolceamara che non c'è più. Accompagnato da un simpatico ed esuberante pianista (Fabrizio Romano) e con pochi oggetti scenici (una tenda bianca a mostrare la *silhouette* dell'interprete tra un quadro e l'altro, un ombrellone-giostra di felliniana memoria, una sedia), Gioia costruisce con la sua bella voce melodica d'altri tempi un elegante e gradevolissimo recital, firmato dal nome illustre di Alfredo Arias. Ma quel che latita è proprio un'idea drammaturgica forte, una regia un po' più aguzza, tale da consentire uno scarto tra la forma semplice del concerto e quella più articolata del teatro-canzone. *Claudia Cannella*

In apertura Isa Barzizza e Totò; in questa pag. Mauro Gioia nella locandina di *Cabaret Nino Rota*, regia di Alfredo Arias.



l'entusiasmo dei fan. E, a fine spettacolo, il rito della passerella conclude in un tripudio di consensi il sogno degli spettatori. Ma brevi sono le stagioni dell'avanspettacolo e della rivista. La rivista va in crisi a metà degli anni Cinquanta, travolta dai costi eccessivi, anche se la censura, prima attentissima, ha ormai allentato le difese, rivolgendosi a bersagli più sottili: nel 1951 Andreotti invita ad osservare di più le gambe femminili, piuttosto che sciorinare in pubblico i panni sporchi del pensionato Umberto D. La pregiata ditta Garinei e Giovannini già furoreggia con la commedia musicale, elegante, patinata, rassicurante con il suo *happy end*. È quanto il pubblico desidera, ma

quanto diversa dall'avanspettacolo, dal varietà. Sempre più numerosi sono gli artisti che, in cerca di scritture, si ritrovano in Galleria Colonna a Roma o in Galleria del Corso a Milano. Bernardino Zapponi, autore teatrale e televisivo, sceneggiatore di Fellini, sosteneva che la perdita dell'avanspettacolo è stata per l'Italia una vera e propria catastrofe ecologica. È mancata da allora una vera scuola pratica per la formazione degli attori, che dalle accademie specializzate escono «scolastici e piccolo borghesi». Il 1959 è un anno fatale: con il film *Europa di notte* arriva lo strip-tease anche nei cinema; chiudono, per la legge Merlin, le case di tolleranza. La televisione

Maurizio Micheli

La battaglia quotidiana del comico

HYSTRIO - *Lei ha interpretato, diretto da Garinei, Buonanotte Bettina, Un paio d'ali, Un mandarino per Teo. Come si è trovato?*

MICHELI - Lavorando con Garinei, all'attore non è lasciata molta iniziativa. Il regista mi diceva sempre: «Lei deve avere più rispetto per gli autori» e aveva ragione, anche se avevo ragione anch'io, perché una commedia come *Un paio d'ali*, che era di 50 anni prima, aveva dei riferimenti precisi che al momento del suo riallestimento non andavano più bene. Secondo me, quando si ripropone un testo, qualcosa da semplificare o da adattare ci deve essere, senza per questo tradire il testo o gli autori. Comunque avevamo ragione tutti e due.

HY - *Anche lei poi ha scritto una commedia musicale, Cantando cantando.*

M. - Quello era un gioco, era un modo per cantare delle canzoni e raccontare una storia di persone che si annoiano, non hanno più niente da dirsi, poiché hanno difficoltà di comunicazione fra di loro e allora cantano. Volevo dimostrare che il canto, a volte, riesce a sostituire la parola.

HY - *Pensa che il teatro leggero stia attraversando un momento d'oro?*

M. - La voglia di ridere c'è sempre stata perché altrimenti ci intristiamo, ma bisogna provocare il

riso in modo intelligente. Oggi poi c'è più voglia di ridere, perché viviamo in una società molto allarmata e allarmante. Il comico però non deve essere scontato: ci sono persone che si credono buffe, ma non possono pensare di far ridere solo con pernacchie, urla, versi; si ride di altro. Un comico può essere anche buffo, ma deve comunicare. Credo fermamente nella missione del comico... che è quella di far ridere. Le sere quando recito in teatro devo far ridere, se il pubblico non ride ho fallito. Il mestiere del comico è unico, è una scommessa quotidiana.

HY - *Cosa pensa degli attori che passano con disinvoltura dalla tv al teatro?*

M. - Alcuni sono bravi, altri meno. Alcuni, nati con il teatro, hanno raggiunto la popolarità con la televisione, ma sono bravissimi: per esempio Brignano o Guzzanti che è straordinario, è un genio, ha delle intuizioni originali, Gnocchi è spiritosissimo e fa solitamente televisione, ma quando fa teatro, porta idee sue assolutamente originali e divertenti. Io non parlo male di tutti quelli che fanno televisione, ci sono anche persone in gamba. Io sono uno che ha fatto vent'anni di televisione, anche se adesso non mi chiamano più da tempo.

HY - *Nel teatro brillante è rimasto qualcosa dell'avanspettacolo e della rivista?*

M. - L'avanspettacolo comporta certe regole che si basano sui vecchi canovacci come quelli della Commedia dell'Arte. Certi meccanismi comici si ripetono nell'avanspettacolo, nella rivista e nella commedia inglese e francese, e continueranno a riproporsi. Anche se poi ogni genere ha le sue caratteristiche. L'avanspettacolo faceva determinate scelte, proponeva sketch facilissimi, spesso razzisti, spesso volgari, perché era indirizzato a un certo pubblico, mentre la rivista era già più raffinata dato che si rivolgeva a un pubblico più ricco e si teneva in sale più prestigiose. Tuttavia si adoperavano gli stessi metodi, gli stessi mezzi, il medesimo linguaggio. La commedia che ho appena portato in scena, *Prova a farmi ridere* di Alan Ayckbourn, che è un autore inglese, presenta dei meccanismi comici che ricordano quei metodi e quel modo di far ridere che possiamo fare risalire a Plauto. Anche lui faceva avanspettacolo! Basta guardare ad alcune scene del suo *Anfitrione*. *Albarosa Camaldo*





ha ormai vinto la sua battaglia iniziata cinque anni prima. Alcuni spettacoli di successo hanno portato il tetto degli abbonati a oltre un milione e mezzo. Il varietà tenta di difendersi come può, ma il boom economico degli anni Sessanta segna la morte del genere: l'avanspettacolo muore ucciso dalle imposte (la legge nega il rientro fiscale agli spettacoli misti), dalle nuove libertà sessuali, muore travolto dallo strip e dai film a luci rosse, dal cabaret delle cantine. Il neo umorismo cabarettistico, borghese, intelligente, surreale, strizza l'occhio al sociale, fa pensare, fa tendenza, in attesa di trasferirsi in forme più tranquillamente

familiari sul video, o più sboccatamente becere sullo schermo, nella degenerazione della commedia all'italiana. La televisione, agli inizi, non potendo contare su un proprio repertorio originale, ed avendo continua assoluta necessità di presentare spettacoli di varietà, richiestissimi, ha fagocitato personaggi, autori, attori, ben felici di trovare un nuovo filone di grande visibilità. Per breve tempo la tv ha persino allestito una compagnia di rivista con scritture fisse. Tra gli attori, Steni, Mondaini, Pandolfi, Pisu, Manfredi, Ferrari. Sembrava potesse essere la nuova scuola del varietà, per nuovi talenti. Si producono così, accanto ai primi show all'americana, spettacoli che ripropongono gli schemi dell'avanspettacolo e della rivista: balletti, scenette comiche, fantasisti, canzoni. *Guarda chi si vede, Ti conosco, mascherina, Lui e lei, L'amico del giaguaro, La via del successo, Gli amici della domenica.* Ma il grande successo dei quiz (*Lascia o raddoppia*) e delle canzoni (*Canzonissima*), emargina il varietà tradizionale. Non sono più richiesti veri autori, attori, registi. È il momento dei conduttori padri-padroni, dei "contenitori".

Anche se rimane il nome "varietà", gli unici interventi che ricordino il genere sono dei monologhi comici. Trionfano i cabarettisti. Ma il cabaret non è varietà; oggi poi si spaccia per varietà anche il *reality*. In conclusione: il varietà è morto?



Certo, il modo di far ridere oggi è diverso. Hanno grande successo, in teatro, gli spettacoli *one-man show* di bravissimi interpreti: Fiorello, Teocoli, Bergonzoni, Luttazzi, Bisio. Hanno successo in televisione, gli assemblaggi cabarettistici di Zelig e di Colorado Cafè. Ma è un varietà diverso. Forse le radici della comicità di una volta si possano ritrovare in alcuni momenti di *Camera Caffè* con Luca e Paolo, nelle follie della Gialappa con Forest, negli stralunamenti surreali di Alex e Franz. Oppure bisogna cercare le nuove frontiere del varietà negli spettacoli di Fabio Fazio, di Chiambretti, della Dandini con Vergassola. Solo televisione? No, in teatro propongono bene il genere Aldo Giovanni e Giacomo; la loro è una riproposta, in chiave moderna, di vecchia comicità, sanguigna, vitale, aggressiva, folle, talvolta anche scombinata, ma godibile e divertente. Certo, solo centoquindici anni ci dividono dal Salone Margherita, ma ne sembrano passati più di mille. ■

Aldo, Giovanni e Giacomo

TRE ALIENI IN ORBITA

ANPLAGGHED, di Aldo, Giovanni, Giacomo con Valerio Bariletti, Arturo Brachetti, Cesare Alberto Gallarini, la Gialappa's Band. Regia di Arturo Brachetti. Musiche di Gino Marcelli. Video di Rinaldo Rinaldi. Con Aldo, Giovanni, Giacomo, Silvana Fallisi. Prod. Paolo Guerra per A.gi.di., BOLOGNA.

Con la regia del mago del trasformismo Arturo Brachetti, in una città ricreata al computer da Rinaldo Rinaldi, sbarcano sulla terra tre astronauti e un robottino per cercare di capire come si svolge la vita degli umani per metterne in luce vizi e virtù. La trovata è il filo conduttore per infilare uno dietro l'altro esilaranti sketch con protagonisti gli stessi Aldo, Giovanni, Giacomo e Silvana Fallisi che si trasformano, con disinvoltura, da un episodio all'altro, in diversi personaggi caratterizzandoli, come è loro abitudine, con pochi tratti, ma molto efficaci. Ed ecco il nervoso cittadino zelante in fila davanti allo sportello del bancomat tra un panka cane, una svampita, e uno smemorato che non ricorda il suo codice con tanto di gazza ladra in agguato per rubare i loro soldi. Ci si trasferisce poi sul terrazzo di una casa milanese dove due balordi giocano al *jumping* davanti a un asfissiante "nonno in affido"; ci si ritrova a osservare il litigio tra un vigile e due cittadini con rocambolesca fuga in vespa fra i palazzi e gli ambienti di una suggestiva città virtuale. Un'altra chicca è la visita alla Galleria d'Arte Moderna dove un esperto d'arte cerca di istruire i suoi amici ignoranti. Spettacolo nello spettacolo è la finta cerimonia degli Oscar condotta fra scherzi e irruzioni nel pubblico degli attori e delle telecamere. Trascinante il finale sulle note di *My way*, intonata da Aldo, seguito dagli altri attori che cambiano ancora registro a questo originale spettacolo che non è cabaret, non è commedia brillante, non è musical, ma è tutto quanto insieme. Ogni episodio si risolve in modo imprevedibile rispetto al punto di partenza così da suscitare l'ilarità del pubblico. Contribuiscono alla riuscita dello spettacolo le musiche di Gino Marcelli che spaziano dal rock, alla tarantella, allo ska, e i testi ideati, oltre che dai tre comici, da Valerio Bariletti, Arturo Brachetti, Cesare Alberto Gallarini, la Gialappa's Band, ma soprattutto convince la travolgente simpatia, bravura e l'intesa che caratterizzano Aldo, Giovanni e Giacomo. *Albarosa Camaldo*

Nella pag. precedente Matteo Micheli, Elio Veller, Benedicta Boccoli e Maurizio Micheli in *Polvere di stelle*, regia di Marco Mattolini (foto: Federico Riva); in questa pag., in alto, due caricature di Nino Taranto e Aldo Fabrizi; in basso la locandina di *Anplagghed*, regia di Arturo Brachetti.



Non ci resta che ridere

È crollato il muro scenico fra teatro serio e teatro leggero e la tendenza a mischiare generi teatrali diversi sembra essere andata tutta a favore della commedia, a discapito dei testi "classici" del repertorio brillante che in scena si dimostrano fragili e ormai vecchi

di Giuseppe Liotta

2006: voglia di ridere. A guardare i cartelloni delle stagioni teatrali dei vari teatri della Penisola si rimane sorpresi dal fatto che più della metà degli spettacoli che vengono proposti al pubblico sono per lo più "comici", "brillanti", "musicali", "d'avanspettacolo", in un ventaglio di spettacoli che dal "cabaret" arriva alla "farsa", al "teatro di rivista", passando disinvoltamente dal circo ("nouveau" o "vieux" che sia) alla performance solitaria e solipsistica dell'*on-man (woman) show* in una disseminazione scenica di un impuro e spesso difficile divertimento, ma con la promessa aggiunta e irrinunciabile di farsi un sacco di risate. *La gente vuole ridere... ancora* recita il titolo, perentorio, dello spettacolo di Vincenzo Salemme, dove, nel breve spazio della rappresentazione, si passa bruscamente da un auspicato desiderio alla dura fatica del ridere e del "far ridere". Un tempo (appena vent'anni or sono) tutto appariva più chiaro e facile da analizzare: il teatro d'impegno, quello politico, il dramma borghese, quello romantico e quello contemporaneo da una parte, dall'altra il teatro leggero, la commedia, da Feydeau a quella "musicale" del Sistina, poi, esaurito il "repertorio", crollato il muro scenico fra i due teatri si è via via affermata la tendenza a mescolare i vecchi "generi" teatrali che è andata tutta a vantaggio della "forma commedia" che essendo per sua stessa nascita e natura indefinita, probabilmente infinita, li ha accolti e li contiene tutti con grande generosità. Ma commedia e riso sono storicamente collegati, oltre

a rappresentare l'altra faccia della tragedia che, essendo morta da più di un secolo, la possiamo ritrovare mascherata, travestita, parodiata proprio all'interno della sua forma opposta. Da qui l'inevitabilità, nella società dello spettacolo attuale (che i drammi e le tragedie preferisce graduarle in televisione e viverle in diretta, piuttosto che vederle rappresentate), dell'affermarsi sul palcoscenico di un'idea cechoviana del teatro in cui il riso e le lacrime, il quotidiano e l'assoluto, il *vau-deville* e il drammatico, il movimento collettivo e la condizione dell'individuo trovano una loro giusta misura, senza trucchi e senza inganni, perché «così è la vita» - direbbe il *Re Nicolò* (1902) di Franz Wedekind, primo testo del Novecento in cui la tragedia precipita in commedia umana, farsa, buffoneria. Il *Diario privato* del Teatro di Roma, con Albertazzi-Proclemer, regia di Luca Ronconi, riduzione a teatralità shawiana di Raffaele La Capria dallo sterminato *Journal littéraire*, per colmo di ironia, gioco scenico, conversazione costruita come una catena di cariche verbali esplosive, e *Ta main dans la mienne* con Michel Piccoli e Natasha Perry, regia di Peter Brook rappresentano il punto più alto raggiunto da un'idea di teatro-commedia divertente e strutturalmente perfetta. Ci sono poi gli esempi del Teatro di Narrazione, dei monologhi a commedia di cui ricordiamo, proprio per le differenti, quasi opposte, modalità del racconto due campioni del dire divertendo come Moni Ovadia e Ascanio Celestini, mentre la tipologia rappresentata da attori professionisti come Albanese,

Paolo Rossi, Bisio, Proietti si fonda di una forte autoreferenzialità, senza la quale non sopravvive nessuna trama e nessun finale. Per restare nell'ambito degli attori solisti, un caso a se stante è quello rappresentato da Paola Cortellesi che con *Gli ultimi saranno ultimi* di Massimiliano Bruno, regia di Giampiero Solari, sembra costruire in scena, "dal vivo", un racconto satirico fatto di immagini e parole, pieno di quelle piccole verità da "commedia all'italiana" d'oggi, attraverso cui stana dal palco i "nuovi mostri". Da ricordare i casi, infine, di testi drammatici o perfino tragici, che per atto volontario (o involontario?) del regista svelano in scena la loro intima natura "comica" come il caso recente dell'*Alceste* di Euripide, regia di Massimo Castri regista, peraltro, di un unico lontano spettacolo dichiaratamente giocato sull'arte del far ridere *Il Bianco l'Augusto e il Direttore*, e del *Padre* di Strindberg, sempre con la regia di Castri, dove l'impossibilità della tragedia trasforma il tutto in un surreale *grand-*

guignol. Perfino il serio Arthur Miller, col suo *Giù dal Monte Morgan* (1991) non sembra sfuggire a questa tendenza di fine secolo scorso a volgere una situazione quasi tragica in commedia della seduzione e degli equivoci, un po' Courteline, un po' Neil Simon, puntualmente ripreso da Sergio Fantoni (regista) con Andrea Giordana e Benedetta Buccellato. A questo punto, e non è certamente solo un paradosso, i testi che non sembrano non tenere più sulle scene italiane sono proprio le commedie vere e proprie, nate per essere tali, come *A piedi nudi nel parco*, *The Producers*, con l'inedita coppia Iacchetti-Guidi, o l'impresentabile *Liola* di Pirandello con Iannuzzi-Arcuri, regia di Proietti, che con la sua *Presidentessa* ha sbancato i botteghini del teatro. Altri tempi, anche scenici, quelli in cui Renato Rascel e Walter Chiari passavano da Simon a Beckett, in un continuo veramente irresistibile. O tutto è cominciato proprio dal loro *Finale di partita*? ■

Giampiero Solari

Fiorello: l'attore come lo voleva Grotowski

HYSTRIO - *Lei ha frequentato la scuola del Piccolo Teatro di Milano e ha diretto testi di autori come Pinter, Beckett, Koltés. Come è passato al teatro leggero?*

SOLARI - In realtà la mia origine non è molto lontana dal teatro leggero, poiché ho iniziato con Paolo Rossi e abbiamo fatto molti spettacoli insieme, tra cui alcuni *one man show*, ma anche testi come *Le visioni di Mortimer*, *La commedia da due lire*, *Operaccia romantica*, *Pop e Rebelot*. Dopo ho fatto tutti gli spettacoli di Antonio Albanese e ho iniziato a lavorare con Giorgio Panariello.

HY - *Come cambia il suo ruolo di regista quando lavora con artisti "tradizionali" e con "affabulatori" come Paolo Rossi, Fiorello, Panariello?*

S. - Dipende dall'artista con cui lavoro. L'improvvisazione c'è perché gli *one man show* si costruiscono con un metodo di improvvisazione. Per esempio con Paolo Rossi si è improvvisato nelle prove, poi i pezzi vengono fissati e diventano precisi da ripetere ogni sera, anche se devono mantenere il sapore dell'improvvisazione. L'improvvisazione è un modo di stare in scena, magari nello spettacolo comico è più evidente, ma non cambia in uno spettacolo più complesso e più articolato.

HY - *Il successo di pubblico de Il borghese gentiluomo di Molière è dipeso dalla scelta di farlo interpretare da un personaggio televisivo come Panariello?*

S. - La caratteristica dell'allestimento era nella contaminazione, nell'incontro fra un personaggio apparentemente non teatrale come Giorgio Panariello, che invece ha dentro di sé una tradizione teatrale. La mia idea di unire Panariello e Molière era una provocazione anche per il pubblico benpensante da museo. Ho mantenuto fedelmente la traduzione di Cesare Garboli, forse un po' più toscanizzata, ma perché recitava Panariello. Il successo è dovuto al testo che è molto bello, molto comico e sicuramen-

te reso da Panariello anche molto brillante. Io però non credo di fare un teatro leggero anche se utilizzo attori comici. Io penso che gli spettacoli come *Psicoparty* di Antonio Albanese o *Gli ultimi saranno gli ultimi* di Paola Cortellesi hanno una drammaturgia molto articolata, molto nuova che non ha nulla di leggero, che tocca temi che oggi il teatro non ha il coraggio di proporre, come la disoccupazione, la condizione lavorativa della donna, il precariato. Anche Feydeau viene visto solo come una *pochade*, invece ha delle profondità.

HY - *Cosa pensa del successo di pubblico del teatro cosiddetto leggero?*

S. - Se la gente va a teatro io sono felice, se la gente esce di casa per andare a un teatro è un buon segnale. Una volta Jack Lang aveva parlato della dittatura del profitto immediato, per la quale il pubblico si vende al profitto e all'immediatezza del risultato. Secondo me oggi funziona così. Non si può demonizzare il pubblico. L'importante è che il pubblico venga a teatro e che sia un po' più vivo di certe mummie che vanno a teatro a vedere un teatro fatto anch'esso da mummie!

HY - *Il pubblico italiano però spesso corre a teatro per vedere i nomi televisivi.*

S. - Sì, però anche lì ci vuole intelligenza, non va fatto uno schematismo banale e demonizzante come fanno certi teatranti pieni di preconcetti, i quali facendo queste affermazioni si stanno autodifendendo e autouccidendo. Poi magari vanno a vedere Panariello e dicono «Ah, però, questo recita davvero». O può anche non piacere come recita, come però, forse, non piacciono altri attori che sono il fior fiore dei cartelloni e che annoiano da tanti decenni il pubblico italiano. Io non ho mai considerato che lavoro con dei comici, io lavoro con degli attori, Fiorello è un grande performer, è l'attore che avrebbe voluto Grotowski! *Albarosa Camaldo*

Garinei padre del musical italiano



C'è un amico in meno

di Domenico Rigotti

Se n'è andato col rimpianto di non essere riuscito a portare sulla scena ancora una volta *Ciao Rudy*, uno dei gioielli della premiata oreficeria G & G. Se n'è andato quando i suoi piccoli grandi capolavori piacevano ancora a chi aveva ormai i capelli bianchi come i suoi, ma le giovani generazioni rimanevano insensibili al suo nome. Ragazzo del '19: e però il cuore sempre fresco di giornata, se ne è andato Pietro Garinei sull'eco dell'infinite risate che aveva regalato al pubblico in sessant'anni di carriera. Se ne è andato in una chiara giornata di maggio, il *gentleman* Garinei ovvero un pezzo straordinario, anzi unico del nostro teatro. Il teatro più amato. Quello leggero. Quello della commedia musicale. Da lui si può dire "inventata" e lanciata, con esiti che forse nessuno immaginava, insieme a Sandro Giovannini, l'amico fraterno, l'altra metà della sua fantasia, scomparso nel 1974. Giovannini, come disse qualcuno, un micione trasterverino, lui, il triestino Pietro Garinei, laureato in farmacia, mentre l'altro lo era in legge, un tipo lungo e affusolato come una canna del Tamigi, non scontoso ma asciutto, lontano da ogni esibizionismo. Si conoscevano fin dall'infanzia ma l'amicizia cominciò a saldarsi negli anni della guerra lavorando insieme in giornali sportivi, compresa la famosa *Gazzetta*

Nato nel 1919 aveva inventato e lanciato insieme a Sandro Giovannini e a Giorgio Kramer la commedia musicale italiana che a partire da *Attanasio cavallo vanesio* con Renato Rascel, seguita poco dopo da *Giove in doppiopetto* con Dapporto e una sconosciuta Delia Scala, conoscerà un'infilata continua di successi - Con lui scompare un teatro di forte richiamo popolare che diver-tiva senza mai essere volgare

dello Sport. Come giornalisti avevano il sapore della beffa, tanto che presto fondarono - la prima delle loro tante imprese - un settimanale umoristico *Cantachiaro*. E *Cantachiaro* (il passo per loro nel mondo del teatro avverrà presto nella Roma amatissima) si intollererà anche la prima rivista che firmeranno insieme ad altri colleghi caduti nel dimenticatoio. L'anno successivo, senza intrusi, scribi già di razza, stenderanno il copione di *Soffia, so'...*, protagonista una scatenata Anna Magnani. Nel '45 è la volta di *Piruli Piruli non andrà sempre così* con le tre sorelle Nava, Campanini e Viarisio, i miti del tempo.

Da Macario a Jannuzzo

Ma il primo vero salto di qualità, dopo che la fortuna per loro è arrivata anche dalla radio, dove la rivista settimanale *La Bisarca* ha un tale successo da venir proposta anche in teatro, dopo che si sono messi al servizio anche della Osiris per il suo trionfale ritorno sulla scena accanto a Macario con *La Granduchessa e i camerieri* (82 cambi di *toilette* per la Wandissima), avverrà nel 1952 con *Attanasio cavallo vanesio* con protagonista Renato Rascel. Spettacolo che da loro verrà definito, forse per pudore, non ancora (anche se già lo era) commedia musicale, ma "favola in musica". Come lo saranno, sempre per Rascel, e sempre spettacoli di forte richiamo popolare, adatti anche ai ragazzi, *Alvaro piuttosto corsaro* e *Tobia la candida spia*. La loro prima commedia musicale vera e propria, dicono le cronache, è stata *Giove*



in doppiopetto con un altro pezzo da novanta, Carlo Dapporto messo alle prese con un personaggio mitologico e al quale fu messa accanto una presenza femminile presso-

chè sconosciuta, Delia Scala che subito, grazie al loro intuito, e soprattutto di Garinei (uomo di grande fiuto) entrerà nel Parnaso del teatro d'evasione. Terrà infatti cartellone lo spettacolo due anni. Come a lungo lo terrà, ispirato a un romanzo di Françoise Sagan, *Buonanotte Bettina*, il primo spettacolo della premiata ditta G. & G. a essere tradotto e rappresentato all'estero. Il sodalizio - tra litigi e immediate rappacificazioni - è ormai saldo e mai più per trent'anni si romperà. Quanti i lavori usciti dalla loro penna? Impossibile tenerne il conto. Da citare almeno i più clamorosi. E fastosi, dove il contributo del fedele scenografo Giulio Coltellacci fu quasi sempre determinante, così come, per le musiche, fu quello di Gorni Kramer (a vedere quasi un terzo autore). A cominciare da *Rinaldo in campo* con uno strepitoso Domenico Modugno, e poi ripreso da altri straordinari interpreti. Per continuare con *Ciao Rudy* con Mastroianni nei panni di Rodolfo Valentino, al mitico *Rugantino* (con i formidabili Manfredi, Fabrizi, Bice Valori e la Massari, lavoro tra i più amati da Garinei tanto da essere da lui rimontato ancora di recente) ad *Alleluia brava gente!* ad *Aggiungi un posto a tavola* con un giovane Dorelli (ma chi non lavorò con Garinei? possiamo dimenticarci di Billi e Riva, di Sordi, di Walter Chiari o di Gino Bramieri, o ancora di Montesano - che colpo con *Bravo!* - di Tina De Mola, la Masiero, la Mangini e la Mondaini? Insomma tutto il Gotha del teatro leggero e che arrivò fino a Lionello e a Jannuzzo), creato proprio l'anno della scomparsa di Giovannini. Scomparsa che

lascerà un segno profondo nell'amico Garinei, ma che non farà desistere il medesimo dal continuare l'avventura iniziata decenni prima. Avventura - rari i flop (e uno, clamoroso,

In apertura il logo di *Aggiungi un posto a tavola*; in questa pag., in alto, la locandina di *Un paio d'ali*; in basso un disegno di *Attanasio cavallo vanesio*, con Renato Rascel; nella pag. seguente la locandina di *Nojo vulevan sàvuar ancor*, con Enrico Montesano.

avvenne con l'amico Pippo Baudo) - che coincideva con il suo grande amore per un teatro popolare, ricco di storie piacevoli, maestro in astuzie, furbie e malinconia, realizzato senza complessi, e però lontano da facilonerie; anzi confezionato come si confeziona un classico, con una maniacale perizia professionale. Perizia che apparve negli ultimi anni manifestata anche nei *remake* degli antichi successi quando ad interpretare non c'erano più Mastroianni e Montesano, Manfredi e Panelli ma altri volti che magari arrivavano dalla televisione (e un altro femminile, quello di Mariangela Melato, stava in attesa di poter vedere scritto

sopra o sotto il suo nome quello del Grande Pietro). Quella televisione in cui agli albori Garinei, insieme al dioscuo Giovannini, diede un contributo di classe. Con *Canzonissima* ma anche con il mitico *Musichiere* con Mario Riva. Lo si rimpiangerà a lungo, un uomo di profonda cultura teatrale e tanto appassionato del suo mestiere come Pietro Garinei. Lo si rimpiangerà il Joyce del teatro leggero che da Trieste era sbarcato a Roma, e qui ebbe il suo Campidoglio in quel Sistina che d'ora in avanti potrebbe portare il suo nome, anche perché un vero erede ancora non lo si intravede all'orizzonte. ■

Enrico Montesano

In teatro tutto si ricrea

HYSTRIO - Lei ha lavorato a lungo con Pietro Garinei, un maestro da poco scomparso.

MONTESANO - Ho lavorato trent'anni al Sistina di Roma con sette lavori diretti da Pietro Garinei (*Rugantino*, *Bravo*, *Se il tempo fosse un gambero*, *Beati voi*, *E meno male che c'è Maria*, *Malgrado tutto Beati voi*, *Nojo vulevan sàvuvar*). Garinei ha creato la commedia musicale in Italia ed era l'unico a proporre questo tipo di spettacolo e l'affetto e la presenza del pubblico lo ha sempre sostenuto. Non era solo un regista, ma un *metteur en scène*: metteva in scena una idea che aveva per uno spettacolo e lo costruiva anche come produttore, impresario, direttore artistico; la sua figura per la commedia musicale era importantissima, poiché era a tutto tondo, univa in sé tutti gli aspetti da quelli artistici a quelli organizzativi. Ha sempre avuto una tempra incredibile, una forte voglia di fare.

HY - Cosa ha imparato come artista da Garinei?

M. - Mi ha insegnato il portamento, mi ha molto aiutato, soprattutto in *Rugantino* quando ho iniziato perché acquisissi un certo stile, una certa eleganza. Mi diceva di sorridere, di porgere in un certo modo, mi diceva che dovevo essere gradevole. Mi ha insegnato una dizione, senza rinunciare alla battuta, alla calata, però mi diceva «devi essere un affabulatore». *Bravo!* è uno spettacolo che ha aperto un filone. Insieme a Garinei riconosco di aver dato il via a un genere che adesso è molto frequentato da Fiorello e da Brignano.

HY - Garinei ha sempre ritenuto importante riproporre i suoi spettacoli come dei classici del teatro musicale, cambiando il cast perché così li potessero vedere anche i giovani.

M. - Il musical è un modo per avvicinare i giovani al teatro. È importante, è giusto che lo scriva una rivista titolata come la vostra, non c'è bisogno di

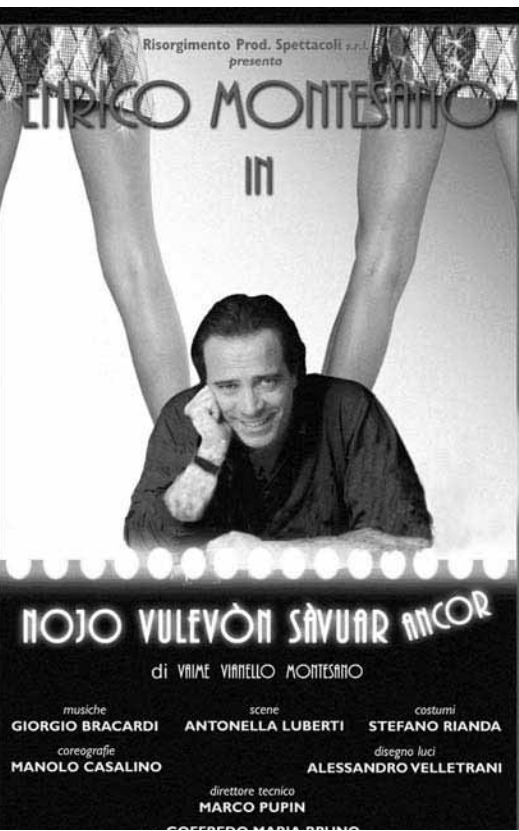
cominciare subito con il teatro impegnativo. Credo che il teatro leggero sia un buon viatico e sia propedeutico poi a una frequentazione che può affinare il palato e l'orecchio dello spettatore, per poi poter anche apprezzare autori come Beckett, Ibsen o Mamet.

HY - Nojo vulevan sàvuvar era una sorta di one-man show. Cosa pensa di personaggi televisivi come Fiorello, Panariello, Brignano che propongono questo tipo di spettacolo cucito spesso sul loro personaggio televisivo?

M. - *Nojo vulevan sàvuvar* era un monologo interrotto da coreografie e da un desiderio di rievocare la rivista. Tutto quello che ci ha preceduto non viene dissipato, non viene dimenticato, non scompare, è un fiume carsico, riaffiora ogni tanto, riemerge con nuovi nomi, con nuove forme, ma la sostanza è la stessa. Lei ha nominato tre persone diverse fra loro, ho visto poco Fiorello e Panariello, conosco Brignano e ritengo che si ispirino a modelli del passato. Infatti tutto quello che è fatto precedentemente non cade nel dimenticatoio, ma viene assorbito dai più giovani, viene filtrato, personalizzato. Io posso trovare tanti espedienti del passato in ciascuno di loro. Posso riconoscere le matrici, so da dove provengono le loro battute e i loro ammiccamenti al pubblico; anch'io ho mutuato alcuni espedienti da chi mi ha preceduto, alcuni li ho assorbiti così com'erano, altri li ho trasformati. Ognuno di noi si rifà a un archetipo perché non è possibile che il passato scompaia. Antoine-Laurent de Lavoisier nella legge di conservazione della materia sosteneva che in natura niente si distrugge, ma tutto si ricrea. Secondo me è così anche per il teatro!

HY - Per allestire uno spettacolo conta solo il nome di richiamo sulla locandina?

M. - Il nome di un attore famoso conta sì! Quando un attore di livello propone un buon testo richiama il pubblico e le due cose sono inscindibili. Alcuni giovani attori o alcune belle ragazze hanno una grande chiamata, che ci vuole, ma non basta. Il pubblico entra a teatro, ma poi - glielo dico alla romana - bisogna vedere come esce! Se esce contento è stato fatto un buon servizio al teatro, qualunque genere di teatro si faccia, dal classico al teatro sperimentale. *Albarosa Camaldo*



trionfo della volgarità



Sogni in ballo

di Alvise Saporì

A che tipo di concetto corrispondono le due parole “teatro leggero”? A commedia? E, in questo caso, possiamo ancora dare per buona, per accettabile, la dicotomia tragedia-commedia? Purtroppo, se vogliamo parlare coerentemente del futuro, saremo prigionieri di una serie di interrogativi. Se “leggero” (nel caso di teatro leggero) corrisponde al sorriso, alla possibilità del sorriso, non c’è dubbio che nel mondo in generale, e da noi in Italia in particolare, il teatro leggero è in crisi gravissima. Mozart che è il massimo esempio di sublime leggerezza viene definito “serio” o, Dio ci liberi, “pesante”. E niente esclude che il riso volgare (per intenderci non provocato dallo scivolare sulla buccia di banana - che è comunque una disgrazia connotata di astratta prevedibilità -, ma piuttosto la dichiarazione - da farsi in tv - che la moglie o il marito “hanno fatto” o “por-

tano” le corna. Si ride, complice il maledetto elettrodomestico, di situazioni volgari, pecoreccio, disgustose. Un esempio per tutti: gli squalidi esibizionisti che divorano vermi e bevono liquami sfidandosi in una ripugnante gara a chi è più ignobile, anche se la scusa per tali perversioni è la speranza di un premio, di un guadagno. Come siano lontani dalle mirabili commedie sofisticate di certo cinema americano, dai meccanismi a orologeria di un Labiche o di un Feydeau! E peraltro lontanissimi anche da certa commedia dialettale (napoletana,

Si giustificano certe scelte di ispirazione televisiva con i desideri di bassa lega del pubblico - Eppure quando viene prodotto uno spettacolo di qualità il successo arriva immancabile

sopra tutto) che, insieme al rimpianto varietà, e all’avanspettacolo, sono stati il nerbo del nostro teatro leggero. E se la crisi, perché crisi c’è, senza alcun dubbio, fosse crisi dello spettatore? Questione, come sempre, relazionale. Una insigne psicoanalista, molto interessata a tutto ciò che è spettacolo, Simona Argentieri, sintetizza: «Quali sono - dice - le cosiddet-

te aspettative dello spettatore? Divertirsi, distrarsi, sognare...» Produrre divertimento, distrazioni e sogni, tutti insieme, è, come sappiamo più che possibile, ma richiede attento lavoro e inossidabile professionismo. E (attenzione!) il colmo è che queste qualità esistono, pur non essendo comunissime, ma sembrano essere annullate da una inesausta richiesta di volgarità, facilità e incompetenza. La domanda (un'altra!) cui mi si chiede di rispondere è se c'è crisi nel campo del musical. Naturalmente, è una domanda cui è difficilissimo rispondere. Il sintomo più positivo (non di crisi) è la nascita continua di nuove scuole di musical, fondate e gestite da persone di provata competenza e, in qualche caso, professionale eccellenza. All'inaugurazione della più recente ho colto al volo questa frase, immagino riferita ai

gestori della scuola in questione: «Ma questi - diceva un bonario quarantenne - ma questi vendono sogni o vendono fumo?» Se davvero vendono sogni, i sogni possono anche trovare realizzazione. Ma come? Molte imprese annunciate non trovano un esito o, peggio, falliscono in corso d'opera. Le grandi istituzioni tradizionali del musical italiano sono due: il Teatro Sistina, ma il nome va tradotto in Pietro Garinei, troppo recentemente scomparso e lasciando un vuoto in cui nessuno potrà sostituirlo anche se ci si augura che i collaboratori di sempre riescano a portare avanti il suo lavoro. L'altra è la Compagnia della Rancia, felicemente stabilita in un suo teatro milanese, conservando la base storica di Tolentino, che continua nella lodevole operazione di tradurre in italiano grandi successi di Broadway. Nel caso degli

Lorella Cuccarini

Oggi i giovani sono preparati

HYSTRIO - *Lei ritorna al musical con Saverio Marconi per interpretare Sweet Charity, dopo alcuni anni dal successo di Grease. In questo arco di tempo ha seguito la diffusione del musical e può fare un bilancio?*

CUCCARINI - Il musical è cresciuto molto, anche se io sinceramente non ho visti tutti gli spettacoli prodotti in Italia, ma sono convinta che sia aumentata la consapevolezza del pubblico verso le sue componenti artistiche. Penso che, di conseguenza, ci sia una maggiore responsabilità da parte di chi mette in scena questo genere teatrale. Oggi è un po' più difficile fare dei musical di basso livello, perché il pubblico comincia a capire di più ed è più critico.

HY - *Come pensa che sia cambiato il ruolo della soubrette in Italia? È stato schiacciato dalle veline?*

C. - In televisione la soubrette è completamente scomparsa, non c'è più spazio per questo tipo di ruolo, mentre in teatro è aumentato il livello della preparazione delle ballerine; oggi i ragazzi sanno che per fare uno spettacolo non devi essere più solo un ballerino o un cantante o un bravo attore, ma devi essere completo. Per *Sweet Charity* abbiamo fatto un'audizione a 750 ragazzi. Ed è stato difficile scegliere, la preparazione era molto alta. Il problema è che la televisione, non programmando più varietà tradizionali, non dà spazio a persone così preparate e i giovani sono costretti a lavorare per quel poco teatro musicale che c'è in Italia e spesso devono andare all'estero a cercare nuove soddisfazioni.

HY - *Come si è preparata per costruire il suo personaggio di Charity che è uno dei pochi ruoli femminili a tutto tondo protagonisti di un musical?*

C. - Charity è un personaggio di cui non ti puoi non innamorare: è molto bambina, un po' credulona; si vede lontano un miglio che gli uomini che incontra sono sbagliati, ma lei nonostante tutto si illude perché crede fermamente nell'amore e

quando lo trova ci si butta fino in fondo. Quando Oscar, interpretato da Cesare Bocci, non se la sente più di sposarla, prova veramente un dolore profondo, ma si rimbecca le maniche e si rivela una donna forte. Anche se alcuni aspetti di Charity non mi appartengono, altri come lo stupore o il candore sì. E poi anch'io sono molto romantica. Ho però dovuto lavorare molto per caratterizzare il mio personaggio cercando di attribuirgli diverse sfaccettature. Inoltre sono andata a lezione da Guido Guarnera, che è un cantante lirico famosissimo, e ho studiato canto. Ho continuato a studiare perché la preparazione vocale per il teatro è fondamentale. La buona preparazione vocale che dà il canto è importante anche per la recitazione. Recitare è come cantare senza musica, si tratta sempre di modulare l'intonazione, di portare la voce in un certo modo. Saverio mi ha aiutato per la recitazione e per l'emissione della voce.

HY - *Oggi alcuni spettacoli vengono costruiti attorno a un personaggio di fama televisiva per attirare il pubblico a teatro.*

C. - Io non ci vedo niente di male nello scegliere uno spettacolo per vedere un attore noto. Credo che sia anche bello fare arrivare in palcoscenico quello che è un testo sconosciuto o veicolare un testo più difficile attraverso un personaggio famoso. L'importante è che il protagonista sia in grado di reggere quell'impegno, poiché oggi il pubblico, a mio avviso, è sempre più preparato e quindi anche più critico. A noi attori fa molto bene, perché ci spinge a fare sempre meglio e a rendere sempre più appetitosi i piatti che portiamo in tavola.

HY - *Come è nato il suo interesse per il musical?*

C. - L'ho sempre amato come spettatrice. Con i soldi del mio primo *Fantastico* sono andata un mese a New York per studiare e ho cominciato a mangiare musical quotidianamente, ma anche da piccola ero appassionata di film musicali americani. *Albarosa Camaldo*

spettacoli più recenti abbiamo visto che le scelte attoriali hanno privilegiato personaggi televisivi anche se, in un caso, di impeccabile professionismo come Lorella Cuccarini. Dire che questa situazione è dovuta alla tv è un po' come sparare sulla Croce Rossa, la quale, almeno, è un'istituzione meritevole di rispetto. La televisione, nella sua necessità o meglio pretesa di appiattimento crea davvero infiniti danni. L'ipocrita frase (in genere rivolta da produttori ad autori o registi o attori di qualità) «Ma il pubblico vuole questo!» alludendo agli scarti di cui si compiacciono, è solo un'ignobile quanto falsa giustificazione. Il pubblico televisivo, la categoria più passiva di pubblico, non ha da molti anni la possibilità di scegliere. Complice anche una volontà politica di disinformazione e di avvio all'ignoranza (si sa come è più facile far credere di tutto a chi è incolto e disinformato) la televisione tutta ha abdicato alla qualità. E, quando, raramente, e forse per caso, viene prodotto qualcosa di "qualità" stranamente, che bizzarra, ha persino successo. Se non possiamo trarre delle conclusioni ottimiste dallo stato generale di questo teatro che si suppone supremamente gradevole ed è spesso soltanto piatto e noioso, possiamo però constatare l'esistenza di qualche esempio incoraggiante. Ne citeremo due: *Concha Bonita*, testo franco-argentino (Réné de Ceccatty e Alfredo Arias), musica italiana (Nicola Piovani), creato con successo grande e meritato a Parigi, tradotto in italiano il testo da Vincenzo Cerami, ha prodotto una serie di esauriti. Quale il segreto di *Concha Bonita*? Semplicissimo: alcuni eccellenti attori che recitano e cantano magnificamente un testo intelligente e spiritosissimo, su musiche che più incantevoli non si può. Altro caso incoraggiante (almeno

nella sua esistenza) è un *Salvatore Giuliano* creato a Taormina nel 2001, un Musical da Drama di Dino Scuderi, accolto con entusiasmo da critica e pubblico e vittima, fino ad oggi, della miopia (o viltà?) di produttori, direttori di teatro e organizzatori. È motivo di consolazione, la notizia recentissima, che sarà probabilmente ripreso nella stagione 2006-2007. Infine, conclusione ovvia, vogliamo credere nel pubblico, e che, se gli offriremo la qualità, il pubblico saprà riceverla come la qualità si merita. ■

nuovo musical di Marconi

Dolce, ma determinata

LORELLA

SWEET CHARITY, di Neil Simon. Musiche di Cy Coleman. Liriche di Dorothy Fields. Traduzione di Michele Renzullo. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Coreografie di Luca Tommassini. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Francesca Schiavon. Luci di Chris Ellis. Con Lorella Cuccarini, Cesare Bocci, Carlo Reali, Crescenza Guarnieri, Adelaide Di Bitonto, Gianni Nazzaro, Kris Jobson, Ketty Roselli e 12 solisti. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO.

vita, e che non si scoraggia neppure quando è buttata nel laghetto da un suo spasmante e derubata della borsetta. La Cuccarini, alla sua prova come attrice a tutto tondo, oltre che come ballerina e cantante, cerca di sottolineare le diverse sfaccettature di Charity, ma dà il meglio di sé soprattutto quando danza con eleganza e classe nelle coreografie, un po' troppo televisive, di Tommassini. Ed eccola, nascosta nell'alcova di Vittorio (Gianni Nazzaro, dalla voce possente in *Per nuovi domani*), divo d'altri tempi, entusiasmare il pubblico in *Non ci crederanno mai* con cilindro e bastone in primo piano mentre un video ne moltiplica l'immagine alla sue spalle. Cesare Bocci, reduce da fiction televisive di successo, dà il meglio di sé nel caratterizzare il nevrotico Oscar, soprattutto in *L'uomo con più fegato* quando, chiuso in un

ascensore con Charity, cerca di vincere le sue paure. Nel cast anche Crescenza Guarnieri, dalla voce e dalla presenza scenica straordinaria, Adelaide di Bitonto, le amiche di Charity che lavorano al Fandango, e Carlo Reali, il burbero ed efficace direttore Herman. Insieme interpretano la toccante *Ci sarà pure un posto meglio di qua* quando consolano Charity dopo che Oscar l'ha lasciata, perché non sopporta il pensiero degli altri uomini. Non manca il lieto fine, creato da Marconi, che però arriva troppo all'improvviso, privando i personaggi protagonisti di una adeguata evoluzione.

Albarosa Camaldo

In questa pag. Lorella Cuccarini e Gianni Nazzaro in *Sweet Charity*, regia di Saverio Marconi (foto: Antonio Agostini).



musical

CABARET



to SING? meglio CANTARE

di Sandro Avanzo

Tradurre, adattare, tradire. Un problema, uno stimolo, un percorso che ben ha presente il professionista che mette le mani su un'opera per farla transitare da una lingua a un'altra, da una cultura a una differente. Nel caso del musical questo processo assume contorni del tutto particolari perché non si tratta solo di trasporre nel miglior italiano possibile un copione che nasce in un linguaggio a noi straniero, ma in parallelo c'è la necessità di far coesistere nel nostro idioma versi e musica di brani che in quel testo si devono integrare e che devono a loro volta interagire con la dimensione della coreografia e della danza, senza che nell'operazione vadano persi gli aspetti caratteristici di un genere, espressione di precisi e significativi tratti di una tradizione teatrale e culturale "altra" rispetto alla nostra. Tali problematiche si sono manifestate immediatamente a coloro che nella seconda metà degli anni '80 iniziarono a introdurre il musical sui nostri palcoscenici e ne determinarono da subito due contrapposti indirizzi. Da un lato troviamo Gianmario Longoni, colui che ha fatto del Teatro Smeraldo di Milano la «madre di tutti i musical». La sua fu

una posizione filologica di totale aderenza alla versione originale degli spettacoli, con importazione dall'estero di lavori in lingua originale come *Guys & Dolls*, *Sophisticated Ladies* e *Fame* fino a spingersi verso quella che nel 1995 venne considerata un'autentica follia: adattare a teatro il Palatrussardi di Milano per ospitare il leggendario *Cats* di Andrew Lloyd Webber. Sulla sua strada è fondamentale l'incontro del 1995 con il regista Massimo Romeo Piparo in occasione dell'allestimento di *Jesus Christ Superstar* con un cast italiano che adottava i testi originali inglesi. Lo spettacolo fu baciato da un

autentico trionfo di pubblico, tanto che la coppia mise subito in cantiere, sempre con interpreti italiani che si esibivano in inglese, *Evita* di Lloyd Webber e *Tommy* degli Who. Siamo nel lustro '95-'99, il momento caldo in cui si sente più accesa la distanza di idee e in cui si infervora nel dibattito sulle modalità di allestimento del neonato (per i nostri teatri e redditizio) genere Musical con gli "original version" Longoni & C. in contrapposizione alla Compagnia della Rancia di Saverio Marconi che dal 1989 era andata crescendo di successo in successo (*La piccola bottega degli orrori*, *A Chorus Line*, *La Cage*

Con l'arrivo dei primi musical in Italia, si sono subito manifestate due scuole diverse: una optava per una aderenza alla versione originale e l'altra sosteneva l'adattamento italiano - Ad avere la meglio fra il pubblico è stata quest'ultima, dando il via alla produzione di commedie musicali nostrane

aux Folles, Cabaret) e che si era fatta paladina dell'adattamento in italiano dei grandi successi di Broadway. La storia attesta che le preferenze degli spettatori hanno finito per far pendere la bilancia verso questa seconda soluzione, tant'è che già la stagione 1999-2000 attesta un Piparo che dirige il classico *My Fair Lady* recitato e cantato interamente in lingua italiana. Lo standard in inglese continua a essere proposto solo per spettacoli particolari come *Rocky Horror Show*, diventato un appuntamento fisso negli anni. Col cambio del millennio sempre più rari si sono fatti gli spettacoli in lingua originale importati dall'estero, anche per l'alto rischio d'impresa che comportano. *Hedwig and the Angry Inch* passato al Teatro Ariberto di Milano nel 2004 o il tour 2004 di *Hair* diventano delle rarità nel panorama generale. Casomai sono gli Enti Lirici o i grandi festival ad acquistare fuori confine produzioni di rilievo da proporre al proprio pubblico, ma in questo caso devono esserci di mezzo autori ormai considerati a tutti gli effetti dei classici, così *West Side Story* di Bernstein passa prima sul palcoscenico della Scala per ben due volte (1999 e 2003) e approda al Ravenna Festival (2002) per poi circuitare in vari teatri lirici dell'Emilia a inizio 2006; il titolo gershwiniano *Porgy and Bess* spicca nel cartellone del Comunale di Bologna (2005); il festival dell'operetta fa scendere più volte a Trieste, dalla vicina Vienna il musical biografico *Elisabeth* di Kunze e Levey dedicato all'imperatrice Sissi. Nel caso di proprie produzioni negli enti lirici prevale la tendenza a usare una formula mista, un po' come capitava per i musical cinematografici degli anni '50 e '60, con la recitazione in italiano che si interrompe quando gli interpreti passano all'inglese nel momento in cui cominciano a cantare tradotti in italiano grazie ai soprattitoli. Ne sono testimonianza al Regio di Torino *Street Scene* di Weill ('95) e *Kiss Me, Kate* di Porter (nel 2001) e anche l'allestimento di *Lady in the dark* di Weill ripetuto al Massimo di Palermo (2001) e all'Opera di Roma (2002). Se qui ci si sofferma così a lungo sulla questione della lingua è perché siamo di fronte a uno dei nodi essenziali della messa in scena e della credibilità delle convenzioni del genere. Un conto è pensare e cantare *Somewhere* come scrive e titola Sondheim, e ben diverso è pensare e cantare *Sempre*, come traduce Renzullo per la versione italiana della Rancia di *West Side Story*. Non importa restituire il senso reale della frase espressa in musica, basta che sia funzionale all'atmosfera generale della scena. Anche se, andando a moltiplicare questo esempio per le migliaia di volte possibili in un solo spettacolo e per il numero di musical allestiti ogni anno nei nostri teatri (nelle ultime stagioni ben oltre 30), ci si accorge di quanti anni luce il musical italiano continui a distare dalla matrice originaria. Le eccezioni ci sono, ma restano tali. Giorgio Calabrese ha tradotto magnificamente le liriche di Fred Ebb per il *Chicago* italiano del 2004, essenziali per lo scorrere narrativo della vicenda, restituendo i significati, i ritmi e perfino i calembour della lingua inglese; l'autore della partitura Nicola Piovani ha affiancato personalmente Vincenzo Cerami nella revisione dal francese dei testi di *Concha Bonita* che tanto successo ha incontrato nelle ultime due stagioni; nel 2003 Roberto Recchia (professione: attore) ha tradotto con consapevolezza di attore i testi di *Ailoviù* andando a cercare e trovando i termini giusti per metrica e significato che oltre da cantare fossero adatti anche da recitare. Mosche

bianche, rondini che non fanno primavera, soprattutto se paragonate ai "falsi d'autore" che cominciano sempre più frequentemente a comparire in palcoscenico. Perché laddove i nostri interpreti di richiamo non siano in grado di cantare un brano particolarmente impegnativo, si sceglie di attribuirlo al personaggio di un collega di scena vocalmente più preparato; è successo senza scandalo in *Tutti insieme appassionatamente* (2005) dove il song *The Lonely Goatherd* è stata sottratto a Michelle Hunziker e attribuito a un trio con tanto di spostamento nel copione. E se si teme che un finale troppo amaro possa tenere lontano il pubblico dal teatro? Niente paura, basta un happy end posticcio come nel recentissimo *Sweet Charity* e gli spettatori tornano a casa felici e soddisfatti. Non importa se Neil Simon e Cy Coleman avevano concepito un copione scritto in quegli specifici termini e con quei precisi intendimenti, qui in Italia si può spacciare questo e altro, tanto... quanti sono gli spettatori che se ne accorgono? A loro basta poter dire «siamo stati a vedere un musical e ci siamo divertiti tanto tanto».

Commedia musicale all'italiana

È difficile rispondere alle domande dirette se oggi esista e/o si stia sviluppando uno "specifico" modo italiano di intendere e produrre teatro musicale. Già è complicata una precisa definizione del "genere" quanto una netta differenziazione tra commedia musicale (creatura storica della premiata ditta Garinei & Giovannini) e musical (spettacolo di ascendenza anglosassone); se poi aggiungiamo la vasta gamma intermedia che l'attuale scena ha ereditato dai differenti filoni in cui si è diviso il patrimonio del teatro di rivista (i Legnanesi, gli innumerevoli tentativi di revival, una fetta non trascurabile del cabaret, il Bagaglino... solo per dare delle tracce indicative) l'intrigo diventa assolutamente senza soluzione. Unico modo di affrontare l'argomento è, credo, seguire proprio il modo caotico delle intersezioni così come è venuto a crearsi, limitandosi a sottolineare le linee di tendenza più evidenti. Partiamo dalla fine degli anni '80, quando si caratterizzano le situazioni che portano a quella attuale. Il padre storico Garinei tende ad allestire in ogni stagione due proprie produzioni, abbinando una novità e una ripresa di uno dei titoli del passato scelto tra i suoi più noti. A spettacoli del tutto originali come *I 7 Re di Roma*, *Gli uomini sono tutti bambini*, *Vacanze romane* affianca di volta in volta i classici *Rinaldo in campo*, *Rugantino*, *Aggiungi un posto a tavola*. Sulle locandine cambiano i nomi degli interpreti, ma si leggono quasi sempre gli stessi autori come Ippolito Fiastri, Luigi Magni ed Enrico Vaime, gli stessi coreografi come Gino Landi, gli stessi scenografi come Uberto Bertacca. *Evviva!*, l'ultima produzione del marchio G. & G., datata 2006 recita ancora una volta: musiche di Armando Trovajoli, coreografie di Gino Landi, scene di

In apertura la locandina di *Cabaret*, con Liza Minnelli; sotto Manuel Frattini in *Pinocchio*, regia di Saverio Marconi.



Uberto Bertacca, costumi di Silvia Frattolillo, protagonista Enrico Brignano. Nell'89 si affaccia ufficialmente sulla scena del musical italiano la Compagnia della Rancia di Saverio Marconi che grazie alla doppietta di successi inanellata con *La piccola bottega degli orrori* e *A Chorus Line* (1991) diventa la testa d'ariete grazie a cui questo genere di spettacolo si impone anche sui nostri palcoscenici. Scorrendo la lista delle 24 produzioni principali riscontriamo fra i successi di Broadway recitati e cantati in italiano solo una manciata di titoli *made in Italy*; dopo l'omaggio doveroso ai padri nobili Garinei & Giovannini con *Il giorno della tartaruga* (1993), il primo spettacolo in cui sperimenta la Rancia un soggetto tutto italiano è *Fregoli* (1995), musical biografico affidato alla drammaturgia di Ugo Chiti e al trasformismo di Arturo Brachetti, dopodiché ancora e solo musica di Hollywood e Broadway fino al 1999 quando viene allestito *Le notti di Cabiria* che Marconi, a quattro mani con Maurizio Porro, rielabora dalla sceneggiatura del film di Fellini. Si guarda in grande, pensa anche all'esportazione, così per *Dance!* (2000) Marconi, Cucchiara, Camerini e Chiara Noschese declinano in versione *Ballando con le stelle* la trama shakespeariana di *Molto rumore per nulla* e l'ambientano in un'esotica cornice veneziana.

I Pooh e Cocciantè

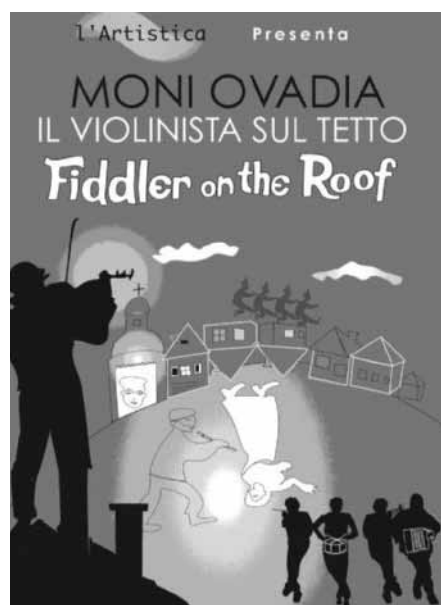
Qualche anno di studio e ripensamento e finalmente la ricetta viene messa a punto: canzoni pop di un complesso di culto adorato anche oltre i confini nazionali, un soggetto che rappresenta l'italianità nel mondo, una campagna pubblicitaria di proporzioni mai viste prima nel mondo del nostro spettacolo, addirittura l'edificazione ex-novo di un teatro adatto ad accogliere l'allestimento faraonico. È la storia trionfale del *Pinocchio* dei Pooh, campione dei record con oltre 2000 repliche dal debutto del 2003. La lezione della Rancia è stata studiata e tenuta in considerazione da altri produttori che si sono nel frattempo affacciati sul redditizio mercato del musical, primo fra tutti David Zard che, grazie al successo ottenuto con l'adattamento italiano di *Notre Dame de Paris* di Cocciantè, è riuscito a tornare nei giri alti delle megadistribuzioni di spettacoli. La sua è un'idea molto precisa del musical da offrire al pubblico: allestimenti kolossal, canto in lingua italiana, musica ininterrotta senza interventi della recitazione, una versione popolare e moderna del melo-



dramma classico. Non a caso quando ha concordato con Lucio Dalla un nuovo spettacolo per il 2004, la decisione è andata a cadere su una rilettura di *Tosca*, una delle opere più famose e amate dell'intero repertorio lirico. Le stesse caratteristiche si riscontrano nella produzione targata Zard andata in scena lo scorso marzo, campagna promozionale plurimiliardaria per un soggetto popolare come *Dracula* interpretato da un cast di numerose decine di elementi, accompagnato dalla musica rock della Pfm e calato in una scenografia faraonica. Non troppo dissimile da quella di Zard (investimenti stratosferici a parte) è l'idea di una via italiana al musical proposta da Tato Russo, tra coloro che seriamente hanno iniziato a percorrerla dalla metà degli anni '90 con lavori come *Masaniello* scritto con Patrizio Marrone

(1996) e *Viva Diego* su musiche di Tullio de Piscopo e Mario Ciervo (1997). Il successo di "genere" gli arride nel 2000 quando sceglie di partire dal più italiano e più celebre dei romanzi, il manzoniano *I promessi sposi*, appoggia i testi su pagine musicali di grande respiro lirico, praticamente non prevede l'intervento della parola recitata e realizza un lavoro pensato per cantanti come Barbara Cola, Michel Altieri e Irene Fargo in grado di dare espressione attorica alle liriche intonate. Sono le linee che Tato Russo segue anche nel successivo *Il ritratto di Dorian Gray* (2004), musicalmente più variegato, ritmicamente più mosso e più complesso anche sul piano della drammaturgia. Un terzo produttore che si impegna fiducioso nell'idea di un musical di ispirazione nazionale è Lorenzo Vitali che opera attraverso l'etichetta L'artistica. In numerose interviste ha dichiarato di aver reinvestito i profitti intascati con *Il violinista sul tetto* con Moni Ovadia (2002) e con *Fame* (2003) nello spettacolo che vive come simbolo del suo fare teatro, *Gianburrasca* (2004), per il quale afferma con

orgoglio di aver scomodato due nomi prestigiosi della cultura italiana, Vamba per il soggetto e Nino Rota per le musiche. È altresì curioso vedere l'altra faccia delle produzioni di Vitali che nello stesso anno 2004 ha portato in scena anche Max Laudadio nel musical interattivo *Studio 54* dove si cantavano e si ballavano i grandi successi della disco music Usa anni '70-'80. A tutti gli effetti risultava però un lavoro italiano perché il testo originale era firmato da Max Laudadio, Marco Daverio e dallo stesso Lorenzo Vitali, che ha proposto un musical tratto da *Cuore di cane* di Michail Bulgakov, avvalendosi dello stesso staff. Nel quadro generale un posto a parte merita il musical a tema religioso, se si pensa che vi si sono impegnate anche penne di spicco come quella di Vincenzo Cerami. È lui l'autore dei testi e delle canzoni di *Francesco*, il sold out di



Assisi nel giubileo del 2000, spettacolo per il quale è stato appositamente costruito un teatro su spinta dei produttori americani Lynne McQuaker e Tom Waring; sullo stesso palcoscenico si deve registrare ancora un successo di pubblico, per il musical agiografico *Chiara di Dio* di Carlo Tedeschi con Annamaria Bianchini (2005). Evidentemente c'è un pubblico che apprezza le vite dei santi trasposte in musica se è vero che *Madre Teresa* di Michele Paulicelli è in scena dal 2004 e che un regista di rispetto come Ugo Gregoretti ha diretto Miriam Mesturino nel 2005 nel musical *Giovanna d'Arco* scritto ancora una volta dal suddetto specialista Michele Paulicelli. Il fenomeno dell'attuale successo del musical ha spinto molte star del teatro italiano a sperimentarsi con questo genere per incontrare un nuovo pubblico, per svincolarsi da cliché troppo stretti, o per dimostrare finalmente la propria versatilità. I più coraggiosi hanno scelto di farlo in spettacoli 100% made in Italy. Ne è un esempio Alessandro Preziosi che nella passata stagione ha stupito il pubblico come protagonista in grado di recitare, cantare e danzare in modo più che convincente in *Datemi tre caravelle!* di Carmelo Pennisi e Massimiliano Durante su musiche di Stefano Di Battista. Altri suoi colleghi si sono incontrati in spettacoli che prevedevano la compresenza delle tre discipline e da allora non si sono più separati (è il caso di Massimo Venturiello e Tosca che dopo *L'Opera da tre soldi* del 2004 hanno continuato a recitare e cantare in coppia in *Il tango delle ore piccole* (2005) versione in musica del romanzo di Puig e saranno ancora fianco a fianco nella prossima stagione nel musical *Gastone*).

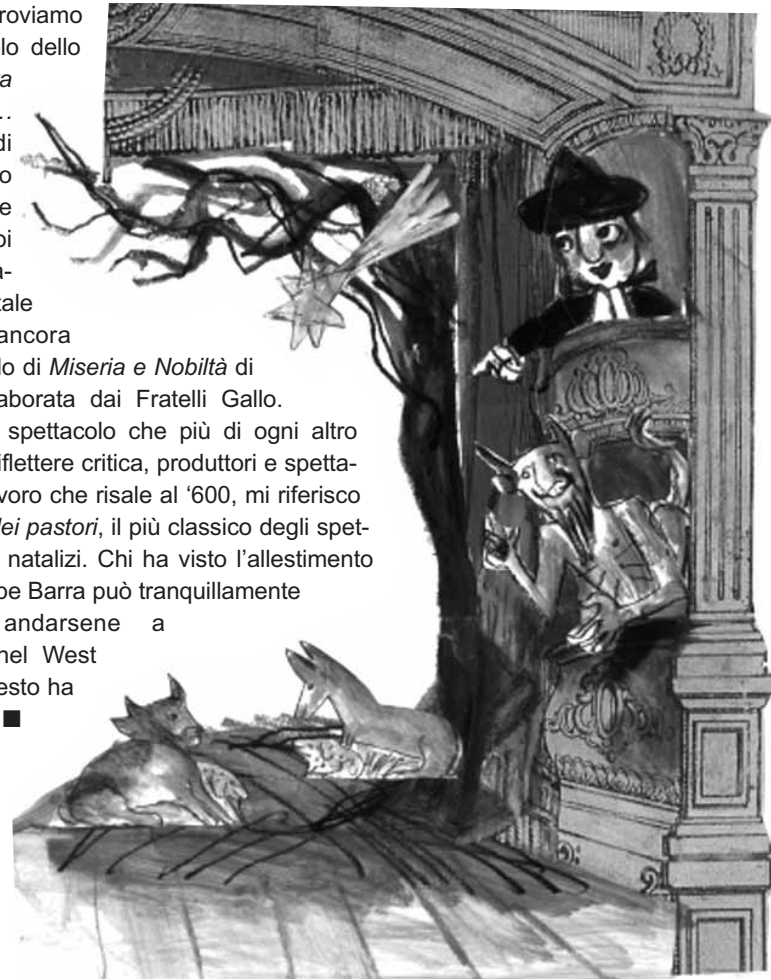
Le donne amano cantare

Sembra che siano soprattutto le attrici ad amare il genere; Lina Sastri l'abbiamo vista nella stagione 96/97 nella biografia musicale *Gilda Mignonette* scritta per lei da Armando Pugliese oltre che in innumerevoli concerti, Adriana Asti nel recital dedicato a Milano *DìeNOTT* (2003), Maddalena Crippa in *Sboom!* (2001) cantare le canzoni degli anni '60 scelte da Cristina Pezzoli oltre che divertirsi con le *Canzonette vagabonde* (2004) ed emozionarsi con le canzoni a *Sud dell'anima* (2005). E quando le attrici cantano, le registe non possono non essere lì a farle cantare. Lina Wertmüller negli ultimi anni ha riscoperto il suo amore per il palcoscenico: nel 2002 *Storia d'amore e d'anarchia* con Elio (delle Storie Tese) e Giuliana De Sio chiamati a intonare le strofe di Nino Rota, nel 2004 ha realizzato *Molto rumore (senza rispetto) per nulla* con Loretta Goggi e nel 2005 è riuscita a inserire elementi di musical perfino nella tragedia dell'olocausto quando ha adattato il romanzo *Lasciami andare madre* di Helga Schneider. In parallelo ci sono vari nostri musicisti che nel tempo sono passati al teatro senza però dimenticare il primo amore e che continuano a produrre spettacoli commistione di prosa e musica. Per esempio l'ex-gufo cantamacabro Roberto Brivio ha più volte ripreso tra il 2001 e il 2005 il suo musical *Dracula*, a cui recentemente ha affiancato quello dedicato ai *Canti Goliardici*; mentre Giangilberto Monti ha trasformato il copione di *La Belle Epoque della Banda Bonnot* con cui ha vinto un prestigioso premio radiofonico in Svizzera in uno spettacolo musicale grazie al pertinente inserimento di un buon numero di canzoni di Boris Vian. Ci rimane infine da dividere la produzione del musical per aree geografiche. Milano e Roma

la fanno da leoni, col Piemonte che dal 2004 non resta inattivo grazie ad Adriana Cava che allestisce un'interessante rilettura musicale con brani di Moroder e dei Queen del film *Metropolis* di Lang del 1926 facendola dirigere da Ivan Stefanutti. Nelle ultime stagioni nel capoluogo meneghino si è distinta per impegno e per investimenti la compagnia Mambo Dance Theatre, curiosa realtà capitanata da Giacomo Frassica e Alessandra Ferri che nasce nei saloni lombardi dove si danza latino. Hanno adattato nel 2000 il soggetto del film *I re del Mambo*. A questa prima esperienza è seguito nel 2005 lo spettacolo *Mambo y Salsa* con un buon riscontro di pubblico. La novità milanese più interessante degli ultimi mesi risponde però al nome di Palazzo Irreale Produzioni; dopo il buon esito di critica a fine stagione 2005/06 per il musical autobiografico *Toc Toc* con Manuel Frattini protagonista che attraverso spettacolari numeri coreografici racconta la propria carriera artistica, la giovane, decisa e dinamica realtà produttiva tenta ora l'asso nella manica della trasposizione in musical del libro *Tre metri sopra il cielo* che vedrà presto la luce nell'adattamento di Federico Moggia, autore anche del fortunato romanzo. Più a sud, nella capitale Roma è attivo il Quartetto G (Angiolillo, Marciano, Rocco, Paganini), nato sotto l'ala di papà Garinei che nel 2002 tenne a battesimo il loro primo spettacolo, *Tutto fa Broadway*, firmandone la regia. Oggi il gruppo è impegnato nella scrittura di *In bocca al lupo*, elaborazione in musica delle strisce a fumetti di Lupo Alberto di Silver. E che dire della città più musicale della penisola, la canterina Napoli? Qui la tradizione si sposa intimamente allo spettacolo di tendenza. Solo nell'ultima stagione si conta una serie innumerevole di musical che non vengono chiamati musical, a partire da *Cinematografo-sceneggiata* dell'Ente Teatro Cronaca, realtà sempre attiva nella produzione del teatro musicale per arrivare a *Era la Festa di San Gennaro* di Giacomo Rizzo, omaggio al varietà degli attori e cantanti scavalcamontagne. La specifica

"musical" la troviamo come sottotitolo dello storico *C'era una volta... Scugnizzi* di Claudio Mattone, che vanta tra i suoi strilli pubblicitari la propria totale italianità, e ancora come sottotitolo di *Miseria e Nobiltà* di Scarpetta rielaborata dai Fratelli Gallo. C'è però uno spettacolo che più di ogni altro dovrebbe far riflettere critica, produttori e spettatori ed è un lavoro che risale al '600, mi riferisco a *La cantata dei pastori*, il più classico degli spettacoli musicali natalizi. Chi ha visto l'allestimento 2004 con Beppe Barra può tranquillamente evitare di andarsene a Broadway o nel West End. Dopo questo ha già visto tutto! ■

Nella pag. precedente, in alto, il manifesto di *Singing in the rain*, di Betty Comden e Adolph Green; in basso, quello di *Il violinista sul tetto*, di Lorenzo Vitali; in questa pag. disegno di Lele Luzzati per lo spettacolo *La cantata dei pastori*, di Beppe Barra.



l'evoluzione dagli anni '80 a oggi

Zelig Zelig Zelig

RISO INDUSTRIALE

di Anna Ceravolo

L'aura dello *star system* doveva infine irradiare anche i comici, quelli che una volta erano i *fool* con l'unico privilegio di dire la verità. Ora, invischiate nell'ingranaggio dell'industria dello spettacolo che sappiamo bene allunga i suoi tentacoli in tutti i media: televisione, teatro, cinema, editoria, audiovisivi, i comici hanno per forza perso un genere di spettatore - esigente, attento, e un tantino snob, probabilmente -, per guadagnarne una massa sconfinata e, perdonatemi, di bocca buona. A cavallo degli anni '80 e '90 non si era in pochi a credere che le personalità più interessanti della scena fossero da cercarsi tra i comici, quella razza di attori autori di se stessi, in grado di innovare. Sceso il clamore sui Bene, i Perlini, i de Beradinis, i comici emergenti di quegli anni sembravano l'alba che seguiva il tramonto del teatro d'avanguardia italiano. E rappresentavano, nello stesso tempo, l'anti-accademia. La dizione corretta diventava un optional, il turpiloquio il benvenuto, qualsiasi difetto, di pronuncia o di aspetto, una risorsa. I piccoli palcoscenici dei locali che si schiudevano al "cabaret", si diceva allora con una locuzione che oggi suona un po' stantia, rappresentavano la valvola di sfogo di questi artisti che si mettevano in proprio. Senza i mezzi per sostenere un investimento in uno spettacolo teatrale, poco inclini al calvario dei provini, debuttavano su palchetti sconnessi dotati di una smisurata dose di coraggio. Perché erano ancora i tempi in cui il pubblico ce li tirava giù, da quelle tavole, se non gli andavano a genio. Erano ancora tempi in cui i "buh" e i fischi erano "politically correct". Mica come adesso, che quando un personaggio pubblico viene fischiato, ne parlano i giornali per una settimana. L'emergere di una nuova generazione di comici, a mio avviso, ebbe in parte delle ragioni pratiche. L'ambiente del teatro ufficiale era poco penetrabile per questi *outsider* che non sempre avevano una formazione accettata da Stabili e compagnie di grido. Nelle cui file, peraltro, avrebbero iniziato la scalata a primattore dovendo

digerire - si immagina - una serie infinita di serate, se non di stagioni, magari a pronunciare soltanto la faticosa battuta «il pranzo è servito». Meglio una gavetta dove potevano piovere fischi e insulti ma da protagonisti subito. Le "regole" del comico giostravano tutte amabilmente: gli elementi surreali andavano a braccetto con la ricerca della battuta esplosiva, la legge del contrasto si alternava al sentimento dell'autoironia sconfinante nella "sfiga" più plateale, il corpo esercitato e duttile era strumento esilarante che poteva anche sostituire del tutto la parola, e intanto i comici partorivano una schiera di personaggi - aggressivi o naïf o cinici o derelitti -, tutti legati dal potere che avevano di farsi amare dal pubblico. Erano gli anni in cui salivano alla ribalta Paolo Rossi, Aldo e Giovanni (ancora senza Giacomo, che invece recitava insieme alla Massironi), Antonio Albanese, Maurizio Milani, Claudio Bisio, Alessandro Bergonzoni.

Comedians all'Elfo

Dieci anni dopo la prima inglese, nel 1985, uno spettacolo - che divenne subito "di culto" - ricalcava proprio la realtà sommersa dei comici in cerca di fortuna. E contava alcuni di quelli che possiamo dire oggi i comici che hanno fatto fortuna. A Milano lo davano all'Elfo che, negli anni '80, era anch'essa sala "di culto" cittadina. Parliamo di *Comedians* dell'inglese Trevor Griffiths, diretto da Gabriele Salvatores, tra i fondatori dell'Elfo, prima che si dedicasse a tempo pieno al cinema. Dopo vent'anni la memoria stenta, ma le locandine testimoniano di un manipolo di attori - alcuni seguirono Salvatores in alcune avventure cinematografiche - ancora sulla cresta dell'onda. Scelti con fiuto, a tagliar corto. Renato Sarti e Bebo Storti il cui sodalizio riconsolidato con i recenti e impegnati, ma sempre venati di amara comicità, *Mai morti* e *La nave fantasma*, risale ad allora quando facevano i fratelli insopportabili. Silvio Orlando, che aveva già stampata sulla faccia quella smorfia

Comici in batteria, carriere standardizzate, iter professionali intercambiabili: insomma non c'è da stare allegri



A stylized, handwritten signature of the name 'Zelig' in a cursive, flowing script.

malinconica. Antonio Catania e Gigio Alberti poi divisi tra teatro e cinema. Paolo Rossi per il quale bisognerebbe aprire un capitolo apposta; allora era il comico autodistruttivo che scivolava su una buccia di banana con un cappio al collo per far riuscire il suicidio, poi vennero i raduni di comici come per il suo *Circo* o per le trasmissioni che sono rimaste storici esempi di buona televisione come *Su la testa* (92-93), fino ai "deliri organizzati" con la gente a fare Giulietta e Romeo. E ancora Claudio Bisio, oggi il pigmalione televisivo delle nuove leve della comicità. Perché appena un anno dopo *Comedians*, sempre a Milano, nasceva quello che sarebbe diventato il faro dei comici italiani: Zelig. Che allora era non più che un locale di modeste dimensioni, ma con una irresistibile forza di attrazione di comici emergenti e di pubblico. All'epoca la formula era quella dei concerti rock: un comico nuovo di zecca a fare da apripista, e uno più affermato a seguire. Questo significa che ognuno stava in scena una mezz'ora almeno. La febbre del comico saliva. L'aveva già capito la tivù commerciale che nel 1983, su Italia 1, aveva inaugurato *Drive In*, un programma di Antonio Ricci, che avrebbe cambiato le regole della comicità. La televisione imponeva tempi molto più incalzanti di quelli dello spettacolo dal vivo, con le gag che si bruciavano una dietro l'altra e, croce e delizia dei comici a tutt'oggi, il legame a doppio filo di un personaggio ad uno o più tormentoni. Un contorno di procaci e simpatiche ragazze agevolava Beruschi, D'Angelo, Greggio, Gaspare e Zuzzurro in una comicità che non disdegnava qualche sfumatura grossolana. *Drive In* andò avanti fino all'88. Nello stesso anno la Rai lanciò la *Tv delle ragazze* dove, al contrario, attrici agguerrite come Cinzia Leone,

Angela Finocchiaro e Francesca Reggiani dimostrarono che la comicità non era più prerogativa maschile. Serena Dandini, la "non comica" ma spalla indispensabile, capeggiava tutta la squadra. E continuò con *Avanzi* e *Tunnel* che battezzarono i Guzzanti. Programmi che incollavano letteralmente il pubblico, o perlomeno un certo pubblico, alla tivù nelle sere comandate. E mentre la Dandini continuava e continua a sfornare programmi interessanti ma che non battono quelli, a Roma riapriva il Teatro Ambra Jovinelli di cui è la direttrice. Il cartellone è ad alta concentrazione di comici, il che conferma le predilezioni della Nostra.

Zelig nel tubo catodico

Ecco che parlare di comicità negli ultimi anni, quindi della generazione successiva ai *Comedians* - non c'è niente da fare - vuol dire ripercorrere la storia recente della televisione. Nel '96 anche Zelig entra nel tubo catodico e non esce più, diventando la trasmissione comica per eccellenza. Intervenire a *Zelig* è un punto d'arrivo e un punto di partenza. Da Cirilli a Pisu, da Cremona a Cevoli (tutti passati per la creazione di personaggi spassosissimi), da Fontana (parodia di 007) fino ad Oreglio con i suoi stralunati aforismi, è chiaro a tutti che la trasmissione riesce a consacrare un comico al successo. Fosse anche soltanto momentaneo. Anche perché, intanto, intorno a Zelig si è andata costituendo una vera e propria azienda con la capacità di produrre spettacoli, organizzare tournée e gestire agganci con l'editoria. Una potenza. Che pare, tra l'altro, aver scardinato l'iter tradizionale. Cioè se prima il teatro anti-

In basso Giorgio Faletti, Paolo Hendel, Claudio Bisio e Paolo Rossi; nella pag. seguente un'illustrazione con Beppe Grillo.





cipava la tivù, ora sembra più vero il contrario. E una volta che la faccia di un comico è diventata riconoscibile i teatri sono disposti ad aprirgli le porte, ché il botteghino farà scintille. Finalmente, per i comici è l'occasione di svincolarsi dal laccio del *time out* e dalla legge del tormentone che è rimasta l'unica maniera che ha il pubblico, quella folla oceanica di *Zelig Circus* di partecipare al programma, ripetendo l'inflazionata battuta tutti in coro. Ma non è finita qui. Alla tournée seguirà probabilmente la pubblicazione di un volumetto snello e piacevole da leggere d'un fiato, magari edito da Kowalski, e per i più fortunati uno o più film che non lasciano il segno. Perché di Aldo, Giovanni e Giacomo, piuttosto che di Ale e Franz, sul grande schermo, non sentivamo il bisogno. E confermiamo dopo aver visto il risultato. Non è finita. Molto spesso i comici della batteria *Zelig* devono essere anche degli eroi buoni. Sia perché fanno una comicità tutto sommato innocua, sia perché sono gettonatissimi da associazioni e ong che, quantomeno, chiedono di essere presenti nel foyer durante gli spettacoli. Comunque sia, il teatro resta il luogo dell'autenticità. La capacità di "tenere" un tempo "lungo" (non più i tre minuti televisivi!), di relazionarsi con lo spazio, di rapportarsi al pubblico e, quando i comici vanno in coppia (come i Pali & Dispari, Ale e Franz, che, tra l'altro - i primi per ricerca sul linguaggio, i secondi per gusto del paradosso - sono da continuare a seguire) le dinamiche tra i due, ci appaiono finalmente senza filtri. E normalmente la stoffa d'attore è di buona fattura, altrimenti non entrerebbero in un teatro da migliaia di posti. Lo stesso invece non vale sempre per i contenuti. Il limite più sensibile non risiede nelle banalità o in battute scontate o in un linguaggio che sconta qualche sciatteria, ma purtroppo nella mancanza di un orizzonte appena più largo di un intrattenimento vacuo, di mero consumo. Cioè nel fatto che di quel dato spettacolo non v'era alcuna necessità. Innanzitutto per il comico, che non aveva, all'evidenza, niente da dire. Ma episodi del tipo rientrano nell'omologazione dell'iter professionale dei comici che prevede, in una certa fase, il passaggio al teatro. Talvolta i comici sembrano vittime di un certo inquadramento, il che agisce da deterrente sulla creatività.

Quelli sulla *black list*

Veramente, quest'epoca, che speriamo si sia chiusa per sempre, ha visto l'espulsione dalla televisione dei comici invisi al potere. Dunque avevamo i meno impertinenti a fare audience in prima serata e gli altri a riempire teatri, stadi e palazzetti.

Beppe Grillo, Daniele Luttazzi, Sabina Guzzanti, lo stesso Paolo Rossi, per aggiungere infine Antonio Cornacchione, un "ibrido" rispetto ai primi perché tollerato in tivù, i quali hanno attinto materiale sempre fresco dalle imprese del nostro ex-premier che sinceramente, più destro di lui a prestare il fianco agli attacchi dei comici, non si poteva trovarlo. Perché, alla fine, l'esito elettorale ha dimostrato che farsi ridere addosso fa bene, che rende più simpatici e procura preferenze. L'evoluzione di questi autori chi può prevederla? Ora che la prima materia sembra venuta meno. Come, del resto, vai a sapere che faranno la brigata enorme dei comici baciati dalla tivù. È ovvio che Zelig abbia tutto il merito di aver sostenuto i comici di questi ultimi vent'anni. Comunque sia di aver alimentato, con tutte le ramificazioni della sua attività, in questi tempi asfittici e avari, un "polmone teatrale". E senz'altro il bisogno di ridere con intelligenza non andrà scemando, ma forse le formule invalse da tempo stanno mostrando la corda. Una delle ultime, belle esperienze, che vale qui il caso ricordare è invece stata quella dei *Cinici Comici Acrobatici* (immancabile lo zampino di Paolo Rossi) che, capitanati da Gianluca De Angelis e Gianmarco Pozzoli (la manna tivù arrivò anche per loro), radunavano allo Scaldasole prima, e al Barrios di don Rigoldi poi (sempre Milano), un gruppo di attori, tra cui alcuni esperti ed altri molto acerbi, ma pieni di entusiasmo e forza comunicativa. Dei clown un po' goffi, ma capaci di vera poesia. Chissà, forse è proprio la poesia che bisogna riportare sulle scene. ■

Il comico scrive, con profitto

A smentire che l'italiano medio legge poco, vi è il successo di vendita dei libri dei comici. Svelti, divertenti, da leggere ridendo da soli, in treno e sotto l'ombrellone. Oppure in ospedale. C'era un signore che faceva incetta di volumetti del genere perché di lì a poco si sarebbe operato, diceva alla commessa. Oggi Kowalski, dietro cui si celano Gino & Michele, Gut (leggi Smemoranda), Bananas (leggi Zelig) e Feltrinelli, aggregati in proficua collaborazione, è la casa editrice dei comici per antonomasia. Per i tipi di Kowalski hanno pubblicato in tantissimi: Anna Maria Barbera, Cornacchione, Maurizio Milani, Ficarra e Picone, giusto per dirne alcuni cresciuti a *Zelig*. Ma anche Montesano o Vito, comici di diversa scuola. Editi da Mondadori sono usciti libri della Littizzetto, Luttazzi, Oreglio, Cirilli, Guzzanti (Corrado), mentre Sabina ha optato per Einaudi, Albanese invece per Baldini & Castoldi, e l'elenco potrebbe andare avanti ma basta per riconoscere che la collana umoristica vende e rende. Da qualche tempo è scoppiata anche la mania dei dvd. Interi spettacoli, o "il meglio di" una determinata trasmissione, o spezzoni vari corredati di interviste e *backstage*, o, immancabili, i film usciti sul grande schermo, protagonisti gli amatissimi comici. È vero che questo giro d'affari si indovina di dimensioni imponenti, ma è altrettanto vero che i prezzi sono mediamente contenuti come si addice a un prodotto rivolto a un pubblico esteso. Anche la distribuzione non trascura nessun canale: librerie, va bene, ma anche supermercati, edicole e internet. Intorno ai comici la tendenza sembra quella del *kit*, che per ora comprende libro e dvd, ma che un domani - perché no? - potrebbe includere pupazzi con le fattezze del beniamino, t-shirt, e chi più ne ha più ne metta. Business is business. *Anna Ceravolo*

Loretta Goggi

La mia vitalità la sfogo nel musical

HYSTRIO - *Come ritiene che sia cambiato il ruolo della soubrette in Italia?*

GOGGI - Oggi la televisione cerca una comunicatrice più che una show girl, non esiste più il varietà nel senso classico del termine, quindi ci sono molti personaggi in grado di condurre spettacoli e c'è pochissimo spazio per chi vuole fare davvero televisione. L'unico palcoscenico, ancora vivibile e frequentabile, per chi volesse fare veramente il mestiere della show girl o comunque dell'artista a tutto tondo è il teatro.

HY - *Cosa pensa della sempre maggiore presenza del musical in Italia?*

G. - Ne sono entusiasta; con il musical, e quindi con lo spettacolo leggero, io ho ritrovato la voglia di lavorare. Ho sempre messo al primo posto la mia vita privata e faccio questo lavoro soltanto per amore, non inseguo ambizioni o denaro facile così ho trovato nel musical la formula ideale per sfogare la mia vitalità, l'entusiasmo e, forse, anche quel briciolo di professionalità che ho accumulato negli anni. Con *Hello Dolly* ho fatto cinque anni di tournée, riscuotendo successi indescrivibili. Tutto era bello: il mio ruolo, le musiche, i costumi. Per me, uno spettacolo indimenticabile. Ho vinto tantissimi premi come miglior attrice italiana di musical.

HY - *Lei è un'artista versatile, cosa pensa delle attrici che passano con disinvoltura dalla televisione al teatro?*

G. - Penso che ci sono dei talenti che possono affrontare questo tipo di esperienza, anche perché le potenzialità ci sono. Anch'io a vent'anni non sapevo quello che sarei potuta diventare con l'esperienza e col tempo. Penso che i talenti ci siano, sono le trasmissioni, le proposte che, forse, spesso non sono all'altezza dei talenti. Ci sono sempre state alcune attrici scelte solo per fare botteghino, perché bisogna riempire i teatri, ma durano una sola estate... perché il pubblico teatrale è molto preparato.

HY - *Il pubblico teatrale sceglie in base al nome di richiamo sulla locandina?*

G. - Io ho fatto con Gigi Proietti *Stanno suonando la nostra canzone*, con Johnny Dorelli *Bobby sa tutto*, con Paolo Ferrari *Hello Dolly*, diretta dalla Wertmüller *Molto rumore senza rispetto per nulla*, quindi ho alcune esperienze teatrali di teatro leggero e non solo di musical. Ho capito che il pubblico teatrale per uscire da casa e tirare fuori 35 o 40 euro, parcheggiare, magari mangiare fuori, sa quello che vuole e si guarda bene dall'aver delle sorprese spiacevoli.

HY - *Con Bobby sa tutto al fianco di Dorelli nel 1995 e 1996 ha fatto due anni di tutto esaurito.*

G. - Gli autori - Age, Scarpelli, Benvenuti, De Bernardi, Fiastri, Magni - non erano proprio gli ultimi arrivati. Io e Johnny erano anni

che ci inseguivamo, quando facevamo televisione, ci cercavamo, ma non riuscivamo mai a incontrarci. Quando mi ha telefonato per accordarci su un testo da fare insieme, ero preoccupata perché mi parlavano di lui come di un partner difficile, allora gli ho detto «lo sono con la testa già in pensione, se mi metto a fare due anni di tournée è chiaro che mi voglio divertire». È stata una piacevolissima sorpresa, ho trovato un partner che non soffre di gelosia, di protagonismo assoluto sulla scena, è molto generoso, e poi noi avevamo lo stesso tipo di humour e certe volte si andava anche a braccio, nonostante il grande Pietro Garinei ci mandasse ogni sera qualcuno a dirci «Ho saputo che avete fatto questo, ha funzionato bene, rifatelo» oppure «non lo fate più». Garinei era soprannominato Torquemada nell'ambiente del teatro e penso che lo sapesse e ne fosse sotto sotto anche abbastanza contento.

HY - *Il suo brio e la sua vivacità l'hanno resa sempre simpatica al pubblico, ha fatto scelte coraggiose.*

G. - Come no! Io sono una pazza, ho l'aspetto di una persona normale, ma non lo sono affatto, sono stata la prima a lavorare a Retequattro, a Montecarlo, a Canale Cinque. Con la Wertmüller ho fatto *Molto rumore senza rispetto per nulla*, un ibrido tra il varietà e il dramma puro e semplice, per il quale ho avuto le critiche più belle della mia carriera. Io sono stata una donna e un'artista fortunata perché c'è con il pubblico uno scambio di energia, di empatia che dura ormai da 45 anni. Adesso sto preparando un nuovo spettacolo per il teatro, un *woman show* con tutti i miei cavalli di battaglia, imitazioni, canzoni, balletti - insomma passeggiate come dice mio marito Gianni Brezza - perché sentivo che lo dovevo al mio pubblico.

HY - *Consigli ai giovani attori che vorrebbero lanciarsi nel musical?*

G. - Oggi c'è la possibilità di avere tutto molto presto, ma di non durare tanto. Penso di essere poca adatta a dare consigli: io ho seminato nel tempo. Io vorrei chiedere a questi ragazzi di capire cosa amano di più di questa professione che è una delle più belle del mondo. Capisco che tutti abbiano nel cuore il desiderio di cantare, ballare, recitare, presentare, è un lavoro che attira. Però bisogna domandarsi cosa ami di questa professione. La popolarità? Il denaro? Il potere? Lo stare sul palco?

Bisogna poi scoprire le attitudini di ciascuno e potenziare quelle. Ho scelto la tv perché mi permetteva di studiare e di andare a scuola, perché il teatro mi avrebbe portato via da casa, perché il cinema portava agli spogliarelli, solo successivamente ho sperimentato il canto, la recitazione, il ballo. Io ho detto più no che sì durante la mia carriera anche di fronte a grosse offerte di denaro. Oggi alla mia tenera età penso di aver scelto per il meglio e ho sempre fatto quello che mi interessava. *Albarosa Camaldo*



In questa pag. Loretta Goggi in *Hello Dolly*, regia di Saverio Marconi.

incontro con Johnny Dorelli



Dall'esordio come cantante nel 1955 alla recente messa in scena del celebre testo di Neil Simon, cinquant'anni da protagonista della scena d'intrattenimento in Italia

Un ragazzo irresistibile

di Albarosa Camaldo

È il nome storpiato, nella pronuncia americana, del padre Nino d'Aurelio, figura nota della musica leggera degli anni '40, a suggerirgli il nome d'arte di Johnny Dorelli. Giorgio Guidi infatti, nato a Milano, all'età di nove anni si trasferisce con la famiglia negli Stati Uniti nel 1946 e là si avvicina subito al mondo dello spettacolo e frequenta la High School of Music and Art di New York, studiando pianoforte e contrabbasso, dove viene notato da Paul Whiteman e Percy Faith, direttore d'orchestra celebre negli Usa per grandi successi come *Scandalo al sole*. Torna in Italia nel 1955 e da allora comincia un'intensissima vita artistica nel mondo della canzone e della commedia musicale, del teatro leggero, della televisione, del cinema e diventa un personaggio popolarissimo e amato per le sue doti di show man dall'umorismo garbato.

HYSTRIO - Cosa pensa del successo di pubblico che stanno avendo in Italia il musical e il teatro brillante?

DORELLI - È una cosa positiva. Ci sono alcune commedie impegnative che, a volte, sono difficili da ascoltare per tutta una sera. Non perché non sia bello il testo, anzi, magari è più bello di tanti altri, ma secondo me non puoi sempre pretendere dalla gente che va a teatro, spesso dopo una giornata di lavoro, che tenga desta l'attenzione a lungo e non si addormenti lì. Ecco perché una commedia vivace, uno spettacolo con la musica e un po' di ritmo, se è fatto bene, fa piacere e diverte.

HY - Lei ha iniziato a lavorare in teatro con i fratelli Maggio, come ricorda quel periodo?

D. - È stata una grande scuola, se eri uno un po' curioso e

stavi dietro le quinte a osservare cosa facevano i fratelli Maggio, imparavi moltissimo. Per esempio Beniamino era un mago nel far ridere, mentre Dante sapeva recitare molto bene. Avevano tutti e due qualcosa da darti e se tu volevi imparare e avevi voglia di stare lì a seguire le prove e gli spettacoli, l'attenta osservazione ti aiutava per il futuro. Non avevano una tecnica particolare, ma possedevano tempi comici perfetti. Dell'avanspettacolo mi ricordo tutto, i sacrifici, come quando si rischiava di dormire fuori tutta la notte perché si cercavano gli alberghi a buon mercato la sera stessa. Anche i sacrifici sono una grande scuola. Le racconto un aneddoto: io aprivo *La Venere coi baffi*, avanspettacolo, dei fratelli Maggio, ed ero il "cantantino". Il maestro Giovanni D'Anzi, che era mio padrino e amico di famiglia, sapendo che io allora avevo l'erre moscia, mi disse: «Togliamo dalla canzone tutte le erre». Andiamo a fare le prove generali e parte la canzone «Luna napoletana, scugnizza del firmamento» e io mi dico «Bene c'è una sola erre», poi continua: «ha un cuore marinaio l'amor sincero dovrà parlar». Mi prese il terrore: aveva scritto per me un testo pieno di erre!

HY - Così ha dovuto eliminare in fretta l'erre moscia?

D. - Mi esercitavo di notte e avevo tre maestri, tutti e tre con l'erre moscia, uno lo chiamavano "morto di fame", l'altro era la spalla di Carlo Dapporto, e infine Lucio Flauto. Erano tutti amici di mio padre Aurelio e così avevano deciso di prendermi sotto tutela. Io, che ho un carattere duro e non mollo, dopo due settimane avevo già corretto in parte la erre, i miei maestri, invece, sono morti avendo ancora la erre! E mi dicevano «Come hai fatto» e io «Come mi avete detto voi di fare!».

HY - *C'era un testo scritto nell'avanspettacolo?*

D. - Sì certo. *Venere coi baffi* era di Amendola e Mac (che stava per Maccari), grande scrittore di cinema e di teatro, e le musiche erano di Giovanni D'Anzi. Io avevo un gran paura tutte le volte che dovevo esibirmi e mia mamma mi spingeva dentro e mi faceva i massaggi alle gambe con l'alcol per farmi passare i crampi.

HY - *Come ricorda la nascita della commedia musicale in Italia?*

D. - Oltre a Garinei e Giovannini voglio ricordare il contributo di un grande artista come Gorni Kramer che, anche recentemente, nelle celebrazioni per la morte di Pietro Garinei nessuno ha nominato. Kramer ha scritto le musiche delle prime commedie musicali della ditta G & G come le celeberrime *Black and white*, *Gran Baldoria*, *Gran Baraonda*, *Attanasio cavallo vanesio*, *Made in Italy*, *Alvaro piuttosto corsaro*, *Giove in doppiopetto*, *Tobia candida spia*, *La granduchessa e i camerieri*, *La padrona di raggio di luna*, *Carlo non farlo*, *Buonanotte Bettina*, *Un paio d'ali*, *L'adorabile Giulio*, *Un trapezio per Lisistrata*, *Un mandarino per Teo*, *Delia Scala Show*. Kramer era un genio ed è venuto prima del maestro Armando Trovati, è stato protagonista di ben quindici anni di commedia musicale.

HY - *Come è iniziata la sua collaborazione con G. & G.?*

D. - Garinei e Giovannini lavoravano già da anni con l'intento di creare una commedia musicale in Italia senza fare entrare le commedie musicali americane, e così le adattavano, facevano la regia, come poi ha fatto la compagnia della Rancia qualche anno fa con *La piccola bottega degli orrori*, *A chorus line*. Quando, nel 1970, ho deciso di interpretare uno spettacolo complesso come *Promesse promesse* li ho scritturati io! Così con loro ho fatto una delle più belle commedie musicali con testo di Neil Simon, le musiche di Burt Bacharach, le scene di Robin Wagner, i costumi di Bruno Piattelli, le coreografie di Michael Bennet, premio Oscar. A parte la trama della commedia che è abbastanza semplice, la partitura delle musiche è bellissima, ma molto difficile: Bacharach diceva di avere utilizzato tutti i trucchi per fare spiccare le doti del cantante, ma anche per farlo sbagliare; devi essere ferrato per interpretare le canzoni di *Promesse promesse*!

HY - *Aggiungi un posto a tavola del 1974, grazie al suo grande successo, ha partecipato alla prima tournée internazionale di una commedia musicale italiana.*

D. - Garinei e Giovannini sono stati i primi a portare le commedie musicali all'estero: dopo la morte di Giovannini nel 1977, Garinei ha diretto a Londra la versione inglese di *Aggiungi un posto a tavola* intitolata *Beyond the rainbow*, ma c'ero solo io del cast originale, tutti gli altri erano interpreti inglesi tra cui Ray Kinnear e Jeanette Marhoney. Inoltre, anche il romanzo *After me the deluge*, da cui è tratto *Aggiungi un posto a tavola*, era di David Forrest, un autore inglese. La favola è bellissima, le canzoni di Armando Trovati sono indimenticabili, le scenografie di Coltellacci meravigliose ed è suggestiva l'idea del protagonista, don Silvestro, che dialoga con Dio.

HY - *Quali altri spettacoli di G. & G. ricorda con piacere?*

D. - *Accendiamo la lampada* del 1979, il primo scritto da Garinei insieme a Iria Fiastrì, dopo la morte di Giovannini, in cui ho lavorato con grandi professionisti come Paolo Panelli e Bice Valori e ho conosciuto Gloria Guida, attorno alla quale ruotava lo spettacolo. Nel 1994, Garinei mi ha diretto anche in *Ma per fortuna c'è la musica*, scritto dalla Fiastrì e da Enrico Vaime e con la direzione musicale di Renato Serio, uno spettacolo in cui ripercorrevo la mia carriera cantando.

HY - *Il musical è stato una scuola importante anche per lavorare nel teatro brillante?*

D. - Il passaggio dal teatro musicale alla prosa è indolore se sai recitare, ma cambia quando passi dalla prosa al teatro musicale perché se non sai cantare è dura! Prima devi essere un attore poi la commedia musicale la fai solo se canti. Ho fatto diverse commedie brillanti da *Niente sesso, siamo inglesi* di Anthony Marriot e Alistair Foot nel 1972 fino al recente *I ragazzi irresistibili* di Neil Simon al fianco di Antonio Salinas, prodotto dalla Contrada di Trieste, che l'anno prossimo porterò in scena per la terza stagione consecutiva. La traduzione è di Masolino D'Amico, ma io, che so bene l'inglese perché da ragazzo ho vissuto a lungo in America, ho riguardato il testo e l'ho corretto per riprodurre l'ironia che appartiene al mondo ebraico di New York in cui è stato scritto. Ho contribuito ad adattare le battute originarie perché qui in Italia non avrebbero fatto ridere, però senza tradire lo spirito e il meccanismo comico che in Simon è già perfetto.

HY - *Secondo lei la gente sceglie la drammaturgia o l'attore di richiamo quando va a teatro?*

D. - La gente sceglie anche il testo, se c'è una storia che regge, se poi ci sono anche attori famosi e che fanno ridere è il massimo. Tuttavia gli attori non devono esagerare, per esempio, alcuni miei colleghi quando allestiscono Simon fanno qualunque cosa per tirare fuori una risata, invece bisogna rispettare il testo così com'è, perché è bellissimo e non occorrono stratagemmi.

HY - *Quale è stato per lei il momento più bello per il teatro leggero?*

D. - Io ho infilato dieci anni di spettacoli belli e ho avuto la fortuna di lavorare nel 1971, in *Oplà noi ci ammazziamo*, vicino a un grande attore come Gianrico Tedeschi. L'ho scritturato io perché ero uno dei produttori, anche a rischio di perdere del denaro, ma così potevo imparare da un attore che aveva un notevole senso dello humor. Io sono molto curioso e imparo dappertutto il mestiere, anche dopo tanti anni che faccio questo lavoro mi pongo sempre in maniera aperta verso il regista o i miei colleghi; più suggerimenti mi danno, più sono felice. È un mestiere che si impara facendolo, non si deve mai trascurare la curiosità. ■

In apertura la copertina del disco *Lettera a Pinocchio*; in basso la copertina di un disco del 1959.



Londra

Week end low cost con musical all inclusive

di Delia Giubeli

Nonostante il musical dei grandi teatri della West End sia ormai un'icona di Londra come possono esserlo solo l'Eros in Piccadilly Circus o la Nelson's Column in Trafalgar Square, negli ultimi tempi sta forse perdendo una certa identità, in termini di genere teatrale, che lo aveva fortemente caratterizzato dagli anni Settanta in poi. Proprio dopo gli anni della contestazione e nel pieno fermento delle nuove filosofie *new age* nascevano grandi successi come *Hair*, *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Evita* e più tardi, influenzato dal rock anni '80, il *Rocky Horror Picture Show*: quasi tutti con drammaturgia originale e un forte *commitment* politico sociale, contro l'invasione della cultura occidentale sul resto del mondo e a favore di quelle orientali o della più nichilista punk rock anni '80. Sebbene i grandi cult nascessero tutti dal sodalizio Lloyd Webber-Rice, ormai da trent'anni una specie di monopolio del settore, si trattava se non altro di storie inedite, appositamente pensate e scritte per la scena teatrale, che trovavano nella danza e nella coreografia di gruppo l'espressione migliore di certe istanze sociali. Ora invece assistiamo ad un nuovo fenomeno che non si può ancora definire di tendenza, ma non è certo frutto di coincidenze: le ultime produzioni di successo si rifanno al cinema americano anni '80, soprattutto a film che avevano come tema la danza. Da *Fame* a *Footloose*, all'ultimissimo *Grease*, in scena da settembre, fino ai più classici come *Mary Poppins*, *Whistle Down The Wind*, *Chicago* e persino il cartoon *The Lion King* della Walt Disney. Un certo merito però va dato a *Billy Elliot* che, premiato con l'Olivier Award 2006, si differenzia dagli altri forse proprio perché nasce da un film "profondamente inglese", e dallo stesso team che lo aveva prodotto, e presenta come background socioculturale una certa classe di lavoratori di provincia e la danza come mezzo di riscatto per un giovane

figlio di un minatore. Tuttavia anche nelle produzioni di ispirazione americana viene adottata una rilettura in puro stile inglese, sebbene a volte si punti solo ad avere sale piene di quarantenni nostalgici che ballano sulle note delle *hits* di vent'anni fa. E in effetti funziona, poiché sul mercato il genere musical non è affatto in calo, magari un po' stabilizzato, ma ultimamente più accessibile a tutti, grazie anche alle ottime offerte di pacchetti viaggio che attirano turisti da tutto il mondo per weekend comprensivi di musical, cena con gli attori, albergo, visite guidate e voli *low cost*.

Un mondo alla Lautrec

Cosa che non accade per altri due generi minori del teatro leggero londinese, ma comunque sempre molto amati: uno è la famosa *Comedy*, da sempre arena aperta a volti nuovi, molti da fuori Londra, che puntano sulla propria diversa origine (scozzesi, irlandesi o gallesi) e a volte riescono a sfondare sulle reti televisive. L'altro è il cosiddetto *Burlesque Show*, da sempre in scena in piccoli e grandi club, ma che ora ottiene anche l'indicazione nella sezione teatro sui giornali e su *Time Out*, e si rifà allo stile del cabaret parigino e della rivista italiana anni '30-'40: prestigiatori poco professionali, ballerini, ma soprattutto giovani ragazze, che, spesso incuranti delle loro forme, quasi uscite come da litografie di Lautrec, si esibiscono in mini show e balletti, tra pizzi, *guepière* e calze a rete, concludendo con un classico *streep tease* che scatena più risate che applausi. Se non altro attirano quel pubblico misto di giovani che preferisce sempre più eventi simili, in cui vestirsi e mascherarsi, rispetto alle solite serate di musica più o meno commerciale offerte dai locali del centro o della zona est stagnanti in un ormai classico *London style*. ■

Il mercato di questo genere teatrale che è un'icona della città inglese si è ormai stabilizzato - Ma le ultime produzioni di successo guardano tutte al cinema americano

In questa pag. James Lomas, George Maguire e Liam Mower in *Billy Elliot*, regia di Stephen Daldry (foto: David Scheinmann).

Parigi



QUI SI RIDE SUL SERIO

di Giuseppe Montemagno

Navigare nel vasto, eterogeneo arcipelago dei teatri privati parigini è impresa ardua ma assai proficua, se si desidera tastare il polso del teatro leggero della capitale: interessanti e talora sorprendenti, i risultati rivelano un mondo tutto da scoprire. Sono infatti una cinquantina i teatri attivi a Parigi, durante la lunga stagione invernale, e molti ormai provvisti di una doppia sala - una più grande, riservata ai "classici", ed una più piccola - per gli spettacoli più sperimentali. Gestiti da poche unità, dispongono di un personale particolarmente gentile ed accogliente, pronto a soddisfare le richieste di un pubblico *last minute*, che può permettersi di sfuggire alle maglie di prenotazioni semestrali per affollare le platee in cerca di una serata d'evasione. Non più di una, due produzioni costituiscono il cartellone annuale: ed è inutile dire che lo spettacolo si replica sin tanto che esiste una domanda. In primavera, poi, tutte le sale entrano in fibrillazione ed una nuova ondata di manifesti pubblicizza l'attribuzione delle *nominations* per i prestigiosi, attesissimi Molière, assegnati a fine aprile. Ciò che maggiormente sorprende, tuttavia, è non solo la qualità degli spettacoli, non necessariamente ridanciani, ma soprattutto la scelta di testi che si rivelano termometro sensibile di crisi esistenziali, specchio di traumi che mettono a nudo piccole manie, turbamenti devastanti, adattamenti difficili al mondo circostante. Si affaccia sulla quiete sospesa dei Giardini di

Sorprende la qualità di alcune commedie leggere capaci di mettere alla berlina, con intelligenza, turbamenti e piccole manie ma anche vere e proprie crisi esistenziali legate alla nostra vita di tutti i giorni

Palais-Royal l'omonimo Teatro, che probabilmente presenta il più "leggero" di tutti gli spettacoli passati in rassegna, *Toc Toc*, scritto e diretto da Laurent Baffie. Richiestissima - a maggio aveva brillantemente superato le 150 repliche - la commedia è accompagnata da un sottofondo d'ininterrotte risate del pubblico, con effetto televisivo. E tuttavia, bastano pochi minu-

ti per rendersi conto che l'autore innesca un autentico meccanismo ad orologeria, che presto si rivela esplosivo. La scena rappresenta lo studio medico del dottor Stern, il più grande specialista mondiale di Toc, turbe ossessive compulsive. Dopo anni di attese, convengono nella sala d'attesa Fred (un irresistibile Dheran), settantenne editore affetto dalla sindrome di Tourette, il cinquantenne tassista Vincent (Russo), colpito da aritmomania; quindi Blanche (Mounicot), quarantenne, nosofobica, il trentenne Bob (Martin), maniaco della simmetria, l'anziana, bigotta Marie (Maurier) e la giovanissima Lili (Nonn), che non riesce a non ripetere tutto due volte. Nell'attesa, beckettiana, del medico, i sei si lanciano in una terapia di gruppo intorno al Monopoli: inutile dire che Marie si rifiuterà di acquistare quel luogo di perdizione che è Place Pigalle, mentre Vincent colleziona le stazioni. In realtà, seppur per pochi istanti, tutti riescono a superare i rispettivi traumi, ad eccezione di Fred, che solo al termine dell'azione rivelerà di essere il neuropsichiatra tanto atteso, realmente affetto da coprolalia. Manipolatore delle manie altrui, Fred

guida il gioco con ritmo vorticoso, limitandosi - in fin dei conti - a svolgere un'opera di rassicurante persuasione per alleviare fobie e manie in cui lo spettatore s'identifica. Più a Nord, rue Blanche, il Petit Théâtre de Paris si è aggiudicato il Molière per il miglior autore con *La Sainte Catherine*, di Stéphan Wojtowicz. L'acre, corrosiva satira di Courteline sembra aver trovato un degno erede, capace di mettere in scena una storia ambientata nella Grande Guerra e di mettere alla berlina l'ottusità di militari, burocrati e potenti. E se il dialogo non sembra conoscere tregua, gli ingredienti della commedia vengono sapientemente miscelati. In un hôtel ai confini francesi, ora adibito ad ospedale per le vittime di guerra, ritroviamo infatti Alphonse (Brice), il soldato di buon cuore ma totalmente idiota, Catherine (Maillard), infermiera garbata ed attenta alle sue mansioni; ma soprattutto il valoroso ed imprevedibile Cazeaux (Magnan), comandante tronfio e sin troppo energico, ed infine Gilbert Grancouraud (Tonqueduc), celeberrimo scultore a tutti ignoto, inviato da Joffre e Pétain in cerca del valoroso soldato che servirà da modello per il monumento che la Patria riconoscente intende erigere ai caduti di guerra.

Nulla manca per suscitare la risata liberatoria: il tormentone («l'après est âpre», che pronunciato rapidamente diventa un incomprensibile «l'aprèzzètàpre»), l'esilarante lettera inviata dal soldato alla madre in trepidante attesa a Courbevoie, sino ad un finale imprevedibile, prima che risuoni la *Marseillaise* per l'attesa inaugurazione del monumento commemorativo. Particolarmente felice risulta anche l'evoluzione del teatro musicale, attestata da *Mon Alter Hugo*. Tutto lo spettacolo, evidentemente, ruota intorno al talento di Gérard Berliner (*Louise*, 1982, *Chien de voyou*, 1994), una delle voci più interessanti del panorama musicale leggero francese. Cinquantenne, capelli brizzolati, un po' di pancetta, Berliner si è fatto crescere la barba e ha scoperto una singolare, strepitosa somiglianza addirittura con Victor Hugo. Interessatosi all'autore e presto affetto da "hugolite" acuta, il cantante-attore ha imbastito una suggestiva, appassionante, a tratti anche commovente rievocazione del controverso personaggio. La battaglia di *Hernani*, combattuta tra salsicce e fiaschi di vino, le battaglie per l'abolizione della pena di morte e del lavoro minorile, per gli Stati Uniti d'Europa e per la moneta unica, per l'educazione delle masse e per il voto alle donne, l'amore senile per Juliette Drouet e

quello paterno per Léopoldine, prematuramente scomparsa, sono alcuni tra gli aspetti più significativi della vita e dell'attività di Victor Hugo illuminati dall'attore. Versi, lettere e discorsi politici vengono abilmente miscelati in uno spettacolo che, per ovvie ragioni, trova il suo punto di forza in un'acattivante colonna sonora, interamente fondata su testi hugoliani, e soprattutto nell'*hit* che ne diventa la sigla più immediata, *Aimer, c'est plus que vivre*. Gli stimoli più interessanti, tuttavia, vengono da altri due spettacoli. Il primo viene rappresentato in una delle sedi storiche del boulevard, il Théâtre Antoine, che riprende

Conversations après un enterrement (*Conversazioni dopo un funerale*, 1987), di Yasmina Reza. Basta un rettangolo di luce per rappresentare la bara di Simon Weinberg, intorno alla quale si raccoglie la famiglia: i tre figli, Nathan (Dupuis), Alex (Hazanavicius) e Edith (Terrier), il cognato, Pierre (Verley), accompagnato dall'ultima, nuova consorte Julienne (una straordinaria, toccante Stoleru), e infine Elisa (Abascal), che di Alex è stata compagna ma che poi si è innamorata del primogenito. Spezzoni di dialoghi, frammenti di vita vengono evocati dai personaggi, che si ritrovano a fare i conti con un

passato mai chiarito, con una perdita di cui solo ora avvertono la gravità. Le tre donne, ad esempio, intrecciano insospettabili vincoli di solidarietà nel raccontare storie d'amore bizzarre, burrascose, irrisolte: Julienne, ormai nonna, e le sue rasserenanti nozze con il pacifico Pierre, Edith e la sua tormentata relazione con Jean, soprannominato Monsieur Tzé-Tzé per il suo fastidioso andirivieni; infine Elisa, mal sopportata da Alex per la sua nuova, irrefrenabile *liaison* con Nathan. I due fratelli, per contro, tentano di rievocare i rapporti con il morto, che ha sempre preferito la solitudine della campagna e della musica. Con successione cinematografica, l'azione procede seguendo una serie di *flash* improvvisi, delimitati solo dall'interrotto fluire di dialoghi ipnotici, appassionanti. Sobria, asciutta, essenziale, la regia di Garran impagina una sorta di lunga seduta, in cui il lutto viene elaborato di pari passo con la preparazione di un abbondante *pot-au-feu*, di uno stufato che sarà pronto solo dopo il deflagrare di precarie relazioni familiari: quasi a voler ristabilire l'equilibrio perduto cedendo al fascino di una narrazione teatrale che impercettibilmente evolve verso lidi inattesi: «è esattamente questo scrivere, andare in qualche posto in cui normalmente non si va...» Riscrivere un bilancio esistenziale nel breve volgere di una

notte: questa potrebbe essere la sintesi de *Le Caïman (Il caimano)*, di Antoine Rault, che il Théâtre Montparnasse rappresenta sulla *rive gauche* in un'altra strada storica del teatro leggero parigino, rue de la Gaité. All'alzarsi del sipario, la scena, di un candore abbagliante, rappresenta un *huis clos* delimitato da una vetrata che si affaccia su un giardino d'inverno. In cima alla scala, un uomo tenta di lanciarsi nel vuoto. Lo ritroviamo, pochi istanti dopo, protagonista dell'azione. Professore all'Ecole Normale Supérieure (il titolo di "caimano" gli viene proprio dall'attività di tutorato svolta con gli studenti), Henri (un eccellente Rich), in preda agli psicofarmaci, vive la sua ultima, dilaniante stagione.

Follia di un filosofo marxista

Soffre di crisi maniaco-depressive, è scomparso da casa da alcuni giorni e ancora una volta Juliette (Cohendy, devota e pasionaria), la moglie, si appresta ad affrontare l'ennesima crisi di follia, ormai imminente. *Maître à penser* tra i più accreditati della rue d'Ulm, filosofo marxista e guida carismatica di un'intera generazione, Henri ha sempre conservato non solo la cattedra universitaria, ma anche il ruolo carismatico che gli compete, dalla Liberazione in poi, grazie alle cure di Juliette, militante comunista e autentica vestale del

culto del marito, con cui vive una relazione intensa e passionale. Né l'intervento di Thérèse (Surgère), sorella di Henri, tipico esempio di piccolo-borghese cattolica, né le cure del medico (Atkine) riescono ad ristabilire un equilibrio in cui ha saputo leggere solo un giovane curato (Raccah), già allievo del filosofo. Dietro le angosce di Henri, Rault racconta, in filigrana, le ultime ore di Louis Althusser, il suo travaglio esistenziale, la sua opera di mediatore del marxismo, bandiera sdrucita sventolata con convinzione solo da Juliette, dietro la quale scorgere il profilo di Hélène Rytman. Con lucidità impietosa, la regia di Cloos analizza - quasi al microscopio - le pagine più sofferte della vita di un intellettuale *engagé* che si ritrova mistico *malgré lui*, folgorato sulla via di Damasco nel ritorno al Cristianesimo delle origini. Graffiante, devastante, dolorosamente serrato, il dialogo svela un'incompatibilità che si è aggravata nei trentacinque anni di difficile, impossibile convivenza: ora, scoprire che Henri ha chiesto un'udienza al papa rappresenta, per Juliette, un tradimento inaccettabile. Menzogna, impostura, dramma quotidiano segnano l'orizzonte interiore dei protagonisti: finché Juliette, che ha gestito tutta la vita del filosofo, lo convince a trovare la forza di stringerla in un ultimo abbraccio, di serrarle le mani intorno alla gola: di commettere un omicidio che è anche, o soprattutto, un liberatorio suicidio. ■

OPERAESTATE

0424.524.214 - 800.533.633
www.operaestate.it
operaestate.comune.bassano.vi.it

Festival Veneto

26 anni dalla sua prima edizione, 30 città palcoscenico 400 serate di spettacolo in oltre 2 mesi tra i castelli, le piazze, i parchi e le ville della pedemontana veneta. Progetti dedicati alla danza internazionale più innovativa, al teatro contemporaneo. Avanguardia e tradizione tra anteprime e creazioni originali create in esclusiva per il festival in spazi d'eccezione.

TEATRO

18 luglio Bassano del Grappa - VI
ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI STUDI PER UN MISANTROPO (DA MOLIERE A CRIMP)
19 luglio Bassano del Grappa - VI
ACCO THEATRE (ISREAELE) - ANTHOLOGY
21 luglio Bassano del Grappa - VI
MARCO MANCHISI - IL CORPO DI TOTÒ
23 luglio Bassano del Grappa - VI
VITALIANO TREVISAN - OSCILLAZIONI
23 luglio Fonte - TV
COMPAGNIA DIONISI - PATATE
27 luglio Molvena - VI
TEATRO MAAN - SMANIE VILLEGGIATURA
28 luglio Bassano del Grappa - VI
LIVING THEATRE - LOVE & POLITICS
1 agosto Bassano del Grappa - VI
GRUPPODACAPO - LA BUONA MADRE
3 agosto Bassano del Grappa - VI
TTB - THE DISCOVERY OF INDIA
dal 20 al 23 agosto Bassano del Grappa - VI
LIS - SE-DUCERE LA CITTÀ DEI REMONDINI
23 agosto Bassano del Grappa - VI
CSS/MAURIZIO CAMILLI - 'CCELERA

DANZA

3 luglio Bassano del Grappa - VI
BATSHEVA DANCE COMPANY - MAMOOTOT
17 luglio Marostica - VI
INAKI URLEZAGA - DON CHISCIOTTE
18 luglio Montecchio Maggiore - VI
INAKI URLEZAGA - CARMEN
22 luglio Bassano del Grappa - VI
PASIONES - TANGO Y MUSICAL
25 e 26 luglio Bassano del Grappa - VI
MOMIX - SUN FLOWER MOON
30 e 31 luglio, 1 agosto Bassano del Grappa - VI
VIRGILIO SIENI DANZA - PIEGA CANOVA+ARIA
5 agosto Bassano del Grappa - VI
CIE PHILIPPE SAIRE - SANG D'ENCRE
8 agosto Bassano del Grappa - VI
GALILI DANCE - THE SOFA SCENE+EXILE WITHIN
dal 10 al 12 agosto Villaverla - VI
GHELLINI DANCE PROJECT
28 agosto Bassano del Grappa - VI
ROBERTO BOLLE IN GALA
dal 29 agosto al 2 settembre Bassano del Grappa - VI
B-MOTION - BASSANO BODY MOTION



Promozione speciale per tutti i fine settimana di luglio e agosto a Bassano. Il pacchetto comprende:
- in 3 stelle 1 notte a 30 euro e 2 notti a 55 per persona,
- in 4 stelle 1 notte a 35 euro e 2 notti a 65 per persona,
- in 4 stelle villa 1 notte a 45 euro e 2 notti a 85 per persona,
- ingresso ridotto agli spettacoli del festival,
- entrata gratuita ai Musei e Monumenti della città,
- un kit con informazioni su Bassano e le città palcoscenico (storia arte paesaggio enogastronomia),
- un'incisione canoviana in tiratura limitata.

INFORMAZIONI TURISTICHE 0424.524.351
www.vicenzae.org - www.bassanohotel.it

Il barocco degradato di una scrittura mutante



di Stefania Maraucci

Considerato, con Santanelli e Rucello alla fine degli anni '70, uno dei nomi di punta della "nuova drammaturgia napoletana", Enzo Moscato si è sempre distinto per tematiche e linguaggio - Malattia, follia, morte, personaggi portatori di corruzione e di devianza popolano le sue pièce, composte in un dialetto profondamente contaminato e frantumato, capace di superare, attraverso la "carne" dell'attore, l'angustia della pagina scritta

«**Q**uello che viene detto il mio teatro è un Corpo, prima ancora di essere un Pensiero. Un Corpo-Pensiero o un Pensiero-Corpo, a seconda che negli scritti scenici, nelle tante vite che ho provato a far palpitare-svilupparsi-morire nell'espace d'una soir, per tante soirs, sul mio scrittoio-palco, sulla mia tavola-stage, prevalga l'una o l'altra componente, la carne, il sangue, le viscere, o la riflessione, l'astratto, il concetto, il triste cogitare per forme-immagini-deliri-allucinazioni, etc., etc.». Insufficienza della pagina scritta o necessità della rappresentazione? Assistendo agli ultimi spettacoli di Enzo Moscato si ha la sensazione che la scrittura drammaturgica sia sempre più assimilata da una scrittura scenica fatta di alcuni segni ricorrenti sui quali domina prepotentemente quello sonoro: «I contenuti, le ideologie, i messaggi veicolati dal teatro vivono interamente sotto la dominante del segno acustico. È per questo motivo che i miei spettacoli e le mie partiture scritte finiscono sempre con l'essere delle lunghe canzoni». Nondimeno, fin dagli esordi (alla fine degli anni Settanta) Moscato proprio per la sua particolarissima scrittura drammaturgica è stato individuato, insieme con Manlio Santanelli e Annibale Rucello, come uno degli autori

di punta del “dopo Eduardo” e della “nuova drammaturgia napoletana”. Le sue opere si sono immediatamente distinte sia per le tematiche, totalmente capovolte rispetto a quelle della drammaturgia napoletana tradizionale, sia per il linguaggio utilizzato: le storie portate in scena, infatti, pur conservando come sfondo la città partenopea, ne propongono un’immagine tutt’altro che oleografica, contaminata dalla malattia, dal degrado, dalla instabilità mentale, dalla morte. I personaggi che la popolano sono prevalentemente emarginati, reietti, portatori di corruzione e di devianza. Spesso sono omosessuali che alla mutazione “fisica” vedono accompagnarsi quella sociale, antropologica e psicologica. Contesti così drammaticamente connotati trovano nell’espressività del dialetto napoletano un supporto che la lingua italiana non potrebbe mai dare. Il dialetto, con la sua particolarissima adattabilità alle alterazioni e alle contaminazioni, che in Moscato passano dal latino allo spagnolo alle citazioni letterarie, rappresenta quindi una scelta comunicativa ben precisa, funzionale all’incontro-scontro tra culture diverse. Unico elemento di continuità tra questo particolarissimo drammaturgo e quei “padri teatrali” (Petito, Scarpetta, Viviani, Eduardo), “rinnegati” sul piano della teoria della scrittura, è individuabile nella volontà di non assumere la posizione di chi compone e poi se ne sta in disparte a valutare ciò che di lui viene rappresentato, bensì quella di chi ordisce un tessuto linguistico frantumato, degradato, babelico, funzionale a una messinscena che all’occorrenza sia capace, anche, di colmare le “insufficienze” della pagina scritta, attraverso quella che lo stesso Moscato definisce, appunto, la “carne” dell’attore.

Scrivere sul corpo dell’attore

Le costanti della scrittura drammaturgica di Enzo Moscato si evidenziano fin dalle sue prime prove: testi come *Carciuffolà*, *Scannasurice*, *Spiritilli*, *Trianon*, infatti, se per certi aspetti, quali l’uso dei modi della favolistica e dell’effimero popolare farfresco campano, si ricollegano alla tradizione, al tempo stesso la sovvertono, attraverso interpretazioni fatte essenzialmente di espressioni e gesti. Da *Festa al celeste e nubile santuario* in poi, invece, la scrittura di Moscato comincia ad assumere la fisionomia del cosiddetto “barocco degradato”. Ciò che caratterizza questo testo, infatti, è il continuo ricorrere all’isteria della parola che si fa multipla, sovrabbondante ed è veicolata ora dagli inni sacri, ora dai proverbi e dalle frasi fatte, ora da espressioni di derivazione cinematografica. Nel 1983 Moscato scrive *Pièce Noire (Canaria)*, con la quale, due anni dopo, vince il Premio Riccione. Qui, una Napoli morta e imputridita, vista dai bassifondi del porto viene rappresentata anche attraverso l’uso d’una lingua fortemente contaminata dai mass-media e in particolare dall’uso-abuso della televisione. Tra il 1984 e il 1985 Moscato inizia un fecondo sodalizio con Annibale Ruccello per il quale scrive *Ragazze sole con*

qualche esperienza. Ancora una volta l’autore sembra preferire i luoghi e i personaggi d’un mondo degradato, dove un posto fondamentale è occupato dai travestiti, considerati figure retoriche rappresentanti l’esigenza del cambiamento, della trasmutazione, del viaggio determinati dall’insofferenza verso se stessi e dalla nostalgia dell’altro. Alla morte improvvisa di Ruccello, amico oltre che compagno di scena, è dedicato *Compleanno*, una festa in solitudine che si tinge di toni malinconici, di momenti disperati, evocativi di fantasie e di ricordi dolenti che, ora in maniera sommessa, ora in maniera tumultuosa, galoppo nel groviglio irrazionale della memoria e del sentimento. A *Bordello di mare con città*, testo tematicamente affine a *Pièce noire*, segue *Partitura*, che apre uno squarcio immaginario sull’ultimo periodo di vita di Leopardi trascorso a Napoli. Il testo non è stato scritto direttamente per il teatro, ma nasce come atto d’amore per la poesia e parallelamente è l’affermazione implicita che la poesia deve essere il teatro. Gli anni Novanta costituiscono un importante spartiacque nella drammaturgia di Moscato che diventa sempre più un “fenomeno mutante”, da replica a replica, da attore ad attore, da ora ad ora. Per l’autore la scrittura non è solo l’atto grammaticale, artaudianamente inteso, ma anche scrivere sul corpo d’un attore o permettere che quell’attore scriva sul proprio corpo; scrittura è l’atto registico, è l’atto della creazione delle luci, del movimento e del gesto. In altri termini si assiste a una sorta di periferizzazione dello scrittore-drammaturgo a completo vantaggio della scena. Non a caso, da *Rasoi* in poi, i testi di Moscato sono fatti di frammenti, di sprazzi poetici, lontani dal governo assoluto del senso, della grammatica, della sintassi, ma soprattutto ispirati a autori che gli permettono di giocare con la parola, in un continuo succedersi di “tradizioni, traduzioni, tradimenti”.

Napoli: il canto della memoria

Il profondo senso d’appartenenza alla dimensione culturale, antropologica e sociale di Napoli, in effetti, non ha impedito a Moscato di collegarsi anche ad altre “famiglie”, quelle di padri adottivi come Lacan, Rimbaud, Genet, Copi, Artaud, ispiratori

In apertura due ritratti di Enzo Moscato (foto: Fiorenzo De Marinis); in questa pag. Angela Pagano, Isa Danielli e Fulvia Carotenuto in *Festa al celeste e nubile santuario*, regia di Armando Pugliese (foto: Fabio Donato).



di spettacoli - *La psychose paranoïque parmi les artistes, Mal-d'-Hamlet, Recidiva, Lingua, carne, soffio, Aquarium ardent* - nei quali emerge tutta la possibile umanità della parola poetica e al tempo stesso tutta la sua inimmaginabile brutalità. Dalla necessità di rompere ancora una volta regole e confini del fare teatro nascono due opere che hanno in comune l'"anomalia" dei luoghi in cui sono state rappresentate, nonché il supporto scenografico delle sculture di Mimmo Palladino: *Co'stell'azioni* e *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*. Con *Co'stell'azioni*, presentato a Napoli nelle Scuderie di Palazzo Reale, Moscato mette in campo una numerosa compagine di attori impegnati in un multiforme gioco polifonico di canti, parole ora sussurrate ora urlate, visioni, citazioni dall'antologia di *Spoon River, La musica dei ciechi* di Viviani, il *Richiamo all'ordine* di Jean Cocteau. Un lavoro poetico e di riflessione sulle rivoluzioni, lontano sia da un'operazione narrativa sia da una puntuale ricostruzione storica, ha ispirato *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*, presentato nella Sala degli Angeli dell'Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa", in occasione del bicentenario della rivoluzione napoletana del 1799. Un gioco

Bibliografia

- ✓ Paola Cinque, Chiara De Caprio, Daria Di Bernardo, Stefania Maraucci, *Novanta. La scena partenopea. I luoghi, le compagnie. I generi, gli autori*, in *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di Edoardo Sant'Elia, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2004, pagg. 27-120.
- ✓ Enzo Moscato, *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003.
- ✓ Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi sul nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002, pagg. 69-118.
- ✓ Antonio Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller. Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002, pagg. 51-54.
- ✓ Enzo Moscato, *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*, Napoli, Cuen, 2001.
- ✓ Gennaro Carrillo (a cura di), *Il testo raccolto. Sul pensiero teatrante di Enzo Moscato*, in *Nord e Sud*, anno XLVII, settembre-ottobre 2000, Napoli, ESI, 2000, pagg. 123-138.
- ✓ Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo: Mal d'Hamle. Recidiva. Lingua, carne, soffio. Aquarium ardent*, Milano, Ubulibri, 1999.
- ✓ Enzo Moscato, *Trianon*, Napoli, Guida, 1999.
- ✓ Enzo Moscato, *Babelicantes in Teatro*, a cura di Gennaro Carrillo, Napoli, Cronopio, 1997.
- ✓ Maurizio Grande, *Il corpo glorioso della lingua, in 1980-1991 il Teatro Nuovo per il Nuovo Teatro*, Napoli, Edizioni Il Teatro Nuovo, 1991, pagg. 17-19.
- ✓ Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991.
- ✓ *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni ottanta*, catalogo della mostra a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Electa, 1989, pagg.14-16
- ✓ *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida, 1988, pagg. 7-30.



bipolare, fra presente e passato, fatto di continui spostamenti cronologici e di senso, ma soprattutto una visione personalissima che conferma la continuità di quell'evento anche nell'attualità, sebbene in forme diverse. La convinzione che ideologie e messaggi veicolati dal teatro vivano essenzialmente sotto la dominante del segno acustico ha spinto Moscato a dedicare più d'uno spettacolo al canto: *Embargos*, per esempio, è un recital di canzoni e monologhi sulla necessità del canto e sulle inquietudini da cui esso scaturisce. Riflessioni sul cantare che chiamano in causa Genet, Pasolini, Kafka e tracciano un percorso che fa della scena buia, nuda, "occupata" solamente dalla presenza del leggio e del corpo-voce dell'attore, il luogo della memoria e dell'appassionata evocazione. Senza mai rinunciare a contaminazioni e invenzioni linguistiche, Moscato canta di cuori infranti e di deliri amorosi, ma anche della sua città e del degrado che l'attanaglia. Con *Teatri del mare*, invece, offre una lettura del mondo come "bagno", stabilimento balneare del sud. Un "recital marino" che fra veli cilestrini mescola turpitudini e soavità, illusioni e dolori, memoria e oblio, dialetto stretto e lingue straniere, melodie della tradizione classica napoletana e canzonette estive. L'ispirazione canor-recitativa ritorna con *Cantà*, «ulteriore passeggiata sconfinante tra parola e ritmo, riflessione ironicamente metafisica sul canto e corpo, o ostensione fisica, del canto medesimo». Numerose affinità con *Embargos* e *Cantà* si ritrovano anche in *Hotel de l'Univers*, sebbene lo spettacolo non sia dedicato alla canzone o al canto in generale, com'è stato per i due precedenti,

bensi a quella musica specifica, comunemente detta *sound-track*, *leit-motiv*, o colonna sonora, che ha contribuito a rendere indimenticabili alcuni colossi prodotti dal mondo di celuloide. Un'ennesima via di fuga dalla drammaturgia, comunque, che passa attraverso un raffinato intreccio di citazioni teoriche sul cinema e di "canzoni narrative" tanto familiari alla tradizione musicale napoletana. Esperimenti di verifica e di ricerca drammaturgica che ispirano anche le più recenti prove di Moscato, da *Oro tinto* a *Trompe l'oeil*, da *L'opera segreta* al recentissimo *Niezi (Ragazzi di cristallo)* - veri e propri collage di brani di testi già noti al pubblico e di altri completamente inediti o mai messi in scena, mescolati gli uni con gli altri per alchemiche occasioni di spettacolo. ■

Teatrografia

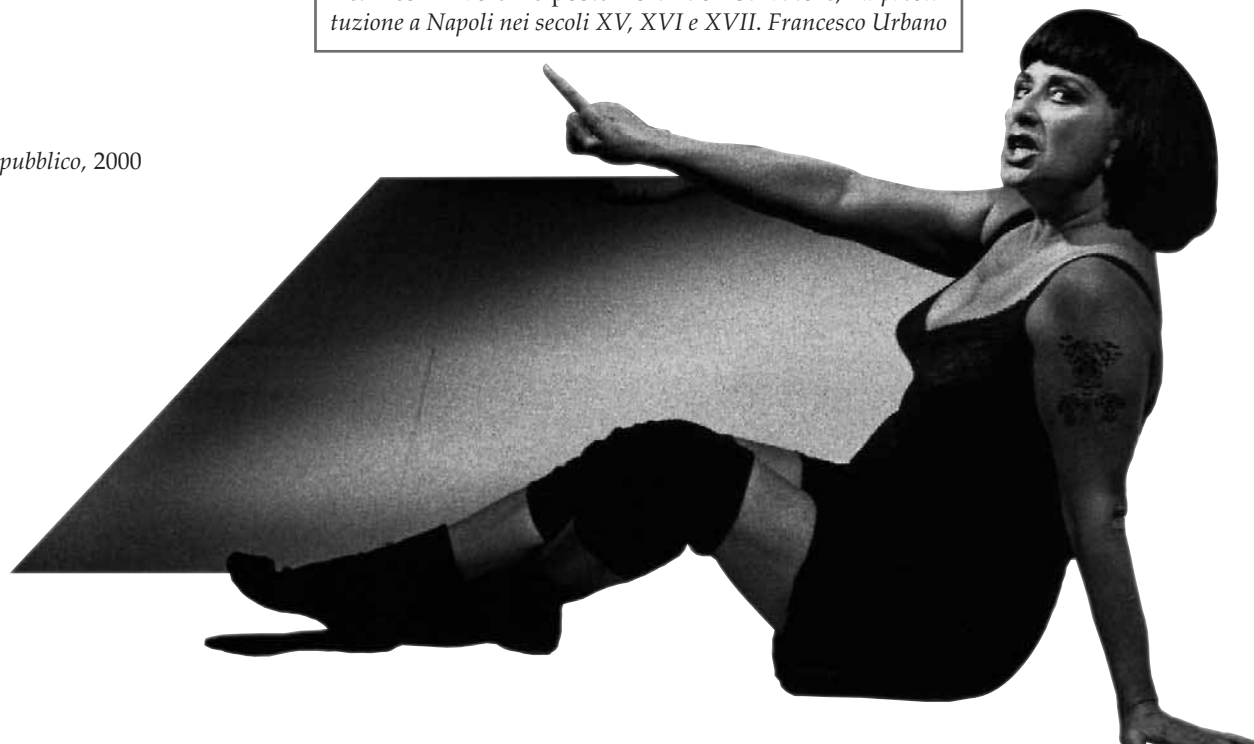
Carciuffolà, 1980
Scannasurece, 1982
Signuri', signuri' (con Gaetano Barbalato), 1982
Trianon, 1983
Festa al celeste e nubile santuario, 1984
Ragazze sole con qualche esperienza, 1985
Pièce Noire, 1985
Occhi gettati, 1986
Cartesiana, 1986
Bordello di mare con città, 1987
Partitura, 1988
Little Peach, 1988
Scanna(play)surice, 1988
Tiempe sciupate, 1988
Fuga per comiche lingue tragiche a caso, 1990
Mentre il dio semina contagio (dalle *Baccanti* di Euripide), 1990-'91
Rasoi, 1991
Limbo (da *Erostrato* di Sartre), 1992
Compleanno, 1992
La psychose paranoïque parmi les artistes, 1993
Embargos, 1994
Mal-d'-Hamlé, 1994
Ritornanti, 1994
Litoranea, 1994
Recidiva, 1995
Co'stell'azioni, 1995
Lingua, carne, soffio, 1996
Aquarium ardent, 1997
Luparella, 1997
Teatri del mare, 1997
Cantà, 1998
Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico, 2000
Mirabilia Circus, 2000
Orfani veleni, 2002
Hotel de l'Univers, 2003
Oro tinto, 2004
Trompe l'oeil, 2004
Kinder - traum seminar, 2004
L'opera segreta, 2004
Passioni - voci, 2005
Disturbing a tragedy, 2005
Sangue e bellezza, 2005
Niezi (Ragazzi di cristallo), 2006
Dizionario dell'assurdo, 2006

SALVATORE DI GIACOMO nostro contemporaneo

PASSIONI-VOCI, testo, ideazione scenica e regia di Enzo Moscato. **Luci di Cesare Accetta**. **Musiche di Donamos**. Con Enzo Moscato e Giuseppe Affinito jr. Prod. Compagnia Enzo Moscato e Leuciana Festival, NAPOLI.

Come «un'acqua chiara che può rifletter ogni cosa, ma per sé non ne contiene», *Passioni-Voci* è un'esperienza fondamentale per comprendere oggi lo spessore fantastico, fiabesco, surreale, linguistico, storico della poetica di Salvatore Di Giacomo e intuire quella capacità "illusionistica" di imprimere un volto nuovo e limpido alla letteratura moderna. Rifuggendo da qualsiasi forma di commemorazione, decorazione, storicizzazione, Enzo Moscato opera un lavoro di de-strutturazione, distillando goccia a goccia gli elementi della scrittura digiacomiana. L'allestimento, presentato alla Sala Assoli del Nuovo Teatro Nuovo, è scevro da ogni fronzolo o inutile orpello: uno spazio metafisico, a ricordare una delle "piazze" di Giorgio De Chirico, qualche leggio, del tulle e fiori finti sparsi in giro. Un ritmo quasi ipnotico cadenza il passo e la sua voce, che a tratti indugia tra le note e i versi cantati "a cappella" di *E spingole frangese*, *Era de maggio*, *Serenata napoletana*, *O Munasterio*, oppure salmodia frammenti delle giovanili *Novelle napoletane: Gli ubbriachi*, *L'abbandonato*, *Notte della Befana*, *Documenti umani*. «La nota dominante nell'animo del Di Giacomo - scriveva Benedetto Croce - è data dalla pietà: amara, che non filosofeggia, non si consola con considerazioni sull'Universo né si atteggia a pessimismo sistematico, ma resta semplicemente questo: pietà». Ebbene, lo scarto intellettuale operato da Moscato agisce nella direzione opposta. Tutto è portato a un grado zero di "appartenenza", a un'estraneità che oggettivizza il lirismo di Di Giacomo e ce lo restituisce vergine. Magari intrecciandolo ai suoi stessi testi (tratti da *Bell'è Babbele e Rondò*), stavolta recitati con esaltante sfrontatezza da Giuseppe Affinito jr. (con tanto di cappello a stelle e strisce da buffone di corte) in una (ef) fusione linguistica - e metaforica - con il volume postumo di don Salvatore, *La prostituzione a Napoli nei secoli XV, XVI e XVII*. Francesco Urbano

Nella pag. precedente Anna Esposito, Raffaele Esposito, Pasquale Russo e Iaija Forte in *Partitura*, regia di Toni Servillo (foto: Cesare Accetta); in questa pag. Isa Danieli in *Trianon*, testo e regia di Enzo Moscato.



SCACCO MATTO a Beckett



di Patrizia Bologna

L'incontro al Dams di Bologna, la fondazione della compagnia nel 1995, le tourné internazionali e la recente rivelazione "in patria" con un *Finale di partita* per pupazzi e attori - Teatrino Giullare, nella sua sede sulle colline di Sasso Marconi, fabbrica artigianalmente spettacoli popolati di attori artificiali di grande potenza evocativa - Dopo Euripide, Aristofane, la Commedia dell'Arte e Beckett, affronteranno Bernhard e Koltès

«U na prosa di perfetta, innaturale secchezza, una prosa che ha l'andatura di una marionetta omicida» è stato scritto a proposito di *Trilogia della città di K.* Perfezione, innaturalezza, secchezza, marionetta, omicidio sono parole che ben si prestano a descrivere l'ultimo lavoro di uno dei gruppi-rivelazione della scorsa estate festivaliera, Teatrino Giullare. Nel romanzo di Agota Kristof i gemelli Lukas e Klaus scelgono di descrivere solo oggetti e fatti perché le parole che definiscono i sentimenti sono troppo vaghe; tuttavia l'emozione che ne emerge è così forte che si fatica a sopportare. La stessa sensazione si avverte assistendo a *Finale di partita*: gli attori sono coperti di abiti scuri, indossano una maschera che ne nasconde sguardo ed espressioni facciali. Si dice che gli occhi siano lo specchio dell'anima, il viatico delle emozioni. Ma se gli occhi si negano? Da cosa viene sostituito lo sguardo? Enrico e Giulia - fondatori, interpreti e registi della Compagnia - non hanno dubbi e con disarmante candore rispondono: dal rigore. Non trovando l'emotività dello sguardo una via di fuga e un contatto diretto con lo spettatore, essa si carica di intensità fino a sprigionarsi nella perfezione di parole e gesti, nel lucido rigore e nella maniacale pulizia. Concetti che possono essere avvertiti come opposti all'ostentazione delle emozioni, ma che in fondo, proprio perché opposti, conducono alla stessa meta del percorso, alla

sensibilità. *Finale di partita* è uno spettacolo affilato come un coltello, la cui autentica sensibilità emerge distillata sotto una coltre di malinconico cinismo. Certo, è Beckett. Quel Beckett che per primo capì che il vero senso del tragico nella società contemporanea è concepibile solo attraverso il comico perché «non c'è nulla di più comico dell'infelicità». Ma Beckett da solo non bastava. Teatrino Giullare, attraverso un lavoro artigianale e artistico, ha saputo scavare, esacerbare, esasperare fino a giungere all'essenza dell'enigmaticità beckettiana. Nella sala buia gli ambigui e stilizzati protagonisti della pièce diventano due figure in legno che abitano una casa-scacchiera miniaturizzata. Hamm sta su una sedia a rotelle e ha la voce roca; Clov sta sempre in piedi e saltella sul pavimento; Nell e Nagg sono scheletri-bambini che flirtano. Giocatori-attori e pedine-personaggi danno vita a una relazione non artificiale o virtuosistica, ma naturale e necessaria. I primi agiscono i secondi, veri protagonisti, esseri non umani in grado di esprimere emozioni e sentimenti più di qualsiasi attore in carne e ossa. La scelta dei simulacri umani è una costante di Teatrino Giullare, ma qui, trattandosi di Beckett, appare quanto mai necessaria e riuscita perché se la comunicazione tra esseri umani non è più possibile - come scriveva Adorno nel 1961 in un intelligente quanto complesso saggio intitolato *Capire Finale di Partita* -, allora non resta che delegarla agli attori artificiali. E proprio gli attori artificiali costituiscono un *leit motiv* della Compagnia ma anche un elemento dalle fortissime connotazioni sia pratiche che drammaturgiche. Gli oggetti di scena e i fantocci che accompagnano le loro rappresentazioni vengono realizzati tramite scultura del legno, modellazione di materiali e varie fasi di realizzazione dal disegno di progettazione ai lavori di falegnameria. Una vera e propria

“fabbricazione” degli spettacoli, una pratica che influenza il risultato finale: sapere da dove e come nascono gli strumenti delle messinscena significa, per loro, avere una consapevolezza completa di ciò che si fa, conoscere la storia degli oggetti che poi li accompagnano nel percorso di interpretazione del testo e caricare questi attori artificiali di una potenza tale per cui essi rispecchiano l'umanità senza riprodurla.



Dieci parole per girare il mondo

Teatrino Giullare nasce nel 1995, quando Giulia Dall'Ongaro (1974) ed Enrico Deotti (1973) si conoscono al Dams di Bologna frequentando il Corso di Drammaturgia di Giuliano Scabia e durante la prova d'esame mettono in scena *Alceste* di Euripide davanti agli altri studenti. L'incontro e il confronto con il pubblico è un momento decisivo: la passione teorica, maturata durante gli anni di studio, diventa passione pratica che deve essere concretizzata sulla scena e che approda a una visione del teatro come gioco. *Alceste* è una rilettura grottesca, satirica e politica della tragedia di Euripide, l'unica, a loro parere, che si prestasse a essere totalmente riletta attraverso la lente dell'ironia e del gioco. Il percorso di esplorazione della parola attraverso la creazione di una drammaturgia originale prosegue con la rivisitazione de *La pace* di Aristofane (1996). Ultima tappa di tale indagine è *Capitan Fracassa* (1997): partendo dal *Miles Gloriosus* di Plauto, Teatrino Giullare riflette sulla figura del soldato spaccone, credulone e vanitoso e, attraverso un viaggio nel tempo, arriva alle borgate dei nostri giorni, con la traduzione della commedia realizzata da Pasolini. Parallelamente a tale lavoro sulla parola si sviluppa un crescente interesse per il gesto, possibile, nella loro poetica, attraverso la Commedia dell'Arte. *Serenate* (1998) si presenta sia come uno spettacolo di svolta sia di continuità: l'elemento di rottura rispetto al passato è costituito dalla totale spoliatura della parola all'interno della performance; l'elemento di legame risiede invece nella presenza di elementi condivisi che offrono la possibilità di essere lavorati su tutte le declinazioni del contemporaneo. Si tratta di un lavoro di riduzione e sintesi alla ricerca di temi che possano essere

In apertura una scena di *Finale di partita*, di Samuel Beckett, del Teatrino Giullare; in questa pag. Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti, fondatori di Teatrino Giullare; nella pag. seguente un disegno di Cicuska, che firma le scene e le figure di *Finale di partita*, dal titolo *Si fa quel che si può*.

comprensibili ovunque, temi capaci di superare le barriere culturali di primo livello: amore, lotta, morte, guerra, necessità primitive come gli istinti. Questo viaggio al grado zero del teatro porta la Compagnia a compiere viaggi tutt'altro che metaforici: lo spettacolo gira per il mondo e loro imparano, di volta in volta, una decina di parole nella lingua locale per stabilire un primo livello di contatto linguistico. Realizzare uno spettacolo internazionale che si rivolga a un pubblico variegato per età e condizione sociale, che possa essere recitato tra gli indigeni del Guatemala o in un circolo culturale di Berlino, significa misurare le parole e appropriarsi dei ritmi, implica arrivare alla sintesi e alla condensazione. L'incontro con spettatori di culture così diverse e nei luoghi più disparati - dai laboratori sperimentali alle ambasciate, dai festival delle minoranze etniche ai teatri d'avanguardia - mette in atto un processo di raffinazione. Nel 1999 è la volta di *Re di bastoni*, *Re di denari*, una scrittura originale che trae spunto dalle ballate medievali di Robin Hood, una disputa sulla pena di morte tra un mondo istintivo e primitivo e uno moderno e tecnologizzato: una sperimentazione sull'utilizzo di una parola - la loro - che per la prima volta non si reggeva più su drammaturgie o copioni preesistenti. Se nel 2002 Giulia ed Enrico tornano a un classico (*Rosa furiosa* da *La bisbetica domata* di Shakespeare), è subito per allontanarsene un anno dopo con la creazione di *Fortebraccio contro il cielo*, uno spettacolo creato per l'anniversario dell'assedio del capitano di ventura milanese nella città di Brescia, a partire da un copione popolare anonimo dell'Ottocento.

Dalla parola scarna al delirio verbale

Nel 2004, giunge, per la Compagnia, il momento di raccogliere la ricchezza di tutte le esperienze compiute e di tornare ad esprimersi tramite la parola, una parola scarna ed essenziale che, con Beckett, sembra manifestare il perfetto coronamento di tutta la ricerca a cavallo tra tragico e comico fino ad allora svolta. In tutti gli allestimenti di questo percorso decennale, Teatrino Giullare mette alla prova voce e corpo in una situazione difficile, limitata poiché l'espressione attraverso un'esasperata immaginazione è sempre regolata dal rispetto del testo e delle intenzioni dell'autore. Nella loro

poetica parola e azione hanno uguale importanza, e a fare da *trait d'union* il ritmo, in una misteriosa danza che esplora i limiti delle possibilità

Teatrino Giullare ha sede sulle colline di Sasso Marconi nella casa-laboratorio "Roncatico", un vecchio fienile dotato di falegnameria, sartoria e sala prove. Il debutto della Compagnia risale al 1995, con *Alceste*, a cui seguono *La Pace* (1996) e *Capitan Fracassa* (1997). Parallelamente alla ricerca sulla parola dei classici, il percorso prosegue con l'esplorazione del gesto, attraverso la rivisitazione della *Commedia dell'Arte* per approdare alla scoperta di una forma artistica universale: *Serenate* (1998), *Re di bastoni*, *Re di denari* (1999), *Rosa furiosa* (2002), *Fortebraccio contro il cielo* (2003). Nel 2004 *Teatrino Giullare*, arricchito dall'esperienza su tragedia e commedia, su parola e azione, affronta Beckett con *Finale di partita* (di recente pubblicazione il testo *Giocando Finale di partita* edito da Titivillus). La compagnia compie regolarmente tournée: Europa, Turchia, Guatemala, Etiopia, Argentina, Uruguay, Bielorussia, Pakistan, India, Canada, Iran, Israele, Egitto. Importanti sono i laboratori in università internazionali: stage sul rapporto tra l'attore e gli oggetti, sulla relazione tra dinamismo visivo e parola, sulla costruzione degli attori artificiali e le tecniche di manipolazione. Info: <http://giullare.interfree.it>, giullare@interfree.it. P.B.

dei linguaggi. Ogni messinscena è una partitura musicale, una coreografia di movimenti, suoni e parole che svela sempre situazioni in cui l'umanità sta per esplodere: persone, manichini, fantocci, simulacri umani hanno in comune tra loro l'idea di "limite" come punto di riferimento. Il futuro di Giulia ed Enrico contempla un progetto triennale dedicato alla drammaturgia contemporanea attraverso una ricerca sui testi di Thomas Bernhard e Bernard-Marie Koltès. Il prossimo lavoro verte su *Alla meta* (debutterà il prossimo 17 luglio a Inequilibrio06-Festival di Armunia a Castiglioncello): lo scrittore austriaco rappresenta quasi un percorso obbligato, l'ultima tappa di un'investigazione su un'umanità fatta a pezzi i cui rapporti in scena sono definiti solo tramite il puro uso della parola. Si tratta, in questo caso, di un vero e proprio delirio verbale, dove nel ritmo risiede un'importante parte di senso. A differenza di *Finale di partita* i personaggi non sono dei sopravvissuti, non sono uomini lacerati dalla scomparsa della natura circostante, ma individui la cui disgregazione è messa in risalto da un contesto di assoluta e ordinaria quotidianità, una quotidianità talmente normale da risultare inquietante. Attraverso Bernhard,

Teatrino Giullare arriverà a Koltès in un viaggio lungo un'umanità carnale e dilatata dove la sintesi lascia spazio a una varietà ricca di sensazioni. In entrambi gli scrittori si avverte la presenza dell'ostacolo e del limite, temi che affascinano la Compagnia fin dagli esordi.

Ed è appunto il confronto con gli ostacoli, il superamento dei limiti e l'agognata ricerca della libertà ciò che caratterizza la poetica di Teatrino Giullare, una poetica che ben si incarna nell'immagine che si nasconde dietro al nome scelto per la Compagnia: giullare è colui che, senza pregiudizi e sovrastrutture, dice ciò che pensa, è libero. ■





Siamo uomini o Moggi?

Vanno di moda gli Aka. Chi non se n'è fatto uno, non è nessuno. No, non sono una variante selezionata di samoiedi a pois. E neppure dei Siberian Husky geneticamente modificati. Gli Aka sono gli Alias (purchè un po' aliens), gli Alter (Ego+SuperEgo): i Doppi, insomma. Aka è, infatti, il sintetico acronimo di Noto Come: *acknown as*. Noi, che siamo sempre così alla moda da fare tendenza, affrontiamo quindi una questione di sconvolgente attualità e le variegate risposte a domande tipo «Chi è il Moggi del Teatro?»

con il contributo di amici Noti Come: anzi, *Notissimi Come*. Cominciamo da Cuccari. Di Cuccari si ricorda solo il cognome. Diventato celebre e mostro sacro grazie a Gassman, che lo citò in un gustoso episodio della memorabile galleria cinematografica di *I mostri*. In questo illuminante sketch, Vittorio, nel ruolo di Più-Che-Se-Stesso, riceveva un postulante in camerino. Al cospetto del Mattatore si presentava dunque l'Incubo delle Scene, peggiore del Fantasma del Palcoscenico: il Collega che Ha Bisogno di Lavorare. In ordinario delirio di onnipotenza, il SuperGassman prometteva a tutto gas il suo aiuto. Strapazzate la sarta e la Debuttante Carina, il Mostro faceva la telefonata salvacARRIERA (e salvavita) per raccomandare lo Sfortunato. Il quale, in quanto tale, un po' di sfiga doveva portarla: così il Mattatore, con eloquenza e magniloquenza, finiva per suggerire di affidare l'ambito Ruolo Minore ad un altro, meno sgradevole, tale Cuccari. Ed ecco il Caratterista Caratteriale balzare agli onori delle cronache, o, almeno, delle chiacchiere da foyer. E, di particina in particina, diventare il più noto dei Soliti Ignoti, recitando accanto a *tutti*, da Romolo Valli ad Eleonora Brigliadori. E come cucava il Cuccari! Lo incontro da Cucchi a Milano: «Il Moggi dei miei tempi poteva essere il Protagonista, ma ho poi attraversato tutta la fase Piccolo Mondo Antico, dove, ante-cellulare, le telefonate andavano e venivano da via Rovello e il Maestro faceva e disfaceva ed epurava, ordinando di staccare foto e locandine dalle pareti in puro stile Stalin, come accadde a un'Amante Infedele che gli aveva gerarchicamente bruciacchiato il core...». Ma col Cuccari in sala da tè ci fermiamo ai tempi che Berta filava e Paolo Grassi regnava. Qua bisogna aggiustare e aggiornare il tiro. Il teatro italico di Moggi ne ha tanti (vedasi il forum sul sito www.ateatro.it, con *nominations* per Fiorenzo Grassi e Andrea Porcheddu): tanti quanti sono i gruppi operanti nello Stivale, tanti quanti i caporali citati dal film di Totò *Siamo uomini o caporali?*. Ecco, il caporalato è il nostro vizio nazionale. Ogni potentato, per piccolo che sia, ha un graduato, spesso il portiere (di giorno e di notte), che cerca di determinare l'andamento dei campionati. E la composizione dei cartelloni. Non serve far pressione sui guardialinee, insomma: sono loro a farsi pressione vicendevolmente e a mettere fuori gioco calciatori, attori e critici-arbitri. Talvolta, questi ultimi, fischietti d'oro di un teatro dove non si fischia più e i risultati sono predeterminati in camerino, si fanno impresari e *bookmaker*. La prossima stagione, chissà, con qualche Moggi in meno, si potrà magari passare il Folletto sulla retorica polvere del palcoscenico e si staccheranno un po' meno biglietti per troppi troppo inutili Shakespeare in salsa pasoliniana da strategia del consenso con applausi di cortesia per risultati scontati (ma costosissimi). E si regaleranno meno Swatch ai gestori del teatro italiano. E sarà un po' meno determinante Old Lady Gea Cencelli, che non è una signora attempata, ma un intreccio di vecchie regole e voti di scambio e scambio di favori e sporchi affari e soliti giri e insoliti sospetti. E i Moggi, un po' moggi, si ritireranno nell'ombra del backstage, lasciando spazio al gioco degli attori più in forma e all'autonomia tattica degli allenatori-registi. E ci si farà condizionare un po' meno dalle scommesse degli abbonamenti. E calerà la quota dei Cuccari raccomandati infilati a forza nelle compagnie. E chi ha orecchie per intendere, intenda. E olfatto per annusare, inali profumo di aria pulita.

William Moggi



by Genzano 2006



To B or not to B?
This is the problem
...for Juventus Supporters...



THOMAS BERNHARD

la minaccia della memoria

Tutto sembra facile e chiaro e tutto è doppio o multiplo, ambiguo, minaccioso in Thomas Bernhard. Il grande drammaturgo austriaco torna alla grande sui nostri palcoscenici con diversi lavori: ultimamente Alessandro Gassman, Paolo Graziosi, Renato Sarti hanno affrontato alcune delle sue opere-trappola, monologhi ossessivi travestiti da drammi, considerazioni terminali sul fallimento, la finzione, il teatro e il ghigno estremo recitate in punto di morte di una civiltà esaurita, la nostra. Come è stato messo in luce in un incontro tenutosi al Teatro i di Milano, Bernhard usa spesso la disarmante arma del comico: per accumulazione rovista dentro stereotipi e illusioni di un'umanità fissata nella sua icona borghese, legata alle apparenze, molte volte acciaccata in una vecchiaia biliosa e senza vie d'uscita. La compagnia Teatro Aperto, coagulatasi negli anni tutti visivi dei "Teatri '90" e voltasi presto anche ad analizzare le violenze e le emozioni delle parole, affronta con attori giovani un autore che dà vita a personaggi decrepiti negli anni e nell'anima. In *Prima della pensione* (1979) siamo inchiodati in un interno che sembra una casa di spettri. Una sorella e un fratello incestuosi

celebrano la loro gioventù nazista nel giorno dell'anniversario di Himmler, il capo delle Ss, strappandosi in privato, per un giorno, la maschera di membri della nuova società democratica e ritornando nel profondo dei loro deliri giovanili. Fa da contrappunto un'altra sorella, paralitica, rivoluzionaria almeno a parole, impotente complice, alla fine, della criminale nostalgia degli altri. Ma il nazismo in Bernhard non è mai una semplice minac-

cia del passato, qualcosa con cui fare i conti nella memoria: è fantasma ben in carne, mai morto, che minaccia la vita odierna. Il protagonista, tornato a esercitare la professione di giudice, non ha mai smesso di servire i vecchi ideali, che solo nella pensione potrà di nuovo pubblicamente professare. Martinelli inventa uno spazio contenuto in una teca trasparente, ulteriormente occultato per gran parte dello spettacolo da un sipario e da tende che rivelano solo porzioni della casa borghese, squarci di verità di anime che si celano. Immagina anche, il regista, che a portarci a scrutare sempre più a fondo dentro quel luogo di congiure e privilegi sia una giovane serva muta, evocata con disprezzo all'inizio, una vittima. I personaggi non sono artificialmente invecchiati, ma mantengono l'età degli attori, esasperandosi in pose da figurine ritagliate: la bravissima Federica Fracassi è una Vera sempre tesa, truccata come una Maria Braun di Fassbinder; Alessandro Genovesi è accuratamente doppio; Elena Russo Arman è una dimessa, troppo arrendevole sorella. Sono appunto ombre del passato fissate a un'ossessione che torna a rendere livido il presente, con le voci amplificate, distanti, nascoste come

PRIMA DELLA PENSIONE, di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Renzo Martinelli. Suono di Giuseppe Ielasi. Con Alessandro Genovesi, Elena Russo Arman, Federica Fracassi, Francesca Garolla. Prod. Teatro i, MILANO.

animali feroci in uno zoo di vetro, pronte a rompere gli schermi e a ghermire il presente. Notevole l'impegno della compagnia in questa sfida a un autore che scortica le consolazioni per guardare nel buio del futuro. Massimo Marino

Ritter, Dene, Voss è uno dei testi più insidiosi di Bernhard, ammesso che nella vasta produzione di questo gigante indignato del Novecento si possa



trovare qualche opera, narrativa o di teatro, che non sia un'architettura di specchi deformanti, un labirinto di disgusti contro un mondo che cela l'orrore dietro superfici rilucenti. Il testo in questione prende il titolo dai nomi dei tre famosi interpreti della prima rappresentazione del 1986. Mette in scena un personaggio che si chiama Ludwig e fa il filosofo come Wittgenstein, ma è un pazzo internato a Steinhof (come Paul, nipote del più famoso dei Wittgenstein, amico di Bernhard e personaggio di un suo romanzo), in libera uscita nella villa di famiglia su insistenza delle sorelle. Dovrebbe essere curato da un dottore che si chiama Frege, come il logico matematico maestro-avversario di Wittgenstein. Verità, rappresentazione, allusione costituiscono un groviglio inestricabile per raccontare un'oppressione, quella di una famiglia presente con incombenti, caricaturali ritratti di antenati, di padri e madri che fanno impazzire, di rapporti malati, feroci, senza scampo. Renato Sarti cerca, nel suo allestimento milanese, la commedia contenuta nelle parole urticanti dell'autore austriaco, il lazzo come sfregio del quadro, del ritratto e della cornice, autorizzato dalla maniacalità della scrittura a gorgo. Non aggiunge molto, però, al testo (e si ride poco, solo per qualche controcena o caratterizzazione esasperata). Forse perché il regista si affida principalmente a espedienti esteriori: far interpretare le donne da uomini pesantemente travestiti, rendere il fratello un pazzo da barzelletta, far ruotare ogni sera gli interpreti nei ruoli per sottolineare la teatralità. Nella versione che abbiamo visto Bessegato era una contegnosa Dene, maschera efficace di un crudele decoro borghese sospeso sull'abisso,

RITTER, DENE, VOSS, di Thomas Bernhard. Traduzione di Eugenio Bernardi. Regia di Renato Sarti. Con Paolo Bessegato, Giorgio Ganzerli, Antonio Rosti. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Ganzerli una Ritter perfida, un po' sfasciata, in certi momenti macchiettistica, Rosti un matto dai toni inutilmente sovraeccitati. Massimo Marino

Confessioni di una bionda

TUTTO SU DI ME, di e con Platinette e la partecipazione di Aida Cooper. Regia di Max Croci. Musica a cura della Sandro Cerino Orchestra. Prod. P-Nuts, MILANO.

Dai salotti televisivi dove esibisce una vis polemica eccezionale, Platinette si è riversata in palcoscenico, dove ha ammesso - l'onestà è fuori del comune - come sua vera erede la Lecciso, una che come lei non ha né arte né parte. Conoscendo però a menadito le regole dello spettacolo, si è allora assai ben accompagnata a un'orchestra nutrita di parecchi elementi e capace di interagire con spirito ai suoi pungoli, ha chiamato la gran voce della Cooper, e ha dato spazio a Rossella Lucà, giovane e sensibile danzatrice uscita dalla scuderia del programma *Amici*. Ma a sua volta, Platinette, non si è risparmiata nel percorrere un buon tratto del repertorio musicale più caro alla cultura gay: dalla Pavone alla Rettore, da Patty Pravo a Mina. Tutto questo comunque resta il contorno di un racconto in prima persona che Platinette (Mauro all'anagrafe) conduce ispirandosi alle foto che vengono via via proiettate sullo sfondo in cui lo vediamo piccolissimo, poi bimbo gracile, adolescente, giovane. Un racconto che rintraccia nell'infanzia non appagata, nella competizione affettiva e nei riflessi di figure genitoriali distorte, una profondità che finisce in collisione con la sua fisicità debordante e che rivela la cifra di una tristezza presente truccata con cosciente cinismo e megalomania. Per chi volta canale quando la incontra sullo schermo, questa è la possibilità di conoscere da vicino un personaggio che ha due meriti non da poco: schiettezza e generosità. Generosità che dimostra anche pretendendo il giusto riconoscimento a suon di applausi a ognuno dei suoi compagni di scena. *Anna Ceravolo*

Quattro calci ad Auschwitz

BUNDESLIGA '44, testo e regia di Gianfelice Facchetti. Con Pietro De Pascalis, Gianfelice Facchetti, Gianpaolo Gambi, Massimo Zatta. Prod. La Fabbrica della Pasta, MILANO.

La fine dell'innocenza, in un mondo da cui l'innocenza è bandita. *Bundesliga*

'44 ha un titolo d'amara ironia, quattro attori convinti e ben impostati, un testo interessante e un soggetto atroce. Facchetti - nota d'ovvia curiosità: è il figlio del presidente dell'Inter - scrive, dirige e interpreta una storia inventata tratta da un episodio reale, ancorché minore, dell'epopea nera di Auschwitz: la partita di calcio tra Ss e addetti ai forni crematori, quasi tutti deportati ebrei, narrata da Primo Levi ne *I sommersi e i salvati*. Non è solo memoria di una pagina miserabile della storia umana né una pura trasfigurazione metaforica dell'orrore. Il nucleo significativo è altro: il rapporto vittime-carnefici, il perverso di un gioco innocente (su un campo siamo uguali, perché si parte da 0-0 e si condividono le regole) a fini corrotti (se siamo uguali, tra Ss e vittime non c'è più differenza, neanche morale) e l'esattezza industriale dello sterminio nazista, che piega ai propri scopi anche i momenti di apparente svago. *Bundesliga '44* affronta tutto questo con il pregio di un'intuizione drammaturgica: il calcio è una fabbrica universale di immaginario, dunque può diventare un codice universale di rappresentazione. Il difetto è una certa discontinuità della tensione scenica, ma la costruzione è promettente. Si intrecciano tre registri - uno spunto grottesco (un campionato dei lager), il realismo dello sfondo e il simbolismo (a volte un po' meccanico) della situazione - e un sentimento di fondo: l'innocenza di chi gioca, senza cogliere o voler cogliere sottintesi. Qui si tocca una corda drammatica interessante: il dissidio tra strumentalizzazione e ingenuità è il conflitto tra massa e individuo, e attraversa anche le nostre vite quotidiane. Perché non c'è via di mezzo tra corrotti e salvati. La zona grigia non è un modulo di gioco né un compromesso praticabile: come diceva Levi, è già condanna. *Pier Giorgio Nosari*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Prima della pensione* di Thomas Bernhard, regia di Renzo Martinelli; in basso i tre interpreti di *Ritter, Dene, Voss*, di Thomas Bernhard, regia di Renato Sarti (foto: Lorenzo Passoni); in questa pag. Platinette, interprete di *Tutto su di me*, regia di Max Croci.



Milano/Teatridithalia

L'eterno ritorno della barbarie secondo Müller e De Capitani

RIVA ABBANDONATA - MATERIALE PER MEDEA - PAESAGGIO CON ARGONAUTI, di Heiner Müller. Traduzione di Saverio Vertone. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Francesca Breschi. Video di Francesco Frongia. Con Cristina Crippa, Francesca Breschi, Fabiano Fantini, Cristian Giammarini. Prod. Teatridithalia, MILANO.

La parentesi cinematografica del *Caimano* non ha distolto Elio De Capitani dall'allestimento di questa *pièce* tripartita di Heiner Müller, autore per il quale professa "una devozione domestica" di lunga data, ma che prima d'ora aveva affrontato soltanto alla radio. Lo spettacolo si è imposto per l'impegno totale che De Capitani vi ha profuso, per l'attualità dolente e rabbiosa dei tre convergenti testi, per il contributo decisivo alla conoscenza di Müller al di là del ritratto (incompleto, cui eravamo assuefatti) dell'intellettuale comunista cresciuto nel solco di Brecht fino a dirigere il Berliner Ensemble; poi ancora per la qualità letteraria della versione di Vertone e per l'organica compattezza dell'insieme che, nell'intreccio di un apparato scenico suggestivo, ne fa - senza concessioni di maniera - uno "spettacolo totale". Se si aggiunge la passione con cui gli attori, in condivisione con l'approccio anarchico e pacifista del regista, si sono calati nei loro ruoli, interpreti di un senso tragico dell'esistenza che salda il mito, la storia antica e la disperazione di un presente avaro di speranze, allora non credo sia esagerato considerare lo spettacolo come uno dei maggiori eventi della stagione teatrale milanese. Agli altri suoi meriti De Capitani ha aggiunto quello di avere sostituito all'inclinazione notturna della scrittura di Müller un vitalismo acre, arrabbiato fin che si vuole ma che alla fine, sia pure in negativo, recupera la lezione brechtiana. Questo plusvalore epico (lo chiamerò così) risulta nel tema a bordone dell'intero spettacolo: la "guerra infinita", che prolunga nella volontà di potenza degli eserciti, con le guerre di religione o le trame dei cartelli petroliferi, la barbarie degli istinti, le private crudeltà e i tradimenti individuali. La "guerra infinita" di Müller si materializza in uno spazio scenografico dove la triplice scansione dei testi si salda in un *unicum* fuori dal tempo, prescindendo dagli sviluppi cronologici, sovrapponendo l'antico mito della colonizzazione da parte degli Argonauti alle "bombe intelligenti" sganciate dai bombardieri del Terzo Millennio (agiscono due Giasone, il soldato antico, che tradisce la parola data a Medea traditrice del suo popolo per passione amorosa, e il mercenario del nostro tempo) e uniformando secoli di storia in un paesaggio di rovine intorno a un acquitrino, fra alberi morti e resti di cadaveri senza tempo, in un'alternarsi di fantasmi della Storia e di vittime dei conflitti armati che ci tocca vivere. E così l'insieme viene recepito, con vibrante partecipazione, da De Capitani, che ne ricava valenze allegoriche di angosciante attualità. Cristina Crippa è una Medea straziata e straziante, nel rogo della propria coniugale tragedia; nel ruolo della Nutrice, con le sue doti canore

in
Tournées



Francesca Breschi, voce del Quartetto di Giovanna Marini, fa vibrare musicalmente il tutto insieme alle citazioni sonore da Nick Cave, dal Kronos Quartet, dagli Einstürzende Neubauten; Fabiano Fantini e Cristian Giammarini si sdoppiano con efficace veemenza nella parte di Giasone, al tempo della nave di Argo e dell'apocalisse nucleare. Ugo Ronfani

Nostalgia della *ligera*

MILANOIR MILANUIT, di Piero Colaprico. Regia di Giulio Baraldi. Musiche di Didi Martinaz, Mario Neumarker, Dania Colombo. Video di Claudio Cingoli e Luca Acerno. Con Piero Colaprico, Davide "Atomo" Tinelli, Alessandro Castellucci, El Pelè. Prod. Macrò Maudif, MILANO.

Com'era "nera" (e bella) la mia Milano, quando, nell'immediato dopoguerra, la malavita era controllata dai *ligera* (e non erano ancora arrivati *goodfellas* o *picciotti*), quando al Giambellino o sui Navigli le ragazze "facevano la vita" (le nigeriane e le albanesi minorenni erano di là da venire) e quando i colpi di pistola «erano dei fuochi d'artificio che illuminavano il Duomo e la Madunina!» (come sostiene Lutring, il mitico "solista del mitra"). A fornirci una lettura venata di nostalgia per questo piccolo mondo antico di simpatico malaffare è Piero Colaprico, "penna" di cronaca giudiziaria de *la Repubblica* e attento conoscitore di tutto quanto fa "nera", che stavolta indossa le vesti del *laudator temporis acti* e si accompagna a una gang (pardon, compagnia) variopinta e composita: c'è il giornalista (lui, il Kola, affettuosamente per gli... amici) che racconta, documenta e illustra fatti e misfatti di Vallanzasca, Epaminonda, Turatello & Co, ma c'è anche un malavitoso doc (El Pelè, *nome de plume*, ovviamente) che rievoca i *bei temp indrée*, col primo furto che non si scorda mai. E non manca neppure il terzetto di ruspanti *vocalist* da osteria che, tra un bicchiere di rosso e l'altro, intonano *Faceva il palo*, *Ma mi* e altre inossidabili canzoni della hit parade meneghina. Un solo attore in scena (Alessandro Castellucci, lo si riconosce subito, nella compagnia dei *mal trà insema*) gioca a fare il ragazzo di bottega per l'oste, un Davide "Atomo" Tinelli, già graffitaro & consigliere al Comune di Milano, che cerca di portare la sua creatività in questa impresa matta e disperatissima. L'idea di mixare canzoni e teatro, parole e melodie condendole con filmati d'epoca (in struggenti bianchi e neri, ovviamente) poteva essere, se non nuova, almeno intrigante. Ma *Milanoir Milanuit* non riesce a decollare: colpa della approssimazione e del diletterantismo della compagnia? Forse. E allora, pro-vaci ancora, Piero! Enrico Saravalle

Julie in crisi d'identità

LA SIGNORINA JULIE, di August Strindberg. Regia e costumi di Carmelo Rifici. Scene di Guido Baganza. Luci di Jeanluc Chanotat. Con Francesco Colella, Mariangela Granelli, Olga Rossi e con gli allievi del Corso propedeutico d'Arte Drammatica del Teatro Litta. Prod. Teatro Litta, MILANO.

La signorina Julie è uno di quei capolavori che ancora oggi - a oltre cent'anni dalla sua stesura - tiene e cattura, tanto implacabile, assoluto è il conflitto che vi si celebra. E lo si nota anche in questa riproposizione operata dal giovane Carmelo Rifici che, avvicinandosi al famoso testo strindberghiano, ha cercato di vedere in esso non più o non soltanto la contrapposizione, e feroce, tra sessi, tra classe superiore e inferiore, quanto piuttosto la lacerazione tra una società rurale dominata dalle leggi della natura e il mito positivista. Scontro insomma di civiltà. Da un lato dunque la giovane donna, Julie che vive di istinti e si fa tramite trasgressivo del sovvertimento sociale, dall'altra il servo, lo stalliere Jean che progetta la sua scalata al potere ma alla fine finisce stritolato dalle sue ambizioni. Una lettura insomma più concettuale che mira ad azzerare la tradizione naturalistica e punta su una ibridazione di epoche, luoghi e riferimenti. Cosa che già si evince dall'ambientazione, che non è più la semplice cucina del castello ma diventa una sorta di gabbia, o di serra, anche una enorme trappola che stritola i contendenti non più considerati come personaggi del teatro psicologico ottocentesco, ma figure in cerca di identità nuova. Compreso la serva Kristen, che qui venendo vista, ma la cosa ad apparire un po' forzata, come una sorta di alter ego della contessina, acquista una rilevanza maggiore. Tesi non trascurabile quella di Rifici, anche se poi nei fatti sembra sfuggirgli di mano, non emergere chiara. Lo spettacolo piuttosto a mantenersi alla confluenza tra un vecchio naturalismo e un certo espressionismo. Di però bella, secca, rapida tensione drammatica, catturante l'attenzione anche per l'impegno coraggioso dei tre giovani attori: il bravo, anche se pur un po' monocorde e mancante di volgarità fisica Francesco Colella, e le ben determinate, concentrate, incisive, anche se il regista le fa rifuggire, così come il loro collega, da forti

connotazioni psicologiche, Mariangela Granelli e Olga Rossi, pronte ad alternarsi nei ruoli di Julie e della cuoca Kristen. *Domenico Rigotti*

Se la beneficenza è noir

SALVIAMO I BAMBINI, di Renato Gabrielli. Regia di Sabrina Sinatti. Scene e costumi di Nicolas Bovey. Musiche di Jacopo Pellegrini. Luci di Gianni Strapoli. Con Elena Calligari, Aram Kian, Massiliano Speziani, Sandra Toffolatti. Prod. Extracandoni, UDINE.

Come la discutibile trasmissione televisiva della Carrà sulle "adozioni a distanza", che permette di fare della beneficenza a buon mercato senza dover rinunciare a nostalgie vetero colonialiste, *Salviamo i bambini*, noir satirico dell'autore milanese Renato Gabrielli, affronta il tema della filantropia pelosa. Un ottimo spunto, e apprezzabile l'iniziativa del Premio Extracandoni di Udine che, dopo varie vicissitudini, sta tendendo di rilanciare una nuova drammaturgia mediante un cartello produttivo di sette teatri (Cass di Udine, Litta di Milano, Arena del Sole di Bologna, Arca Azzurra di San Casciano, Eliseo di Roma, Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, Kismet Opera di Bari). Gaia, donna manager la cui azienda, Etiketete, prospera sulla miseria del Terzo Mondo, cerca di tacitare i rimorsi facendo della beneficenza "a distanza" verso i bambini "diversamente fortunati" di paesi che la sua azienda sfrutta con il lavoro nero e i bassi salari. Sono con lei in scena una svampita colf con l'ambizione di diventare una velina della tv, uno juppy in maglia rossa da calciatore e un prete mondano svelto a mendicare pranzi e sottoscrizioni. L'insieme - con la regia dinamica di Sabrina Sinatti su un registro grottesco spinto - è una farsa nera, come nella ioneschiana *Lezione*. E il nome di Ionesco tornerrebbe, come pietra di paragone, se la commedia - che ha un inizio quasi bunueliano (*Il fascino discreto della borghesia*) e cerca poi di guardare a Woody Allen - sapesse rendere per l'appunto il senso dell'assurdo di una società che fa del buonismo di facciata restando murata nei propri egoismi. Lo spettacolo, invece, finisce purtroppo nelle secche di un ovvio moralismo espositivo in chiave di parodia. L'esito non del tutto convincente della scrittura scenica in precaria armonia con la regia

non deve farci dimenticare comunque la generosità dell'impresa, e la vivacità con cui si prodigano gli attori. Una buona intenzione, ripetiamo, ma con risultati al di sotto delle aspettative. *Ugo Ronfani*

Nell'incubo di Woyzeck

LA BALLATA DI WOIZZECCO, da *Woyzeck* di Georg Büchner. Drammaturgia, regia, scene, musiche e interpretazione di Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Prod. Compagnia Astorri-Tintinelli, MILANO.

Continua il percorso di riscrittura e riletura dei grandi classici del duo Alberto Astorri e Paola Tintinelli, che questa volta si sofferma sul capolavoro romantico di Büchner, *Woyzeck*, una tragedia rivoluzionaria in cui, per la prima volta, il protagonista è un proletario che sente da eroe, tanto che le sue parole non gli bastano a dire tutto ciò che gli avviene dentro, ma lo tradiscono e lo umiliano. Da questo cozzo di prosa e poesia scaturisce una drammaticità profonda, superiore a ogni appartenenza di genere, che bene viene resa in scena dal duo milanese. Il caos in cui *Woyzeck* viene precipitato dall'impossibilità di domare e di capire ciò che prova agisce sulla storia trasformandola in una lunga soggettiva, in cui il protagonista rivive, come in una visione-incubo, tutto il mondo che attraversa. *Woyzeck* (Astorri), veste i panni del cavallino astronomico, cavia di animale, diventando "Woizzecco", e quelli dell'imbonitore del baraccone; *raisonneur* si fa narratore dei destini del Dottore, del Capitano, del Tamburmaggiore: osserva insieme da dentro e da fuori come quest'ultimo usurpa il suo amore per Marie. La scena, fatta di pochi oggetti evocativi, gira attorno al corpo del protagonista come in una giostra impazzita, che espone la propria carne e la propria poe-

Nella pag. precedente Francesca Breschi in *Riva abbandonata-Materiale per Medea-Paesaggio con Argonauti*, di Heiner Müller, regia di Elio De Capitani; in questa pag. gli interpreti di *Salviamo i bambini*.



Milano



Il cuore contro il potere nell' *Antigone* di Bosetti

La sua professionalità e la sua osservanza delle regole ha indotto taluni a considerare Giulio Bosetti un attore "di tradizione", per non dire tendente al teatro all'antica. Ma chi abbia visto questa splendida *Antigone* non può non considerarla come uno spettacolo addirittura, in certo modo, "rivoluzionario". Non secondo gli andazzi facili e correnti degli stravolgimenti del testo, delle barocche contaminazioni dei generi e degli stili ma, al contrario, per la doppia, assoluta aderenza alla parola di Sofocle e alla splendida traduzione di Giovanni Raboni; per il rigore con cui è messa a nudo la modernità del conflitto fra le ragioni del cuore e le determinazioni del potere nell'applicazione della legge, per l'attenzione prestata al groviglio dei sentimenti e delle passioni che s'agitano nell'uso della giustizia; e nell'abbandono dei cliché e degli stereotipi con cui un teatro carico di retoriche affronta la tragedia greca. *L'Antigone* di Bosetti è tutta "in levare", un tornare al cuore del grande dibattito avviato 25 secoli or sono da Sofocle. La regia ha voluto un palcoscenico nudo e vuoto, percorso soltanto dalle lame delle luci di Pasquale Mari e da cupi rimbombi. Unica alternativa al *huis clos* della tragedia un'apertura sul fondo, al di là della quale s'indovinano la reggia, le armi, il potere. Tanto rigore - accentuato dal crudo contrasto dei bianchi e dei neri negli abbigliamenti - è tutto tranne che un percorso schematico. C'è un'altra intuizione importante, che fa di questa *Antigone* uno degli eventi fra i più interessanti della stagione: ed è l'approccio con cui Bosetti interprete affronta la figura di Creonte.

ANTIGONE di Sofocle. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Giulio Bosetti. Costumi di Guido Fiorato. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti, Sandra Franzo, Marina Bonfigli, Massimo Loreto, Tommaso Amadio, Francesco Migliaccio, Alberto Mancioffi, Silvia Ferretti, Giuseppe Scordio. Prod. Compagnia del Teatro Carcano, MILANO.

Non più il tiranno di tanti allestimenti di maniera, sordo e cieco alle ragioni del cuore, ma l'uomo di potere che impone l'etica crudele della forza contro la coscienza individuale e collettiva. L'officiante implacabile di un rito dispotico che tuttavia volge alla fine in disperazione, rimorso, confusa ammissione dell'errore. Il cast è adeguato al disegno registico. La Franzo è Antigone con l'intenso strazio di un giovane cuore; Marina Bonfigli, maestra di dizione, incarna Euridice con dignitosa disperazione; Massimo Loreto è un Tiresia smarrito nei suoi apocalittici presagi; e toccante e l'Amadio nel rendere l'amorosa rivolta e il sacrificio della sua giovane vita. Bene anche la calorosa discorsività del Messaggero del Migliaccio e le prestazioni del Corifeo del Mancioffi e dell'Ismene della Ferretti. Ugo Ronfani

sia. Carne e sangue. Lacrime e goffaggine: sentimenti di cui la figura lirica del clown-Tintinelli, che in scena fa da maestro di cerimonie battendo il ritmo (la musica) del ballo e del passo di Woyzeck e tutte le sue disarmonie, si fa simbolo. Tutta la poesia del testo buchneriano, inciso anche in fotogrammi pittorici che evocano analogismi cristologici, è salva. Resta però un'alta dose di cripticità che non rende sempre facile seguire ciò che accade in scena. *Giulia Calligaro*

In auto nell'aldilà

ATA-AZIENDA TRAGHETTATORI ANIME, testo e regia di Cristiano Sormani Valli. Costumi di Anna Benato e Caterina Filici. Con Cristiano Soriani, Valli, Mara Marini, Nicolas Ceruti. Prod. Ilinx Machine, MILANO.

Un pezzo di teatro ai confini della realtà, nella misura breve della performance. Lo spettacolo va in scena in un'automobile per tre attori e quattro spettatori alla volta, in una ventina di minuti circa. L'idea è che

l'auto sia la versione moderna della barca di Caronte, con cui una sedicente Azienda Traghetatori Anime trasporta nell'aldilà le anime. Da qui la performance: da provare, più che vedere, nell'inquietante posizione dei "trapassati". Tre funzionari prendono i documenti dei viaggiatori. Alla radio è data la notizia di un incidente stradale (manco a dirlo) in cui sono coinvolte quattro persone. Intanto in auto si svolgono le pratiche per il "trapassaggio". Lo spettacolo è fruibile su tre livelli. C'è l'aspetto ludico della performance: l'ironica consumazione di moduli mitopoietici ben noti alla cultura occidentale, la teatralizzazione di spazi e tempi quotidiani. C'è la piacevolezza di una pièce di schietto taglio fantastico. E c'è un'allegoria poetico-spirituale: i tre funzionari rappresentano tre modi diversi di porsi rispetto all'eterno tema del senso della vita, quello ipercodificato da regole e procedure, quello che si lascia vivere, quello mistico-irrazionale. Finché - mentre si indulgia nell'attesa di un misterioso "lui", che chiarirà il senso di tutte le cose - si scopre che c'è stato un errore. Il paradiso (o chi per lui) può attendere. *Pier Giorgio Nosari*

Due ex ragazze dell'est

UNA RAGAZZA TUTTA D'ORO, testo e regia di Tatiana Olear. Con Dijana Pavlovic, Tatiana Olear, Barbara Barbarani, Nicola Ciannarughi. Prod. Centro culturale Apollo e Dioniso - Centro culturale La Tenda, MILANO.

Tatiana Olear e Dijana Pavlovic condividono molte cose: l'una è siberiana, ha studiato a Pietroburgo con Lev Dodin e con lui ha recitato, ha vissuto la rovinosa caduta dell'impero sovietico, per amore è arrivata qui da noi, dove ha imparato l'italiano perfettamente e dove ora lavora come insegnante alla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano; l'altra è serba e rom, ha studiato recitazione all'Accademia di Belgrado, ha vissuto anni ancora più tragici per il suo paese di quelli di Tatiana: la sanguinosa dissoluzione dell'ex Jugoslavia, la guerra i massacri. Anche lei è approdata in Italia per amore, anche lei ha imparato l'italiano alla perfezione e anche lei ha cercato di continuare a fare il lavoro per cui aveva studiato. Si sono conosciute a una lettura di Puskin e da quell'incontro è nata prima un'amicizia, poi un testo, *Una ragazza*

In questa pag. Sandra Franzo in *Antigone*, di Sofocle, regia di Giulio Bosetti (foto: Angelo Redaelli); nella pag. seguente Massimo Popolizio, Laura Marinoni e Stefano Santospago in *Tradimenti*, di Harold Pinter, regia di Cesare Lievi (foto: Riva).

tutta d'oro (Zlata) e infine la messa in scena di questo testo nel minuscolo milanese Spazio Zazie. Sono loro due, naturalmente, le protagoniste di questa storia di due compagne di classe che la vita separa e fa ritrovare infine, dopo molte vicissitudini, fra le mura di una prigione. C'è molto della loro vita, ma non solo, nelle vicende dell'idealista Zlata, ragazza rom, "diversa" nella sua stessa terra, che con tenacia studia e si conquista l'indipendenza, emigra in diversi paesi, affronta diversi lavori - dalla giornalista alla badante - con la fatica, sempre la stessa, di sentirsi straniera; e della concreta e cinica Pistacchio, bambina prodigio, dalla carriera di cantante stroncata da un'evasione fiscale. Due vite diversamente in fuga, segnate entrambe da una bandiera rossa drammaticamente ammainata.

Roberta Arcelloni

Catari di ieri e di oggi

AK. IL CANTO DEI CATARI, un progetto diretto dall'Associazione Libre. Testo di Giorgio Cattaneo. Regia di Franco Collimato. Coreografie di William Petit. Scene di Fabrizio Longo. Costumi di Marina Roberti. Luci di Ivano Ursini. Visual engineer di Jack Beccegato. Fotografia e video-scenografie di Stefano Fusaro. Musiche di Gilberto Richiero. Con Eugenio Allegri, Antonella Ruggiero, Cochi Ponzoni, Maurizio Maggiani e altri 20 attori e la partecipazione della Compagnie Rialto Fabrik Nomade e del Corou De Berra. Prod. Progetto interregionale "Montagne in Scena" a cura dell'Associazione Marcovaldo per la Regione Piemonte, TORINO.

Nell'estate del 1209 la regione francese della Linguadoca fu scenario di un sanguinoso episodio di intolleranza religiosa: centinaia di seguaci dell'eresia catara vennero massacrati per ordine di un

intransigente e tutt'altro che misericordioso legato pontificio. L'eresia, diffusa oltre le Alpi, sopravvisse fino al 1400 in Bosnia. Proprio questo dato ha fornito lo spunto per costruire uno spettacolo che, da molti punti di vista, è un continuo trascorrere dal passato al presente. Da una parte, il passato della crociata contro i Catari e quello di un teatro fatto da attori presenti sulla scena in carne e ossa; dall'altra, il presente della guerra in Bosnia e delle meraviglie della tecnologia. Filo rosso un sergente, interpretato da Eugenio Allegri, coinvolto nella persecuzione dei catari e, forse reincarnato, nel conflitto bosniaco. Ai kalashnikov (non a caso, AK è la sigla di queste armi esiziali) e alle mimetiche del prologo, ambientato in una desolata trincea, si sostituiscono i simboli religiosi branditi da inquisitori ed eretici, che compaiono in scena

Pinter/Lievi

Fotogrammi da un ADULTERIO a ritroso nel tempo

Cesare Lievi non poteva non essere sedotto da *Tradimenti* di Harold Pinter, un testo che racconta con il modello del flashback la relazione fra Jerry e la moglie di Robert, Emma. Robert e Jerry sono amici di vecchia data, due quarantenni in carriera, legati al mondo della letteratura. Si tratta del più classico triangolo: lui, lei e l'altro, con l'aggravante dell'amicizia che lega i due uomini. La pièce - regolata da un andamento a ritroso nel tempo - si apre nel 1977 con l'incontro fra Jerry ed Emma, che si rivedono dopo due anni di lontananza, scena in cui Emma dichiara di aver rotto definitivamente col marito. L'ultimo tassello del racconto si svolge nel 1968 quando Jerry, a casa di Robert, confessa a Emma di essersi innamorato di lei. Questi sono gli estremi del tradimento, un tradimento che procede a ritroso, in una scansione meccanica e asettica di dialoghi e scene all'apparenza ovvi, banali nel loro linguaggio quotidiano, ma come sempre in Pinter carichi di tensione. In *Tradimenti* Cesare Lievi dà il meglio di sé. Il tradimento del titolo è un tradimento dell'anima e soprattutto della verità dei sentimenti. Stefano Santospago (Jerry), Massimo Popolizio (Robert) e Laura Marinoni (Emma) trovano nell'allestimento di Lievi una mirabile compostezza ed equilibrio, un'asciuttezza interpretativa che ben rispecchia l'azione del regista bresciano, uso a raccontare con anaffettiva precisione i drammi emozionanti della vita. Nulla è come appare, neppure il tradimento di Emma, perché si gioca su un terreno di aridità e formalità delle relazioni, in cui l'apparenza è sostanza e la sostanza/profondità è puntualmente disattesa come quando in una scena Robert ed Emma, i due coniugi, sono incerti su chi abbia generato il bambino che Robert considera suo figlio. Le scene si susseguono come fotogrammi di un film, il bocascena muta di forma, come se l'inquadratura fosse deformata da una sorta di cornice che impedisce la visione completa della scena. In questo gioco di visualità incorniciata, in questo proseguire a ritroso nel tempo - quasi a ricostruire un delitto dello spirito - *Tradimenti* nella versione registrata di Cesare Lievi funziona, spiazza nella sua perfezione estetica, nella raggelante normalità di un'umanità che non sa vivere i sentimenti e costruisce la propria esistenza in base a ruoli e funzioni riconosciuti da chi sta fuori a guardarli.

Nicola Arrigoni

TRADIMENTI, di Harold Pinter. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frammwieser. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Laura Marinoni, Massimo Popolizio, Stefano Santospago, Fabio Gandossi. Prod. Ctb, BRESCIA - Teatro Eliseo, ROMA.



i 20 anni dei Marcido

Impeccabili, arguti, autoreferenziali

GIGANTI



FACCIAMO NOSTRI QUESTI GIGANTI, da / giganti della montagna di Luigi Pirandello. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Testi delle canzoni di Marco Isidori. Con Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Alessandro Curfi, Paolo Oricco, Grazia Di Giorgio, Roberta Cavallo, Davide Barbato, Elena Serra, Isadora Pei, Chiara Cardea, Claudio Del Toro. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa - Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.



ferenti: ci pare che chi ha davvero portato il teatro "a schifio" non siano tanto i fautori della drammaturgia di narrazione o di quella a tematica sociale beffardamente accusati da Isidori, ma proprio certo teatro autoreferenziale e snobisticamente indifferente alle reazioni del pubblico, un modo di occupare il palcoscenico sterilmente accasciato sulla propria ineccepibile bravura. *Laura Bevione*

Lo spettacolo, che segna i vent'anni di attività dei Marcido debutta con una canzone intitolata, programmaticamente, *Chi portò il teatro a schifio...* Non soltanto un'anticipazione dell'impostazione drammaturgica di quanto il pubblico vedrà, ma, soprattutto, una decisa e sfrontata dichiarazione di poetica teatrale. Iniziamo dalla messa in scena: Isidori, pur rimanendo fedele al testo di Pirandello, chiosa scene e situazioni con dieci canzoni, che declinano motivi diversi ma tutti riconducibili a una generale lamenazione per lo stato in cui versa attualmente il teatro. La compagnia degli attori girovaghi, in rosso fuoco e giallo sgargiante, dialoga costantemente con gli strani abitanti della villa, immaginata come una costruzione moderna, con grandi finestre. La corte del mago Cotrone (interpretato da Isidori) indossa can-

dide e larghe tuniche a trapezio, variamente decorate. I costumi, come le sontuose e immaginifiche scenografie, sono frutto della straordinaria inventiva di una Daniela Dal Cin mossa dalla costante preoccupazione di riempire il palcoscenico: dall'inquietante sipario in bianco e nero percorso da nodosi rami alle verdissime lucciole, alla lussureggiante penultima scena, colma di fantocci e sovradimensionati *objects trouvés*. La drammaturgia di Isidori è tutta architettata all'insegna della parodia e del rimando sarcastico: una costruzione dell'intelligenza e della retorica, di quella squisita e compiaciuta capacità di giocare con le parole, insomma, che è complementare tanto alle ridondanti e raffinatissime creazioni della Dal Cin quanto alla recitazione senza sbavature di tutto l'affiatato ensemble. Lo spettacolo, dunque, non potrà che risultare formalmente ineccepibile, ironico e intelligente, con l'arguto colpo di scena finale del "gigantesco" cruciverba montato a vista sul palco e inteso quale parodica sintesi dei mali che affliggerebbero la nostra società. Ma tanta perfezione lascia distaccati e, a tratti, persino insofferenti: ci pare che chi ha davvero portato il teatro "a schifio" non siano tanto i fautori della drammaturgia di narrazione o di quella a tematica sociale beffardamente accusati da Isidori, ma proprio certo teatro autoreferenziale e snobisticamente indifferente alle reazioni del pubblico, un modo di occupare il palcoscenico sterilmente accasciato sulla propria ineccepibile bravura. *Laura Bevione*

sotto forma di sfumati ologrammi. Lo spettacolo alterna le proiezioni tridimensionali alle scene recitate dal vivo, gli interventi musicali alle colorate coreografie, i monologhi di Allegri - anche nel ruolo di un impertinente giullare - alle meditazioni del coro - cinque donne imprigionate in una struttura rossa memore delle invenzioni dei Momix. Gli attori virtuali - fra cui anche Cochi Ponzoni e lo scrittore Maggiani - dialogano con quelli concretamente presenti in scena, in una sorta di ultra-moderno e raffinatissimo gioco interattivo. La suggestione e la sorpresa, tuttavia, non annullano il disorientamento provocato dalla mancata esplicitazione del legame fra Linguadoca del 1200 e Bosnia contemporanea, così come dalla soppressione di molti nodi narrativi indispensabili alla comprensione di quanto accade in scena.

La meraviglia dei mezzi impiegati e l'impegno degli interpreti - reali e virtuali - non avvicina alla tragedia dei catari e dei bosniaci, né riesce a universalizzare una decisa denuncia delle derive del fanatismo religioso. Così, alla fine, le uniche vere emozioni dello spettacolo ce le regala la voce dell'ologramma di Antonella Ruggiero. *Laura Bevione*

A lezione dalla prof. Luxuria

SI SDRAI PER FAVORE, di Vladimir Luxuria e Roberto Piana. Regia di Roberto Piana. Costumi di Agostino Porchietto e Davide Cordona. Con Vladimir Luxuria e Fuxia. Prod. Torino Spettacoli, TORINO.

Perché, prima di appartarsi, è bene controllare di avere nell'auto un pacchetto di

fazzoletti? Quale oggetto non deve mai mancare nella borsetta di una vera signora? A questi, e ad altri oscuri e gustosi quesiti, sono chiamati a rispondere i "malcapitati" spettatori che la severa professoressa Luxuria trasforma in acciaccati pazienti, coinvolgendoli in un'efficace terapia di gruppo. Obiettivo? Quello di liberarci da luoghi comuni, inibizioni e pregiudizi che compromettono la nostra vita sessuale. Parruccone rossiccio a tronco di cono, tacchi, labbra strette, sguardo indagatore e implacabile, l'esimia cattedratica dell'università Lasolunga di Roma coinvolge il pubblico in una lezione chiara ed esauriente sul sesso. Una coppia è chiamata a esemplificare la modalità per scambiarsi un bacio appassionato; due spettatori sono sottoposti a una vera e proprio seduta e

ritornano in platea con tanto di certificato di avvenuta guarigione. La diligente professoressa ci parla di manie e paturnie tipicamente maschili ovvero femminili, ci illustra gli effetti collaterali del Viagra, si indigna sottolineando come, ancora oggi, la libertà sessuale sia un privilegio riconosciuto soltanto agli uomini. Il tono di *Luxuria* è rigorosamente scientifico e amorevolmente didattico, quello di chi vuole eseguire al meglio la propria missione. Da qui l'irritazione nei confronti delle colorate e iperboliche esibizioni dell'assistente Fuxia, impegnata nel tentativo di reincarnare sul palco icone omosessuali come Patti Pravo e Raffaella Carrà. Un'autoironia che sottende tutto lo spettacolo: intelligente, sarcastico, lontano dai facili doppi sensi e dalla volgarità, capace di parlare con allegra e sdrammatizzante serietà di un argomento solitamente ridotto a rozza battuta. *Laura Bevione*

Céline al talk show

VI, di Paolo Bignamini, Gian Maria Cervo, Valentina Diana, Tiziano Fratus. Dramaturg Maria Antonia Pingitore. Regia di Massimo Giovara. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Emanuele Arigazzi, Sandra Mangini, Paolo Pierobon. Prod. O Zoo Nò, TORINO - ScenAperta - Teatrino Groggia, Festival Quartieri dell'Arte - MEEC, Parigi.

Sui due estremi del proscenio campeggiano due parallelepipedi rossi che, illuminandosi, segnalano al pubblico quando applaudire o esplodere in fragorose risate. Lo spettacolo a cui stiamo per assistere si rivelerà, in effetti, una sorta di farraginoso collage di pezzi vagamente cabarettistici, ispirato agli show televisivi statunitensi. Proposto inizialmente con il titolo *Voyage*, il lavoro viene presentato come l'esercizio drammaturgico compiuto da quattro giovani autori a partire dal *Viaggio al termine della notte* di Céline. Il discusso scrittore francese, però, compare soltanto nei programmi di sala, mentre sul palcoscenico si susseguono scenette di varie natura senza che un'idea, un pensiero, o un personaggio attribuiscono una qualche coerenza a tanto frenetico agitarsi: barzellette, monologhi alla Zelig, parodie di certe trasmissioni strappalacrime, karaoke e liti tra i tre nevrotici protagonisti. La regia riconosce come modelli il

comico Lenny Bruce e Pee Wee Herman, David Lynch e Federico Fellini, ma il risultato appare confuso e raffazzonato. La buona volontà degli interpreti non basta a riempire di significato un'operazione che ci pare la somma di quattro linguaggi diversi e inconciliabili, impegnati, ognuno per sé, nell'oneroso tentativo non soltanto di adattare al palcoscenico il linguaggio corrusco e complesso di Céline, ma di tracciare un parallelo fra la realtà del francese e la nostra schizofrenica contemporaneità, inebetita dalla televisione e indifferente alla guerra. Uno spettacolo irrisolto, che segnala, fra l'altro, l'acuirsi di quella crisi creativa di O Zoo Nò preannunciata dal *Prima/Dopo* realizzato per la Biennale del 2004. *Laura Bevione*

Uova fritte per Brecht

S.O.S. SOLDI OPERA STRIT, liberamente ispirato all'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Drammaturgia e regia di Eugenio Allegri. Scene dei Fratelli Ochner. Costumi di Agostino Porchietto. Musiche di Sergio Pejsachowicz. Con Eugenio Allegri, Fratelli Ochner, Bandaradàn, Angelo Desideri, Maria Zindato, Irene Zindato. Prod. Società Cooperativa Art Quarium, TORINO.

Non resta molto di Brecht nello spettacolo che Allegri ha solo nominalmente diretto e che, in realtà, ci è apparso più come un disordinato *happening* di arte varia. L'attore e regista si presenta al pubblico presentando un'improbabile sfilata di campioni dell'instabile umanità del nostro tempo. Fra i tanti "modelli" compare lui stesso, incompreso direttore di una residenza multidisciplinare: è chiaro, insomma, che lo spettacolo sarà anche cassa di risonanza di malumori e frustrazioni assai personali. Ma Allegri è uomo e artista generoso. Lasciata la scena a due giovani gruppi torinesi, l'attore va a occupare un angolo del proscenio da dove si limita a friggere uova e a lanciare occasionali strali polemici alla gestione pubblica del teatro in Piemonte. Intanto, Fratelli Ochner e Bandaradàn si appropriano del palcoscenico e danno ansiosa prova di tutte le proprie capacità, circensi e musicali, senza che una qualunque forma di regia freni la loro anarchica esuberanza,

indirizzandola lungo una traiettoria coerente e significativa. La vicenda di Mackie Messer, Peachum e Polly diventa pretesto per gag, esibizioni al trapezio, numeri di giocoleria, canzoncine ed equivoci marchiani, come quello derivato dalla presenza di due attrici-cantanti gemelle. Il clima è divertito e scanzonato, come quello che potrebbe scaldare una serata fra amici ma non certo uno spettacolo proposto nel cartellone di un Teatro Stabile. Intanto, l'imbarazzo e la malinconia invadono il critico, oppresso da domande alle quali non sa trovare risposte: perché un attore di valore come Allegri rinuncia così sfacciatamente a salvaguardare e coltivare il proprio indiscutibile talento? Perché si accarezzano le illusioni di giovani compagnie mandandole allo sbaraglio su palcoscenici certo prestigiosi ma implacabili davanti agli errori? Infine, perché anche a teatro ci si accontenta di quella insidiosa ma forse rassicurante mediocrità che ormai permea la nostra società? *Laura Bevione*

Un'Ofelia multimediale

OFELIA, liberamente tratto da *Amleto* di William Shakespeare. Testo, regia e interpretazione di Silvia Battaglio. Scene di Lucio Diana. Video di Bruno Maria Ferraro. Prod. Tangram Teatro, TORINO.

Shakespeare affida a Ofelia poche battute, eppure il suo infelice destino commuove quanto e forse più di quello del suo ingrato fidanzato Amleto. La follia "lieve", perché non urlata, di Ofelia, la sua vicenda di donna cui viene negata la possibilità di decidere autonomamente della propria esistenza, il suo stato di creatura costantemente manipolata, ora dal padre, ora da Gertrude, ora dallo stesso Amleto, si imprimono

Nella pag. precedente una scena di *Facciamo nostri questi Giganti*, tratto da Pirandello, regia di Marco Isidori; in questa pag. gli interpreti di *S.O.S. Soldi Opera Strit*, tratto da Bertolt Brecht, regia di Eugenio Allegri (foto: Marco Pianelli Ochner/Cerebro Labs).



in modo indelebile nel cuore dello spettatore. Silvia Battaglio, giovane autrice e interprete di questo concentrato e intenso spettacolo, offre la propria voce e il proprio corpo alla triste Ofelia, trasformandosi in specchio dei desideri, dei dolori, della resistenza a quell'arte del compromesso indispensabile a corte, che condurranno la giovane alla morte. La Battaglio, nondimeno, non ignora il sostrato - sociale, psicanalitico, letterario - che il passare dei secoli ha depositato su Ofelia, trasformandola in icona delle donne e, più in generale, di tutti coloro che la storia ha reso vittime di soprusi di ogni genere. Si giustificano, così, i rimandi ad autori più o meno contemporanei (Pierpaolo Pasolini, Mariangela Gualtieri, Albert Camus, Marguerite Duras); riferimenti che, tuttavia, non inficiano la fonte primaria rappresentata dal testo shakespeariano, ma, anzi, ne amplificano e complicano il dettato. Una drammaturgia che incrocia la parola alla musica - da Bregovic ai Quintorigo -, la recitazione alla danza, un'ostentata fisicità alla proiezione di video. Anche in questo caso, l'incontro fra antico e moderno, fra tradizionale arte dell'attore e nuove tecnologie, non produce fastidiosi stridori ma coinvolgenti armonie, rese salde dalla solitaria presenza sul palcoscenico della Battaglio. Con una tunica candida, un pesante cappotto scuro e qualche fragile fiore quali unici oggetti di scena, l'attrice traduce in movimenti studiati e variati accenti, incertezze, trasalimenti e sofferenze di Ofelia, oggettivandone la follia in una danza che appare allo stesso tempo disperata e liberatoria. **Laura Bevione**

In questa pag. Silvia Battaglio, autrice, regista e interprete di *Ofelia*; nella pag. seguente una scena di *Cammina, cammina Pinocchio*, tratto da Carlo Collodi, regia di Tonino Conte.



Confessioni al pub

LA CHIUSA, di **Conor McPherson**. Traduzione di **Fausto Paravidino**. Regia di **Valerio Binasco**. Scene di **Guido Fiorato**. Costumi di **Sandra Cardini**. Luci di **Sandro Sussi**. Con **Ugo Maria Morosi**, **Lisa Galantini**, **Gianluca Gobbi**, **Davide Lorino**, **Enzo Paci**. Prod. Teatro Stabile di **GENOVA**.

L'indubbia abilità del nuovo autore irlandese nel fare dialogare personaggi semplici e umani è confermata dalla sua seconda rappresentazione italiana. *La chiusa*, novità del 1997 di un drammaturgo giovanissimo, è oggi considerata un "capolavoro". L'occasione drammatica si sviluppa in un pub di una provincia irlandese, sonnacchiosa meta turistica estiva. Gli avventori sono facili alle escursioni fantasiose; pettegoli, ma attenti ai sentimenti. E McPherson esorta a osservare senza pregiudizi una realtà soggetta al cliché dei conformismi di comodo. Al pastatempo di una serata qualunque l'autore applica il diversivo di una sorpresa. Nei racconti spontanei, per i quali ciascuno diventa protagonista di un quarto d'ora, s'inserisce la risposta del personaggio *outsider*, forestiero. Si tratta di Valerie, una giovane donna appena arrivata da Dublino, presentata agli amici da Finbar, l'uomo d'affari. Comprensibile la curiosità e l'attenzione che tutti prodigano a colei che si rivelerà centro attrattivo oltre che movente d'espressione di sentimenti e bisogni, lungo storie ora elucubrate e dal gusto macabro, ora autentiche fino alla confessione. Il testo composto nell'equilibrio dei racconti improvvisati, diventa spettacolo accattivante, di fascino sospeso tra leggenda e magia, grazie alla bravura degli attori. Per essi Binasco ha disposto un itinerario in tempo reale, di semplice immedesimazione e tensione costante a inventare atmosfere e stati d'animo sinceri, così che ciascun personaggio trovi "verità" nel vissuto dell'attore. Ugo Maria Morosi (Jack) sa ascoltare più a fondo la novità sconcertante di Valerie. Ai gesti di affettuosa sensibilità e simpatia corrisponde la capacità di svelarsi anche nelle proprie delusioni. Gli risponde l'innocenza sincera e il doloroso coraggio nella donna (Lisa Galantini) che testimonia fino alla compromissione patologica il "contatto" stabilito con la figlioletta morta. Il suo racconto, "oltre"

l'immaginazione, con forza e delicatezza produce lo scarto significativo dalle altre storie. Davide Lorino è Finbar fiero e cavalleresco, dalla spontaneità ospitale. Gianluca Gobbi ed Enzo Paci, bevitori di birra, operai dalla rozza ma pronta solidarietà, eredi e interpreti attuali dell'immaginario popolare. **Gianni Poli**

Pinocchio tra le navate

CAMMINA CAMMINA, PINOCCHIO, di **Tonino Conte** da **Carlo Collodi**. Regia di **Tonino Conte**. Percorso scenico e costumi di **Guido Fiorato**. Luci di **Emanuele Conte**. Musiche di **Nicola Piovani**. Con **Alberto Bergamini**, **Enrico Campanati**, **Massimo Di Michele**, **Pietro Fabbri**, **Marco Grossi**, **Woody Neri**, **Mario Marchi**, **Valentina Picello**, **Edoardo Ribatto**, **Vanni Valenza**. Prod. Teatro della Tosse, **GENOVA**.

Ne ha vissute tante di avventure Pinocchio, molte più di quelle inventate da Collodi. È diventato film disneyano, dissacrante spettacolo di Carmelo Bene, "libro parallelo" di magiche metamorfosi nella riscrittura del fine letterato Giorgio Manganelli. Questa favola è stata interpretata pure, dall'ex cardinale di Bologna Giacomo Biffi, come rappresentazione ("inconscia" da parte del laico autore) dell'avventura dell'anima nel mondo, con la fatina controfigura della Chiesa e della Madonna, il gatto la volpe e altri loschi figure come tentatori. Dichiara di ispirarsi a questa lettura teologica Tonino Conte, un regista che ha ripercorso molti miti e favole con le armi del puro teatro. Per fortuna in *Cammina cammina, Pinocchio* la forzata tesi religiosa è un semplice pretesto. Il divertimento del gioco domina, in uno spettacolo disposto come una *via crucis* o una sacra rappresentazione medievale lungo le navate della splendida chiesa sconosciuta di Sant'Agostino, con un'ispirazione che ricorda, in piccolo, l'*Orlando furioso* di Ronconi dentro San Nicolò a Spoleto. I costumi, ispirati a stampe e foto dell'Ottocento e dei primi del Novecento, evocano un mondo contadino povero e acceso, con vestiti patchwork di pellami e stoffa, tra Paul Strand e strani, arcaici cacciatori. Le musiche per fisarmonica, eseguite da Franco Piccolo, concorrono alla sensazione di una festa popolare dove osteria e misticismo si collegano e la gioia comprende il pericolo e il dolore. La storia segue puntualmente il romanzo, con attori di buona scuola tra i quali si



distinguono Pietro Fabbri che sbozza un burattino infantile e toscaneggiante e il divertente Enrico Campanati, direttore del circo spropositante a raffica. Il pubblico si lascia muovere nello spazio della chiesa e trasportare e commuovere dalla storia, dall'impiccagione del burattino a una quercia che somiglia a una rustica croce, da un diavolesco "rapimento" nel Paese dei Balocchi, dal ritrovamento di Geppetto nel ventre di una balena di tela azzurra, fino all'inevitabile lieto fine, che arriva in verità frettolosamente. *Massimo Marino*

Corpo d'oriente e d'occidente

WESTERN WOMAN, ideazione e regia di Rita Maffei. Con Mallika Sarabhai e Rita Maffei. Video di Yadavan Chandran. Luci di Stefano Mazzanti. Musiche di K. Jayan. Prod. Csa Teatro Stabile d'Innovazione del Fvg, UDINE.

Un corpo occidentale e un corpo orientale in controluce. Così si presentano le due attrici di *Western woman*, la friulana Rita Maffei e l'indiana Mallika Sarabhai, all'inizio e alla fine dello spettacolo. Ma c'è forse differenza? Un corpo è sempre un corpo, questo sembrano dirci le due interpreti. Diverse, non differenti, sottolineano poi. Lo spettacolo è frutto dell'esperienza di viaggio-studio fatta dall'artista friulana alla prestigiosa Darpana Academy of Performing Arts ad Ahmedabad, diretta appunto da Mallika Sarabhai, già nota in occidente come straordinaria interprete del *Mahabharata*

di Peter Brook. La Maffei, da tempo avvezza ad attivare collaborazioni e progetti internazionali, crea qui uno spettacolo in cui la forza non risiede tanto nel valore artistico in sé, ma nell'idea stessa. Innanzitutto per averci permesso di godere della presenza della splendida danzatrice e attrice indiana, poi per averci fatto partecipi di un personale diario di viaggio che dovrebbe essere di tutti i viaggiatori: partire con la valigia carica delle nostre paure, preconcetti e banalità, tornare con la valigia della comprensione, accettazione, conoscenza. Una grande zanzariera in scena protegge l'attrice italiana dall'oscuro mondo d'insetti, malattie e povertà dell'India. Ma fuori dalla zanzariera, l'artista indiana danza leggera la sua cultura, la sua bellezza, prende in giro i nostri luoghi comuni e i suoi. La zanzariera scompare poi per diventare lussuoso tavolo di ristorante, sito in un immaginario palazzo di Barbablù pieno di sotterranei e stanze segrete. Sono quelle che la *western woman* del titolo dovrà affrontare, se vorrà arrivare a una comprensione più

esatta della realtà e dei rapporti tra occidente e oriente. *Barbara Sinicco*

Clienti del Nord est

SEXMACHINE, di e con Giuliana Musso. Regia di Massimo Somaglino. Musica di Igi Meggiorin. Luci e suono di Claudio Parrino. Prod. Teatro Club, UDINE.

Non tragga in inganno l'intenso primo piano con tanto di parrucca rossa di Giuliana Musso sulle locandine di *Sexmachine*. La vedremo solo qualche minuto vestita così, passeggiare in fondo al palco, i classici tacchi a spillo, alla fine dello spettacolo. Per il resto, l'attrice e autrice vicentina si presenta in sobrio tailleur giacca pantaloni grigio, un giubbotto di pelle, nient'altro, per impersonare i sei personaggi dello spettacolo. Nessun moralismo, nessuna condanna, nessun pietismo: la Musso nei suoi sei personaggi copre le diverse tipologie degli uomini della società del ricco Nord Est, dal vecchietto che ci va perché «la moglie si rispetta, certe cose si chiedo-

regia di Cobelli

Una livida Locandiera

Ritmi dilatati, rarefatti, rallentati, che portano la commedia di Goldoni a sfiorare la durata record di tre ore. Di *Locandiere* che sorprende il pubblico cercando di battere strade nuove se ne sono già viste molte; poche, però, come questa, appaiono così radicalmente lontane da quello che tradizionalmente ci si aspetta da una messa in scena di questa pièce. Il Goldoni un po' lugubre e quasi distillato di Giancarlo Cobelli ci conduce in un Settecento realistico e insieme fantastico, estenuato e svuotato di effettiva vitalità: ci porta in un'atmosfera tanto suggestiva visivamente quanto livida e grottesca, come lo sono - in gran parte - i personaggi.

Quelli, soprattutto, che non a caso assumono maggior rilievo: il Forlimpopoli cesellato (magistralmente) in falsetto dal bravissimo Paolo Musio, l'Albafiorita di Massimo Cimaglia, che ha la volgarità tradotta in buonsenso dei ricchi di ieri e di oggi, le due attrici di dubbia moralità Ortensia e Deianira (un'ottima Alessandra Celi e Federica De Cola). Personaggi, questi, di una mascherata cupa e insieme abbacinante, in cui non c'è posto per tinte "leggere", in cui si ride sempre in maniera aspra. Quella creata da Mascia Musy è una Mirandolina più abile che seducente, un'accorta... ragioniera del suo fascino, del suo ascendente psicologico prima ancora che erotico. Il non eccelso rilievo dato alla prima attrice finisce per accentuare il carattere corale di questa messa in scena, il cui vero protagonista diventa il Ripafratta di Francesco Biscione (notevole soprattutto nella prima parte dello spettacolo), e più precisamente il suo spiacevole, amarissimo itinerario personale, il naufragio - fin troppo facile - della sua robusta misoginia, che è in fondo voglia di indipendenza e di libertà. Una messa in scena elaboratissima, raffinata, quella di Cobelli, con un minuzioso, coerentissimo lavoro su ogni battuta per trovarvi qualche possibilità inattesa e spiazzante: un'operazione, certo, di alta scuola, di cui non si vede, però, fino in fondo la ragione e la necessità. *Francesco Tei*

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene di Alessandro Ciannarugni. Luci di Robert John Resteghini. Con Mascia Musy, Francesco Biscione, Paolo Musio, Massimo Cimaglia, Alessandra Celi, Federica De Cola, Andrea Benedet, Antonio Fermi, Vincenzo Rollo, Pippo Soffile e Antonio Burgio. Prod. Compagnia del Teatro Moderno Europa Duemila - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

no alle altre», al giovane in carriera pieno di sé, all'operaio che così si sente un principe, al padre di famiglia che ha solo bisogno di parlare dei suoi inconfessabili problemi economici. Ci fa venire invece i brividi un personaggio femminile, la donna sposata repressa, ottusa e maschilista, che insegna al suo bambino a «non fare la femminuccia», e accetta e comprende le diverse esigenze fisiche maschili e femminili, le prime «naturali», le seconde in realtà così poco necessarie. Momenti di intensa ilarità, drammaticità, e così incredibilmente realistici, che possiamo ben capire quanto lavoro e quanta documentazione abbia raccolto Giuliana Musso prima di arrivare a questi risultati. Non poco dev'essere valsa la collaborazione al progetto da parte di Carla Corso, presidente della cooperativa «Stella Polare» di Trieste, da sempre paladina dei diritti delle prostitute e non «salvatrice» in nome di qualche morale. Le musiche in scena di Igi Meggiorin sono un po' più di una colonna sonora grazie all'interazione tra i due artisti in scena e alla complicità che trasmettono. La regia di Massimo Somaglino è attenta ed essenziale, del resto con un'attrice così il lavoro è facile. *Barbara Sinicco*

Calderón postmoderno

IL PRINCIPE COSTANTE, di Pedro Calderón de la Barca. Traduzione e drammaturgia di Francesco Piffitto. Regia di Maria Federica Maestri e Francesco Piffitto. Scene e costumi di Maria Federica Maestri. Luci di Rocco Giansante. Musiche di Andrea Azzali. Con Alessandro Sciaroni, Matteo Ramponi, Ettore Lombardi, Sandra Soncini, Elisa Orlandini, Valentina Barbarini. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.

Il principe costante celebra la coerenza spinta all'estremo sacrificio di sé. Ma questo testo del teatro barocco spagnolo oggi ci ricorda anche la versione che ne diede Jerzy Grotowski negli anni Sessanta, con Ryszard Cieslak nella parte del protagonista a scardinare ogni idea precedente di attore, spingendo il corpo oltre ogni suo limite. La compagnia parmigiana Lenz Rifrazioni parte da lì per farne un lavoro inusuale, con citazioni della *body art* nei corpi nudi, imbrattati, tesi allo spasimo su musiche persistenti, elementi di verità in una smagliante e smaccata scenografia pop di grandi fiori, stelle e soli colorati. Due civiltà si scontrano nel testo, ridotto a frammenti: quella musulmana e quella cattolicissima del protagonista, un principe portoghese che, fatto prigioniero, si avvia al martirio non accettando di barattare la propria salvezza con la libertà di una città cristiana. Nello spettacolo i conflitti si moltiplicano. Gli attori appaiono anche in video in un viaggio attraverso architetture arabo-islamiche fino a città maghrebine, inserendosi con i loro personaggi in scenari di vita quotidiana del Marocco odierno. In scena le donne, in costumi chiari, interpretano la corte islamica, una solarità macchiata dall'inquietudine dell'amore minacciato dal potere, dell'identità in bilico; i crociati, invece, sono tutti uomini in nero con elmi da guerre stellari, macchine d'assalto che si spoglieranno fino alla nuda schiavitù e morte del principe in un box infantile, come una rinascita. Tutto è barocco e postmoderno, con citazioni di croci e corride, dei manga e di Pasolini e Genet, alla ricerca di distanza, di sorpresa e di totale incarnazione. Quasi mai si avverte, però, convenziona-

lità: siamo davanti a un emozionante viaggio in un altro mondo, verso altre culture, deducendo dagli scontri una distanza che non cede, da nessuna delle due parti, ma che non può fare a meno di essere infettata dal dubbio. Tra le continue seduzioni all'abiura vince la coerenza, il desiderio di assoluto, la testimonianza di una diversità coltivata anche a rischio della solitudine e del dolore. *Massimo Marino*



L'urlo di Delbono

L'urlo di Munch non è scomparso tra i fiordi, su una nave vichinga, è diventato l'urlo di Delbono e batte contro le nostre tempie. È, nel theatrum mundi di Milano, come il vento del Golgota, è il silenzio del colpevole e dell'innocente, è la ballata del carcere di Reading recitata da Orsini, è la saliva di Bobo - vita in manicomio - che placa la fame e la follia con il pane di nebbia della voce di Giovanna Marini, che viene dalle stoppie delle risaie della Bassa. Sulla scena del Piccolo Teatro sfilano con la banda musicale i clowns del Grande Circo della Vita, badesse e pornstar, teste coronate, urlanti dittatori, l'afriicano con l'Aids bambini nella casa dell'orco, l'agnello di Cristo crocefisso. «Santi i pazzi, santo il crimine, santa la notte di Hiroshima»: Delbono intona le litanie dell'anarchico Ginsberg, Orsini culla il microcefalo con un sonetto di Shakespeare, poi gli lancia fra i piedi un pallone che sembra la testa di un cadavere. Stessa spiaggia stesso mare: s'abbatte come una canzone della bella estate il nubifragio biblico dei mari dell'Asia, sanguina di rossetto il volto lussurioso della mondana, benedice il popolo delle chiese e dei lager il Caronte che officia sul Tevere più largo. Nell'assordante trionfo della morte s'adunano le maschere di Ensor, i profeti di Buñuel, i fantasmi dell'infanzia mai nata di Kantor. Angeli down scendono dal cielo con le celesti armonie del Gregoriano, e nella luce del mistero del male erompe, abbagliante, la pietà. Poi Bobo sparisce tra le quinte con un saluto innocente. E il pubblico migra verso le pizzerie del quartiere. Ugo Ronfani

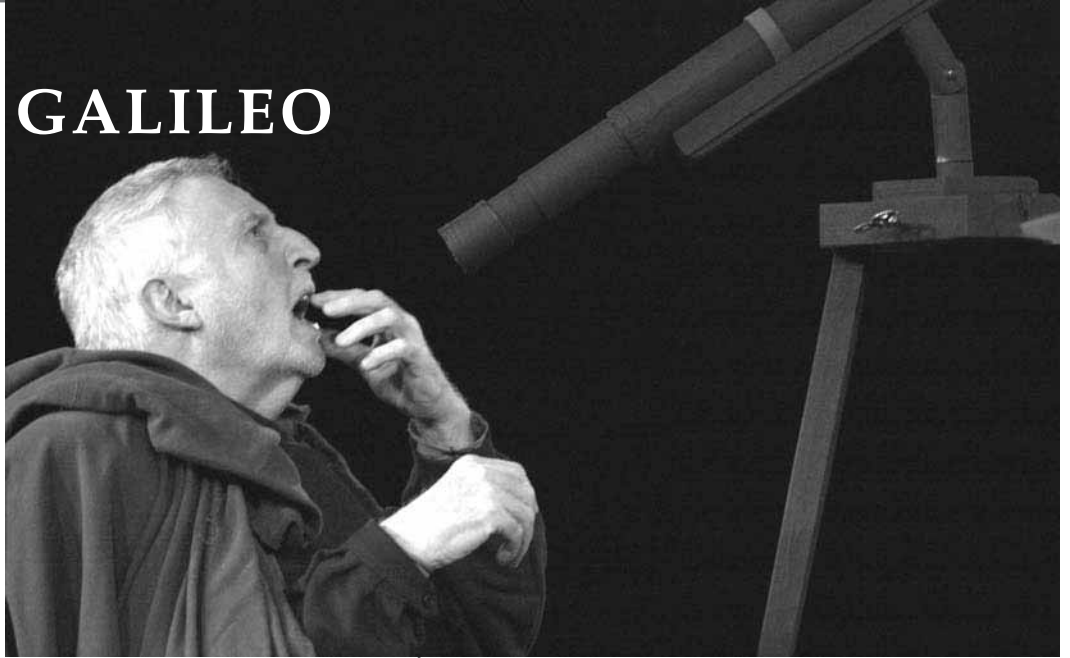


regia di Garella

Un "pedagogico" GALILEO

Come in un teatro anatomico: il pubblico siede su scranni che girano intorno al luogo dove Galileo rivela ai suoi allievi il piacere delle scoperte di una nuova scienza e di un nuovo mondo. Gli attori, sistemati nel cerchio più basso di sedili, incarnano di volta in volta stupiti personaggi del popolo, amici, parenti, avversari ambigui o acerri. Garella visita uno dei drammi più conosciuti e significativi di Brecht come un test per i suoi attori fuori dall'ordinario, professionisti efficaci e allievi di un corso di teatro ormai di lunga durata rivolto a persone che hanno attraversato e attraversano il disagio psichico. Questi ultimi sono interpreti diversi, intensi e più fragili, con corpi che vedi tesi come in equilibrio su un filo, spinti nello sforzo di uscire dalla malattia per commisurarsi con i compagni e con quell'altro da sé che sono i personaggi. Il testo, sfolto, viene incentrato proprio sul rapporto intimo tra lo scienziato e chi lo circonda, mettendo in risalto l'affetto per i discepoli, la meraviglia di questi, il distacco tra la lungimiranza di Galileo e la semplicità di chi scopre una scienza che mette in discussione la fede, le credenze tradizionali e perfino quello che appare ai sensi, appassionandosi a questa avventura come a un gioco meraviglioso.

L'empatia è resa più profonda da un Virginio Gazzolo ansioso di spiegare e di rivelare, attento ai suoi compagni, amichevole maestro di quegli attori che, si vede, con la parte, con la frase, con la macchina dello spettacolo continuamente combattono (e vincono). Galileo, naturalmente, disputa anche contro l'Inquisizione e, quando questa lo minaccia, anche con le proprie debolezze umane, tradendo se stesso e le aspettative suscitate, lasciando smarriti quelli che avevano creduto in lui, sempre più curvo e invecchiato, pronto a un ultimo guizzo nella speranza di trasmettere un'ultima scintilla. Lo spettacolo, leggermente meno acuminato di altri che lo hanno preceduto, vive del tentativo di trasporre in una metaforica chiave teatrale i rapporti e i problemi interni di questa encomiabile compagnia, arricchita della presenza in scena di nuovi ragazzi, con minore esperienza dei "veterani". *Massimo Marino*



VITA DI GALILEO, di Bertolt Brecht. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Claudia Pemigotti. Luci di Gigi Saccomandi. Con Virginio Gazzolo, Umberto Bortolani, Gabriele Tesauri e con gli attori della Compagnia Arte e Salute: Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Luca Formica, Pamela Giannasi, Camillo Grandi, Mariarosa Iattoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Roberto Rizzi. Prod. Nuova Scena-Arena del Sole e Associazione Arte e Salute Onlus, BOLOGNA.

cattiveria e partecipazione, agisce all'interno di uno spazio chiuso, claustrofobico: può essere una malinconica stanza di casa, simbolo di un'esistenza rassegnata a consumarsi in esso; ma potrebbe essere anche altro, come lo sviluppo del racconto - che non sveliamo, trattandosi di un *noir*, genere caro all'autore - potrebbe suggerire. Racconto che diventa teatrale per il contrasto tra madre e figlia, che emerge dal monologo della donna, che avrà un tragico epilogo. Allora la donna scoprirà tutte le esperienze "contro" che la ragazza aveva fatto, spesso come ribellione alle imposizioni materne: come l'amore per un ragazzo di colore clandestino e per questo denunciato dalla madre stessa. Un lavoro, questo di Migliaccio e Manzoni, scandito dalle forti musiche di Miura cui fa da contrappunto Gino Paoli, aderente alla realtà che viviamo, nella quale sembra sempre più labile il confine tra "normalità" e devianza, psichica o sociale che sia. *Nico Nanni*

Nella pag. precedente, in alto, Bobò e Pippo Delbono in *Urlo*, di Pippo Delbono (foto: Jean-Louis Fernandez); in basso una scena di *Il principe costante*, di Pedro Calderón de la Barca, regia di Maria Federica Maestri e Francesco Piatto; in questa pag. Virginio Gazzolo in *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht, regia di Nanni Garella (foto: Raffaella Cavallieri/Iguana Press)

Figlia mia, fatti velina

NIENTE, PIÙ NIENTE AL MONDO, di Massimo Carlotto. Regia di Francesco Migliaccio. Musiche dei Miura. Con Carla Manzoni. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

La donna depressa e in crisi che Massimo Carlotto ha descritto nel suo romanzo *Niente, più niente al mondo*, è divenuta - nelle mani di Francesco Migliaccio, regista, e di Carla Manzoni, interprete - una donna arrabbiata con se stessa e con il mondo, indurita dalla vita,

dedita all'alcool, con aspirazioni piccolo-borghesi e intollerante verso gli immigrati. Questa donna ha un solo obiettivo: far sì che la figlia abbia una vita diversa dalla propria. Proposito legittimo e lodevole, se non fosse che l'innalzamento sociale della ragazza, dovrebbe essere favorito - come la madre le ripete fino all'ossessione - non dallo studio e dal lavoro, ma dalla "carriera televisiva" (leggi: "velina"); altrimenti potrebbe andar bene un uomo benestante (se non ricco): comunque una cosa non esclude l'altra. Questa madre, che Carla Manzoni interpreta con

Gli Andreini, comici Gelosi

LA PAZZIA DI ISABELLA. *Vita e morte dei comici Gelosi*. Testo, regia e interpretazione di Elena Bucci e Marco Sgrossi. Luci e suono di Roberto Pasutti. Prod. Compagnia Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

Gli Andreini furono una coppia affiatata sia nella vita che sulla scena. La loro compagnia fu tra le più famose del Cinquecento. Portarono le loro esibizioni nelle corti di tutta Europa, e passarono



un gradito ritorno

ROSSI-KOWALSKI diciott'anni ben portati

Ebbene sì è tornato. Dopo diciotto anni di silenzio Kowalski è di nuovo sul palco. Alter-ego che fa il paio e l'unità con Paolo Rossi - all'anagrafe teatrale, un personaggio storico nonché sosia preciso del Rossi in carne e ossa -, Kowalski torna in scena per riprendere il bandolo della memoria che la tivù ci ha seppellito sotto una montagna di bugie. Cucendo pezzi nuovi e del Kowalski "d'annata", assediato da una band e in duetto con Syria, Paolo Rossi torna, è vero, sui primi suoi passi, ma nello stesso tempo conferma lo stile degli ultimi spettacoli. Che comprende, immancabile, la musica dal vivo, la presenza di personalità interessanti, una scenografia apparentemente caotica, in realtà curata fin nei minimi particolari, e, in prima linea, l'impareggiabile vigore comunicativo di Rossi. Quel che dimostra qui è, tra l'altro, la coriacea inossidabilità dei suoi pezzi antichi o, se vogliamo, le sue inquietanti doti di preveggenza. Poiché vent'anni orsono aveva già cantato la resistibile ascesa di un immobilista di successo che avrebbe messo le mani perfino sulla Costituzione. Lui, quello che dalle ultime, deliranti dichiarazioni, cosa si aspetta? che lo «crocifiggiamo a Sant'Elena»? Rossi salta, sì, di palo in frasca: parla per bocca di un piccione, scorre un improbabile bignami del teatro, ricorda un *Aspettando Godot* con interpreti eccellenti, svela tutti i segreti per essere un bugiardo convincente, manda un pensiero a Pinelli e uno a Luca Rossi, ammazzati a Milano, ride della passata malattia, e infine veste i panni del giullare. A dispetto di questa giostra di argomenti, lo spettacolo non mostra un cedimento, non lascia uno spiraglio a spifferi di noia o a cadute di tono. Perché la sapienza è nella stoffa, certo, ma non meno nelle cuciture; cioè nei legami di questi materiali eterogenei e che così non stonano, e che scorrono via mentre lo spettatore, beato, vorrebbe fermare il tempo. *Anna Ceravolo*

CHIAMATEMI KOWALSKI. IL RITORNO, testo e regia di Paolo Rossi. Collaborazione ai testi di Carolina de la Calle Casanova, Emanuele Dell'Aquila, Carlo Giuseppe Gabardini, Riccardo Piferi, pezzi originali tratti dal repertorio di Gino e Michele, David Riondino, Giampiero Solari. Scene di Emanuele Crotti. Con Paolo Rossi, Syria, Emanuele Dell'Aquila, Alex Orciari, Marco Parenti. Prod. Paolo Guerra per A.gi.di., MODENA.



no alla storia come i memorabili interpreti della "commedia all'improvviso". Elena Bucci e Marco Sgrosso - interpreti raffinati e da anni impegnati con la compagnia Le Belle Bandiere nella rivisitazione della Commedia dell'Arte per evidenziare «i momenti di vicinanza e sovrapposibilità fra il fenomeno storico e le esperienze del teatro contemporaneo», come loro stessi puntualizzano - rievocano con un elegante esercizio di stile la leggendaria esperienza dei due mitici personaggi. Lo spettacolo si ispira nel titolo a uno dei più celebrati canovacci della compagnia dei Gelosi. A rivivere, attraverso le suggestioni di una scena minimalista, le biografie degli attori intrecciate ai personaggi che la loro arte rese immortali, come il cavallo di battaglia di

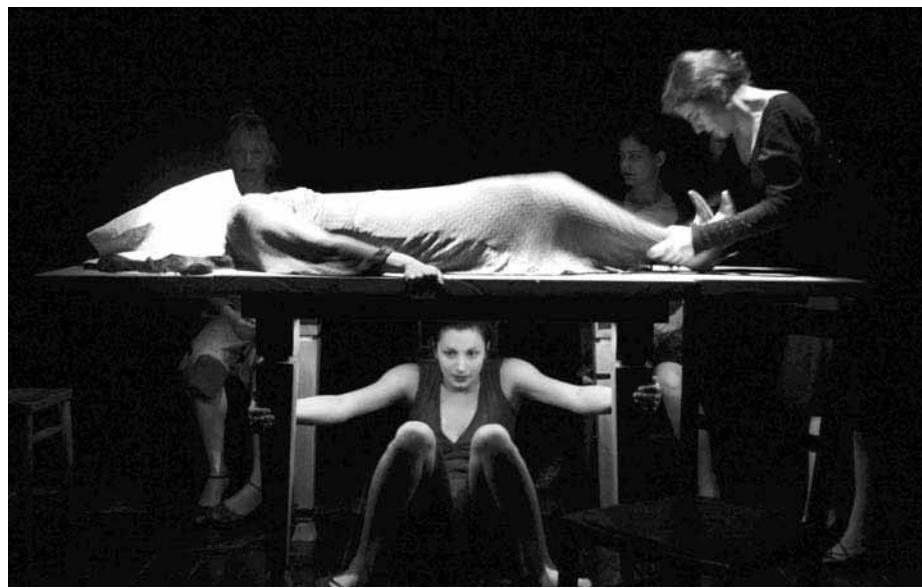
Francesco, il Capitano Spavento di Vall'Inferna. Le memorie di Isabella evidenziano il temperamento dell'attrice: una donna rivoluzionaria che con impeto persegui l'affermazione e la riabilitazione sociale della sua professione e che, a tutti i costi, volle essere, oltre che superba attrice, madre e moglie irreprensibile. Ma soprattutto testimonia

la sorprendente modernità di una donna colta e intelligente che individuò il valore politico del teatro e del mestiere dell'attore: «Ci venivano a spiare i potenti per scoprire cosa pensava la gente». Con intensità nervosa Elena Bucci e Marco Sgrosso restituiscono una fisicità stilizzata, tesa a ricreare il prodigio dei comici dell'arte. Giochi cromatici e tagli di luce creano l'atmosfera rarefatta introdotta sulle note intense e malinconiche della celebre *Gymnopédie* di Erik Satie. Una magia struggente e ipnotica che trascina la platea in un viaggio nel tempo sorprendente e visionario. *Giusi Zippo*

Come in una foto consumata

LA CASA D'ARGILLA, testo e regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Scene e costumi di Fabiana Di Marco. Musiche di Andrea Pandolfo e Gabriele Coen. Luci di Luigi Biondi. Suono di Fabio Vignaioli. Con Monica Angrisani, Valentina Curatoli, Tania Garribba, Alice Palazzi, Paola Tintinelli. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Una lunga tavola e cinque donne inchiodate al ricordo, a una casa, a un tempo, a colori "d'argilla", di luce di candela, davanti a una morte, alla necessità di ricapitolare la vita, di partire, di vivere, di fronte all'impossibilità. Dopo una prima tappa l'anno scorso al Premio Scenario, Lisa Ferlazzo Natoli conclude un lavoro svolto con cinque attrici che hanno incarnato, provato in scena, metabolizzato, trasformato e fatto propri testi scritti da lei, pieni di risonanze da Joyce, Brönte, Bergman, Marquez, Pessoa e altri. È uno dei due debutti del Teatro Festival di Parma, che presenta anche l'anteprima del *Giulio Cesare* prodotto dagli Incamminati con la regia di Tim Stark, alcune letture e la coproduzione del nuovo spettacolo di Marthaler.



L'atmosfera è di sospensione lirica, fortemente pittorica o simile a fotografie sfumate dal tempo. Tutto si svolge intorno a quel tavolo, con parole che incrociano i piani temporali e con salti in altre dimensioni, in altre luci, fredde e impiegate o calde e misteriose: sotto il tavolo, con le sole gambe che "raccontano" o con una delle tre sorelle che si confessa, si strazia; in una fuga nello spazio scenico, per partire senza riuscirci; con un'ombra dei rami spogli di un albero; sul fondoscena o in primissimo piano. Si comincia da un funerale e si gira intorno alla scomparsa della madre, con un misterioso personaggio che forse la incarna, come in una specie di sospeso girone infernale. Lo spettacolo è seducente, con il suo tentare di far sgorgare emozioni vivisezionandole, imbalsamandole, trasformandole in girotondo di fantasmi. Brave sono le interpreti, anche se ancora con qualcosa da registrare. Ma è come se certi punti ruotassero a vuoto, compiacendosi dell'atmosfera lirica senza andare avanti e senza neppure radicalmente inchiodare nell'immobilità stritolante di un'assenza minacciosa.

Massimo Marino

Nella tana della memoria

NON DIMENTICAR LE MIE PAROLE. SERATA BECKETTIANA, di Virginio Liberti. Regia Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Scene di Horacio De Figueiredo. Costumi di Marco Caboni. Luci di Simone Fini. Con Fulvio Cauteruccio. Prod. Egumteatro, ABBADIA SAN SALVATORE (SI) - Pontedera Teatro - Regione Toscana.

Una parte della Stazione Leopolda di Firenze si trasforma in un sobborgo fuori dal tempo in cui sterpi, terra e un po' di oggetti, che sembrano abbandonati lì alla rinfusa, caratterizzano una tana, un luogo della memoria vissuto con intensità e disperazione dall'unico attore. Egumteatro riesce a meraviglia a far lavorare le cose che sono già in scena e un Fulvio Cauteruccio, che fuori dalla culla dorata dei Krypton sembra più ispirato, meno gigionesco nella recitazione, ha il compito di dare corpo alla prima parte dello spettacolo. Ci riuscirà nella miglior maniera, con un'opera di sottrazione che sinora sembrava fuori delle sue corde. Cauteruccio fa i primi passi in scena come un simil

Maggio Fiorentino

Ronconi: un *FALSTAFF* molto british

Falstaff moderno naturalmente, questo di Ronconi per il Maggio Musicale Fiorentino, e molto britannico, soprattutto negli abiti - dai colori e dalle foggie improbabili - e nei cappellini delle "allegre comari", dal look, che fa molto... famiglia reale inglese. Ma anche un *Falstaff*, restando sui costumi, dai risvolti ultracontemporanei: le finte fate dell'ultimo atto sono in realtà punk o guerriere metropolitane, con giubbotti e pantaloni in pelle, catene, borchie ed acconciature "estreme". All'esecuzione dai colori orchestrali vivaci e dai ritmi energici di Zubin Mehta si affianca, nello spettacolo, una resa scenica in cui gli interpreti diventano davvero attori degni di questo nome, prima ancora che cantanti. Primo tra tutti Ruggero Raimondi che, nei panni del panciauto sir John, mette in mostra ironia, agilità, naturalezza nel recitare anche superiori alle attese. Tutto parte, nell'opera, dalla stanza di sir John all'Osteria della Giarrettiera, dove si svolge sempre il primo quadro dei tre atti: per Ronconi, allora, anche la falsa tregenda del finale non è che un sogno di Falstaff, febricitante per il bagno con la cesta della biancheria nel Tamigi, e l'autunnale, coloratissima foresta incantata creata dalla Palli si rivela, da un lento schiudersi della scenografia, in interni dell'Osteria della Giarrettiera (un momento - innegabilmente - di forte effetto). E nel bel mezzo della foresta rimane Falstaff che dorme sul suo letto: in primo piano le botti, quasi il patrimonio che il voluminoso Cavaliere ha accumulato. Semmai, al di là della cura - di altissima qualità - dello spettacolo e della bellezza delle scenografie quello che latita, forse, è il più autentico spirito verdiano: quel sapore indefinibile, ma caratteristico, anche e soprattutto nell'*humour* dell'opera, che coglievano meglio - e qui parliamo del complesso dello spettacolo, parte musicale compresa - edizioni meno "colte" e avvedute, meno magistrali e raffinati, di un passato anche lontano da oggi. Viene in mente lo "storico" *Falstaff* di Strehler, ambientato nella campagna emiliana, nel mondo di Verdi, insomma. Forse era quello il vero volto dell'opera... Ma si sa che i confronti e le nostalgie sono insensati. *Francesco Tei*

Charlot metropolitano, ma sarà sufficiente rovesciarsi addosso un secchio d'acqua e uno di talco per entrare in un nuovo personaggio, più tormentato e credibile. Un essere silente che con il suo rutilare e un bombardamento di parole fuori scena tragherà l'attenzione dello spettatore in un universo di ricordi, sentimenti, interrogativi e dolori. L'azione di questo essere derelitto e smarrito, che si muove in un posto a sua immagine e somiglianza, si mixa a immagini video di bocche spalancate davanti a un dentista-videomaker, poi si sposta definitivamente sullo schermo che avvolge la scena. E via via diventa sempre più palese il libero saccheggio



FALSTAFF, di Arrigo Boito da Shakespeare. Musica di Giuseppe Verdi. Regia di Luca Ronconi. Direttore d'orchestra Zubin Mehta. Scene di Margherita Palli. Costumi di Carlo Maria Diappi. Luci di Guido Levi. Con Ruggero Raimondi/Giorgio Surian, Barbara Frittoli/Serena Famocchia, Mariola Cantarero/Gemma Bertagnoli, e altri 7 cantanti. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Maestro del Coro Piero Monti. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

Nella pag. precedente, in alto, Paolo Rossi, autore, regista e interprete di *Chiamatemi Kowalski. Il ritorno* (foto: G. Gussoni-L.T. Zambelli/Photomovie); in basso una scena di *La casa d'argilla*, testo e regia di Lisa Ferlazzo Natoli (foto: Sveva Bellucci); in questa pag. una scena di *Falstaff*, di Arrigo Boito da Shakespeare, regia di Luca Ronconi (foto: New Press Photo).

dell'opera di John Milton, William Blake, William Shakespeare, William Butler Yeats, John Keats, Rudyard Kipling, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot e ovviamente di Samuel Beckett che hanno operato Annalisa Bianco e Virginio Liberti in questo lavoro per accumulo che vuole fornire un vortice di stimoli a chi lo osserva dalla platea. Immagini e parole percuotono con lena l'immaginario, ricordando che il teatro non è solo intrattenimento, ma lezione, testimonianza sincera, che la scena è anche il luogo della riflessione. E se per una volta è una riflessione scomoda, eppure condivisibile, ben venga. *Giovanni Ballerini*



Maddalena o l'amore negato

MARIA MADDALENA, tratto da *Maria Maddalena o della salvezza* di Marguerite Yourcenar. Regia e scene di **Valentina Capone**. Suono di **Alessandro Rinaldi** e **Francesco Tripodi**. Con **Silvia Pasello**. Prod. **Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI)**.

Chissà se **Valentina Capone** e **Silvia Pasello** hanno letto di recente *Il Codice da Vinci*. In un momento in cui il film e il romanzo di **Dan Brown** sono al centro di annose diatribe, arriva uno spettacolo che racconta un'altra verità su **Maria di Magdala**. Quello del contrasto,

della tempesta dei senti-

menti che provoca

un amore tota-

le, un senti-

mento ideale,

senza tempo

né spazio, che

viene vissuto

all'estremo.

Ma, assisten-

do allo spetta-

colo *Maria Maddalena*, presentato a Firenze a Fabbrica Europa, si capisce immediatamente che il testo della **Yourcenar** è solo una delle tante componenti di questo lavoro. La regista **Valentina Capone** è riuscita a tradurre in immagini sceniche la complessità e la potenza della scrittura della **Yourcenar**, ma è andata anche oltre, liberando il personaggio dai vincoli del testo e quindi spronando la convincente e vibrante interpretazione della **Pasello**. I suoi gesti sono forti, evocativi, eppure calibrati, eleganti: disegnano un mondo atavico e contemporaneo al tempo stesso, svelano la psiche del complesso personaggio, prima che la voce, l'espressione e la recitazione scandiscano il racconto. **Silvia**, con una parrucca dai riflessi bluastri (dal vago sapore punk) e un vestito color corda, fin dal suo ingresso sembra un tutt'uno con la terra che calpesta a piedi nudi. È proprio la terra la scenografia spoglia, ma incombente di una rappresentazione che si trasforma in

una coinvolgente partitura voce-corpo e si avvantaggia di un percorso sonoro originale creato (in grande sintonia con l'azione) da **Alessandro Rinaldi** e **Francesco Tripodi**. Si racconta l'amore, quello per **Giovanni** che fugge per diventare apostolo e quello per il Cristo. Un amore negato, irraggiungibile che crea immani sofferenze, che plasma, distrugge e ricrea la personalità tormentata di una donna che cerca in maniera spasmodica di trovare spiegazioni (anche in se stessa) e invece si avvia sulla strada della consacrazione dell'amore come imprescindibile infelicità. La bravura della **Pasello** sta nel riuscire a comunicare i pensieri che sconvolgono **Maria Maddalena**, usando la parola solo in funzione di un racconto, che via via diventa quasi un pretesto per evocare sentimenti universali. *Giovanni Ballerini*

Gor'kij nella bidonville

BASSIFONDI, da **Maksim Gorkij**. Adattamento, regia e scene di **Carlos Martin** e **José Sanchis Sinisterra**. Luci di **Roberto Innocenti**. Con **Francesco Acquaroli**, **Valentina Banci**, **Giulia Innocenti**, **Gian Paolo Valentini**, **Andrea Dezi**, **Michele Maccagno**, **Cinzia Sbrana**, **Federica Bern**, **Barbara Esposito**, **Francesco Villano**, **Dario Garofalo**, **Francesco Tasselli**, **Marco Perfetto**, **Andrea Macaluso**, **Francesco Borchì**, **Alessio Targioni**, **Rosario Campisi**. Prod. **Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO**.

La modernità di questa versione "giovane" - vista l'età degli attori - di **Bassifondi**, o *Nel fondo*, o *L'albergo dei poveri*, che dir si voglia, sta certo nel look, quasi post-industriale, da bidonville devastato residuo di civiltà urbana in rovina. Ma ancora di più che nella tenuta sexy della **Vassilissa** di **Valentina**

Banci, la contemporaneità sta nella grinta, nell'aggressività del linguaggio teatrale, nella violenza modernamente esacerbata ed estrema dell'azione, degli scontri e delle tensioni fra i personaggi. L'allestimento crea uno spazio ampio, quasi il relitto di una sala teatrale abbandonata, che diventa il ring - a contatto diretto con la platea - dove si combatte una lotta per la sopravvivenza, o semplicemente per una vita meno disperata o insensata, che, inevitabilmente, vede tutti quanti perdenti. Il legame del mondo di **Gor'kij**, del suo inferno di sciagurati più o meno rassegnati con il senso di precarietà crescente che dilaga nella società di oggi rimane, nonostante l'intento di **Martin** e **Sinisterra**, sia abbastanza vago. Semmai quello che c'è di attuale in quest'umanità in preda al naufragio è il senso di totale smarrimento, di mancanza di prospettive, di vacuità di ogni intento di riscatto o di cambiamento, nella sensazione che non ci siano buoni motivi né per vivere né per pensare che si possa vivere meglio o diversamente. Creato sulle qualità di uno stuolo di giovani attori, va segnalato il lavoro svolto su di loro, con ottimi risultati, dalla regista. Se alcune caratterizzazioni vanno un po' sul pittoresco o sul grottesco, tutti gli attori comunque offrono un'interpretazione convincente, per intensità e per energia. A cominciare dallo sbracato, sfuggente **Pepel** di **Andrea Dezi** e dalla già citata **Vassilissa** della **Banci**, che mette in mostra una statura da primattrice. Bene anche **Andrea Macaluso**, un **Lukà** dalle giuste e accurate sfumature, e **Federica Bern**, una **Natasha** come condannata dalla sua vita a una condizione subumana, inevitabile come il suo destino di perdente, che assomiglia molto alla schiavitù. *Francesco Tei*



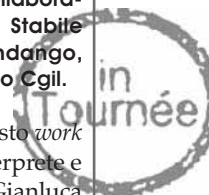
Celestini

LA COSCIENZA DI CLASSE non abita al call center

Dopo aver portato in scena l'eccidio delle Fosse Ardeatine, la fabbrica, la liberazione di Roma, l'istituzione manicomiale, con *Live. Appunti per un film sulla lotta di classe* Ascanio Celestini si immerge nella contemporaneità, concentrandosi sulla questione del lavoro precario con l'idea di delineare una storia della lotta di classe oggi. Sulla base di una serie di interviste a operatori dei call center, Celestini costruisce alcuni racconti dai quali emerge la frequente rimozione del lavoro in quanto fattore identificativo della persona. Il tema, per ora solo abbozzato, è lo spunto per raccontare una società in cui l'unico obiettivo è il denaro, spettro onnipotente che getta ovunque la sua pesante ombra, e la precarietà non è solo occupazionale ma anche esistenziale. Sin dalla battuta di apertura - «Io sono comunista» -, *leitmotiv* dello spettacolo così come le note dell'*Internazionale* suonate con un carillon, *Live* appare il lavoro più esplicitamente politico dell'autore-attore romano, quello in cui la mediazione fra la realtà e la sua rielaborazione drammaturgica è meno esercitata. Celestini è amaro, in alcuni passaggi duro sino alla spietatezza, ad esempio nel frammento dell'operatore del call center disposto ad ascoltare il ripugnante delirio di un cliente omofobo pur di ottenere il massimo guadagno previsto per una chiamata: 85 centesimi lordi. Molte sono anche le aperture al surreale, come la concezione scatologica dell'inferno - immaginato come il luogo in cui gli uomini si ritrovano immersi in tutti gli escrementi prodotti in vita - o l'incontro al supermercato con Dio che, in costume da Paperinik, si domanda perché mai dovrebbe fare i miracoli quando è così bello fare la spesa. Gli effetti nefasti del consumismo, già presenti ne *La pecora nera*, sono evidenti nei ritratti tragicamente realistici di casalinghe obnubilate dalla televisione, oppresse da canoni di bellezza irraggiungibili, dopate col generico del Prozac. In questo *work in progress* dallo sbocco per ora indefinito (uno spettacolo, un film, un libro?), Ascanio Celestini si mostra sempre più interprete e sempre meno narratore, proponendo anche alcune canzoni con il sostegno dei compagni musicisti Roberto Boarini, Gianluca Casadei e Matteo D'Agostino. *Live* non è uno spettacolo ma, come precisa lo stesso autore, una raccolta di appunti. Pur non essendo ancora perfettamente amalgamati fra loro, questi frammenti possiedono una forza e un'intensità rare, a conferma della capacità di Celestini di farsi portatore di esperienze altrui reinventandole senza mai tradirne l'essenza, di aprire squarci folgoranti su realtà spesso misconosciute o trascurate, di guardare il mondo con lucidità e rigore. *Valeria Ravera*



LIVE. APPUNTI PER UN FILM SULLA LOTTA DI CLASSE, di e con Ascanio Celestini e con Roberto Boarini (violoncello), Gianluca Casadei (fisarmonica), Matteo D'Agostino (chitarra). Prod. Fabbrica, ROMA, in collaborazione con Teatro Stabile dell'Umbria, Fandango, Associazione Centenario Cgil.



Nella testa di Pirandello

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ, di Luigi Pirandello. Regia di Fabio Grossi. Scene e costumi di Luigi Perego. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Gigi Saccomandi. Con Leo Gullotta, Carlo Valli, Antonella Affili, Gianni Giuliano, Bruno Conti, Silvana Bosi, Federico Mancini, Armando Pizzuti, Andrea Tarulli, Valentina Pristina, Gianni Verdesca. Prod. Nuova Teatro Eliseo, ROMA.

Uno spettacolo nel solco della tradizione, in cui l'elemento più innovativo è senz'altro la scenografia: una gigantesca testa, ingombrante metafora della duplicità persona-maschera, che, aprendosi, svela al suo interno un intero ambiente scenico, irreal e insieme iperreale, luogo di studio o di convivio, ma anche continente del subconscio e terra di conflitti. L'allestimento, senza osare riscrittture sceniche, giace sotto l'imponenza del

testo. La vicenda del vile maestro che ordisce una trappola al marito dell'amante per costringerlo a ottemperare ai propri doveri coniugali e giustificare così la gravidanza della donna, dovuta in realtà alla relazione clandestina, vuole rappresentare nel caso singolo una questione teorica universale, cioè quella dell'umanità contrapposta all'imbestialimento, della forma contrapposta alla vita, temi consueti nell'autore. Nelle intenzioni di Pirandello questa commedia avrebbe dovuto essere «una delle più feroci satire contro l'umanità e i suoi astratti valori», vale a dire un apologo che nel primo dopoguerra avrebbe anche messo alla berlina la falsa morale borghese con le sue finzioni e le sue convenzioni. Non a caso il Nostro parlava di una messa in scena «sguaia-ta», con una «faccia di baldracca», non tanto alludendo alla tematica erotica,

quanto alla sconcezza morale che mette in moto l'intero meccanismo, generando, contro la volontà del meschino protagonista, un epilogo tutt'altro che felice. La regia merita perciò apprezzamento per la scelta di preservare gli aspetti caricaturali e comici, rifiutando tuttavia di utilizzare maschere come avrebbe voluto l'autore, ma preferendo la naturalità dell'attore, indirizzandola però verso una gamma gestuale e emozionale a tratti manieristica. Funziona l'atmosfera grottesca, quasi onirica, talvolta sovraccaricata da eccessive sottolineature con funzione esplicativa. Solida, misurata, sfumata l'interpretazione di Leo Gullotta, capace qui di trasformarsi in emblema vivente di quel colpevole vittimismo del protagonista, tanto spudoratamente meschino da risultare compassionevole, tragico in senso mitico, antropologico. *Simona Buonomano*



Elogio della bigamia

GIÙ DAL MONTE MORGAN, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Sergio Fantoni. Scene e luci di Paolo Baroni. Costumi di Joanka Micol Medda. Musiche di Cesare Picco. Con Andrea Giordana, Benedetta Buccellato, Sara Armentano, Giorgia Senesi, Sergio Basile, Félicité Mbzele. Prod. La Contemporanea s.r.l., ROMA.



Il commediografo nuovaiorchese famoso per i suoi drammi anticonformistici, ma soprattutto per il turbolento matrimonio con Marilyn Monroe, aveva settantun anni quando andò in scena nel 1991 *Giù dal Monte Morgan*. La rovinosa discesa in automobile dai tornanti dell'innervato Monte Morgan si conclude con il protagonista ricoverato in ospedale, dove riceve la visita contemporanea della prima moglie Theò e della seconda moglie Leah, entrambe fin allora ignare della doppia vita del bigamo Lyman. Arthur Miller ha definito il suo dramma un crudo esempio di «politica dell'anima» superando il gioco morboso delle doppie nozze tenute segrete per affrontare il tema di fondo di un slealtà maschilista che umilia lo smascherato bigamo e mette a confronto il realismo generoso della moglie legittima Theò e la preoccupazione di Leah per l'avvenire del figlio nato dalla sua annosa relazione. La regia di Sergio Fantoni ha sottolineato i momenti paradossali di un melodramma familiare che sfiora l'ironia del *divertissement* alla Neil Simon per affrontare il contrasto insanabile tra la realtà dell'essere e l'utopia delle conciliazioni impossibili, ovvero fra l'amore persistente di Lyman nei confronti di Thea e della loro figlia Bessie e la nuova

realtà a fianco di Leah. Nel far uscire l'ingessato Andrea Giordana dal suo letto di ospedale per restituirlo come raffinato doppiogiochista nelle scadenze esistenziali, Fantoni coglie appieno il cinismo problematico dell'autore esaltando al massimo la capacità istrionica che Giordana trasmette al suo Lyman e insieme la duttilità esemplare che Benedetta Buccellato presta al complesso disegno di Thea. Nella fantasmagorica cornice scenografica di Paolo Baroni conservano adeguato peso il ritratto della seconda moglie Leah, bravamente scolpito da Giorgia Senesi, la rancorosa rivalsa della figlia Bessie impersonata da Sara Armentano, la partecipe adesione di Sergio Basile all'equidistanza dell'avvocato Tom, il risvolto ironico che Félicité Mbzele presta all'infermiera di colore. Dietro le apparenze di una rinverdita *pochade* americana si coglie appieno la problematicità esistenziale che tormenta il vecchio drammaturgo in una sorta di autoconfessione di riflessi pirandelliani. *Gastone Geron*

Una diva senza età

DIVA (*The Ring Sisters*), di Charles Laurence. Regia di Affilio Corsini. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Isabella Rizza. Musiche di Lilli Greco e Davide Ambrogi. Con Anna Gallena, Viviana Toniolo, Stefano Oppedisano, Roberto Della Casa, Carlo Lizzani, Antonio Carli, Mariella Fenoglio. Prod. Compagnia Attori & Tecnici, ROMA.

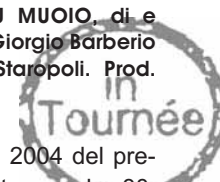
In un mondo ossessionato dal mito dell'eterna giovinezza, diventa necessario ricorrere a qualche trucco per nascondere la propria età. A cominciare dalla data di nascita, che per quanto accuratamente

alterata, rischia tuttavia di essere facilmente riportata alla luce attraverso una rapida consultazione dell'anagrafe. Una istituzione assolutamente esiziale per

la protagonista di questo *Diva*, che non esita a concepirne la distruzione con un'adeguata carica di tritolo. Adoperandosi intanto in mille modi per neutralizzare la disastrosa indagine di un Premio Nobel per l'archeologia, incaricato da una nuova rivista di incontrare la famosa rock star. Lo studioso infatti, ne ha scoperto l'ormai lontano anno di nascita, senza neppure sopporre la gravità apocalittica del suo reato. E certamente senza prevedere la lunga sequela di bugie a cui il suo ardire finirà per dar la stura. Bugie per altro talmente ben sostenute da materializzare sulla scena una inesistente sorella maggiore che la stessa Anna Gallena, già simpatica interprete di una cantante di personalità bizzosa e perentoria, impersona con severità di ragioniera assennata e segaligna. Non senza sconvolgere l'ordine consolidato di una corte infida, pronta ad accettare le umiliazioni più taglienti pur di approfittare del disinvolto ménage della star. Un autentico carosello di lustrini vistosi e ipocrisie striscianti, che la bella scena di Uberto Bertacca accoglie sullo sfondo di un'opulenza al limite del cattivo gusto. Dove non c'è posto per i sentimenti e il presumibile affetto di una governante di lunga data si inabissa nella spudoratezza di una insaziabile avidità, qui letteralmente incisa sul filo di una irridente ironia da una Viviana Toniolo di tagliente bravura. Un mondo che, nel suo testo, Charles Laurence va dipingendo con levità sorridente, quasi sfiorandone al di là di ogni intento moraleggiante gli evidenti bubboni di opportunistici calcoli e impietosi cinismi. E che la regia di Affilio Corsini va restituendo con sicurezza di ritmi sul filo di una gradevole brillantezza. *Antonella Melilli*

Autoritratto d'attore trentenne

LA VITA BESTIA, TUTTALPIÙ MUOIO, di e con Filippo Timi. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Luci di Gianni Staropoli. Prod. Fattore K, ROMA.



Filippo Timi, vincitore nel 2004 del premio Ubu come miglior attore under 30, porta in scena il romanzo scritto a quattro mani con Edoardo Albinati *Tuttalpiù muoio*: un autoritratto che diventa un disegno generazionale degli oggi tren-



Lavia/Dostoevskij



VIAGGIO DOLENTE nel sottosuolo dell'anima

MEMORIE DAL SOTTOSUOLO, da Fedor Dostoevskij. Adattamento e regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Giovanni Santolamazza. Musiche di Andrea Nicolini. Con Gabriele Lavia, Pietro Biondi, Euridice Axen. Prod. Teatro di ROMA.

È uno spettacolo prezioso di respiro ovattato e di conchiusa intensità, che cattura lo spettatore nella tensione ininterrotta di un terribile viaggio agli inferi, intriso insieme di indulgente autocommiserazione e di impietosa lucidità. Un viaggio nel sottosuolo della propria anima, a smascherare la colpevole pochezza di una umanità che solo attraverso l'assolutezza dell'amore potrebbe trovare la propria salvezza e il proprio riscatto. E che intanto brancola e annaspa, come impantanata nel grigiore fangoso di una neve fradicia e melmosa. La stessa che, nella suggestiva ampiezza di uno scantinato, scavato dalla scenografia di Carmelo Giammello sulla profondità del Teatro India di Roma per cui lo spettacolo è stato pensato, incalza la presenza, costante in scena, di un interno oppresso di mobili polverosi e di un elegante bordello di peccaminosa opulenza. Quasi a segnare, in questa commistione di aperto e di chiuso, la cornice surreale di un faticoso percorso interiore, che anela alla liberazione e continuamente inciampa in se stesso. E che in questo *Memorie dal sottosuolo*, messo in scena da Gabriele Lavia su un adattamento dell'opera di Fedor Dostoevskij da lui stesso firmato, si snoda con solidità di ritmo e acutezza incisiva sul filo di uno sguardo teso, capace di non perdere mai di vista la contraddittoria complessità del personaggio e di trarne fermamente alla luce tratti frammentari di grottesco masochismo o di perversa ferocia. Non senza qualche barbaglio di comicità ridicola che con plausibile verosimiglianza si intreccia alla sofferenza profonda di una solitudine disperata, drammaticamente consapevole della propria degradazione. La stessa che la giovane prostituta, qui restituita da Euridice Axen col cinismo acerbo di un'innocenza tuttavia capace di pietà e redenzione, riconosce e consola, ricevendone in cambio l'accanimento di uno sfregio insultante. Mentre il servo, con l'interpretazione contorta e salmodiante di un bravissimo Pietro Biondi, contrappone al tormentato attorcersi del protagonista lo specchio irriducibilmente paziente e rassegnato di una ineludibile coscienza. Ponendosi quasi come un rimprovero silenzioso al dimenarsi di una natura in lotta con se stessa e col mondo, che qui si affida all'interpretazione dello stesso regista. Lavia, nella sua rodata abilità d'attore, trova il supporto di una sensibilità affinata che con duttilità perfino istrionica si addentra nei più inconfessabili recessi di una umanità incapace di donarsi alla potenza salvifica dell'amore. Antonella Melilli

tenni, cresciuti con l'obbligo del progresso e della felicità, spesso, però, rimasti impigliati in una realtà troppo lontana dai sogni. La storia, che potrebbe sembrare assolutamente banale, ci accompagna dall'infanzia all'adolescenza e alla (quasi) maturità, facendo tappa nella "tragedia" del primo amore fallito, nella scoperta delle menzogne del mondo adulto rappresentato dai genitori e dalla televisione, nella ricerca di un'identità tra i primi assaggi di sesso, soldi e confronto con il mondo. Il tutto dà forma a un lungo monologo, in cui i toni cambiano continuamente e in cui si evidenzia la grande abilità del giovane attore nel raccontare senza pudore e con una grande autoironia fatti e storie di vita quotidiana che capiamo essere realmente accaduti. L'effetto di realtà è tanto più potente per la scelta di un linguaggio sporco (il suo dialetto umbro) che ci catapultava ferocemente in una presa diretta emotiva. Il "mestiere di vivere" ci viene presentato con un forte grado di umiltà e candore. La sobria regia dello stesso Corsetti esalta il minimalismo che fa da struttura portante allo spettacolo. Pur in una drammaturgia ancora debordante, che necessiterebbe di un adeguato *labor limae*, il finale richiede un'attenzione particolare: gli ultimi ricordi di Timi si trasformano in uno struggente atto d'amore per la madre. Una dichiarazione d'amore di grande e poetica bellezza. Giulia Calligaro

Razzismo alla svedese

FREDDO, di Lars Noren. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Anna Aglietto. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con David Gallarello, Sebastiano Bianco, Tony Allotta e Yoon C. Joyce. Prod. L'Albero Teatro Canzone, ROMA.

Hanno un'aria annoiata e sprezzante e passano il tempo bevendo e ubriacandosi, quasi fosse un punto d'onore attraverso cui mostrare la propria superiorità. E in questo bivaccare infarcito di ammirazione per chi si trova in galera e si oppone alla permissività di uno Stato disposto ad accogliere gente d'ogni colore, vaneggiano di Patria da difendere nella purezza di una sana razza bianca. Anche attraverso appostamenti e

Nella pag. precedente una scena di *Giù dal Monte Morgan*, di Arthur Miller, regia di Sergio Fantoni; in questa pag. Euridice Axen e Gabriele Lavia in *Memorie dal sottosuolo*, da Dostoevskij, regia di Gabriele Lavia.

in
Tournée

in
Tournée

pestaggi volti a intimorire e a imporre il rispetto preteso dalla loro tracotanza. Sono questi i protagonisti di *Freddo* con cui lo svedese Lars Noren affonda il bisturi della sua penna nella contemporaneità del suo paese, da tutti ammirato per civiltà e democrazia. Portandone alla luce insospettite sacche di disagio e di intolleranza giovanile che l'accomunano a tante altre realtà. Come campanelli d'allarme che ci mettono in guardia nei confronti di una società del benessere evidentemente insidiata da meccanismi perversi e profonde storture. Meccanismi in cui l'autore si addentra con l'acutezza di uno sguardo attento, capace di restituire con verisimigliante gradualità il crescere della violenza e la logica del branco, che nell'allestimento curato da Adriana Martino ha i volti e i gesti rabbiosi di David Gallarello, Sebastiano Bianco e Tony Allotta. Mentre Yoon C. Joyce impersona il povero malcapitato che viene picchiato fino a morire all'interno di uno spettacolo formalmente corretto. Dove tuttavia serpeggia un senso di intrinseca debolezza che sembra nascere dall'innaturalità di un linguaggio non perfettamente rispondente alla realtà dei personaggi e insieme da una recitazione incapace di dare forza interiore alla fisicità del gesto. *Antonella Melilli*

Bren e i suoi fratelli

TAKE ME AWAY, di Gerald Murphy. Traduzione di Barbara Valli. Regia di Filippo Dini. Scene di Julienne Tognocchi. Costumi di Annalisa Recchioni. Luci di Giovancosimo De Vittorio. Con Andrea Di Casa, Filippo Dini, Francesco Ferrieri, Giampiero Rappa. Prod. Gloriababbi Teatro, ROMA.

Il testo di Murphy, astro nascente della drammaturgia irlandese, mette in scena una situazione che ricorda molte opere di Edward Hopper, dove i personaggi si rivolgono a qualcosa o a qualcuno che supera sempre la cornice del quadro e che, di conseguenza, si situa ben oltre lo sguardo del fruitore. Sarà per questo che le pareti della stanza di Bren, luogo unico della rappresentazione, non coincidono affatto con quelle dello spazio scenico, ma sono anzi avanzate e mostrate come fossero quinte aggiuntive che stringono lo spettacolo proprio in una sorta di dipinto. I tre fratelli protago-

testo e regia della Comencini



MADRI E FIGLIE

generazioni allo specchio

DUE PARTITE, testo e regia di Cristina Comencini. Scene di Paola Comencini. Costumi di Antonella Berardi. Luci di Sergio Rossi. Con Margherita Buy, Isabella Ferrari, Marina Massironi, Valeria Milillo. Prod. Associazione Culturale Artisti Riuniti - Lottomatica, ROMA.

Era molto attesa questa prova teatrale della Comencini, che nasce nel segno dell'intersezione dei linguaggi artistici, dal cinema al teatro alla letteratura, nell'ambito di Artisti Riuniti, l'associazione che si è data la missione di unire talenti di diversa estrazione. La messa in scena affronta il tema della femminilità intesa come condizione esistenziale ma anche storica, nelle sue dinamiche interiori e nei rapporti, imprescindibili, con l'uomo, che fa della donna una moglie o un'amante, o con i figli, che la rendono madre. Due atti, due epoche: nel primo, siamo nell'era del boom economico, quattro amiche si incontrano per la consueta partita a carte settimanale, mentre le loro figlie, bambine, giocano nella stanza attigua. Dai dialoghi emergono storie di carriere mancate, di matrimoni più o meno riusciti: sono donne proiettate in una dimensione privata, sia pur vissuta in modo vario. Nel secondo atto le quattro figlie, interpretate dalle medesime attrici, si ritrovano adulte: ognuna di loro ha raccolto l'eredità della madre, a volte duplicandone l'esistenza come una condanna, altre volte rovesciandone l'esperienza in una sorta di sofferto contrappasso. Sono donne proiettate in una dimensione più pubblica, indipendenti rispetto agli uomini, a volte addirittura mascolinizzate esse stesse, e soprattutto hanno un rapporto diverso con la maternità. La sostanza è affidata sempre alla parola, con dialoghi spesso efficaci, ritmati, spiritosi, talvolta capaci di elevarsi a suggestiva poesia, di folgorare con frasi illuminati. Eppure l'insieme resta troppo condizionato dal fine dimostrativo, che prende il sopravvento nel secondo atto, in cui la rappresentazione delle figlie rischia di risolversi in una pura esemplificazione basata sul confronto con le madri. E neppure convince l'idea di un "epilogo della femminilità", alla fine risolto nello stereotipo della donna in carriera, poco incline alla famiglia, confusa sulla propria identità e i propri ideali. C'è però sul fondo un nucleo prezioso, quello meno esplicitato, relativo alla dimensione più interiore, che, usando come tramite slanci amorosi o artistici, conduce ognuna verso la presa di coscienza di un vuoto o di una ferita, che ieri come oggi, restano da sanare. Punto di forza sono le attrici: Margherita Buy è la migliore, surreale, ricettiva, attenta alle sfumature. Marina Massironi è una credibilissima signora borghese, Isabella Ferrari centra meglio il primo atto, dove risulta irresistibile in una caratterizzazione caricaturale. Brava anche Valeria Milillo, alle prese col personaggio più sfuggente. *Simona Buonomano*

nisti, incontrandosi in questo contenitore, portano con sé visioni del mondo non soltanto differenti ma addirittura incompatibili. Tanto che, immancabilmente, dove ci aspetteremmo compassione troviamo pena, dove immaginiamo comprensione non abbiamo altro che indifferenza. E così, prive come sono di "fratellanza", le vicende personali di Bren, Andy e Kev vengono svelate per quello che sono: storie di disperazione, di squallore, di povertà. Ma la struttura geometrica è regolata e arricchita da due ulteriori elementi: il padre inetto, disprezzato dai figli e dalla moglie, escluso da qualsiasi possibilità di redenzione, che tenta pateticamente di riassemble una famiglia inesistente; e la madre invisibile, inarrivabile e adorata, forse in fin di vita o forse solo troppo stanca di respirare l'aria asfittica di casa. I ragazzi di Gloriababbi Teatro superano brillantemente una prova che presenta non pochi rischi, soprattutto per un gruppo che fa del "quotidiano raffinato" il proprio punto di forza. La trasposizione italiana del testo, infatti, soffre l'impossibilità di rendere credibili tutti quei gesti e quei modi di dire *slang* che costituiscono un tratto peculiare (e dunque imprescindibile) della scuola anglofona cui lo stesso Murphy appartiene. Del resto riferirsi a un padre chiamandolo "il vecchio", almeno sui nostri palchi, produce un senso di estraneità sempre un po' fastidioso. Ma questi giovani attori sono dotati di talento e di classe. Ecco perché anche stavolta lo spettacolo strappa applausi e consensi.
Marco Andreoli

A cena dal giudice

IN CASA DEL GIUDICE, di Marcello Isidori. Regia di Francesco Marino. Con Carlo Ettore, Francesco Martino, Valerio Tambone, Cristina Amma. Prod. Les enfants terribles, ROMA.

L'attività della compagnia Les Enfants Terribles prende le mosse da un'idea-slogan, "Teatro nei luoghi", contenente, già di per sé, una dichiarazione poetica ben

precisa. Per luoghi, infatti, qui si intendono gli spazi reali, ovvero quelli non convenzionalmente adibiti alla rappresentazione scenica. Una proposta di questo tipo, pur non del tutto originale, possiede il fascino intrinseco di ogni spaesamento estetico; eppure, di per sé, non sarebbe sufficiente a generare spettacoli degni di nota; se non fosse alimentata dai testi di un ottimo drammaturgo, dall'accortezza duttile di un regista preparato e dall'alto profilo tecnico di un gruppo di attori ben inseriti nel contesto specifico. Dopo l'esordio itinerante de *La gente è matta*, allestito tra i vicoli e le piazze di alcuni centri storici, questo *In casa del giudice* viene messo in scena nel salotto di un vero appartamento. Noi spettatori, come la compagnia stessa, siamo quindi ospiti di una famiglia reale che, casualmente o meno, condivide con i protagonisti della vicenda l'*habitat* alto borghese. Unità di luogo, dunque; ma anche di tempo e d'azione: questo "dramma da salotto", infatti, racconta e drammatizza niente più che una cena familiare, nei suoi tempi naturali e nei suoi spazi consueti. Ma si tratta pur sempre di una cena speciale, preparata e predisposta in occasione dell'atteso incontro tra Edo e suo padre Paolo, magistrato di provincia. Insieme ai due, lontani ormai da cinque anni, si siedono intorno al tavolo Giulia, compagna di Paolo, e Walter, socio e amico di Edo. Rapporti frantumati, questioni di principio, meschinità, rivelazioni, rivendicazioni: è questo il menù della serata; una serata nella quale, ognuno dei quattro personaggi finirà per farsi male. Lo spettacolo di Francesco Marino gira bene e non perde colpi; si sente e si vede che dietro a questa inusuale collocazione casalinga c'è un progetto coerente, solido, ben articolato e non semplicemente la volontà pedante

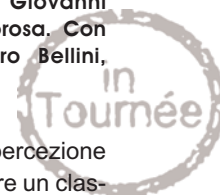
di sorprendere. Ciò dipende anche da un testo sempre equilibrato che non rischia mai la

retorica spiccia. Tra gli attori, oltre al bravo giudice Carlo Ettore, va senz'altro segnalata la prova di Valerio Tambone (Walter) che, lontano dai *cliché*, costruisce un personaggio sempre credibile e umanissimo. *Marco Andreoli*

Pazze, mamme e Madonne

MAMMA, di Annibale Ruccello. Regia di Antonella Morea. Scene di Giovanni Piscitelli. Costumi di I Dominorosa. Con Rino Di Martino. Prod. Teatro Bellini, NAPOLI.

Più passa il tempo e più la percezione che Ruccello si avvii a diventare un classico si fa certezza. Anche dalle pièce meno frequentate o strutturate di *Ferdinando*, come *Mamma. Piccole tragedie minimali*, che il napoletanissimo Rino Di Martino porta in tournée ormai da qualche tempo con la regia essenziale ma efficace di Antonella Morea. Bastano infatti le trasparenze di un grande specchio, un pentolone da strega, gli occhi bistrati del bravo protagonista, cranio rasato torso nudo e gonnellone da fattucchiera, a catapultarci nel mondo aristocratico e plebeo di Ruccello. È un monologo in quattro parti, di cui la prima dedicata a fiabe terrifiche della tradizione partenopea e le altre tre a una quotidianità degradata, divisa tra *telenovelas* e pallone, superstitazione e *trash* da rotocalco. Nella messinscena della Morea la fiaba diventa il *fil rouge* che cuce insieme i tre episodi contemporanei, mescolando la lingua alta della novellistica napoletana al guazzabuglio idiomatico di un dialetto ormai imbastardito da una generalizzata perdita d'identità. Di Martino, blandamente *en travesti*, è tutte queste donne insieme: la matta che si crede la Madonna, una madre alle prese con la gravidanza indesiderata della figlia e una donna che viene sorpresa dal terremoto mentre, in contemporanea, tiene una demenziale conversazione telefonica con un'amica e cerca di governare uno stuolo di ragazzini dai nomi improbabili (Morgan, Isaura, Dieguito...). Sono icone grottesche di un mondo che, pur sprofondato negli abissi neri di un incubo fatto di ignoranza e miseria, non è disposto a rinunciare alla sua disperata vitalità. *Claudia Cannella*



Nella pag. precedente Marina Massironi, Margherita Buy, Valeria Milillo e Isabella Ferrari in *Due partite*, testo e regia di Paola Comencini; in questa pag. una scena di *In casa del giudice*, di Marcello Isidori, regia di Francesco Marino.

Castrovillari

Bambi non abita più qui

di Andrea Nanni

È il Sud, colto nei suoi aspetti più dolenti (desiderio di fuga e paura della diversità, epopea dell'emigrazione e ansia di riscatto sociale), il cardine della settima edizione di "Primavera dei Teatri", festival sui nuovi linguaggi realizzato a Castrovillari da Scena Verticale con caparbio e appassionato gesto politico. Non a caso si svolge in Basilicata la parabola operaia di Antonio, protagonista di *FIATO sul collo* del lucano Ulderico Pesce, che in tuta amaranto ripercorre il cammino verso l'agognato posto fisso alla Fiat di Melfi, fino ai lunghi giorni di sciopero suggellati nel 2004, oltre che dalle manganellate delle forze dell'ordine (mostrate in un video documento), dalla conquista di condizioni lavorative più umane. A salvare Antonio dall'incubo della disoccupazione ci pensa Bambi (il nostro aspirante operaio ottiene il lavoro grazie alla velocità con cui ricomponi un puzzle del celebre cerbiatto disneyano), qui eletto a emblema di un candore che attraversa l'intera vicenda, tanto che, dopo un prologo a sipario chiuso, la scena si apre su un appartamento con fondale boschivo in bilico tra il cartoon e il teatro all'antica italiana. Ma ben presto l'ironia cede il passo a un patetismo didascalico e bozzettistico in cui il ricatto dell'impegno civile non riscatta le sciatterie drammaturgiche e l'insipienza registica. Non a caso si consuma in Sicilia lo strappo tra i quattro amici protagonisti di *Rosa*, testo corale che, dopo il successo di *Mari*, conferma la forza evocativa della scrittura di Tino Caspanello. Con la consueta rarefazione scandita dalla musicalità del dialetto, la partitura scenica si articola stavolta su due diversi piani temporali, quello orizzontale, sospeso, di chi non è partito, e quello furiosamente verticale di chi invece il treno l'ha preso e non è mai tornato. Sgombrato il campo dai cliché sociologici, Caspanello solleva con gesto lieve e tagliente entrambi i lembi della ferita dell'emigrazione, seguendo i capricci del caso, impietoso nel mandare in frantumi i fragili equilibri di un'amicizia amorosa che sfida pacifica-



mente le convenzioni. La nostalgia per una terra inattingibile anche se mai abbandonata echeggia nel canto delle cicale che accompagna come una linea di basso continuo, interrotta solo a tratti da un latrare lontano e da voci femminili ancora più lontane, il repertorio di giochi infantili squadernato per arginare un dolore da cui tutti, sia quelli che sono partiti sia quelli che sono rimasti, cercano inutilmente di fuggire. Non a caso in Salento può capitare di imbattersi in Via Martiri di Marcinelle, dato che gran parte dei minatori italiani morti in Belgio cinquant'anni fa veniva dal Meridione. La loro storia la racconta a rotta di collo, anche lui in dialetto, Fabrizio Saccomanno in *Via*, esempio di un teatro di narrazione appiattito su standard che confermano come la vitalità di questo genere sia affidata all'eccezionalità di certi autori-interpreti. Se questa viene a mancare non resta, come in questo caso, che la magra consolazione di una correttezza documentaria appena ravvivata da qualche squarcio lirico. Paradossalmente le parole che più rimangono nella memoria sono quelle della donna nerovestita che accompagna il narratore, quando, riempitasi la bocca di pane tolto dalla borsa, rompe il silenzio per narrare l'impotenza e lo sgomento femminile di fronte alla tragedia della miniera: soffocata dal cibo che avrebbe dovuto nutrirla, quella vedova anonima diventa l'icona di una resistenza che al Sud continua a farsi sentire più che altrove. ■

FIATO SUL COLLO, testo e regia di Ulderico Pesce. Con Ulderico Pesce, Rosamaria Tempone, Roberto Tempone. Prod. Centro Mediterraneo delle Arti, RIVELLO (Pz).

ROSA, testo e regia di Tino Caspanello. Con Cinzia Muscolino, Tino Caspanello, Tino Calabrò, Andrea Trimarchi. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me).

VIA, ideazione e progetto di Fabrizio Saccomanno e Stefano De Santis. Drammaturgia e regia di Fabrizio Saccomanno. Consulenza artistica di Salvatore Tramacere. Con Fabrizio Saccomanno e Cristina Mileti. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.



Amleto principe di Calabria

KITSCH HAMLET, testo e regia di Saverio La Ruina. Luci e suono di Danila Blasi. Con Dario De Luca, Rosario Mastrota, Oriana Lapelosa, Fabio Pellicori, Giovanni Spina, Guglielmo Bardi. Prod. Scena Verticale, CASTROVILLARI (Cs).

Nel fenomeno, sicuramente positivo, di aree fino a ieri teatralmente sterili che stanno diventando, a sorpresa, centri sperimentali del nuovo teatro va messa in evidenza l'attività della calabrese Scena Verticale, che ha in Saverio La Ruina il suo animatore. La Ruina si è messo a "dissodare" il suo territorio e i risultati eccoli: questo *Kitsch Hamlet* dove il richiamo a Shakespeare è come la memoria archetipica del grande teatro, ma resta sullo sfondo a evidenziare, fra il tragico e il grottesco, i grovigli familiari di una Elsinore minimalista, in un angolo della provincia calabrese dove si scontrano atavici ritardi socio-culturali e maldestri adattamenti alla fiction della società mediatica. Con risultati eccentrici, sconcertanti che disvelano, come nel testo scespiriano, il "marcio" di una società che ha perso, e non ritrova, un suo centro. Il kitsch di cui s'ammanta, come dal titolo, questa parodia (acre) dell'*Amleto*, e ne fa una tragicommedia in grottesco, è nel vuoto ozioso e paranoico, fatto di inazione e di noia, di tre fratelli (fra cui, dominatore e violento, quello impersonato con

vigore da Dario De Luca) sui quali vigila, morbosamente iperprotettiva, una madre paralitica,

in scena su una sedia a rotelle, che Rosario Mastrota rende *en travesti* con estro efficace. La giovane Oriana Lapelosa, capace di perturbanti improvvisazioni, introduce nella perigliosa instabilità di questo nucleo familiare la follia, di un grottesco doloroso, di una Ofelia che trascina in scena il coperchio di una bara, soccombendo a convulsioni epilettiche. Luogo di questo degradato inferno domestico è una cucina dove s'incrociano i lumi di una devozione bigotta per i santi e le madonne di una atavica, usurata *religio* e gli orrori quotidiani del tubo catodico. L'assurdità alienante in cui si consuma l'esistenza di questo microcosmo fa pensare all'acre solitudine dei ragazzi di vita di Pasolini, in un contesto di sorda disperazione che rinvia al Sud di Sciascia. *Ugo Ronfani*

La verità dell'animella

L'ARROBBAFUMU, testo e regia di Francesco Suriano. Con Peppino Mazzotta e Mirko Onofrio. Prod. Compagnia Teatridelsud, PALMI (RC).

Palmi, 1925. Durante la processione della Varia, i fascisti pretendono che la banda suoni *Giovinezza*. La maggior parte della cittadinanza, in particolare i rappresentanti della sinistra, è contraria: scoppiano così dei tumulti che sfociano nell'uccisione di un fascista. Da questo fatto di cronaca prende spunto *L'Arrobbafumu*, lavoro che conclude la trilogia di Francesco Suriano iniziata con *Roccu u sturtu* e seguita con *A cascìa 'nfemali*. La storia è vista con gli occhi di una bambina, soprannominata Arrobbafumu perché tanto povera da poter rubare solo il fumo, che viene scelta come "animella", emblema di purezza posto in cima alla Varia durante la processione. *L'Arrobbafumu* è al contempo un'incursione nella Storia attraverso il recupero di un episodio "minore" ma molto rappresentativo dell'epoca della dittatura fascista, e un suggestivo spaccato di un mondo lontano in cui spicca la figura della madre di Arrobbafumu, Centominna, che grazie ai suoi seni immensi dà il latte a tutta Palmi. Impegnata nella lotta quotidiana per la sopravvivenza, Centominna punisce la figlia chiudendola in una scatola, per poi scoprire che la bambina la vive come un rifugio. Il racconto si dipa-

na su un doppio registro - quello ingenuo e appassionato di Arrobbafumu e quello solenne e paludato dei documenti ufficiali -, accentuato dall'alternarsi del dialetto calabrese parlato dalla bambina e dell'italiano, fredda lingua burocratica. Due sono anche le versioni dell'accaduto: secondo i verbali della polizia, i fascisti sono stati vittime di un'aggressione, mentre Arrobbafumu, dall'alto della Varia, ha visto che sono stati proprio loro a sparare. Affiancato in scena da Mirko Onofrio, impegnato nel doppio ruolo di musicista e attore, Peppino Mazzotta convince nei modesti panni della protagonista facendone un personaggio a tutto tondo, delicato e poetico ma anche verace, passionale, visionario, sino a commuovere nel finale quando, ormai vecchia, Arrobbafumu grida ancora una volta la verità sui fatti della Varia per poi sparire con il suo dolore in una scatola. *Valeria Ravera*

Amore e questione meridionale

CONTADINI DEL SUD, da testi di Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli. Adattamento e regia di Ulderico Pesce. Musiche di Stefano De Meo e Marco Colonna. Con Ulderico Pesce e Maria Letizia Gorga. Prod. Centro Mediterraneo delle Arti, RIVELLO (Pz).

Amelia Rosselli, morta suicida dieci anni fa, è stata una poetessa la cui grandezza si misura con la sua atipicità: di origine ebraiche, figlia del martire antifascista Carlo, cresciuta all'estero, imperfetta e unica nell'uso della lingua italiana. A diciotto anni visse una profonda storia d'amore con Rocco Scotellaro, figlio d'un ciabattino, sindaco di un paesino della Basilicata e autore della prima indagine sociologica sul mondo contadino meridionale. Lo spettacolo di Ulderico Pesce, ripreso dopo il successo di una prima versione, nasce su questa duplice esperienza umana e poetica, vissuta prima nella caotica Roma, poi tra i prati e il fango della Basilicata, a contatto con il popolino locale. La messa in scena beneficia di una grande sincerità d'ispirazione, comunica con intensità emotiva, vive su testi suggestivi e riusciti quali i versi stessi di Amelia e soprattutto l'opera documentaristica dello Scotellaro, da cui pesca a piene mani per ricostruire personalità dei protagonisti e sfondo sociale della vicenda. Le musiche, tratte dalla tradizione

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Rosa*, testo e regia di Tino Caspanello; in basso, il manifesto di *FIATO sul collo*, testo e regia di Ulderico Pesce; in questa pag. Peppino Mazzotta in *L'Arrobbafumu*, testo e regia di Francesco Suriano (foto: Tommaso Lepera).



contribuiscono alla creazione di un'atmosfera intima, ora pregna di vitalità concreta e meridionale, ora rarefatta come il sublime ideale della poesia o dell'amore nella sua più elevata sembianza. Particolarmente efficaci le canzoni, molto ben interpretate da Maria Letizia Gorga, attrice di personalità e carisma. Ulderico

Pesce sente il personaggio di Rocco Scotellaro, come pure gli altri contadini e bufalari ai quali di volta in volta dà voce, talvolta con una immedesimazione che annulla il personaggio e fa pensare a una forma di teatro primitivo e spontaneo, talaltra prendendone le distanze per additarli al pubblico come un'umanità

sconfitta - vengono in mente i *Vinti* del Verga - ma divenuta Storia. Oggi queste esistenze, mutate le forme o le coordinate geografiche, rivivono con destini affini a quelli dei braccianti o degli allevatori lucani, che nel secondo dopoguerra lottavano per il diritto a essere uomini.
Simona Buonomano

Siracusa

Donne in guerra sulle rovine di Troia

TROIANE, di Euripide. Traduzione di Laura Pepe. Regia di Mario Gas. Scene e costumi di Antonio Belart. Luci di Carlos Lucena. Musiche di Orestes Gas. Con Lucilla Morlacchi, Luca Lazzareschi, Maurizio Gueli, Cristina Spina, Angela Demattè, Rossana Giordano, Giovanna Di Rauso, Francesco Biscione, Serena Mattace Raso, Giuliano Caruso, Simonetta Carla.

ECUBA, di Euripide. Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Arturo Anecchino. Con Elisabetta Pozzi, Sergio Romano, Ilaria Genatiempo, Paolo Calabresi, Sergio Leone, Miro Landoni, Simone Sapienza, Angelo La Mesa. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, SIRACUSA.

scarlato, intavola con Menelao (Biscione) un aspro contraddittorio, in cui prevalgono le ragioni della seduzione. Ma sono due gli elementi di raccordo dello spettacolo. Da una parte il messaggero Taltibio (Lazzareschi), spocchioso dell'arroganza dei vincitori, quindi sopraffatto dalla atrocità delle decisioni degli Achei e partecipe degli affanni delle donne troiane. E dall'altra Ecuba, a cui Lucilla Morlacchi presta superba sapienza teatrale, tetragona ai rovesci della fortuna, esempio di regale dignità nella sventura: l'urlo rappreso, inespresso, all'annuncio della morte di Polissena, e l'accorato, ulico lamento funebre sulle spoglie del piccolo Astianatte contano tra i vertici dello

Le donne e la guerra. Questo il tema rappresentato quest'anno al Teatro Greco di Siracusa con un doppio Euripide di argomento simile. Ed è singolare come, affidati ad artisti di sensibilità diversissima, i due spettacoli abbiano sottolineato non tanto l'eternità, quanto l'ineluttabilità dell'odio che abita le vittime della guerra. Firmate da Mario Gas, *Troiane* puntano a un coinvolgimento del pubblico che precede lo spettacolo stesso. Spesse nubi di nero fumo, grasso, fetido, si alzano dall'impianto scenico, imponente, che rappresenta le mura di Troia, nere, diroccate, accartocciate. Qui è un lungo, sofferto rosario di presenze femminili, quello che l'autore sgrana, una successione di racconti impietosi sul destino dei vinti. La prima è Cassandra (Spina): destinata ad Agamennone, spegne le faci con cui alimenta il fuoco sacro e profetizza un viaggio fatale. È poi la volta di Andromaca (Demattè), che avanza su un camion traballante, incerto relitto bellico. Con Ecuba, a cui annuncia la fine di Polissena, condivide il destino di madre anzitempo privata del figlio, perché come lei è rimasta in vita, ma ha perduto la speranza. E infine Elena (Di Rauso), carica di gioielli e di un sontuoso manto

spettacolo. Poi saranno ancora fumo e fiamme, quando Troia viene incendiata: effetti spettacolari, cinematografici, siglano l'impaginazione epica dello spettacolo. Lavora sulle immagini anche Massimo Castri, per *Ecuba*, ma scegliendo una prospettiva più raccolta, minimalista, per tessere una trama centrata sulla psicologia della protagonista. Balò quasi rinuncia alla scena: tutta occupata da un'enorme distesa di sabbia, appena increspata da alcune dune, mentre lo scheletro di un unico albero anticipa, rinsecchito, il boschetto dello sfondo. È una vecchietta sbilenca, Ecuba, malferma sul bastone che la sostiene: sua unica cura, durante tutta la tragedia, è raccattare cadaveri che ammonticchia ai piedi del tronco. Ed è su questa distesa di bianco che si staglia il coro delle troiane, aristocratiche nel lungo abito scuro, ultime testimoni di una *belle époque* ormai perenta. Ed è con bella energia che Polissena (Genatiempo) vigorosamente abbandona un mondo che non le appartiene, se gli Achei sono rappresentati da un Ulisse (Leone) che è campione di subdola doppiezza, da un Agamennone (Calabresi) capzioso, da un Taltibio (Landoni) sorpreso dall'indomito coraggio delle donne troiane. Per Elisabetta Pozzi Ecuba diventa una sorta di allucinato laboratorio interpretativo, in cui approfondire le sfumature di un personaggio che fa vibrare la corda della tragedia, quella del disprezzo sarcastico come quella di una rabbia indomita, incontrollabile, sino a un delirio che tutto devasta. E come *Troiane* raggiungono la catarsi nell'uccisione di Astianatte, *Ecuba* si compie quando, appreso l'assassinio del figlio Polidoro, la regina decide di uccidere i figli del reo Polimestore (Romano), accecato dalla furia di una turba di baccanti vendicative. Con Ecuba, rimarrà sulla spiaggia, dopo la partenza dei Greci: inutili relitti umani, ombre dimenticate, insabbiate tra le pieghe del mito. *Giuseppe Montemagno*





Con gli occhi di una serva

LA CREATA ANTONIA, di Silvana La Spina. Riduzione drammaturgica di Rita ed Edo Gari. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Franco Buzzanca. Con Emanuela Muni, Luana Toscano, Manuela Lomeo, Valeria Contadino, Jennifer Schittino, Francesca Agate, Pamela Toscano, Franz Cantalupo, Barbara Gallo, Giovanni Argante e altri 16 attori. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Una vera scommessa quella ingaggiata dallo Stabile di Catania e dal regista Armando Pugliese nel mettere in scena *La creata Antonia*, tratto dall'omonimo romanzo di Silvana La Spina. Bellissimo il romanzo, difficile l'operazione di adattamento. Il risultato è uno spettacolo dove ancora una volta l'aspetto estetico raggiunge massimi livelli, ma si sa gli Stabili hanno grossi mezzi ed è giusto che li sfruttino tutti. Pugliese costruisce una messinscena a quadri cromatici e ambientali differenti, laddove la storia concentra i nodi drammaturgici più forti. E dunque, il giallo sulla morte di madre Addolorata dei principi di Roccaromana si dipana sulla scena come la storia di innumerevoli donne e uomini che girano attorno alla serva, la creata Antonia appunto, che guarda, osserva, giudica tutto con occhi disincantati, privi però della forza originaria del personaggio. Tutto, di contro, appare spumeggiante, scompare l'aspetto caustico, spesso violento, assoluto del romanzo per lasciare il posto al divertimento leggero, quello degli ammiccamenti, delle frasi dialettali di allora come oggi. Della messinscena se ne ammirano la bellezza dei costumi,

la dinamica delle luci che evocano contrasti interiori, la scena fatta di più piani diversificati attraverso una disposizione di pedane. Si perde, però, l'aspetto più pregnante della storia, ovvero quello di una Sicilia di fine '700 in cui il popolo represso, rappresentato da Antonia ma anche dalle altre create, risulta lontano, quasi ignorato. Lo spettacolo rischia a questo punto di diventare una rilettura superficiale (parliamo soprattutto del lavoro sugli attori) di un contesto eppure originariamente tragico e per molti aspetti violento. Tra gli attori, che non perdono mai quella vivace interpretazione retorica che contraddistingue spesso gli spettacoli dello Stabile catanese, non si può, però, non ricordare la bravura della protagonista, Luana Toscano e quella di Giovanni Argante (monsignor Blasco). *Loredana Faraci*



Camilleri adatta Pirandello

IL VITALIZIO, di Luigi Pirandello. Adattamento di Andrea Camilleri. Regia di Walter Manfrè. Scene di Giuseppe Andolfo. Costumi di Francesca Cannavò. Luci di Renzo Di Chio. Musiche di Carlo Muratori. Con Riccardo Garrone, Giuseppe Scarcella, Franz Cantalupo, Giampaolo Romania, Massimo Leggio, Daniele Gonciaruk, Barbara Gallo, Valentina Ferrante, Donatella Venuti, Daniela Ragonese, Adele Tirante, Romana Cardile, Nella Tirante. Prod. Teatro di MESSINA - Teatro Stabile di CATANIA.

Per la prima volta rappresentato nel 1993 ad Agrigento, la compagine attoriale dello spettacolo è ora quella dello Stabile di Catania, con un protagonista di un certo interesse come Riccardo Garrone. E non solo perché Garrone rappresenta la maschera della commedia italiana (basti ricordare nel 1960 *La dolce vita* e *Signori si nasce*) ma perché ci troviamo dinanzi a un attore di grande esperienza, che si accompagna ad attori giovani. Garrone, l'anziano Maràbito della novella pirandelliana, possessore di un terreno venduto allo speculatore Sciné, è corpulento, si muove con lentezza, pronuncia a stento una lingua dialettale che non gli permette di essere incisivo, vera presenza scenica come meriterebbe un attore con la sua storia. Dunque, lo spettacolo è fatto prevalentemente di tutti gli altri personaggi: le donne di campagna, la giovane badante, il viscido notaio che, giustamente privi di uno studio psicologico, emergono per il ritmo incalzante dato alla recitazione, per la leggerezza narrativa unita a una tradizionale impostazione dei ruoli. Rappresentano uno spaccato di Sicilia fin

Nella pag. precedente, in alto, Lucilla Morlacchi in *Troiane*, di Euripide, regia di Mario Gas; in basso Elisabetta Pozzi in *Ecuba*, di Euripide, regia di Massimo Castri; in questa pag., in alto una scena di *La creata Antonia*, di Silvana La Spina, regia di Armando Pugliese; in basso Riccardo Garrone e Barbara Gallo in *Il vitalizio*, di Luigi Pirandello, regia di Walter Manfrè.

troppo conosciuta, dove terra è sinonimo di natura, dove la purezza sta dalla parte di chi ama parlare con gli alberi... Dall'altra parte ci stanno i malevoli, i profittatori, i superficiali. Manfrè rispetta la scrittura di Pirandello, ma ancora di più

l'adattamento di Camilleri. Offre uno spettacolo leggero che nulla toglie, nulla aggiunge, relegando però un attore come Garrone a una parte che non gli rende giustizia, consegnandogli una partitura verbale importante ma troppo

impegnativa. Tra gli attori ricordiamo anche Giampaolo Romania, capace di imporsi ingaggiando, sin da subito, una sorta di duello dialettico con tutti gli altri personaggi. La scena essenziale di Giuseppe Andolfo, i cui colori preminenti sono quelli della terra arsa dal sole, è rivolta unicamente a far risaltare gli attori, i loro movimenti marionettistici, tipici di quel pessimistico ingranaggio umano che solo Pirandello magistralmente seppe consegnare alla pagina.
Loredana Faraci

regia di Collovà

CAGLIOSTRO CHIMICO ERETICO omaggio a Salvo Licata

CAGLIOSTRO, di Salvo Licata. Regia di Claudio Collovà. Scene di Filippo Pecoraino. Costumi di Francesca Pipì. Luci di Andrea Barese. Musiche di Toti Basso. Con Lollo Franco, Francesco Benedetto, Costanza Licata, Rori Quattrocchi, Paola Roberti, Claudio Tombini. Prod. Festival Palermomia, PALERMO.

Franco che lo interpretò al Biondo nel 1978. Rispetto però all'edizione passata Claudio Collovà, consultando testi e fonti alternative, s'è inventato una nuova scrittura scenica realizzando così uno spettacolo volutamente torbido, tinggiato di nero e di bianco, chiazzato di petali di rose rosse che svolazzavano su quella bianca garza trasparente sotto la quale si sostanzava sin dall'inizio la controversa figura di Cagliostro. Come è ormai sua consuetudine, Collovà mischia le tesserine del testo e le sistema de-strutturate sulla scena come un continuum sognante e trasfigurato. Giuseppe Balsamo, nato a Palermo il 2 giugno 1743, autonominatosi conte di Cagliostro, girò per quasi tutte le corti d'Europa accompagnato da appellativi discordanti. Forse fu un mago, forse un guaritore, ma pure alchimista e veggente, forse un buffone di corte o un guitto di palcoscenico, forse solo un ciarlantino, un impostore o un truffaldino. Di sicuro un nero cristallo che veniva riverito e rispettato, anche temuto, e che ha dato tanti fastidi alla Chiesa del suo tempo al punto d'essere condannato per eresia dalla Santa Inquisizione a trascorrere i restanti quattro anni della sua vita murato vivo nella fortezza di San Leo in Romagna. Ed è qui, in quella cella ottagonale, che vediamo fremere e rigirarsi quella goyesca *pintura negra* di Cagliostro, incarnata incredibilmente da Lollo Franco. Ammalato di sifilide e delirante, disegna figure esoteriche che vanno a stamparsi illuminate (belle le luci di Andrea Barese) sui lati velati della scena di Filippo Pecoraino e immagina d'essere spiato di continuo da tre damine e due signorini, espressioni di quel '700 razionale e sporcaccione alle soglie della Rivoluzione Francese, ma anche del suo doppio (Claudio Tombini e Francesco Benedetto) e di quello della sua infedele mogliettina Serafina (Paola Roberti e

A Salvo Licata, giornalista e drammaturgo palermitano scomparso sei anni fa, il Comune di Palermo ha voluto rendere omaggio con un intero festival ricco di testi inediti dedicati spesso a personaggi teatrali e non della sua città. Come questo *Cagliostro* che ha concluso la kermesse nel ritrovato spazio del Nuovo Montevergini avendo come protagonista nel ruolo dell'urticante personaggio lo stesso Lollo

Costanza Licata), mentre la terza dama è la madre (Rori Quattrocchi) che odora di putredine e laidume. Uno spettacolo da non perdere quando (si spera) potrà circuitare per l'Italia e l'Europa.

Gigi Giacobbe

In questa pag. una scena di *Cagliostro*, di Salvo Licata, regia di Claudio Collovà; nella pag. seguente Federigo Ceci e Ilaria Falini in *Plautus*, di Filippo Amoroso e Gianna Petrone, regia di Ninni Bruschetta.

Crisòtemi, Atride negletta

CRISÒTEMI, di Ghiannis Ritsos. Traduzione di Nello Amato. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Elisabetta Carfa. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Crisòtemi, l'Atride negletta, la figlia dimenticata, la sorella vissuta nell'ombra. Nessuno mai si è occupato di lei, che solo ora racconta la sua «non-esistenza», trascorsa unicamente per «vedere e ascoltare» da vicino, consapevole che non le è stata negata la possibilità di «sognare in libertà». Vive ormai in solitudine, certo, lei che è stata «fortunata in tutto» in seno a una famiglia devastata dai lutti, dall'ininterrotta sequenza di feretri che hanno attraversato una dimora ora precipitata nel silenzio. Dei familiari alimenta ricordi frammentari, schegge impazzite di un passato rivissuto nell'intimità familiare. Poi il silenzio, quello che Crisòtemi, spirito contemplativo, ha imparato ad ascoltare: «le cose evidenti nessuno le scorge». Ed è alla ricerca di questi segni impercettibili che Gianni Salvo legge la parabola del personaggio, il primo della galleria licenziata da Ritsos in *Quarta dimensione*, nel 1972, coniugando un passato mitico con una contemporaneità tristemente devastata. La scena, allora, disegnata da Sessa con suggestivo impiego di contrasti cromatici, diventa labirinto esistenziale, luogo in cui evocare icone metafisiche che punteggiano un itinerario non più mitico ma umanissimo: cornici e specchi, occhi di bambole e veli nuziali, tende merlettate e vasi di fiori, animali domestici e casse vuote, si rivelano tutti oggetti di un'allu-



cinazione, rappresentazioni di una perdita e di un distacco, di illusioni e di disillusioni, sillabe sconnesse di un canto alla notte reso aereo dallo straniamento epico, brechtiano, evocato da Cavalieri. Lontana dal mito, refrattaria a una tragedia che non le è propria, Elisabetta Carta interpreta Crisòtemi nel segno di una mestizia lunare, suasiva nell'intonare un apologo della quotidianità, un elogio della domesticità, una sommessa riflessione sulla vanità delle cose destinata a culminare in una richiesta di perdono: per essere stata «una donna insignificante», lei, la non punita, sfuggita alle maglie del destino, e fors'anche della vita. *Giuseppe Montemagno*

Grande Paiato, Fedra in nero

FEDRA, di Seneca. Traduzione di Filippo Amoroso. Regia di Maurizio Panici. Scene e costumi di Marina Luxardo. Musiche di Marco Betta. Con Maria Paiato, Edoardo Siravo, Adriano Braidotti, Dely De Majo, Renato Campese. Cristina Scagliotti, Maria Milasi, Gabriella Casali. Prod. Festival Teatro dei due Mari, MESSINA.

Questa *Fedra* di Seneca, tradotta limpidamente da Filippo Amoroso e messa in scena accuratamente da Maurizio Panici con una grande Maria Paiato nel ruolo del titolo, ha avuto un grande successo al Teatro Greco di Tindari. Una tragedia antica eppure così attuale da sembrare l'eroina in questione il prototipo di tutte quelle donne che vanno via di testa perché s'imbarcano in amori impossibili, insani, malati, non corrisposti, come può essere quello d'una matrigna per il figlio del proprio uomo. In genere queste passioni che sbocciano nel parentado finiscono male. In sintesi, Fedra figlia di Minosse, cuginastra di Medea e moglie di Teseo s'innamora alla follia del figliastro Ippolito (davvero bravo questo giovane attore che di nome fa Adriano Braidotti). Poiché questa nobile anima la respinge, la donna si vendica, dietro pure suggerimento della sua nutrice (un ruolo che Dely De Majo calza a pennello), accusandolo d'averla violentata. Teseo che intanto è tornato dagli inferi (in abiti neri e rossastri quello del gagliardo Renato Campese), messo al corrente del fattaccio si vendicherà del figlio invocan-

do Nettuno, il quale facendo sorgere dal mare un enorme mostro ridurrà in brandelli l'innocente Ippolito. E dopo che il messaggero di Edoardo Siravo, con valigetta, cappello e attuale vestito nero, racconterà con grande enfasi l'accaduto, Fedra disperata confesserà la sua menzogna e si ucciderà accanto ai resti del giovane. È un labirinto la mente di questa Fedra, imparentata con la lupa verghiana e che fa il verso alla Carmen merimébizettiana e alla flaubertiana Madame Bovary, che la Paiato veste di nero, ammantata solo da un lungo scialle bordeaux e la fronte cinta con una strisciolina d'identico colore. Bene pure il coro della triade Cristina Scagliotti, Maria Milasi e Gabriella Casali, agghindato con grembiuloni grigi su vesti nere, che era un piacere ascoltare, avendo come sottofondo le romantiche musiche di Marco Betta. *Gigi Giacobbe*

Tutto Plauto in un blob

PLAUTUS, da Plauto. Drammaturgia di Filippo Amoroso e Gianna Petrone. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Metella Roboni. Musiche di Vincenzo Gangi e Riccardo Gerbino. Con Antonio Alveario, Federigo Ceci, Antonello Cossia, Ilaria Falini, Antonella Familiari, Attilio Marangon, Simona Senzacqua, Faisal Taher, Eleonora Vanni. Prod. Festival Teatro dei due Mari, MESSINA.

Ad aprire il VI ciclo di spettacoli classici del Teatro dei due Mari di Tindari è stato il *Plautus*, elaborato abilmente da Filippo Amoroso e Gianna Petrone che lo hanno estratto, a mo' di blob, dalle palliate di Plauto e messo in scena in modo giocoso e gioioso da Ninni Bruschetta. Il plot invero, molto esile, ruota attorno al personaggio di Plautus, ovvero il parassita, il servo che ha sempre fame e vive di espedienti, vestito con grande ilarità da Antonio Alveario che nella prima parte s'inventa una parlata con finta zeppola vocale che ne



aumenta la comicità. Alveario che, con grande presenza scenica, interviene ad aiutare il giovane Carino di Federigo Ceci a poter amare a tempo pieno l'etera Filenio di Ilaria Falini, ingabbiata nel serraglio della mezzana Simona Senzacqua, una sorta di cerbero con frusta che s'esprime in romanesco e che vorrebbe la somma di 20 mine per lasciarla libera. I personaggi si muovono su una grande piattaforma quadrata dai colori verdi e beige disegnata a mo' di labirinto da Mariella Bellantone, mentre i costumi contemporanei sono di Metella Roboni e per tutto lo spettacolo l'accoppiata Vincenzo Gangi alla chitarra e sax e Riccardo Gerbino alle percussioni suonano dal vivo ritmi ballabili che vanno dal tango al rock. Si apprezzano i restanti interpreti che sono le due colleghe di Filenio in generosi décolleté: la Edilio di Antonella Familiari e la Bromia di Eleonora Vanni, che si esibisce pure in una languida esecuzione canora di *Besame mucho*, e poi ancora il *miles* millantatore Pirogopolinice di Antonello Cossia in divisa da ussaro, il Palinuro di Attilio Marangon che si esprime nella lingua genovese di Gilberto Govi e di Faisal Taher che appare in un primo momento con la maglia bianconera della Juventus e alla fine con caftano e turbante nei panni di Annone Cartaginese in grado di sciogliere i nodi del racconto. Una canzone in stile *The Rocky Horror Picture Show* cantata da tutti i protagonisti, chiude uno spettacolo divertente, molto *new age*, ideato quasi per scolaresche spensierate. *Gigi Giacobbe*



Xing a Bologna



PAESAGGIO CON FIGURE (in movimento)

di Andrea Nanni

La panoramica sulla nuova coreografia europea proposta da "Figura N°" - questo il titolo del sesto "Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo" diretto da Silvia Fanti per Xing a Bologna - mette a fuoco, attraverso il lavoro di tre compagnie provenienti da Gran Bretagna, Svizzera e Francia, la rinnovata centralità di una figuralità che, lungi dal segnare un ritorno alla narrazione, sollecita lo spettatore a decifrare l'enigma del presente attraverso immagini scontornate, sagome volatili tracciate nell'aria da gesti e azioni compiuti all'insegna dell'impermanenza. Così lo sguardo si rivolge a corpi che, in spazi vuoti e monocromi (bianco per *The Quiet Dance* e *Simple Proposition*, turchese per *Love*), portano in superficie forme e suoni al tempo stesso familiari e sfuggenti, concrezioni transitorie in bilico tra serialità ed eccezionalità, incandescenza e apatia, continuità e interruzione. Nella ricerca di ogni minima asperità a cui aggrapparsi per non scivolare nel baratro su cui si affaccia la visione, lo sguardo azzarda con-

Tre compagnie, provenienti da Gran Bretagna, Svizzera e Francia, propongono una nuova figuralità in bilico tra serialità ed eccezionalità, incandescenza e apatia, continuità e interruzione per decifrare l'enigma del presente

THE QUIET DANCE, di e con Jonathan Burrows e Matteo Fargion. Prod. Dance 4, NOTTINGHAM - Dance Umbrella, LONDON - Joint Adventures, MUNICH - Kaaaitheater, BRUSSELS. **SIMPLE PROPOSITION**, ideazione, coreografia e interpretazione di Laurence Yadi, Nicolas Cantillon. Suono di Eric Linder. Luci di Daniel Demont. Collaborazioni artistiche di Daniel Demont, Edouard Levé, João Fiadeiro. Prod. Compagnie 7273, CHÂTEAU ROUGE-ANNEMASSE (F) - Villa Bernasconi, LANCY (CH).

LOVE, ideazione di Loïc Touzé e Latifa Laâbissi. Collaborazione artistica di Jocelyn Cottencin. Luci di Yannick Fouassier. Con Audrey Gaisan-Doncel, Julien Gallée-Ferré, Yves-Noël Genod, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Carole Perdereau. Prod. Compagnie 391 - Théâtre National de Bretagne, RENNES (F).

nessioni ed equivalenze pur sapendo che solo rinunciando alla «pace delle nominazioni» (come la chiama Roland Barthes) potrà fare esperienza dell'incanto fossile contenuto in quelle stesse visioni. Questa resistenza dello sguardo sembra trovare appigli soprattutto in *The Quiet Dance*, in cui risuonano con evidenza echi dell'opera di Samuel

Beckett (da *Aspettando Godot* fino a *Quad*) e delle azioni performative di Gilbert & George. Eppure questo rituale limpido e impenetrabile non verrebbe certo svilito se fosse accolto semplicemente come frutto di un'indagine sulla relazione tra passo e voce, partitura motoria in cui la condivisione di una

stessa condizione si fa toccante complicità tra il corpo addestrato del danzatore e coreografo Jonathan Burrows e quello "naturale" del musicista Matteo Fargion. Ripetute scansioni vocali, in cui permane l'impronta di un dolore spogliato dalle miserie della psicologia, accompagnano misurazioni compiute con devoto distacco, dispiegando un alfabeto gestuale che gli arti balbettano caparbiamente, forse per richiamare alla

memoria una lingua dimenticata o apprenderne una mai conosciuta, strappata a un passato o a un futuro ugualmente remoti. Come in uno spartito musicale, la trasparenza dell'architettura compositiva - risultante dalla giustapposizione paratattica di sequenze replicate secondo un disegno che nega la progressione attraverso la variazione - non scalfisce l'opacità di una materia solo apparentemente porosa e friabile, grumo oracolare ben protetto dalle insidie dell'interpretazione. Rischiano invece la maniera i più giovani Laurence Yadi e Nicolas Cantillon, intenti a squadernare in *Simple Proposition* un nutrito repertorio di figure della contemporaneità riprodotte *in vitro* secondo un approccio analitico accompagnato a tratti da una componente ludica che non riesce a farsi chiave di volta dell'operazione (come invece succede in *Love* di Loïc Touzé e Latifa Laâbissi). La decontestualizzazione delle figure riprodotte sullo schermo bianco della scena rimanda esplicitamente alle immagini di Edouard Levé (indicato tra i collaboratori artistici al progetto e citato in un *tableau vivant* tratto dalla serie fotografica *Pornographie*), ma il duo composto da Yadi e Cantillon non riesce a mantenere costante la temperatura necessaria a trasformare, come in un processo chimico o alchemico, lo stereotipo in enigma, cadendo a tratti in una sentenziosità ingenuamente sillabica, in una celebrazione del fac-simile (assunto come filtro demistificante) non sostenuta da un'adeguata strategia retorica. Semplice e implacabile è invece la strategia messa in atto da Touzé e Laâbissi in *Love*, sestetto scandito da scene incastonate tra entrate e uscite reiterate con identiche modalità da performer che, tra un quadro e l'altro, stazionano a lato del luogo deputato alle azioni rimanendo visibili al pubblico in un'attesa carica di possibilità. Ogni scena comincia e finisce senza apparente motivo declinando un codice - il mimo, strappato all'enfasi dimostrativa del soli(psi)simo virtuosistico e restituito a una giocosità infantile che ne evidenzia la natura artificiale - in situazioni che alternano stasi e azione: una zuffa tra ragazzi, il riposo di un branco di leoni, una cavalca-

ta, il giacere a terra di corpi morti. Alcuni quadri vengono ripetuti più volte non per sottolineare l'articolazione della struttura o del fraseggio, ma per ribadire l'assenza di qualunque progressione narrativa (sia all'interno dei singoli quadri che dell'intero dispositivo scenico). Ed è proprio questa programmatica regressione dell'immagine, costantemente in bilico tra vero e falso, a farci riscoprire, col sorriso sulle labbra, la natura archetipica di quel gioco con le figure che da sempre, fin dall'infanzia dell'umanità e prima di qualsiasi suddivisione in discipline, abita il nostro immaginario. ■

Ferrara e Firenze

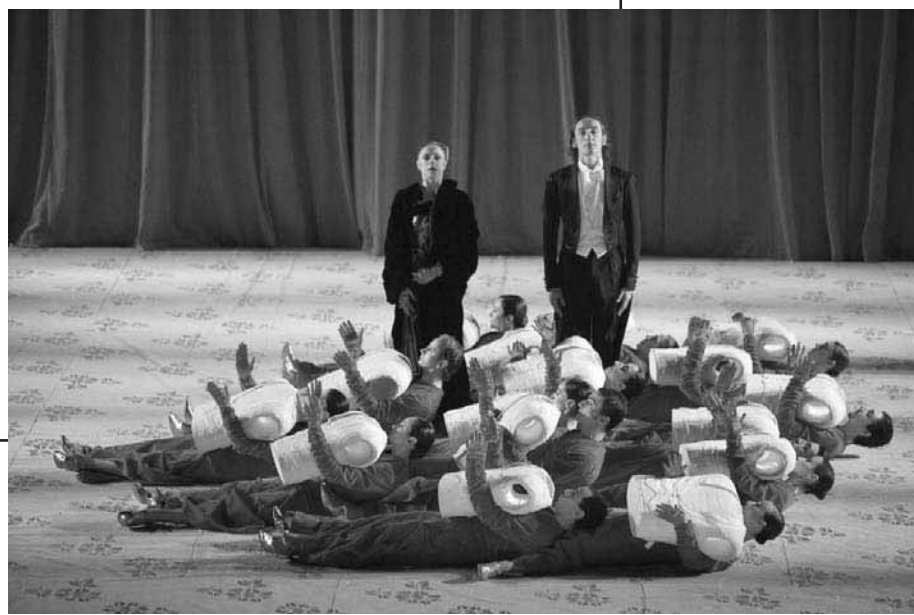
Callas / Hoffmann un'immotivata riesumazione

CALLAS, coreografia e regia di Reinhild Hoffmann. Drammaturgia di Bernd Wilms. Scenografia di Johannes Schütz. Costumi di Joachim Herzog. Luci di Manfred Voss. Con la Compagnia di MaggioDanza. Prod. Teatro Comunale di FERRARA - Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

È davvero uno spettacolo del secolo scorso *Callas* di Reinhild Hoffmann, allestito da MaggioDanza con la complicità produttiva del Teatro Comunale di Ferrara a ventitré anni di distanza dalla prima tedesca. Del secolo scorso ha soprattutto la rigidità nel contrapporre uomini e donne in una lotta dei sessi che, in un presente di identità liquide, evoca un passato dominato da ingenui schematismi oppositivi. Al secolo scorso appartiene anche la scrittura scenica (non solo coreografica) dichiaratamente espressionista di questo *stationen drama* che evita le trappole della biografia - le abusate morbosità del culto e del pettegolezzo postumi - per indagare piuttosto la natura divisa dell'interprete, costantemente in bilico tra realtà e finzione, pubblico e privato. Ma tra le mani della Hoffmann la figura della diva diventa sì emblema della fragilità di una condizione liminare ma soprattutto di una femminilità umiliata e offesa, oscillante tra la fanciullesca sospensione di un volo d'altalena e la grottesca degradazione a oggetto del desiderio in mano a una turba di uomini in frac, fantocci impacciati come pinguini e sinistri come pipistrelli. Accompagnati dalla voce della Callas e sottolineati da un cromatismo sontuosamente didascalico (bianco per la purezza, rosso per la passione e nero per la morte), sfilano sul palcoscenico repertori gestuali ridotti a gusci vuoti dal passare del tempo, restituiti con inanimata correttezza dai ballerini di MaggioDanza. Più che a una resurrezione sembra di assistere a un'immotivata riesumazione del Tanztheater prima maniera. E se non è difficile intuire le buone intenzioni del Comunale ferrarese (da sempre particolarmente attento alle sollecitazioni provenienti dal teatrodanza tedesco), meno ovvio è risalire alle ragioni che hanno portato a questa scelta MaggioDanza. Considerando l'impresa non certo scontata (è la prima volta che una compagnia italiana inserisce in repertorio una pièce di Tanztheater d'epoca) e scartando le consonanze esteriori (l'omaggio alla diva del belcanto da parte di una formazione coreutica legata a una fondazione musicale), si ha l'impressione che *Callas* sia stato scelto in quanto terreno di confronto con uno dei (pochi) linguaggi ancora non sperimentati da MaggioDanza, tassello di un itinerario eclettico che nel corso degli ultimi decenni ha portato la compagnia a misurarsi con il neoclassico e il contemporaneo, il moderno e il postmoderno, senza riuscire a costruire nel tempo una propria identità.

Andrea Nanni

In apertura Jonathan Burrows e Matteo Fargion, coreografi e interpreti di *The Quiet Dance*; in questa pag. una scena da *Callas*, coreografia e regia di Reinhild Hoffmann (foto: Caselli).





Red e Adda Danza

I SOLITI NOTI dal profondo nord

di Domenico Rigotti

In calo, e ormai da tempo, le quotazioni della Francia (ormai un ricordo la *nouvelle danse*), anche se continua ad andar forte il nome di Angelin Preljocaj (Reggio Emilia lo ha poche settimane fa incluso tra gli ospiti del suo annuale Festival, il Red, con un dittico che mette in congiungo Stravinskij e Cage: ecco rilanciato, pezzo forte della serata, le barbariche *Noces* del primo, ma nuovo per l'italica platea, e il recente *Hampt Moves* nato sui suoni del guru americano). Al palo o quasi i mediterranei (non basta il portoghese Rui Horta sperimentatore colto del rapporto video/scena o lo spagnolo Celabert a creare una corrente), è il brumoso Nord che sembra essere il protagonista del teatrodanza del nuovo Millennio. Ed è sempre da quelle terre, britanne, scaldiche o alemanne che siano, che piovono nella penisola i gruppi più attivi e i nomi più forti. In verità quasi sempre gli stessi. Così anche in questa primavera. Ancora una volta gettonatissima Sacha Waltz che ha ormai sostituito la Bausch, "recuperata" la Hoffmann che per i giovani danzatori fiorentini di Maggio Danza ha rimesso in cantiere l'ambiguo *Callas*, e ponti d'oro per Russell Maliphant che per ballerini ardimentosi crea michelangiotteschi duetti, quintetti o non meno semplici "a soli", vedasi al proposito (sempre di passaggio al Red) il seducente *New male* per l'ormai lanciatisi-

mo Alexander Varona. Ma di ritorno, e anch'esso sulla medesima piazza emiliana, anche il Cullberg Ballet che però non ha più al timone, e da tempo, Mats Ek, diventato *free dancer* e che anche si dedica sempre più volentieri al teatro di parola. Lo scettro ceduto al danese Johan Inger (classe 1967), cresciuto nel segno iperfluido e musicale del grande praghese-olandese Jiri Kylian, e però capace di sfoggiare una sua interessante personalità. A dimostrarlo con *As if* esibito unitamente ad *Alluminium* dello stesso Ek. Due coreografie forti e violente che si presentano entrambe come metafore della vita. Ma quale lavoro di teatrodanza oggi non si presenta come metafora della vita? Due lavori entrambi pulsanti e ricchi di energia pur se affiora il *déjà vu*. In *As if*, sulla scena, cosa non nuova per il quarantenne Jansen, un grande muro rotante su se stesso è il fulcro d'attrazione. Luogo o oggetto dove ci si nasconde, si gioca, sopra il quale con rapidi salti si sale e magari lo si scavalca per passare oltre e dimenticare le frustrazioni esistenziali. Nel robusto brano in cui si insinuano schegge di parole non tutte afferrabili (è la moda anch'essa), accelera o frena la danza ora scompagnata ora compatta a seconda della velocità che Jansen impone ai suoi ballerini. Bravissimi come sanno solo essere questi scandinavi tra i quali ora compare qualche

A Reggio Emilia trionfa il Cullberg Ballet con *As if* e *Alluminium*, mentre alla rassegna lombarda, accanto ai nomi "di casa" (Simona Bucci e Antonino & Kaiser), spiccano le eclettiche coreografie dell'afroamericano Alonzo King

Frammenti di folgorazione amorosa

NAMORO, coreografia di Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci. Suono di Roberto Rettura. Con Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci. Prod. Gruppo Nanou, RAVENNA.

Non è possibile descrivere l'innamoramento. Per quanto un linguaggio tocchi territori tangenziali, la situazione amorosa manterrà sempre zone di ineffabilità, strati irriducibili che provocano uno sbandamento. Stando su tale

chiave di lettura, possiamo affermare che il ravennate Gruppo Nanou abita questo stordimento, rischiando ogni replica con il mostrare un oggetto che non è possibile afferrare. In *Namoro* il discorso amoroso, trasladando i *Frammenti* di Roland Barthes che ne sono la sottotraccia forse più manifesta, è pura immagine, folgorazione dell'istante sospesa e offerta al completamento di chi guarda. In un tappeto sonoro di borborigmi elettronici, due corpi: il maschile sempre immobile sul fondo e sempre di spalle, intento a imbastire un tessuto vocale che sfugge al significato, costruito su residui verbali di senso; l'altro, il femminile, alle cui partiture sullo spazio vuoto possiamo forse aggrapparci, sempre con Barthes, in cerca di alcune "figure", brevi incipit di un romanzo inconcluso. Camminate concentriche all'indietro, avvicinamenti all'altro che la schiena inarcata rifiuta di completare, ora sottolineando il ventre-metonymia del rapporto ora adagiandosi sul palco, in disarmo con la testa fra le ginocchia. Nelle movenze da atleta di Rhuena Bracci si potrebbero decifrare le prime fasi di una qualsiasi relazione amorosa: l'approccio in verticali volutamente imperfette, le burrasche in una partitura convulsa di busto e braccia, l'abbandono all'amato nello sfocarsi dei contorni del corpo con l'avanzare dell'oscurità. Potremmo, dicevamo. In questi quadri coreografici, come quando si è innamorati, tutto ci appare segno. Ma intuiamo in fondo, con Nanou e il suo lavoro di raro rigore, che nel nocciolo si palesa l'inesprimibile. Che è precisamente, paradossale solo in apparenza, ciò che abbiamo afferrato e che terremo stretto dalle folgorazioni di *Namoro*. Lorenzo Donati

collega che giunge dall'Est. Quanto ad *Alluminium*, lavoro nato per l'American Ballet, Mats Ek riconferma la cifra personale e riflessiva, senza però quegli spiazzanti guizzi surreali di sue più lontane coreografie che ne hanno determinato la fama. Anche in questa *pièce*, realistica e astratta a un tempo, nel crescendo furente della musica di John Adams si respira, come in quella di Jansen, solitudine, frustrazione, vuoto. Un fascio di luce obliquo taglia la scena spoglia e grigia come grigi sono i costumi dei ballerini. Un tavolo e su di esso una pila di piatti metallici (*Alluminium*). Intorno a esso, quasi in dialogo, si muove una figura femminile. Un gesto brusco e la donna scaraventa a terra i piatti e in quell'atto con un cupo vibrato di piatti prende voce la musica. Entra un uomo. Poi un intero gruppo, quasi un coro. Velocemente vengono trascinati in scena altri tavoli. Se in *As if* si danza intorno o si sale sul muro, qui si sale e si danza sopra i tavoli che vengono sollevati e ribaltati, anche scaraventati lontano come le altre suppellettili in un crescendo sempre più frenetico e in una continua contrapposizione e lotta

tra coppie e gruppi. È la rivolta contro gli oggetti quotidiani e il loro uso pedestre, il che significa la ribellione contro la monotonia del vivere. Il lavoro si attaglia alla perfezione alla flessuosità espressiva dei ballerini (soprattutto sono movimenti e posture asimmetriche dei corpi, cosa caratteristica del linguaggio di Ek) e riflette, come quello del più giovane collega, l'idea di una società in bilico tra assoggettamento a regole e consuetudini e desiderio, bisogno di infrangerle. È insomma euforia liberatoria, ma anche sconsolata solitudine. C'è, nei due lavori, lo spirito del nostro tempo. Uno spirito che aleggia, ma in termini diversi e meno brutali, anche nelle coreografie dell'afroamericano Alonzo King. È stato l'Alonzo King's Lines Ballet di San Francisco la piccola rivelazione della veneziana Biennale Danza del 2004, di ritorno ora in breve tournée nella nostra penisola. A Padova e a chiudere la rassegna Adda Danza che in questa sua undicesima edizione ha però voluto privilegiare i gruppi e i nomi di casa nostra. A sfilare fra gli altri, la sempre più apprezzata Simona Bucci e la coppia *outsider* Antonino & Kaiser (un piccolo asso nella manica il loro *Immune*). Ancorché paladino del linguaggio classico-accademico, King, il cui *ensemble* si avvale di otto formidabili danzatori, si muove però su linee del tutto personali: se ne appropria ma lo arricchisce di un'energia nuova e fa che in esso si insinuino forti elementi del teatrodanza contemporaneo, magari unendo l'astrazione alla sensualità più rovente. A testimoniare le coreografie presentate e giocate su basi musicali le più eterogenee. Classiche o etniche. Al classico, già lo dice il titolo, si ispira *Haendel*. E qui la musica fascinosa del grande compositore barocco serve a "re Alonzo" per creare una complessa, audace sinfonia di corpi, dove tormento e estasi si succedono in una serie di elaboratissimi, quando non inquietanti, duetti, dove mani e braccia delle coppie che agiscono sembrano incatenarsi fra loro, come "prigionieri" michelangioteschi. In *The moroccan project* sono invece i suoni ammalianti di musiche berbere e altre popolari del Marocco o rituali dell'Africa Occidentale che permettono agli straordinari ballerini californiani di dare dimostrazio-

In apertura una coreografia di Alonzo King; in questa pag. *Alluminium*, coreografia di Mats Ek per il Cullberg Ballet; nella pag. seguente Marina Giovannini in *Un respiro*, coreografia di Virgilio Sieni (foto: Alessandro Botticelli).



ne, soprattutto attraverso elaboratissimi assoli, della loro possente fisicità, quasi fossero posseduti da un demone interiore. Ci si sposta nel Sol Levante con *Koto*. Qui, trascinati dal suono del famoso strumento musicale giapponese che dà il titolo, in gonne e pantaloni amplificati da cerchi di crinoline, tanto da sembrare creature fantasmatiche, i gesti dei bravissimi danzatori sembrano farsi più leggeri e delicati, quasi i loro meravigliosi corpi volessero lievitare. Innervato in un codice neoclassico, ma arditamente innovativa risulta anche *Who dressed you like a foreigner*, brano modulato sui ritmi e le percussioni del musicista Zakir Hussain. E che rivela anch'esso l'ecllettismo di questo coreografo che forse non ha idee originalissime, ma è riuscito a occupare nel nuovo firmamento della coreutica "made in Usa" un posto non proprio secondario. ■



Milano/Uovo

Il lungo RESPIRO di Sieni

UN RESPIRO, regia e coreografia di Virgilio Sieni. Con Marina Giovannini e Simona Caia. Prod. Fondazione Teatro A. Ponchielli, CREMONA - Compagnia Virgilio Sieni, FIRENZE.

miracolo
disegno e regia Firenze Guidi

E L A N FRANTOIO

14-15-16 Luglio 2006 ore 21.15 e 23.00
Ponte Mediceo di Canniano. Fucecchio. FI

info: elanfrantoio@tiscali.it +39 0571 261143

Non sono molti gli omaggi che la scena italiana nel centenario della nascita ha finora reso a Samuel Beckett. Uno dei più convinti e curiosi ci è giunto da Virginio Sieni, cioè da uno dei massimi e più raffinati campioni del teatrodanza di casa nostra. Suggestivo, vedi caso, non da una delle opere più note del grande drammaturgo irlandese, ma addirittura da quella che è solo una piccola, bizzarra scheggia del suo pensiero: *Respiro*. Un piccolo capolavoro di una durata infinitesimale, tanto che alla sua prima apparizione in un teatro londinese nel 1970 esso non superava i trenta secondi di durata. Un testo quasi impossibile da analizzare, dove l'autore interroga l'indicibile eternità di "un respiro" appunto. Sieni, al contrario, questo atto primario dell'esistenza, questo, come lui stesso afferma, «momento infinitesimale che racchiude l'energia vitale», sembra metterlo sotto l'occhio di una lente di ingrandimento e, realizzando una seducente ricerca fisica e visiva, dilata la durata fino a far raggiungere all'operina la consistenza, si direbbe, di un atto unico. Sulla scena una danzatrice (la brava, impegnatissima Marina Giovannini), qui in abito e scarpette bianche con tacco, il viso imbiancato da clown triste, che a metà performance si trova accanto un suo doppio in nero (Simona Caia): Odette e Odile del vecchio *Lago dei cigni* di cui, in un video anteposto, due bimbe "giocando" sulla musica di Cajkovskij lasciano intravedere che così forse è. In un immenso spazio nero, "macchiato" solo da un immenso barocco lampadario a gocce che sale e scende, sono gesti frastagliati, azioni minime, scivolare di corpi. E ogni volta la posizione delle esecutrici a cambiare e a mutare di collocazione; e così, per scatti ogni volta di 40-45 secondi, per sessanta minuti. Il tempo che serve a Sieni per intrecciare continue domande sul senso dell'esistenza. Giustamente, *Un Respiro* è apparso inserito in quella singolare e interdisciplinare rassegna che è *Uovo-Performing Arts Festival*. Rassegna il cui scopo è quello di coniugare non solo linguaggi diversi ma di cogliere le tendenze più originali e innovative del panorama di oggi, e che giunta alla quarta edizione ha dimostrato di essere realtà ormai ben radicata nella realtà milanese. Domenico Rigotti

Streghe, segreti e Cappuccetto rosso senza papà

di Nicola Viesti

Ottima edizione questa del "Maggio all'infanzia", la rassegna pugliese (a Gioia del Colle) di teatro ragazzi che, molto opportunamente, questa volta si è gemellata con la napoletana "Angeli al Sud" offrendo una lunga e inedita vetrina di ciò che il teatro meridionale produce per i più piccini. Spettacoli di notevole professionalità e alcune "prime" hanno confermato lo stato di salute di un genere che sta realmente cercando tematiche e linguaggi non convenzionali. Come quelli, apparentemente molto classici, che Angela Iurilli ha messo in campo in un *Cappuccetto rosso* che, a dispetto della notorietà di una storia assai sfruttata, si rivela di grande freschezza e semplicità. Questa volta la nota fiaba è vista con occhi tutti femminili e si concentra sul rapporto madre-figlia, abolendo del tutto la figura del cacciatore e sottolineando con leggerezza e tatto la mancanza di un padre. Elemento forte, e sorprendente, della messa in scena è la presenza della piccola Graziana Mentano, una bambina assai timida nella vita che si trasforma in palcoscenico in una protagonista di sfrontato cipiglio. Una vera prova di attrice resa possibile da un costante e ininterrotto lavoro, durato tre anni, con la Iurilli. Gran divertimento per le festeggiate *Storie di streghe*, nuovo spettacolo del Kismet firmato da Lucia Zotti. Particolarmente azzeccata la vicenda portante con una fattucchiera ormai rimbambita che ha la fulgida idea di crearsi una figlia a cui trasmettere i suoi malefici saperi. Ma non tutte le ciambelle riescono con il buco e la vecchietta si ritroverà madre di una fanciulla di una bontà assoluta e molto suscettibile al fascino maschile che, con candore non esente da malizia, interpreterà a modo suo le mitiche storie di incantatrici che la genitrice le propone per una adeguata educazione. Le

Streghe possono contare sulla qualità, come sempre molto accurata, del marchio Kismet e sono sorrette da interpreti che sommano alla bravura una dirompente simpatia. Il percorso artistico del romano Teatro delle Apparizioni approda a un teatro di attori, dopo un debutto, appena sei anni fa, dedito alle possibilità di una scena sensoriale e una seguente ricerca sulle capacità visionarie di immagini che molto spesso traevano forza e consistenza dal buio. Un tragitto che si dimostra coerente e interessante e che fa de *La stanza dei segreti* una proposta che riesce a coniugare la limpidezza e la linearità del dato formale a una convincente e coinvolgente prova di interpreti. Lo spettacolo, per bambini e adulti, mette in scena fiabe che hanno la particolarità di essere inedite o di essere prese dalla vita, da esemplari parabole del nostro quotidiano. In un enorme sacco sono nascosti i segreti che un Maestro di chiavi, con l'aiuto del bizzarro servitore Toppa dai modi spesso un po' bruschi, deve assolutamente salvare dal mostruoso Obliò. La spaventosa creatura è ormai prossima a scoprire il nascondiglio e l'unica possibilità di preservare i pochi segreti ancora rimasti è quella di affidarli a ogni singolo spettatore che, una volta uscito dalla stanza, li porterà per sempre con sé. La semplicità del racconto diviene il pretesto per una rappresentazione di grande fascino sostenuta dalla capacità dei due interpreti di

tenere desta l'attenzione di un pubblico di ogni età, catturato completamente da un gioco scenico sempre improntato al rigore e alla misura, segnato da un minimalismo che riesce a creare piccoli incanti ed emozioni complici. Ironico e scaltro, *La stanza dei segreti* è dedicato a un numero limitato di spettatori, posti tutti intorno a un ring di bianco accicante, a officiare un cerimoniale allegro e appagante. ■

CAPPUCETTO ROSSO, testo e regia di Angela Iurilli. Musiche di Nico Masciullo. Con Angela Iurilli, Nico Masciullo, Graziana Mentano. Prod. Angela Iurilli, BARI.
STORIE DI STREGHE, di Lucia Zotti. Con Monica Contini e Lucia Zotti, Nico Masciullo. Prod. Kismet Opera, BARI.
LA STANZA DEI SEGRETI, drammaturgia di Simone Giorgi e Fabrizio Pallara. Regia e scene di Fabrizio Pallara. Con Fabrizio Pallara e Giuliano Polgar. Prod. Teatro delle Apparizioni, ROMA.

saggi

Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia, a cura di Simone Soriani, Titivillus, Corazzano (San Miniato), 2006, pagg. 211, € 14,00.

Partendo da *Cicoria*, spettacolo che Celestini e Ventriglia hanno scritto e allestito dal 1998 al 2000, il volume raccoglie dichiarazioni, ricordi dei due "attuatori" e testimonianze di critici e spettatori. Il libro è completato da una lettura critica dello spettacolo e da alcuni saggi monografici.

Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame, a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani, Edizioni Plus, Pisa, 2006, pagg. 214, € 15,00.

Interviste a Dario Fo e Franca Rame, un articolo inedito dell'autore-attore, una serie di saggi d'area anglofona ripercorrono la carriera dei due artisti. Vengono, inoltre, riprodotte foto, disegni, schizzi preparatori degli spettacoli realizzati dallo stesso Fo.

Andrea Bisicchia, Teatro e scienza, Utet, De Agostini, Novara, 2006, pagg. 147, € 11,00.

Due mondi apparentemente estranei, il teatro e la scienza, ma che, come dimostra Bisicchia, hanno legami e punti di tangenza fin dai tempi di Eschilo. Ripercorrendo la storia del teatro si individua l'influenza della scienza sul linguaggio teatrale dal *Prometeo incatenato* di Eschilo al *Negromante* di Ariosto, dal *Candelaio* di Giordano Bruno alla *Vita di Galileo* di Brecht.

Il Ritmo come principio scenico, a cura di Roberto Ciancarelli, Audino Editore, Roma, 2006, pagg. 189, € 19,00.

Dagli scritti dei padri fondatori della regia come Appia, Artaud, Mejerchol'd, Stanislavskij, e dei pionieri della danza moderna, come Isadora Duncan, viene illustrata la forza segreta del ritmo che porta a scoperte e trasformazioni sceniche. Viene così a costituirsi una teoria sulla scienza del ritmo che viene poi tradotta in efficaci applicazioni pratiche.

Umberto Artioli, Carmelo Bene, Un Dio assente, Medusa, Milano, 2006, pagg. 174, € 18,50.

Emerse dall'archivio di Artioli, dopo la sua morte, queste conversazioni con Bene, registrate nel 1988 prima della "prima" di *La cena delle beffe* di Sem Benelli affrontano temi svariati, in modo talvolta illuminante, come il divino, la follia, la filosofia, Nietzsche, Derrida, la Biennale di Venezia, i santi analfabeti, la cultura popolare. Postfazione di Carlo Sini.

Claudio Longhi, Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi, Edizioni Ets, Pisa, 2006, pagg. 194, € 14,00.

Genesis, ricostruzione, fortuna, trasposizione televisiva dello spettacolo di Ronconi, andato in scena al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1969, e del lavoro di adattamento di Sanguineti del poema di Ariosto. In chiusura cronologia della vita e delle opere di Luca Ronconi.

Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, Io vivo nelle cose. Dal progetto "Rooms" a Pasolini, Ubulibri, Milano, 2006, pagg. 280, € 29,00.

Quindici anni di attività dei Motus attraverso i loro spettacoli-eventi. Oltre alle fotografie, agli appunti di viaggio, alle note di regia e al testo di *Rooms*, sono presenti scritti di Stefano Casi, Massimo Marino, Renata Molinari, Gilberto Santini, Luca Scarlini, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucci, Goffredo Fofi.

bibli

Piccolo e Ronconi a Torino: due giubilei

Il Piccolo e il mondo, a cura di Mario Pasi, Edizioni Fiera Milano, 2006, pagg. 178.

Luca Ronconi per Torino, a cura di Ave Fontana e Alessandro Allemandi, Umberto Allemandi editore, Torino, 2006, pagg. 228, € 50,00.

Precede le celebrazioni per i sessant'anni del Piccolo Teatro, che cadranno l'anno prossimo, questo volume che ripercorre gli anni delle tournée internazionali dalla prima della stagione 1948-49 alle recenti negli Stati Uniti e in Cina. Attraverso i saggi di Mario Pasi, Marco Garzonio, Mario Raimondi, Maria Grazia Gregori, Nanni Delbecchi, Ezio Partesana, Stella Casiraghi e una prefazione di Ferruccio De Bortoli, si ripercorre la storia del Piccolo messaggero della qualità artistica italiana all'estero. Arricchiscono il volume le foto di Luigi Ciminaghi che fanno rivivere anche la storia di Milano e dell'Italia degli ultimi sessant'anni. Altro libro fotografico e "celebrativo", *Ronconi per Torino*, ripercorre quarant'anni di lavoro del regista analizzando oltre trenta spettacoli tra cui alcuni prodotti e realizzati a Torino dal *Riccardo II* del 1968 a *Gli ultimi giorni dell'umanità* nel 1990, fino ai cinque spettacoli *Domani* allestiti in occasione delle Olimpiadi invernali del 2006. Il compito di ricostruire l'intera carriera ronconiana è affidato a Oliviero Ponte di Pino e alle 150 fotografie realizzate tra gli altri da Marcello Norberth, Tommaso Le Pera, Ugo Mulas. Completano il volume il cast degli spettacoli, un'analisi delle regie di prosa e di lirica, interviste a Ronconi e la cronologia delle regie teatrali e liriche.



Guida all'Abruzzo teatrale

Franco Celenza, Storia del teatro in Abruzzo dal medioevo al secondo novecento, Edizars, Pescara, 2005, pagg. 308, € 20,00.

Il volume merita attenzione per la completezza con cui è affrontata la materia, per la cura con cui vengono esplorate le origini della cultura monastica benedettina e il dramma liturgico del Medioevo in Abruzzo, nonché per l'articolata documentazione con cui si indicano i contributi regionali al teatro rinascimentale, illuministico e risorgimentale, il lascito dannunziano nel territorio e la riscoperta, in puntuali capitoli affrontati con strumenti critici originali, degli autori di casa, da Luigi Antonelli, Luigi Chiarelli ed Enrico Cavacchioli, la triade del novecentesco "teatro del grottesco", a drammaturghi locali la cui memoria è stata appannata dal tempo come Nicola Moscardelli, Luigi Amar (pseudonimo di Berardo Mancini Sbraccia), Mario Federici, Eraldo Miscia, Carlo Vallauri e Mario Fratti che, quasi ignorato da noi, è una personalità di spicco sulla scena degli Stati Uniti, sua seconda patria. Sono esemplari, per attenzione e completezza, i capitoli dedicati a Ignazio Silone, Mario Pomilio ed Ennio Flaiano, i cui contributi alle scene sono efficacemente richiamati contro la tendenza a dimenticarli. A queste qualità del volume - che fanno di Celenza il maggiore fra gli esperti del Teatro abruzzese, e che sono messe in rilievo nella prefazione di Giovanni Antonucci - si aggiunge una puntuale, aggiornata ricognizione sulle attività teatrali locali, che va dai palcoscenici storici e privati, con corredo di documenti fotografici di archivio, alle vicende, fra luci e ombre, dello Stabile dell'Aquila. *Ugo Ronfani*



a cura di Albarosa Camaldo

Teatro: utopia del passato

Georges Banu, *Memorie del teatro*, a cura di Franco Vazzoler, Genova, il Melangolo, 2005, pagg. 151, € 16,00.

Quanta intelligenza innervata d'amore, quanto teatro "inscritto nell'anima" contiene questo piccolo libro di Georges Banu. Sono ormai rare le penne critiche capaci di andare al di là del proprio naso, capaci di scorgere in uno spettacolo il filo che lo allaccia a uno o più cammini che il teatro ha compiuto. La ragione sta forse proprio in quello che Banu scrive nella postfazione all'edizione italiana, in quella «soggezione di fronte al presente che rischia di ingolfarsi in un presente senza traccia né padri», diffusa non soltanto fra chi il teatro lo fa ma anche fra chi è chiamato a osservarlo. Frammenti di memorie personali («la memoria del teatro è soprattutto la memoria di quel che si è amato»), immagini di spettacoli importanti si alternano a riflessioni sui modi in cui il teatro del Novecento ha guardato alla memoria nelle sue tre diverse declinazioni di memoria dell'io, memoria del teatro e memoria delle origini. Non dunque un teatro della storia che guarda al mondo e all'avvenire, ma un teatro della memoria che vuole recuperare un cammino fatto mettendo i propri passi sui passi degli altri, in cui l'attore e la scena investono il museo dei testi e dei luoghi per invitare la platea a condividere questa resurrezione delle opere morte. È lunga la lista dei maestri - da Stanislavskij a Grotowski - che hanno esplorato le possibilità di attualizzare la memoria nel tentativo di rinnovare il teatro e ritrovare le sue risorse iniziali. Banu la percorre tutta, approdando infine al nostro tempo, in cui la memoria, entrata nell'età della glaciazione, è diventata «oggetto da visitare e non fantasma da resuscitare». *Roberta Arcelloni*



Arlecchino fu Tristano

Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pagg. 291, € 18,00.

Era un «borborismo, un balbettamento sottoposto a diverse metamorfosi, soprattutto nelle favole e nei riti pagani della Francia e dell'Europa del Nord», il nome Arlecchino, ma poi un attore, nato a Mantova il 7 aprile 1557, Tristano Martinelli se lo prese e battezzò così un suo personaggio, parente stretto degli zanni, ma destinato ad affrancarsi non solo da loro ma anche dal suo stesso creatore. Pirandelliano *ante litteram*, Arlecchino, morto il suo autore, non ha mai smesso di andare in giro per il mondo e per i suoi secoli a cercarne altri capaci di raccontare le sue storie d'origine infernale, senza mai cedere a nessuno la palma conquistata della fama universale. Siro Ferrone, con la pazienza e la passione del cercatore d'oro, rimasta fra documenti d'ogni tipo, scorre lettere, scruta dipinti e stampe e, con le pietruzze che recupera col suo setaccio di studioso acuto e perspicace, ricostruisce il variegato mosaico della vita vagabonda dell'attore e della sua compagnia che la peste scaccia da Mantova e conduce nel nord d'Europa in cerca di fortuna. Le Fiandre, Londra, Parigi, Madrid, e poi di nuovo l'Italia, Venezia e Firenze, infuriano guerre, lotte dinastiche e carestie, ma Martinelli, acrobata abile sulla scena ma anche nella vita, raggiunge ricchezza e celebrità. Tutte cose vane, a continuare a resistere per oltre 400 anni è solo un abito di pezze colorate. *Roberta Arcelloni*



Gabriele Lucci, *Musical*, Mondadori-Electa, Milano, 2006, pagg. 351, € 20,00.

Uno strumento prezioso per gli appassionati di musical, ne ripercorre i fasti dai primi film musicali dell'epoca del muto al recente *The Producers* (2006). La piccola enciclopedia illustrata presenta i film in ordine alfabetico e offre diverse sezioni tematiche. Negli apparati la cronologia, gli oscar, i siti internet, i film perduti e una ricca bibliografia.

testi

Eugène Ionesco, *Giosetta e il suo papà*, Il Castoro, Milano, 2006, pagg. 32, € 13,50.

Da uno dei maestri del teatro novecentesco, un libro per bambini, illustrato da Katharina Bußhoff, che Ionesco aveva pensato per la figlia Marie-France. *Giosetta*, giocando a nascondino, cerca dovunque il suo papà in uno straordinario viaggio surreale e commovente fra i piccoli oggetti quotidiani.

Gioele Dix, Sergio Fantoni, *edipo.com*, Ubulibri, Milano, 2006, pagg. 93, € 13,00.

La coppia Dix-Fantoni trasforma *l'Edipo re* sofocleo in un testo satirico, evidenziando il lato comico dei sinistri eventi che lo caratterizzano. Introdotto da riflessioni di Umberto Albin e di Sergio Fantoni, il testo dello spettacolo e, in appendice, alcuni appunti presi durante il lavoro di elaborazione.

Ruggero Cappuccio, Paolo Borsellino essendo stato, Scritture Segrete, Roma, 2006, pagg. 58, € 10,00.

Il testo dello spettacolo portato in scena dall'autore stesso, con protagonista Massimo De Francovich: negli ultimi attimi di vita il giudice Paolo Borsellino ripercorre la sua giovinezza, i difficili anni della maturità, l'amicizia con Giovanni Falcone. Il diario di un uomo che, come in una tragedia greca, sa di andare incontro a un terribile destino.

Edoardo Erba, *Sei commedie in commedia*, Ubulibri, Milano, 2006, pagg. 175, € 16,50.

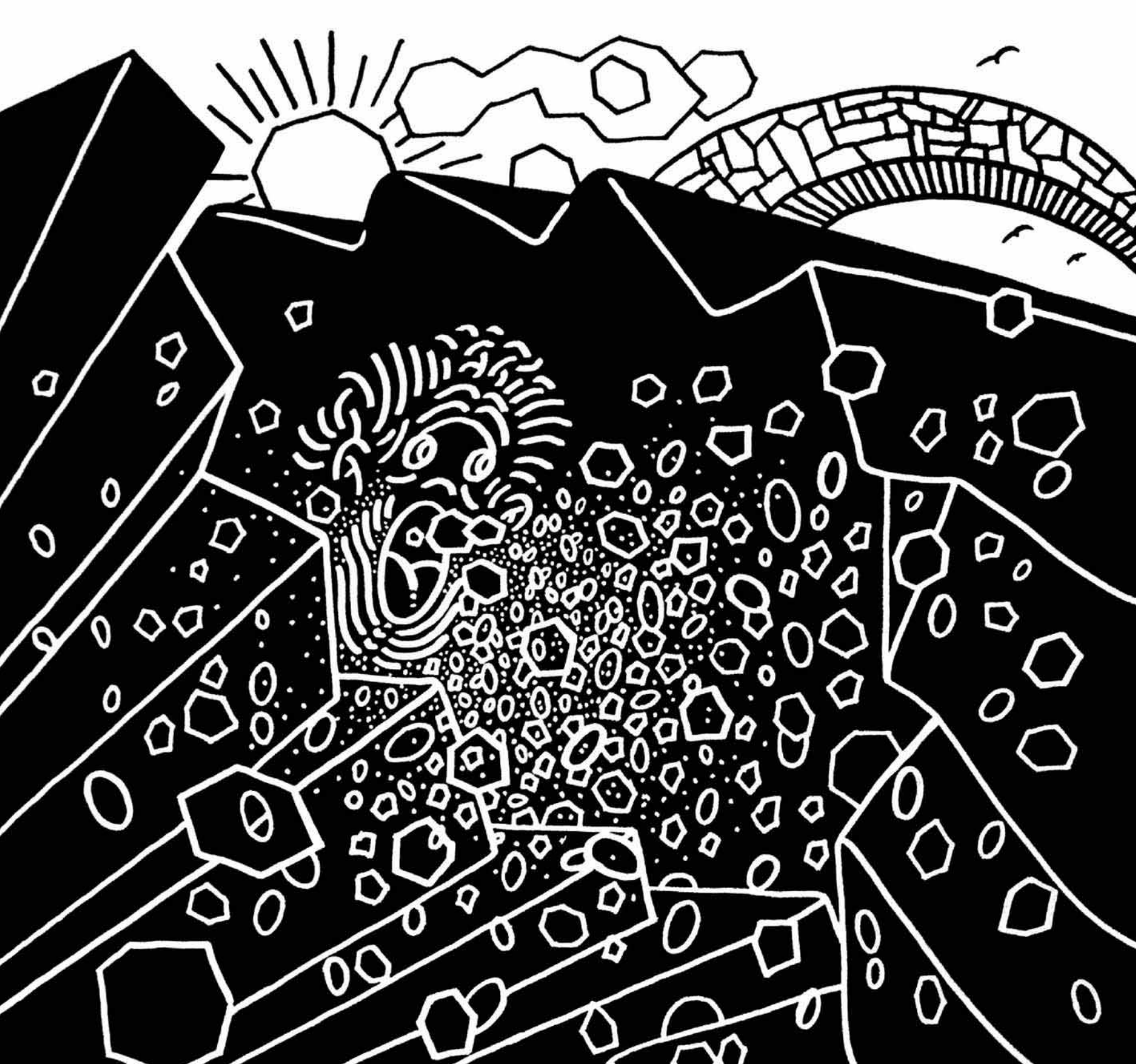
Sei testi di "teatro nel teatro": da *Margherita e il gallo*, "falso teatrale" ambientato nella Firenze cinquecentesca, a *Animali nella nebbia*, drammatica favola contemporanea, al romanesco *Muratori*, agli esilaranti protagonisti di *Notte di Picasso*, a *Vaiolo*, la pièce sul teatro che non c'è più. Infine *Intervista*, apologo sulla degenerazione dell'ambientalismo contemporaneo.

Giuseppe Manfredi, *Anja. Un romanzo per la scena*, Gremese Editore, Roma, 2006, pagg. 121, € 10,00.

L'avvincente storia dell'incontro d'amore fra Dostoevskij, ormai maturo, e la giovanissima Anja, la dattilografa che stese in ventiquattro giorni *Il giocatore*, come allo scrittore era stato imposto dal suo editore.

Antonio Tarantino, *La casa di Ramallah e altre conversazioni*. Introduzione di Franco Quadri. Ubulibri, Milano, 2006, pagg. 174, € 16,50.

Nuovo quartetto di atti unici uniti dal tema della Storia: la rilettura aggiornata della fine del gruppo Baader-Meinhof; il racconto di due coniugi palestinesi che accompagnano la figlia a esplodersi come kamikaze; le avventure fantastiche di due protagonisti cancellati della crisi palestinese, Arafat e Sharon; e infine la storia privata, un po' alla Bernhard, di un anziano piccolo borghese asserragliato nel suo appartamento.



L'uomo che mangiava i coriandoli

di Vittorio Franceschi

Premio Hystrio alla drammaturgia 2006

Primo quadro

Una piazzetta, un bar coi tavolini. Pomeriggio. Nessun avventore, qualche passante. Un giovane barista legge un quotidiano sportivo. Un vecchio dall'aspetto trasandato avanza barcollando. Canta una canzoncina infantile.

Il vecchio - «Oh, quante belle figlie/Madama Dorè/oh, quante belle figlie!... /Se son belle me le tengo/Madama Dorè/se son belle me le tengo...». *(Cade a terra. Accorrono alcuni passanti)*

1° passante - Si sente male?

2° passante - Piano. *(Lo sollevano e lo fanno accomodare su una seggiola)* Ecco. Va meglio? *(Gli fa aria col giornale del barista)*

Il vecchio - No. *(Respira con affanno)*

2° passante - Respiri profondamente.

Il vecchio - Perché?

1° passante - Fa bene. *(Il vecchio respira profondamente. Il barista ha portato un bicchier d'acqua)*

Giulia - Un sorso d'acqua? *(Il vecchio beve)*

Il vecchio - Doveva essere menta.

Il barista - Era minerale.

2° passante - Forse è meglio chiamare un'ambulanza.

1° passante - *(Cava di tasca un telefono cellulare)* Che piazza è, questa?

Il vecchio - No. Adesso sto bene. *(Si alza)* È tardi.

2° passante - Dove abita?

Il vecchio - Io?

2° passante - Se non abita lontano l'accompagniamo.

Il vecchio - *(Alla donna)* Abito lontano?

Una donna zoppa - L'indirizzo.

Il vecchio - Perché?

La donna zoppa - Come si chiama?

Il vecchio - Il mio nome?

Il barista - Io non l'ho mai visto.

2° passante - Veniva di là.

1° passante - No, di là.

La donna zoppa - Chissà da dove viene.

Il vecchio - *(Bisbiglia)* Primastella...

Giulia - Come?

Il vecchio - Non mi ricordo più...

1° passante - Ha perso la memoria.

La donna zoppa - Il mondo è pieno di assassini che hanno perso la memoria.

Giulia - Per favore!...

2° passante - Ha un documento?

Il vecchio - Sicuro. *(Si fruga nelle tasche della giacca, mostra un biglietto ferroviario)*

La donna zoppa - Questo è un biglietto del treno.

2° passante - Lecce-Bologna. *(Il vecchio cava dalle tasche della giacca altri biglietti ferroviari, che distribuisce)*

1° passante - Trento-Ventimiglia. Livorno-Reggio Calabria.

2° passante - Torino-Mestre. *(Tutti guardano il vecchio, immobili)*

Il vecchio - Forse sono anglosassone. *(A Giulia)* Esistono ancora gli anglosassoni?

Giulia - Ma sì... certo.

Il vecchio - Meno male. Temevo di essere... *(Si accarezza la fronte)* Come si dice quando una persona prima c'era e poi non c'è più?

1° passante - Che è scomparsa.

Il vecchio - No.

La donna zoppa - *(Con una smorfia)* Morta.

Il vecchio - No, peggio.

La donna zoppa - Peggio di morta?

Il vecchio - Un morto può resuscitare. *(Prende una mano di Giulia)* Devo essere un po' stravagante, oggi.

1° passante - Altro che stravagante. Questo è matto.

La donna zoppa - Vattene, Tilde, finché sei in tempo. *(Esce)*

2° passante - Io mi scuso, ma... *(Fa un cenno di saluto ed esce. Il cellulare del 1° passante squilla)*

1° passante - Pronto? *(Con entusiasmo)* Morosini! Allora non siamo finiti! We are great, go over! *(Esce parlando)*

Personaggi

Il vecchio

Giulia

Il barista

1° passante

2° passante

La donna zoppa

1° benzinaio

2° benzinaio

1° avventore

2° avventore

Una ragazza bionda

1° barbone

2° barbone

3° barbone

1° uomo

2° uomo

Una giovane donna

Una ragazza con anelli e collanine

Un marito con valigia

Una moglie

Un viaggiatore

Una viaggiatrice

Un altro viaggiatore

Passanti e viaggiatori che non parlano

Il vecchio - Io so cosa sta pensando la signora: se non scappo subito questo vecchio resta sul gobbo a me.

Giulia - In effetti ho un impegno... molto importante. *(Scioglie la mano da quelle del vecchio)*

Il vecchio - Che giorno è oggi?

Giulia - Mercoledì.

Il vecchio - Quanti ne abbiamo?

Giulia - Sei.

Il vecchio - Di che mese?

Giulia - Ottobre.

Il vecchio - È a ottobre che cadono le foglie, vero?

Giulia - Dipende dagli alberi.

Il vecchio - Com'è complicata lei. Pollice, indice, medio, anulare, mignolo. Naso. Bocca. *(Mette due dita in bocca e soffia ma il fischio non esce)* Fischio. Mi aiuti. *(Si alza a fatica, Giulia lo sorregge)*

Giulia - Se la sente di camminare?

Il vecchio - Piano. Di là.

Giulia - Ma io devo andare di qua.

Il vecchio - Ha un appuntamento?

Giulia - Sì.

Il vecchio - Col parrucchiere? *(Giulia sorride)* Aspetti, indovino: con l'avvocato, divorzio in vista. Mi sbaglio?

Giulia - Lei è molto indiscreto, sa? *(Si guarda intorno)* Sono spariti tutti.

Il vecchio - Solo fino al mercato.

Giulia - Va bene. Però sbrighiamoci.

Il vecchio - *(Si batte la fronte)* Estinta! Volevo dire estinta.

Giulia - Cosa?

Il vecchio - Quando una persona prima c'era e poi non c'è più. Temevo di essere estinto. *(Ha un leggero mancamento. Giulia lo sorregge di nuovo)*

Giulia - La porto all'ospedale. D'accordo?

Il vecchio - Macché ospedale, io sto benissimo. Cazzo, culo, tette, palle. Vede? Mi ricordo tutto. *(Giulia lo lascia bruscamente e s'incammina spedita nella direzione opposta. Il vecchio mette due dita in bocca e soffia: niente fischio)* Merda. *(Grida)* Aiuto! *(Fa due passi verso di lei, barcolla e geme ostentatamente)*

Giulia - Mi lasci in pace. *(S'incammina di nuovo)*

Il vecchio - Mammaaa! *(Giulia si arresta. Il vecchio sorride)* Lei ha delle belle gambe, sa? *(Giulia fa per incamminarsi ancora)* Aspetti! Le ricordo qualcuno?

Giulia - No.

Il vecchio - Però le sono simpatico.

Giulia - Lei è un teppista. Buonasera. *(Sta per uscire)*

Il vecchio - Signora dalle belle gambe! Ah! Non passi quella linea! Pericolo! *(Giulia si ferma)* Mi si è ribaltato il cassetto e non trovo più le mie cose. A lei non succede mai? Su, mi accompagni al mercato. Per favore. Ha tutta la settimana per divorziare. *(La prende per mano)* Uffa! Quanta pazienza ci vuole con lei! *(La trascina)* Venga, seguiamo quella foglia. Quella lì, vede? *(Indica un punto, ma non c'è nessuna foglia)* Chissà che foglia è? Fermati, fermati! Ti piacciono le poesie? *(Escono sotto lo sguardo incuriosito del barista. Buio)*

Secondo quadro

Le bancarelle chiuse di un mercato. Giulia e il vecchio sono seduti su cassette di frutta.

Giulia - Siamo qui da mezz'ora e lei non ha più detto una parola. Va bene, suono a quella fila di campanelli e faccio chiamare un'ambulanza. *(Si alza)*

Il vecchio - *(Trattenendola)* lo mangiavo coriandoli. *(Giulia lo guarda stupita)* Erano in tre al di là del cancelletto. Hanno smesso di giocare e mi hanno guardato a lungo.

Giulia - Ma di chi parla?

Il vecchio - Dentro al giardino c'è un albero spoglio con un mucchietto di foglie... e dei bambini che giocano.

Giulia - Un giardino?

Il vecchio - *(Alzandosi)* Dunque, stia a sentire: sul marciapiedi passa una foglia. La foglia è lì e io sono qui. La guardo. È una bellissima foglia gialla. Un venticello se la sta portando via. Allora io cosa faccio? Le vado dietro. Ha mai seguito una foglia? È come seguire una ragazza, appena la raggiungi lei allunga il passo. Beh, sa dov'è andata a finire quella foglia? In un giardino!

Giulia - Sarà andata a trovare una sua amica. *(Il vecchio ride)*

Il vecchio - «Oh, quante belle figlie/Madama Dorè/Oh, quante belle figlie»... *(Si risiede)* Hanno smesso di cantare perché io ero cambiato nelle mani. Uno stringeva un bicchiere. Doveva essere menta.

Giulia - *(Lo guarda in silenzio, poi si alza decisa)* Un po' la invidia, vorrei essere smemorata anch'io. *(Il vecchio fa l'atto di trattenerla)* La prego, non mi tocchi. *(Apre la borsetta)* Se non si offende... si compri qualcosa da mangiare. *(Gli mette in mano alcune banconote e parte)*

Il vecchio - Non mi comprerò un biglietto del treno?

Giulia - *(Si ferma, si volta)* Sarebbe meglio un panino.

Il vecchio - *(Mette le banconote nella tasca destra dei pantaloni)* Ha mai visto un liquidambar?

Giulia - Non so cosa sia.

Il vecchio - Albero slanciato, di forma conica. Il tronco è molto rugoso, rughe verticali lunghe e profonde, come... i fiumi vanno ancora all'ingiù?

Giulia - *(Allontanandosi)* Addio.

Il vecchio - Aspetti! *(Giulia si ferma)* Le foglie hanno cinque punte come le dita della mano. In autunno sono rosso sangue.

Giulia - Forse lei è un botanico. Un giardiniere.

Il vecchio - Ha detto che siamo in ottobre?

Giulia - Fine ottobre. *(Fa un altro passo)*

Il vecchio - Sotto quell'albero c'è un mucchietto di mani insanguinate. *(Un silenzio. Giulia è incerta)*

Giulia - Come ha detto che si chiama?

Il vecchio - Io?

Giulia - L'albero.

Il vecchio - Liquidambar. Con l'accento sulla prima a.

Giulia - È un albero raro, immagino.

Il vecchio - *(Si alza di scatto)* Se deve fare una

AUTOPRESENTAZIONE

L'ASSASSINO INNOCENTE che uccise per amore

L'uomo che mangiava i coriandoli è del 1996. Sono passati dieci anni. Non ricordo più bene perché l'ho scritto e temo che spiegarlo sia impossibile. A volte mi spinge il bisogno di dire con parole mie quel che non riesco a dire con parole d'altri quando recito. C'era un'idea che mi frullava in testa, questo sì: mettere al centro di una storia un "assassino innocente". È un tema che mi affascina, l'avevo già toccato con *Jack lo sventratore*. Caso vuole che anche quel copione sia stato pubblicato da *Hystrio*, nel 1995. Avete un debole per gli assassini. In vita mia non ho mai visto un uomo meschino compiere azioni generose, in compenso ho visto più volte uomini generosi compiere azioni meschine. Lo stesso si può dire di cultura e ignoranza, stile e volgarità, mitezza e violenza. Siamo fatti così. Si può uccidere per amore come essere uccisi per denaro. Cos'è meglio? Si parla tanto della vita come dono: avete provato ad aprire il pacchetto? Sto cercando di spiegare perché mi è impossibile spiegare perché l'ho scritto. Ma è poi così importante che ci sia un perché? Una cosa è certa: scrivo per essere rappresentato. Un copione teatrale comincia ad avere un senso solo quando il sipario comincia ad aprirsi. Ma in questo caso dovevo essere ubriaco perché una novità italiana con 23 personaggi non ha nessuna possibilità di essere rappresentata in Italia. Infatti, *Der Konfettifresser* è stato rappresentato in Germania, nel 1999, al Meininger Theater-Südthuringisches Staatstheater, il più piccolo Teatro Stabile tedesco, cosa di cui a Meiningen sono molto orgogliosi. Speriamo nell'Europa. E speriamo che all'estero si convincano che il teatro italiano non è solo Commedia dell'Arte. Tocca a noi dimostrarlo. Non sono d'accordo con chi sostiene che la lingua italiana non è adatta per la scrittura teatrale. Credo piuttosto che gli autori italiani la loro lingua se la debbano ancora conquistare e se una nuova drammaturgia fatica a nascere il motivo è anche questo. Vi ricordate cosa diceva il bravo maestro alla mamma ansiosa che andava a chiedere notizie del figlio? «È intelligente ma non si applica». I nostri meravigliosi dialetti, poi, hanno gettato nebbia intorno al problema. Siamo tutti "a prescindere". Ma tanto, fra poco scriveremo in inglese senza aver mai conosciuto bene l'italiano. Mi vengono in mente le parole di una bellissima canzone francese che cantava Jacques Brel: «Ce n'è voluto del talento per diventare vecchi senza essere adulti!»... *Vittorio Franceschi*

dichiarazione d'amore lo slow è il ballo più indicato.

Giulia - Lei salta di palo in frasca. Non mi intendo di balli.

Il vecchio - *(Si risiede)* Era morta Clelia, era morta Amalia, ma lei non c'era.

Giulia - Clelia? Amalia?

Il vecchio - Vede, io sono come qualcuno che si è chinato a raccogliere un tesoro e quando si è rialzato non c'erano più le stesse case, non c'erano più le stesse persone e quel tesoro non valeva più niente. Farà tardi.

Giulia - Lei è un tipo davvero strano.

Il vecchio - Le piace Ottobre?

Giulia - Detesto l'autunno.

Il vecchio - No, come nome. Le piace? Non sembra il nome di un guerriero? Stia a sentire. *(Ingrossando la voce)* Ottobrrreee! È il mio nome.

Giulia - *(Avviandosi)* Cerchi di ricordare il suo nome vero.

Il vecchio - Quattro ti e quattro erre.

Giulia - E si compri un panino.

Il vecchio - E otto e. Ottttobrrreeeeeeee! *(Fa gesti*

nell'aria come un guerriero che combatte. Giulia sta per uscire ma proprio in quell'istante il vecchio si gira verso di lei) Signora dalle belle gambe! Un lampo! Il mio nome! Dlin! Sparito. Ci vuole un lampo più lungo. *(Guarda nel vuoto. Giulia non ce la fa ad andarsene. Buio).*

Terzo quadro

Un giardinetto. In sottofondo rumori di traffico. Il vecchio e Giulia passeggiano, poco distanti l'una dall'altro. Sono allegri.

Il vecchio - E se fossi un aviatore? No: un marinaio.

Giulia - Un navigatore solitario.

Il vecchio - Bello! O un filosofo. Un acrobata! *(Saltella in modo buffo)* I filosofi sono acrobati?

Giulia - Lei è un bel fenomeno, sa?

Il vecchio - *(Si arresta come fulminato)* Il fenomeno! Sì... mi ricordo... *(Emette un acuto baritonale)*

Giulia - Ha una voce bellissima!

Il vecchio - *(Agitatissimo)* Quella cretina che stava

al grammofono...

Giulia - Cosa c'è?

Il vecchio - (*Si scuote*) Ecco cosa c'è: acuto variabile. (*Il vecchio esegue una buffa modulazione*)

Giulia - Lei è un baritono!

Il vecchio - Famoso?

Giulia - Di sicuro!

Il vecchio - Allora domattina accendo la radio e sento la mia voce! Anche lei domattina accende la radio?

Giulia - No, non credo.

Il vecchio - (*Ripete l'acuto, con molto brio*) Sono bravo?

Giulia - Scommetto che ha cantato con Toscanini.

Il vecchio - Toscanini?

Giulia - Era un grande direttore d'orchestra.

Il vecchio - Sì, sì... era alto... no, piccolino... era...

Giulia - Il maestro in classe ce ne parlava sempre. Aveva gli occhi di fuoco, diceva. A un suo cenno si faceva silenzio e anche la terra smetteva di ruotare.

Il vecchio - Mi ricordo, mi ricordo...

Giulia - Per parlare di Toscanini si alzava in piedi. Le parole non gli bastavano, aveva bisogno di tutto il corpo. Dovevate sentire, anche gli spettatori suonavano insieme all'orchestra, sembrava la Creazione.

Il vecchio - È vero, ora che ci penso...

Giulia - D'incanto dai palchi spuntavano viole, arpe, violoncelli. Le signore in platea aprivano la borsetta e dentro cosa c'era? Un violino, un clarino.

Il vecchio - (*Ride*) Un tamburino!

Giulia - E in prima fila un timpano, là in fondo due fagotti e dal loggione sporgevano le trombe.

Il vecchio - Anche i tromboni!

Giulia - Un'armonia divina riempiva il cuore di tutti.

Il vecchio - Sono parole del suo maestro?

Giulia - Sì.

Il vecchio - Complimenti.

Giulia - E qualche volta erano i violini a suonare gli uomini.

Il vecchio - Questa è bella!

Giulia - Sì! E tutti piangevano dall'emozione perché l'uomo ha le stesse corde, gli stessi tasti, lo stesso suono di quegli strumenti che si è costruito a propria immagine e somiglianza... per cercare, diceva il maestro... di farsi accettare da Dio.

Il vecchio - Lei ha cantato molte volte con Toscanini?

Giulia - Per carità, io sono stonata.

Il vecchio - Non sa fare l'acuto?

Giulia - Chi stona sega le gambe alla Madonna. Suor Clotilde. In collegio. (*Un silenzio*)

Il vecchio - È già sera. (*Altro silenzio*) Ha saltato l'appuntamento. (*Altro silenzio*) Adesso siamo tristi?

Giulia - Sì, siamo tristi.

Il vecchio - Mi sembrava. Vuole che provi a tenerla allegra? Stia a sentire: mia madre era una donna grassa. Non ride?

Giulia - Si ricorda di sua madre?

Il vecchio - Ma no, la invento per tenerla allegra. Io sono smemorato ma ho molta fantasia. (*Giulia sor-*

ride) Mia madre era una donna grassa che pensava in modo grasso. Mio padre invece era un uomo magro che pensava in modo magro. Lei mangiava e lui beveva lei entrava e lui usciva. E così una sera finì sotto un camion. Mio padre fumava molto. Quando morì aveva ancora la sigaretta accesa fra le labbra, uno dei soccorritori si bruciò e gli disse stronzo. Sicuro, disse stronzo al cadavere di mio padre! Non ride? Poi all'obitorio il becchino si è chinato sul cadavere e io pensavo che volesse dargli un bacio invece voleva solo accendere la sua sigaretta con quella di mio padre e appena siamo usciti il custode ha preso la cicca dalla bocca di mio padre e ha dato l'ultimo tiro, l'ho visto dalla finestra. È una

bella storia per una sigaretta. (*Un silenzio*) Se non si rilassa non riderà mai. Mia madre diventò una vedova grassa con un diabete grosso così. Eravamo rimasti in tre in famiglia: io, mia madre e il suo diabete. (*Giulia ride*) Brava! Se lo portò anche al funerale. Mia madre prima di addormentarsi brontolava a lungo col suo diabete e lui scuoteva la testa e quando mia madre dormiva lo sentivo che camminava per casa con i suoi piedoni, una volta ruppe un vaso. Poi il diabete sparì e mia madre si mise a piangere. Non poteva vivere senza il suo diabete. Infatti si lasciò morire e morì. Mio padre mi lasciò un martello, una bellissima pialla e un sacchetto di chiodi. Mio padre era un falegname magro. Beh, un



SCHEDA D'AUTORE

VITTORIO FRANCESCHI, dopo le prime esperienze milanesi di teatro-cabaret negli anni '60, lavora a lungo allo Stabile di Trieste dove, nel 1964, viene rappresentata la sua prima commedia: *Pinocchio minore, favola perbene con burattini di carne*. Nel 1968, con Dario Fo e Franca Rame, è tra i fondatori dell'Associazione Nuova Scena. Dopo la divisione da Fo e Rame nel 1970, trasforma Nuova Scena in Cooperativa trasferendone la sede a Bologna, sua città natale. In quegli anni si dedica a testi d'impegno politico e civile come *Diario di classe*, *Un sogno di sinistra*, *La ballata dello spettro*. Nel 1976, con *L'Amleto non si può fare*, inizia un nuovo per-

corso di ricerca drammaturgica che include anche una riflessione sulla funzione del teatro e sul ruolo dell'attore oggi. In quegli anni è Tartufo nel *Tartufo* di Molière e il Reduce nel *Parlamento* del Ruzante (entrambe per la regia di Francesco Macedonio). Lasciata Nuova Scena nel 1980, interpreta, tra i tanti, i ruoli di Edipo in *Edipo tiranno* di Sofocle (regia di Benno Besson), Robespierre in *L'affare Danton* di Stanislawa Przybyszewska (regia di Andrzej Wajda), Pécuchet in *Bouvard et Pécuchet* di Squarzina e Kezich da Flaubert (regia di Giovanni Pampiglione), Re Tartaglia in *L'oiseau vert* di Benno Besson da Gozzi (regia di Benno Besson) e Paragone in *Come vi piace* di Shakespeare (regia di Marco Sciaccaluga). Tra il 1991 e il 1996 vanno in scena tre sue commedie: *Scacco pazzo* (regia di Nanni Loy), *Jack lo sventratore* (regia di Nanni Garella) e *Ordine d'arrivo* di cui cura la regia per lo Stabile di Genova. In quegli anni è Rousseline in *Mille franchi di ricompensa* di Victor Hugo (regia di Benno Besson), Hauk-Sendorf in *L'affare Makropulos* di Karel Capek (regia di Luca Ronconi), Giovanni Pascoli in *Un anno nella vita di Giovanni Pascoli* di Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri (regia di Walter Pagliaro). Nel 1997 è protagonista del monologo *L'imbalsamatore* di Renzo Rosso (regia di Guido De Monticelli), nel 1998 è Sampognetta in *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello (regia di Luca Ronconi). Nella stagione 2000/2001 interpreta il ruolo di Jaques nel *Come vi piace* di Shakespeare (regia di Gigi Dall'Aglio) e viene allestita la sua commedia *La signora dalle scarpe strette* (regia di Walter Le Moli). Negli ultimi cinque anni è stato Borkman nel *John Gabriel Borkman* di Ibsen e Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello (entrambi con la regia di Massimo Castri). Nel 2005 è Vanni nella sua ultima commedia, *Il sorriso di Daphne*, prodotta dallo Stabile di Bologna con la regia di Alessandro D'Alatri. Ha lavorato con gli Stabili di Genova, Torino, Trieste, Bologna, Roma, Parma, Bolzano e Piccolo di Milano, con la Comédie de Genève e inoltre con i registi Sandro Bolchi, Aldo Trionfo, Franco Giraldi, Mario Missiroli, Piero Maccarinelli. È insegnante di recitazione alla Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna, di cui è condirettore. Ha vinto numerosi premi, tra cui il Riccione/Ater, il Saint-Vincent, l'Idi, il Biglietto d'oro Agis, il Taormina Arte, l'Ubu, l'Enrico Maria Salerno e il Premio Hystrio 2006.

po' ha riso.

Giulia - S'è inventato tutto questo!

Il vecchio - Le è piaciuto?

Giulia - Come niente fosse.

Il vecchio - Adesso tocca a lei. Mi legga la mano, è l'unico modo per sapere chi sono. Non si sforzi di essere gentile, sono preparato a tutto. (*Offre a Giulia la mano sinistra*) Lei ce l'ha un passato?

Giulia - Certo che ce l'ho. Per chi mi prende? (*Guarda la mano del vecchio*)

Il vecchio - Un passato lungo? Coi nonni e i bisnonni?

Giulia - No, brevissimo. Sono figlia di N.N.

Il vecchio - N.N.? Una volta lo sapevo.

Giulia - Vuol dire che non ho mai conosciuto i miei genitori.

Il vecchio - Ah! È grave?

Giulia - Il difficile è imparare ad allacciarsi le scarpe.

Il vecchio - Io mocassini! (*Ridono*) Adesso siamo allegri?

Giulia - No, siamo sempre tristi.

Il vecchio - Che barba! Cosa c'è scritto?

Giulia - Quando si va dall'indovino bisogna lavarsi le mani. Comunque buone notizie: fra mezz'ora ci sarà un lampo lunghissimo e lei rivedrà tutta la sua vita.

Il vecchio - Faremo un brindisi!

Giulia - Mi spiace ma io non ci sarò. Devo tornare a casa.

Il vecchio - E io cosa faccio?

Giulia - Faccia l'autostop. Si ricorda l'autostop? E chiedi di essere portato all'ospedale, chi soffre di amnesia è un malato. Oppure vada alla Centrale di polizia, faranno tutte le ricerche del caso. (*Si avvia spedita*)

Il vecchio - Aspetti un momento! Un lampo! (*La trattiene*) Eccoli! (*Giulia si divincola*)

Giulia - No, ora basta. L'ho ascoltata con pazienza ma ora basta, non ci capisco niente, non sono un medico. Mi lasci stare. (*Il vecchio fa ancora un piccolo gesto verso di lei*) Stia lontano! Io ora vado di qua e lei va di là. Chiaro? Di là c'è l'ospedale e poco lontano la polizia. E non mi tocchi! E non mi segua. (*Si avvia*)

Il vecchio - Non mi ha detto neanche il suo nome. (*Urla*) Carla! Gianna! Gabriellaaa! (*Giulia si arresta*)

Giulia - Va bene, urla più forte così arriva la polizia.

Il vecchio - Teresa! Marisaaa!

Voce del 1° benzaio - Corri, Armando!

Voce del 2° benzaio - Cosa c'è?

Voce del 1° benzaio - Ho sentito urlare! (*Entrano due uomini con la tuta da benzina*) Guarda là! (*Indica il vecchio*)

2° benzaio - 'Sto morto di fame!

1° benzaio - Serve un aiuto, signora? (*Il 2° benzaio si avvicina minaccioso al vecchio*)

2° benzaio - Beh?

1° benzaio - Le ha fatto qualcosa?

Giulia - No, no, niente.

2° benzaio - Alla sua età! Ma guarda un po'... (*Dà*

una spinta al vecchio) Cammina, va'. Cammina!

Giulia - No, lo lasci stare! C'è un equivoco.

2° benzaio - Ma quale equivoco! Va' via! Qui è pieno, sa? Barboni, guardoni. Te ne vuoi andare?

Il vecchio - Dove?

2° benzaio - Dove? Ti faccio vedere, vecchio porco! (*Afferra il vecchio per il bavero della giacca*)

Giulia - Cosa fa? Lo lasci! (*Li separa*)

2° benzaio - Io ti rovino, sai? Ti rovino!

Giulia - Potrebbe essere suo padre.

1° benzaio - Un padre così io l'ammazzo.

Giulia - Ma no, mio Dio. Andatevene!

2° benzaio - Ma lei cosa cerca? Prima urla poi lo difende.

Giulia - Ha perso la memoria, non sa più chi è.

1° benzaio - Ah, sì?

2° benzaio - Con due cazzotti te la faccio tornare io la memoria!

Giulia - È malato.

2° benzaio - Anch'io sono malato. E sa di che cosa? Di pazienza! La dovete finire, capito? La dovete finire!

Giulia - Vi chiedo scusa.

2° benzaio - Scusa un corno! Qui ci scoppia la pazienza a tutti quanti, sa? Ci scoppia la pazienza e succede un macello!

1° benzaio - (*Al vecchio*) Gira al largo, capito?

2° benzaio - E giri al largo anche lei! Ma guarda un po'... ti rendi conto?

1° benzaio - Ma cosa cercate? (*Urla*) Cosa voleeteeee!

2° benzaio - Non se ne può più di gente come voi!

1° benzaio - Andatevene via! Tornatevene a casa vostra! Via, viaaa! Cazzo!

2° benzaio - 'Sta stronza! E poi dice che le violentano! (*Escono*)

Voce del 1° benzaio - E lui ha perso la memoria!

Voce del 2° benzaio - La devono finire, la devono finire!

Il vecchio - Doveva lasciarli fare. Forse con due cazzotti mi tornava davvero.

Giulia - Sì, dovevo lasciarli fare. E darle un cazzotto anch'io.

Il vecchio - Però il nostro è un bell'incastro, eh? Ci presentiamo? (*Le porge la mano*) Io mi chiamo Ottobre. (*Giulia non lo guarda. Il vecchio le prende la mano destra*) Devo aver perso anche l'udito. Non ho capito il suo nome.

Giulia - Giulia.

Il vecchio - (*Guardandosi il palmo della mano*) Giulia... è proprio sicura di non esserci anche lei, qui? (*Giulia sorride*) Sorrisi come questo si vedono solo in autunno. Per quanto mi riguarda è un complimentino.

Giulia - Ma lo sa che Ottobre le sta bene?

Il vecchio - Sì, lo so, me lo dicono tutti. Signora triste, lei mi dà una carica... più la guardo più sento che qui dentro... è come se stessero facendo gli ordini. Ora mi sforzerò di dirle una cosa... una cosa importante. È una cosa che viene da molto lontano,

cioè dal profondo. Una cosa molto poetica. Lei ha già capito che cosa voglio dire. (*Fruga nella tasca destra dei pantaloni*)

Giulia - No, non ho capito. Si sbrighi.

Il vecchio - Ho fame, Giulia. Una gran fame. (*Estrae le banconote*) Devono essere i miei risparmi di quand'ero militare. Posso invitarla a cena?

Giulia - La ringrazio ma ho lo stomaco chiuso da molti anni.

Il vecchio - Io so cosa ci vuole per riaprirlo. Un punch!

Giulia - Si ricorda il punch?

Il vecchio - Sicuro. Ne vado pazzo. Al rum! Al mandarino! Vede? (*Si picchieta il capo come per dire "si sta aprendo"*) Venga, offro io. C'è un bar nella piazzetta qui vicino. Ha presente? Dove abbiamo incontrato quello smemorato. Che tipo, eh? (*La prende a braccetto*) Chissà che fine avrà fatto? Qui è pieno, sa? La devono finire, la devono finire! Ma lo sa che mangiava i coriandoli? Coraggio, si appoggi a me. Aveva le tasche piene di biglietti del treno. Forse si vergognava di qualcosa. Sì, pare che fosse un teppista. Un teppista anglosassone. (*Escono ridendo a braccetto. Buio*)

Quarto quadro

Il bar del primo quadro. Un primo avventore è seduto a un tavolino con una ragazza bionda e boccuola. Bevono qualcosa. Un secondo avventore, solo, ha posato sul tavolino una valigetta 24 ore e sfoglia delle carte prendendo appunti e bevendo a sua volta. Il vecchio e Giulia sono seduti a un tavolino poco più lontano.

Il vecchio - Cara Giulia, questo lampo lungo non arriva mai.

Giulia - Mi sarò sbagliata a leggere. Le sue mani sono molto belle ma troppo sudicie.

Il vecchio - Ha detto che sono belle?

Giulia - Sì, gentili.

Il vecchio - Macchè gentili. Sono forti, altroché! (*Fa gesti da guerriero*) Ottotoobreee! (*Il barista porta un toast e due punch*) Era ora! (*Famelico, aggredisce il toast sotto lo sguardo stupito del barista*)

Giulia - Lei non mangia da tre giorni!

Il vecchio - Da quattro, questo me lo ricordo benissimo. (*Al barista*) Non hai mai visto un affamato?

Il barista - I due punch. (*Posa i due punch e se ne va*)

Il vecchio - (*Continuando a mangiare*) Mi tolga una curiosità: perché vuol divorziare?

Giulia - Sono già divorziata. (*Il vecchio la guarda stupito*) È buono?

Il vecchio - Manca un po' di stile. Troppi cetriolini. (*Giulia ride, sorseggia il punch*) Sono simpatico, eh? Vorrei che mi raccontasse la sua vita, lei che ne ha una da raccontare. Davvero, è così bello sentir-la parlare. Soprattutto sentirla ridere. Si vergogna?

Giulia - lo?

Il vecchio - A farsi vedere con me. Sono sporco,

spettinato. Puzzo?

Giulia - Neanche tanto.

Il vecchio - Da quando la conosco mi sento meglio. (*Dà un altro morso*) La senape nei toast c'è sempre stata?

Giulia - C'è chi la mette e chi non la mette.

Il vecchio - Qui la mettono. Toscanini, i violini che suonano gli uomini... lei sa fare dei racconti...

Giulia - Senti chi parla! La madre grassa, il padre magro...

Il vecchio - (*Le prende una mano continuando a masticare*) Che belle mani pulite! Posso leggere? Uuuuhh! Oooohh! Adesso le faccio una proposta sensata: sposiamoci. Lei ha le mani pulite, io ho le mani sporche, una mano lava l'altra, saremo felici. (*Ridono*)

Giulia - Non si arrabbi ma ora me ne devo proprio andare. Bevo il mio punch e scappo. Questa è la volta buona.

Il vecchio - Ma perché rovinare tutto? Mi dice cosa faccio se lei va via? Ricominceranno a chiedermi chi sono, dove abito e io dovrò spiegare che erano in tre e poi il giardino, il liquidambar... c'è qualcuno che l'aspetta a casa? Stia attenta perché io posso farle una scena di gelosia che nemmeno se l'immagina. Sa cosa le dico? Ha fatto bene a piantarlo. Se lo merita.

Giulia - Senta...

Il vecchio - No, non si giustifichi. Se un marito è noioso la moglie lo pianta, è più che naturale. Immagino gli strilli, si sarà messo a piangere!

Giulia - Veramente è stato lui a piantare me. (*Il vecchio smette di masticare*) Dopo ventitré anni di matrimonio si è innamorato di una ragazza di ventidue, un genio dell'informatica. Adesso hanno una bambina di quattro anni. Mastichi, mastichi.

Il vecchio - E lei quanti figli ha?

Giulia - Ne avevo uno. (*Beve. Il vecchio posa il toast sul piatto*)

Il vecchio - Queste motociclette vanno troppo forte.

Giulia - No, niente moto. Leucemia. È una malattia.

Il vecchio - E quando è stato?

Giulia - Sette anni fa. Oggi ne avrebbe ventiquattro.

Il vecchio - Chissà cosa le direi se avessi ancora la memoria.

Giulia - (*Beve un altro sorso di punch*) Lo sa che stavo per uccidermi?

Il vecchio - Sette anni fa?

Giulia - No, no. Questa sera.

Il vecchio - Stasera? Cioè adesso? Poco fa?

Giulia - Stavo tornando a casa e l'avrei fatto. (*Prende dalla borsetta tre flaconi e li mette sul tavolino*) Queste sono le pillole.

Il vecchio - Guarda un po' che cosa ho combinato. Ma perché oggi? Avrei capito sette anni fa.

Giulia - Sette anni fa volevo salvare mio marito che stava impazzendo. È stato terribile. La morte di un figlio non si può raccontare. Un anno dopo ha incontrato quella ragazza. Me l'ha detto al telefono.

Il vecchio - Senta, facciamo un patto. Lei potrà mandar giù tutto questo ben di Dio solo quando mi

sarà tornata la memoria. Ma tutta, eh? Dall'a alla zeta. (*Allunga una mano verso i flaconi ma Giulia li rimette in borsetta*) Mi ascolti. Ha perso l'attimo, indietro non si torna. A meno che... oddio! (*Si alza*) No, non è possibile. Un altro uomo! (*Giulia tace*) Noi smemorati abbiamo un intuito! Il solito coglione che va a riempire un vuoto. (*Giulia ride. Agli avventori, che li stanno guardando*) Abbiamo visto un film molto divertente, stiamo ancora ridendo! (*A Giulia*) Lo ama?

Giulia - Ma che ne so?

Il vecchio - Più le domande sono cretine più le risposte sono intelligenti.

Giulia - No, non lo amo. Non l'ho mai amato.

Il vecchio - Il suo psicanalista!

Giulia - Il mio commercialista. Ci può essere una storia più banale?

Il vecchio - Sono senza parole. (*Si risiede lentamente*)

Giulia - Un ex collega di mio marito. Quando Enzo se ne andò di casa, lui mi offrì di lavorare nel suo studio. Non escludo che sia stato Enzo stesso a suggerirglielo, per aiutarmi. Io accettai, avevo bisogno di sentirmi occupata e anche di guadagnare un po'. All'inizio fu molto corretto e distaccato, poi cominciò a prendersi qualche confidenza, poi una corte insistente. Mi ha riempito di regali che non mi piacevano, mi ha fatto promesse che non gli avevo richiesto e alla fine ha preteso delle cose che non gli spettavano. A quel punto mi è sembrato un uomo interessante e ho acconsentito. E sono stata persino felice! Ma lui è cambiato subito dopo. Ha cominciato a parlare di rimorso, poi che sua moglie sospettava, che il figlio più piccolo aveva la febbre, che doveva ritrovare se stesso. Ecco una bella frase che non ho mai capito cosa voglia dire.

Il vecchio - Quando si è coglioni è meglio non ritrovarsi.

Giulia - Ho deciso di troncargli per evitare lo stillicidio delle piccole pene ma siccome gli volevo bene ho fatto in modo che fosse lui a lasciare me.

Il vecchio - Tanto per chi resta solo non cambia nulla.

Giulia - Beh, vuol saperlo? Dopo sei mesi ha ricominciato a cercarmi, sempre più spesso. Mi ha telefonato anche ieri mattina. (*Apri la borsetta, ne cava un pacchetto di sigarette, ne estrae una*) È l'ultima. È la volta buona che smetto. (*Strizza il pacchetto, lo posa sul tavolino e accende la sigaretta*) Lei fuma?

Il vecchio - Non mi ricordo.

Giulia - Provi. (*Gli porge la sigaretta. Il vecchio, titubante, dà un tiro. Tossisce. Giulia ride*)

Il vecchio - Non fumo.

Giulia - Meglio così. (*Riprende la sigaretta*)

Il vecchio - Dunque si è rifatto vivo.

Giulia - Sì. Con parole così trite, con giustificazioni così banali... e persino con nuove pretese. Questo ritorno mi ha fatto male quasi più dell'abbandono.

Il vecchio - E voleva ammazzarsi per quell'imbecille di commercialista?

Giulia - Volevo ammazzarmi per il disgusto di vivere nel mio dolore che invecchia senza dare frutti. Se lei avesse conosciuto mio figlio! All'inizio mi sembrava così grande il mio dolore. Doveva rinnovarsi ogni giorno per tutto il tempo della mia vita. Sostituire tutti i profumi, tutti i sapori, tutte le carezze. Far crescere il grano nel deserto. E invece mi sono mortificata in un amoretto mediocre, nel rancore sordo verso mio marito. E quel dolore si è ormai assestato dentro di me, se ne sta lì da anni come un mobile in una stanza e ogni tanto ci sbatto contro. Non è terribile? Non è degno dell'inferno?

Il vecchio - Scusi la franchezza, ma lei mi sembra molto egoista. Il dolore non possiamo volerlo tutto intero solo per noi. Si fa a turno, altrimenti agli altri restano solo i dispiaceri. E poi il dolore è molto esigente, non va da tutti. (*Le prende le mani*) Ci vogliono le mani giuste, lo sguardo giusto e il giusto cuore. Allora il dolore accende i motori e arriva. Lei è stata scelta. Ce l'ha posato sulle spalle come uno scialle. Le sta bene, sa? (*Giulia piange. Gli avventori li guardano*) Era un film molto commovente. Vero, cara? Sta piangendo ancora! (*Sottovoce*) Stiamo dando nell'occhio. Senta, non si offenda... qui vicino c'è un bellissimo ponte, ci sono passato prima, c'erano ancora dei posti liberi. Un ponte con le sirene scolpite e tante parolacce scritte col gesso e tante storie luccicanti d'amore: Katia ti amo... Gerry sei fico... vuole essere mia ospite per una notte?

Giulia - Sia serio.

Il vecchio - Serio? (*Alza la voce*) Parliamoci chiaro, io sbatto la testa contro il muro perché sono smemorato e lei la sbatte perché è disperata. Adesso mi spieghi perché non dovremmo dormire insieme sotto un ponte! (*Agli avventori*) Si dorme insieme per molto meno! O no? (*A Giulia*) Un ponte con le sirene! C'è anche una bella gradinata con le colonnine!

Giulia - Non ho il pigiama adatto.

Il vecchio - Le dò il mio! (*Gli avventori ridono*) Dove l'ho messo? (*Si fruga nelle tasche della giacca, mostra un biglietto ferroviario*) Ah, no... devo averlo dimenticato a... (*Legge il biglietto*) ...a Genova Brignole. Sì, ero lì per un concerto. (*Esegue l'acuto. Tutti lo guardano stupiti*) Signore e signori, io sono il fenomeno! Faccio l'acuto in fa e a grande richiesta anche in sol e per mille lire dico la poesia!

1° avventore - Forza!

La ragazza bionda - Dài, fenomeno!

2° avventore - Facci sentire!

Giulia - Ottobre...

La ragazza bionda - La poesia!

2° avventore - No, no... l'acuto!

1° avventore - Tutti e due! (*Ridono*)

Giulia - Ottobre...

Il vecchio - Attenzione! (*Beve l'ultimo sorso di punch*) Acuto in fa. (*Esegue l'acuto. Tutti applaudono*) Acuto in sol. (*Esegue l'acuto con modulazioni. Applausi scroscianti*)

1° avventore - (*Sventolando una banconota*)

Complimenti! (*Le posa sul tavolino, il vecchio le prende*)

La ragazza bionda - Bravo!

Il vecchio - Poi ho conosciuto Toscanini e la mia vita è cambiata da così a così. Adesso però chiudo, troppi viaggi.

2° avventore - Troppi applausi, troppi quattrini. (*Tutti ridono*) Tenga. (*Gli dà un po' di monete*)

Il vecchio - (*Intascandole*) Vero, vero!

La ragazza bionda - Chissà quanti autografi!

Giulia - Ottobre...

Il vecchio - (*Declama*) «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, anzi d'antico: io vivo altrove, e sento/che sono intorno...» aspetti, aspetti... com'era?

La ragazza bionda - (*Al primo avventore*) Andiamo?

1° avventore - Cameriere! Il conto.

2° avventore - Anche a me! Pago io per i signori.

Il vecchio - Con i più vivi ringraziamenti... (*Il barista dà i resti*)

Giulia - Ottobre...

Il vecchio - Sì?

Giulia - Dov'è quel ponte?

Il vecchio - Quello con le sirene?

Giulia - E con le colonnine.

Il vecchio - Nooooo! Incredibile! Accetta? (*Anche gli avventori e il barista, in piedi, guardano stupiti*)

Giulia - Accetto.

Il vecchio - Uuuuhhh! Ha detto sì! ...«Che sono intorno nate le viole!» (*Fa ampi gesti, come se scrivesse a grandi lettere sul muro*) Giulia, ti amo! Ottobre, sei fico! Musica! Sa ballare il tango? (*Afferra Giulia per la vita*) Così! Si tenga stretta. Si vola! (*Canta. Ballano*) «Forse sarà la musica del mare/che nell'attesa fa tremare il cuore...» (*Continuando a ballare*) Non siamo una bella coppia? Non siamo felici? (*Agli astanti*) E voleva mandarmi all'ospedale! «Torna ogni vela e tu/non vuoi tornare...». Hai mai fatto all'amore di giovedì grasso?

Giulia - Oh! Impertinente!

Il vecchio - E il casqué lo sa fare?

Giulia - Non so, non me lo ricordo!

Il vecchio - Si figuri io! Proviamo! «Che lacrime amare/versare fai tu!». Ooohhééé! (*Cadono a terra entrambi. Tutti ridono. Il vecchio si rialza visibilmente turbato*)

Giulia - È stato un vero casqué! (*Ride additando il vecchio*)

Il vecchio - Non ridete... (*Tutti ridono ancora*) Zitti! E tu, con quel boccolo biondo!... (*Fa per gettarsi sulla ragazza bionda, che grida. Il 2° avventore e il barista lo fermano*)

Il barista - Fermo! Ma cosa fa?

2° avventore - Ehi!

1° avventore - Ohè, fenomeno! (*Sta per colpirlo, ma si arresta*)

Il barista - È matto?

Il vecchio - (*A Giulia che è ancora a terra*) Ridi, ridi. Ma io ti trovo anche in Alaska. (*Rovescia un tavolino, bicchieri e tazzine cadono a terra*) Non ce n'è

due con quel nome. (*Gli avventori e il barista sono sbigottiti*) Occhi di mercurio spento.

2° avventore - Signora... vuol venire via con noi?

Giulia - No.

1° avventore - È pericoloso.

Giulia - Vada al diavolo.

1° avventore - Io?

La ragazza bionda - Bella roba! Vieni via.

1° avventore - Pazzesco. (*Gli avventori escono, il barista raccoglie i cocci*)

Giulia - Mercurio spento, eh? Mi piace. (*Si rialza*) Ottobre... (*Il vecchio la guarda stupito e felice*) Che tempo farà stanotte?

Il vecchio - Ah, sì, dunque... direi... vento, sì... molto vento. Aspetti. (*Si bagna un dito e lo alza*) Mamma mia! Una vera tromba d'aria. (*Restano immobili. Buio*)

Quinto quadro

Sotto l'arco di un ponte. Il vecchio e Giulia scendono alcuni gradini. Rumori di macchine e camion che passano di sopra.

Giulia - Non sarà pericoloso?

Il vecchio - Un po'. L'altra notte è caduta una testa.

Giulia - Come, caduta?

Il vecchio - Di una sirena. Le vibrazioni. Bello, eh?

Giulia - È liberty. Ci sono passata tante volte, di sopra.

Il vecchio - Ma di sotto mai!

Giulia - Ci viene spesso?

Il vecchio - Se la memoria non m'inganna è la prima volta.

Giulia - E come fa a sapere che l'altra notte è caduta una testa?

Il vecchio - In treno c'era un giornale. Hanno trovato un barbone morto con la testa sfondata da una testa. Si chiamava Limonata.

Giulia - Oh!

Il vecchio - Si scivola. S'accomodi. (*Si siedono a ridosso del muro*) Che pace, eh? La qualità della vita, madame. (*Giulia ride. Dal buio sono emerse le figure di tre barboni. Il 3° è balzubiente*)

1° barbone - Una donna che ride!

2° barbone - Una donna?

1° barbone - Erano anni.

2° barbone - Tu con quel naso. Chi sei?

Il vecchio - Bella domanda.

1° barbone - E lei?

Il vecchio - La signora è di passaggio.

3° barbone - A-anch'io ho detto così la p-prima volta.

1° barbone - Doveva fermarsi tre giorni e sono otto anni.

3° barbone - Macché otto, s-sono v-ventuno a gennaio.

1° barbone - Lui è molto pignolo.

2° barbone - Io ti ho già visto.

Giulia - Lo ha visto? Ne è sicuro?

2° barbone - Credi che non sia fisionomista?

1° barbone - Lui è infallibile nelle fisionomie. (*Il 1° e il 3° barbone sistemano dei cartoni*)

2° barbone - Il naso e i capelli.

Giulia - Si ricorda dove lo ha visto?

2° barbone - Credi che sia fisionomista dei ponti? Io sono fisionomista delle fisionomie. Dove non lo so ma ti ho visto.

Giulia - Sarebbe importante ricordarselo.

2° barbone - Ma tu cosa vuoi? Sto parlando con lui.

3° barbone - P-parli con noi, lui è sco-orbitico.

2° barbone - Gli occhi. La bocca.

Giulia - È smemorato.

1° barbone - Siamo tutti smemorati. Lei si ricorda quando è nata? Voglio dire proprio quel momento lì, quando ha messo la testa fuori? Io no. Mia madre non me l'ha mai perdonato. (*Ride*)

3° barbone - Qui c'è un ca-artone libero dei televisori Z-zort. (*Prende un cartone*) Vede? (*Indicando la scritta*) S-sa leggere?

Giulia - Zort.

3° barbone - Lo p-prenda, di notte p-punge. P-pur-troppo è nuovo d-di zecca.

Giulia - Grazie.

3° barbone - I ca-artoni migliori sono q-quelli usati.

1° barbone - Sono più morbidi, fanno le curve.

3° barbone - Il m-mio è dell'inverno scorso: un ca-achemire. (*Il 1° e il 3° barbone si sdraiano*) B-buonotte.

1° barbone - Il bagno è in fondo a destra.

2° barbone - (*Che è rimasto tutto il tempo chinato, a guardare fisso il vecchio*) Io ti ho già visto ma non me ne importa niente. Gli zigomi. (*Si alza, indica un angolo oscuro*) Ah, per chiarire: quest'angolo qui è mio. (*Si sdraia a sua volta. Silenzio*)

Giulia - Perché s'è tanto infuriato, prima?

Il vecchio - Ridevate di me.

Giulia - Ha usato una strana espressione.

Il vecchio - Ah, sì?

Giulia - Occhi di mercurio spento.

Il vecchio - Si sentiva un cigolio...

Giulia - Una donna, eh? Dica la verità.

Il vecchio - C'è sempre una donna.

Giulia - Coi boccoli biondi.

Il vecchio - Aveva due bottoncini proprio sui seni.

Giulia - Lei è un dongiovanni, altroché! Adesso gliela faccio io la scena di gelosia.

Il vecchio - Lei a me? Davvero?

Giulia - Brutto manigoldo va bene per cominciare?

Il vecchio - È un grande onore.

Giulia - Brutto manigoldo, quante Giulie ci sono state nella sua vita?

Il vecchio - Più intensa! Devo sentire che mi ama!

Giulia - Venti? Trenta?

Il vecchio - Di più! Di più!

Giulia - Lei mi ha circuita, mi ha sedotta e minacciata.

Il vecchio - Di più, di più! Parole forti!

2° barbone - Buoni...

Giulia - Ero una donna perbene e mi sono ridotta a vivere sotto i ponti per lei... e lei ora fa il cascamor-to con una stronzetta dai boccoli biondi!

Il vecchio - Bello! Ci siamo! Parolacce!

Giulia - Traditore, puttaniere!

Il vecchio - Puttaniere è bellissimo!

2° barbone - Buoni...

Giulia - Ecco chi è lei! (*Gli dà, per gioco, dei leggeri schiaffetti*) Un vecchio satiro!

Il vecchio - Non so cosa vuol dire! Ahi!

Giulia - Vuol dire uno come te sporco, peloso e puzzolente! (*Gli schiaffetti diventano schiaffi*) E con la coda!

2° barbone - (*Tirandosi su*) Buoni!

Giulia - (*Colpendolo con crescente intensità*) Come si chiamava? Jessica? Deborah? Samantha? (*Al 1° e al 3° barbone che si son tirati su*) Ballavano uno slow! Le ha fatto una dichiarazione d'amore ballando uno slow! Due toccatine e dopo vieni che ti offro una pizza! E poi? Dove l'hai portata dopo? Eh? Maiale! (*Lo colpisce con pugni*)

2° barbone - Mattaaa!

Giulia - Dillo! Avete fatto all'amore in macchina? Oppure in ufficio, sulla moquette! È lì che l'hai messa incinta? E il dolore dov'è finito? Non dicevi che volevi morire? Dillo ancora! Dillo! (*Lo schiaffeggia violentemente. Anche gli altri due barboni si sono alzati a sedere*)

3° barbone - D-dillo, sennò l'a-ammazza! (*Ridono. Giulia continua a picchiarlo*)

Il vecchio - Giuro che non ero mai entrato in quel negozio!

1° barbone - Che negozio?

Giulia - Vigliacco. (C.s.)

Il vecchio - Era la Lia che stava al grammofono!

2° barbone - Un grammofono?

3° barbone - C-chi è 'sta Lia?

Giulia - Una nuova vita! E io? E io? (C.s.)

Il vecchio - Ha messo una samba...

1° barbone - Una samba nel negozio?

3° barbone - M-ma non era uno slow?

Giulia - Tutto cancellato. Tutto rinnegato. (C.s.)

Il vecchio - Non si può fare una dichiarazione d'amore ballando la samba!

2° barbone - (*Agli altri due*) Secondo voi si può?

1° barbone - Certo che si può! (*Rumore di una colonna di camions che passa sul ponte*)

3° barbone - P-però bisogna urlare.

1° barbone - (*Indicando il 3° barbone*) Lui è bravo a urlare. (*Giulia è sposata, in ginocchio. Piange*) Stia a sentire. Di che ami Fedora.

3° barbone - (*Urla*) Ti a-ammo Fe-edoraaa!

1° barbone - Di che ami Lucrezia!

3° barbone - (*Urla*) Ti a-ammo Lu-ucreziaaa!

1° barbone - Sentito?

I tre barboni - (*Urlano più volte*) Ti amooo!

Il vecchio - Ma lei si è messa a ridere!

2° barbone - (*Indicando Giulia*) Chi? Lei?

Il vecchio - Primastella!

Giulia - Primastella...

1° barbone - Ma che nome è?

Il vecchio - (*Si alza*) Era tutto organizzato, eh? Dillo!

3° barbone - Che c-cosa?

Il vecchio - Puttana! T'ammazzerei! (*Si rifugia nell'angolo oscuro*)

3° barbone - C-con chi ce l'ha?

1° barbone - Con Primastella, no?

Giulia - Io quel nome l'ho sentito.

2° barbone - (*Tirando il vecchio per un braccio*) Dove cazzo vai? T'ho detto che quest'angolo è mio. (*Il vecchio cade a terra*)

Il vecchio - Bu-bum!

Giulia - L'ho letto da qualche parte.

Il vecchio - Miiiiiaoooo!

2° barbone - Cazzo! Io adesso sono sveglio e voglio sapere cosa cazzo volete voi due. (*Prende a calci alcuni cartoni*) Neanche sotto un ponte te li toglie di dosso! Neanche se ti metti qui! E guarda che qui è buio, eh? Macché, 'ste merde ti scovano dappertutto! (*Il rumore dei camion si allontana*)

3° barbone - S-strilla ma è b-buono, non farebbe ma-ale a una mo-osca.

1° barbone - Capire è il suo problema.

2° barbone - Mi vuoi dire chi è 'sta Primastella?

3° barbone - D-dimmi se sbaglio, io ero b-bravo nei gialli: c'è una ragazza giovane coi bo-occoli biondi e una vecchia che ride ba-allando la samba. Giusto? C-ci sono?

Il vecchio - Abbiamo ballato.

2° barbone - Con la vecchia? Hai ballato con la vecchia?

Il vecchio - Era così piccola! Così giovane.

3° barbone - È da giovani che s-si va alle feste.

1° barbone - Ecco dove l'hai visto! A una festa!

2° barbone - A me alle feste non m'hanno mai invitato.

Il vecchio - (*Si alza di scatto*) Quell'idiota col boccolo! (*Prende a calci un cartone*)

3° barbone - Il mio ca-achemire!

Giulia - Chi aveva il boccolo?

Il vecchio - Lui!

Giulia - Un ragazzo...

Il vecchio - Filava con lei!

2° barbone - (*Dal buio, disperatamente*) Chi filava? Con chi?

3° barbone - Quello col b-boccolo! Filava con Primastella.

2° barbone - Ma perché non capisco? Perché?

Il vecchio - Ballavano stretti.

3° barbone - (*Al 2°*) B-ballavano lo slow!

1° barbone - (*Al 3°*) No, la samba.

2° barbone - (*Che capisce sempre meno*) Cazzo! Cazzo!

Il vecchio - Adesso mi si è allungato il naso ma allora non ero male.

3° barbone - Io ce l'ho lu-ungo dalla nascita.

Giulia - Ballavano stretti e poi?

Il vecchio - Hai mai fatto all'amore di giovedì grasso?

1° barbone - Chi, io?

Il vecchio - Lui! L'ha chiesto a lei!

2° barbone - (*Fissando il vecchio*) Le rughe.

Il vecchio - E lei ha riso... in un modo... no, è molto più crudele. (*Rabbioso*) Vipera! Ai serpenti si

schiaccia la testa.

Giulia - Ci racconti questo ballo.

Il vecchio - Il Tango del maaaree...

2° barbone - Ma non era una samba?

Il vecchio - La samba dopo! Io... (*Barcolla, tutti si protendono verso il vecchio che scivola a sedere*) Come un lampo lungo... c'è un libro sulla scansia: *Guida al paesaggio arboreo*. (*A Giulia*) Apro a caso... devo darvi un contegno perché io sono fuori posto, ho le maniche della giacca troppo lunghe. «Liquidambar. Ama i terreni umidi, molto resistente ai parassiti e alle malattie. Le foglie hanno cinque punte di un verde intenso che in autunno volge al giallo, all'arancio, allo scarlato. La cortecchia ha rughe profonde...» come fiumi...

Giulia - L'ha letto in un libro!

Il vecchio - Come fiumi l'ho aggiunto io. Lei mi dice: vuoi ballare? E lui si fa da parte con un sorriso ebete.

2° barbone - Ma lui chi?

3° barbone - Già-ancarloo!!

1° barbone - Quello col boccolo.

2° barbone - Quelli coi boccoli son tutti stronzi.

Il vecchio - Le avevo detto metti uno slow ma quella cretina mette una samba!

1° barbone - Assomiglia al calipso.

Il vecchio - Aveva le gambe luccicanti di nylon... e due bottoncini bianchi proprio sui seni. Dio, com'ero magro!

2° barbone - E la vecchia? Quando arriva la vecchia? (*Il vecchio mette due dita in bocca e soffia: niente fischio*)

Il vecchio - Non ci riuscirò mai.

3° barbone - Io s-so fischiare. È fa-acile. (*Mette due dita in bocca e emette un fischio acutissimo*)

1° barbone - Anch'io. (*Fischia*)

2° barbone - Senti qua. (*Fischia*)

Il vecchio - Io mai.

Giulia - Vada avanti. Forse ci siamo.

Il vecchio - C'erano tante maschere e palline colorate. Ma non era più lo stesso mercurio.

Giulia - La vecchia col ballo non c'entra.

Il vecchio - Io ho seguito la foglia e la foglia è entrata nel giardino e lì c'erano dei bambini.

Giulia - Che cantavano *Madama Doré*.

Il vecchio - E sotto l'albero spoglio c'era un mucchietto di mani e uno aveva in mano un bicchiere di menta. E d'improvviso c'è qualcosa che cigola. Cigola, cigola! La samba sta per finire e quell'idiota col boccolo se la riprende!

Giulia - Lei sta ricordando due fatti diversi, sono sicura.

Il vecchio - Dice?

Giulia - A distanza di anni.

Il vecchio - (*Ai barboni*) Dovevo dirglielo ti amo.

3° barbone - C-certo che do-ovevi dirglielo!

Il vecchio - E così gliel'ho urlato in faccia perché in quel frastuono avevo paura che non sentisse. Han sentito tutti! (*Ride*)

2° barbone - Hai urlato troppo forte, cazzo! (*Ridono tutti*)

Il vecchio - *(Imitando una voce femminile)* Non sono mica sorda!

2° barbone - 'Sta stronza! *(Il riso generale continua)*

Il vecchio - Rideva tutto il salotto! *(Il riso finisce)* Avete presente quando il mercurio esce dal termometro? *(Si alza e va barcollando verso Giulia)* I suoi occhi correvano per la stanza e tutto quello che toccavano era maledetto.

2° barbone - Io l'accoppo. Una così io l'accoppo.

3° barbone - S-sta zitto!

Il vecchio - *(Si accoccola vicino a Giulia)* Se la Lia avesse messo uno slow invece di quella samba...

1° barbone - E dopo? *(Strattonandolo)* Ohè! Ci vuoi dire com'è finita?

3° barbone - S-sembra d'essere al cinema.

Il vecchio - Dopo?

2° barbone - Sei arrivato che tutti ridono.

Il vecchio - *(Si alza, va su e giù)* Mi son saltati addosso, quattro o cinque. Io scalcio e loro ridevano.

Giulia - L'hanno picchiata!

Il vecchio - Perché lei è ricca, capisci? Figlia di borghesotti che sono nei tessuti e io invece sono povero e ho le maniche della giacca troppo lunghe! Dovevo fare da zimbello! Mi aveva invitato per questo! E mentre sono a terra lei prende un sacchetto di coriandoli e dice a Giancarlo: riempi la bocca!

3° barbone - Ecco p-perché!

2° barbone - *(Trionfante)* Era carnevale!

1° barbone - Bravo! Giovedì grasso!

3° barbone - Lo v-vedi che hai c-capito?

Il vecchio - Uno mi chiude il naso mentre gli altri mi tengono stretto e non posso più respirare e così apro la bocca e lui dice mangia! Mangia!... *(Di nuovo rumore di camion che passano)* E mi fanno bere la menta, tutta la bottiglia... manda giù! E ho la gola piena di coriandoli e vedo quel boccolo biondo che dondola su di me e c'è il riso di Primastella e lo sguardo... come si dice... quando ci divertiamo a fare il male? Ma che importanza ha? Non era più lo stesso mercurio e tutt'intorno era pieno di gatti. E così quando mi alzo ho il vestito sporco di menta e i bambini cantano *Madama Dorè* e c'è la Lia che piange vicino al grammofono e mentre scendo le scale sento la voce di Giancarlo che mi urla dietro non provarci mai più!... Poi c'è la porta che fa scloc e questo vuol dire chiuso, finito, tu qui non ci entri più.

1° barbone - A me l'ha detto mio padre: tu qui non ci entri più.

Il vecchio - E intanto la festa è ricominciata, dalle scale si sente uno slow. Hanno messo uno slow! *(Il 3° barbone si mette le mani nei capelli)* E io vomito coriandoli giù dalla tromba delle scale poi mi siedo sui gradini e mi metto a piangere in quell'odore acido di menta.

1° barbone - Quelli col boccolo bisogna ammazzarli tutti.

Giulia - Sì, sono d'accordo. Con le mie mani. *(Si alza)*

3° barbone - B-brava! Così mi p-piace.

Il vecchio - *(Al 2° barbone)* Suo marito ha i boccoli.

2° barbone - *(Al vecchio)* Più ti guardo più ti ho visto.

Il vecchio - Vuoi sapere il mio passato? Luglio, agosto e settembre. *(Ridono)*

Giulia - Ma perché sono qui?

2° barbone - *(Al vecchio)* Di, sei mai stato alla stazione di Belluno?

Il vecchio - *(Frugandosi nelle tasche della giacca alla ricerca di biglietti ferroviari)* Belluno... Belluno...

2° barbone - Ci sono due torrette di ferro con la passerella!

3° barbone - Quella è T-tarvisio.

2° barbone - Anche Belluno. Ci sono rimasto tutto luglio! Allora? Ci sei mai stato?

Il vecchio - Belluno...

2° barbone - C'era uno come te. Ha preso un biglietto per non so dove ma io andavo a Como.

1° barbone - Como! Bellissima stazione.

3° barbone - A me p-piace quella di Arezzo. Il ponte della ferrovia di Arezzo! Io ho c-cominciato lì.

1° barbone - Ce l'hai raccontato mille volte. *(Giulia piange. Nessuno se ne accorge)*

2° barbone - Se non era Belluno era Portogruaro.

3° barbone - E P-ponte Sisto a Roma? No-on ti piace?

2° barbone - Preferisco Ponte Milvio.

3° barbone - E il lu-ungopo a Torino? Il p-ponte della Gran Madre?!

1° barbone - Forte! Con quella nicchia grande! *(Giulia, piano piano, si allontana verso la scalinata)*

2° barbone - Quella nicchia è mia!

1° barbone - Anche Savona! Prima della salita!

3° barbone - B-Bergamo!

1° barbone - Catanzaro!

3° barbone - U-Udine!

1° barbone - Macerata! *(Giulia sale alcuni gradini e scompare)*

3° barbone - La ta-angenziale di Bologna!

1° barbone - Il massimo. Che cavalcava a Bologna!

Il vecchio - *(Canta. I tre barboni lo guardano stupiti)* «Oh, quante belle figlie/Madama Dorè/Oh, quante belle figlie!/Se son belle me le tengo/Madama Dorè/se son belle me le tengo»... *(Si accorge che Giulia non c'è più)* Giulia! *(Tutti si alzano e si guardano intorno)* È scappata! Giuliaaaa!

I tre barboni - Giuliaaaa! *(Il vecchio sale i gradini)*

Il vecchio - Quella s'ammazza! *(Esce. Si sente la sua voce che s'allontana chiamando)* Giuliaaaa!

3° barbone - Che d-drammi, eh? *(Si mette giù)*

1° barbone - Rovinato dalle donne. *(Si mette giù)*

2° barbone - Sono sicuro che era lui. Gli ho chiesto vai a Como? Ma lui andava non so dove. *(Si mette giù)*

3° barbone - B-buona notte.

2° barbone - Se non era Belluno era Portogruaro. Io sono imbattibile nelle fisionomie. *(Un silenzio. Poi, un tonfo sordo. Una testa di sirena si è frantumata al suolo. I tre si sono rialzati di colpo)*

1° barbone - Un'altra!

3° barbone - P-per un p-pelo.

1° barbone - Potevamo restarci secchi.

2° barbone - Come Limonata.

3° barbone - S-semp-pre di me-ercoledì. *(Rumore crescente di camion. Buio)*

Sesto quadro

Una discarica di elettrodomestici illuminata dalla luna. Il profilo della discarica, sul fondo, sembra quello di una città moderna. Giulia è appoggiata a una lavastoviglie. Dal fondo spunta il vecchio che si ferma a qualche distanza da lei.

Giulia - Mi lasci stare. Voglio tornare a casa.

Il vecchio - Queste città di notte sembrano cimiteri. Una volta trovavi sempre un bar aperto. *(Si guarda intorno)* Viene sempre qui in vacanza?

Giulia - Ci venivo da bambina. Conosco tutti. *(Indica intorno)* Il droghiere, il panettiere, la farmacia.

Il vecchio - Forse anch'io ci venivo da bambino. *(Raccoglie un opuscolo)* Tu ami la lettura, Katia?

Giulia - Oh, sì, Gerry... i romanzi rosa.

Il vecchio - Io preferisco le poesie. *(Butta l'opuscolo)*

Giulia - Perché, tesoro?

Il vecchio - Perché c'è meno da leggere. *(Sbadiglia)* Hai sonno?

Giulia - No, Gerry. Non tanto.

Il vecchio - Una Coca?

Giulia - Grazie, Gerry. *(Il vecchio apre lo sportello sgangherato di un frigorifero)*

Il vecchio - Amore, è finita. Dovremmo ricordarci...

Giulia - Sì, domattina. *(Si siede a terra)* Cosa c'è stasera in tv?

Il vecchio - Vediamo. Barattoli.

Giulia - Gira.

Il vecchio - Barattoli.

Giulia - Gira ancora.

Il vecchio - Barattoli.

Giulia - Bello quel barattolo. Vero?

Il vecchio - Te lo regalo, amore. *(Si siede accanto a Giulia)* Che pace elettrodomestica!... *(Indicando il fondo della discarica)* Il mondo moderno è proprio affascinante. Visto di profilo. *(Giulia ride)* Giulia...

Giulia - Sì?

Il vecchio - Di' la verità. Se tu sei a quella festa ti innamorai di me?

Giulia - Oh, no! M'innamoro di quello col boccolo.

Il vecchio - Di Giancarlo?

Giulia - Sono una ragazza molto ambiziosa.

Il vecchio - E ridi di me?

Giulia - Certamente.

Il vecchio - Non vieni in mio soccorso?

Giulia - Fossi matta.

Il vecchio - Non mi consoli? Non mi ripulisci dai coriandoli?

Giulia - Nemmeno per sogno.

Il vecchio - Non gridi a Primastella sei una strega? Non dici a voce alta di fronte a tutti io lo amo, voi non valete la decima parte di lui? Non mi ricopri di

baci? Non mi salvi?

Giulia - Hai le maniche della giacca troppo lunghe.

Il vecchio - Il fatto è che non ho mai scelto le mie giacche. Sono state le giacche a scegliermi. C'è chi viene scelto dalle donne e chi viene scelto dalle giacche. (*Un silenzio*) A maggio qui dev'essere pieno di... come si chiama... quella che canta al mattino.

Giulia - L'allodola.

Il vecchio - Dev'essere pieno di allodole. In questo momento... a quest'ora... mi faccia pensare... saranno in volo verso... migrano le allodole? (*Giulia lo guarda in silenzio*) Mmmh?

Giulia - Cosa?

Il vecchio - Niente. (*Giulia rabbrivisce*) I brividi del mattino... dopo una notte passata cogli amici a guardare le stelle... sotto l'arcata beautiful di un ponte liberty. Milady, ci vorrebbe un cachemire dei televisori Zort. (*Il vecchio si toglie la giacca e la mette sulle spalle della donna*) Gerry ama Katia.

Giulia - Si prenderà un malanno.

Il vecchio - Io sono una quercia, ho una salute secolare. (*Si siede di nuovo sul televisore*)

Giulia - Devo confessarle una cosa.

Il vecchio - Lei a me?

Giulia - Prima le ho detto una bugia.

Il vecchio - Lei a me?

Giulia - A proposito di quella festa. Se io l'avessi conosciuto allora...

Il vecchio - Forse è meglio che mi sieda.

Giulia - È già seduto.

Il vecchio - Devo sedermi di più. (*Si puntella con le braccia*) Sono pronto.

Giulia - Se fossi stata a quella festa mi sarei innamorata di lei.

Il vecchio - No!

Giulia - E l'avrei ripulito dai coriandoli.

Il vecchio - Pazzesco. E mi avrebbe consolato?

Giulia - L'avrei difeso dalla stupidità e dalla cattiveria.

Il vecchio - E me lo dice così? Cinquant'anni dopo! Ma perché non c'era a quella festa?

Giulia - Non ero ancora nata.

Il vecchio - Le sembra una buona ragione?

Giulia - Mio giovane Ottobre... venga qua.

Il vecchio - Mi promette di non ridere?

Giulia - No.

Il vecchio - Posso farle almeno una carezza?

Giulia - Sì.

Il vecchio - (*Si siede accanto a lei*) Dove voglio io?

Giulia - Sì.

Il vecchio - Dal primo istante che l'ho vista ho subito pensato: ecco una donna pericolosa. (*Le accarezza il collo*)

Giulia - Mi fa il solletico. (*Ride*)

Il vecchio - (*Alzandosi di scatto, fra sé*) Ilare! No, feroce. Ilare? Feroce?

Giulia - Cosa?

Il vecchio - Lo sguardo di Primastella. No, non è la parola giusta. Non c'è.

Giulia - Da quando ha pronunciato quel nome...

Il vecchio - Può esserci umiliazione più grande?

Giulia - Sto cercando di ricordare.

Il vecchio - Anche lei?

Giulia - I coriandoli, la vecchia...

Il vecchio - Quelle donne che da giovani sono state in transatlantico col magnate del ferro ma alla fine restan sole e vivono in mezzo ai gatti e sono ricoperte di peli di gatto e da dietro la finestra insultano quelli che passano!

Giulia - Stava dietro la finestra? L'ha insultata?

Il vecchio - Ne ho viste tante nei miei viaggi. Tutte regine mancate. Giulia... perché i ricordi diventino ricordi quanto tempo deve passare? Cinquant'anni? O basta una sola notte? (*Sul fondo compaiono tre figure: due uomini dall'aria minacciosa e una giovane donna*)

Giulia - Andiamocene, ho paura.

Il vecchio - Zitta... (*Giulia e il vecchio si acquattano*)

1° uomo - Dovevi stare più attenta.

Giovane donna - Nessuno ha visto.

1° uomo - Troppa luce.

2° uomo - Te l'avevo detto.

Giovane donna - Un cerchio e basta.

2° uomo - Un cerchio ti sembra poco?

1° uomo - Lo notano tutti.

Giovane donna - Ero di spalle.

1° uomo - Ti hanno vista in faccia.

Giovane donna - Nessuno mi ha vista in faccia.

1° uomo - Bugiarda.

2° uomo - Ti ricordi il patto?

Giovane donna - Sì, me lo ricordo. Ma io...

1° uomo - Ma tu cosa, eh? (*Le dà una spinta. La donna barcolla*) Lo sapevi, c'è la luna piena.

Giovane donna - Lasciami stare.

2° uomo - Sta' zitta. (*Le dà uno schiaffo, la donna cerca di reagire. L'uomo la colpisce ancora*)

Giovane donna - Non picchiarmi! Bestia! (*Dà una spinta all'uomo*)

2° uomo - Bestia sei tu. Lo sapevi. (*La colpisce con un coltello. La donna cade*)

1° uomo - Lo sapeva eccome. (*La giovane donna cerca di alzarsi*) Sta giù! (*I due uomini la massacrano di calci. Si sentono solo colpi e gemiti. Poi silenzio*) Prendi lì. (*Sollevano il corpo per le ascelle e per i piedi*) Qua. (*Lo trascinano fino a un frigorifero rovesciato. Aprono lo sportello come fosse quello di una bara e calano il corpo dentro al frigorifero. Poi lasciano cadere pesantemente lo sportello*) Fine del cerchio. Ci sei?

2° uomo - Svelto! (*Escono spediti. Giulia trema. Un leggero chiarore annuncia l'alba*)

Giulia - Bisogna avvertire la polizia.

Il vecchio - Dev'esserci un cadavere in ogni frigorifero. Sai quante autopsie dovrebbero fare? Un costo insostenibile per lo Stato.

Giulia - Ho la nausea.

Il vecchio - Troppe ostriche. Guarda laggiù. Rischia.

Giulia - È un incubo.

Il vecchio - Un soffio e via.

Giulia - È successo veramente?

Il vecchio - Di notte si nega il giorno, di giorno si nega la notte.

Giulia - Sì. Un incubo del mattino.

Il vecchio - Oplà. Sparita la luna.

Giulia - Voglio dormire. Dormire. Vieni, sonno incantatore.

Il vecchio - (*Si gira su se stesso cercando la luna*) Era lì un momento fa.

Giulia - Fra le tombe. Come un sasso. Dormire. (*Si rannicchia a terra coprendosi la testa con la giacca del vecchio*) O come un coniglio. Dormire in pace. O un gatto. Dormire per sempre. Vieni, sonno di pietra.

Il vecchio - Devo svegliarla col caffè?

Giulia - Il principe azzurro mi sveglierà con un bacio.

Il vecchio - Vorrei essere assunto come giardiniere, glielo dica al principe. I giardinieri anglosassoni sono i migliori del mondo. Lei doveva esserci a quella festa. Anche se non era ancora nata ci doveva essere lo stesso. Io ero andato là apposta. Non si manca agli appuntamenti. Avremmo viaggiato insieme. Le avrei comprato un cappellino rosso. Lei non può immaginare quanti album di fotografie noi avremmo, oggi. E quanti liquidambar. Quante notti minacciose sarebbero diventate placide. Avrei studiato canto. Avrei conosciuto Toscanini. Avevamo una vita davanti. (*S'accorge che Giulia dorme*) «Un pescatore di spugne/avrà questa perla rara... (*Giulia si sveglia di colpo. Guarda il vecchio e grida di spavento*) Cosa c'è? Un incubo del mattino? (*La donna si alza, fa alcuni passi come per fuggire poi si ferma, si volta verso il vecchio e a stento soffoca un secondo grido. Si guardano immobili. Buio*)

Settimo quadro

Una lugubre strada di periferia percorsa da lungo muro sbrecciato. Al di là del muro si intravedono i vetri rotti di una fabbrica in disuso. Luce incerta di primo mattino. In lontananza rari rumori di automobili. Giulia entra di corsa seguita dal vecchio che ha in mano la giacca e cerca di trattenerla.

Il vecchio - Da ieri non faccio che inseguirla e prender botte! (*Giulia si ferma ansimante*) Guardi che mi sto arrabbiando veramente! (*Barcolla*) Ecco, vede? Adesso è tutto... oddio... (*Scivola in ginocchio*) Come un... ah... dov'è? (*Cerca di rialzarsi ma non ci riesce*) Punto primo: respirare profondamente. (*Inspira ed espira*) Gira tutto. (*Si siede a terra, ansima*) C'è posta per me?

Giulia - Mi sono ricordata.

Il vecchio - Ancora. (*Inspira ed espira*)

Giulia - Un negozietto pieno di gatti.

Il vecchio - Ancora. (*Inspira ed espira*)

Giulia - Ne hanno parlato i giornali e la tv.

Il vecchio - Come un sacchetto di patatine. (*Anche Giulia scivola a terra e si copre il viso*) Ancora. (*Inspira ed espira*) Scoppiato.

Giulia - Non sembra vero. Primastella.

Il vecchio - Non ce ne sono due con quel nome.

Giulia - Era scritto sull'insegna.

Il vecchio - (*Si alza in piedi*) Dlin!... Permesso?

Giulia - Cinquant'anni dopo.

Il vecchio - Il Paradiso è pieno di campanellini che fanno dlin!

Giulia - L'ha strangolata.

Il vecchio - Desidera?

Giulia - Poi le ha riempito la bocca di coriandoli.

Il vecchio - Ti ricordi di me? (*Mostra le mani a Giulia*)

Giulia - Si ricordava?

Il vecchio - Eccome. Mi ha detto: ti aspettavo. Ah! Dio dei reietti! A morsi. Sarebbe stato meglio a morsi. (*Ride*) Noi timidi non abbiamo mezze misure. (*Esegue alcuni passi di tango, canticchiando: «che lacrime amare/versare fai tu»*)

Giulia - Si può impazzire.

Il vecchio - Dopo quella festa... tutte le notti sotto la sua finestra. Eccola là, dietro le tendine. Affacciat! Giulia... ha mai sentito un fischio nella notte? È agghiacciante, vuol dire morte. (*Mette due dita in bocca, soffia, niente*) Cristo! Tutti i miei amici sapevano fischiare. (*Mette le dita in bocca in vari modi*) Così. Così. Anche con un dito solo, così. Anche senza dita. Io mai. Avevo comprato anche un rasoio. Ma una sera le sue imposte sono chiuse. Partita, trasferita. Con tutta la famiglia.

Giulia - Partita per dove?

Il vecchio - Per dove? Chi lo sa? Qualcuno lo sa? Per dove? Non lo sa nessuno. E allora parto anch'io, svelto, svelto! Non so per dove ma parto! Devo trovarla, devo schiacciarle la testa. Via, via!

Giulia - Ma che senso ha?

Il vecchio - Senso? Lei cerca il senso? In la? In do? Eccolo qua il senso! (*Esegue l'acuto, ride, è stralunato*) Ero "il fenomeno"! Il mattochio dei crocicchi, il buffone pezzente che fa l'acuto in cambio di un soldo!

Giulia - Non gridi.

Il vecchio - Ci vuole carattere, sa? L'ho cercata per cinquant'anni. Ero come un cane, fiutavo il suo odore, ringhiavo fra la gente. (*A Giulia*) Ha paura?

Giulia - No.

Il vecchio - Lei non mi dà mai soddisfazione. E allora basta. Chiuso.

Giulia - La prego, vada avanti, voglio sapere tutto.

Il vecchio - Il mio tutto? O il suo? Dormo sotto i ponti e campo di elemosine e coi soldi che raccolgo compro un biglietto del treno e parto. Una città qualsiasi, ogni strada, ogni angolo, tutti i campanelli. E poi ricomincio. Ecco il mio tutto. Anni puzzolenti passano e si ammucchiano e ormai sono un relitto ma non m'importa perché in bocca ho ancora quel sapore. Anche nei cimiteri, sa? Cercavo anche lì. (*Giulia ride con disperazione*) Davvero, li conosco tutti. Tomba per tomba, cercavo il suo nome sulle lapidi, macché. (*Dà calci al vento*) Era morta Clelia era morta Amalia ma lei non c'era, leggevo i giornali abbandonati ma anche lì non c'era. In nessuna

guerra, in nessun saccheggio in nessuno stupro in nessuna strage lei c'era, o casuale funesto evento o tragico crollo o disastroso deragliamento, in nessuna esecuzione o infernale accartocciamento di lamiera! Mai, mai! In nessun corpo di donna carbonizzata o fatta a pezzi è mai stata riconosciuta! (*Urla*) Dove sei? Dove sei? Una mano in gola ti voglio mettere, fino al gomito, e spingerli giù i coriandoli, giù, giù! (*Giulia si tappa le orecchie, il vecchio ondeggia stralunato, sembra uno spaventapasseri*)

Giulia - Basta!

Il vecchio - Già stufa? Non le piace il mio risorgimento di memoria? Siamo appena all'inizio! Avanti col mio tutto, vai, cammina, matto che sei già vecchio! Forlimpopoli! Caltanissetta! Davvero ho avuto una gran fortuna perché Dio mi ha dato l'ostinazione come ad altri ha dato la bellezza o il talento o la grazia e così per più di cinquant'anni inseguendo il mio sogno maligno son potuto invecchiare... non male, vero? Oplà! Oplà! (*Fa due saltelli ridicoli*) E quando meno te lo aspetti viene un giorno che di colpo l'acqua si fa più chiara e riemergi con una gran bolla. Giulia... (*Si china su di lei, bisbiglia*) Inseguendo una foglia! Tre bambini che cantano in un giardino e c'è nell'aria un cigolio armonioso e da quel suono mi lascio guidare e piego a destra dopo il muretto. Ed ecco... dall'altra parte della stradina, proprio dove finisce il caseggiato... un minuscolo negozietto ai confini della città. Giornata ventosa. Mossa dallo stesso angelo che sospinge la mia foglia c'è un'insegna che cigola, là in alto, come se mi chiamasse. «Sono qui!» cinguetta... E leggo quel nome e il mio cuore sbatte dappertutto. Crack! Bum! Come un'auto impazzita, sblam! Mi accosto, spio dalla vetrina. Ombra curva dietro al banco, ombra che ciabatta. Una vecchietta che traballa.

Giulia - Primastella! (*Il vecchio ride*)

Il vecchio - Lei, lei! Era pur viva dunque la ninfa in qualche angolo fetido del mondo! E cosa vendeva la ragazza superba, la regina contesa? Nasi di cartapesta, stelle filanti! Coriandoli! Vede che bella storia? (*Ride disperato, piange, crolla a terra*)

Giulia - Stia zitto, la prego!

Il vecchio - Dlin! È permesso? Entra Ottttooobrrrrreee dalle mani gentili!

Giulia - Com'è possibile?

Il vecchio - A questo punto... sì, almeno mi sembra... ricapitoliamo... è lì per terra, no? (*Assume la posizione della vecchia morta*) Tutta sghemba, sapesse... ecco, così... la sua vecchiezza interrotta dalla mia. S'era spento anche il mercurio. E cosa c'è in quel sacco vicino al bancone? Giulia... guarda qua, coriaaandoliii!... Sapessi quanti ce ne stanno in una bocca! Più coriandoli che parole. Ma non è il destino, no, è più... è più... (*Si accarezza la fronte, disperato. D'improvviso s'ode un rumore agghiacciante di vetri rotti proveniente dalla fabbrica. Giulia grida. Il vecchio si alza, barcolla*) Chi è là? Un gatto! Due, tre! Ce n'è almeno dieci nel retrobottega! Venti, trenta! Gatti dappertutto che saltano

e rugliano, che tanfo! Via, via! Giulia, fai come me che me ne vado come son venuto! Ma dovevo esser cambiato nelle mani perché di colpo i bambini hanno smesso di cantare e quello col bicchiere di menta ha cominciato a piangere, perché... non gliel'ho detto, o forse sì. (*A Giulia*) Gliel'ho detto? (*Giulia non risponde*) Insomma, uno di quei bambini aveva in mano un bicchiere di menta e perciò si sentiva responsabile. Capisce com'è tutto... (*Fa un gesto come a significare "il cerchio si chiude"*) Allora ho guardato il cielo. Dio! M'aspettavo il grigio e invece c'era il sole. Vede, alle volte. "E camminai all'aperto in un rovescio di tutti i miei giorni"... e un'allegria leggera mi guidava...

Giulia - Era allegro?

Il vecchio - (*Canta*) «Il Re ne comanda una/Madama Dorè/il Re ne comanda una!»... Le auto erano rade perché lì finisce la strada. Poi c'è il fischio di un treno... e io non so più bene se il mare è quello dove affondano le navi o piuttosto quell'altro dove i poeti affondano il secchio. Bella questa. Dopo c'è stato quel buio. (*Si tocca il capo*) È in quel buio che ci siamo incontrati. Vero?

Giulia - Sì.

Il vecchio - Quanto tempo è passato?

Giulia - Da quando ne ha parlato la tv saranno tre mesi. Quattro. (*Cerca di alzarsi ma anche a lei sembrano mancare le forze*)

Il vecchio - Non si sente bene?

Giulia - Sono arrivata in un paese sconosciuto.

Il vecchio - È capitato anche a me. Cucina salassima.

Giulia - Cinquant'anni... con quell'idea in testa.

Il vecchio - Dicono che bisogna coltivare un interesse.

Giulia - È orribile.

Il vecchio - Ognuno deve finire nel luogo che si è preparato. (*Mette due dita in bocca ma non soffia nemmeno. Si alza, le porge una mano*) Andiamo alla polizia. (*Giulia lo guarda senza muoversi*)

Giulia - Mi lasci qui.

Il vecchio - Sola con tutte quelle pillole? Io sono uno che si affeziona, dovrebbe averlo capito. (*Ripete il gesto*)

Giulia - (*Si alza da sola, a fatica*) Mi gira la testa.

Il vecchio - Respiri profondamente. (*Giulia esegue*) Ancora. (*Giulia barcolla, il vecchio fa per sorreggerla*)

Giulia - Non mi tocchi. (*Il vecchio si scosta*) Ho freddo alle ossa.

Il vecchio - Ci vorrebbe un punch. Li fanno bene al bar della stazione. Li c'è anche il Commissariato. Venga. (*Raccoglie da terra la giacca e la indossa*)

Giulia - Mi lasci stare, se ne vada.

Il vecchio - Non vuole denunciarmi? Dopo tutto quello che le ho raccontato? Una confessione ampia e dettagliata.

Giulia - (*Guardandolo negli occhi*) Mi sembra impossibile.

Il vecchio - Lei guarda nel posto sbagliato. (*Stende le mani aperte*) Guardi qui. Ottttooobrrrrreee! Su,

andiamo alla stazione. *(La prende sottobraccio ma lei si sottrae)* Va bene, va bene. Mai forzare i tempi. *(Giulia s'incammina)* Si va a Venezia? O preferisce Voghera? *(Giulia ha un mancamento. Il vecchio le si avvicina)*

Giulia - Stia lontano. *(Riprende a camminare con difficoltà. Il vecchio la segue)*

Il vecchio - Ormai è giorno. Non c'è più uno straccio di stella. Per non parlare della luna. S'è spenta anche la fisionomia del cielo. Brava. Continui così. Un piede dietro l'altro. Esatto, come facevano i nostri bisnonni: destro... sinistro... destro... sinistro... eh, se ne fa di strada! Attenta! La stazione è di là. *(Escono. Buio)*

Ottavo quadro

Stazione ferroviaria di paese, mattino presto. Qualche rado annuncio, pochi rumori. Una lunga panca sul marciapiedi. Un cestino per i rifiuti. Giulia, sola, è seduta al centro della panca. Sembra inerte. Il vecchio, con due panini impacchettati, entra e si siede accanto a lei.

Il vecchio - Quei ladri hanno aperto solo adesso. Era in pensiero? *(Le porge un panino)* Questo è per lei. Ho dovuto pagare con un assegno. Glielo metto qui. *(Posa il panino sul sedile, accanto a Giulia che non si muove. Scarta il proprio panino)* Beh, io comincio. Il prossimo panino non è scritto nel destino. *(Lo addenta)* L'ho letto su un muro alla stazione di Crotone. Anche noi randagi abbiamo i nostri poeti. *(Fa una smorfia)* Chissà se anche in carcere mettono la maionese? *(Mastica parlando)* Prima o poi mi prenderanno e lei resterà sola. Non mi guardi così. C'erano dei testimoni. Quei tre bambini figli di puttana. Sa come mi hanno descritto? Un vecchio traballante dall'aria ridicola che sembrava un sacchetto di patatine scoppiato. *(Giulia sorride)* Va meglio?

Giulia - Un assassino al mio fianco. *(Il vecchio le fa un inchino)* Ieri sarei morta di spavento. Oggi mi sembra persino naturale.

Il vecchio - Anche a me sembra naturale star qui con lei.

Giulia - Ma io non ho ammazzato nessuno.

Il vecchio - Vuol provare? Stringa qui. *(Porge il collo a Giulia)*

Giulia - Ho fame. *(Velocissima afferra il proprio panino, dà un morso e mastica)*

Il vecchio - Complimenti dalla barboneria! *(Una ragazza molto giovane con anelli e collanine e un mozzicone di sigaretta in bocca entra e si sdraia sul lato sinistro della panca. A tracolla ha un piccolo sacchetto. Dà due tiri poi butta a terra il mozzicone acceso e chiude gli occhi. Il vecchio si alza e con molta discrezione va a spegnere il mozzicone)* Se brucia tutto son capaci di dar la colpa a me. *(Si risiede)*

Giulia - Questo panino puzza di rotaia. *(Si alza, butta il panino nel cestino dei rifiuti, si risiede. Con*

molta determinazione) Noi ora ci salutiamo per sempre.

Il vecchio - Parte?

Giulia - Quanto mi resta? Dieci anni? Venti? Voglio provare.

Il vecchio - A far che?

Giulia - Torno indietro. O forse vado avanti. Non mi guardi con quegli occhi spiritati, non sono pazza, al contrario, sono lucida e piena di energia. Merito suo. Sì, davvero. Lei mi ha dato la scossa. Ricomincio. Scavo fra le pietre. Forse trovo ancora qualcosa. Un quaderno, una collanina. Potrebbe esserci qualcuno che respira ancora, lì sotto. Non capisce?

Il vecchio - No.

Giulia - C'è stato un terremoto nella mia vita. Mi sembra di sentire dei lamenti.

Il vecchio - Io non sento niente.

Giulia - Fra le macerie c'è sempre una bambina salvata da una trave!

Il vecchio - Ah, sì, questo è vero. L'ho letto sul giornale.

Giulia - Ci sono paesi dove i vecchi non sono mai stati bambini. E dove i bambini non riescono a diventare vecchi. Voglio andare dove c'è bisogno, voglio provarci a rivoltare la terra... come fanno i contadini quando la terra non dà più niente. Ho bisogno di parole che mi dicano com'ero. Parole antiche. E poi silenzio. Acqua e poi silenzio. Pane e poi silenzio. Dolore e poi silenzio. Proverò a ripeterle fra me e me. Sillabando nel silenzio. Se riesco a ricordare com'ero forse ce la faccio. *(Prende i flaconi dalla borsetta)* Le vuole?

Il vecchio - Sono cinquant'anni che non prendo medicine. *(Giulia si alza, butta i flaconi nel cestino dei rifiuti, si risiede)* Dobbiamo proprio separarci?

Giulia - Sì. Lei è l'assassino più simpatico di questa terra e io le voglio bene. Addio.

Il vecchio - Un mio amico marinaio diceva che per avvicinarsi bisogna allontanarsi. Io so perché vuole andare lontano. Per prendere la rincorsa. *(Un silenzio)*

Giulia - *(Lo guarda a lungo)* È pentito?

Il vecchio - *(Fa una smorfia)* Quella maionese mi ha rovinato lo stomaco.

Giulia - *(Guardando la ragazza)* Potrebbe essere mia figlia.

Il vecchio - È più probabile che sia mia nipote. *(Entra una coppia sui sessanta)*

Marito - *(Parla a voce alta spingendo avanti coi piedi una grossa valigia)* Muoviti!

Moglie - Non urlare.

Marito - Sta' zitta. *(Urla alla ragazza)* Permessolo! *(La ragazza si sveglia e si mette a sedere. I due si siedono e la guardano con disprezzo)* Bella roba. Quanto manca?

Moglie - Mezz'ora. *(Apre una rivista)*

Marito - Con la tua mania di arrivare sempre in anticipo!... *(Apre il giornale)* È proprio una mania!

Moglie - Io almeno i treni non li perdo.

Marito - Sta' zitta!

Ragazza - *(Si alza. Al vecchio)* Hai una sigaretta?

Il vecchio - Non fumavo. *(La ragazza si gira verso Giulia)*

Giulia - Mi spiace, le ho finite.

Ragazza - *(Al marito)* Hai una sigaretta?

Marito - *(Ringhiante, senza alzare il capo dal giornale)* No.

Moglie - *(Prevenendo la domanda)* No.

Ragazza - *(A Giulia)* Hai mille lire?

Giulia - Aspetta. *(Fruga nella borsetta, le allunga alcuni biglietti da mille lire. La ragazza li prende ed esce)*

Moglie - Almeno avesse detto grazie.

Marito - Cosa vuoi pretendere?

Moglie - Almeno un grazie!

Marito - Sta' zitta. *(Leggono)*

Il vecchio - Ho lo stomaco sempre più... *(Fa un gesto come a dire sottosopra)* Ma non è la maionese.

Giulia - *(Guardando i due coniugi)* Non è la maionese.

Moglie - *(Sfogliando rabbiosamente la rivista)* Tutta pubblicità. Sottovesti. Sottovesti. Sottovesti.

Marito - Sta' zitta.

Giulia - In qualche parte del mondo c'è un letto matrimoniale sul quale questi due esseri hanno fatto all'amore.

Il vecchio - Sarebbe più esatto dire che si sono accoppiati.

Marito - Ah! L'hanno preso!

Moglie - Chi?

Marito - L'assassino dei coriandoli! Quello che ha strozzato la vecchia!

Moglie - La Primastella?

Marito - Sì! *(Giulia si alza in piedi)*

Moglie - Era ora! *(A Giulia)* Dopo tre mesi! *(Al marito)* E chi è?

Marito - Il nipote. Un drogato. Io lo dicevo che era un drogato. Ti ricordi che lo dicevo? *(Al vecchio)* L'ha ammazzata per poche migliaia di lire. Proprio un pezzente!

Moglie - *(A Giulia)* Un drogato! *(Al marito)* Sei sicuro che l'han preso?

Marito - C'è scritto qui. Ha confessato. Dice che non voleva ucciderla, povera nonna. Ha detto proprio povera nonna! Ma siccome la vecchia gridava l'ha strangolata.

Moglie - E i coriandoli?

Marito - Sta' zitta! Lo psicologo dice per spregio.

Moglie - Pena di morte, pena di morte. *(Giulia si risiede lentamente. Guarda il vecchio, che sembra assente)*

Marito - *(A Giulia)* Vogliono i soldi per la dose. E se non glieli dai ti ammazzano. *(Cava di tasca un pacchetto di sigarette, ne accende una)* Questo ha ammazzato la nonna ma tanti hanno ammazzato il padre.

Moglie - O la madre. Lei non doveva darglieli a quella là. È capace di tornare con una siringa infetta.

Marito - Meno male che non abbiamo figli!

Moglie - Sì, davvero.

Marito - Né nipoti.

Moglie - Meno male davvero.

Marito - In questo mondo schifo neanche un cane voglio avere. (*Legge*) Però anche la vecchia... Primastella! Che razza di nome è?

Moglie - Se il nipote è un drogato immagina la nonna! Una che vende coriandoli.

Marito - Sta' zitta. (*La ragazza torna con un pacchetto di sigarette in mano. I due coniugi la guardano con astio. La ragazza prende una sigaretta dal pacchetto e si siede accanto al marito*)

Ragazza - Mi fai accendere?

Marito - (*Urla*) No! Bastarda! (*Alla moglie*) Andiamo via, muoviti. (*Si alza, spinge la valigia coi piedi*) Via! Via!

Moglie - (*Alla ragazza*) Non si può più nemmeno partire!

Marito - Cammina, dà!

Moglie - (*A tutti*) Lasciateci almeno partire, no?

Marito - Sta' zitta.

Moglie - O neanche quello? Si può partire o neanche quello?

Marito - (*Alla ragazza*) E tu dammi del lei. (*I due coniugi escono*)

Voce della moglie - Si vede subito che ha l'Aids!

Voce del marito - Sta' zitta!

Ragazza - (*A Giulia*) Hai da accendere? (*Giulia nemmeno la vede*) Eh! Sei viva o sei morta? Ok, sei morta. (*Fa per uscire*)

Giulia - Mi offri una sigaretta?

Ragazza - Una morta che fuma. (*Le dà una sigaretta. Giulia l'accende. La ragazza si china e accende a sua volta*) Io mi chiamo Katia. E tu?

Il vecchio - Si chiama Giulia.

Ragazza - Giulia? Come Giulia. Ciao. (*Va sul fondo e si siede a terra, cava un flauto dal sacchetto e suona una musica barocca. Ogni tanto si ferma e aspira una boccata*)

Il vecchio - (*Sembra lontano col pensiero*) Non è vero che strillava. Al contrario, mi ha detto ti aspettavo.

Giulia - S'è inventato tutto.

Il vecchio - Non crederà a quello che dicono i giornali.

Giulia - Lei ha una mente diabolica. Qual'è il gioco?

Il vecchio - L'avevo giurato.

Giulia - Un pazzo. Mitomane e bugiardo.

Il vecchio - (*Mostrandole le mani*) Non le ho più lavate, c'è ancora il suo odore. (*Giulia si alza e corre via*) Aspetti un momento!

Ragazza - (*Smette di suonare*) Giulia come Giulia... dove corri?

Il vecchio - (*La raggiunge e cerca di trattenerla*) Lei questo lo chiama epilogo?

Giulia - Mi lasci andare!

Il vecchio - Un drogato, eh? Troppo facile! Banale!

Giulia - Vede i miei denti? Sono banali. Le mie unghie sono banali. I miei capelli, le mie orecchie. Tutto banale! Viviamo da banali, moriamo da banali e le nostre storie sono banali. E ora non sia bana-

le. Si tolga!

Il vecchio - Quando non si trova l'assassino si dà la colpa a un drogato!

Giulia - Ha confessato!

Il vecchio - E questo le basta?

Giulia - Sì! Lei è un essere dannoso, un pericolo per tutti. Lei strangola le sue vittime con le parole. Solo questa stupida poteva darle retta.

Il vecchio - Ha fatto di tutto perché mi tornasse la memoria e adesso che è tornata non mi crede!

Giulia - Lei è un megalomane bacato qui! (*Indica il proprio capo*)

Il vecchio - Cerchi di essere logica: come potevo sapere tutte quelle cose? I bambini, i gatti, i coriandoli!...

Giulia - Lei è un grande lettore di giornali abbandonati! Ne hanno parlato per giorni e giorni mettendo in piazza tutti i particolari!

Il vecchio - (*Le stringe le braccia*) Il cigolio sui giornali non c'era! E nemmeno il liquidambar! Nessuno lo ha scritto che in quel giardino c'è un liquidambar, vada a controllare! E il bicchiere di menta? Sui giornali non c'era!

Giulia - Basta! Mi fa male!

Il vecchio - Le mie mani non sono gentili!

Giulia - Mi lasci!

Il vecchio - (*La lascia*) Va bene. Parliamo di *Madama Dorè*. Come faccio io a sapere che mentre il nipote strangola Primastella, in quel giardino tre bambini cantano *Madama Dorè*? C'è un solo testimone che può affermarlo: io stesso, l'assassino! (*S'è formato un capannello di curiosi*)

Giulia - L'avranno raccontato i bambini ai giornalisti! L'avrà sentito in tv!

Il vecchio - Noi randagi non guardiamo la tv!

Giulia - Mi ascolti, signore anglosassone venuto da chissà dove...

Il vecchio - Mi chiamo Ottobre!

Giulia - Signor nessuno! (*Ai curiosi*) Non c'è mai stata nessuna festa, nessuna Lia che mette la samba, nessun Giancarlo col boccolo biondo. Sono tutte fantasie sue. E che c'era una Primastella strangolata, coi coriandoli e tutto il resto, l'ha letto sui giornali come l'ho letto io!... (*Il vecchio accenna a parlare*) E stia zitto! La sua storia sembra vera proprio perché è incredibile. Chi ha sprecato la vita dormendo sotto i ponti se decide di affascinare qualcuno inventandosi un passato, già che c'è se lo inventa clamoroso! Mitico!

Il vecchio - Io non volevo affascinare nessuno, ero solo smemorato e adesso mi sono ricordato! Voglio che mi creda. È un ordine!

Giulia - Dovrei obbedire? (*La ragazza butta la sigaretta accesa*)

Il vecchio - Signori! (*Spegne la sigaretta col piede. Alla ragazza*) Poi danno la colpa a me!

Giulia - E perché dovrei obbedire?

Il vecchio - Perché ha delle belle gambe. E un bel dolore sulle spalle.

Giulia - Uno che s'inventa la storia della sigaretta con un padre magro e una madre grassa può dare

ad intendere qualunque cosa.

Il vecchio - Sì, confesso, il padre magro era davvero mio padre. (*Ai curiosi*) Quella volta le ho mentito perché volevo tenerla allegra. E la madre grassa era mia madre per davvero ma il suo diabete non era il suo diabete, era quel porco del suo ganzo. (*A Giulia*) Lo ha detto anche lei che avevo le maniche troppo lunghe. (*Ai curiosi*) Mi sono fatto randagio perché volevo vendicarmi!

Giulia - Lei è uno spostato e io sono il primo essere vivente al quale è riuscito a dar da bere questa balla demenziale. (*Ride*) L'amnesia!

Il vecchio - Non metterò in dubbio anche quella. (*Ai curiosi*) Ho avuto uno shock! È stato dopo che l'ho ammazzata e sono uscito all'aperto, perché m'aspettavo il grigio e invece c'era il sole e così di colpo ho perso la memoria. Quando io e la signora ci siamo conosciuti stavo per svenire. (*A Giulia*) Dica di no!

Giulia - Erano quattro giorni che non mangiava!

Il vecchio - I biglietti del treno. Domanda: come faccio ad avere tutti quei biglietti?

Giulia - Basta andare alla stazione e frugare nei cestini dei rifiuti. Lei non si è mai mosso da qui.

Il vecchio - Nossignora! Nei cestini di Milano non si trovano i biglietti con destinazione Catanzaro e in quelli di Roma non si trovano i biglietti con destinazione Rovigo. (*Ai curiosi*) A Rovigo bisogna andarci. E anche a Catania, a Pisa, a Domodossola. Ci pensi.

Giulia - Non ho più voglia di pensare a lei.

Il vecchio - Le ho detto la verità! Lo giuro! (*Mette due dita in bocca e soffia con rabbiosa violenza: nessun fischio*) Maledizioneeee! (*Il capannello s'è ingrossato*) Ci guardano.

Giulia - Meglio così. (*Ai curiosi*) Chiamate un'ambulanza.

Il vecchio - No, chiamate la polizia. Hanno arrestato un innocente, l'assassino sono io. (*Cava di tasca dei biglietti e li getta in aria*) Alè! Alè! Pescara! Ivrea! Benevento!

Un viaggiatore - È un film? Girano un film?

Una viaggiatrice - Non si capisce. Lui ha detto che è un assassino.

Il viaggiatore - Allora è un film.

Un altro viaggiatore - Lei è bravissima.

La viaggiatrice - Io l'ho già vista. Mi sembra di averla vista.

Il viaggiatore - Anche lui. Forse in tv.

Il vecchio - Tutto per un bel niente. Anche la cosa più grande finisce in un bel niente.

Giulia - Cosa le importa? Noi non siamo fatti per le cose grandi.

Il vecchio - (*Ai curiosi*) Il film è finito, vi parte il treno. Verona binario otto. Ancona binario sedici. Via, via. (*Il capannello si scioglie. Resta solo la ragazza, che ora riprende a suonare. Giulia e il vecchio si guardano*) Lei ora se ne va con il suo scialle e io me ne resto qua con la mia giacca. Giulia come Giulia... dopo tanti anni ho avuto la fortuna di incontrare una persona che mi guardava negli occhi men-

tre parlavo. È impressionante, sa? E mi rispondeva seguendo il filo del mio discorso e non il filo del suo. È rarissimo. Mi è capitato solo due volte nella vita: con lei e con un pescatore di Comacchio. Del pescatore non mi sono innamorato ma di lei sì.

Giulia - La prego.

Il vecchio - Sì, ha ragione, sono ridicolo. Alla mia età dire amore è come dire Piacenza, sei in Emilia ma ti sembra Lombardia. Però è vero. Con lei mi sono sentito così bene. Sono diventato prima un flauto e poi una tromba e poi un tamburo. Ancora un po' e diventavo un'orchestra diretta da Toscanini. Uff! Queste cose non le ho mai dette a nessuna donna. Primastella l'ho uccisa io. Mi denunci.

Giulia - Comunque sia... mi sembra così poco importante.

Il vecchio - Mi dica le credo anche se non mi crede.

Giulia - Non le credo.

Il vecchio - Perché?

Giulia - Il naso.

Il vecchio - Il naso? Il mio naso?

Giulia - Lei non ha un naso da assassino.

Il vecchio - Il naso. Ci mancava anche questa. (Ridono) Ma guarda un po'... è una tragedia eppure si ride. (Imita il fischio del treno) Tuuuu! Il treno! Ha sentito?

Giulia - Sì, ho sentito. È il mio. (Si allontana di qualche passo poi si volta e sorride al vecchio) Non è vero che detesto l'autunno.

Il vecchio - Però siamo ancora tristi, vero?

Giulia - Sì, siamo ancora tristi. Addio Ottobre.

Il vecchio - Se sotto quella trave accanto alla bambina ci dovesse essere un vecchio... tiri fuori anche lui. Non conosco il suo nome ma è impossibile sbagliarsi: ha le maniche della giacca troppo lunghe.

Giulia - Ci proverò.

Il vecchio - Che stronzata gli addii. Aspetti. (La raggiunge) Mi dia le mani. (Prende le mani di Giulia e le unisce a coppa)

Giulia - Perché?

Il vecchio - Una sorpresa. (Prende dalla tasca sinistra dei pantaloni una manciata di coriandoli che lascia cadere nelle mani di Giulia) Non ti scordar di me. (Giulia getta i coriandoli in faccia al vecchio e fugge via. Di scatto, il vecchio si volta verso la ragazza) Tu assomigli a una ragazza che conoscevo. Si chiamava Primastella. (La ragazza smette di suonare. Il vecchio si siede accanto a lei) L'avevo conosciuta al cinema. Davvero! In galleria. Ma tanti anni fa, eh? Più di cinquanta. Era seduta davanti a me, qualche fila più sotto. Proprio un attimo prima che il film cominciasse si voltò e i nostri sguardi s'incontrarono. Il mercurio è un metallo, vero?

Ragazza - Non so. È nei termometri. Io da pic-

cola l'ho ingoiato e mi hanno fatto la lavanda gastrica.

Il vecchio - È molto velenoso.

Ragazza - È partita?

Il vecchio - Chi? Primastella?

Ragazza - No, Giulia come Giulia.

Il vecchio - Ah, sì, è partita. Anche Primastella. L'ho inseguita per cinquant'anni. Perché prima di partire mi aveva invitato a una festa. Devi sapere che solo a vederla mi andava il cuore in gola, insomma ero pazzo di lei e così la seguivo per strada, cercavo di attaccar discorso, sai come facciamo noi ragazzi. Una volta le offrii anche un fiore e un'altra volta un libro di poesie. Mi piacevano molto le poesie. A te piacciono le poesie?

Ragazza - Moltissimo. Anche i fiori.

Il vecchio - Primastella invece niente, allungava il passo senza rispondere. Era un po' stronzetta insomma. Beh, una volta... me lo ricordo come fosse oggi. Di colpo si volta e mi dice: vuoi venire a una festa giovedì? Aveva gli occhi di mercurio. Così sono andato a quella festa. Dovevamo ballare uno slow ma la Lia mise una samba.

Ragazza - Destino.

Il vecchio - No, è qualcosa di più... di più... (Si accarezza la fronte) Dio, come rideva! Una storia così cretina che se te la racconto non ci credi.

Ragazza - Quando uno parte non bisogna cercarlo. Se parte parte.

Il vecchio - Dici, eh? Beh, io ho commesso questo errore.

Ragazza - E l'hai trovata?

Il vecchio - Sì, pensa. Un mese fa.

Ragazza - E cosa ti ha detto?

Il vecchio - Mi ha detto: desidera?

Ragazza - E tu?

Il vecchio - L'ho uccisa.

Ragazza - Come?

Il vecchio - Strangolata.

Ragazza - E lei?

Il vecchio - Lei? Lei è morta.

Ragazza - Ah, già. È vero. Se l'hai strangolata... Sei buffo. Come ti chiami?

Il vecchio - Ottobre.

Ragazza - Ottobre come il mese?

Il vecchio - Sì.

Ragazza - Io non potrei.

Il vecchio - Perché?

Ragazza - I mesi son tutti maschi. Gennaio, febbraio, marzo...

Il vecchio - È vero. Non c'è un mese femmina.

Ragazza - Quella che mi hai raccontato è tutta una storia.

Il vecchio - Cioè?

Ragazza - Che l'hai inseguita per cinquant'anni, che l'hai strangolata... è una balla.

Il vecchio - No, no. È vero.

Ragazza - Ma va'. A chi la racconti? Per un momento ti ho creduto. (Prende dal sacchetto il pacchetto di sigarette)

Il vecchio - Ti giuro che è vero.

Ragazza - Se fosse vero saresti un assassino.

Il vecchio - Infatti. Sono uno strangolatore.

Ragazza - Tu?

Il vecchio - Non mi credi?

Ragazza - Sei un contaballe, dà. Vuoi? (Gli offre una sigaretta, il vecchio fa segno di no col capo) Ah, già... è vero. Non fumavi. (Alzandosi, a un viaggiatore che passa) Scusa, hai da accendere? (Il viaggiatore nemmeno la vede. La ragazza si gira verso il vecchio) Però sei simpatico. (Si rivolge a un altro viaggiatore) Hai da accendere? (Il viaggiatore la scansa senza rispondere. La ragazza si gira verso il vecchio) Ciao! (Si allontana sempre più, chiedendo a questo e a quello)

Il vecchio - Ciao. (Solo un cono di luce illumina il vecchio, che si accarezza la fronte) Qual'è quella cosa che nemmeno gli Dei possono cambiare? Devo averlo letto da qualche parte. (Cava dalle tasche della giacca altri biglietti ferroviari, che lascia cadere. Si ode lontano il suono del flauto) Primastella... tu lo sapevi che ti stavo cercando. Perciò avevi aperto quel negozio. Volevi anche tu che il cerchio si chiudesse... con un po' di perfezione. E la Lia che fine avrà fatto? Era l'unica che piangeva in mezzo a tanto ridere. Tutti spariti quei ragazzi. Chissà chi vi ha mandato nella mia vita? (Ha un piccolo sussulto) Cos'è? Mi sembrava... (Grida) Chi è? (D'improvviso il flauto tace. Si ode nel silenzio uno strano "dlin"...). Il Fato! Che stupido sono. Il Fato. Ce l'avevo sulla punta della lingua. (Il cono di luce si affievolisce) Ma che giorno è oggi? (Mette due dita in bocca, soffia. Nessun fischio. Immobilità. Buio)

Fine

Note

Madama Dorè è una filastrocca popolare.

Il verso «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole/anzi d'antico...» è tratto dalla poesia *L'aquilone* di Giovanni Pascoli.

Il Tango del mare è di Nisa - Redi.

Il verso «Un pescatore di spugne/avrà questa perla rara» è tratto dalla poesia *Adolescente* di Vincenzo Cardarelli.

Il verso «E camminai all'aperto in un rovescio di tutti i miei giorni» è tratto da *Poesia d'ottobre* di Dylan Thomas, trad. di Roberto Sanesi.

In apertura illustrazione di Matteo Franceschi.

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente

Festival

ITINERARI per lo spettatore in vacanza



La brutta aria che tira sul fronte dei finanziamenti pubblici e sui tagli del Fus ha già attraversato l'Italia dei Festival disegnando un paesaggio a tratti dissestato, laddove le rassegne sono già in corso, e a tratti ancora in costruzione nonostante si sia ormai ai blocchi di partenza dell'estate teatrale. La tendenza generale è al ribasso: riduzione della durata (Santarcangelo dura solo una settimana), diminuzione degli appuntamenti in cartellone, spolverio di tante piccole iniziative a scapito di progetti di più ampio respiro, latitanza (o quasi) di grandi nomi della scena internazionale e di grosse produzioni nazionali. Il Piemonte, forse godendo ancora dei benefici olimpici, si rivela la regione quest'anno più pimpante, avendo come punta di diamante il Festival delle Colline Torinesi, ma anche le belle edizioni di Astiteatro e del Festival Teatro Europeo-Senza Confini. Il primato della Toscana, se non altro per ragioni storiche e di radicamento sul territorio rimane invariato con Volterra, Armunia-Castiglioncello, Monticchiello, Radicondoli, ma i programmi paiono più deboli delle passate edizioni. Agli estremi della penisola si fronteggiano due coppie di festival dal blasone forse un po' appannato, ma pur sempre da non sottovalutare. Parliamo del Mittelfest di Cividale del Friuli e di Benevento Città Spettacolo, ma soprattutto della Biennale veneziana e di Taormina Arte. Siamo attraversando un delicato momento di transizione, su questo non ci piove. Ma sorge luciferina una domanda: mancano solo i soldi o anche le idee?

Lombardia-Piemonte

Cominciano presto e si svolgono tra giugno e luglio i festival più significativi di queste due regioni. In **Lombardia** vale comunque la pena di ricordare il **Più Festival di Brescia** (8 giugno-7 luglio), evoluzione della Festa del Circo contemporaneo sempre sotto la guida di Gigi Cristoforetti, che quest'anno ha puntato sull'interdisciplinarietà della scena internazionale contemporanea, mescolando nuovo circo, danza, musica e teatro di figura.

Ma anche il Festival Arlecchino d'oro di **Mantova** che ha ampliato il suo programma e, sotto il nuovo nome di **Teatro-Arlecchino d'oro. Festival europeo del teatro di scena e urbano** (21 giugno-4 luglio), ha seguito il doppio binario del teatro di strada (Teatro Pottlach, Iltopie, Cacahuète, Silence, Elastic - **foto pag. seguente** -, Teatro all'Improvviso) e di quello più "istituzionale" in cartellone a Palazzo Te con ospitalità del calibro della Fura dels Baus, Antonio Albanese e Virgilio Sieni.

Vivacissimo, tra giugno e la prima metà di luglio, è stato il **Piemonte**. Ricordiamo, diretta da Beppe Navello, la sesta edizione di **Teatro Europeo-Senza Confini** (Torino-Alessandria, 30 maggio-7 giugno) (**foto sopra**), **Astiteatro 28** (21 giugno-5 luglio) che ha confermato la sua vocazione alla drammaturgia italiana contemporanea ospitando, tra gli altri i nuovi lavori di Ricci & Forte (*Troia's discount*), Spiro Scimone (*La busta*) e soprattutto il **Festival delle Colline Torinesi** (7

giugno-7 luglio), giunto all'XI edizione con un cartellone intrigante e di alto livello tra cui spiccavano i nomi dei Motus, Valter Malosti, Antonio Latella, Fanny & Alexander, Societas Raffaello Sanzio e, tra gli ospiti stranieri, Ludovic Lagarde, Amir Reza Koohestani, Rodrigo Garcia e Alexis Forestier.

Ancora in corso è invece **Lo spettacolo della montagna** (15 luglio-12 agosto), festival internazionale itinerante organizzato da Onda Teatro tra l'Alta e Bassa Val di Susa e la Val Sangone e incentrato sulla contaminazione dei linguaggi: teatro di narrazione, teatro-danza, circo e teatro musicale. In scena The incredibile Jashgawronsky Brothers in *Broom, Brush, Crash* (15 luglio), il Teatro dell'Argine con *Italiani cincali: minato - ri in Belgio* (28 luglio), Onda Teatro con *Nero su bianco* (18 luglio) e *Habitat* (4 agosto), Coltelleria Einstein con *Cinema Sprint Company* (5 agosto). Info: 011.4367019, www.lospettacolodellamontagna.it.

Liguria

In Liguria il **Festival di Borgio Verezzi** (12 luglio-11 agosto), alla sua 40a edizione, si conferma all'insegna dei grandi classici e del teatro d'intrattenimento con spettacoli che, con ogni probabilità, ritroveremo nel corso della stagione invernale. Tra questi, *Il custode* di Harold Pinter, con Maximilian Nisi e Giacomo Rizzo diretti da Pierpaolo Sepe (19-21 luglio); *Vuoti a rendere* di Maurizio Costanzo, con la regia di Giancarlo Zanetti e Valeria Valeri e Paolo Ferrari protagonisti (24-26 luglio); *La scuola delle mogli* di Molière, con Giuseppe e Micol Pambieri (28-30 luglio) e *Sul lago dorato* di Ernest Thompson, con Arnoldo Foà ed Erica Blanc diretti da Maurizio Panici (4-6 agosto). Info: 019.610167, www.festivalverezzi.it.

Veneto - Trentino - Friuli-Venezia Giulia

Cinque titoli shakespeariani e uno goldoniano per la sezione prosa dell'**Estate Teatrale Veronese** (21 giugno-27 agosto). I più interessanti, se non altro per ragioni "mattatoriali", sono *Il mercante di Venezia* (12-16 luglio) con Eros Pagni, regia di Luca de Fusco, e *Giulio Cesare* con Franco Branciaroli diretto dall'inglese Tim Stark (20-23 luglio); curioso è il trio Giorgio Albertazzi-Amy Stuart-Paola Cortellesi nello spettacolo-concerto con musiche di Duke Ellington *Shakespeare in jazz* (2-5 agosto). Info: 045.8077201, www.estateteatraleveronese.it.

Mentre si conclude il **Festival di Serravalle** a Vittorio Veneto (23 giugno-20 luglio, info: 0428.57179, www.serravallefestival.it) con Elisabetta Pozzi in *Medea* di Christa Wolf (20 luglio), ha inizio il cartellone di prosa della **Biennale di Venezia** (21-30 luglio) diretta da Maurizio Scaparro, quest'anno incentrato sulla coppia d'oro del teatro veneziano settecentesco: Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Tra i numerosi titoli scegliamo una doppia edizione de *Il corvo* con gli americani della compagnia La MaMa E.T.C. (21-23 luglio) e con i veneziani di *Pantakin* (27-30 luglio), la Compagnia I Fratellini che si associa ad altri gruppi per *La buona madre* (25 luglio) e *La donna serpente* (28-29 luglio), la nuova edizione della fassbinderiana *Bottega del Caffè* secondo Teatrithalia (27-29 luglio) e il Teatro Llure di Barcellona con *Il mondo della Luna* (28-30 luglio). Info: www.labiennale.org.

Ma il cartellone più denso ed eclettico dell'estate festivaliera spetta senza dubbio alla XXVI edizione di **OperaEstate Festival Veneto**, attivo da luglio a settembre a Bassano del Grappa e comuni limitrofi con spettacoli di danza, prosa, lirica, teatro per ragazzi, musica classica, jazz e cinema d'autore. La sezione prosa offre oltre venti titoli, che vedono alternarsi Goldoni e Molière con la drammaturgia italiana contemporanea e qualche prestigiosa ospitalità internazionale, ad esem-

pio il Living Theatre con *Love and Politics* (28 luglio). Da vedere *Studi per un misantropo* (da Molière a Martin Crimp) dell'Accademia degli Artefatti (18 luglio), ma anche il goldoniano *La buona madre* con tre interpreti doc come Stefania Felicioli, Michela Martini e Nicoletta Maragno (1 agosto) e Marco Paolini in *Il sergente*, liberamente tratto dal romanzo di Mario Rigoni Stern (13 agosto). Tra i numerosi appuntamenti con la drammaturgia contemporanea italiana, spesso legati fra loro dal *fil rouge* del teatro d'impegno civile, segnaliamo: *Il corpo di Totò* di e con Marco Manchisi (21 luglio), i sogni infranti di un operaio del Nord Est in *Ccelera!* di e con Maurizio Camilli (23 agosto), *L'orizzonte di K* di Roberto Cavosi (29 agosto), *Patate. Una parola senza denti sulla guerra* di Renata Ciaravino (23 luglio), gli emigranti italiani in Svizzera di *La turnata: Italiani cincali parte seconda* di Nicola Bonazzi e Mario Perrotta (18 agosto). Per la danza, molte le ospitalità straniere accanto a nomi in ascesa della scena italiana: i Momix, Virgilio Sieni, Carlotta Sagna, Francesca Proia, ma anche la Compagnia Viento del Sur di Buenos Aires, l'israeliana Batsheva Dance Company, gli olandesi della Galili Dance o gli svizzeri della compagnia Cie Linga. Info: 0424.524214, www.operaestate.it.

Salendo al Nord, **Pergine Spettacolo Aperto** (15 giugno-27 luglio) si conclude con *Storie a mare!*, viaggio teatral-musicale verso l'America di Puccini e degli emigranti su drammaturgia e regia di Guido De Monticelli (20 e 21 luglio) e con la festa-spettacolo della Compagnia italo-argentina Alma Rosé in *!Macondo! Gran Bazar Latinoamericano* (26 luglio). Info: 0461.530179, www.perginepsa.it.

Tutto orientato sui gruppi emersi nell'ultimo decennio è il **Drodesera Festival** (Dro, 21-30 luglio). In scena i Motus con *Rumore rosa* (21 e 22 luglio) e *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* (28 e 29 luglio), Fanny & Alexander con *Heliogabalus* (21 e 22 luglio), il Teatro Valdoca con *Misterioso concerto* e, chicca internazionale, Rodrigo Garcia con *La historia de Ronald el payaso de Mc Donalds* (30 luglio); per la danza ospiti Virgilio Sieni, la Compagnia Abbondanza/Bertoni, Marta Galan e Santiago Maravilla. Info: www.drodesera.it.

Il lavoro, nelle sue infinite sfaccettature, è invece il tema portante della 15° edizione del **Mittelfest di Cividale del Friuli** (15-23 luglio) (**foto pag. seguente**), diretto ormai da tre anni con mano attenta e rigorosa da Moni Ovadia. Tra i titoli in programma: *Muradors*, versione friulana di *Muratori* di Edoardo Erba per la regia di Rita Maffei (16 luglio), Paolo Rossi insieme a La Confraternita dei Precari in *I Giocatori*, liberamente ispirato a Dostoevskij, Goldoni, Shakespeare, Brecht, Gogol', Molière e altri (16-17 luglio), *Storie di lavoro* a cura di Valter Colle e Mario Brandolin, con Ascanio Celestini, Giovanna Marini, Marco Paolini e Gianantonio Stella fra gli ospiti (18 luglio).

Nella sezione più specificatamente dedicata ai paesi del Centro Europa, segnaliamo *Kaddish per il bambino non nato* del Nobel Imre Kertész, con Ruggero Cara (15 luglio); Moni Ovadia e Roberto Andò alle prese con *Le*



storie del signor Keuner di Bertolt Brecht (15-16 luglio), *Tesla-Man out of time* dello sloveno Toma Pandur (18 luglio), la conferenza-spettacolo *Dottore ebreo che ha paura del sangue. Libere riflessioni di Claudio Magris e Moni Ovadia su Sigmund Freud, la psicoanalisi e l'umorismo ebraico* (21 luglio), ma anche *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès, diretto da Annalisa Bianco e Virginio Liberti di Egumteatro (17-20 luglio). Info: 0432.730793, www.mittelfest.org.

Emilia Romagna

Internazionalità e transdisciplinarietà. Sono queste le parole chiave del 36° **Festival di Santarcangelo**, diretto da Olivier Bouin e Paolo Ruffini, ormai in dirittura d'arrivo. Accanto ai volti noti della prosa italiana - Pippo Delbono dei *Racconti da Santarcangelo a Santarcangelo* (10 luglio), l'Accademia degli Artefatti con *Attempts on her life* (13-14 luglio); Ascanio Celestini con *Lecture da Pier Paolo Pasolini*, musicate da Nicola Piovani (15 luglio) - il Festival ospita fino al 16 luglio performance, installazioni, spettacoli di danza e l'ormai tradizionale appuntamento con la *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio (*Crescita XII, Avignon*, 10-11 luglio); l'omaggio a Beckett dei Motus con *a place [that again]* (13 luglio); *Nerone*, tappa finale, in prima nazionale, del progetto *Nero* di Kinkaleri (10-11 luglio); *Racconto* del fondatore del collettivo Sosta Palmizi, Roberto Castello (13-14-15 luglio) - e produzioni straniere - *Borges+Goya* dell'irriverente Rodrigo Garcia (15-16 luglio) ed *Exquisite Pain* degli inglesi Tim Etchells e Forced Entertainment (14-15 luglio). Info: tel. 0541.626185, www.santarcangelofestival.com. Ultimi giorni per vedere anche il **Ravenna Festival**, dedicato, come da tradizione, alla musica. Protagonista assoluto, Eugenio Barba, che dopo il *Don Giovanni all'Inferno*, proporrà nell'*Ur-Hamlet* un'originale rilettura del *Gesta Danorum* di Saxo Gramaticus (XIII sec.), fondendo la tradizione dell'Odin Teatret con quella afro-brasiliana del *candomblé*, giapponese del *Nô* e balinese del *Gambuh*. (20-21-22-23 luglio). Info: www.ravennafestival.org.

Toscana

Anche quest'anno la Regione Toscana si conferma reginetta dell'estate festivaliera schierando tre rassegne di qualità. Si sta per concludere la IX edizione di **Inequilibrio Armunia Festival** di Castiglioncello: affrettandosi, è possibile vedere ancora il *Viaggio in Armenia* di Andrea Nanni (14-15 luglio), *La fuga di Enea* dell'*enfant prodige* Vincenzo Pirrotta (14 luglio), *Dux in scatola* di Daniele Timpano (17 luglio), *Alla meta* di Thomas Bernhard, rivisitato dal Teatrino Giullare (17-18 luglio), *Misterioso concerto trio* del Teatro

della Valdoca (18-19 luglio) e *L'ultimo guerriero* di Massimo Schuster, ispirato all'*Illiade* con le marionette di Roberto Abbiati (19-20 luglio). Info: tel. 0586.754202, info@armunia.it. Particolarmente ricco il programma della XX edizione di **Volterrateatro**, con la personale di Rodrigo Garcia, protagonista dal 24 al 29 luglio di due spettacoli, *La historia de Ronald el payaso de Mc Donalds* (28 luglio) e *Accidens-Matar para comer* (26 luglio), video-installazioni e un workshop. La Compagnia carceraria della Fortezza, diretta da Armando Punzo si confronta con il mito di Gargantua e Pantagruel in *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni* (24, 25, 26, 27, 29 luglio) e con la Divina Commedia in *La porta dell'Inferno* (25, 26, 27, 28 luglio). Segnaliamo inoltre *Bestie... è finito il tempo delle lacrime* del Teatro delle Ariette (24-25 luglio). Info: tel. 0588.80392, www.volterrateatro.it. Né possiamo dimenticare il **Festival di Radicondoli**, diretto da Nico Garrone, per il quale segnaliamo la personale di Stefano Massini con gli atti unici *La gabbia* (29 luglio) e il giovanile *Metamorfosi* (30 luglio); *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès, per la regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti dell'Egumteatro (4-5 agosto); e *Farsa* di Massimiliano Civica, Andrea Cambi e Bobo Rondelli (11 agosto). Info: tel. 0577.790910, www.radicondoliarte.org. Meritano una visita anche la LX **Festa del Teatro a San Miniato** - in programma, tra gli altri, *La roccia* di Eliot, diretta da Giuseppe Manzari, con Massimo Foschi e Maddalena Crippa (21-26 luglio; www.drammapopolare.it); **Strade bianche-Kill the butterfly** a Casale Marittimo (29-30 luglio; www.stradebianche.org); il festival internazionale **Elan Wales** di Fucecchio, il cui momento clou sarà l'allestimento de *Il miracolo* di Firenze Guidi (14-16 luglio; tel. 0571.261143, elanfrantoio@tiscali.it) e il tradizionale appuntamento con il teatro popolare di **Monticchiello**. Info: www.teatropovero.it.

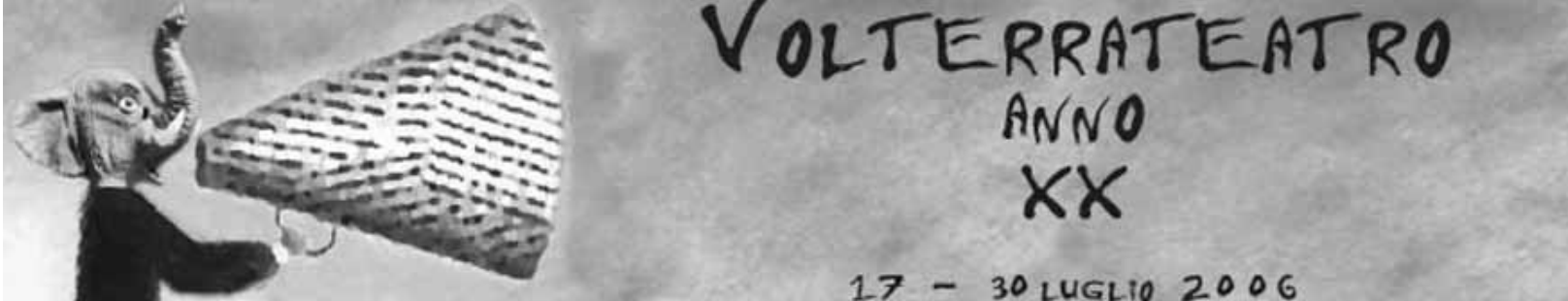
Marche e Umbria

Non molto ampio, quest'anno, se si esclude *Disco Pigs* di Enda Walsh e il *Processo alla Storia (Giuda Iscariota, Mata Hari e Vladimir Nabokov)*, lo spazio dedicato alla prosa e alla danza dal **Festival dei Due Mondi** di Spoleto, ormai al termine. Info: www.spoletofestival.it. Sipario chiuso anche per **Inteatrofestival 2006**, che ha proposto fino a luglio a Polverigi e Jesi spettacoli di prosa e di danza, tra cui *Nekya, Inferno Purgatorio Paradiso* del Teatro del Lemming. Info: www.inteatro.it. In compenso, il **Rossini Opera Festival** ospita personalità del calibro di Dario Fo, regista e interprete de *L'italiana in Algeri* (9, 12, 15, 19 agosto), Mario Martone, direttore del *Torvaldo e Dorliska* (7, 10, 13, 16, 21 agosto) e Luigi Squarzina, impegnato ne *La cambiale di matrimonio* (8, 11, 14, 18 agosto). Info: www.rossinioperafestival.it. Non è da meno il **Festival di Macerata**, per cui segnaliamo una *Turandot* diretta da Pier Luigi Pizzi (30 luglio, 3, 6, 9, 12 agosto) e il *Magnificat* di Alda Merini, interpretato da Valentina Cortese con la regia di Fabio Battistini (29 luglio). Info: www.macerataopera.org. Segnaliamo infine la XIII edizione di **Civitanova Danza**, con proposte dall'Australia (*The Spheres* di Strange Fruit, 26 luglio), Turchia (*Musiche e danze rituali sufi* dei Dervisci Roteanti Mevlevi del Tempio di Galata, 1 agosto) e Israele (*Birth of the Phoenix* della Vertigo Dance Company, 10-11 agosto). Info: www.civitanovadanza.it.

Campania

L'estate campana è dominata, come ogni anno, da **Benevento Città Spettacolo**, tradizionale rassegna, diretta da Ruggero Cappuccio,





dedicata al cinema e allo spettacolo dal vivo, giunta quest'anno alla XXVII edizione. Segnaliamo, tra gli altri, *Autobiografie di ignoti* di Elena Bucci (27 agosto), *Magic people* di Giuseppe Montesano (29 agosto), *Piazzale Loreto* di Pasquale Squitieri (1 settembre), *Petronilla Graie* di Francesco Suriano (2 settembre), *L'Euridice* di Claudio Magris, diretta da Antonio Calenda (2 settembre), *L'orizzonte di K.*, di Roberto Cavosi (4 settembre) e il cunto di Mimmo Cuticchio, *Carlo Gesualdo* (4 settembre). Info: www.cittaspettacolo.it.

Lazio

Si è aperta il 16 giugno la nona edizione di **Cosmophonies** al Teatro di Ostia Antica. Il festival offre un programma ricco di spettacoli eterogenei, che spaziano dalla prosa classica (*Rudens* di Plauto, regia di Vincenzo Zingaro, 21 luglio; *Un curioso accidente* di Goldoni, regia di Beppe Arena, 27 luglio) al musical (*Pasioness-Tango y Musical* della Compagnia Vientos de Sur di Buenos Aires, 25 luglio), fino al cabaret (Paolo Migone e Marco Marzocca in *Recital*, 15 luglio; Gabriele Cirilli, *Vorrei...*, 20 luglio). Info: www.cosmophonies.com. Per settembre segnaliamo, accanto a **Enzimi** (www.enzimi.com) e **Romaeuropa festival** (www.romaeuropa.net), dei quali, al momento, non si conosce ancora il programma, la seconda edizione del festival **Bella ciao - Il Balsamo della Memoria**, organizzato dalla compagnia di Ascanio Celestini, Fabbrica, presso il Municipio X di Roma e i comuni di Frascati e Ciampino. Il programma prevede al momento: *Song N.32* di Marco Paolini e i Mercanti di Liquore, *Libera Nos* da Meneghello, con Natalino Balasso e Mirko Artusi, *Dissonorata* di Scenaverticale e *Bestie* del Teatro delle Ariette. Info: www.bella-ciao.com.

Puglia, Basilicata e Calabria

L'edizione 2006 del **Festival Internazionale Castel Dei Mondi** di Andria (28 agosto - 3 settembre), diretta da Riccardo Carbutti, è dedicata al tema "esplorazioni: il corpo in scena". Info: tel. 0883.290292, www.casteldeimondi.it. Nel programma del **Festival della Valle d'Itria** di Martina Franca, quest'anno alla 32ª edizione, segnaliamo, tra gli altri, un inedito *Idomeneo* di Mozart e Richard Strauss (23, 25 luglio), *I giuochi d'Agrigento* di Giovanni Paisiello (20, 22 luglio) e la *Semiramide* di Meyerbeer (5, 7 agosto). Info: tel. 080.4805100, www.festivaldellavalleditria.it. Da ricordare, il piccolo ma suggestivo **Catonateatro** con *Romolo*, il Grande di Dürrenmatt, regia di Roberto Guicciardini (27 luglio) e *Tootsie il gioco dell'ambiguità* di Maurizio Nichetti, con Marco Columbro. Info: www.catonateatro.it.

Sicilia

In attesa di conoscere il programma delle tradizionali **Orestyadi** di Gibellina (www.orestyadi.it), segnaliamo per il festival **Taormina Arte** un'interessante riduzione dal *Decamerone* di Renato Giordano, con Beppe Barra e André De La Roche (12 agosto) e *Il Gattopardo* di Andrea Battistini, con Luca Barbareschi nel ruolo di Don Fabrizio Salina (18-19 - 20 agosto). Aperto all'esplorazione di linguaggi limotrofi, al crocevia tra musica, danza, letteratura ed arti visive, il festival ospita una serata dedicata a Pasolini, con Ascanio Celestini e Nicola Piovani (30 luglio), e *Metamorfosis* della Fura dels Baus (24 agosto). Info: info@taoarte.it, www.taormina-arte.com.

ALL'ESTERO

Festival Avignone

È dedicata all'artista serbo-ungherese Joseph Nadj la 60ª edizione del Festival di Avignone (in calendario, *Asobu. Hommage à Henry Michaux*), in programma fino al 27 luglio. La sua poetica, al crocevia tra teatro, danza, musica, letteratura, attratta dalla terra, le radici, e dal movimento, il confronto con il mondo esterno, ispira un fitto calendario di eventi, aperto al contributo di artisti di ogni Paese e disciplina, dai francesi Miquel Barceló (*Paso doble*), Alain Françon (*Naître, Chaise e Have I none* di Edward Bond), Éric Lacascade (*Les Barbares* di Gor'kij), Marcial Di Fonzo Bo (*La tour de la défense* e *Les poulets n'ont pas de chaises / Loretta Strong* di Copi), Joël Pommerat (*Les marchands, Au monde, Le petit chaperon rouge*), Christophe Huysman (*Human. Pièce de cirque*), Éric Vigner (*Pluie d'été à Hiroshima*), François Verret (*Sans retour*) e Thierry Baë (*Journal d'inquiétude*) al giapponese Hiroyuki Nakajima (*Lune*); dal russo Anatolij Vasilev (*Iliade canto XXIII*) ai fiamminghi Jan Lauwers (*Le bazar du homard* e *La poursuite du vent*), Guy Cassiers (*Rouge décanté*) e Alain Platel (*Vsprs*); dall'americano Arthur Nauzyciel (*Combattimento di negri contro cani* di Koltès) al tedesco Stefan Kaegi (*Mnemopark, Cargo Sofia-Avignon*). Né mancano i grossi nomi, da Peter Brook (*Sizwe Banzi is dead*) all'Equestrian Theatre (*Battuta, Lever de Soleil*), fino a Pippo Delbono, che presenterà le letture teatrali *Racconti di giugno*. Sono previsti tre giorni di dibattito e una serata, condotta da Oliver Py, per ricordare, in occasione dei sessant'anni del festival, l'opera e la figura del fondatore Jean Vilar. Info: www.festival-avignon.com.

Festival d'Automne

Il Festival d'Automne 2006 (14 settembre - 19 dicembre) sarà consacrato in parte a un panorama di creazioni proveniente dagli Stati Uniti, privilegiando giovani artisti e compagnie come, nel campo del teatro, Richard Maxwell presente con *Showcase* e *The Good Samaritain* (11-14 ott.), Caden Manson e il Big Art Group con *ead Set #2* (17-21 ott.), ma anche gruppi storici come il Wooster Group con *Hamlet* (4-10 nov.). Tre gli spettacoli dedicati al drammaturgo inglese Martin Crimp: *Probablement les Bahamas*, pièce radiofonica con una registrazione pubblica a cura di Louis-Do de Lencquesaing (7-11 nov.); *Atteintes à sa vie*, 17 scenari per il teatro (13 nov.-3 dic.) e *Variations-Martin Crimp, paroles d'acteur* (27 nov.-2 dic.), entrambi nella regia di Joël Jouanneau; *Les Histrions (détail)* del giovane Marion Aubert, regia dell'altrettanto giovane Richard Mitou (19 sett. al 28 ott.). C'è poi il progetto Copi (presente anche ad Avignone) di e con Marcial Di Fonzo Bo con *Loretta Strong* e *Le Frigo* (6-11 nov.) e *La Tour de la Défense* (7-17 dic.). Nel fitto programma anche: *Quartett* di Heiner Müller (28 sett.-2 dic.), regia di Robert Wilson con, fra gli altri, Isabelle Huppert e Ariel Garcia Valdès; *Baal* di Bertolt Brecht, regia di Sylvain Creuzevault con la compagnia D'ores et déjà; *Je porte malheur aux femmes, mais je ne porte pas bonheur aux chiens* da Joë Bousquet, regia e immagini di Bruno Geslin; *Le Pays jointain* di Jean-Luc Lagarce, creazione collettiva dei Possédés diretti da Rodolphe Dana (17-21 nov.; 23-26 nov.; 4-10 dic.). Presenza italiana con *Hey girl!* della Societas Raffaello Sanzio (16-25 nov.) Info: www.festival-automne.com.

Festival di Edimburgo

Edimburgo compie 60 anni di vita e come sempre offre un programma molto vasto fra danza, teatro, opera lirica e concerti. Anche quest'anno l'apertura teatrale è affidata a Peter Stein con *Troilus and Cressida*, di Shakespeare, una produzione del Festival in collaborazione con la Royal Shakespeare Company. Debutto il 14 agosto al King's Theatre (fino al 26, poi trasferimento a Stratford upon Avon) Sempre il 14, fino al 19, debutterà al Royal Lyceum, in prima mondiale, in coproduzione con il National Theatre of Scotland, il nuovo testo di Anthony Neilson, *Realism*. Il Nuovo Teatro di Riga diretto da Alvis Hermanis presenterà *Long Life* (23 ag.-2 sett.) (foto a lato), spettacolo senza parole che racconta una giornata di una famiglia in un appartamento in coabitazione di Riga. Connubio polacco-americano per *Tre sorelle* di Cechov firmate Krystian Lupa con gli attori dell'American Repertory Theatre (29 ag.-2 sett.). Infine un adattamento per la scena del controverso romanzo *Platform* di Michel Houellebecq ad opera del catalano Calixto Bieito (30 ag.-2 sett.). Info: www.eif.co.uk; prenotazioni sia online sia tel.: +441314732000.



Festival di Nitra

Sempre molto attento a quel che si muove di nuovo nel panorama internazionale del teatro, il festival di Nitra, in Slovacchia (22-27 settembre), che festeggia i suoi 15 anni di vita, ha in cartellone *Pentesilea* di Kleist, regia dell'ungherese Sándor Zsótér del Teatro Nemzeti di Budapest; *Platform* dal romanzo di Michel Houellebecq, regia del belga Johan Simons; *Riccardo III* di Shakespeare, regia di Michal Docekal del Teatro Nazionale di Praga; *La Tour de la Défense* di Copi nella regia di Marcial Di Fonzo Bo; il norvegese *Box with Holes* di Heine Røsdal Avdal; *Product* di Mark Ravenhill, regia di Lucy Morrison con la compagnia Paines Plough di Londra; *Il Revisore* di Gogol', regia di Nikolaj Koljada del Teatro Koljada di Ekaterinburg; *Sonja* di Tatjana Tolstaja, regia di Alvis Hermanis con il Nuovo Teatro di Riga; *Swap* dei portoghesi João Costa, Rudolfo Quintas a Tiago Dionísio, coreografie di João Costa; *Prima della pensione* di Thomas Bernhard, regia di Juraj Nvota con il Teatro Astorka-Korzo '90 di Bratislava; *Ivanov* di Cechov, regia di Roman Polák con il Teatro da camera slovacco di Martin. Info: www.nitrafest.sk.

a cura di Claudia Cannella, Roberto Rizzente e Roberta Arcelloni

in breve DALL'ITALIA

FRANCESCONI ALL'AGIS - Alberto Francesconi è stato rieletto Presidente dell'Agis per il triennio 2006/2008. Confermato anche Maurizio Scaparro alla vicepresidenza vicaria, mentre i nuovi vicepresidenti, designati dai rispettivi settori, sono Roberto Toni e Marco Bernardi per la prosa, Walter Vergnano per le fondazioni lirico-sinfoniche, Gisella Belgeri per la musica, Paolo Protti per gli esercenti cinema, Federico Grilli per la danza, Gianni Da Ronche per lo spettacolo viaggiante, Antonio Buccioni per circhi e spettacoli di strada, Luigi Grispello e Fiorenzo Grassi per le unioni territoriali, Maurizio Roi per le associazioni affiliate.

SIAE-MINISTERO: RINNOVATO ACCORDO - Per il biennio 2006-2007 la

Siae continuerà a riscuotere le imposte sui pubblici intrattenimenti e a vigilare sul rispetto delle norme fiscali nel settore dello spettacolo per conto dell'Agenzia delle Entrate. È quanto emerso da un accordo siglato a giugno tra il presidente della Siae, Giorgio Assumma, e il direttore centrale amministrativo dell'organismo statale, Attilio Befera.

ALLA REGIONE GLI ARCIMBOLDI - Sarà assegnata alla Regione Lombardia la presidenza della Fondazione del Teatro degli Arcimboldi. È quanto emerso a marzo dalla riunione della Giunta comunale, nel corso della quale è stato approvato lo statuto della Fondazione, che prevede, al momento, cinque consiglieri, eletti, rispettivamente, dalla Regione Lombardia (due consiglieri), la Fondazione Fiera (un consigliere) e il Comune di Milano (due consiglieri). Ancora in forse la partecipazione della Provincia di Milano, mentre si prospetta, nei piani dell'ex-assessore alla Cultura, Stefano Zecchi, un allarga-

mento del cda ai privati e alle Province di Como e Varese.

LA SCOMPARSA DI CARMELO ROCCA - Dopo una lunga malattia è morto a Roma all'età di 76 anni Carmelo Rocca, una delle personalità più in vista nell'amministrazione dello spettacolo italiano. Tra i suoi incarichi, la presidenza del Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio e la vicepresidenza della Sezione autonoma del Credito cinematografico e teatrale della Bnl. Rocca è stato anche Segretario Generale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali sotto Giuliano Urbani, Commissario straordinario del Consiglio d'Amministrazione del Teatro dell'Opera di Roma e componente della Commissione di riforma della normativa in materia di tutela paesaggistico-ambientale del Ministero per i Beni Culturali.

NUOVO CIRCUITO PER MONZA - È stato siglato lo scorso maggio tra la Provincia di Milano - Direzione di

Progetto Monza e Brianza e otto Comuni - Arcore, Agrate, Brugherio, Cesano Maderno, Concorezzo, Monza, Nova Milanese, Seregno - un protocollo di intesa per la costituzione del circuito teatrale della Brianza. In base all'accordo, i nove teatri coinvolti si impegnano a realizzare annualmente 233 spettacoli con compagnie professionali e a rinnovare, per ogni stagione, gli accordi con i partner.

ANCORA FONDI DALLA PROVINCIA DI MILANO - La Provincia di Milano stanzerà € 500.000, originariamente destinati all'entrata della Provincia nel cda della Scala, alle imprese private di produzione teatrale dell'area metropolitana milanese. In occasione dell'evento, per sensibilizzare la cittadinanza, verrà organizzata il prossimo 29 ottobre una Festa del Teatro, con spettacoli, letture, visite, incontri guidati per le strade e i teatri di Milano.

LIEVI ALLO STABILE DI BRESCIA - Si è tenuta lo scorso aprile la riunione del

nuovo consiglio d'amministrazione del Ctb - Teatro Stabile di Brescia. Confermato il direttore artistico Cesare Lievi, alla guida dello Stabile dal 1996, mentre Diego Ambrosi, già Assessore provinciale alla Cultura, è il nuovo presidente.

PER UNA TORINO EUROPEA - Dopo il Piccolo, il Teatro di Roma e il Garibaldi di Palermo, anche la Fondazione del Teatro Stabile di Torino entra a far parte dell'Union des Théâtres de l'Europe, l'associazione, voluta da Strehler nel 1990, per promuovere una cultura teatrale autenticamente europea. La decisione è stata presa all'unanimità dall'Assemblea Generale, riunitasi in occasione del Premio Europa per il Teatro.

LIRICA, UNA RISORSA ITALIANA - Rivalutare il teatro lirico come risorsa e bene primario per il nostro Paese. È l'obiettivo di Ioan Holender, Stéphane Lissner, Carlo Fontana, Sergio Segalini, Francesco Ernani, Francesco Giambone, Paolo Arcà, Piero Giarda, Marilena Santelli e Giulia Ambrosio, riuniti lo scorso aprile a Firenze, in occasione di un convegno sul futuro della Lirica in Italia, organizzato da Dario Nardella e Mario Ruffini e promosso dal Comune di Firenze, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e il Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut. Per raggiungere l'ambizioso obiettivo, messo in discussione dalla miopia dei politici, sono state prospettate politiche culturali più attente alle esigenze del territorio, la qualità delle proposte, la formazione degli artisti, lo scambio e la cooperazione tra teatri tipologicamente compatibili.

TEATRO E CARCERE - Si è tenuto lo scorso aprile a Volterra un seminario transnazionale, coordinato da Massimo Marino, Armando Punzo e Aldo Papa, sul tema del teatro in carcere. Promosso dal Progetto Teatro e Carcere in Europa, che coinvolge associazioni impegnate in attività di recupero per i detenuti (Carte Blanche e Newo, Italia, Théâtre de Opprimè, Francia, Riksteatern, Svezia, Aufbruch, Germania, Escape Artists,

Inghilterra), il convegno ha evidenziato il valore educativo, lavorativo e socializzante della formazione teatrale in carcere, sottolineando la necessità di un finanziamento costante da parte delle istituzioni e dei privati, la collaborazione tra detenuti e polizia penitenziaria, la creazione di reti per una diffusione accorta delle informazioni intorno alle attività più importanti e lo sviluppo di sinergie a livello regionale, nazionale e internazionale tra scuole, teatri, università e centri di aggregazione per la produzione e la circolazione degli spettacoli prodotti. Al termine dei tre giorni, è stato redatto un "Breviario delle buone pratiche del teatro in carcere", elaborato con la consulenza di tecnici del Ministero della Giustizia, che sintetizza i problemi emersi e le soluzioni prospettate.

UNA CAVALLERIZZA PER MILANO - Dopo Torino, anche Milano avrà la sua Cavallerizza. Recuperata in soli tre anni, grazie alla determinazione della cooperativa che gestisce il Teatro Litta e al contributo finanziario dei privati (Fondazione Cariplo, Bnl e Banca Intesa) e delle amministrazioni pubbliche, l'antica stalla del Palazzo Litta, per anni ridotta a magazzino, è stata ristrutturata e trasformata in una sala polifunzionale che completa e ridefinisce, in occasione dei trent'anni di attività, la politica culturale del Teatro. La cerimonia di inaugurazione si è svolta lo scorso aprile, alla presenza delle autorità cittadine.

BIBLIOTECA SAN GENESIO - Settantacinque anni. Tanti ce ne sono voluti per dotare la "Casa per artisti drammatici e operatori dello spettacolo Lyda Borelli", fondata nel 1931 a Bologna dall'impresario Adolfo Re Riccardi, di una biblioteca. Settantacinque anni che non sono passati invano, stando all'enorme patrimonio accumulato, oltre 15.000 tra volumi, documenti e riviste (tra gli altri, edizioni rare di Goldoni, Molière, Ariosto, lettere della Duse e di Carducci, ed opere autografe di Petrolini, Lopez, Martinetti), donato da privati e riordinato grazie al contributo

del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Ideata per il ristoro e lo svago degli artisti ospiti della villa, la Biblioteca San Genesio - questo il nome della struttura, significativamente dedicata al protettore dei teatranti - verrà aperta prossimamente al pubblico, e il suo patrimonio iscritto al Polo bolognese del Sistema Bibliotecario Nazionale. Info: tel. 051-6150911.

GALLARATE, UN POLO PER LA CULTURA - Dopo l'inaugurazione, a marzo, del Teatro del Popolo, la Fondazione Culturale "1860 Gallarate Città" ha riaperto l'ottocentesco Teatro Condominio "Vittorio Gassman" (630 posti). Nei piani della Fondazione, il Teatro, diretto da Diego D'Auria e

Adriano Gallina, ospiterà spettacoli di prosa, musical, danza, cabaret, musica classica e lirica, contribuendo alla realizzazione di un polo culturale cittadino, sostenuto dal Comune, che voglia essere autentica occasione di incontro per il pubblico e le diverse realtà locali (Teatro delle Arti, Teatro Nuovo) ed extra-territoriali. Info: tel. 0331.754444, stampa@comune.gallarate.it.

STADELLA RIAPRE TEATRO - Torna a vivere, grazie all'impegno della pubblica amministrazione e della Fondazione Cariplo, il Teatro di Stradella, gioiellino neoclassico, inaugurato nel 1850 per volere di un gruppo di 44 melomani (tanti quanti sono i palchi), denominato "Società del teatro", e a lungo rimasto chiuso per inagibilità. La cerimonia di

Affidato a Lindberg Teatro il TEATRO DI CRISPIANO

Spesso si è scettici sull'effettiva utilità di un premio ma per i giovani pugliesi di Lindberg Teatro - Gaetano Colella e Gianfranco Berardi (foto sotto) - l'aver vinto con *Il deficiente* la scorsa edizione del premio Scenario e con *Briganti* l'altro festival di Lugano ha significato poter effettuare un notevole salto di qualità nel continuare il proprio lavoro. Infatti hanno trovato l'appoggio di una compagnia storica come quella del Crest e il comune di Crispiano - piccolo centro in provincia di Taranto - si è convinto ad affidargli in gestione il teatro comunale. «Avevamo necessità di un nostro spazio - precisa Berardi - e la visibilità acquisita con i premi ricevuti ci è stata molto utile. La gestione del teatro è un piccolo, ma assai importante, passo in avanti perché lo spazio - che, tra l'altro, ha bisogno di urgenti lavori di ristrutturazione - sarà nostro in via sperimentale solo per quattordici mesi e lo gestiremo senza poter contare su alcuna sovvenzione. Ma i soldi non sono l'unico modo per aiutare un piccolo gruppo e questa possibilità ci ha riempito di entusiasmo». Un entusiasmo che si riversa nei tanti progetti al vaglio del Lindberg. «Abbiamo intenzione di attivare la sala anche come cinema - continua l'attore - perché Crispiano ne è privo. Faremo una programmazione *d'essai* e, come per il teatro, i nostri interlocutori privilegiati saranno le scuole e i giovani. Per noi è una sfida attivare una strategia di cose possibili: una rassegna di teatro e musica per iniziare, poi una retrospettiva dei nostri spettacoli e offrire il palcoscenico alle giovani compagnie pugliesi e nazionali. Inoltre è nostra intenzione farne un luogo di produzione, una casa della ricerca dove poter tranquillamente provare o effettuare laboratori». Nicola Viesti



inaugurazione si è svolta lo scorso aprile: momento clou della serata, la rappresentazione de *Il flauto magico* di Mozart nella versione "tascabile" di Pocket Opera.

CHIUDE LO JUVARRA - Dopo diciotto anni intensi, Mas Juvarra ha abbandonato la storica sala nell'omonima via, sfrattata dall'Ordine di San Giuseppe, proprietario dell'edificio. La sala teatrale, raccolta e raffinata, e l'attiguo Café Procope, destinato a concerti e spettacoli di arte varia, spariscono dalla mappa dei teatrorifici torinesi. Mas Juvarra, tuttavia, non scompare dal panorama cittadino ma si trasferisce negli spazi dell'ex-zoo, tuttora interessati da lavori di restauro e riadattamento. I locali di via Juvarra, originariamente destinati a trasformarsi in garage, dovrebbero, invece, accogliere gli spettacoli, secondo l'Ordine moralmente più leciti, proposti dagli alunni del suo Collegio degli Artigianelli.

RONCONI AL REGIO DI TORINO - Una *Turandot* senza allestimenti scenici né

costumi, forte soltanto di un disegno registico significativo: Luca Ronconi ha accettato l'invito a inaugurare la stagione 2006-2007 del Teatro Regio di Torino con una messinscena che fosse anche concreta denuncia del malessere vissuto dagli enti lirici, penalizzati dai recenti tagli al Fus. Riuscirà Ronconi a rinunciare alle sue sontuose - e costosissime - scenografie? Vedremo... intanto vale la pena segnalare la predilezione della direzione del Regio per i registi di prosa: oltre a Ronconi, Walter Malosti (*Le nozze di Figaro* per il nuovo "circuitino lirico", che coinvolge alcune città del Piemonte), e il lituano Oskaras Korsunovas, vincitore del X Premio Europa per le Nuove Realtà Teatrali, a cui è stato affidato un innovativo allestimento de *Il flauto magico*, proposto con l'innesto di dialoghi in prosa appositamente scritti da Alessandro Baricco.

TEATRO DELLA TOSSE, NIENTE ESTATE - Si è conclusa con un nulla di fatto la lunga diatriba col Comune di



Genova, costringendo il Teatro della Tosse ad annullare il programma estivo al Forte Begato. Troppo lungo l'iter burocratico, specifica Tonino Conte, direttore della Tosse, per completare i lavori di restauro e adattamento dello spazio nei tempi previsti. Lavori, aggiunge Conte, che sarebbero stati completamente finanziati dal Teatro, senza alcun costo aggiuntivo per il Comune.

ALLEGRI ALLA CORTE OSPITALE - Cambio al vertice per la Corte Ospitale di Rubiera. Il Consiglio di Amministrazione, presieduto da Giovanni Montorsi, ha nominato Eugenio Allegri (foto sopra) direttore artistico del centro per i prossimi due anni. Tre i filoni di ricerca previsti dalla nuova direzione, in continuità con la politica del predecessore Franco Brambilla: ospitalità esterne, produzioni di giovani compagnie ispirate al teatro classico, e progetti firmati dallo stesso Allegri. Grande attenzione sarà riservata al teatro-ragazzi e alla formazione, per la quale è previsto un laboratorio permanente per giovani attori, diretto da Allegri. Info: tel. 0522.621133, info@corteospitale.org, www.corteospitale.org.

PREMIO TEATRANTI - È *Zio Vanja* di Nanni Garella, prodotto da Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna, il vincitore del Premio Teatranti 2006, promosso dal sito www.teatranti.com e dal Comune di Lanciano. Questi i riconoscimenti per le altre categorie: miglior attore, Alessandro Haber; attrice, Isa Danieli; musical, *The Producers* di Mel Brooks; testo italiano, *Nero Cardinale* di Ugo Chiti; spettacolo estivo, *Il mercante di Venezia* di Nucci Ladogana; costumi,

Andrea Viotti; scene, Carmelo Giammello; talento emergente, Davide Enia. Riconoscimenti sono andati anche al Teatro Eliseo di Roma e al festival estivo della Versiliana di Marina Pietrasanta, mentre Paolo Ferrari si aggiudica il premio alla carriera. Giunto alla terza edizione, il Premio viene assegnato annualmente da una giuria popolare.

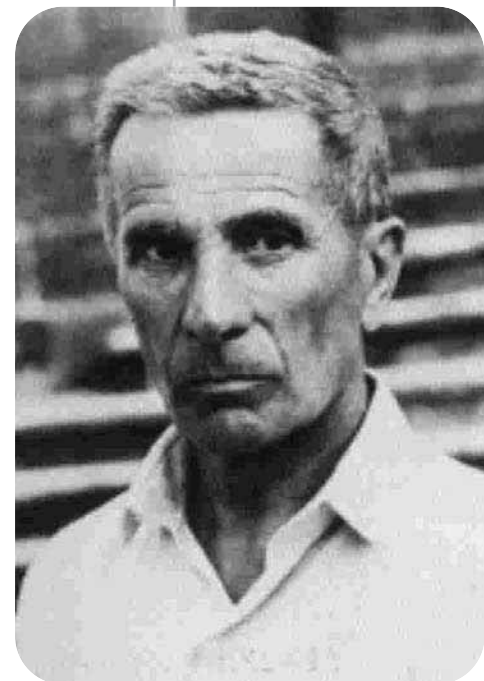
OSCAR DELLA DANZA - Si è tenuto lo scorso mese di maggio al Teatro Olimpico di Roma il primo Galà del Premio Anita Bucchi, gli Oscar della Danza, organizzato da Mediascena Europa. *Caravaggio*, coreografia di Matteo Levaggi, si aggiudica il premio per il miglior spettacolo; Michele Pogliani è miglior coreografo per *Venus as a Boy*; Giuseppe Picone, étoile del San Carlo di Napoli e dell'Opera di Vienna, e Viviana Durante, prima ballerina della Royal Ballet Company di Londra, migliori interpreti. Segnalati inoltre Stefano Pirandello (disegno luci), Hélène Diolot (costumi), Massimo Roth (scenografia) e Marco Schiavoni (musica). Il premio alla carriera è andato all'étoile dell'Opera di Roma Elisabetta Terabust, mentre Franca Bartolomei, recentemente scomparsa, conquista il premio speciale.

I PREMI DEL RICCIONE TTV FESTIVAL - Sono stati consegnati lo scorso mese di maggio i premi della nona edizione del Riccione Ttv - Concorso Italia, riservato quest'anno a produzioni indipendenti. *Morning smile* di David Zamagni e Nadia Ranocchi si aggiudica il primo premio di € 1.500, mentre *Qualcuno arriverà* di Pietro Lassandro e della compagnia Il Battello Ebbro, libera rivisitazione dell'omonimo spettacolo di Jon Fosse, conquista il Premio di Produzione (€ 5.000) per il video più innovativo. Due le segnalazioni della giuria: *Body Electric # 1* di Davide Pepe e *Sotto quel che abbiamo costruito - Immagini dal Teatro del Pratello* di Silvia Storelli.

CRITICI TEATRALI "UNDER 19" - Sono i ragazzi delle scuole superiori di Firenze e provincia che hanno partecipato, come ogni anno, a maggio, al

Per non dimenticare **BUZZATI**

Un folto gruppo di giovani attori, guidati dal regista e drammaturgo Thomas Otto Zinzi, ha rievocato per il pubblico milanese alcuni brani tratti dai romanzi, dai racconti e dagli articoli di Dino Buzzati (foto sotto), di cui ricorrono cento anni dalla nascita. Suggestiva l'idea di ambientare gli otto incontri in diversi luoghi (Palazzo Brera, Giardino della Besana, Planetario, grattacielo Pirelli, Ridotto della Scala, giardino pubblico di Piazza Cavour) cari al giornalista che, nato a Belluno, scelse proprio Milano come centro della sua vita e del lavoro al *Corriere della Sera*. Un bel libretto, intitolato *La Milano dei Tartari*, con riproduzioni di suoi disegni, descrive le otto elaborazioni drammaturgiche di Maurizio Panunzio e Emanuele Santandrea. L'iniziativa è stata organizzata da Progetto Italia Telecom e dalla Fondazione Ippolito Nievo, che già in passato hanno firmato interessanti proposte culturali (letture di poemi classici ecc), sempre molto seguite dal pubblico. La registrazione video degli spettacoli si può vedere gratis sul sito www.rossoalice.it. *Albarosa Camaldo*



Corso di formazione di Orientamento alla critica teatrale organizzato dalla Provincia di Firenze - Assessorato alla Pubblica Istruzione insieme a Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi nel contesto della rassegna Scuola-Teatro, che propone al pubblico gli spettacoli realizzati dagli alunni degli istituti secondari di 2° grado della provincia. La rassegna, che si svolge al Teatro di Rifredi, è giunta alla sua diciannovesima edizione: dal 2002 è affiancata dal Corso di orientamento alla critica per il quale ciascuna delle scuole superiori partecipanti designa uno o due ragazzi. Con Rita Polverini come "tutor", il Corso è stato tenuto quest'anno, come nella prima edizione, da Francesco Tei. Le recensioni dei ragazzi sono consultabili sul sito www.toscanateatro.it.

RICORDANDO GIACOSA - È interamente dedicato a Giuseppe Giacosa, di cui ricorre il centenario della morte, il programma del Parco Culturale del Canavese. Da giugno 2006 e fino a maggio del 2007 spettacoli, concerti ed eventi celebreranno il drammaturgo e librettista nato a Colleretto, a pochi chilometri da Ivrea. Tra i tanti appuntamenti segnaliamo la messa in scena di classici come *Tristi amori* e *Come le foglie*, regia di Oliviero Corbetta, e, il 2 settembre, la commemorazione ufficiale dell'autore canavesano con il convegno *Giacosa e la poesia per musica*. Info: www.giuseppgiacosa.it.

LABORATORIO CHIABRERA - Annapaola Bardeloni, Paola Bigatto, Simona Guarino e Marco Ghelardi sono l'anima del neonato *Laboratorio Chiabrera* di Savona, sostenuto dalla Fondazione De Mari-Carisa. Chi sono? Quattro professionisti savonesi emergenti, virtuosi di casa, a cui Silvano Godani, Assessore alla cultura del Comune, e Roberto Bosi, direttore artistico del Teatro Chiabrera, hanno deciso di affidare la parte produttiva della programmazione. Una sfida che, in questa stagione, ha già fruttato due nuovi lavori: *Sirene*, dall'omonimo testo di Serafino Musso, diretto dalla Bigatto, e *Parti Oscure. In margine a I Promessi Sposi*,

testo e regia di Marco Ghelardi, con Annapaola Bardeloni e Simona Guarino.

VATICANO A TEATRO - Diffondere la fede attraverso il teatro. Il grande sogno di Giovanni Paolo II rivive oggi in un'opera lirica, prodotta dalla Fondazione per i Beni culturali della Chiesa e presentata a giugno al Teatro Argentina di Roma. *La luce del mondo*, questo il titolo del dramma, scritto dal presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, monsignor Mauro Piacenza, diretto da Camillo Befani e interpretato da Sergio Fiorentini, affronta il difficile tema del Male e della Redenzione, mettendo in scena i dubbi e le paure di un senzatetto, simbolo dell'uomo di ogni tempo, mendicante di felicità.

DANZA TRA ITALIA E GIAPPONE - Prenderà il via il 5 settembre a Bologna il progetto triennale, curato da 4th Skin Arts Network e l'Associazione Culturale Danza Urbana, "L'estetica del corpo nella danza contemporanea tra Italia e Giappone". Dopo una prima fase di confronto in Italia, alcune compagnie italiane verranno invitate nel 2007 all'Istituto Culturale di Tokyo. Al termine delle due rassegne, verrà edito un libro, *Politics of the body*, previsto per il 2008. Info: www.danzaurbana.it.

NETTUNO D'ORO A LEONESI - È andato a Luciano Leonesi il Premio Nettuno d'Oro 2006, conferito annualmente dal sindaco di Bologna ai protagonisti della vita culturale cittadina. Tra le motivazioni della giunta, l'impegno politico, artistico e sociale di Leonesi, ispiratore e interprete di importanti poli culturali metropolitani, dal Teatro di quartiere al Teatro San Leonardo.

FO: HONORIS CAUSA - Dario Fo, premio Nobel 1997 per la letteratura, è stato insignito della laurea honoris causa in Arti e Scienze dello Spettacolo. È accaduto lo scorso mese di maggio all'Università La Sapienza di Roma. Presenti alla cerimonia, accanto al popolare artista, il rettore Renato Guarini, Tullio De Mauro e il professore Ferruccio Marotti.

COSTUMI SHAKESPEARIANI - C'è tempo fino al 6 agosto per visitare alla Casa dei Teatri di Roma la mostra ... *Sognare, forse... Il costume shake-*

peariano nel repertorio della sartoria Farani. Curata da Maria Alessandra Giuri e Giuti Piccolo, l'esposizione presenta una selezione di bozzetti, costu-

RIGENERAZIONE Quale vetrina per le giovani compagnie?

Rigenerazione. Un raffinato gioco di parole che allude a un possibile rinnovamento delle scene da parte di una giovane generazione di artisti. Sistema Teatro Torino ha organizzato quella che si presenta non tanto come una "vetrina", bensì come una generosa occasione di visibilità e crescita professionale, selezionando venti fra le compagnie che annualmente presentano domanda per diventare "teatro convenzionato". I gruppi hanno proposto i propri lavori nel corso di serate sempre concluse da un dibattito, animato dai membri di un Osservatorio appositamente costituito, e hanno partecipato a due seminari formativi. Questa, in sintesi, la descrizione di un progetto che suscita qualche perplessità. Gli spettacoli hanno certo raccolto un pubblico numeroso, ma si trattava perlopiù di critici e operatori, quali i membri dell'Osservatorio, peraltro adeguatamente prezzolati (a differenza delle compagnie, cui spetta solamente il rimborso dell'Enpals): ci pare difficile che la sola risposta di esperti, annoiati ovvero arroccati su sterili teorie accademiche, possa riflettere la reale potenzialità comunicativa di una messa in scena. Non crediamo neppure che qualche seminario - su tematiche che molte compagnie già sperimentano quotidianamente per garantirsi un'instabile sopravvivenza - possa supplire a necessità ben più pragmatiche: perché non creare invece una struttura che fornisca gratuitamente ufficio stampa e promozione a gruppi in cui, spesso, il regista svolge contemporaneamente tutte queste funzioni? Certo molte delle giovani compagnie mancano di umiltà oppure ignorano le insidie e le frustrazioni celate nella realtà teatrale non soltanto torinese. Questo dato, nondimeno, rende ancora più evidente il bisogno non tanto di una vetrina riservata a riluttanti addetti ai lavori, quanto di un sistema che offra alle giovani compagnie spazi per provare, assistenza tecnica e concrete occasioni di confronto con un pubblico pagante. *Laura Bevione*



mi e foto di scena di sette spettacoli shakespeariani, realizzati negli ultimi vent'anni dalla Sartoria Farani. Info: tel. 06 45440707, casadeiteatri@bibliotecadiroma.it, www.enteteatrale.it

FONDERIA DELLE ARTI - È stata inaugurata a maggio a Roma la Fonderia delle Arti. Tra le attività in corso, la scuola di Musica (direzione Maurizio Boco e Andrea Polinelli), Teatro e Musical (direzione Giampiero Ingrassia) e Fotografia (direzione Massimo Santarelli). Info: www.fonderiadellearti.com.

PREMIO EBREO A BONACHELA - Lo spagnolo Rafael Bonachela è il vincitore della prima edizione del Premio Guglielmo Ebreo, istituito dalla Biennale Danza e Italia di Pesaro e dedicato a coreografi indipendenti di tutto il mondo. La cerimonia di premiazione si è tenuta lo scorso aprile al Teatro Rossini di Pesaro, in concomitanza con la Giornata Internazionale della danza, istituita dall'Unesco.

MEMORIE DAL SOTTOSUOLO - Un anfiteatro ellenistico risalente al IV secolo a.c. è stato recentemente riportato alla luce a Cipro, nel corso di scavi archeologici condotti da Richard Green nei pressi del villaggio di Kato Pafos. Benché estremamente danneggiato, il teatro, secondo la ricostruzione dell'esperto, era in grado di ospitare circa 8.000 spettatori.

CHIUDE TEATRO A CALTAGIRONE - Dopo undici anni di attività, il Teatro Vitaliano Brancati di Caltagirone chiude i battenti. L'Associazione Nave Argo ha lanciato un appello al sindaco per la concessione di un nuovo spazio, da trasformare in una "casa del teatro" multidisciplinare. Info: www.naveargo.org.

MUTAZIONE CORNIGLIANO - A Genova, la Mutazione passa per la cultura. In attesa di essere riconsegnata alla città, la vasta area di Cornigliano, ex-acciaierie Ilva, si trasformerà fino a fine luglio in galleria d'arte (*Uomini, Fabbrica, Territorio*, fino al 29 luglio) e palcoscenico (*Vola colomba*, 15-19 luglio). Info www.percornigliano.it.



UNA MOSTRA PER GALILEO CHINI - C'è tempo fino al 10 settembre per visitare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra "Galileo Chini. Dipinti, decorazioni, ceramica e teatro". Pittore, scenografo, decoratore a tutto tondo, Galileo Chini (Firenze, 1873 - 1956) è noto per il virtuosismo del linguaggio formale, mediato dall'Art Nouveau e dalla Secessione Viennese. Tra i lavori per il teatro, ricordiamo, accanto alle scenografie per Puccini, il manifesto della *Cena delle beffe* (foto sopra) di Sem Benelli. Info: tel. 06.32298221.

PREMIO ALMIRANTE - Si è tenuta lo scorso maggio al Teatro Quirino-Gassman di Roma la settima edizione del Premio Almirante, assegnato ogni anno dall'omonima Fondazione ai personaggi che più si sono distinti nella loro attività. Fabio Poggiali trionfa nella sezione teatro, mentre Mvula Sungani, coreografo di origine africana, è il vincitore della sezione danza.

TEATRO E UNIVERSITÀ - Si terrà a Urbino dal 21 al 26 luglio il sesto congresso mondiale sul teatro universitario, organizzato dall'International University Theatre Association in collaborazione con Teatro Aenigma-Università di Urbino. Tema del convegno, il ruolo e il significato della recitazione nel quadro dei piani for-

mativi universitari. Ospiti d'onore, Dario Fo e Augusto Boal. Info: www.aitu.suroit.com, www.teatroaenigma.it.

MIRACLE PLAYERS - Proseguiranno fino all'11 agosto al Foro Romano le repliche in lingua inglese de *The Emperors of Rome*, rivisitazione in chiave comica della vita degli imperatori romani, a cura dei Miracle Players. Info: www.miracleplayers.it.

I 500 ANNI DEL MANTEGNA - In occasione delle celebrazioni per il quinto centenario dalla scomparsa di Andrea Mantegna, il 13 e il 14 settembre Dario Fo, ideatore della mostra "La bottega del Mantegna" al Tempio di San Sebastiano di Mantova, si esibirà in una lezione-spettacolo, ripresa dalla Rai, sulla vita e l'opera del Maestro rinascimentale. Info: www.andreamantegna2006.it.

IL TEATRO YGRAMUL - Nasce un nuovo teatro a Roma nel quartiere Nomentano. Si chiama Ygramul e porta il nome della compagnia che, da oggi in poi, ne dirigerà l'attività. Costruito autonomamente dagli attori e dai vari artisti che compongono il gruppo, il Teatro Ygramul è la realizzazione di un desiderio condiviso da ogni compagnia: tirar su un teatro tutto per sé. Lo spazio, aperto e inaugurato il 16 giugno scorso, sarà attivo fin dal prossimo autunno. Info: tel. 06.41229951, info@ygramul.net, www.ygramul.net.

PROGRAMMI DI SALA - È attiva all'indirizzo www.programmiteatralidisala.it una biblioteca virtuale che raccoglie oltre ottanta programmi di sala originali di spettacoli andati in scena dai primi anni Cinquanta ai giorni nostri.

MORTA FRANCA BARTOLOMEI - È scomparsa lo scorso aprile alla clinica Villa Flaminia di Roma Franca Bartolomei. Classe '22, ex prima ballerina del Teatro dell'Opera, la Bartolomei è stata coreografa e direttrice artistica del Balletto di Roma, da lei fondato nel 1960. Tra i riconoscimenti alla carriera, il Premio Positano per le coreografie (1975) e il titolo

Professoressa di Danza, attribuitole dal Ministero della Pubblica Istruzione.

UNA VIA A GINO BRAMIERI - In occasione delle celebrazioni per la scomparsa di Gino Bramieri, la città di Milano ha dedicato al popolare comico una via in zona Porta Nuova, tra via Monte Santo e via Marco Polo.

ROMEO E GIULIETTA AL LICINIUM - Sarà *Romeo e Giulietta*, diretto da Gianlorenzo Brambilla, con Gianni Mantesi, Grazia Migneco, Enrico Bertorelli e Antonio Grazioli, lo spettacolo-evento della stagione estiva 2006 del Teatro all'aperto Licinium di Erba. Nove le rappresentazioni in programma, tra l'1 e il 29 luglio. Info: tel. 031.615262, info@accademiadelicini.it, www.accademiadelicini.it.

PREMIO DAMS - Sono stati consegnati a giugno i premi Dams 2006. Fabio Farné è il vincitore della sezione teatro con la tesi di laurea *La voce in ascolto: le "scritture" vocali nel teatro di Gabriella Bartolomei*. Segnalati inoltre Daniela Vitarelli (*Stefano Della Bella: disegni e incisioni per il teatro e lo spettacolo*) e Francesca Scaglione (*La donna nel teatro di danza di Pina Bausch*), mentre la Societas Raffaello Sanzio si è aggiudicata il Premio speciale "interdisciplinarietà".

AGGIUNGI UN POSTO ALL'OPERA - È stato siglato a giugno un accordo tra la Fondazione Teatro Regio di Torino e la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova che consente al pubblico di acquistare abbonamenti ridotti del 50% per la stagione del teatro-partner. Info: www.teatroregio.torino.it, www.carlofelice.it.

UN TEATRO PER ASCOLTARE LA NATURA - Verrà inaugurato il 27 luglio con un concerto di Andrea Bocelli il Teatro del silenzio, costruito per volontà del cantante a Lajatico (Pi). Immerso nel verde delle colline pisane, il teatro verrà aperto una volta all'anno: per i restanti 364 giorni, gli spettatori potranno assistere a uno spettacolo d'eccezione: il silenzio della Natura.

SEQUESTRATI A PALERMO - *Terminal 16*, la novità Usa su un gruppo di passeggeri provenienti da un talk show televisivo dirottati e sequestrati da presunti terroristi, nella traduzione e adattamento e con la regia e interpretazione di Fabrizio Caleffi per la Betel company (Beffumo, Coffaro, De Cicco, Di Leo, Giarletta, Izzo, Pascalino, Peluso, Sovena), dopo il debutto milanese è in scena a Palermo in luglio nel quadro delle manifestazioni alla Kalsa. Info: www.comune.palermo.it.

CINEMA PER ALBERTAZZI - Giorgio Albertazzi tornerà al cinema. Lo ha dichiarato lo stesso attore in una recente intervista ad Adnkronos Cultura. Soggetto del film, che vedrà Albertazzi impegnato nella duplice veste di interprete e regista, *Le notti bianche* di Dostoevskij. Assoluto riserbo sul cast, che includerà, tra gli altri, Fabio Poggiali, e le riprese, che verranno effettuate, in data da definirsi, direttamente a San Pietroburgo.

DAL MONDO

RIAPRE L'ODÉON A PARIGI - Dopo anni di inattività, dovuta al restauro, è stato riaperto lo scorso aprile a Parigi il Théâtre de l'Odéon con una nuova produzione dell'*Amleto*, rivisitato dal direttore artistico, Georges Lavaudant. Fondato nel 1782, l'Odéon è attualmente uno dei cinque teatri nazionali francesi, finanziati dal Ministero della Cultura.

TUTTO SHAKESPEARE ALL'ASTA - Grande appuntamento per i bibliofili di tutto il mondo. La Dr Williams Theological Library metterà all'asta da Sotheby's a Londra il prossimo 13 luglio un esemplare completo del First Folio, comprendente 36 opere di Shakespeare, stampato nel 1623 in 750 copie, di cui ne sarebbero sopravvissute soltanto un terzo. Secondo le prime stime, il valore del volume si aggirerebbe sui 4.5 milioni di euro.

NEW VOICES ALL'OLD VIC - Per il secondo anno consecutivo, l'Old Vic di Londra promuove "24 Hours: Starbuck New Voices": 50 giovani attori, tra i 18 e i 25 anni, selezionati durante l'estate, proporranno al pubblico sette spettacoli della durata di dieci minuti, ideati, scritti, diretti e interpretati in una sola giornata. I vincitori della competizione, in programma il 5 novembre, entreranno a far parte del New Voices Club, che darà loro, per tre anni, l'opportunità di crescere professionalmente, grazie a un fitto programma di workshop, spettacoli, e il supporto logistico del teatro. Info: www.oldvictheatre.com.

PUBBLICITÀ A TEATRO - Non bastava in televisione, al cinema, sui giornali. La pubblicità, ora, approda anche a teatro. È l'idea di Visit London, l'ente del turismo della capitale britannica. Per tre, interminabili minuti, a Dublino, Filadelfia e altre città del mondo, gli spettatori dei musical *Stomp*, *Mamma Mia!* e *Saturday Night Fever* saranno costretti a sorbirsi l'apologia del patrimonio artistico londinese, messo a confronto con quello delle città toccate dalla tournée, e raccontato sulla scena, con sapienza imbonitrice, da attori professionisti.

MICHAEL JACKSON ON STAGE - Grande appuntamento per tutti gli appassionati di Michael Jackson. Verrà presentato il prossimo 27 agosto al Dominion Theatre di Londra, in data unica, un musical, *Thriller-The Musical Tribute*, che prende spunto da alcuni dei brani più celebri della popstar (tra gli altri, *Bad*, *Thriller*, *Billie Jean*) per descrivere le avventure di un gruppetto di superstiti in un mondo, Neverland, invaso dagli zombie. Info: www.mjmusical.com.

PORNOSTAR SALVATE DAL TEATRO - Che il teatro abbia un valore pedagogico pare assodato da tempo. Meno scontata, l'idea che possa addirittura cambiare vita a una pornstar. È la scommessa di *My Bare Lady*, nuovo reality della televisione satellitare Fox Reality, in onda in Inghilterra dal prossimo autunno: quattro pornstar americane, selezionate lo

scorso giugno a Los Angeles, verranno seguite dalle telecamere nel loro percorso formativo, che si concluderà con la messa in scena de *Il giardino dei ciliegi* in un teatro del West End di Londra. Secondo indiscrezioni il format, ideato da David Lyle, potrebbe approdare anche in Italia.

WILLIAM SHAKESPEARE AWARD - Il direttore dell'Old Vic di Londra, Kevin Spacey, è il vincitore del William Shakespeare Award 2006, attribuito dalla Washington Shakespeare Theatre Company alle personalità che più hanno contribuito a promuovere il teatro classico negli Stati Uniti. Tra i premiati delle passate edizioni, spiccano Jeremy Irons, Judi Dench, Ralph Fiennes, Anthony Hopkins, Morgan Freeman, Mel Gibson e Kenneth Branagh.

UN ITALIANO A LONDRA - Si è conclusa con successo l'avventura londinese di Luca Barbareschi. Al debutto nel West

End, nel ruolo dell'avvocato Billy Flynt in *Chicago*, l'attore italiano - il primo a recitare in inglese nel prestigioso teatro - è stato accolto da una vera e propria ovazione. Ma non finisce qui. Secondo indiscrezioni, Barbareschi interpreterà lo stesso ruolo nella versione americana del musical, in programma a Broadway il prossimo anno.

MUSICAL PER SWAYZE - C'è grande attesa, a Londra, per il debutto al Piccadilly Theatre di Patrick Swayze. Dal 10 luglio, per otto settimane, il celebre interprete di *Ghost* e *Dirty Dancing* sostituirà Neil Morissey nel ruolo di Nathan Detroit nel musical *Bull!* e *pupe*. Info: www.guysanddollsthemusical.com.

NEW YORK CELEBRA MONTRESOR - A cinque anni dalla scomparsa, la città di New York celebra Beni Montresor. Due le mostre in programma - "Dal colore alla luce" (Lincoln Center) e "Casa di fiori, casa di stelle" (Istituto Italiano di Cultura

Premi MOLIÈRE

Lo svizzero Jamies Thiérrée, nipote di Charlie Chaplin, è il trionfatore della ventesima edizione dei Premi Molière, gli Oscar francesi del teatro, organizzati dall'Associazione professionale e artistica del teatro (Apat). Il suo *La Symphonie du hanneton* (sotto, foto di Agathe Poupeney) si aggiudica quattro statuette: regia, rivelazione (a pari merito con Marilou Berry per *Toc Toc*), spettacolo per teatri pubblici e costumi (assegnato alla madre, Victoria Chaplin). Questi gli altri premiati: attore, Jacques Sereyes per *Du Côté de chez Proust*; attrice, Judith Magre per *Histoires d'hommes*; attore non protagonista, Roger Dumas per *Moins*; attrice non protagonista, Danièle Lebrun per *Pygmalion*; spettacolo per teatri privati, *Moi aussi, je suis Catherine Deneuve* alla Pépinière Opéra; autore francofono vivente, Stéphan Wojtowicz per *La Sainte Catherine*; adattamento di un'opera straniera, André Markowicz e Françoise Morvan per *Platonov*; scenografia, Nicki Riety per *Le Roi Lear*; luci, André Diot per *Le Roi Lear*; musical, *Le Jazz et la Diva* di Alain Sachs; compagnia, Julie Brochen per *Hanjo*; spettacolo per ragazzi, *Un petit chaperon rouge* di Florence Lavaud; gran premio della giuria per il teatro privato, *L'Amérique*, allo Studio des Champs-Élysées; gran premio della giuria per il teatro pubblico in provincia, *La Mort de Danton* di Georg Büchner, al Théâtre national di Bretagna. La cerimonia di consegna dei premi si è svolta lo scorso aprile al Théâtre Mogador di Parigi.



TONY AWARDS

Si è conclusa a giugno al New York City's Radio City Music Hall la sessantesima edizione dei Tony Awards, gli Oscar americani del teatro, annualmente consegnati da oltre 700 giurati agli spettacoli presentati durante la passata stagione a Broadway. Questi i riconoscimenti: miglior spettacolo, *The History Boys*; musical, *Jersey Boys*; testo per musical, Bob Martin e Don McKellar per *The Drowsy Chaperone*; colonna sonora originale, Lisa Lambert e Greg Morrison per *The Drowsy Chaperone*; revival di uno spettacolo, *Awake and Sing!*; revival di un musical, *The Pajama Game*; attore protagonista in uno spettacolo, Richard Griffiths per *The History Boys*; attrice protagonista in uno spettacolo, Cynthia Nixon per *Rabbit Hole*; attore protagonista in un musical, John Lloyd Young per *Jersey Boys*; attrice protagonista in un musical, LaChanze per *The Color Purple*; attore non protagonista in uno spettacolo, Ian McDiarmid per *Faith Healer*; attrice non protagonista in uno spettacolo, Frances de la Tour per *The History Boys*; attore non protagonista in un musical, Christian Hoff per *Jersey Boys*; attrice non protagonista in un musical, Beth Leavel per *The Drowsy Chaperone*; regia di uno spettacolo, Nicholas Hytner per *The History Boys*; regia di un musical, John Doyle per *Sweeney Todd*; coreografia, Kathleen Marshall per *The Pajama Game*; orchestra, Sarah Travis per *Sweeney Todd*; scenografia di uno spettacolo, Bob Crowley per *The History Boys*; scenografia di un musical, David Gallo per *The Drowsy Chaperone*; costumi di uno spettacolo, Catherine Zuber per *Awake and Sing!*; costumi di un musical, Gregg Barnes per *The Drowsy Chaperone*; luci di uno spettacolo, Mark Henderson per *The History Boys*; luci di un musical, Howell Binkley per *Jersey Boys*. I premi speciali della giuria sono andati a Harold Prince per la carriera, l'Intiman Theatre di Seattle per il teatro regionale e Sarah Jones per eccellenza in teatro.

di New York) -, organizzate dalla Fondazione Aida per ripercorrere le tappe salienti della carriera del regista, scenografo e illustratore veronese, tra i più apprezzati della scena contemporanea. Fino al 20 settembre. Info: tel. 045.8001471, stampa@f-aida.it, www.fondazioneaida.it.

BEATLES AL CIRQUE - Ha debuttato lo scorso giugno al Mirage Hotel di Las Vegas *Love*, il nuovo resident-show del Cirque du Soleil. Protagonisti dello show, le canzoni più celebri dei Beatles, rivisitate attraverso le fantasmagoriche fantasie del circo più famoso del mondo. Info: www.cirquedusoleil.com.

TEATRO, NIENTE PULITZER - Niente Pulitzer, per il teatro. Per la 58ª volta dal 1917, la Fondazione che attribuisce il celebre premio per la letteratura e il giornalismo, ha giudicato "mediocre" la produzione teatrale dell'anno.

LE SERVE PADRONE - Ha debuttato lo scorso maggio al Lee Strasberg Theatre Institute di New York *Le serve* di Genet, con Margherita Missoni e Maria Carla Boscono come protagoniste. La bellissima testimonial del conte Ottavio studia recitazione a Manhattan e l'affascinante top model italiana l'ha affiancata in questa performance a cui hanno assistito l'intera famiglia Missoni e il fashion set internazionale.

ADDIO, KATHERINE DUNHAM - È scomparsa lo scorso maggio a New York Katherine Dunham (foto a lato). Classe 1910, la Dunham è divenuta celebre negli anni Quaranta per lo stile rivoluzionario imposto al balletto, capace di fondere, sulla scorta degli studi antropologici in Africa e Haiti, danza e folklore rituale, evidenziandone, di volta in volta, il potenziale ludico, pedagogico, catartico. Tra le sue coreografie, accanto alle commedie musicali per il cinema (*Stormy weather*) e

le riviste per Broadway (*Cabin in the Sky*, *Caribbean Rhapsody*), un posto di primo piano spetta a *Rites de passages*, fondamentale nel ridefinire, grazie alla sensualità accesa dei movimenti, l'immaginario collettivo intorno alle donne afro-americane.

STRINDBERG ITALO-FRANCESE - All'Aktéon Théâtre di Parigi è andato in scena nel maggio e giugno passati l'atto unico di August Strindberg *Jouer avec le feu*. A dirigerlo la drammaturga e regista Carlotta Clerici.

CORSI

LABORATORI D'AMICO NELLE SCUOLE - Scadranno il 15 ottobre le iscrizioni per partecipare ai laboratori di recitazione organizzati dall'Accademia Silvio D'Amico presso le scuole della Regione Lazio. È previsto, al termine dell'anno

scolastico, un saggio degli allievi presso la sede dell'Accademia. Il contributo a carico di ogni scuola è di € 3.850,00 per la Provincia di Roma, e € 4.050,00 per la Regione Lazio. I Dirigenti interessati dovranno inviare una richiesta scritta di partecipazione al Direttore dell'Accademia. Info: tel. 06.8413233.

SEMINARI ESTIVI TEATRO LIBERO - Come da tradizione, anche per il 2006 la scuola di Teatri Possibili organizza dei seminari estivi residenziali, incentrati sui maggiori capolavori della storia del teatro. Segnaliamo, tra gli altri, *Riccardo III* (Prato, 5-12 agosto), *Tito Andronico* (Trento, 19-26 agosto) e *La tempesta* (Numana, 3-10 settembre). Il costo di ogni seminario è di € 540. Info: www.teatripossibili.it.

TEATRANZA - Il Centro di Formazione per le Arti della Scena - teatranzaedrama organizza la XX edizione dei corsi triennali di recitazione a Settimo Torinese (presentazione, 25 settembre, Teatro Garybaldi, ore 20.30), Torino (26 settembre, via Artisti 10, ore 20.30) e Moncalieri (27 settembre, via Palestro 9, ore 20.30) e il quinto biennio della scuola professionale d'Arte Teatrale, in programma a partire dal mese di novembre a Moncalieri e Settimo Torinese. Info: tel. 011.645740, fax 011.643038, www.teatranza.it.

LINK ACADEMY - L'Accademia Europea d'Arte Drammatica di Roma bandisce un concorso per l'ammissione ai corsi triennali di recitazione e regia. Per partecipare alle prove d'ammissione è necessario fare domanda on-line dal sito www.linkacademy.it entro il 15 ottobre 2006. Info: tel. 800.226633, info@linkacademy.it, www.linkacademy.it.

LABORATORI RESIDENZIALI - È disponibile all'indirizzo www.montevaso.it/tao.html il programma dei laboratori residenziali organizzati per il 2006 dal Teatro del Montevaso. Segnaliamo, tra gli altri, "La maschera nel teatro dei tre mondi" (22-27 agosto), condotto da Tapa Sudana, e "La Commedia dell'Arte" (10-15 settembre), con Andrea Cavarra. Info: tel. 0587.647617, teatrodeltmontevaso@montevaso.it.



INTERNO 5 - Sono aperte le iscrizioni ai workshop organizzati a Napoli dall'Associazione Culturale Interno 5 per il XIII Festival Internazionale dell'attore. Tre i corsi in programma: "La biomeccanica teatrale di Mejerchol'd" (25 settembre-1 ottobre), condotto da Gennadi Nikolaevic Bogdanov; "Aleppe" (15-24 settembre), condotto da Riccardo Caporossi; e "La commedia dell'Arte", diretto da Ferruccio Soleri. Info: tel. Adele Gallo 349.8773881, Gianluca Del Noce, 328.9484540, interno-cinque@libero.it.

TEATRO DELLA CONTRADDIZIONE - Si terrà dal 26 agosto al 3 settembre presso la Cascina Valdapozzo, vicino Alessandria, un laboratorio residenziale per attori, condotto da Christian Di Domenico e Jurij Alschitz, sull'*Ivanov* di Cechov. Il laboratorio, del costo di € 480, è organizzato dal Teatro della Contraddizione di Milano. Info: tel. 02.5462155, www.teatrodella-contraddizione.it.

PRATICHE VOCALI - Ewa Benesz, membro dell'Instytut Aktora-Teatr Laboratorium di Grotowski, organizza per l'estate un ciclo di seminari sulle pratiche vocali. Questo il calendario degli incontri: 21-27 luglio e 4-10 agosto, località Annunziata/Ca/Costa Rey, Sardegna (Info: tel. Ewa Benesz, 368.684180, 339.2273126, evabenesz@yahoo.it); 31 agosto-4 settembre, casa laboratorio di Cenci, Umbria (Info: www.prospettiva.it/cenci); 13-17 settembre, Etna, Sicilia (Info: Adalgisa Di Salvo, tel. 338.5932697, adadisalvo@virgilio.it).

LABORATORI DI ARBORETO - È disponibile sul sito www.arboreto.org il programma dei laboratori organizzati a Mondaino (Rn) dall'Associazione Culturale l'Arboreto. Segnaliamo, tra gli altri, "Confini specifici e indefiniti" (1-3 settembre), condotto da Giacomo Verde, "Banditen. Combattenti per la libertà" (7-10 settembre), a cura di Marco Cavicchioli e "Oz-Alfavita K. (Kansas)" (6-8 ottobre), con Chiara Lagani dei Fanny & Alexander e Fiorenza Menni del Teatrino Clandestino. Info: tel. 0541.25777, 333.3474242, info@arboreto.org, www.arboreto.org.

STAGE DI YOGATEATRO - L'Associazione MappaMundi organizza uno stage residenziale di YogaTeatro dal 2 al 9 settembre presso l'Oasi Sacro Cuore di Assisi. Sono previste pratiche giornaliere di yoga, improvvisazioni sul teatro medievale, visite nei luoghi di interesse storico ed artistico. La quota di iscrizione è di € 595. Info: tel 338.8823992, mappa-mundi@libero.it.

SCUOLA DIMITRI - È disponibile al sito www.teatrodimitri.ch il programma dei corsi estivi organizzati a Verscio, Svizzera, dalla Scuola Teatro Dimitri. Segnaliamo, tra gli altri, i corsi di pantomima (14-18 agosto) e improvvisazione sul personaggio (14-18 agosto). Info: www.scuolateatrodimitri.ch.

TEATRO DI NARRAZIONE - L'Associazione Culturale Cinqueanelli organizza un laboratorio intensivo di tecniche di narrazione, in programma a Roma dal 12 al 30 settembre. Info: http://cinqueanelli.blog.tiscali.it.



RICORDANDO PATRONI GRIFFI - L'Associazione Patroni Griffi, costituitasi a Roma lo scorso mese di marzo - tra i soci fondatori, Aldo Patroni Griffi Terlizzi, Vincenzo Monaci e Giorgio Napolitano -, bandisce un Premio per la drammaturgia italiana. Il materiale, inedito, dovrà essere inviato in sei copie entro il 31 dicembre all'indirizzo: Associazione Patroni Griffi, via della Consulta 1, 00184 Roma, e in formato digitale all'indirizzo premio@associazionepatronigriffi.it. La quota di partecipazione è di € 40, da effettuare tramite bonifico bancario intestato alla Associazione Patroni Griffi, c/c 9677, Credito Artigiano, abi 3512, cab 3200, cin K. Il testo vincitore riceverà un premio di € 10.000, e verrà prodotto dal Teatro Eliseo di Roma. Info: www.associazionepatronigriffi.it.

**TEATRO DELLA LIMONAIA
OTTOBRE 2006**

INTERCITY TORONTO

**XIX FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO LETTURE WORKSHOPS INCONTRI MOSTRE MUSICA FILM**

SDA Bocconi

**Master in
Management per
lo Spettacolo**

**IV edizione
gennaio-dicembre 2007**

Lezioni tra gennaio e maggio
Corso di inglese per lo spettacolo e corso di informatica a giugno
Stage tra giugno e novembre
Chiusura del programma e presentazione alle aziende a dicembre

Domanda di ammissione entro il 27 ottobre 2006

www.sdabocconi.it/masp

In collaborazione con
**ACCADEMIA
D'ARTI E MESTIERI
DELLO SPETTACOLO**
TEATRO ALLA SCALA

Per informazioni e orientamento: e-mail: masp@sdabocconi.it - tel. 02 5836.2611

PREMIO FERSEN - Bandita la terza edizione del concorso di drammaturgia "Premio Fersen", promosso dalla casa editrice Editoria&Spettacolo. Tre le sezioni in gara: opera drammatica in due atti, atto unico e monologo. Il materiale dovrà essere inviato entro il 30 settembre 2006 a: Mamet Atelier - via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. I nove testi finalisti verranno pubblicati da Editoria&Spettacolo nella collana *Percorsi*. In occasione della cerimonia di chiusura, in programma a marzo presso il Teatro Franco Parenti di Milano, verranno segnalati dalla giuria (Ugo Ronfani presidente; Andrea Bisicchia, Fabrizio Caleffi, Anna

Ceravolo, Ombretta De Biase, Maximilian La Monica) sei attori emergenti. Info: tel. 06.66162199, info@editoriaespettacolo.it, www.editoriaespettacolo.it.

ORATORI PRIMA DEL SIPARIO - Al via la seconda edizione di "Oratori... prima del sipario", organizzato dalla Diocesi di Asti in collaborazione con la Gazzetta di Asti. Due le sezioni previste: canovacci di spettacoli per ragazzi (7-18 anni) e testi completi, per un minimo di 20 cartelle, ispirati al tema del Natale. I lavori, in sette copie e floppy, dovranno pervenire presso la Gazzetta d'Asti, p.za Catena 28, 14100 Asti, entro il 30 settembre. I testi vincitori verranno pub-

blicati dalla casa editrice Elledici. Info: Gazzetta di Asti, tel. 014.1531642, gazzettadasti.segreteria@tin.it.

TEATRO DA MANGIARE - È attivo all'indirizzo www.teatroteatro.it un nuovo sito dedicato al teatro, ideato dal critico cinematografico Mario Sesti. Tra i progetti in cantiere, il concorso "Teatroteatro da mangiare" per dialoghi e monologhi su tema enogastronomico. I testi, di lunghezza compresa tra le 5 e le 12 cartelle, dovranno essere inviati entro il 30 settembre all'indirizzo info@teatroteatro.it. Le opere migliori verranno rappresentate negli Istituti italiani di Cultura all'estero.

FOTOGRAFIA DELLO SPETTACOLO

- Il Centro per la Fotografia dello Spettacolo bandisce la terza edizione di "Occhi di scena". Due le sezioni previste, riservate, rispettivamente, alla documentazione e alla rappresentazione fotografica di uno spettacolo dal vivo. I lavori dovranno essere inviati entro il 30 luglio all'indirizzo: Centro per la Fotografia dello Spettacolo, c/o Teatrino dei Fondi, via Zara 58, 56020 Corazzano - San Miniato (Pi). È prevista una mostra, in programma a ottobre a San Miniato, per i progetti finalisti. Info: tel. 0571.462825, centrofotografia@teatrinodeifondi.it, www.centrofotografiaspettacolo.it.

PALCOSCENICO PER LA STORIA

- L'Associazione culturale Il Caffè della Storia bandisce la terza edizione di "Palcoscenico per la storia". I testi, ispirati a personaggi o avvenimenti storicamente rilevanti, dovranno essere inviati entro il 15 settembre all'indirizzo: Il caffè della storia - Concorso Palcoscenico per la Storia, Viale Carso 23, 00195 Roma. Sono previste riduzioni delle quattro opere finaliste, e un allestimento completo del testo vincitore a cura dell'Associazione. Info: info@ilcaffedellastoria.it, www.palcoscenicoperlastoria.it.

MICROTEATRO - Il 15 novembre è il termine ultimo per partecipare al Premio Internazionale di Narrativa e Teatro "Una storia per un Microracconto", bandito dalla casa editrice Tipo-Litografia Imma & Paolo e dal sito www.cuorediafano.com.

Si concorre per la sezione teatro con un atto unico della lunghezza massima di 4 cartelle. È prevista la pubblicazione dei cinque testi migliori. Il materiale deve essere inviato in triplice copia a R.v. Casella postale 26, 3100 Siena, e all'indirizzo premioletterario@cuorediafano.com. Info: www.cuorediafano.com.

RITORNA UBU SETTETE

- È disponibile sul sito www.ubusetete.it il bando per partecipare alla fiera di alterità teatrali romane Ubu Settete (novembre 2006). Le compagnie interessate, indipendenti, autoprodotte, legate al territorio di Roma e provincia, dovranno inviare i progetti, corredati di curriculum, scheda tecnica, materiale video e fotografico, entro il 31 Luglio all'indirizzo Ubu Settete - via P.L. Occhini 6 - 00139 Roma. Giunta alla quinta edizione, Ubu Settete è organizzata dall'omonima rivista, in collaborazione con Rialto Sant'Ambrogio. Info: tel. 338.8541737, ubusetete@yahoo.it.

RASSEGNA IN SARDEGNA

- Scadranno il 30 luglio le iscrizioni per partecipare alla seconda edizione della rassegna Marosi di Mutezza, organizzata a Sassari nei mesi di ottobre e novembre dall'Associazione Meridiano Zero. Possono concorrere compagnie emergenti di tutta Italia, attive sul fronte della ricerca teatrale. Info: Marco Sanna, tel. 347.1936791, infomeridianozero@katakata.com.

ALIDA VALLI

l'ultima diva

C'è quasi sempre un capolavoro, alle origini della leggenda di un attore. È stato così per Alida Valli (Pola, 31 maggio 1921 - Roma, 22 aprile 2006). È con *Senso* (1954), diretto da Luchino Visconti, che la fidanzata d'Italia, la Luisa di *Piccolo mondo antico* (1941), dimostra di essere un'attrice di razza. Bella, bellissima, con quegli occhi intensi, magnetici, Alida Maria Laura Altenburger, questo il suo vero nome, trova nella contessa Livia Serpieri il suo personaggio ideale, quello della donna fragile, passionale, dolcemente malinconica. Un ruolo, sottolineerà la critica, che porta alle stelle il suo prestigio internazionale (*Il caso Paradine*, 1947 di Hitchcock; *Il terzo uomo*, 1949, con Orson Welles) e che le consente di sfoderare tutto il suo talento drammatico nelle produzioni teatrali degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, interpretando, accanto ai classici (*La casa dei Rosmer*, 1956; *Enrico IV*, 1958; *Il Gabbiano*, 1973; *Romeo e Giulietta*, 1985; *Improvvisamente l'estate scorsa*, 1991), alcuni capolavori sommersi della letteratura drammatica italiana, come la cinquecentesca *Venexiana* (1981) e il d'Annunzio de *La fiaccola sotto il moggio* (1981), *La città morta* (1988) e l'imponente *La nave* (1988). Raro esempio di dedizione al lavoro, pressoché assente dalle cronache scandalistiche, nel corso della sua lunga carriera, Alida Valli ha conquistato innumerevoli premi - ricordiamo, su tutti, il premio Ubu 1990 per l'interpretazione della madre ne *I paraventi* di Genet (1990) e il Leone d'Oro alla carriera alla Mostra del Cinema di Venezia del 1997, a conferma di un talento impetuoso e multiforme, mai disgiunto da quell'aria di signora-bene, un po' sofisticata, che ne ha decretato la fortuna nella storia dello spettacolo del secondo Novecento. *Roberto Rizzente*

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Albarosa Camaldo, Silvia Guidi, Massimo Marino, Laura Santini, Francesco Tei, Nicola Viesti.



Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

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

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

LUCCA

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

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 -
02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

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

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel.
081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 -
081/2405401

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel.
06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel.
06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel.
06/6797460
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 -
tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

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

TORINO

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

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

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

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

bonifico bancario

COMIT, GRUPPO BANCA INTESA AG. N. 6

via De Amicis 26, 20123 MILANO

(CIN J; ABI 03069; CAB 09458;

C/C 625006976022);

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega
di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di in-
viare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albaro-sa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Roberto Rizzente, Marta Vitali (segreteria), Claudia Zambianchi (web), Alessandra Moscheri e Valeria Nava (stagiste).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Marco Andreoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Giovanni Ballerini, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Filippo Bruschi, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Stefano Casi, Anna Ceravolo, Giovanna Crisafulli, Lorenzo Donati, Loredana Faraci, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Delia Giubelli, Silvia Guidi, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Vito Molinari, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Nico Nanni, Alessandra Nicifero, Pier Giorgio Nosari, Gianni Poli, Maja Promotarova, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Laura Santini, Alvise Saporì, Enrico Saravalle, Giuseppe Schillaci, Barbara Sinicco, Francesco Tei, Nicola Viesti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

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

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

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

HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un

CLIC

www.hystrio

L'abbonamento annuale a Hystrio costa:
Italia 30 euro -
Estero 45 euro -

Puoi effettuare il pagamento anche con:

- un versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturno 44, 20124 Milano.
- un bonifico su c/c bancario n. 625006976022 Banca Comit, Gruppo Banca Intesa, via Edmondo De Amicis 26, Milano ABI 03069, CAB 09458, CIN J (ricordati di inserire nel bonifico l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta al fax n. 02.45409483)
- un assegno bancario non trasferibile da inviare alla redazione: Via Olona 17, 20123 Milano