

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HN

DOSSIER

Il Teatro
della Nuova Europa

testi
MÒBIL
di Sergi Belbel

drammaturgia
EDOARDO ERBA

critiche teatro mondo biblioteca teatro ragazzi società teatrale



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.it

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 - Associa-
zione per la diffusione della cultura tea-
trale via Volturmo 44, 20124 Milano.
- un bonifico bancario su c/c postale
n. 000040692204;

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z
(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 reda-
zione: Via Olona 17, 20123
Milano



Prima puntata di un viaggio nella creatività scenica delle nuove generazioni di artisti dell'Unione Europea, nata cinquant'anni fa e oggi allargata a ventisette membri - a cura di Massimo Marino



Goldoni + Broch = Ronconi - Mariangela Melato *one woman show* - Goebbels a Torino - *Macbeth* secondo Malosti - Paolini e i *Miserabili* - *Hey Girl!* della Societas Raffaello Sanzio - Sei donne per Paolo Poli - Pro & Contro: il *Tartufo* di Carlo Cecchi



Mòbil, di Sergi Belbel - Intervista all'autore e regista catalano - Recensioni degli spettacoli - di Davide Carnevali, Simona Buonomano e Roberto Rizzente

2 DOSSIER IL TEATRO DELLA NUOVA EUROPA

35 **foyer**
di Fabrizio Caleffi

36 TEATROMONDO

Londra: West End, dove svernano le star; Mime Festival alle soglie dei trent'anni - *Les Éphémères* a Parigi, l'ultimo spettacolo di Arianne Mnouchkine - *Dom João* secondo Ricardo Pais - di Margherita Laera, Alice Maffi, Antonella Melilli e Delia Giubeli

40 **premio hystrio**
Il bando del concorso per l'edizione 2007

42 **la questione teatrale**
Schnitzler o Pirandello? Un dibattito da affrontare - di Ugo Ronfani

45 **exit**
Addio ad Aroldo Tieri, Maurizio Gueli, Giancarlo Menotti, Lele Luzzati - di Simona Buonomano, Ugo Ronfani, Gastone Geron e Fabrizio Caleffi

50 **drammaturgia**
Edoardo Erba, quattro passi negli enigmi del quotidiano - di Antonella Melilli

54 **nati ieri**
Ventinovesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Santasangre e Cosmesi - di Mariateresa Surianello e Fabio Acca

57 **teatro ragazzi**
Teatro Gioco Vita: la bottega delle ombre - di Chiara Merli

60 CRITICHE

94 **biblioteca**
Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

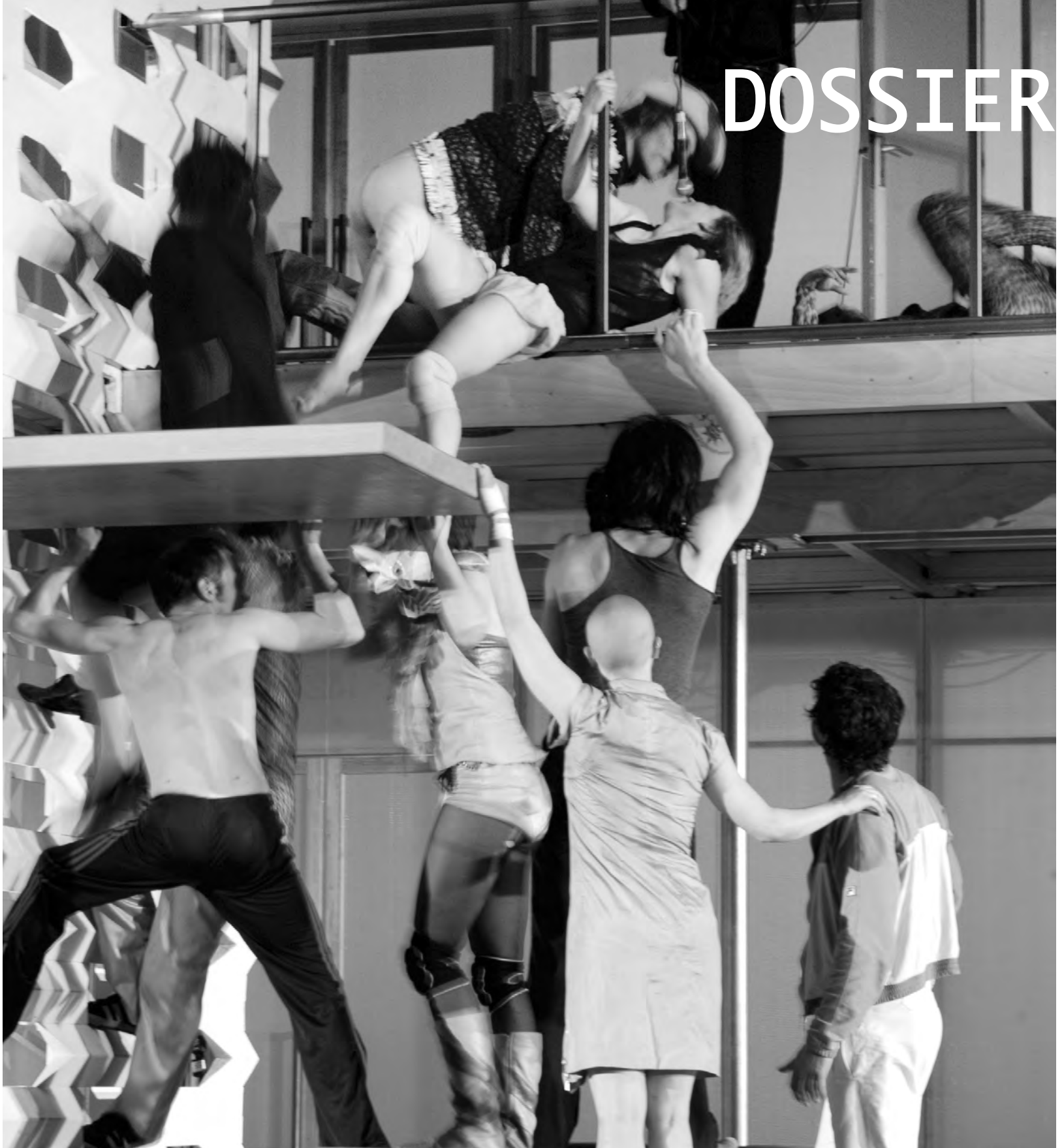
98 TESTI

118 **la società teatrale**
Tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Roberto Rizzente

in copertina: *Il teatro della nuova Europa*, collage di Chiara Dattola

...e nel prossimo numero: la 2a puntata del dossier Il teatro della nuova Europa; un bilancio del Progetto Arrevuoto a Scampia; il Premio Europa per il Teatro e il Premio Hystrio 2007; omaggio a Leo De Berardinis; le anticipazioni sui festival estivi, e molto altro...

DOSSIER



A cinquant'anni dalla posa della prima pietra della Comunità Europea, avanza una nuova generazione di registi, che non erano ancora nati al tempo dei Trattati di Roma - Iniziamo un viaggio nella creatività scenica del ventunesimo secolo analizzando la loro opera nel contesto dei sistemi teatrali dell'Unione Europea, oggi allargata a ventisette membri - Il dossier continuerà, in successive puntate, con un'indagine sulla nuova drammaturgia e sugli ultimi territori della danza

L'idea ci è venuta spulciando i programmi di alcuni festival, soprattutto tedeschi e dell'Europa dell'Est. Si discuteva molto, nel 2005, di «identità europea». La direttrice del festival Dialog di Cracovia, Krystyna Meissner, citava il preambolo della Costituzione europea, dove si parla di un'«identità culturale, religiosa e umanista dell'Europa da cui si sono sviluppati i valori universali»; si interrogava sullo stato di questa «comunità» nel momento dell'allargamento dell'Unione a 25 membri (ora sono già 27) e sul ruolo del teatro nella comunicazione tra gli uomini e nella discussione sui valori e le ansie dei nostri tempi.

Abbiamo provato a guardarci intorno e a vedere se l'Europa, per ora quasi esclusivamente un'entità economica, stava producendo una cultura e un teatro nuovi. Abbiamo osservato, in ordine sparso, alcuni fenomeni, dei quali proveremo a dare conto nelle pagine che seguono e in puntate successive di questo dossier.

Innanzitutto riscontriamo l'emersione di una generazione di registi trenta-quarantenni che si interrogano fortemente sui problemi del mondo contemporaneo. Piegando i classici a riscrittura e adattamenti, come nel caso di Ostermeier, oppure "scrivendo" direttamente sui conflitti di oggi, spesso con coloro che li vivono o li subiscono, come per esempio fanno i Rimini Protokoll.

Se Ostermeier afferma, in un'intervista uscita in occasione del debutto della sua *Hedda Gabler*, che il futuro del teatro post-drammatico forse è da ritrovare nel dramma, si moltiplicano esperienze variamente anomale di registi che, comunque, non possono non confrontarsi con le visioni, le intuizioni, le pratiche multiple, testuali ed extratestuali, di maestri ormai riconosciuti come Pina Bausch, Christoph Marthaler, Jan Fabre e altri, spesso di una generazione appena precedente. Anche all'interno di solide istituzioni teatrali si afferma una prassi di ricerca, di interrogazione, di confronto tra le arti, di lavoro di *ensemble* costante, duraturo, originale. Qui si affacciano i nomi dell'ungherese Schilling, dei fiamminghi Tg Stan, degli inglesi Forced Entertainment, del lettone Alvis Hermanis, di drammaturghi-registi come Rodrigo García, l'ungherese Béla Pintér, il tedesco René Pollesch, "erede" della Volksbühne di Castorf, e di altri. Sono sempre casi singolari, in sistemi teatrali in cui il *mainstream* è ben diverso. Pochi e distanti tra loro, forse, per poter parlare di rete, di fenomeno, ma comunque significativi di un "altro" teatro, che si sporca le mani con la realtà, cercando di trasfigurarla e, forse, trasformarla. Spesso fortemente radicati nei loro paesi, comunque attraversati da influenze culturali e molte volte venduti come nuovi prodotti esportabili su un mercato internazionale.

Una vera e propria rete, invece, diffusa, è rappresentata dai festival: per lo più luoghi di ascolto, di stimolo del nuovo, di ricerca, di confronto. Qui la fisionomia e le inquietudini del continente, forse, spiccano maggiormente: nei festival si sperimentano incroci tra i linguaggi, si stimolano le coproduzioni, si cercano esperienze inedite. Si costruiscono ponti verso tradizioni teatrali meno forti o conosciute. Nei festival le migrazioni sono ben accette. Avignone, il Festival d'Automne, Edinburgo, il Kunsten Festival des Arts di Bruxelles, il giovane Alcantara di Lisbona e altri esplorano fin oltre i confini del continente. Ma è soprattutto a Est che sembra più forte l'interrogazione e la necessità di dialogo. Il Bitef di Belgrado ed Eurokaz di Zagabria sono stati pionieri della ricerca, della scoperta, della comunicazione tra culture; oggi Nitra, in Slovacchia, Dialog, in Polonia, ma anche il Russian Case legato al Golden Mask, il principale premio per il teatro russo, sono ponti tra l'Occidente e la multiforme creatività dei territori dell'ex impero sovietico, luoghi attraversati da questioni, inquietudini, prototipi di nuovi modi di creare teatro ma anche dalla ricerca di identità nella società dell'economia globalizzata, di risposte a domande ineludibili, quali quella sul ruolo di un'arte vecchia come il teatro nella società delle immagini.

Il rovescio della medaglia è che spesso si chiede ad artisti di talento di riconfermarsi all'infinito per rendere sempre smerciabile il loro lavoro su un mercato internazionale, che comunque, anche nell'innovazione, tende a voler ritrovare standard sicuri. Lo sottolinea Hermanis, nell'intervista che pubblichiamo: una cosa è il suo lavoro di prove, dove ogni giorno si aprono strade impervie, impreviste, un'altra, staccata da lui, quella delle circuitazioni degli spettacoli nei festival; lui è già da un'altra parte, rispetto ai "prodotti" che noi vediamo.

L'artista e il suo pubblico, quello che cresce con lui, e quello che lo incontra per caso. La mobilità della creazione e le attese di un sistema strutturato. Ecco qualche altro problema per "la nuova Europa". Insieme a quello degli spazi, delle reti, dell'accoglienza e della scoperta dell'altro da sé, e dei nostri schemi per filtrarlo.

Tutto questo in un dossier che, appena progettato, subito si è dilatato in modo quasi ingovernabile. Per cui questa che avete tra le mani sarà solo una prima puntata: nella prossima parleremo più a fondo di alcuni maestri, per concentrarci, poi, sui registi-drammaturghi e sulla nuova drammaturgia. Ma narreremo anche, in questo ideale viaggio dall'Atlantico alle steppe russe, dove l'Europa diventa Asia, di altre realtà a Oriente. Per forse dedicare, poi, una puntata conclusiva alla nuova danza, quella che ha spesso rifiutato di danzare, che ha rotto le frontiere delle discipline aprendo ulteriori panorami per le "arti viventi", ulteriori provocazioni per interrogare e provare a snidare l'arte di vivere oggi. Hy

Il teatro della NUOVA EUROPA

a cura di Massimo Marino

Portogallo



PICCOLA MAPPA TEATRALE dell'estremo occidente d'Europa

di Ana Pais*

In apertura una scena di *Sommernachtstraum*, da Shakespeare, regia di Thomas Ostermeier (foto: Arno Declair); in questa pag. una scena di *Nunca-Terra em vez de Peter Pan*, di Castro Caldas, regia di José Maria Vieira; nella pag. seguente un'immagine da *Fatland Trilogy*, di Patricia Portela (foto: Giannina Urmeneta Ottiker).

Quando ci imbattiamo in uno straordinario sito geografico, ci invade un'improvvisa eccitazione: la sensazione di trovarci in un luogo speciale, unico, del quale vorremmo conservare un'immagine che documenti la nostra presenza in esso. Poniamo la testa nel buco del cartellone turistico e la fotografia testimonia lo straordinario.

Paese situato nell'estrema parte occidentale d'Europa, il Portogallo risveglia, in una certa misura, questa sensazione, dato che la sua integrazione politica nella Comunità Europea nel 1986 non si è accompagnata a una sistematica internazionalizzazione della nostra cultura. Essa conserva ancora l'incanto con cui da sempre seduce l'ignoto.

Rinforzando la condizione isolata di una geografia periferica, il Portogallo ha vissuto sotto il regime fascista di Salazar fino al 1974 e alla Rivoluzione dei Garofani. Questo fu l'anno di fondazione della democrazia e, di conseguenza, di una cultura permeabile alla contemporaneità. Con essa nacque anche il teatro indipendente. Compagnie come la Cornucopia, O Bando, la Comuna, tra le altre, sono oggi riferimenti canonici, essendo stati i responsabili del primo paesaggio teatrale

La scena indipendente nasce in Portogallo dopo la Rivoluzione dei Garofani del 1974 - Da allora si susseguono diverse generazioni della ricerca, di volta in volta più attente al testo o a incrociare i linguaggi della contemporaneità

moderno, capace di porre nuovi interrogativi. La fine degli anni '80 e '90 ha assistito alla maturazione di un'altra generazione che, gradualmente, ha scoperto nuovi formati di spettacolo, in particolare quelli legati all'interdisciplinarietà e alla sperimentazione derivati dalla performance (Mónica Calle e Lúcia Sigalho), dal teatro-danza, da nuovi linguaggi come il video

(O Olho), e altri processi creativi, meno gerarchizzati e più collaborativi (Teatro Meridional, Teatro da Garagem). In Portogallo si è installata, così, decisamente, la scena "alternativa".

I bebè di aprile

Nel passaggio del millennio, epoca di privilegiata abbondanza (grandi eventi, festival, nuovi teatri e una generosa politica di sussidio), l'eccitazione di trovarci nel lembo occidentale d'Europa era intensamente viva, soprattutto in noi stessi. Cominciava ugualmente a far parlare di sé la prima generazione nata e formata interamente nella democrazia, conosciuta con l'epiteto «i bebè di aprile». Uno degli universi spettacolari che di più ha attratto questa generazione è stato quello del teatro «in-yer-face», quello dei nuovi «arrabbiati» inglesi, in sintonia

con molti palcoscenici europei notoriamente entusiasti dalla violenza e crudezza che lo caratterizza. Tra i registi che hanno portato in scena questa tendenza, Nuno Cardoso - creatore originario di Porto, dove è stato direttore artistico del teatro Carlos Alberto - si è messo in evidenza per un approccio molto fisico ai testi, dominato dall'unione energica di parola e corpo. Come regista stabile inizia con *Blasted* di Sarah Kane nel 2002 una digressione estetica che denuncia il malessere dell'epoca e un'attitudine anticonformista, chiusa nel 2006 con *Plastilina* di Sigarev. Quanto alla divulgazione di questi e di altri drammaturghi contemporanei, la compagnia Artistas Unidos (guidata da Jorge Silva Mello, attore e regista della generazione della Rivoluzione) ha sviluppato un lavoro pionieristico, traducendo, mettendo in scena e realizzando letture pubbliche di autori come Rijnders, Pinter, Sirens, Scimone, Enia, Onetti o Kane. Nella sua intensa produzione spiccano alcuni spettacoli, per esempio l'affascinante e ineguagliabile interpretazione di Maria João Luís nello spettacolo *Stabat Mater* di Antonio Tarantino, che ha vinto il premio della critica nel 2006, assegnato dall'Associazione dei Critici di Teatro. Per quanto riguarda i giovani drammaturghi nazionali, ci sono due casi da segnalare: Miguel Castro Caldas e José Maria Vieira. Castro Caldas è uno scrittore di narrativa, la cui vicinanza ed empatia con Bruno Bravo, regista della giovane compagnia Primeiros Sintomos, lo portano a scrivere con regolarità per la scena. La fertile collaborazione tra i due (iniziata nel 2003, con lo spettacolo per ragazzi *A Montanha também Quem*) ha dato luogo a forti momenti teatrali, caratterizzati dall'immaginario fantasioso e umoristico di Caldas e dal carattere grottesco e insolito delle messe in scena di Bravo. L'incontro più riuscito è avvenuto nello spettacolo *Nunca-Terra em vez de Peter Pan* (2005), il suo capolavoro, in cui delicate partiture vocali costruiscono i personaggi, fatti di ritmo e ripetizioni, con giochi di parole e doppi sensi che creano una semantica unica, incrociando riferimenti colti e scherzi infantili. In un registro completamente diverso, José Maria Vieira Mendes è, chiaramente, un autore di verificata sensibilità teatrale, con al suo attivo un numero considerevole di traduzioni e adattamenti di opere letterarie (*Dois Homens*, una riduzione di successo basata su Kafka) e di testi originali che trattano tematiche suburbane e relazioni sociali (*T1, Lá Ao Fundo o Rio, Chão*). Drammaturgo tra i più talentuosi della sua generazione, Vieira Mendes è stato collaboratore assiduo di Artistas Unidos e si è di recente segnalato nella prima edizione del premio luso-brasiliano di drammaturgia "António José da Silva" per l'inedito *A minha Mulher*.

L'irruzione del postmoderno

Parallelamente vanno sorgendo piccole strutture di produzione i cui lavori si allontanano dal testo. La ragione di questo fenomeno ha relazione con la mobilità che la logica europea ha permesso, tanto al livello scolastico quanto a quello della circolazione artistica, contaminando la formazione dei creatori e ampliando i riferimenti a diversi formati e metodi di creazione. È da *Un mese in campagna* (2003), tratto da Turgenev, che il lavoro del Teatro Praga si va orientando verso le creazioni collettive, senza regista, cariche di riferimenti alle teorie della postmodernità, articolate in un discorso frammentario e visualmente istrionico basato sulla manipolazione di testi e strutture drammaturgiche preesistenti, anche se con risultati irregolari.

Particolarmente interessante è stato lo spettacolo *Eurovision* (2006), dove il formato del Festival della Canzone Europea serviva per ironizzare sulla relazione tra le lingue europee, sulle possibilità di traduzione, incrociando la figura mediatica del presentatore con quella dell'attore e con i suoi artifici teatrali.

Un altro caso è la Mala Voadora, una piattaforma diretta da Jorge Andrade. Per molto tempo interessato solo all'interpretazione, questo attore di talento ha cominciato con il cercare testi e registi con cui lavorare, aprendo la strada per una sua propria creatività. Dopo aver frequentato il corso di regia condotto da Alexander Kelly (della compagnia inglese Third Angel), un'importante iniziativa della fondazione Calouste Gulbenkian, Jorge Andrade si è appropriato con intelligenza degli strumenti e della tecnica del metodo *devising* per creare spettacoli a partire da elementi della sua biografia e da storie quotidiane. *Philatelie* (2005), uno spettacolo di concezione rigorosa e di fine *humor*, è stato costruito a partire dalla collezione di francobolli dell'infanzia dell'attore, le cui immagini hanno originato affascinanti finzioni verbali e sonore sopra la storia del Portogallo.

Nel campo del Nuovo Circo, un'area in crescente sviluppo in Europa, la compagnia Porto Circolando ha suscitato sensazione quando ha presentato il suo primo spettacolo aereo, *Giroflé* (2004). Risaltano in esso un immaginario molto particolare e accattivante, una splendida colonna sonora originale e un'armoniosa variazione di registri degli interpreti tra il mimo, il movimento contemporaneo, una comicità clownesca e qualche *nonsense*. Vivivamente si delinea in questo spettacolo una poetica dello spazio molto singolare a partire da materiali di "teatro povero", ridisegnati con eleganza coinvolgente.

Per ultimo mi piacerebbe dare rilievo al caso di un'artista eccezionale, già nota in molti festival europei, Patricia Portela. Dopo aver iniziato come scenografa e costumista, Portela è oggi anche drammaturga, *videomaker* e *performer*. Nel suo lavoro si evidenzia una sintonia con l'estetica autoreferenziale della performance (in una direzione vicina a quella di Edith Kaldor e altrettanto personale), con ricorsi selettivi e sensati alla tecnologia e a temi di attualità attraverso un fulgore letterario unico. *Wasteband* è un notevole processo di ricreazione del luogo del testo nel teatro che verrà radicalizzato nella trilogia *Flatland* (che ha debuttato tra il 2004 e il 2006). L'eccezionalità di quest'ultima opera deriva da un'acuta coscienza dei sensi che si possono generare nella relazione tra i materiali scenici dello spettacolo, alla quale si unisce anche una brillante capacità di giocare con un immaginario sensibile e affascinante, a partire da un'attitudine critica nei confronti del mondo contemporaneo. ■

* Insegnante di Drammaturgia e Teoria del Teatro alla Scuola Superiore di Teatro e Cinema di Lisbona. Traduzione dal portoghese di Massimo Marino.





BIEITO e RIGOLA

enfants terribles a Barcellona

di Davide Carnevali

Se ne facciamo una questione di prestigio, è conforme alla norma che ogni scena teatrale elegga e protegga il suo *enfant terrible*, che porti un po' di scompiglio sopra il palcoscenico e soprattutto giù dal palcoscenico, seminando terrore tra il pubblico e magari anche più in là, tra critica e stampa. Barcellona, per andare a colpo sicuro, se n'è procurati due, e decisamente tosti: uno è finito a dirigere un prestigioso teatro privato carico di tradizione (rischioso!), l'altro a dirigere un prestigioso teatro pubblico carico di aspettative (ahi, ancora più rischioso!). Fatto sta che dal 1999 le redini del Romea sono state riposte nelle energiche mani di un ragazaccio alto e corpulento, vestito spesso di scuro, il cui nome risponde a quello di Calixto Bieito (Barcellona, 1963); il Teatre Lliure dal canto suo - anche per uscire da una crisi istituzionale che rischiava di diventare imbarazzante - contrattaccò nel 2003 puntando su Àlex Rigola (Barcellona, 1969), altro ragazaccio alto e corpulento, che predilige però l'abbigliamento sportivo, pur conservando una spiccata predilezione per raffinati sigari di qualità. Qualcosa in comune i due ce l'hanno:

Calixto Bieito e Àlex Rigola hanno due destini paralleli: a trentacinque anni direttori iconoclasti di due teatri della capitale catalana, star internazionali, fondano le loro creazioni sullo shock, sul legame tra l'azione e la musica, sulla denuncia dei meccanismi del potere

no: innanzitutto entrambi, al tempo dell'investitura, si aggiravano sui trentacinque anni d'età, cosa che fece mormorare all'azzardo, ma lasciava anche aperti a belle speranze. Ne è risultato che, pur disegnando una traiettoria personale fatta di luci (molte) e ombre (poche), nessuno ha disatteso i pronostici.

Il lato oscuro della società

Dopo un buon esordio che comprende anche un Goldoni (*Gli innamorati*, è il 1990), Bieito cade pressoché in disgrazia quando i suoi *Sueño de una noche de verano* di Shakespeare e *Un dia* di Rodoreda ricevono critiche non proprio esaltanti al Grec 1991 e 1993, chiudendogli così le porte dei teatri istituzionali. La riscossa viene dalla scena alternativa - ricordiamo un *Kasimir e Karoline* di Odon von Horvath alla Sala Beckett, 1994 - che gli restituisce il giusto riconoscimento, confermato poi con un bell'*Anfitrión* mollièriano montato al Lliure l'anno successivo. L'assalto alla ribalta internazionale arriva anche grazie all'ampia fre-

quentazione dei generi musicali, dalla *zarzuela*, una forma di operetta spagnola (*La verbena de la paloma*, trionfatrice al Festival di Edimburgo nel 1997; *El Barberillo de Lavapiés*, 1998), all'opera (*Carmen* al Festival de Peralada, nel 1999; *Un ballo in maschera* nel 2000 al Liceu); e naturalmente attraverso la prosa, che gli dà occasione di mettersi in mostra a quei festival di cui ormai è assiduo frequentatore, e che hanno fatto del Nord Europa la sua terra d'adozione. Pensiamo al recentissimo debutto di *Peer Gynt* a Bergen, ma soprattutto al rapporto - quasi morboso, a questo punto - con Edimburgo, ove torna nel 1998 con *La vida es sueño*; nel 2000 con le *Comedias barbaras* di Valle-Inclán; nel 2003 con un applauditissimo *Hamlet* che gli vale il premio al miglior artista di quell'edizione; nel 2004 con *Celestina* e con *Il trovatore*; nel 2006 con *Plataforma*. Nei suoi montaggi Bieito indaga il lato oscuro dell'individuo, puntando su una sorta di formula "sesso droga & rock 'n' roll" ma più degenerata, come la contemporaneità vuole. E se chi va al Romea ormai queste cose le sa (e le cerca), immaginatevi quale possa essere la reazione della buona borghesia madrilenana che vuol trascorrere una tranquilla domenica pomeriggio all'operetta, e si trova risucchiata in un vortice di festini *fetish* a base di coca. Ma per sua candida ammissione ciò che interessa a Bieito è proprio la reazione di disgusto di fronte a un mondo che si lascia sempre più dominare dall'individualismo e dall'egoismo.

Il ritmo rock del potere

Vincolare maggiormente teatro e società, dunque; è una sfida accettata anche da Rigola, che rispetto al collega si è trovato a barcamenarsi con il più delicato incarico di condurre una struttura pubblica, con tutti gli oneri derivati. Percorsi estetici, quelli dei nostri due, che spesso si incrociano, si intersecano e si separano, ma senza mai perdersi di vista; è un fatto assodato che proprio come Bieito, anche Rigola riconosca la grande importanza che la musica riveste nell'allestimento, soprattutto nella sua connessione al tessuto sociale. Spulci nel suo repertorio e trovi rock, *hardcore*, musica d'ambiente, minimalista, e naturalmente dal vivo; e poi *visual art* e videoproiezioni, come a dire che fusione di suono e immagine a coadiuvare la scena sono riconosciuti come elementi costitutivi dell'esperienza teatrale. Per inten-

derci, basta dare un occhio a *Santa Joana dels escorxadors* e a *European House*: belle prove di destrezza nel dosare stimolo sensoriale, ritmo e dinamismo. A onor del vero va detto che nemmeno la carriera di Rigola è stata proprio tutta rose e fiori. Dopo l'esordio con un *Procés* kafkiano (1997) che contava sulla partecipazione di ben venticinque attori, la critica strapazza il seguente *Troiane* (1998), presentato al Festival Internazionale di Sitges, allora presieduto da Joan Ollé, suo maestro e mentore. Ma è con *Water engine* di Mamet, e soprattutto con il *Titus Andronicus* presentato nel 2000 al Grec, in cui mescolava con disinvoltura repertorio degli U2 e canzoncine estive di dubbia qualità, che il nome del giovane regista comincia a essere oggetto di acceso dibattito. A convincere il consiglio direttivo del Lliure che quello fosse l'uomo giusto, sono un bel *Woyzeck* al Grec successivo, e il *Giulio Cesare* portato al Festival de Otoño di Madrid nel 2002, una riflessione sui politici morti e sulla morte della politica. Uno spunto su cui evidentemente vale ancora la pena insistere, considerato che recentemente, con *Arbusht* di Paco Zarzoso, ha messo in scena la scalata al potere di Bush tappa per tappa, scegliendo come ambientazione un orinatoio. Se dunque è certo che l'impulso iconoclasta di Bieito e Rigola non si è fino a oggi affievolito, è vero però che negli ultimi anni la carica di direttore ha imposto loro di non poter esimersi da una chiara responsabilità: quella di rispondere delle proprie "malefatte" davanti a un pubblico, per lo meno quello del proprio teatro. Ne possiamo dedurre che gli ottimi risultati che entrambi stanno ottenendo sono frutto di un gioco di forze che si bilancia intelligentemente: la polemica allora non è mai gratuita, ma sempre in funzione del dialogo con la controparte, la Società con la "S" maiuscola, spesso consapevolmente bisognosa di castigatori. C'è da pensare pertanto che l'epiteto di *terribles* i due se lo porteranno dietro ancora per un bel po'; anche se ogni giorno che passa i nostri si fanno sempre più maturi, e sempre meno *enfants*. Ma generalmente l'anticonformismo più della giovinezza perdura nel tempo... *c'est la vie*. ■

In apertura una scena di *European House*, creazione e regia di Àlex Rigola; in questa pag. a sinistra, un ritratto di Àlex Rigola e a destra uno di Calixto Bieito; nella pag. seguente una scena di *Plataforma*, da Michel Houellebecq, regia di Calixto Bieito.



Rigola

Nell'appartamento di AMLETO

EUROPEAN HOUSE (*Pròleg d'un Hamlet sense paraules*), creazione e regia di Àlex Rigola. Scene di Bibiana Puigdefàbregas, Sebastià Brosa. Costumi di M. Rafa Serra. Luci di Maria Domènech. Con Chantal Aimée, Pere Arquillué, Joan Carreras, Pere Eugeni Font, Àngela Jové, Nathalie Labiano, Norbert Martínez, Sandra Monclus, Aílicia Pérez, Joan Raja, Eugeni Roig, Ernest Villegas. Prod. Teatre Lliure e Temporada Alta, BARCELONA.

Tre piani, sei stanze e un piccolo giardino: la "casa europea" del titolo si offre senza veli all'occhio curioso e indiscreto del pubblico. Uno spettacolo da vedere e non da sentire, assecondando quel voyeurismo che, inutile negarlo, infetta ciascuno di noi. Rigola allestisce una sorta di contemporaneo *tableau vivant*, mostrando con apparenti distacco e freddezza quanto accade in una lussuosa residenza abitata da un certo Amleto e da sua madre Gertrude, colti nel momento del rientro dopo il funerale del padre e marito. Non tanto l'opera di Shakespeare, ma i suoi presupposti: un "prologo" a quanto avverrà nei cinque atti della tragedia, realizzato attraverso il disegno delle dinamiche che sottendono le relazioni fra i vari personaggi. Rapporti che non vengono enunciati, bensì suggeriti offrendo allo sguardo abbracci e solitudini, repentine passioni e radicati dolori. Due cameriere, una più anziana e una ragazza, costituiscono una sorta di coro, sollecito ma in fondo concentrato su malinconie e speranze tutte personali. Sono loro ad aprire la porta ai vari ospiti, giunti a portare le condoglianze a madre e figlio: il pingue Claudio e l'intellettuale Orazio. Arriva, poi, una biondissima Ofelia che accompagna timidamente il padre Polonio, concreto uomo d'affari in completo scuro e ventiquattrore salda tra le mani, e il fratello Laerte, in giubbotto di pelle nera e occhiali scuri. Non mancano Guildenstern, una ragazza spesso impegnata in danze so-gnanti, e Rosencrantz, un timido occhialuto che regala ad Amleto l'immane teschio. I personaggi si muovono contemporaneamente fra le varie stanze della casa: il salotto, la camera da letto di Gertrude, lo studio, la stanza delle serve e quella di Amleto, occupata da un enorme poster del Che, e, ancora, il bagno, dove il protagonista fa una doccia anti-stress. La luce illumina ora un unico ambiente, ora segue quanto avviene in più stanze, come una o più telecamere che s'intrufolano a spiare quanto accade nelle nostre case di vecchi europei: il ballo e le chiacchiere dei giovani ovvero gli affari dei grandi; i timidi approcci amorosi o la frenetica passione dell'adultera. Rigola mette in scena un microcosmo in cui ogni gesto o espressione può diventare correlativo significativo di pensieri e sentimenti: il meticoloso ripiegare una borsa di plastica o il sorseggiare dell'acqua, il fumare una sigaretta o lo stringere una mano. Uno spettacolo intelligente e arguto, divertente e a tratti disperante, visualmente affascinante e ben recitato da una compagnia omogenea e affiatata.

Laura Bevione



Bieito

Il tramonto sessuale dell'Occidente

Quando si parla di "costruzione dello spettacolo": dopo i primi minuti di espliciti filmati *ad hoc* in cabine di *peep show*, gli schermi ben rivolti alla platea, capisci più o meno quello che ti aspetta. E cioè che Bieito, fedele alla sua estetica, non ha certo intenzione di mettere il pubblico a suo agio. Così Belén Fabra ha l'arduo compito di passeggiare senza veli per il palco - una grande piattaforma girevole su cui sono sistemate poltrone in pelle, e un mobile bar leopardato con pianoforte incluso - per l'intera durata dello spettacolo. Compito che assolve con destrezza: si muove e canta con grazia e intensità, tanto che poco tempo è necessario perché la sua presenza non susciti più i sorrisini delle prime file, e

l'imbarazzo iniziale si converta pian piano in pruriginoso interrogativo.

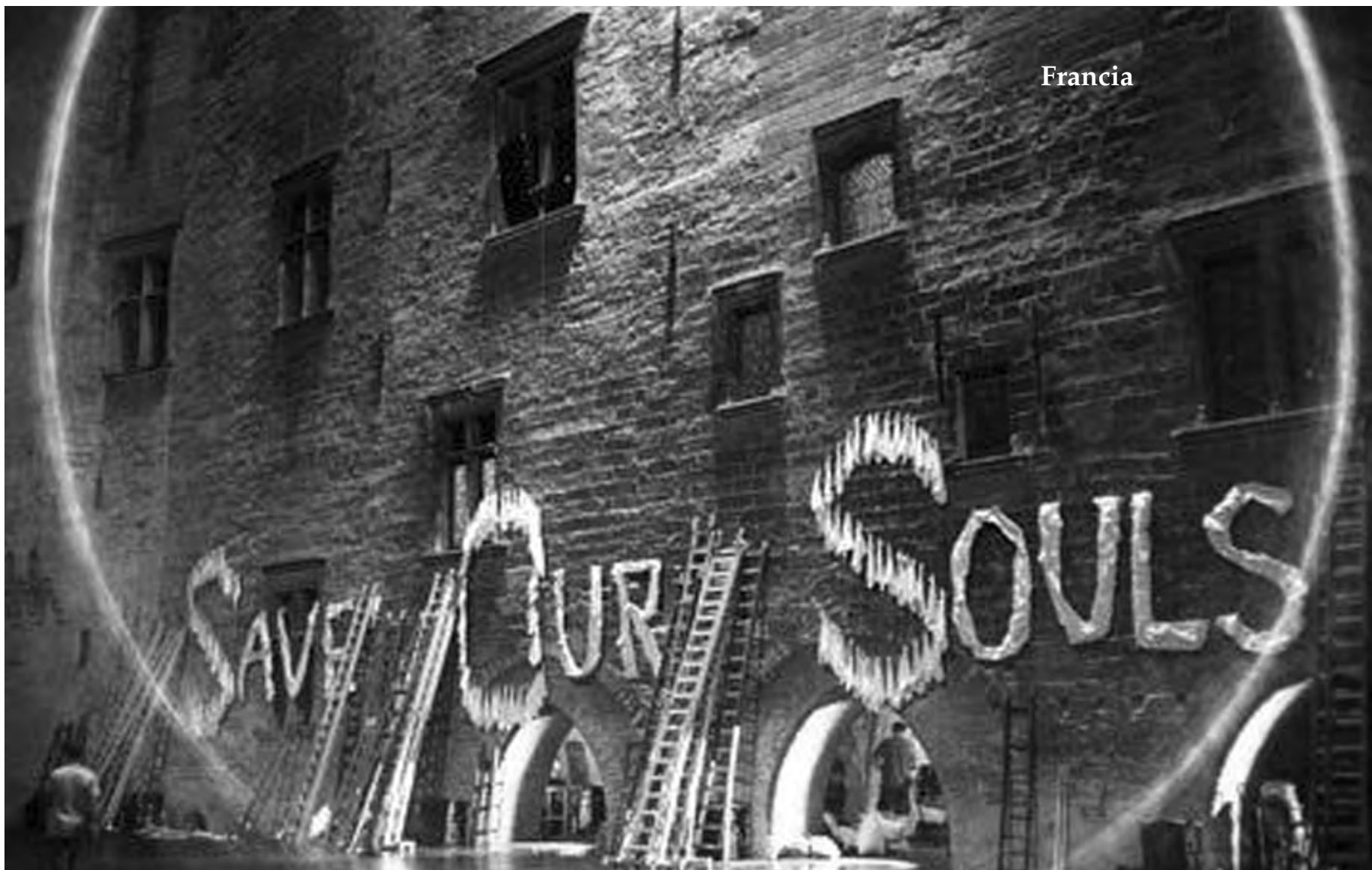
Quando il *voyeurismo* forzato finisce per diventare parte integrante di una sorta di processo di autoaccusa imposto, allora appare chiaro che Bieito ha ottenuto ciò che voleva: punzecchiare la coscienza infetta di uno spirito borghesucco che sembra sempre accompagnare - soprattutto a teatro, vien voglia di pensare - noi cittadini di un Occidente in decadenza.

In sostanza, l'idea che pervade da cima a fondo il romanzo di Houellebecq. In termini di riduzione teatrale, la narrazione non lineare - l'alternanza di monologhi, dialoghi, musica dal vivo e coreografie - si rivela una buona scelta, anche se restano un paio di passaggi che non convincono del tutto; e due ore risultano eccessive, considerato che nella seconda parte qualche concetto risulta ridondante. Ma Juan Echanove è carne e sudore, personaggio vivo e protagonista irrinunciabile di uno spettacolo allestito con indubbia esperienza e maestria. Come solo un profondo conoscitore della cara, vecchia, e decrepita Europa poteva orchestrare.

Davide Carnevali

PLATAFORMA (POEMA PER SETTE VOCI E UNA YAMAHA), da Michel Houellebecq. Adattamento di Calixto Bieito e Marc Rosich. Regia di Calixto Bieito. Scene di Alfons Flores. Costumi di Mercè Paloma. Luci di Xavier Clot. Suono di Javier Gamazo e Marc Álvarez. Con Juan Echanove, Marta Domingo, Lluís Villanueva, Carles Canut, Mingo Ràfols, Boris Ruiz, Belén Fabra. Prod. Teatre Romea, BARCELONA - Comune di VILADECANS (Spagna) - Festival Internazionale di EDIMBURGO.

Francia



La strategia dell'accompagnamento

di Silvia Bottioli

Dal sistema dello spettacolo d'Oltralpe arrivano alcuni segnali importanti nella direzione di una nuova organizzazione del teatro, per sostenere in modo più efficace le esigenze creative degli artisti, per ascoltare il pubblico

L'editoriale dell'ultimo numero della *Lettre d'information de l'Office National de Diffusion Artistique* (n. 41, inverno 2006-2007) firmato dal direttore Fabien Jannelle apre su queste parole: «Non insisteremo mai abbastanza sulla necessità di lavorare insieme, di trasmettere quel che abbiamo imparato, di associare gli altri alle nostre scoperte, di condividere le nostre passioni». Questa dichiarazione di intenti e di visione del lavoro che l'Onda come ente istituzionale, e ciascun operatore come attore culturale, è tenuto a svolgere, testimonia chiaramente un certo clima culturale e il tenore delle riflessioni sul sistema teatrale (le sue parti, le diverse funzioni e le interrelazioni possibili) d'Oltralpe.

Il “modello” francese è stato spesso evocato, anche su queste pagine, come un punto di riferimento privilegiato per il teatro italiano; è forse tempo di tentarne una lettura più in profondità - e non per questo meno parziale, anzi molto soggettiva - per comprendere quali siano le realtà e le modalità che davvero indicano una strada nuova, e oggi necessaria, al lavoro teatrale, al di là di ogni possibile retorica o ideologia.

Un teatro saldamente pubblico

Quello francese è anzitutto - lo sappiamo, ma è forse utile ricordarlo - un sistema articolato e fondato saldamente su di un rapporto con le istituzioni pubbliche, che attraverso il Ministère de la Culture et de la Communication e il Ministère des Affaires Étrangères a livello centrale, e le Drac (Directions des Affaires Culturels) a livello locale, agisce direttamente nella relazione con i soggetti che producono e distribuiscono teatro, sostenendoli in maniera significativa e con continuità, e permettendo quindi - a differenza di quanto accade in Italia, anche questo è un dato noto ma che vale la pena riaffermare - uno sviluppo organico del settore, favorendo la necessaria alternanza di tradizione e innovazione.

Ciò che sembra interessante rilevare per scattare una fotografia dell'oggi teatrale in Francia è semmai proprio una maggiore attenzione al nuovo e quindi alle forme di rischio e di fragilità della produzione teatrale. Resistono, certo, e anzi crescono i grandi Centres Dramatiques, le Scènes Nationales e i festival internazionali (si pensi ad Avignone o al Festival d'Automne di Parigi, per non fare che due esempi), ma parallelamente si sviluppano, in una nicchia di mercato sempre più significativa, realtà più piccole, la cui funzione è spesso interstiziale: teatri cittadini con budget non enormi che realizzano un'attività di produzione importante per qualità e per visione culturale (il Théâtre Garonne diretto da Jacky Ohayon a

Toulouse e il Théâtre de la Bastille diretto da Jean-Marie Hordé a Parigi, ad esempio); centri di diffusione che lavorano a stretto contatto con un certo numero di artisti, iscrivendone i percorsi all'interno di un profilo culturale fortemente caratterizzante (come Le Labo diretto da Françoise Lebeau a Parigi); realtà che offrono residenze operando in una dimensione autenticamente internazionale (L'Officina diretta da Cristiano Carpanini e Montévidéo diretto dal regista Hubert Colas, entrambi a Marsiglia, ne sono due buoni esempi).

Il rapporto con gli artisti

L'elemento che accomuna tutte queste realtà, e che pare essere ora raccolto anche a livello istituzionale come un'effettiva esigenza del settore, è il tema del rapporto con gli artisti, vissuto nel senso dell'“accompagnamento”. Vale a dire, un rapporto continuativo, non ritmato dall'occasionalità delle singole produzioni né vincolato esclusivamente alla messa in scena di uno spettacolo; un rapporto intessuto di tempo e di condivisione di progettualità, che abbraccia anche periodi di ricerca, di riflessione, di confronti interdisciplinari.

Non cambia in questo modo solo la relazione a due tra luoghi e artisti, ma anche quella, più complessa, con il pubblico, invitato a seguire la creazione nelle sue diverse fasi, a mettersi in gioco con lei, a condividere e a discutere le progettualità di centri produttivi che nuovamente sembrano riconoscersi come uno “spazio pubblico”, concetto tanto apparentemente semplice e in realtà complicato, sospeso com'è tra lo “spazio di tutti” e lo “spazio di nessuno”, e distinto dallo “spazio politico” rivendicato, anche al teatro, in altri tempi.

Una progettualità che si apre all'intervento diretto degli artisti (come fa il Festival d'Avignon con la modalità degli “artisti associati” scelta dai direttori Archambault-Baudriller da qualche anno a questa parte), che entra in relazione con la dimen-

sione mediterranea e mediorientale per riflettere sulle trasformazioni dell'immaginario (come fa L'Officina con il nuovo progetto *Sites of imagination*, realizzato con diversi altri partner del bacino mediterraneo tra i quali il Festival Alcantara diretto da Mark Deputter a Lisbona), o che si sostanzia dell'apporto di artisti diversi per pratiche, linguaggi, età e formazione (come fa Le Labo), è una progettualità che si vuole chiaramente “aperta”, relazionale, protesa a



un'interrogazione sulla contemporaneità e sulla funzione delle istituzioni culturali che va ben al di là della programmazione di uno spettacolo. Come per altri aspetti, il panorama delle arti visive si presenta anche più ricco e più stimolante di quello dello spettacolo dal vivo da questo punto di vista, e non è forse un caso che una prima volontà di progettualità costruita attraverso il dialogo sia stata lanciata alcuni anni fa proprio dal



parigino Palais de Tokyo, museo-laboratorio che in occasione della sua apertura nel 2001 ha pubblicato un piccolo volume dal titolo *Che cosa vi aspettate da un'istituzione artistica del XXI secolo? (Qu'attendez-vous d'une institution artistique du XXI siècle?)*, che raccoglie in ordine sparso pensieri, questioni e sogni di chi di arte contemporanea vive, e si mette in relazione con l'istituzione artistica - con l'idea di istituzione artistica - quotidianamente, portando con sé bisogni, aspettative, desideri.

Una risposta a questa domanda l'ha tentata il Théâtre de la Bastille aprendosi a una giornata di incontro con intellettuali di diversi ambiti per operare una ricognizione della "situazione libanese", nelle settimane in cui Beirut era scossa dalle bombe e si stava riaccendendo una guerra insensata dalla quale, ancora una volta, l'intero Occidente prendeva le distanze con noncuranza. È un modo per affermare l'esistenza degli spazi teatrali come luoghi di una riflessione sulla contemporaneità, luoghi permeabili alle mutate esigenze della società e della cultura in cui operano.

Cambiare le regole del gioco

Sono forse questi i segnali - deboli, ancora minoritari, ma promettenti - che, nella vasta costellazione del mondo teatrale francese, portano un esempio di come si possano e si debbano rinnovare le modalità di esistenza dei luoghi di spettacolo; reinterpretare le funzioni in relazione ai territori, agli artisti e al pubblico; immaginare strategie inedite di supporto alla creazione artistica.

Proprio su quest'ultimo punto verte uno studio, commissionato dal Ministero francese all'Onda e realizzato nel 2006 da Judith Martin, dal titolo *Come accompagnare meglio gli artisti? Dalla produzione alla diffusione (Comment mieux accompagner les artistes? De la production à la diffusion)*, che dimostra come anche a livello istituzionale vi sia oggi un'attenzione alla ricerca di nuove modalità che sappiano inter-

pretare le esigenze reali del settore, e al contempo una consapevolezza di come esse si collochino appunto nell'interstizio che sta tra la produzione e la diffusione: due funzioni pensate sinora come distinte e che necessitano invece di essere integrate e tenute insieme. La nozione di "accompagnamento" coincide, secondo quanto scrive Judith Martin dopo un confronto con numerosi operatori teatrali e artisti, con «uno "stato d'animo" che si traduce in

una serie "di impegni concreti che i produttori (o coproduttori) di uno spettacolo prendono, e che hanno un'incidenza sulla gestione". Esso interviene a due livelli: la messa a disposizione di mezzi (finanziamenti, spazi e competenze) e il confronto sulla riflessione, sulla concezione del progetto, sul posizionamento professionale».

Provare a cambiare un po' le "regole del gioco", a riscrivere le coordinate della produzione di spettacolo ascoltando maggiormente le esigenze degli artisti e le domande del pubblico, è forse l'unica possibilità di un rinnovamento non solo di facciata per un'attività che ha così profondamente bisogno di essere reinscritta all'interno di un più ampio rapporto con le forme culturali e politiche. Sono segnali che andrebbero ascoltati, per compiere un primo passo verso «una certa idea di Europa» (secondo l'espressione di George Steiner) che si fondi anche sulla cultura come strumento di integrazione e di dialettica. ■

Sitografia essenziale

Festival d'Avignon: www.festival-avignon.com

Festival d'Automne à Paris: www.festival-automne.com

Onda (Office National de Diffusion Artistique): www.onda-international.com

Théâtre Garonne: www.theatregaronne.com

Théâtre de la Bastille: www.theatre-bastille.com

L'Officina: www.dansem.org

Montévidéo: www.montevideo-marseille.com

Le Labo: www.lelabo.asso.fr

Palais de Tokyo: www.palaisdetokyo.com

In apertura *L'histoire des larmes*, di Jan Fabre; nella pag. precedente il Palazzo dei Papi di Avignone (foto: José Nicolas); in questa pag. una scena di *Bloody Mess*, di Tim Etchells, uno degli artisti "accompagnati", con il suo gruppo Forced Entertainment, da Théâtre Garonne di Toulouse.

Regno Unito



Non senso e con-senso per un intrattenimento forzato

di Piersandra Di Matteo

C austica ed essenziale, la scena di *Forced Entertainment* pone una lente problematica sulla condizione umana, collocandosi tra una dichiarata avversione alla compiutezza che inclina all'estrema estenuazione del segno scenico, al disorientamento e al divertito paradossale, e una concisione capace di stigmatizzare, attraverso tracciati scenici puntiformi, comportamenti compulsivi, psicopatologie del quotidiano, ritratti frammentati che individuano i punti di criticità identitaria. Teatro come ipertrofico luogo d'intersezione di quelle "liquidità" di baumaniana definizione, o teatro come stilla di ironia e sarcasmo capace di provocare una relazione frontale con lo spettatore.

Forced Entertainment, noti sperimentatori del teatro visuale e performativo del Regno Unito, da ormai più di vent'anni connotano il loro percorso attraverso azioni accattivanti, atteggiamenti irriverenti, collisioni di segni, traiettorie a ridosso del testo che mettono in gioco i processi di dissolvenza dell'identità, esplorano le false mitologie del quotidiano, costeggiano o propongono immersioni negli incubi della vita metropolitana; mescolano riferimenti ai linguaggi televisivi, dialoghi orchestrati come irrisorie parodie di quiz, atmosfere triviale da

Forced Entertainment, il gruppo inglese diretto da Tim Etchells, fa collidere immagini, parole e cose, sgretolando le convenzioni teatrali in sedute di domande che possono durate varie ore, in spettacoli che, giocando al confine tra realtà e finzione, ripercorrono i generi dello spettacolo o osservano da diversi punti di vista uno stesso avvenimento

bar rionale, con sottili intellettualismi, storie della tradizione letteraria riscritte ed epicizzate per svelarne non solo un risvolto grottesco e irriverente. In *And On The Thousandth Night*, il classico della letteratura orientale *Mille e una notte* viene restituito come una sorta di disastroso e improbabile *vaudeville*. Otto sfolgoranti performer allineati e vestiti da Re e Regine di fortuna (con mantelli di raso e corone di cartone) aprono la scena con un grande benvenuto che sprofonda, immediatamente, dentro una nera predizione del

futuro che include psicotici atti escatologici, danze inaspettate, follie aneddotiche: narrazioni che muovono dallo straordinario verso il banale, che miscelano prevedibili intrecci di film, storie religiose, racconti d'infanzia, scherzi e miti moderni, fino a includere vicende d'amore e di sesso.

Un collasso delle convenzioni teatrali

Le abusate categorie di ibridazione e contaminazione valgono per *Forced Entertainment* nella misura in cui le diverse forme d'arte - dal teatro alla *live art*, dalle installazioni all'impiego di media digitali - divengono luoghi dove far col-

lassare il teatro, le sue codificazioni e i suoi sistemi finzionali. L'impiego di strategie postdrammatiche incentrate sull'abbandono (mai nostalgico), o il recupero (spesso ostentato) di forme e spazi teatrali, sono modi per forzarne la cornice attraverso una gamma di accelerazioni e forti rallentamenti, frammentazioni, *jump-cut* e *collage* inediti di testi di diversa provenienza. È possibile assistere, allora, a performance "fuori formato" della durata di 6 ore, *12 am: Awake & Looking Down*, in cui cinque performer, con fogli di cartone e vestiti, reinventano le proprie identità in uno spazio mortificato dal silenzio. In altri casi si partecipa a strutture formali minimali sapientemente studiate come in *Exquisite Pain* (entrambi presentati in Italia nelle scorse edizioni del Festival di Santarcangelo). La scena prevede solo due attori, due tavoli allineati, due copioni, due schermi sul fondo che scandiscono visivamente l'insensato viaggio nell'angoscia di un amore finito. La lettura del testo tratto dall'opera *La douleur exquisite* dell'artista Sophie Calle, suscita un effetto martellante e maniacale che vede contrapporsi la storia di una borsa di studio di soggiorno di due mesi in Giappone, l'appuntamento mancato in India dell'amante che annuncia la presenza di un'altra donna, e le cronache di incidenti stradali, affetti tragicamente scomparsi, morti improvvise e feti malformati, riportate dall'altro performer. Nella continua alternanza tra i due piani narrativi, per più di due ore, si innesca un cortocircuito tale che il tormento della Calle si svuota di *pathos*, divenuto esposizione automatica e sarcastica, mentre la casistica di sofferenze d'ogni sorta conduce verso una strana catarsi, verso un inatteso ribaltamento della parti.

Invenzione collettiva, trascrizione, montaggio

Se i lavori di Forced Entertainment sono un punto di riferimento sicuro per la scena britannica, o ancora di più per la scena internazionale, è per l'approccio estremamente rigoroso e allo stesso tempo eclettico, auto-ironico e potentemente corrosivo con cui i sei di Sheffield creano le loro opere. I lavori nascono, infatti, da una reinvenzione collettiva di materiali (immagini, testi, costumi, suggestioni ecc.) dove ogni soggetto coinvolto, pur non rivendicando una propria paternità artistica in termini autoriali, coopera alla creazione, prende decisioni, mappa il territorio in cui l'intero gruppo si muove in ciascun progetto, in modo da tracciarvi all'interno il proprio personalissimo e, in un certo senso, anonimo percorso. Ma se il punto di partenza è un'idea (e una pratica) di lavoro collettivo, spetta a Tim Etchells, scrittore e direttore artistico del gruppo, trasformare idee, tracce confuse ed eccentriche, in una formalizzazione capace di coniugare l'impressione di un caotico assemblaggio come il sintomo di una ri-presentazione del fluttuante mondo contemporaneo. Etchells organizza, filtra, discute le idee, le mette alla prova, coniuga strutture e atmosfere, dà risonanza alle proposte collettive e le negozia fino a dar vita a una drammaturgia del parossismo che spesso estenua la frammentarietà dei rimandi. Gli elementi sono orchestrati per esplodere in provocazione lì dove tentano di produrre un racconto. Se *Speak Bitterness* innesca il gioco della confessione, *Quizoola!* (già ospitato al Festival di Santarcangelo nell'edizione 2004, sarà presente il 24 aprile

come special guest nella performance *Wanted II* di Kinkaleri in *Today is ok - 7° Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo di Bologna* a cura di Xing), si configura come una negoziazione in tempo reale tra realtà e finzione. Tre performer, improbabili clown seduti al centro di un cerchio di lampadine, si interrogano a vicenda per ore rivolgendosi le 2000 domande senza consequenzialità logica che Tim Etchells ha raccolto, orchestrato per innescare nello spettatore uno sfinimento fisico, percettivo (e linguistico). Altro estenuato gioco dell'impossibilità del raccontare è il tentativo di tracciare una storia dell'umanità con tanto di uomo delle caverne dotato di parrucca posticcia come nell'ultimo lavoro *The World In Picture*. In un amalgama altamente comico, le caverne coesistono con le pratiche dello *shopping* al centro commerciale, con immagini scaricate da internet e frammenti testuali che giocano come chiavi d'accesso per restituire solo una storia dell'uomo incompleta e ridicolizzata.

Un vero "intrattenimento forzato" nasce, allora, da un lavoro di montaggio e combinazione di elementi spesso in volontario e precario equilibrio tra un tipo di materiale e un altro. Trascrizione-editing-riscrittura-remixaggio-destrutturazione delle azioni, tramite anche un'organizzazione nuova dello spazio, sono le strategie messe in atto per far sì che la scena sia una specie di linea la cui trasgressione è l'occasione per aprire una finestra sulle nostre vite.

In questo quadro, il performer, finto clown, finto re, finto uomo delle caverne, abita lo spazio scenico con una fisicità immediata, che si situa dentro una cornice capace di conservare quella aleatorietà tipicamente improvvisativa ma che è, nella sostanza, il frutto di una sapiente e orchestrata misurazione di sottili equilibri compositivi che contemplano il distanziamento ironico, la noia, la superfetazione del linguaggio.

Quelli messi in campo da Forced Entertainment sono tutti meccanismi per aprire una situazione, innescare una relazione, per quanto mutevole e temporanea, con gli spettatori (che, ad esempio, nella performance di lunga durata sono liberi di entrare e uscire a piacimento). Siamo di fronte, allora, a una ricerca che genera un lavoro sulle aspettative nella misura in cui si iscrive dentro un processo scenico come ricombinazione "causale" di elementi di diversa provenienza capaci di gettare una luce folgorata sull'imprevedibile rumore di fondo dell'umano. ■

In apertura una scena di *Quizoola!*; in questa pag. gli interpreti di *Exquisite Pain*, entrambi dei Forced Entertainment.





Fra San Gennaro e Don Abbondio

di Lorenzo Donati

Pippo Delbono è un antropologo dei pubblici teatrali. Sono pochi i paesi, infatti, dove il regista ligure non abbia portato i suoi spettacoli: dalla frammentata ex-Jugoslavia al coprifuoco palestinese, dal Perù segnato dagli attentati dei *Sendero Luminoso* alla Wupperthal di Pina Bausch, fino alla Francia (Parigi, Avignone, ma anche paesini di periferia) che sembra avere adottato la compagnia. Noi Delbono lo incontriamo a Modena, sede di Emilia Romagna Teatro che da tempo produce i suoi lavori. Dall'Emilia che esporta Ferrari e aceto balsamico, proviamo a interrogarci sul teatro del continente, partendo sicuramente dal lavoro di uno dei nostri gruppi più conosciuti all'estero.

HYSTRIO - *Le chiederei di cominciare partendo dalla sua esperienza di compagnia: all'estero la percezione dei suoi lavori è diversa rispetto all'Italia?*

PIPPO DELBONO - La differenza più marcata non sta tanto nel pubblico, ma nella *lobby* intellettuale che è la principale responsabile del decadimento culturale del nostro paese. Siamo giunti al punto che le persone comuni devono scegliere tra tv o spettacoli che sono già sicuri di non capire. La cultura italiana degli ultimi anni, anche a livello teatrale, è

Pippo Delbono ha sviluppato un'avversione per gli snobismi culturali e la cultura omologata del nostro paese - In questa intervista, riflette sulla scena europea, sul "carattere" degli italiani e sulle possibilità che ha il nostro teatro di essere amato all'estero

profondamente snob. La trascendenza è accettata solo nell'ambito della chiesa: tutte le altre forme, come quella che si ritrova nella poesia, per esempio, in Italia sono state messe al bando. Da noi la "trascendenza culturale" non esiste più. È innegabile che questo processo abbia avuto ripercussioni anche negli spettatori, e lo dico avendo i teatri quasi sempre pieni. Qualche tempo fa, in Francia, un poliziotto con un cane mi ha chiesto i documenti: quando gli ho rivelato chi ero, mi ha fatto i complimenti, e mi ha detto che aveva visto i miei spettacoli ad Avignone. In Francia anche i poliziotti vanno ai festival di teatro...

HY - *Si dice spesso che nei paesi da poco usciti da crisi o dittature sia più forte la voglia di sentirsi raccontare storie, e quindi si utilizzi il teatro anche come canale di socializzazione e di comprensione. Dopo aver portato i suoi lavori in Medio Oriente, in Sudamerica e nella nostra Europa divisa fra guerre interne e integrazione, che opinione si è fatto su questa questione?*

P.D. - Posso rispondere prendendo come modello Bobò, l'attore sordomuto e microcefalo che è entrato a far parte della compagnia dopo aver vissuto più di quarant'anni in un manicomio. Bobò, a Cuba o in Brasile, è guardato con occhi diversi, come se fosse un maestro. Non è così in Montenegro, o a Sarajevo, per esempio. In questi territori i miei attori sono stati accolti da un'iniziale sensazione di diffidenza, come se fossero presenze transitorie in un teatro che non ha bisogno di loro. Si tratta di luoghi di grande conflitto, segnati per anni da dittature e lotte identitarie, e credo che la paura per il diverso sia la prima questione da risolvere. Ho avvertito maggiormente questo timore nell'area balcanica e in alcuni paesi dell'Est europeo. Il pubblico sudamericano o palestinese, invece, sembra che abbia il dolore segnato nell'intimo, di chi

convive in ogni istante con la morte. A Gerusalemme, il solo atto di andare a teatro è un rischio per la vita. Se per andare a teatro rischi la vita, di fronte a uno spettacolo non puoi che essere libero.

HY - *Prescindendo dalla sua esperienza, esiste secondo lei un determinato orizzonte di aspettative europeo nei confronti del teatro e della cultura italiani?*

P.D. - Forse l'irruenza, la passionalità, l'emotività, per quanto stereotipi, sono tratti abbastanza comuni dell'italiano medio. L'italiano umorale, forse meno strutturato e rigido di altri cittadini europei, penso sia molto amato all'estero. Basta pensare a Dario Fo: la sua pulsione sacra e profana, religiosa e atea, comunista e bigotta allo stesso tempo. L'Italia, in fondo, è una grande commedia, un grande melodramma in cui le ex presidentesse della camera posano in bikini di pelle nera per le riviste patinate! Allora questo carattere va portato sino in fondo, va fatto divenire un *humus* culturale su cui scommettere. Continuando con gli stereotipi, e rimanendo sulla Francia, un buon esempio della cultura d'Oltralpe potrebbe essere Cartesio. Noi italiani, invece, rispondiamo con San Gennaro: ma l'abbandono completo alla divinità può essere letto anche come atto di profonda umiltà, un gesto certamente non arrogante.

HY - *In un articolo apparso su Liberazione qualche tempo fa, rivolgendosi al ministro della cultura, concludeva invitando alla ribellione per evitare la morte per consunzione del teatro e della cultura del nostro paese. Ci spiega in che modo è ancora possibile ribellarsi?*

P.D. - Abbandonando l'arroganza. Bisogna rendersi conto che il momento storico ci impone di mettere da parte gli snobismi e le *lobby* culturali. Penso sia necessario, anche per i giovani, imparare a essere allievi. L'umiltà dello stare in disparte, del cimentarsi in un percorso formativo serio, va recuperata. Inoltre, ed è un'altra cosa che reputo fondamentale, mi sembra vitale la necessità di "giocare": come diceva Pasolini, occorre lanciare i desideri il più lontano possibile. Penso che si tratti dell'atto culturale più importante che ogni individuo dovrebbe fare con se stesso, auspicando che dal piccolo ci si possa allargare coinvolgendo "altre storie". Abbiamo bisogno di sacro, abbiamo bisogno di tornare a confrontarci con l'inconoscibile. Recuperiamo una nostra spiritualità, estrema e "disinvolta" allo stesso tempo. Recuperiamo San Gennaro, ma anche Don Abbondio. È qui che risiede, forse, la nostra forza dirompente per il futuro. ■

Stratford upon Avon

Nel regno di SHAKESPEARE

Un re solo, barcollante, con una bottiglia di birra in mano, che urla al vento la sua rabbia: «Ti arresto! Ti condanno!». Che cade e si rialza, combattuto tra un sé ancora irresponsabile e il bisogno infantile di realizzare il proprio potere a qualunque costo. Che infine decide cosa vuole, quasi come un capriccio: «Voglio la Francia!». Pippo Delbono nei panni del protagonista di *Enrico V* affronta per la prima volta la scena inglese in un'occasione davvero speciale: il Complete Works Festival di Stratford Upon Avon. Nell'atmosfera quasi sacrale dello Swan Theatre, in antico stile elisabettiano, Pippo Delbono, Pepe Robledo e Gustavo Giacosa rivivono su una scena spoglia l'orrore, la passione e le contraddizioni di una guerra che nasce dal coraggio di un sogno: «Conquistare un grande paese con un piccolo esercito». La vittoria è meritata, ma celebrata con dolore, perché, come tutte le altre, questa guerra lascia dietro di sé una fila di cadaveri e un re triste, che lancia un urlo muto di gioia disperata. Come sempre coro ed esercito sono interpretati da giovani attori coinvolti nel laboratorio tenuto dalla compagnia, ma questa volta l'esperienza con gli studenti di Stratford è stata educativa anche per lo stesso Delbono: «Ho trovato una grande generosità e dedizione al lavoro, quasi come se la passione venisse dal rispetto di questo posto, della sua tradizione. Ma soprattutto rispetto per noi, come compagnia, come ospiti e portatori di una nostra cultura e tradizione». Un'accoglienza calorosa da parte di tutta l'organizzazione, dice, e in particolare da parte del pubblico: «A ogni replica il teatro pieno, un silenzio intenso, l'applauso che parte in coro, senza esitazioni, hanno regalato una nuova dimensione rituale all'*Enrico V* e al mio lavoro su Shakespeare». E anche, secondo noi, un desiderio non nascosto di tornare presto a Stratford. *Delia Giubeli*



ENRICO V, da William Shakespeare. Regia di Pippo Delbono. Con Pippo Delbono, Pepe Robledo, Gustavo Giacosa e il coro degli studenti di Stratford Upon Avon. Prod. Compagnia Pippo Delbono, PIETRA LIGURE (GE).

In apertura Pippo Delbono, autore e interprete di *Racconti di giugno*. Incontra con se stesso; in questa pag. una scena di *Enrico V*, da Shakespeare, regia di Pippo Delbono.

Belgio



Oltre i confini, verso la complessità

di Silvia Bottioli

Un'immagine da *Vsrps*, di Alain Platel, una delle coproduzioni del Kunsten Festival des Arts.

Frie Leysen è stata direttrice del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles dal 1996 al 2006. L'anno scorso ne ha lasciato la direzione a Christophe Slagmuylder «perché il festival non invecchiasse insieme al suo direttore, e perché mi sembrava di aver detto quel che avevo da dire». Nel 2007 curerà la programmazione di *Meeting Point*, festival pluridisciplinare del Young Arab Theatre Found che, nel mese di novembre, toccherà nove città di diversi Paesi del mondo arabo, con il fine di stimolare la circolazione artistica all'interno di questa area geografica.

HYSTRIO - Il Kunsten Festival des Arts è da anni uno dei punti di riferimento per la creazione contemporanea in Europa, e un appuntamento

immancabile per spettatori, critici e operatori. Qual è la visione che sta alla base di questo appuntamento, la filosofia del festival?

FRIE LEYSEN - La filosofia del festival si fonda su di un piano politico e uno artistico, e innanzitutto sul legame tra la dimensione internazionale e quella locale del Kunsten, che presenta a Bruxelles artisti provenienti da tutto il mondo, per mostrare al

Frie Leysen racconta l'esperienza anomala del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles, alla ricerca di lingue e tradizioni teatrali diverse, anche di altri continenti - Al centro della sua programmazione ci sono stati sempre gli artisti, accompagnati in percorsi di ricerca e produzione pluriennali, e il pubblico, invitato a confrontarsi con il rischio della sperimentazione

suo pubblico altri modi di guardare le cose, altre sensibilità e altri linguaggi, e per invitarlo così a mettere in discussione il suo punto di vista. In un'epoca in cui si parla continuamente di "noi" (occidentali) e di "loro" (vittime o terroristi), per dimostrare che in realtà questa divisione non esiste occorre un altro sguardo, che può essere lo sguardo dell'arte, degli artisti che vengono da "altrove", e

che - pur rappresentando solo se stessi, e non già una cultura - hanno una diversa prospettiva sul mondo. Sul piano locale, con il festival abbiamo voluto creare un ponte tra le comunità fiamminga e francese che convivono a Bruxelles, proprio nel momento in cui il mondo politico predicava invece - e predica ancora - la loro separatezza. È stato un modo per affermare ad alta voce, pubblicamente, che la presenza di comunità diverse rappresenta un fattore di grande ricchezza. Credo infatti che la circolazione degli artisti e delle forme artistiche sia molto importante, perché apre finestre e porte e lascia passare un nuovo vento, un altro modo di fare teatro e di riflettere sull'arte. Un festival non è secondo me un insieme di produzioni, ma un insieme di grandi personalità artistiche che, con il loro sguardo e il loro linguaggio, si confrontano in una stessa città e in uno stesso tempo. Si tratta di artisti non solo europei, ma provenienti anche da Asia, Africa e America Latina: superando programmaticamente le frontiere europee intendiamo mettere in discussione la tendenza che ci fa pensare di detenere il monopolio di tutti i grandi valori civici e sociali. Lavoriamo per mostrare al contrario i valori delle culture non occidentali; valori che non necessariamente riusciamo a comprendere con le logiche e le estetiche con le quali viviamo qui in Europa, ma che non possiamo negare, e che soprattutto non *voglio* negare, e che anzi trovo affascinante conoscere anche là dove non li comprendo fino in fondo.

HY - *Un'altra caratteristica del Kunsten è quella di essere un festival di produzione, in un momento in cui un po' dappertutto in Europa c'è un dilagare di manifestazioni realizzate piuttosto secondo una logica dell'evento e strettamente legate a strategie politiche di consenso o a una logica commerciale...*

F.L. - Credo che questo sia un grande pericolo: ci sono in questo momento molti festival che esistono esclusivamente per riempire un'agenda politica e che non nascono invece da una necessità artistica o culturale. Ovviamente questi progetti hanno grandi mezzi finanziari, quindi comprendo la tentazione di molti di parteciparvi, ma credo che dovremmo essere molto più radicali e rifiutare tutto questo, perché la politica si renda conto che occorre sostenere situazioni che nascano da una necessità artistica autentica. Lo stesso vale per la questione dell'evento. Spesso l'arte e la cultura scivolano nel commerciale e nella logica dell'evento, ponendosi in una dinamica di "consumo" e negando le qualità di un pubblico potenziale che è spesso più intelligente, più curioso e più avventuroso di come lo si immagina normalmente, e che non chiede necessariamente cose facili da digerire, ma al contrario ha bisogno di udire delle voci e di essere messo a confronto con delle visioni. Contro questa idea di consumo culturale e artistico, è importante anche la scelta di non presentare soltanto progetti ben fatti che esistono già e che hanno avuto buone critiche in tutto il mondo, ma di sostenere la creazione degli artisti accompagnandoli in nuovi lavori, anche dicendo al pubblico che non possiamo garantire che il risultato a cui assisteranno sarà magnifico, perché il progetto è ancora in corso di realizzazione e lo spettacolo deve ancora debuttare, ma che le persone che lo realizzano sono artisti interessanti che hanno qualcosa da dire. In questo modo il pubblico viene invitato a sperimentare qualcosa, ad

assumere su se stesso un rischio, e viene così coinvolto in un processo di creazione.

HY - *In questo modo non cambia solo la relazione con il pubblico ma anche quella con gli artisti, che è immaginata come un accompagnamento nei rischi della creazione, un dialogo continuo e di lungo periodo...*

F.L. - Sì, prima dicevo che il festival non presenta delle produzioni ma degli incontri con alcune personalità artistiche, e so bene che il pubblico non può davvero conoscere certi artisti attraverso un solo incontro. Per questo alcuni artisti - non tutti - ritornano nel festival, in modo che gli spettatori possano seguirne l'evoluzione.

HY - *A questo proposito, mi interesserebbe sapere qualcosa in più sulle modalità con cui andate a cercare artisti in aree geografiche lontane e poco conosciute, di cui abbiamo un'idea molto legata alla tradizione e non sappiamo immaginare le forme della creazione contemporanea. Come viene stabilito un contatto in questi casi, quali sono le modalità concrete di incontro e di scoperta di questi panorami?*

F.L. - È una questione di scelte: il Kunsten non è ricco rispetto ad altri festival europei, ma abbiamo scelto di investire per viaggiare al di fuori dei cammini battuti, per avventurarci in spazi sconosciuti e incontrare personalità che portano avanti un lavoro contemporaneo nel loro contesto culturale. Investire mezzi in questo lavoro significa forse fare una produzione in meno, ma è fondamentale per andare a vedere come gli artisti vivono e lavorano nel loro contesto sociale, politico, economico e religioso. Si pone ovviamente un problema dettato dalle differenze, perché al di là di ogni apertura culturale o emozionale ci troviamo a confrontarci con una forte barriera estetica. Credo che questo sia effettivamente un problema, ma che sia necessario imparare a guardare gli spettacoli che vengono da "altrove" con due paia d'occhi, per comprendere che cosa significa un'opera all'interno di "quel" contesto e per *quel* pubblico, qual è la sua pertinenza, e allo stesso tempo per vederla con occhi occidentali e chiedersi che cosa può significare se trapiantata in Europa. Certo, si tratta di un esercizio complesso.

HY - *Presentando la scorsa edizione del Kunsten ha scritto che proprio il "principio di diversità" è la ragione d'essere del festival, poiché permette di costruire nuovi strumenti per guardare e interpretare il mondo contemporaneo nella sua complessità: una complessità che va ben oltre la cultura o il teatro, e che sembra chiamare in causa un diverso rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione.*

F.L. - Secondo me la questione si riassume in quella del ruolo dell'artista, che oggi ha il compito di riflettere sul mondo e di restituirci una sua lettura e una sua critica della società contemporanea. Con il suo sguardo può cambiare il nostro modo di vedere il mondo, e soprattutto può richiamare la nostra attenzione su cose che normalmente non vediamo affatto, quindi aprire il nostro sguardo domandandoci di accettare la complessità delle cose. Parlare di "diversità" significa essenzialmente accettare le sfumature e la complessità, e mostrare che per comprendere il mondo non bisogna semplificarlo. ■

Belgio

Tg Stan è una compagnia fiamminga che crede nel lavoro collettivo, nel polilinguismo, in un attore sempre presente e capace di non ripetersi - I suoi spettacoli nascono spesso a tappe, ospiti fissi del Théâtre Garonne di Toulouse, del Théâtre de la Bastille di Parigi e di altri centri di ricerca del continente



Contro la tirannia del regista

di Filippo Bruschi

Una scena di Musch, dei Tg Stan (foto: Herman Sorgeloos).

Come ricordavamo in occasione del Festival d'Automne del 2005 (*Hystrio*, n. 1/2006), di cui sono stati grandi protagonisti con ben quattro spettacoli, Tg sta per «Toneelspelergesellschaft» - compagnia di attori di teatro in fiammingo; Stan per «Stop thinking about names», il che, per un gruppo che recita in tre lingue e si sforza di leggere gli originali in sei, è quasi un controsenso. Che tale polilinguismo sia anche una risposta all'atmosfera etnicista, a volte xenofoba, che dilaga in questo momento in Belgio? Tg Stan nasce nel 1989, quando quattro ragazzi appena usciti dall'accademia (Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser e Frank Vercruyssen) «rifiutano categoricamente di integrare le compagnie esistenti, non vedendo in queste che vecchio estetismo, sperimentalismo formale e alienante e tirannia della regia». Una manciata di spettacoli e Waas Gramser lascia il posto a Sara de Roo mentre Thomas Walgrave integra la compagnia come scenografo stabile. Niente regista dunque, ma l'attore al centro di tutto, il suo porsi con ruvida trasparenza davanti al pubblico, invitandolo a entrare nel meccanismo dell'opera come un'entità significativa. Forse è per questo che il loro testo più significativo è il *Paradosso dell'attore* (prodotto nel 2001 e ironicamente tradotto

Vandeneede vandeschrijver vandekoningendiderot, ossia unendo il cognome degli attori e dell'autore), perché si prestava naturalmente a una riflessione sulla recitazione, a un continuo oscillare tra i poli dell'emozione e della ragione, della verità e dell'illusione. Ma, come il gruppo ha dichiarato a *Le Monde*, siamo lontani dal vecchio straniamento brechtiano: «Non ci riconosciamo nella definizione di recitazione distanziata che ci è stato spesso appiccicato: anche se non recitiamo dei personaggi nel senso psicologico del termine, recitiamo comunque un testo come questo suona in noi, nella speranza che risuoni anche nello spettatore». Altro caposaldo dei Tg Stan, l'assoluta permeabilità e libertà con cui intendono il concetto di compagnia: ogni membro del gruppo può coltivare un proprio progetto personale, magari chiamando altri artisti e compagnie a parteciparvi. Anzi, si può dire che questa sia la regola della maggior parte delle produzioni dei Tg Stan, i cui principali partner sono Dito'Dito (attualmente incorporato al Kvs di Bruxelles), Maatschappij Discordia (Olanda), Dood Paard (Olanda), Compagnie de Koe (Belgio) e Rosas (Belgio). Tali premesse non possono che sfociare in un repertorio tra i meno specialistici; dai classici Brecht e Cechov ai romanzi di De Peixoto o Max Frisch; dalla poesia-biografia di Paul Eluard al recente

Monkey Process, che tratta il processo del 1925 che aprì la strada, negli Stati Uniti, all'accettazione del darwinismo. Spesso a essere messa in scena non è un'opera, ma due opere mescolate insieme (le *Antigoni* di Anouilh e Cocteau) o addirittura la *summa* di un autore (Molière), al fine di comprenderne meglio le linee portanti e a discapito di una trama concepita anch'essa, forse, come illusionistica.

Tutto può essere teatro, purché mantenga vivo il dialogo con la platea e all'interno della scena stessa. Tra gli utimi spettacoli, *Neoptolemos*, seconda parte della *Trilogia di Troia* dello scrittore Koos Tepstra, e *Creata lente* - ancora in cantiere - ispirato a un collage di testi di Arthur Schnitzler. Ahinoi, per nessuno di questi spettacoli è prevista una tournée italiana, almeno non ancora. ■

materiali

Da Anversa, senza regole

Dalla rivista francese *Télérama* pubblichiamo un'intervista di Catherine Firmin-Didot a Tg Stan, realizzata nel novembre 2005, in occasione della partecipazione del gruppo al Festival d'Automne di Parigi.

CATHERINE FIRMIN-DIDOT - *Non ripetete mai i vostri spettacoli. Come lavorate?*

TG STAN - Seduti al tavolo. Durante giorni, a volte mesi, rielaboriamo la pièce che reciteremo a partire dalle diverse traduzioni nelle lingue che comprendiamo: il francese, l'inglese, l'olandese, il tedesco, a volte lo spagnolo o il portoghese. Mettendo a confronto gli elementi del vocabolario, componiamo parola per parola la nostra traduzione, in fiammingo, inglese o francese, secondo la lingua in cui reciteremo. Per avvicinarci al testo originale.

C.F-D. - *Le traduzioni esistenti non vi soddisfano?*

T.S. - È una cosa che ha a che vedere con la nostra lingua, il fiammingo. La maggior parte dei testi sono tradotti in olandese, il quale è simile al fiammingo senza coincidere pienamente con esso. È un po' come se un francese dovesse accontentarsi di traduzioni fatte nella lingua del Québec. Per noi la questione non è "svecchiare" il testo, come si suol dire, di adattarlo al nostro tempo, ma di risalire alla fonte originale.

C.F-D. - *E l'incarnazione del personaggio?*

T.S. - Il virtuosismo dell'attore non ci interessa, è un concetto che si rivela sovente restrittivo. Per esempio, pronunciare con collera delle parole di collera risuona come un riduttivo pleonismo. L'*Ivanov* di Cechov è un uomo triste ma a noi è sembrato più interessante prestargli un carattere comico o allegro, per gestire un più largo ventaglio di possibilità tra i due estremi. (...) Partiamo dalla constatazione che il pubblico non è stupido e non ha per forza voglia che gli si indichi in modo autoritario cosa deve vedere o pensare. (...)

C.F-D. - *Per lo stesso principio, le scenografie dei vostri spettacoli non ricostruiscono un luogo preciso...*

T.S. - Non concepiamo una scenografia nel senso tradizionale del termine, ossia un luogo che crei l'illusione. Gli oggetti sono complessi: si caricano di reminiscenze man mano che aumentano i loro passaggi sulla scena. (...) Tutti recitano un ruolo, come dei collaboratori muti. Per noi il punto è sempre quello di smascherare l'evidenza di un accessorio. Una poltrona fonda

può rivelarsi una trappola pericolosa che aspira in una forzata postura di rilassamento. Rallenta l'energia. Dobbiamo quindi inventare con essa un altro rapporto; forse mettersi in piedi? Insomma, creare un rapporto inedito, come davanti a un attore.

C.F-D. - *Come si può regolare questo sottile confronto senza prove né regia preventiva?*

T.S. - Riprodurre gli stessi gesti in modo prevedibile, senza imprevisti, li priva di qualsiasi vivacità. Così noi definiamo giusto una traccia di regia che chiamiamo il traffico: possiamo decidere che al primo atto staremo in piedi e che al secondo cercheremo di sederci. A queste indicazioni, ognuno sovrappone la propria coreografia personale (...) Leggere, queste regole non devono solidificarsi in sistema. Trasgredirle può assicurare la vitalità della rappresentazione.

C.F-D. - *Affrontate la seconda rappresentazione come la prima?*

T.S. - Anche in questo caso, nessuna regola! A volte reinventiamo perché uno di noi cambia di tono o di postura e ci trascina in attitudini indifferenti. A volte tutto è uguale al giorno prima. In generale non amiamo la riproduzione.

C.F-D. - *Nei vostri spettacoli, una volta recitato il testo, gli attori non escono di scena, ma restano appartati nell'ombra. Perché sopprimere le quinte?*

T.S. - Quando usciamo di scena, abbiamo bisogno di vedere cosa continua a succedervi. Se elaboriamo un lavoro collettivamente, non è per chiuderci in camerino durante lo spettacolo!

C.F-D. - *Rifiutate l'illusione teatrale...*

T.S. - Non è niente di nuovo. Da molto tempo i drammaturghi si ingegnano a svelare il meccanismo scenico, attraverso un dettaglio, una replica, Shakespeare come Molière. (...) All'inizio del XX secolo Brecht ha sistematizzato questo distanziamento. Non abbiamo inventato nulla.

C.F-D. - *È per questo che durante la rappresentazione lasciate spesso la luce accesa in sala?*

T.S. - Per stimolare questa presa di coscienza da parte dello spettatore, facciamo ricorso anche a delle vere-false gaffes, per esempio chiamando un personaggio con il suo nome d'attore. (...) Simili "strappi" sono frequenti in pittura: in piena *Deposizione*, Rubens inventa un personaggio che tiene il sudario tra i denti! (...) Noi rifiutiamo di trattare il pubblico come un'assemblea di *voyeurs*. Lo preferiamo complice. Senza demagogia, si può dire che creiamo lo spettacolo insieme. ■

(Traduzione di Filippo Bruschi)



L'EPOCA dello sguardo fragile

di Lorenzo Donati

Romeo Castellucci racconta i fermenti dello spettacolo contemporaneo in Europa e in Italia dal suo particolare punto di osservazione di creatore di opere che girano tutto il mondo - Il regista, già direttore di un'innovativa edizione della Biennale Teatro, che nel 2008 sarà artista ospite al Festival di Avignone, ci parla della necessità di "catacombalità" e di spazio alla visione, per superare le strettoie della comunicazione

Veniamo accolti da Romeo Castellucci nella saletta operativa del Teatro Comandini a Cesena. Ospiti di una compagnia che ha scompaginato il teatro europeo, è forte la tentazione di affrontare i grandi nodi della scena contemporanea: e Castellucci si presta con disponibilità, quasi passando al vaglio ogni singola parola, come a verificare con minuzia la precisione del vocabolario.

HYSTRIO - Vorrei partire da una domanda semplice e diretta. In che direzione va il teatro del continente? Pensa sia possibile individuare correnti, movimenti, fermenti?

ROMEO CASTELLUCCI - Potrei rispondere individuando due aree, certo generalizzando: da una parte un linguaggio

che si riallaccia alla messa in scena, ma che lo fa in modo "totale", per così dire. È il caso dei teatri berlinesi, per esempio, la Schaubühne e la Volksbühne, o dell'opera di grandi personalità come Marthaler, dove esiste un lavoro profondo sulla drammaturgia contemporanea che implica anche una scrittura contemporanea. Sull'altra sponda, invece, troviamo artisti che mettono in campo un'invenzione completamente aperta dal punto di vista immaginativo, in cui i confini fra le varie discipline si fanno più liquidi. Spesso si avviano collaborazioni su più piani, si formano gruppi fortemente coesi dove convivono artisti visivi, musicisti, coreografi ecc. Questo secondo versante della creazione contemporanea penso sia più visibile nei grandi festival.

HY - Negli ultimi anni abbiamo assistito a una sorta di nuova ondata del cosiddetto "teatro politico". Eppure, sembra che vi sia stato anche un "raffreddamento", come se si trattasse di un filone che ha già fatto il suo corso. Hermanis sostiene che il teatro politico è un genere che ormai appartiene al '900. Lei cosa ne pensa?

R.C. - Come ha ammesso lo stesso Rodrigo García, contestare la cultura borghese attraverso un prodotto eminentemente borghese come il teatro di ricerca ha prodotto una forte contraddizione, che per alcuni anni è stata molto fertile, ma la cui onda d'urto era forse dall'inizio destinata a esaurirsi. Credo che il "politico" nel teatro non debba scaturire solo dall'analisi della società, dei cattivi o buoni governi, delle ingiustizie della globalizzazione. Il primo problema politico odierno risiede già nel "guardare": essere spettatori di teatro oggi è molto diverso rispetto a vent'anni fa. Che cosa significa guardare? Forse è questo l'interrogativo politico che dobbiamo porci nei prossimi anni.

HY - Proviamo a ribaltare la questione: come è visto il teatro italiano in Europa? In base alla sua esperienza, esiste una specifica aspettativa nei confronti delle proposte sceniche italiane?

R.C. - Forse un lavoro sull'iconografia, che fa i conti con le forme del passato e della tradizione, così importanti in Italia, costituisce il principale orizzonte di attese. Non occorre sottolineare che questo può diventare un limite: c'è il rischio di portare in giro *Arlecchino servitore di due padroni*, senza nulla togliere a questo storico spettacolo, esattamente come portiamo la pizza. Bisogna che ci si renda conto che l'Italia è un paese ricchissimo, anche dal punto di vista di una cultura teatrale viva, ma ancora scarsamente conosciuto all'estero.

HY - Se in Europa è possibile trovare ospitalità in istituzioni più inclini al rischio che da noi, o se il mercato di festival e stagioni permette di mantenere una certa indipendenza, in Italia sembra che l'unico modello perseguibile sia non già la "famiglia teatrale", ma addirittura la "tribù". Pensa che possa essere il nostro valore aggiunto in Europa?

R.C. - Non credo. Il fatto che uno spettacolo venga notato, e dunque scelto nelle stagioni o nei festival europei, dipende esclusivamente dalla qualità del lavoro. Se alle spalle c'è una tribù è del tutto secondario, non è questo il segnale che viene letto all'estero. I nostri lavori, per esempio in Francia, non sono

conosciuti come Raffaello Sanzio. In realtà è l'idea stessa di gruppo a non essere preponderante: perché rimane fondamentale la figura del regista, che non può essere accantonata.

HY - Nella presentazione della Biennale parlava del valore del "catacombale" come preconditione necessaria per la creazione contemporanea. Molto teatro-danza italiano, per esempio, mi sembra che da qualche tempo vada in questa direzione. Vorrei approfondire questa tematica, anche per distinguere tale concetto dalla povertà per assenza di mezzi.

R.C. - La catacombalità è un'occasione se viene cavalcata per giungere alla concentrazione, alla piccolezza linguistica: pochi oggetti, pochi gesti, poche figure ma "scavate", che mirano a una radicalità di fondo. Credo che in questa piccolezza vi sia un'idea di futuro, l'idea di un processo generativo che esprime in potenza "quello che sarà". È vero che vi sono tratti di sopravvivenza in questo discorso, ma non ci trovo nulla di sbagliato.

HY - Questo tipo di teatro, questa catacombalità, può dire la sua rispetto alle derive ultra-comunicazionali odierne?

R.C. - Certamente. La comunicazione è una forma di deserto, la "parola" della comunicazione è divenuta circolare, non significa più nulla. Il teatro può essere un "interruttore" di questa comunicazione, aprire a un'altra dimensione conoscitiva, e oserei dire di coscienza. In questa sospensione, in questa bolla, è possibile pensare, è possibile accorgersi che si sta guardando veramente, ma anche che lo spettacolo ci sta guardando. Non si tratta mai di un processo a senso unico, come la comunicazione.

HY - Cosa significa, al di là delle strategie pratiche, ripensare il ruolo odierno dello spettatore?

R.C. - Se vogliamo un'arte che abbia veramente un rapporto con questa epoca dobbiamo allontanarci dall'esibizione di opere faraoniche, e ricercare la fragilità particolare che lega lo spettatore al teatro. Le Ronconiadi a Torino, così come altri elefantismi, sono ineffettuali, autocelebrative. Questa fragilità può essere un'occasione per il futuro. Se ce la lasciamo sfuggire avremo perso, il teatro verrà sempre più abbandonato. L'epoca ci impone di smettere di considerare lo spettatore come un idiota, al quale vanno somministrati solo bocconi zuccherosi. In caso contrario siamo destinati a fare un teatro anacronistico. Un teatro museale. Del tutto rispettabile, aggiungo, ma che non appartiene al nostro tempo.

HY - Nel 2008 sarà artista associato ad Avignone. Cosa ci può dire?

R.C. - Ad Avignone bisogna fare i conti con la tradizione, si tratta del festival più vecchio del mondo. Per questo esistono due direttori ed esiste l'artista associato, che penso debba produrre una linea espressiva e un taglio linguistico espressivo rispetto alla linea di fondo individuata, come è avvenuto per Ostermeier, Fabre e Nadj. Per quanto mi riguarda, credo che lavorerò con artisti che inaugurano altri mondi, che rifondano un linguaggio, o comunque che si pongono come problema il concetto di visione nel teatro. ■

In apertura un'immagine da *Hey girl!*, della Societas Raffaello Sanzio.



Alla Schaubühne l'irriverente teatro fisico di Thomas Ostermeier legge i nostri tempi neo-borghesi attraverso autori contemporanei e classici trasformati in provocatori compagni di strada

Spari, scimmie, cani

di Massimo Marino

Thomas Ostermeier è diventato direttore di uno dei più prestigiosi teatri di Berlino, la Schaubühne, nel 1999, a poco più di trent'anni. Il suo è un teatro fisico, violento, adatto a un pubblico cresciuto con la televisione e i videoclip (vedi il testo che segue). Ha messo in scena autori contemporanei, in particolare gli amati inglesi, Marc Ravenhill (*Shopping & Fucking*, e di recente, *Product*, che si può vedere a Berlino con Jörg Hartmann), Sarah Kane (*Blasted*, *Febbre* e *Psicosi delle 4.48*), Enda Walsh (*Disco Pigs*), ma anche suoi compagni d'avventura come Marius von Mayenburg e molti classici, come il *Woyzeck* ambientato tra i rifiuti di in una periferia contemporanea, presentato ad Avignone nel 2004. In quello stesso anno il regista tedesco è stato "artista ospite" del festival francese, che ha dedicato una buona parte

della sua programmazione alla nuova scena tedesca e agli approdi del teatro politico nell'epoca della globalizzazione.

Case di vetro

Negli ultimi anni Ostermeier ha affrontato due testi capitali di Ibsen, trasformandoli in ritratti della sua generazione, quella nata sull'onda della cultura alternativa e ormai trasformatasi nella nuova borghesia tecnologica. Erano ambientati in due loft i bellissimi *Nora* e *Hedda Gabler*, affidati rispettivamente alle carismatiche interpretazioni di Anne Tismer e di Katharina Schüttler, due testi classici tradotti in partiture per i corpi di opposto segno, sullo scorcio delle crisi contemporanee. Quarantenni arrivati di oggi, in entrambi gli allestimenti, pieni di desideri e inquietudini; donne rin-

chiuse ancora nella famiglia, anche se non più di segno tradizionale, vittime di una desolata prosperità, cui reagiscono in modo diverso. In Nora tutti si toccano, i corpi si offrono, si cercano, si scatenano fino a farsi male, come nella traduzione della famosa tarantella in uno sbattersi a ritmo di musica *hard*, per trovare qualche stimolo che liberi da una vita da pesci rossi nell'acquario, l'arredo metaforico che ingombra il centro della scena. La salvezza di Nora dal marito può consistere solo nello sparare un colpo di pistola all'uomo e cancellarlo.

Hedda, invece, in una casa di vetro sotto una pioggia continua, sfugge al contatto, gela, con la sua anoressica inquietudine di ragazza ricca, gli uomini che cercano di avvicinarla. In un mondo trasparente, moltiplicato ulteriormente nel soffitto a specchio della scena, perennemente in movimento grazie a una piattaforma rotante, in cerca di un punto di equilibrio, si uccide nell'indifferenza generale, in quello stanzone da design con un gigantesco divano, un computer portatile e un vaso di fiori che va in frantumi come unici oggetti di arredamento. Sembra tornare al dramma, Ostermeier, a un nuovo teatro borghese che scruta e critica la nuova borghesia e le sue messe in scena, prova a rovesciarla in tutte le sue pieghe, a esplorarla attraverso le sue incrinature, in una forma narrativa asciugata e desolata che relativizza ogni prospettiva, mostrando le possibilità distruttive, esplosive, di un modo di vita concentrato tutto su se stessi. Nei due spettacoli, tra un atto e l'altro domina un silenzio onirico, il non detto, il desiderio, il rimosso, il vuoto, la violenza che riemergono in forma di sonnamboliche azioni o di fantasmatiche proiezioni di immagini del mondo esterno. Siamo ai bordi della tragedia, anche se in paesaggi estremamente differenti da quelli degli incroci di vite disperate ed emigrate di *Woyzeck*.

Orge shakespeariane

L'ultimo lavoro mostra il lato dionisiaco di quella stessa classe, il desiderio sessuale, ancora una volta, portato agli estremi. Nel *Sogno di una notte di mezza estate* (*Sommernachtstraum*) che ha debuttato ai Festival di Atene ed Epidauro nel settembre scorso, per poi trasferirsi subito a Berlino, firmato a quattro mani con la coreografa Constanza Macras, compone uno spettacolo decisamente di teatrodanza. Di Shakespeare resta poco: siamo in un *sex party* carico di erotismo, di confusione, dove si parlano lingue di nazionalità diverse. La scena è uno stanzone anni '70 in legno acciaio e vetro. Il pubblico entra in palcoscenico e si ritrova nel bel mezzo della festa, accolto da un attore nudo, con una maschera sul pene. Si suona una musica *soft*, che sempre di più si trasformerà in *hard punk*. L'atmosfera si riscalda e diventa sempre più folle, da notte satanica, con attori che indossano maschere animali, di cani, scimmie, elfi, api, in un delirio dei sensi che abbatte ogni distanza sociale shakespeariana. Nome, posizione, identità delle coppie vengono rimescolati dagli undici attori-ballerini, in un "sogno" dove non c'è ricomposizione o lieto fine, dove si rimane perduti nella tentazione e nel teatro del sesso. Gli slittamenti, le follie, i rifiuti dell'amore, i suoi errori, i suoi rapimenti, i suoi tormenti diventano cartina al tornasole delle possibilità della nostra umanità, oggi. ■

(Per le traduzioni dal tedesco si ringrazia Elfi Reiter)

materiali

Il teatro all'epoca della sua accelerazione

di Thomas Ostermeier

Ci serve un nuovo realismo. (...)

Il realismo non è la semplice rappresentazione del mondo così come appare. È uno sguardo sul mondo da una prospettiva che richiede un cambiamento e che nasce da un dolore e da una ferita diventati motivo di scrittura per vendicarsi della cecità e della stupidità del mondo. Il realismo tenta di mostrare il mondo così com'è e non come sembra. Tenta di afferrare la realtà e di raffigurarla, di darle forma. Questo atteggiamento vuole provocare il nostro stupore di fronte a ciò che ci è riconoscibile; indica dei processi, un'azione con i suoi effetti, le sue conseguenze. (...)

Ma il teatro non può nemmeno ignorare la realtà dell'accelerazione, sia che consista in opporre l'esagerata resistenza di un rallentamento estremo, come fa magistralmente Marthaler, sia che consista nel tentativo di aumentare la velocità della drammaturgia e dell'interpretazione dell'attore che deve diventare rapida e densa. Per adeguarsi all'accelerazione della nostra capacità percettiva, esercitata con i film e la televisione, il racconto può e deve diventare più veloce e più complesso. L'esigenza di un nuovo realismo di contenuti non comporta la convenzionalità della forma. Il film, la televisione, il videoclip offrono un modello da cui non si può prescindere impunemente. Lo spettatore oggi è più intelligente e più competente nella comprensione delle storie. Oggi va a teatro la prima generazione cresciuta con la televisione. (...)

Il campo di battaglia degli anni '90 è stato il corpo. La physis, non la psi-

In apertura Katharina Schütter e Lars Eidinger in *Hedda Gabler*, di Ibsen; in questa pagina un'immagine da *Sommernachtstraum*, da Shakespeare, entrambi con la regia di Thomas Ostermeier.



che. Il sociale è stato il rapporto tra diverse esigenze corporee. Gli incontri si sono risolti in uno scontro di carne e di corpi che giocavano con la propria vita. Anche se il problema più grande del corpo è il suo desiderio di congiungersi con altri corpi attraverso la conquista e la sottomissione. Il problema si aggrava se si tratta di vita e di morte e da quando esiste l'Aids questo è nuovamente un conflitto della normale vita quotidiana.

Il proposito era di proteggere il corpo da un abuso non voluto, da una ferita, dalla trasformazione; si trattava di sentirlo, di ritrovarsi nel corpo, anche nella lesione e nella distruzione. Si trattava di abbandonarlo e di superarlo (gender crossing, operazioni di cambiamento del sesso, KoksEcstasySpeed) - l'ideale erano quanti più corpi veri possibili che dovevano imperversare o morire. Il corpo è stato l'ultimo bastione dell'autonomia e dell'autodeterminazione. Il conflitto intorno al corpo finisce sempre per acuirsi in un atto di violenza: la violenza è il topos degli anni '90, che sia abuso, liberazione, giusta punizione. Qui si celebra il bello nel brutto, la violenza senza motivo che lascia le persone sconcertate, il suo sublime ritorno a teatro. (...)

Gli anni '90 sono il decennio dell'esibizionismo e del voyeurismo in pubblico e senza vergogna. Tutto vuole essere messo in mostra, tutto vuole essere visto. Gli anni '90 sono stati volgari anche e soprattutto sulla scena; la volgarità è un fenomeno concomitante all'accelerazione, come è avvenuto l'ultima volta nei primi anni '70. Forse ora sta ritornando la discrezione della tragedia greca e con essa il pathos dei sentimenti autentici. Ma l'eroe romantico fa la sua ultima comparsa solo per andare incontro alla morte, alla liberazione e all'autodistruzione. Oppure - e qui si radicalizza la più recente drammaturgia - l'eroe, il potenziale liberatore, non compare nemmeno più. Non inizia nemmeno più a esporre il suo conflitto, ha già deciso, è sparito, in fin di vita o morto. Gli altri restano indietro, aspettano, cercano di ricostruirlo, di descriverlo, di immaginarlo. Nella sua essenza l'eroe diventa possibile, pensabile come proiezione e come desiderio. (...)

Nella negazione appare l'utopia, che bisogna accettare senza forma: così essa è resa nuovamente immaginabile, e con lei il pensiero di un'alternativa. ■

(Conferenza del 20 maggio 1999 per la mostra L'arte del XX secolo in Germania; traduzione di Susanne Franco per il catalogo della Biennale Teatro 1999)

sguardi d'oltreconfine/3



Antonio Latella un italiano a Berlino

di Claudia Cannella

Da qualche anno, il regista campano vive stabilmente a Berlino, da sempre crocevia imprescindibile, dove la tradizione si interseca con tutto ciò che di nuovo si muove sulla scena internazionale - Da questa postazione privilegiata gli abbiamo chiesto di tracciare qualche coordinata su forme, tendenze e peculiarità del teatro che vede transitare nella sua città d'adozione e, più in generale, in Europa

HYSTRIO - *Esiste un teatro della nuova Europa capace di varcare le frontiere del paese di provenienza?*

ANTONIO LATELLA - Rispetto al lavoro registico esiste un teatro *trendy*, che funziona per un pubblico che magari non va spesso a teatro, ma segue tendenze legate al tempo in cui viviamo. Non so se durerà: è un teatro che cancella a priori la parola ed è molto visivo, cita in modo massiccio l'arte contemporanea, ma ha dei limiti e non so fino a che punto possa essere esplorato: a mio avviso i conti si fanno con la parola. Poi ci sono registi, come Luk Perceval, che hanno un modo di approcciarsi



Fausto Paravidino, il mio pasoliniano *Bestia da stile*, Serena Sinigaglia con *Troiane*.

HY - Cosa c'è a Berlino che da noi manca?

A.L. - C'è un pubblico variegato: la signora *chic*, lo studente e il punk-a-bestia spesso frequentano le stesse sale. Qui non si spaventano davanti allo stravolgimento dei testi, perché sono abituati a un teatro di drammaturgia, che non solo accettano, ma anche desiderano. Da noi si fa più fatica. Qui è fondamentale la figura del *dramaturg*, che dirige teatri, traccia la linea culturale di una stagione, collabora con il regista sulla scelta e sull'adattamento dei testi.

HY - Perché sono pochi gli spettacoli italiani che varcano i nostri confini e poche le coproduzioni internazionali?

A.L. - La lingua può essere un problema. Ma soprattutto il fatto è che sono pochi i registi italiani che perseguono un percorso artistico di lungo respiro, su cui anche gli operatori stranieri possano investire a medio o lungo termine. Nella maggior parte dei casi le energie vengono finalizzate alla realizzazione di singoli spettacoli.

HY - Che esperienza ha avuto all'estero con i suoi spettacoli?

A.L. - La prima volta è stata con la trilogia Genet (*Querelle*, *Alta sorveglianza*, *I negri*), a Lione: un successo che sorprese anche me. Da allora mi ospitano tutti gli anni e siamo tornati con *Edoardo II*, *La cena delle ceneri* e *Le lacrime amare di Petra von Kant*: lì c'è un pubblico che ti segue e loro hanno sposato una causa registica. Ma la vera scommessa è stata *Bestia da stile* alla Volksbühne a Berlino: un quarto d'ora di applausi, di cui mi chiedevo la ragione, trattandosi di uno spettacolo di puro testo, con poca fisicità. E allora ti accorgi quanto è importante la scelta degli autori e la capacità degli attori di comunicare con il pubblico. Sono stato anche a Bucarest, Zagabria, Barcellona e Lisbona. Cominciano ad arrivarci richieste di regie all'estero: ho rifiutato più volte ma, avendo scelto di vivere a Berlino, ho capito che devo provarci. Farò un Goldoni, non so ancora quale, a Colonia per il gennaio 2008: ho proposto di lavorare con una compagnia mista italo-tedesca e hanno accettato la sfida. Vedremo... ■

In apertura Marco Foschi in *Bestia da stile* di Pier Paolo Pasolini, regia di Antonio Latella (foto: Alessandro Giuliano); in questa pag. un ritratto del regista.

al lavoro di più ampio respiro, di solido artigianato, anche se magari imperfetto: questi capisci che resteranno, che non sono solo di moda. A livello drammaturgico, qui in Germania, vanno molto i testi che portano in teatro la discussione e il presente (*tsunami*, guerra del golfo ecc.). Anche il teatro-danza, ovvero il binomio corpo-parola, regista-coreografo, è una carta vincente, credo in tutta Europa: qui a Berlino *Sogno di una notte di mezza estate* con regia di Ostermeier e coreografia di Constanza Macras è andato esaurito ancor prima del debutto.

HY - Cosa piace a Berlino del teatro europeo attualmente in circolazione?

A.L. - Sono andati molto bene gli spettacoli di Árpád Schilling, così come i registi dell'est tipo Hermanis. Dalla Francia e dall'Inghilterra arriva poco, a parte i testi che poi vengono tradotti e messi in scena in tedesco. Piace molto il lavoro della coreografa argentina Constanza Macras, che alla Schaubühne ha sostituito Sacha Waltz: i suoi spettacoli sono forti e divertenti, fisici ed erotici; i suoi attori cantano, recitano, danzano su drammaturgie nate dall'improvvisazione. È molto amato anche il teatro di Thomas Ostermeier, che adesso si è spostato molto sui classici. Alla Volksbühne regna poi ancora sovrano Castorf, con spettacoli di 5-6 ore, seguiti e partecipati dal pubblico come un concerto rock, in cui si mescolano recitazione, fisicità, regia di video dal vivo: una sorta di *Grande Fratello*, ma di notevole fascino, applicato per esempio a Dostoevskij o alla *Regina delle nevi*. Tra gli italiani, hanno avuto ottimo riscontro i Motus, Emma Dante,



Svizzera-Germania



FIGURE della globalizzazione

di Massimo Marino

I Rimini Protokoll hanno costituito, per anni, un collettivo di artisti che metteva in scena fatti, persone, spaesamenti reali del nostro mondo dominato da un'economia mondiale e pervasiva - Stefan Kaegi, separatamente dal gruppo, è stato la sorpresa dell'ultima edizione del Festival di Avignone

Uno di loro tre, Stefan Kaegi, diviso da un po' di tempo da Helgard Haug e Daniel Wetzl, i Rimini Protokoll, è stato salutato da *Le Monde* come la rivelazione dell'ultimo, un po' sonnecchiante, Festival di Avignone: «Stefan Kaegi, uno svizzero di trentatré anni - scriveva Brigitte Salino - presenta *Mnemopark*, nella sala Benedetto XII: l'avvenimento del sessantesimo Festival di Avignone. Solo tre rappresentazioni, ma un passaparola che va veloce. Con questo "parco della memoria", Kaegi inventa un teatro documentario. In scena, dei modellisti professionisti si danno da fare davanti a treni in miniatura sullo sfondo del paesaggio svizzero: abeti, ponti, tunnel, chalet. I treni filano da una valle all'altra, e ogni tragitto è l'occasione per raccontare una storia. Fatti, cifre, uno sviluppo basato sull'utilizzazione dello sperma di toro, il danaro speso per salvare l'agricoltura, la lettura di piccoli annunci, le riprese di un film indiano in una valle alpina. Non si tratta più di

teatro politico ma economico. Kaegi, con ironia e precisione, svela il rovescio delle apparenze svizzere, fa il racconto della mondializzazione. La sua arma: il dettaglio che uccide». L'altro spettacolo presentato al festival (vedi *Hystrio*, n. 4/2006), *Cargo Sofia-Avignon*, portava gli spettatori in un camion vetrato attraverso un paesaggio che riproduceva le sensazioni di un viaggio in tir dalla Bulgaria alla Francia percorrendo le arterie dei traffici del vecchio continente.

Gli altri due soci erano invece presenti, nel maggio 2006, ai Theatertreffen di Berlino, la vetrina dei migliori lavori in lingua tedesca prodotti nella stagione, con *Wallenstein*, una coproduzione tra il Teatro Nazionale di Mannheim e quello di Weimar: nello spettacolo correvano paralleli frammenti dell'epopea drammatizzata da Schiller e la confessione di un candidato sindaco della Cdu che rivelava come, nelle ultime elezioni municipali, il suo partito lo avesse usato come candidato populista per stornare voti.

Svelare la Disneyland in cui viviamo

In tali esempi è contenuta tutta la poetica di questo collettivo di lavoro post-politico. Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzl si sono formati presso l'Istituto di Scienze Teatrali Applicate di Giessen. Operano da soli, in duo o in trio, in particolarissime, anomale creazioni che trasferiscono in forme teatrali aspetti della vita contemporanea, spesso usando come attori gli stessi individui che hanno agito o subito certi fatti, a volte molto quotidiani. Compongono speciali *ready-made* in cui realtà e rappresentazione si confrontano e si mescolano per ritrovare, sotto lo spettacolo, l'irriducibile forza dei fatti; per svelare, come ha scritto la critica tedesca Renate Klett, l'immensa Disneyland in cui tutti viviamo, parchi di divertimento che illudono che da qualche parte, altrove, si conservi qualche nocciolo di esperienza. Mettono in collegamento persone, intrecciano fili che sembrano lontani, fanno un teatro quasi documentario, che in realtà estrae dalla realtà esempi, storie, e li mostra nella loro rude verità, o nella loro ormai inevitabile contaminazione.

Kaegi a Rio, per il festival Riocenacontemporanea, ha impiantato una performance dal titolo *Torero portero*, il mondo visto da portieri di grandi stabili attraverso il vetro delle loro guardiole. Ma, negli ultimi anni, questi artisti hanno esplorato molte situazioni limite: in *Call Cutta*, per esempio, hanno invitato a un giro per Berlino guidato telefonicamente attraverso un *call center* situato presso il Goethe Institut di Calcutta, in India, enfatizzando l'effetto distanza e spaesamento che ogni giorno proviamo camminando per le città con il telefono portatile all'orecchio.

Nel 2003, per il *Kunsten Festival des Arts* di Bruxelles, erano ogni giorno inviati speciali nella città, in cerca di storie vere dei suoi abitanti da mostrare la sera a mezzanotte nel luogo di ritrovo della manifestazione sotto la sigla *The Midnight Special Agency*, un quarto d'ora in cui il festival si apriva alla città intorno, osservando venditori di pappagalli, collezionisti di aeromodelli, astrologi, insegnanti di corretta pronuncia, giocatori di scacchi, pulitori di vetri di grattacieli, interpreti simultanei lievemente sciroccati da cortocircuiti linguistici,

fabbricanti di fuochi pirotecnici simili a bagliori di guerra e altri rappresentanti di una vita varia come il cangiante paesaggio e le molte parlate di una grande città. La realtà di questi mestieri e tipi, presentata con qualche semplice accorgimento teatrale, diventava metafora di vite che cercano disperatamente di evadere dall'omologazione e di un'arte che ha perso i contatti con il mondo, e cerca di tesserli nuovamente.

Sui bordi della vita e della politica

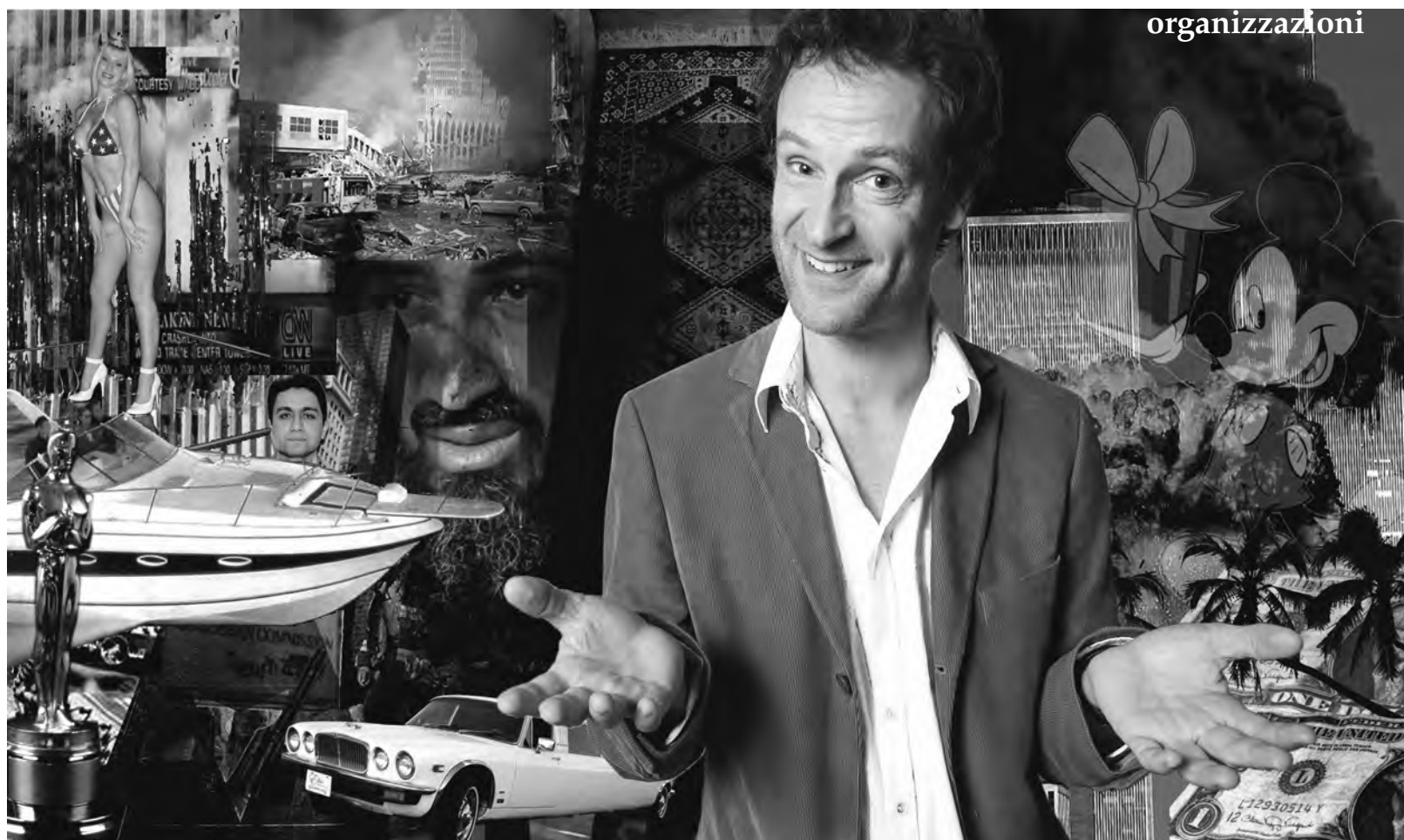
Da questa esperienza è nato, successivamente, uno spettacolo, *Sabonation. Go home and follow the news*, montato con alcuni ex dipendenti della compagnia aerea di bandiera belga Sabena, liquidata qualche anno prima. Non teatrodokumentario, ma piuttosto un modo di ripercorrere una crisi dell'economia globale dal punto di vista di chi l'ha subita sulla propria pelle, per svelare gli inganni di una propaganda insinuante, sempre pronta a rovesciare le carte in nome del profitto, incurante delle persone che devono reinventarsi una vita attraverso i lavori più improbabili, da impacchettatore di antidepressivi alla catena di montaggio a controfigura del re o di altri personaggi famosi, nel mercato del precariato generalizzato.

Rimini Protokoll lavora sui bordi poco esaltanti della vita quotidiana e della politica che travolge le persone, sul desiderio di evasione e sulla costrizione, sul senso comune, sulla sua necessità e sulle sue perfide trappole. Un'altra performance di questo gruppo portava in scena adolescenti con armi da fuoco; un'altra ancora medici e paramedici che parlavano del loro rapporto con la morte. Siamo in un insidioso *reality show*, vasto come la nostra realtà, dove il vuoto si rappresenta in tentativi di mettere qualche puntello narcisistico a un io sempre più esplosivo e devastato.

Il mondo, nei lavori dei Rimini Protokoll, sembrerebbe un unico scenario per replicanti. Replicanti sospesi tra mass media e presenza come tutti noi; esseri mutanti che cercano di scalfire simulacri sempre più avvolgenti perché prendono le fattezze di verità, di mondo tangibile, mentre rimangono illusioni, che rendono quei replicanti - noi - semplici merci, puro, astratto valore di scambio. ■

In apertura *The Midnight Special Agency*; in questa pag. un'immagine da *Cargo Sofia-Avignon*, entrambi dei Rimini Protokoll.





NELLE RETI del teatro europeo

di Stefano Casi

Rete, *réseau*, *network*: “fare rete” è la parola d’ordine dell’Europa della cultura e dello spettacolo, e sta soppiantando i concetti di collaborazione o partenariato. Nata come cooperazione più stabile e duratura nel tempo, la rete si consolida diventando struttura autonoma per venire incontro alle esigenze di tutti i soci, per fornire servizi e informazioni, per fare pressione sulle istituzioni europee (dalle quali spesso le reti stesse sono finanziate) facendo arrivare ai politici la voce del teatro. È quanto è successo, per esempio, lo scorso autunno quando la rete Efah è intervenuta a gran voce contro i ritardi della Commissione Europea nell’assegnare i fondi per il

Recensiamo qui le principali reti artistiche e teatrali del continente, associazioni di lavoro, di scambio, strumenti di pressione sui governi e, soprattutto, sulle istituzioni comunitarie

Programma Cultura 2000 (che ha portato molti progetti a saltare), obbligando Bruxelles a impostare diversamente il nuovo bando.

Dunque, reti per collaborare, per inventare e “implementare” progetti, per avere supporti informativi e burocratici, e per fare *lobbying*. Chi intende lavorare con il naso rivolto oltre le Alpi o oltre il mare, trova nelle reti un utile strumento di lavoro. Ma solo a

patto che ci sia vera partecipazione, come soprattutto poche nazioni sanno concepire: francesi, inglesi, tedeschi e fiamminghi (ma gli europei orientali sono in crescita) sono gli stakanovisti dei *meeting* e delle assemblee che ciascuna rete organizza massicciamente per incentivare le occasioni di incontro, conoscenza e scambio tra soci.

Cooperazione e lobbying

Iniziamo un rapido repertorio delle reti europee proprio con l'Efah (European Forum for the Arts and Heritage, www.efah.org), fondato nel 1992, che rappresenta oltre 5000 organizzazioni culturali, non solo teatrali, per tutelare i loro interessi di fronte agli interlocutori istituzionali. Ha sede, ovviamente, come gran parte di queste reti, a Bruxelles. Altra struttura trasversale è l'Enicpa (European Network of Information Centres for the Performing Arts, www.enicpa.org), attiva sul fronte della documentazione, che mette in relazione centri di informazione dello spettacolo.

Quando le reti sono specificamente teatrali, spesso le assemblee annuali si trasformano in eventi come festival, convegni o *workshop*. È il caso della Ute (Union des Théâtres de l'Europe, www.ute-net.org), fondata da Giorgio Strehler nel 1990, che collega grandi teatri stabili nella prospettiva di un teatro europeo basato sulla fraternità dei popoli. O dell'Etc (European Theatre Convention, www.etc-centre.org), creata nel 1988, che raccoglie 36 grandi e medi teatri di 21 paesi europei, con l'obiettivo di moltiplicare scambi e collaborazioni. O del più alternativo Ietm (Informal European Theatre Meeting, www.ietm.org), creato



nel 1981 a Polverigi (ma subito insediato a Bruxelles),

per mettere in relazione il ricco universo della contemporaneità, della sperimentazione, dell'interdisciplinarietà, e quindi con una base vastissima (e disomogenea) di diverse centinaia di membri.

Ci sono poi reti tematiche, come il *network Theorem*, capitanato dal 1998 al 2003 dal Festival d'Avignone, per promuovere il lavoro di giovani talenti dell'Europa centrale e orientale, che grazie a questo tessuto di teatri e festival ha fatto irruzione nel teatro occidentale. L'Iitm (Istituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, www.iitm.org), fondato nel 1991 a Madrid, raccoglie membri da 24 paesi tra Europa del sud e paesi arabi. Eunetart (European Network of Art Organisations for Children and Young People, www.eunetart.org), storica rete degli enti per l'infanzia fondata a

Bologna nel 1991, connette oltre cento organizzazioni in poco meno di trenta paesi. Magic-Net (www.magic-net.org) è impegnato su progetti di scambio e coproduzione di teatro per giovani in una decina di paesi. Unima (Union Internationale de la Marionnette, www.unima.org), che ha sede in Francia, unisce i teatri di figura di tutto il mondo. Esiste anche un'agguerrita rete dei teatri amatoriali in 80 paesi non solo europei, l'Aita (International Amateur Theatre Association, www.amateurtheatre.net). E non mancano le reti di danza, come Dance Bassin Méditerranée, che collega strutture e artisti del bacino del Mediterraneo favorendo la mobilità dei danzatori, e Trans Danse Europe che collega teatri e festival per favorire progetti comuni. Esistono poi reti di festival non solo teatrali, come l'Ifea Europe (International Festivals & Events Association,



www.ifeaeurope.com) o Yourope (www.yourope.org). E una rete leggendaria, la Teh (Trans Europe Halles, www.teh.net), nata nel 1983 per coordinare centri culturali alternativi, spesso impiantati in strutture non convenzionali o ex industriali. Infine, ecco le reti che guardano ai giovani artisti per incentivare scambi e residenze creative: Junge Hunde (www.jungehunde.net) e Pépinières (www.art4eu.net). E, ultima arrivata, l'agguerrita Iris,

Associazione Sud Europea per la Creazione Contemporanea, con sede a Parigi presso l'Onda, ente di diffusione teatrale francese (www.iris-eu.com/france), che unisce teatri e festival di



Francia, Italia, Spagna e Portogallo.

E l'Italia quanto è presente in queste reti? Molto più di quel che l'esterofilia e il vittimismo italico vogliono riconoscere. A modo suo, forse senza il fanatismo europeo di alcuni paesi iperattivi nella rete-mania, il teatro italiano è ben rappresentato e ha imparato da tempo a cogliere le potenzialità del confronto internazionale. Con moderato entusiasmo, ossia con scettica convinzione... ■

In apertura Jörg Hartmann in *Das Produkt*, di Mark Ravenhill, regia di Thomas Ostermeier; in questa pag. i loghi di alcune associazioni.

Ungheria



La responsabilità del teatro

di Dóra Várnai

HYSTRIO - Negli ultimi anni in Ungheria ci sono stati numerosi cambiamenti nel sistema teatrale, attualmente sembra che si stia procedendo verso una ennesima riorganizzazione del settore. Lei è tra coloro che la auspicano. Ha dedicato all'argomento diversi scritti teorici, pubblicati su riviste teatrali e non. Quali sono secondo lei i cambiamenti necessari e perché?

ÁRPÁD SCHILLING - Prima di tutto bisognerebbe cambiare il modo di vedere la questione, modificare la prospettiva. Il teatro può essere considerato come un modello di società: è una comunità nella quale il singolo deve trovare la sua libertà, rispettando al contempo un complesso sistema di regole. Senza dimenticare, inoltre, che per esistere (creare) deve tener conto delle direttive e delle aspettative dei suoi dirigenti. Nella cultura teatrale (e nella società) ungherese mancano due fattori fondamentali: questo sistema di aspettative e il coraggio di affrontare il rischio che deriva dall'assunzione delle responsabilità. Dell'atrofizzazione di queste componenti sicuramente può essere accusato prima di tutto il passato sistema comunista, anche se già nei precedenti periodi storici le condizioni non erano migliori. In Ungheria il processo di urbanizzazione e di imborghesimento è rimasto a livelli molto bassi, o - per usare un'espressione più dura - potrei anche dire che buona parte del paese è culturalmente, socialmente e mentalmente arretrata: una grande fetta della popolazione, a parte l'accumulo di beni materiali, non ha alcuna esigenza di sfide, ha difficoltà nel comunicare, cerca di "coprire" la propria ignoranza e mancanza di cultura chiudendosi in se stessa, e a volte con l'aggressività. L'attuale filosofia artistica delle istituzioni teatrali si limita al mantenimento delle tradizioni e dell'apparenza di una cultura contemporanea. Il loro rapporto decennale con la politica cultu-

rale si basa sul sistema del "culo e camicia" (e con ciò intendo uno sproposito di corruzioni piccole e grandi). Infatti, alla guida di queste istituzioni (sono circa una trentina i teatri in Ungheria che lavorano con una compagnia fissa numerosa) si trovano per lo più signori feudali, di cinquanta o sessant'anni, la cui prima nomina risale al sistema politico precedente, quindi almeno a diciotto anni fa. La politica culturale deve possedere una concezione chiara a proposito delle istituzioni il cui mantenimento è statale: cosa vogliamo farne dell'edificio teatrale, della compagnia che vi lavora, che tipo di rapporto vogliamo che si instauri con i cittadini, le cui tasse ci servono per far funzionare queste "fabbriche teatrali"? Se esiste una visione, allora bisogna trovare anche i dirigenti che siano in grado di realizzare gli obiettivi prefissati. Bisogna ridefinire il concetto di istituzione statale, che durante i decenni comunisti si è deformato. L'istituzione non coincide con la persona che la dirige, né con la compagnia che vi lavora, essi sono solo dei rappresentanti, non i proprietari. Suona ridicolo, ma da noi la situazione è questa. Ogni altra considerazione - estetica, ideologica, filosofica, sociologica, pedagogica, cioè le questioni veramente vitali dell'arte teatrale - diventa quindi secondaria. In mancanza di una politica culturale circoscrivibile, è il caos che regna sovrano sul palcoscenico, nei camerini, nel bar del teatro, insomma nella testa di tutti coloro che lavorano in un teatro. E così non si arriva mai alla comprensione e alla sistemazione delle questioni importanti.

HY - La sua compagnia attraversa in lungo e largo l'Europa, che di recente si è ulteriormente allargata grazie all'adesione della Bulgaria e della Romania, ma dove allo stes-

Árpád Schilling ci introduce nei problemi di una scena, quella ungherese, senza ricambio generazionale, suggerendo che l'avvenire del teatro della nuova Europa sta nella capacità di ascoltare le diversità - Il regista racconta anche l'originale metodo di composizione attuato per *BLACKland*, un ritratto teatrale dei nostri tempi

so tempo si stanno rafforzando anche le correnti nazionaliste e dove si parla sempre più spesso di scontro di civiltà. Ma secondo lei esiste veramente una "nuova Europa"?

Á.S. - La più grande sfida dell'umanità è realizzare un sistema di regole valido per l'intero pianeta, assicurando la libertà dei singoli senza appiattare la loro identità culturale. Per esempio, in Ungheria ogni cinquanta persone una è rom. La società è intollerante, l'assimilazione della comunità zingara (che non significa rinuncia alle loro radici culturali) è lenta, eppure non ci sono altre possibilità. Per questo c'è bisogno del teatro, di un luogo dove tutti coloro che chiedono di poter entrare trovino spazio. Una nuova Europa comunque potrà esistere solo quando tutti comprenderanno la lingua degli altri.

HY - È in grado oggi il teatro di trattare adeguatamente temi come quelli accennati sopra?

Á.S. - Deve esserlo! Nello sguardo dei giovani si percepisce noia e rabbia. Se noi gli trasmettiamo solo i nostri dubbi, o loro si abitua-no a questa noia o scappano in Asia, dove in questo momento stanno veramente succedendo delle cose.

HY - Il vostro FEKETEország (BLACKland) si occupa di numerose questioni di politica attuale: come è nato questo spettacolo e perché? Pensa che userà ancora questo tipo di composizione, ha intenzione di realizzare una sua riedizione?

Á.S. - Per un anno ho raccolto le notizie di attualità politica che mi arrivavano sul cellulare attraverso un servizio telefonico. Le ho divise per argomenti, poi ho chiesto agli attori di realizzare in base a essi dei brevi studi teatrali, che in seguito ho messo in fila usando una drammaturgia "per associazioni", infine ho composto e adattato il tutto per un luogo chiuso. Penso che userò ancora questo metodo compositivo, e non intendo rinunciare nemmeno alla riflessione sulla situazione attuale. Al momento è l'aggiornamento del lavoro attoriale che mi interessa. Vorrei che i miei collaboratori diventassero co-autori, che si prendessero sulle spalle la responsabilità dell'espressione autonoma delle proprie opinioni e del confronto attivo e vivo con il pubblico, cioè l'interazione. Per ottenere questo risultato stiamo ancora facendo tutta una serie di esperimenti, ricerche e nuove esperienze.

HY - Quali saranno i prossimi lavori della compagnia Krétakör e quali sono i suoi progetti personali per la prossima stagione?

Á.S. - Abbiamo da poco debuttato con l'*Amleto* di Shakespeare, intitolato nella nostra versione *hamlet.ws*, ci ho lavorato per due anni. Andremo in scena soprattutto presso le scuole, in aule e palestre scolastiche. Cerchiamo appunto il contatto con le generazioni che stanno crescendo ora. Siamo curiosi di conoscere la loro opinione, il loro modo di pensare, e ancora di più scoprire quale ruolo può avere il teatro nella loro vita nei prossimi anni e decenni. La gamma di strumenti a disposizione degli uomini si evolve a una velocità inconcepibile, mentre l'uomo stesso quasi per niente. Dobbiamo aiutare i giovani a capire il perché di tutto ciò. Questa storia non riguarda più noi, ma loro. ■

(Traduzione dall'ungherese dell'autrice)



SCHEDA D'AUTORE

ÁRPÁD SCHILLING è il più noto giovane regista ungherese, molto apprezzato e amato sia dal pubblico, sia dalla critica. Nato nel 1974, ha iniziato a fare teatro come attore all'età di 17 anni. Passato alla regia, ha fondato nel 1995 una propria compagnia: il Krétakör Színház (Teatro del Cerchio di Gesso). In seguito si è iscritto all'Accademia (oggi Università) di Teatro e Cinema di Budapest, dove si è diplomato in regia nel 2000, nella classe di Gábor Székely. Oltre a dirigere il Krétakör in diversi spettacoli, ha lavorato anche con gli attori di altri teatri, come il Teatro Katona József di Budapest, lo Strasbourg National Theatre, la Berliner Schaubühne, o in Italia il Piccolo Teatro di Milano. Ha portato in scena

indifferentemente testi classici e contemporanei, utilizzando stili e metodi di regia anche molto diversi, accomunati però sempre da una grande attenzione al ruolo e al lavoro dei suoi attori.

Alcune sue regie teatrali: *Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van?!* (Piccolo, ovvero..., Krétakör Színház, 1997); Bertolt Brecht, *Baal* (co-produzione Krétakör Színház-Katona József Színház, 1998); Ferenc Molnár, *Liliom* (Accademia di Teatro e Cinema, 1999); István Tasnádi, *Közellenség* (Nemico pubblico, tratto da *Michele Kolhaas* di Kleist, Katona József Színház, 1999); Anton Cechov, *Platonov* (Strasbourg National Theatre, 1999); István Tasnádi, *NEXXT* (Krétakör Színház, 2000); *W - munkáscirkusz* (*W*, liberamente tratto dal *Woyzeck* di Büchner, Krétakör Színház, 2001); Georg Büchner, *Leonce és Léna* (Krétakör Színház, 2002); Tasnádi-Schilling, *Hazámházám* (*Patria mia, patria mia*, Krétakör Színház, 2002); Venedikt Vasilevic Erofeev, *Walpurgis éj* (*La notte di Valpurga*, Schaubühne, Berlino, 2002); William Shakespeare, *Riccardo III* (Piccolo Teatro di Milano, 2003); Anton Cechov, *Siráj* (*Il gabbiano*, Krétakör Színház, 2003); Molière, *Mizantrop* (Krétakör Színház, 2004); *FEKETEország* (*BLACKland*, Krétakör Színház, 2004); William Shakespeare, *Hamlet* (Burgtheater, Vienna, 2005); István Tasnádi, *Phaidra* (*Fedra*, Krétakör Színház, 2005); Roland Schimmelpfennig, *Előtte-utána* (*Prima/Dopo*, Krétakör Színház-Katona József Színház, 2006); *hamlet.ws* (Krétakör Színház, 2007).

Ha anche diretto diversi film, alcuni basati sui propri spettacoli teatrali, come *NEXXT* (2001) e *BLACKland* (2006), altri su sceneggiature originali: *No comment* (2003) e *Határontúl* (*Oltre il confine*, 2004). Dal 1999, quando ha ricevuto il premio come giovane promessa per gli spettacoli *Közellenség*, *Liliom*, *Baal*, ha ottenuto diversi riconoscimenti della critica in campo teatrale e il primo premio del festival di cinema di Angers (2005). D.V.

Contatti: Krétakör Színház - Uffici: 1062 Budapest, Bajza u. 31. Tel.: (+36-1) 886-2426, Fax.: (+36-1) 886-2434 e-mail: kretakor@kretakor.hu, web: www.kretakor.hu

In apertura una scena di *BLACKland*, di Árpád Schilling; in questa pag. un ritratto del regista.



Il teatro è una SCATOLA MAGICA

di Brigitte Fürle*

BRIGITTE FÜRLE - *Alvis, per la prima volta non lavorerai nel tuo paese di origine, la Lettonia, dove hai già realizzato oltre venti messe in scena, di cui tante premiate dai critici non solo lettoni, in poco tempo, per altro, visto che hai chiuso da poco il tuo percorso di attore, scegliendo di fare il regista. Per la tua prima regia in un paese straniero, qui allo Schauspiel Frankfurt (uno dei teatri di Francoforte, ndt), hai scelto Das Eis (Il ghiaccio) di Vladimir Sorokin, un testo difficile perché non è una pièce teatrale ma un romanzo che descrive i crimini nazi-stalinisti commessi in nome della ricerca dell'uomo nuovo, un testo che rientra nel genere della fantascienza. Lo scrittore gioca tanto con il mito dell'uomo nuovo quanto con il nostro desiderio di considerarci esseri cosmici piuttosto che un mero insieme di cellule che invecchia velocemente.*

Alvis Hermanis è sicuramente una delle voci più autorevoli della nuova regia europea: in Italia ha fatto sporadiche apparizioni con *Long Life, Das Eis* e *By Gorky*; nei festival europei è ormai una presenza costante; a fine marzo ha presentato a Zurigo l'ultimo spettacolo, *Väter*, e in aprile ha ricevuto il Premio Europa per il Teatro a Salonicco - In questa intervista, realizzata nel 2005 in occasione della coproduzione dello spettacolo *Das Eis* a Francoforte, ripercorre i nodi centrali della sua carriera e del suo modo di fare e intendere il lavoro teatrale

Sin dalla prima volta in cui abbiamo parlato di questa produzione, tu avevi insistito sul fatto che immaginavi da tempo di trasferire questo romanzo in teatro e di farlo in un teatro tedesco.

Ora, hai letto il romanzo nell'originale russo e lo metterai in scena in tedesco e poi in lettone. Come mai? Quali sono le tue intenzioni?

ALVIS HERMANIS - Non è la prima volta che lavoro come regista al di fuori del mio paese e con attori stranieri, l'ho già fatto un'altra volta, ma sono passati dieci anni. Ero in Estonia a Tallinn, dove mi ero innamorato di una donna estone. Lei era già sposata, ma io volevo assolutamente starle vicino, quindi ho lasciato la mia casa a Riga, ho lasciato anche il mio lavoro in teatro e sono andato a vivere a Tallinn. Lì mi sono recato dal direttore del teatro e gli ho chiesto un lavoro e un posto per dormire. Così ho passato otto

mesi a Tallinn, periodo in cui ho conquistato la mia bella estone con la quale nel frattempo ho avuto due figlie. Sì, e durante quegli otto mesi ho anche messo in scena due testi con attori estoni che però parlavano in una lingua che io non capivo. È senz'altro più organico, oltre ad avere più senso, mettere in scena le pièce con i propri attori, quelli con cui si lavora sempre, ma a volte ci sono motivi del tutto privati e speciali per cui vale la pena tentare altre strade. Nel nostro caso, qui, la mia motivazione è da un lato la curiosità di provare a lavorare nel contesto di un teatro tedesco, e dall'altro il fatto che mio figlio, nato dal primo matrimonio, vive da sette anni a Francoforte. Io sono originario della città lettone di Riga, che è sempre stata influenzata dalle due culture, russa e tedesca, anche per quanto riguarda le tradizioni teatrali. A Riga hanno lavorato Wagner e Max Reinhardt, ma anche Michail Cechov (uno degli attori russi più famosi della prima metà del ventesimo secolo che fu anche star della compagnia di Stanislavskij, *ndt*). Io stesso sono un attore. La scuola drammatica che ho frequentato era basata sulla tradizione teatrale russa; come regista invece mi sono sempre sentito più vicino alla pratica teatrale tedesca. E comunque adesso vedremo, come funziona tutto questo nella pratica. Mettere in scena un testo di Sorokin ha senso soltanto in Russia o in Germania. O in Lettonia, che trovandosi esattamente tra questi due stati offre la possibilità di un punto di vista oggettivo. Non avrebbe senso, invece, mettere in scena questo testo in Francia o in Svezia. Cominciamo dalla Germania. Innanzi tutto, Brigitte Fürle ed Elisabeth Schweeger sono state le prime ad avermi fatto un'offerta. Inoltre ho comunque la possibilità di mettere in scena lo stesso testo, ma in un altro modo, nel Jaunais Rigas Teatris. Anche Jürgen Flimm mi ha invitato a fare un'ulteriore versione di questo testo per il suo festival Ruhrtriennale, lavorando stavolta con attori tedeschi e lettone, non su un piccolo palco come quello del Kleines Haus (la sala piccola dello Schauspiel Frankfurt, *ndt*), ma nell'ex deposito di una fabbrica, di dimensioni veramente gigantesche, a Gladbeck. Tutte e tre le messe in scena dovrebbero portare lo stesso titolo, *Lettura collettiva di un libro con l'aiuto dell'immaginazione*, aggiungendovi il nome della città in cui viene rappresentata. I tre spettacoli avranno molte cose in comune e molte differenze, perché ovviamente si tratta di tre interpretazioni diverse.

B.F. - Hai scelto un titolo alquanto singolare per questo tuo lavoro, *Lettura collettiva di un libro con l'aiuto dell'immaginazione*. Di norma si presuppone che lo spettatore conosca il testo della pièce o che almeno lo legga prima di andarla a vedere. Tu vorresti condividere questa fase preliminare con lo spettatore?

A.H. - No. Naturalmente no. Perché leggeremo questo libro insieme durante la rappresentazione. Vorrei anche sottolineare sin dall'inizio che queste produzioni non avranno alcun pretesto politico o ideologico. Non mi interessano né i crimini di Hitler né quelli di Stalin e non credo che si possa aggiungere qualcosa di nuovo a ciò che già sappiamo. Non appartengo a quel tipo di artisti che utilizzano il teatro come esperimento per migliorare il mondo, secondo me può anche rimanere quello che è. Inoltre, la storia del mio paese di origine è tale che i miei genitori non si sarebbero mai incontrati se non ci fossero stati Hitler e Stalin, e quindi io non sarei neanche nato.

B.F. - Che cosa significa il pubblico per te, allora, in questa produzione?

A.H. - Il meccanismo del teatro prevede di per sé una certa manipolazione del pubblico, compiuta dal regista. È sempre stato così, e sicuramente è proprio quello che il pubblico voleva e che tuttora vuole. Questo significa che bisogna essere verosimili, rendersi credibili, perché solo così facendo il pubblico è pronto a farsi ingannare. Come succede, per esempio, nel dialogo tra due amiche: non m'importa che mio marito mi tradisce, a patto che io non ne sappia mai niente. Certamente il pubblico vorrebbe sempre essere testimone della meraviglia, del miracolo dell'arte, e ciò è davvero altro che vedere un semplice trucco fatto con le carte.

B.F. - Dovremmo adesso parlare del tuo lavoro di regista e quindi dello sviluppo che ha portato a questa "lettura collettiva". A partire dal Marchese de Sade che ho visto dieci anni fa, al Toruń Festival in Polonia, un tipo di teatro molto artificiale e stilizzato, fino ad arrivare al melanconico e comico *Revizor* (*Il revisore*), un lavoro fortemente "figurativo", influenzato dai serial tv sovietici, che noi europei occidentali non conoscevamo e perciò vi abbiamo visto piuttosto un'influenza della pittura di un artista colombiano come Botero. Ma è anche il lavoro con cui tu sei diventato famoso di punto in bianco come regista. Quando eri curatrice del "Young Directors Project", ossia un concorso di regia per registi giovani sponsorizzato dalla Mont Blanc al Festival di Salisburgo, tu eri uno dei partecipanti internazionali e alla fine hai vinto il primo premio. Quando sei tornato in Lettonia, sei stato festeggiato come il vincitore dei giochi olimpici, e un anno dopo la Lettonia è entrata nell'Unione Europea. Nel frattempo avevi ricevuto parecchi inviti ad altri festival e sei diventato, insieme a Oskaras Korsunovas, uno dei più invitati registi del Baltico. Che influenze hanno avuto tutti questi sviluppi sul tuo lavoro teatrale?

A.H. - Ci sono artisti che per tutta la loro vita dipingono sempre lo stesso identico quadro, oppure ci sono registi e attori che per tutta la vita perseguono uno stesso stile e lo riproducono sempre. Per me questo è estremamente noioso. Io elaboro ogni messa in scena in un modo nuovo, cercandone le leggi interne, e quindi non ha nessun senso comparare le mie pièce l'una con l'altra, quanto individuare eventuali rapporti o relazioni che possano esistere tra loro. All'inizio di ogni lavoro dico a me stesso e agli attori: «Facciamo qualcosa che non siamo assolutamente in grado di fare, perché tutto quello che sappiamo già fare è soltanto noioso». Le rappresentazioni all'estero delle mie messe in scena non hanno niente a che fare con la vera essenza del mio lavoro, perché queste due attività - l'elaborazione di una messa in scena e la partecipazione a un festival - sono profondamente antagoniste. Mentre il processo quotidiano del fare teatro è molto introverso, e quindi un lavoro silente e intimo, gli interessi dei produttori stranieri sono assolutamente estroversi, perché loro si interessano di eventi che abbiano una forte attrattiva, di show e pubblicità. Questi sono due fattori in opposizione. Il mio lavoro è mettere in scena, non vendere. Ma quando poi le mie opere vengono invitate e ottengono anche il riconoscimento da un pubblico internazionale, sono ovviamente felice.

In apertura una scena di *By Gorky*; nella pagina seguente gli interpreti di *Das Eis*, entrambi con la regia di Alvis Hermanis.

B.F. - Raccontaci il tuo lavoro quotidiano come direttore artistico del Jaunais Rigas Teatris, che è un bellissimo teatro Jugendstil nel cuore di Riga. Il tuo ufficio non sembra neanche un ufficio, anzi, tu lo chiami «gabinetto», il «gabinetto di fine secolo di Alvis». Inoltre, tu fai una regia all'anno, mentre i tuoi colleghi tedeschi sfornano un lavoro dopo l'altro. Che cosa vuol dire fare regia, per te?

A.H. - Io lavoro al Jaunais Rigas Teatris, che è un normale teatro stabile statale con un gruppo di attori fisso ecc., e quindi un'istituzione teatrale come la puoi trovare ovunque in Germania. Certo, forse ho molte più stranezze «tecniche» quando preparo una nuova messa in scena, come il fatto che all'inizio gli attori si facciano quasi coautori della stessa. Infatti, se un nostro attore è interessato al suo ruolo soltanto a livello egocentrico, rischia di isolarsi dal resto della compagnia. Le mie messe in scena includono in modo deciso il gruppo non essendoci ruoli grandi o piccoli: tutti i ruoli sono equivalenti. La mia esperienza mi ha mostrato, come se fosse una legge non scritta, che i grandi attori sono aperti e generosi, e in questo loro dare anziché prendere riescono a sfruttare molto meglio le loro capacità attoriali. Un regista teatrale è un uomo (o una donna) che per un po' di ore prende in affitto alcune migliaia di metri cubi dello spazio creato da Dio. Come dire, una «scatola» in cui lui crea una realtà sua propria, generata dalla sua fantasia.

B.F. - Che cosa pensi di ricevere e di produrre nel periodo in cui sei a Francoforte, lontano da casa, lavorando in un'altra lingua che stai per imparare?

A.H. - Spero di passare un periodo interessante qui a Francoforte. Certo sul risultato finale non posso ancora dire niente, ma di sicuro mi interessa conoscere qualcosa di nuovo della vita e dell'essere umano. È questo il punto. Quando si lavora in teatro bisogna interessarsi della vita, non del teatro. E di questo si dovrebbero interessare anche i teorici del teatro e i critici. Il materiale e l'obiettivo della pratica teatrale è sempre la vita stessa. Il fatto di non conoscere la lingua tedesca potrebbe rappresentare una barriera, ma nella mia messa in scena la lingua è solo uno dei tanti elementi e quindi non è centrale. Al momento ho un po' di tempo per imparare il tedesco.

Spero di arrivare a conoscere questa lingua a un punto tale da comprendere la costruzione della frase e riuscire a controllare il ritmo e l'accento della lingua.

B.F. - Abbiamo parlato tante volte di quanto viviamo in modo differente, e ogni volta è venuto fuori il concetto molto forte di «patria» che lega i lettoni. Tu hai sempre detto che non vorresti vivere mai in un altro posto che non sia la Lettonia, che ci tieni molto alla vita familiare, un aspetto che nel mondo teatrale tedesco invece non è facile da vivere. Questo legame con il tuo paese o comunque con la tua casa, è veramente tanto più forte rispetto a come è sentito qua in Germania?

A.H. - Non so, forse. Noi siamo una nazione piccola e quindi siamo maggiormente consapevoli di quello che ci unisce. In ogni caso è vero che le persone in quella parte del mondo da cui provengo non sono così pragmatiche e razionali. I sentimenti e altre sostanze irrazionali sono molto più importanti rispetto a carriera e comfort.

B.F. - Appena 15 anni fa la Lettonia ha ottenuto la sua indipendenza dopo 46 anni di occupazione sovietica, e adesso siete già membri dell'Unione Europea. Questo è stato un passaggio molto veloce. Non sono un po' troppi cambiamenti, in così poco tempo?

A.H. - Il mio paese, la Lettonia, e il *business plan* che si chiama Unione Europea sono due cose differenti, che io voglio ben distinguere. Per me la Lettonia significa i miei amici o la mia terra di trenta ettari, una zona di natura che è ancora in uno stato selvatico, dove io posso sentirmi libero e dove sono felice. L'Unione Europea, invece, è una questione utilitaristica e multifunzionale, che a volte può anche renderci più confortevole la vita, ma a volte fa anche il contrario. E Riga è fondamentalmente sempre stata Europa, a partire dal fatto che questa città è stata fondata dai tedeschi e per settecento anni è stata abitata in prevalenza da cittadini tedeschi.

B.F. - Qual è stato il tuo momento più bello in teatro, ultimamente?

A.H. - La mia recente prima al teatro di Riga *Latviesu stasti* (*Storie lettoni* o *Storie di Lettoni*), al cui termine gli attori del nostro teatro erano migliorati molto. Sei mesi prima avevo detto loro di provare a conoscere meglio una persona incontrata per caso e di raccogliere tutte le informazioni possibili su di lei, con l'obiettivo di elaborarne una breve messa in scena dedicata a quella persona in concreto. Il risultato è un insieme di venti storie di circa quaranta minuti l'una, in cui gli attori non solo cercano di entrare nella mente e nel corpo di ognuno dei loro prototipi, ma ne raccontano anche la storia, innalzando la vita di ognuna di quelle persone ai livelli di un personaggio di finzione. Il lavoro dell'attore era un po' quello dell'archeologo, un po' quello del poeta e un po' quello del detective. Anzi, il rapporto dell'attore rispetto al suo ruolo doveva essere quello che ha un ispettore della polizia criminale nei confronti di un crimine su cui sta indagando. Ma su cui, dopo, scrive una poesia. ■

(Intervista realizzata in occasione dell'allestimento di *Das Eis* da Vladimir Sorokin allo Schauspiel Frankfurt nel 2005; traduzione dal lettone di Matthias Knoll; traduzione in italiano di Elfi Reiter; collaborazione di Serena Terranova)

* Attualmente direttrice del festival berlinese Spielzeiteuropa.





Borat: studio culturale e culturista sul teatro a beneficio della gloriosa nazione del Kazakistan

Il dottor Sagsiyev è un uomo coltissimo e, a suo modo, raffinato: un gourmet che mangia con le mani e rutta, tanto per intenderci. Beh, Borat mangia davvero con le mani. Glielo impone, suppongo, il galateo kazako. I camerieri dell'Harry's Bar di calle Vallaresso, dove si svolge questa intervista, distolgono lo sguardo. Borat è al termine di un tour europeo per studiare i nostri costumi teatrali e organizzare nel 2008 il Nursultan Festival of Arts, quando la capitale Astana prenderà il nome del Presidentissimo, Nursultan Nazaebayev.

- Borat, che cosa ne pensa del teatro in Europa occidentale? Che impressioni ha riportato dal suo viaggio d'istruzione? -
 - Tutti ebrei e comunisti, per lo più -
 - Può essere più preciso? -
 - Fatto giro di Europa, sì? Incontrato macellaio argentino in Spagna: don Rodrigo, lui bravo, sì? Oh, molto bravo, sì, con sua faccia di seminarista. Lui fa cuocere viva in scena una astice: bene. Ma chiedo lui nuova versione perfetta per nostro festival: astice personaggio, giusto? Allora ci deve essere attore, anzi, attrice e deve bollire viva attrice bella figa nuda. Questo è Metodo, no? Lui Garcia dice: «io metto in scena dolore y agonia». Borat dice: voglio vedere dolore, tu, regista, fai me vedere dolore, altro che aragosta, tu fai come ha fatto una volta Maurizio di New Dada, punk biondo tinto molto di fama da noi in Kazakistan, tu ti tagli dito in scena, ok? E metti tuo dito in maionese, sì -
 - A Milano, lo spettacolo a cui si riferisce ha suscitato polemiche ed è stato bloccato dalla protezione animali -
 - Io sa. Animalisti uguale comunisti: da noi, se no mangi montone no sei uomo e mettiamo te alla gogna e alla griglia -
 - Va bene, torniamo al teatro -
 - Poco belo teatro in giro in Iuropa. Colpa di televisione -
 - Sinceramente, pensavo che avrebbe espresso un'opinione più originale, Borat -
 - Tu no capito me. Cosa manca a teatro? Dici tu -
 - Sentiamo, cosa manca secondo Borat? -
 - Manca figa. Teatro senza figa è come vulcano senza cratere. Belle donne va in televisione, come *Baywatch* e quelle che non va, fa Akademia, veste stracci grigi, sempre pantaloni di tuta, che fa venire celulite su gambe e fianchi e così teatro kaputt -
 - Dove va, secondo lei, il teatro? -
 - A cesso va. Cosa metto in nostro festival? Teatro più vecchio che opera lirica, ormai: a Scala, vado e vedo Salomè soprano come Salomè deve essere, voce giusta in corpore sano sexy, a Metropolitan vado e vedo Butterfly in Vietnam, a teatro va e vedo sempre stesse cose, Scespir e Molier, solo vedo Broch, che è, come dite voi, un po' un "broco", ma lì c'è attrice che io porto in Kazakistan subito subito lei Pia Lancioni -
 - Lanciotti, Pia Lanciotti -
 - Lei, sì. Lei piace me -
 - Quale futuro vede per il teatro? -
 - No vedo nisi in Kazakistan e in Usa. Una volta, tiatro di kapokomiko. Poi, tiatro di uno che no sapeva fare e si fa chiamare director (regista). Futuro: dirige pastore kazako. In America, come tuto, dirige molje, da futuro presidente Hilary in giù -
 Su questa nota criptica, chiosata da un ruttone, si conclude la conversazione veneziana con Borat.

Prima di rientrare in Kazakistan, però, Borat ha seguito dall'Ariston il Festival di Sanremo, inviandoci successivamente la seguente nota, che volentieri pubblichiamo:

«Incredibile spettacolo vostro feztival di canzone italiana. Io Borat ha preso vera unica star Miss Cipollone Momo: suo brano *Fondanela* sarà inno ufficiale di nostro feztival e forse nuovo inno nazionale kazako. Perché lei non in concorso se è la migliore? Stupore per canti vincitori: io dice a giovane Moro tipo Povia "prima di cantare, pensa" e a big amico di matti che noi aiutiamo molto loro a volare... giù da finestre senza sbarre di nostri manicomi aperti. Io Borat molto arabiato perché detto a Michelle "noi facciamo trick track, sì?" e sue guardie buttato me giù da scale di Ariston tiatro. Io Borat poteva pagare prestazione, sì! Comprato comunque Fabio Concato, che farà giardiniere di nostro amato Presidente: mio souvenir di viaggio per Egli. Otro acquisto che io cerca di fare è di calcio futbol italiano vero campione mondiale miracolo: voi ha Manzini giocatore alenatore capace di vincere in medesimo giorno partita in campo a Lione e perdere in panchina a Valencia, Egli è Zeus Uno e Bino! Prometo mia sorela con Egli si fidanza: meglio che velina Natalya essa è putana». ■

Lettera da Londra



WEST END

dove svernano le star

di Margherita Laera

I critici li accusano di avvilire la reputazione del teatro inglese, i drammaturghi si sentono minacciati dal loro protagonismo, i teatri off e fringe li detestano, ma nel West End londinese i produttori li ingaggiano per cifre (teatrali) da capogiro, mentre il pubblico affolla le platee per acclamarli. Per le star di Hollywood, recitare nel West End londinese è una moda consolidata e uno sfizio irresistibile, che assicura gloria, prime pagine e incassi da record. Che siano teatralmente mediocri o che rivelino doti nascoste alla prova del palcoscenico, gli attori hollywoodiani hanno cambiato il modo in cui i londinesi vanno a teatro. In una cultura ossessionata dai vip, dal gossip e dal *celebrity spotting*, lo spettatore si trasforma sempre di più in un fan, se non in un *voyeur*. Senza dubbio il sarcasmo dei critici inglesi morde le star hollywoodiane per questioni di principio, per patriottismo e competizione nei confronti del popolo americano, ma l'accusa più gettonata nei confronti di produzioni del genere rimane quella di svalutare l'autonomia del teatro in favore di una redditizia "cinematografizzazione". Dal canto loro i produttori rispondono che la fama delle star è capace di portare a teatro chi di solito non lo frequenta affatto, soprattutto i giovani, riuscendo a educare il

pubblico al gusto dello spettacolo dal vivo. Tuttavia, se gran parte del *budget* viene sperperato in un *cachet*, se i tagli vanno nei giorni di prove, nei costumi o nel resto del cast, si capisce che l'arte ne risenta, che la magia fallisca. C'è da chiedersi cosa possano mai apprezzare i fan al di fuori della presenza fisica del vip, se gli spettacoli più vendibili sono spesso anche quelli di peggior gusto. Chissà se un'ammiratrice di Matt Damon, mettendo per la prima volta il piede in una sala teatrale, sarà spinta a ritornarci: ne dubito, dato che il messaggio che passa è che il teatro è una gran noia senza una stella che brilla sul palco. Tra queste, Nicole Kidman aveva fatto girare la testa agli increduli spettatori spogliandosi in *The Blue Room* nel 1998, venendo definita «puro viagra teatrale»; nel 2002 arrivarono Matt Damon con *This is Our Youth* e Gwineth Paltrow con *Proof*, e furono inseguiti dai fotografi giorno e

notte; nel 2005 Val Kilmer interpretava *The Postman always Rings Twice*, ricevendo critiche decisamente negative; ma la regina del *flop* rimane Madonna, che fece una magra figura con *Up for Grabs* cinque anni fa. Anche nella stagione 2006/07 sono approdate vecchie e nuove star sotto i riflettori londinesi, per la gioia dei paparazzi. Ne abbiamo scelte tre.

Attrazione fatale, moda, capriccio: da alcuni anni recitare sui blasonati palcoscenici del West End è diventato per molte star hollywoodiane un *must*, con esiti altalenanti - Questa stagione è clamoroso il caso di Daniel Radcliffe, alias Harry Potter, nello scabroso *Equus* di Shaffer, mentre Kevin Spacey e Jessica Lange vanno sul classico, cimentandosi rispettivamente in pièce di O'Neill e Williams

Il mago che sussurrava ai cavalli

Già mesi prima del debutto si annunciava che Harry Potter (al secolo Daniel Radcliffe) avrebbe recitato nudo in *Equus*, thriller psicologico di Peter Shaffer scritto negli anni '70. Tra gossip, pubblicità, foto osé e prevendite da record (si parla di 2 milioni di sterline, oltre 3 milioni di euro, rimarrà in scena fino al 20 giugno), l'aspettativa era grande. Che i tabloid fossero interessati alle dimensioni del membro di Harry Potter più che allo spettacolo teatrale in sé, c'era da aspettarselo. Il giorno dopo il debutto, sul nuovo popolarissimo quotidiano gratuito *The London Paper* si leggevano ben tre articoli su *Equus*, tutti incentrati sulla nudità, tra cui un'intervista all'invidiatissima Joanna Christie, che interpreta una scena di sesso con Radcliffe, intitolata a lettere capitali «The girl who saw Harry grow up», dove «grow up» è un chiaro doppio senso in stile *Novella 2000*. Lo spettacolo è un'abile operazione commerciale priva del minimo interesse, un perfetto prodotto da pacchetto turistico *all inclusive*, dove le scene a sfondo sessuale e la chiacchieratissima sigaretta fumata da Radcliffe rientrano nella logica del *look* "trasgressivo", così efficace nelle strategie di *marketing*. Unica nota di valore è il testo, anche se è difficile apprezzarne le sottigliezze quando l'attore principale, l'acclamato Richard Griffiths, legge ancora dal copione sulla scena pur avendo debuttato da oltre due settimane. Lodevole ma non strabiliante è lo sforzo di Radcliffe, che interpreta il difficile ruolo di un diciassettenne psicotico alle prese con la religione e il mondo equino. Se il resto del cast non fa scintille - per dirla così - la regia e le scene sono davvero un'esperienza da dimenticare, con quel tono così volgare, kitsch e sciatto da teatro di boulevard di serie C. Verrebbe voglia di abbandonare la sala del Gielgud Theatre all'intervallo, non fosse che la scena di nudo è nel secondo tempo e il biglietto è costato quanto un borsellino di Versace. Altra delusione è il cavallo della foto, che è solo nella foto, per l'appunto. Ma la cosa più deprimente sono le cascate di applausi e le ovazioni da stadio che invadono il Gielgud Theatre alla fine dello spettacolo.

Spacey e Lange, una garanzia

In fin dei conti, sono sempre quella dozzina di teatri attorno a Soho a ricercare le grazie del grande pubblico usando l'escusa del "big name". Non sempre i risultati sono pregevoli, ma capitano (raramente) anche momenti felici. Un discorso a parte va fatto per l'Old Vic Theatre, che oltretutto è geograficamente remoto dal West End. Se nel 2006 il flop di *Resurrection Blues* di Arthur Miller (con la regia di Robert Altman e un cast completamente cinematografico) ha insegnato qualcosa al suo direttore artistico nonché produttore Kevin Spacey, è che non bisogna forzare troppo la mano con questa moda del cinema a teatro, con questa colonizzazione di un regno autonomo da parte di un popolo straniero, che non parla la sua stessa lingua, che non ha dimestichezza con i suoi costumi, le sue convenzioni, i suoi valori, i suoi tempi. Da allora, pare che Spacey abbia capito che non sono molti gli attori (o i registi) che riescano a passare dal palco al set e dal set al palco con agilità e destrezza. E per quanto lo riguarda fortunatamente non vale il proverbio

«tutto fumo e niente arrosto»: la stagione invernale 2006 lo ha visto infatti eccellente protagonista di *A Moon for the Misbegotten* di Eugene O'Neill. Spacey, che dal 2003 è appunto direttore artistico dell'Old Vic e da sempre si divide tra grande schermo e palcoscenico, non fa certo notizia come Harry Potter ma lo spettacolo ha ricevuto un'ottima accoglienza, anche grazie alla straordinaria interpretazione di Eve Best nel ruolo di Josie. Il drammaturgo americano è tra i preferiti di Spacey, che nel 2003 aveva vinto l'Evening Standard e l'Olivier Award per la sua interpretazione di un altro testo di O'Neill, *The Iceman Cometh*. Quest'anno fa brillare il personaggio di Jim Tyrone, ricco proprietario terriero, alcolizzato e perseguitato dai sensi di colpa, innamorato di una contadina, ma incapace di voltare le spalle a un passato troppo invadente. La produzione si trasferisce a Broadway, al Brooks Atkinson Theatre di New York, fino al 10 giugno.

Perfetta produzione in stile West End è, invece, *The Glass Menagerie*, in cui lo splendido *memory play* di Tennessee Williams viene messo in scena con tutti i crismi del tradizionalismo teatrale anglosassone all'Apollo Shaftesbury (fino al 19 maggio). Se il genere vi piace, ne uscirete soddisfatti; se invece cercate qualcosa di più (post)moderno, sarete spinti a chiedervi se quell'onda di rinnovamento sperimentale, che da noi è passata circa quarant'anni fa, sia mai arrivata sulle sponde d'Oltremarica. Jessica Lange è Amanda Wingfield, madre apprensiva e oppressiva, che insiste perché il sognatore primogenito Tom trovi un fidanzato per la timida sorella Laura, il cui unico interesse sembra essere rivolto a una fragile collezione di animali di vetro. La Lange interpreta con disinvoltura un ruolo complesso, ma la sua recitazione rimane stilisticamente cinematografica: la debole voce si sente appena dopo la quinta fila e la sua espressività naturalistica si adatterebbe meglio a un primo piano sul grande schermo. Non così il resto del cast, tra cui emerge Ed Stoppard per la sua ottima interpretazione del giovane "pretendente", alle prese con un'insolita cena in casa Wingfield, dove l'atmosfera oscilla tra il morboso e il surreale. ■

EQUUS, di Peter Shaffer. Regia di Thea Sharrock. Scene di John Napier. Luci di David Hersey. Con Daniel Radcliffe, Richard Griffiths, Jenny Agutter, Joanna Christie. Prod. David Pugh e Dafydd Rogers.

A MOON FOR THE MISBEGOTTEN, di Eugene O'Neill. Regia di Howard Davies. Scene di Bob Crowley. Costumi di Lynette Mauro. Luci di Mark Henderson. Musiche di Dominic Muldowney. Con Kevin Spacey, Eve Best, Billy Carter, Colm Meaney, Eugene O'Hare. Prod. Old Vic Theatre, LONDRA.

THE GLASS MENAGERIE, di Tennessee Williams. Regia di Rupert Gould. Scene di Matthew Wright. Luci di Paul Pyant. Musiche di Adam Cork. Con Jessica Lange, Amanda Hale, Mark Umbers e Ed Stoppard. Prod. Bill Kenwright.

In apertura Daniel Radcliffe in *Equus*, di Peter Shaffer; in questa pag. Jessica Lange in *The Glass Menagerie*, di Tennessee Williams.



Parigi

Les Éphémères

29 frammenti di vite

di Alice Maffi

teatro; qui, le storie nascono dalla *troupe* stessa, attraverso la condivisione di ricordi, le improvvisazioni dei venticinque attori, la scrittura scenica della Mnouchkine, il lavoro sul testo di Hélène Cixous e il suono di Jean-Jacques Lemaître. Come in un romanzo a episodi, si ripercorre la vita di diverse persone, famiglie, luoghi, in continui andirivieni temporali. Partendo da un quotidiano a volte quasi banale, assistiamo allo sfilare di attimi di vita: alcune plance di legno, di grandezze differenti, scivolano lungo un'area scenica a forma di corridoio, comparando da dietro due teli grigi gonfi d'aria, e il pubblico osserva lo scorrere di questo fiume di storie da due gradinate in legno, una di fronte all'altra, come fossero le sponde. Anche nel *Caravansérail* le scene si sviluppavano su tavole con ruote, ma questo dispositivo sembra assumere qui un significato più forte. Ogni plancia è un istante rubato, un momento del presente o del passato, un attimo spazio-temporale carico di memoria affettiva: la stanza della mamma morta, la soglia della casa dei nonni, il rettangolo di terreno con il cancello d'entrata al giardino della vecchia casa... Le piccole giostrine traboccano di dettagli, di oggetti che appartengono a ogni singolo ambiente: una scelta che a prima vista sembra nascere da un gusto eccessivamente cinematografico o da un puro desiderio di realismo, ma che rapidamente, invece, si rivela la messa in scena della memoria affettiva, dell'intimo valore delle cose, dei luoghi nelle storie personali. Il cinema è sicuramente presente: le plance spinte da due agili attori non recitanti e il variare del loro movimento a seconda dei ritmi drammaturgici danno allo spettatore l'impressione di seguire una videocamera che si muova all'interno dei salotti, delle cucine, dei fienili, del bar di quartiere intravisto da dietro la porta a vetri... Nonostante la finezza del dispositivo, lo spettacolo sembra spesso suggerire, grazie al linguaggio semplice e carico di vita, che non c'è bisogno di grandi cose per dire tanto. Il punto di partenza di quest'ultimo lavoro della Mnouchkine è la perdita. *Les Éphémères* ci trasmette il senso del passaggio delle cose, degli incontri, delle storie: parlandoci di memoria, il teatro, arte effimera per eccellenza, ci offre un'emozionante riflessione sulla trasmissione del vissuto, sul ricordo e sulla resistenza all'oblio. ■

LES ÉPHÉMÈRES, ideato e interpretato dalla compagnia del Théâtre du Soleil. Regia di Ariane Mnouchkine. Scene di Everest. Costumi di Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet, Annie Tran, Chloé Bucas. Luci di Cécile Allegoed e Cédric Baudic. Musiche di Jean-Jacques Lemêtre. Prod. Théâtre du Soleil-Cartoucherie, VINCENNES (Parigi).

All'interno della Cartoucherie (ex-fabbrica di munizioni nel parco di Vincennes), il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, e altri teatri e laboratori, formano un silenzioso agglomerato di edifici in pietra, tra i quali scivola un flusso continuo di spettatori, curiosi, addetti ai lavori. Ed è qui che *Les Éphémères* ci offre, per ora, ventinove frammenti di vite, in ventinove episodi raggruppati in due "raccolte": due spettacoli di tre ore e un quarto, da gustare separatamente o di seguito. Il metodo di lavoro adottato ricorda quello che nel 2004 aveva dato vita a *Le dernier Caravansérail*. Là, Mnouchkine aveva raccolto testimonianze di profughi da tutto il mondo trasformandole in

Pais a Roma

DOM JOÃO OU LE FESTIN DE PIERRE, di Molière. Traduzione di Nuno Jùdice. Regia di Ricardo Pais. Scenografia di João Mendes Ribeiro. Costumi di Bernardo Monteiro. Luci di Nuno Meira. Musiche di Carlos Picarra Alves. Con Antonio Durães, Hugo Torres, Joana Manuel, João Castro, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lìgia Roque, Marta Freitas, Paulo Freixinho, Pedro Almenda, Pedro Pernas. Prod. Teatro Nacional Sao Joao, PORTO - Instituto Camoes Portugal - Ministerio Dos Negocios Estrangeiros.

DOM JOÃO

a rotta di collo verso la dannazione



Era già stato ospite l'anno scorso del Teatro Argentina e ora torna a segnare, con la freschezza di un allestimento insieme estremamente rigoroso ed elegante, la validità di un progetto di respiro internazionale, promosso dal Teatro di Roma all'insegna dello scambio e del confronto artistico e culturale. Si tratta di Ricardo Pais, già direttore dal 1995 al 2000 e poi ancora dal 2002 del Tnsj di Porto, e del suo *Dom João*. Un allestimento di affascinante e compiuta nitidezza, capace di tenere lo spettatore sospeso sui ritmi incalzanti di una narrazione veloce e avvincente, che si snoda senza cadute o incertezze sui passi di un uomo indomitamente pronto a gettarsi in sempre nuove conquiste d'amore. Delle sfide, in realtà, che di piacere in piacere lo condurranno a quella definitiva della morte. Senza temere di opporre alle recriminazioni della tradita Donna Elvira l'indifferenza tracotante di un interesse ormai esaurito. O di destreggiarsi con funambolica abilità tra due contadine egualmente illuse dalla seduttività delle sue parole e del suo corteggiamento. Mentre il suo rinnovato incantarsi davanti a un volto di donna si fa espressione di una personalità nevrotica e incostante, ma anche di una ricerca di verità dietro cui si indovina in filigrana il balenio capriccioso di una disperata euforia, pronta a irridere il terrore dell'aldilà e la minaccia della collera divina. Senza mancare di opporre alla disapprovazione del servo Sganarello, costretto a esser complice suo malgrado delle di lui imprese, la tagliente lucidità di impietose disamine con cui la penna dell'autore ferocemente incide l'ipocrisia del mondo. Elementi tutti che lo spettacolo va spiegando sul filo della più eloquente e incisiva essenzialità. A partire da quell'unica scenografica pedana che il gioco sobrio delle luci di volta in volta ammantava della solare libertà di spazi aperti o di suggestioni inquietanti di cripte funeree. Segnando i confini netti di un'azione che, grazie anche all'apporto decisivo delle musiche elaborate da Carlos Picarra Alves, presente in scena col suo clarinetto, si inoltra con ritmi decisi verso la dannazione finale del protagonista, qui impersonato da un Pedro Almenda di perentoria sicurezza. Accanto a lui Hugo Torres Joana che, fra tratti divertenti di servile condiscendenza o di impaurita insolenza, incarna il contraltare comico di un padrone libertino e blasfemo, a cui è insieme opposto e complementare. Mentre tutta la compagnia nel suo complesso contribuisce con evidente afflato interpretativo alla curatissima misura di uno spettacolo di raffinata e concisa leggerezza. Antonella Melilli

Sogni e illusioni
al London Mime Festival

ALondra gennaio è il mese del mimo, con il sempre atteso London International Mime Festival, che l'anno prossimo festeggia trent'anni dalla sua nascita. Ma forse proprio per un certo bisogno di rinnovarsi, alcune delle sue regole originali vengono oggi a mancare: spesso si fa uso del parlato, di sottotitoli, del linguaggio per sordomuti e addirittura di traduzioni scritte, consegnate al pubblico in sala. Se la natura stessa del mimo è di creare qualcosa dal nulla e parlare attraverso la gestualità, i *performers* del Festival hanno dimostrato invece che può esprimersi in diverse forme, con esiti a volte molto originali: marionette, pupazzi, clown, acrobati, illusionisti e *physical performers* si fondono con giochi di videoproiezioni e musica elettronica dal vivo. Tra questi hanno riscosso il maggiore successo di pubblico e critica *All Wear Bowlers* del duo Rianpan43 di Philadelphia, una specie di Stanlio e Ollio in stile beckettiano, *La fin des terres* della nota compagnia francese di Philippe Genty, e i giovani acrobati inglesi Okham's Razor con Arc. Obiettivo dei direttori del Festival, infatti, era quello di includere il meglio del teatro di ricerca fisica e visiva da Regno Unito, Stati Uniti ed Europa, ma proprio nella selezione viene a mancare l'altra peculiarità del festival: l'internazionalità. Chi va per la maggiore sono inglesi, francesi e americani, una sola compagnia rispettivamente da Spagna, Belgio e Svizzera, nulla dal resto del mondo. Chi invece non fa distinzioni a priori è la stampa inglese, che non risparmia pesanti commenti su come la ricerca di illusione, evanescenza e sogno, tema comune a tutti gli show, si concluda troppo spesso in performance superficiali. Delia Giubeli

Nella pag. precedente la locandina di *Les Ephémères*, del Théâtre du Soleil; in questa pag. una scena di *Dom João*, di Molière, regia di Ricardo Pais.

BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla nona edizione, si svolgerà dal 20 al 22 giugno 2007 al Teatro Litta di Milano. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso scuole di teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da € 1500 ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una selezione finale per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali e per chi ha versato i contributi Enpals per almeno tre anni consecutivi.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (giovedì 24 e venerdì 25 maggio 2007, Milano)

Sono riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, e avranno luogo nei giorni 24 e 25 maggio a Milano. La documentazione necessaria all'iscrizione è costituita da: **a)** breve curriculum, **b)** foto, **c)** fotocopia di un documento di identità, **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di 10 minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (20-21-22 giugno 2007, Teatro Litta, Milano)

La selezione finale è riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione (scuole dei Teatri Stabili pubblici, scuole civiche, Accademia Silvio D'Amico di Roma e Accademia dei Filodrammatici di Milano, per l'elenco completo consultate il sito www.hystrio.it) e a coloro che hanno superato la pre-selezione, e avranno luogo dal 20 al 22 giugno a Milano.

La documentazione necessaria all'iscrizione è costituita da: **a)** breve curriculum, **b)** foto, **c)** attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals, **d)** fotocopia di un documento di identità, **e)** indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di 10 minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

COME ISCRIVERSI

La compilazione del modulo d'iscrizione deve essere effettuata sul sito www.hystrio.it (entro venerdì 11 maggio per la pre-selezione; entro martedì 12 giugno per la selezione finale). In caso di difficoltà contattare la segreteria del Premio. La quota d'iscrizione è la sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (€ 30) da versarsi nei seguenti modi:

- bonifico bancario su conto corrente postale (n. 000040692204; ABI 07601; CAB 01600; CIN Z)
- versamento su conto corrente postale (n. 40692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, Milano; la cedola di avvenuto pagamento dovrà essere inviata via fax al n. 02.45409483)
- versamento tramite carta di credito iscrivendosi online sul sito www.hystrio.it

CONCORSO

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

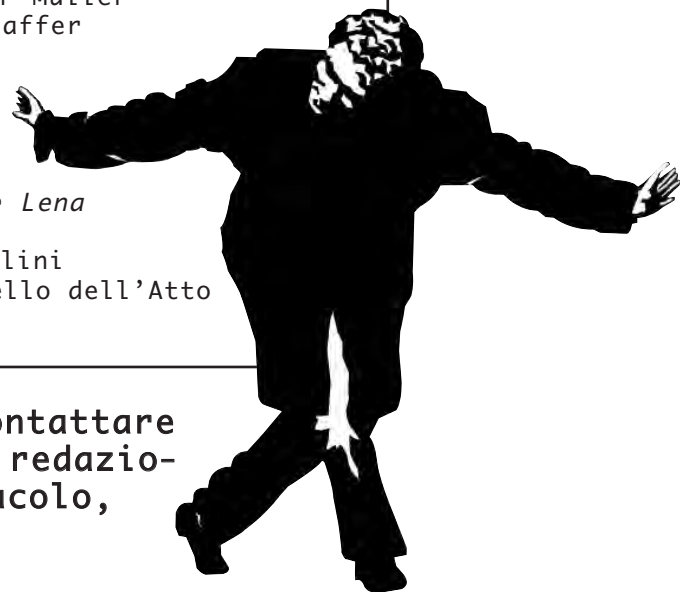
RUOLI FEMMINILI

- * un monologo qualsiasi dei testi di Aristofane e di Plauto
- * primo monologo della balia da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- * monologo a scelta da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist
- * monologo a scelta da *Medea* di Corrado Alvaro
- * monologo a scelta da *Erodiade* di Testori
- * monologo a scelta da *Giorni Felici* di Samuel Beckett
- * monologo a scelta da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt
- * ultimo monologo di Rosaura da *Calderon* di Pier Paolo Pasolini
- * monologo iniziale della Marchesa in *Quartett* di Heiner Müller
- * monologo di Umberto Simonetta a scelta tra: *Mi riunisco in assemblea* e *Arriva la rivoluzione e non ho niente da mettermi*
- * monologo a scelta da *Decadenze* di Steven Berkoff
- * monologo di Léon dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- * monologo a scelta da *Le cognate* di Michel Tremblay
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *La pescivendola* di Roberto Cavosi
- * un monologo a scelta dei testi di Natalia Ginzburg
- * monologo di Alice (una parte) in *Voltati parlami* di Alberto Moravia
- * monologo finale di Deborah in *Una specie di Alaska* di Pinter

RUOLI MASCHILI

- * monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide
- * un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo di Amleto «Se questa troppo troppo solida carne», atto I, scena II, da *Amleto* di Shakespeare
- * monologo di Edmund «Natura, tu sei la mia Dea» da *Re Lear* di Shakespeare
- * monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- * monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale II atto (con Anja) o sottofinale II atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, ecc.)
- * *Il tabacco fa male* di Anton Cechov
- * monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- * monologo a scelta da *Filottete* di Heiner Müller
- * monologo «L'Uomo nell'ascensore» da *La missione* di Heiner Müller
- * un monologo a scelta di Salieri dall'*Amadeus* di Peter Shaffer
- * monologo a scelta da *In Exitu* di Giovanni Testori
- * monologo a scelta da *Top Dogs* di Urs Widmer
- * monologo a scelta da *Le Confessioni* (pubblicate in Hystrio n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La Porcilaia* di Ugo Chiti e *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli
- * monologo di Leonce «Che cosa strana l'amore» da *Leonce e Lena* di Büchner Atto I Scena III.
- * monologo di Julien dell'VIII Episodio di *Porcile* di Pasolini
- * monologo del conte di Strahl Atto IV Scena II (oppure quello dell'Atto II Scena I) da *Caterina di Heilbronn*

Per informazioni: www.hystrio.it - oppure contattare la Segreteria Premio Hystrio 2007 presso la redazione di Hystrio-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.40073256, fax 02.45409483, hystrio@fastwebnet.it.



Schnitzler o Pirandello?

Un dibattito da affrontare

di Ugo Ronfani



In questa parte di *Hystrio* dove, con ostinazione, cerchiamo di registrare alcune delle vicende del teatro italiano non propriamente esemplari allo scopo - vano, temiamo - di ricordare che da mezzo secolo si attende una riforma della nostra società teatrale promessa dai vari governi della Repubblica e mai realizzata, questa volta non parleremo del tormentone del Fus. Sarebbe un *repetita* di cattivo gusto: abbiamo previsto l'altra volta che la politica delle sovvenzioni su cui poggia la malferma baracca, dopo le promesse del ministro del nuovo governo si sarebbe scontrata con l'iceberg della Finanziaria. Dire che abbiamo avuto ragione ci darebbe lo stesso piacere che si prova a succhiare un chiodo. Registriamo l'imbarazzo e la delusione di chi ci ha creduto, a

Mentre l'opera dell'agrigentino subisce un'eclissi su cui non si è indagato abbastanza, perché il teatro italiano è sempre meno interessato al dibattito culturale, la pubblicazione dei *Diari e lettere* dell'autore viennese, tradotti in Italia da Giuseppe Farese, ci restituisce la statura letteraria di colui che Freud considerò il suo "doppio" sulle scene



cominciare dall'Agis. Continuerà la "guerra della questua", forma mascherata delle lottizzazioni dove a soccombere saranno come sempre le piccole formazioni e a fare la parte del leone quelle politicamente protette: a prescindere dei meriti s'intende. Neppure ci va di occuparci del valzer della poltrone in parte cominciato a mezza stagione e in parte annunciato. Anche qui, tutto previsto: quello che è successo all'Eti e nei teatri, all'Argentina di Roma, al Mercadante di Napoli, al Metastasio di Prato, allo Stabile dell'Aquila, a Milano al Piccolo e nel Settore Teatro di Palazzo Marino sta a confermare che sono già cominciate, *more solito*, le grandi manovre per collocare, insieme a qualche figura dello spettacolo oggettivamente meritevole, personaggi abili specialmente nel navigare politicamente, e che "presentano il conto" alla nuova maggioranza dopo essere stati in quarantena in questi anni. Stiamo assistendo a colpi di coda nei fondali bassi della politica, mentre proprio non ci sembra che nella futura mappa del teatro italiano ci si preoccupi di fare posto alle energie nuove, quelle che pure si sono manifestate nelle nuove, inventive, periferie della ricerca teatrale.

Aria di lottizzazione

È la lottizzazione, bellezza: che continua, con segni politici invertiti. Il che non ci sorprende, considerato che, per divina simmetria, anche la classe politica non sa rinnovarsi. A questo punto una precisazione. Ci sentiamo dire che a ripetere il «tutto da rifare» di Bartali rischiamo di essere smentiti dai fatti, visto che il pubblico della prosa è in aumento. Lo sappiamo, e ci fa piacere; ma la nostra inveterata natura di rompiscatole ci induce a domandarci con che cosa e da chi è stato riempito in questi anni il teatro; se è vero o non è vero che tanta parte della scena italiana è occupata dall'effimero televisivo, e se il teatro di impegno e di formazione riesce ancora ad agire sulla coscienza civile e sulla formazione culturale del Paese. I nostri lettori sanno come la pensiamo: bandito dalla televisione, il teatro italiano, alla faccia del suo specifico, ha aperto porte e finestre alle banalità mediatiche del video. E difatti, come si può ben vedere, nel teatro italiano anche il dibattito culturale langue. Sono quasi inesistenti, oggi, iniziative volte a stimolare e approfondire la ricerca delle ragioni che, a equilibrare l'effimero mediatico, dovrebbero illuminare le scelte di un buon repertorio nazionale. I teatri pubblici, per i quali una ricerca di questo tipo dovrebbe essere un dovere istituzionale, si limitano a promuovere manifestazioni promozionali intorno alle loro scelte di stagione. Sono fragili, frammentari i loro rapporti con le università; è scarsa l'osmosi fra le sedi accademiche e i centri di produzione. L'interesse culturale per uno spettacolo è limitato ai frettolosi, insignificanti rituali delle conferenze stampa che precedono le "prime". Da luoghi deputati allo studio e alla riflessione i Dams stanno diventando doppioni della nebulosa delle scuole di teatro, dove gli apprendimenti tecnici contano più della formazione culturale. Ciò che resta della critica teatrale - ben poca cosa - risulta indifferente o incapace di portare avanti discorsi che non siano frettolose notazioni impressionistiche sulle novità di stagione, del resto inflazionate dal *déjà vu*. Potremmo continuare nel descrivere la "depressione culturale" di cui soffre il nostro teatro: basterà indicare, nel corso di

questo tricentenario goldoniano, la penuria di approfondimenti di studiosi e teatranti per rammodernare la visione teatrale che abbiamo del Veneziano.

Zone d'ombra su Pirandello

Per fare un altro esempio, è allarmante l'indifferenza del mondo della cultura davanti a un fenomeno in atto come l'eclisse del teatro di Pirandello. Dopo l'inflazione degli spettacoli pirandelliani del secondo Novecento (alcuni di pregevole fattura, come gli scandagli sottotestuali di Castri, ma non pochi allestiti con ripetitivo disimpegno), assistiamo attualmente - salvo qualche isolato caso come il *Così è (se vi pare)* di Bosetti - all'archiviazione della drammaturgia dell'agrigentino. Un fenomeno di saturazione che certamente ha delle spiegazioni, tra le altre la raggiunta consapevolezza che in una parte della sua opera residui del Naturalismo dell'ultimo Ottocento si mescolano a folgoranti scandagli nell'inconscio dell'individuo e della società: ma ci sono buoni motivi, oggi, per una sistemazione storica del "caso Pirandello" dopo la vulgata del secondo Novecento: e invece deboli sono ancora i segnali in questo senso. A chi scrive è capitato di partecipare di recente all'Università Statale di Milano a un incontro che avrebbe potuto essere per l'appunto l'occasione per approfondire, in una prospettiva finalmente storica, questi e altri aspetti della drammaturgia fra Otto e Novecento. Era un incontro patrocinato dal Piccolo Teatro (che però ha omesso di farsi rappresentare dai suoi dirigenti, e dai giovani della sua scuola di teatro: peccato) dedicato alla presentazione dei *Diari e lettere* di Arthur Schnitzler, pubblicati da Feltrinelli per le cure del germanista Giuseppe Farese, che di Schnitzler è il massimo esperto in Italia e che all'autore di *Girotondo* aveva già dedicato una magistrale biografia. Le quasi seicento pagine dei *Diari e lette-*

In apertura, in alto un ritratto di Luigi Pirandello e in basso uno di Arthur Schnitzler; in questa pag. Luciano Roman e Sara Bertelà in *Amoretto* di Arthur Schnitzler, regia di Massimo Castri.



re ripropongono con forza, per la prima volta in Italia, la complessa, avvincente figura del drammaturgo viennese e, per un fitto gioco di confronti e corrispondenze, invitano a riprendere e ad approfondire il discorso - che da noi è ancora da fare - del rapporto fra Schnitzler e Pirandello. In un momento in cui, nei paesi dove il teatro mantiene ancora salde radici culturali, sono in corso studi che muovono dal naturalismo di un Ibsen riscoperto e di uno Strindberg visionario, e indicano nessi e raccordi fino a ieri trascurati fra Pirandello e Schnitzler. La cui fama è cresciuta in Europa (ma non in Italia, dove registi come Ronconi e Krejca, Ruccello e Salveti, Pagliaro e Nanni sono stati assidui nel metterlo in scena negli anni Ottanta, ma senza riuscire a stabilizzare la sua presenza sulle nostre scene): tanto che - riteniamo con qualche ragione - qualcuno si chiede se la sua importanza non sia uguale o addirittura superiore a quella di Pirandello. Non c'è dubbio, ad esempio, che rispetto a Pirandello il coevo Schnitzler ha saputo meglio approfondire l'investigazione dell'inconscio. I *Diari e lettere* (Feltrinelli, 2006, pagg. 592, € 35), che adesso sono a disposizione dei nostri studiosi, non solo forniscono una ricca, puntuale ambientazione storica, culturale e di costume della "gaia apocalisse" viennese che ha fatto da sfondo a tutta l'opera schnitzleriana, ma mettono a nudo i rapporti, anzi la "simbiosi epocale", fra quest'opera e la psicanalisi freudiana, che in Pirandello è invece più accennata che vissuta.

Medioconscio e scrittura

È da ricordare che *L'interpretazione dei sogni* di Freud va in stampa nel 1899 e che proprio in quella fine Ottocento Schnitzler, dopo la morte, sei anni prima, del padre, famoso laringoiatra, ha deciso prima di ridurre e poi di abbandonare la professione medica per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Le note di diario e le lettere scelte da Farese evidenziano le tappe cruciali di questa svolta professionale ed esistenziale: lo studio dei processi di alienazione degli individui che minano i rapporti di coppia, gli impulsi disordinati e contraddittori dell'Eros che lo inducono a esasperati esercizi di autoanalisi, l'estraneità a se stesso dell'uomo razionale (ben più presente in Pirandello) travolto dalle pulsioni dell'inconscio: in una parola la complessità della vita psichica dello scrittore, speculare alla complessità della società viennese, nelle risultanze del privato e dell'opera. Soprattutto, evidenziano le sue profonde affinità con Freud. Il discorso ci porta a una famosa lettera di Freud a Schnitzler. «Ritengo di averla evitata - confessa Freud - per una sorta di paura del doppio... Ogni volta che mi sono immerso nelle sue belle creazioni ho avuto l'impressione di riconoscere, dietro la loro veste poetica, gli stessi pre-



supposti, gli stessi interessi e gli stessi esiti che sapevo essere i miei». Una confessione in piena regola che conferma, mi pare, che nel loro lavoro, nei campi diversi della ricerca scientifica e della creazione letteraria, Freud e Schnitzler trattavano le stesse cose, ma descritte, raccontate, interpretate in una "doppia lingua". Lo psicanalista ascolta il racconto di una condizione psichica e lo scrittore racconta una realtà psichica immaginata, o intuita; e così ci fornisce a sua volta le chiavi interpretative del profondo. Nei *Diari e lettere* di Schnitzler troviamo, altrettanto chiaramente espressa, la questione del "doppio", o del "sosia". «Per certi aspetti - egli annota - io rappresento un doppio di Freud; egli stesso mi ha definito una volta un suo gemello psichico». La ricerca "alle fonti" di Farese ci aiuta ad approfondire la natura del "rapporto a distanza" fra i due, a meglio comprendere che cosa Schnitzler pensava della psicoanalisi, su cui ampiamente ragionò in un'opera ritrovata fra le sue carte nel 1976. «Non è nuova la psicoanalisi - vi si leggeva - ma Freud, così come non era nuova l'America ma Colombo che la scoperse». Al sogno, al lapsus, al sintomo Schnitzler aggiunge un'altra spia dell'inconscio: la creazione letteraria. Da cui ricava la nozione del "medioconscio", fonte ininterrotta a disposizione dell'artista, strumento di alterità e di straniazza rispetto alla realtà effettiva. Aggiunge che «una suddivisione, oggi ancora incompleta, fra coscienza, medioconscio e subconscio gioverebbe ai progressi della psicoanalisi». Nelle sue opere più rappresentative, da *Doppio sogno* a *Gioco all'alba*, da *Fuga nelle tenebre* al *Pappagallo verde*, da *Girotondo* a *La signorina Else* Schnitzler parte dal sogno per cercare altro, sulle grandi strade dell'invenzione letteraria, fino a quel medioconscio (che fa pensare all'intuizionismo di Bergson) che era il suo terreno di elezione. E qui mi fermo, dopo avere indicato la funzione attiva di Schnitzler nel dominio della psicoanalisi. E per consigliare agli studiosi di buona volontà di riproporre seriamente, anche in Italia, l'opera di Schnitzler, in simbiosi con quella di Freud e a confronto - forse a suo vantaggio - con quella di Pirandello. Sempre che esistano ancora, nel nostro paese, le condizioni per affrontare temi di cultura teatrale di questo genere...■

In alto Micaela Esdra in *La Signorina Else*, di Schnitzler, regia di Walter Pagliaro (foto: Fabio Iorio); in basso, Massimo De Francovich e Massimo Popolizio, in *Professor Bernhardi*, di Schnitzler, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).



addio a Tieri



Giuliana Lojodice ricorda il compagno d'arte e di vita scomparso lo scorso dicembre - Un'intensa carriera al servizio di un modo di fare teatro, in cui oggi non si riconosceva, al punto da abbandonare polemicamente le scene nel 1999

AROLDO,

un Don Chisciotte che non sognava più

di Simona Buonomano

Il 28 dicembre scorso è scomparso Aroldo Tieri. Figlio del commediografo e critico Vincenzo, era nato a Corigliano Calabro nel 1917. In settanta anni di carriera ha attraversato tutti i generi dello spettacolo, passando dal teatro al cinema, dalla radio alla televisione. Diplomatosi all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", Tieri esordì a teatro nella *Francesca da Rimini*, poi entrò a far parte della compagnia del Teatro Eliseo. Nel dopoguerra raggiunse grande successo con la rivista, diretto da Garinei e Giovannini, insieme ad Anna Magnani, Gino Cervi, Walter Chiari e Totò. Interpretò più di cento film, facendo da spalla ai grandi comici e lavorando con registi come Steno, Monicelli, Corbucci, Soldati. Nel 1966 incontrò Giuliana Lojodice, con la quale formò la compagnia Tieri-Lojodice. Da

allora tornò a tempo pieno al teatro, interpretando, tra i tanti, testi di Shaw, Shakespeare, Molière, Pirandello, Joyce. Nel 1984 vinse il premio Armando Curcio per l'interpretazione di *Un marito* di Svevo. Tieri abbandonò le scene nel 1999, polemicamente, dopo avere interpretato *L'amante inglese* di Marguerite Duras. Un grande uomo e un grande artista che abbiamo voluto ricordare attraverso le parole della moglie Giuliana Lojodice, che con lui ha condiviso oltre quarant'anni di vita sentimentale e artistica.

HYSTRIO - Giuliana Lojodice, con suo marito Aroldo Tieri una vita dedicata allo spettacolo. Un percorso lunghissimo e ricco di esperienze, aperto anche al cinema e alla tv, che invece molti attori di teatro considerano uno svilimento...

GIULIANA LOJODICE - Lo è se si fanno cose brutte. Se la televisione e il cinema offrissero i ruoli giusti agli attori che lo meritano, questo problema non esisterebbe. È che oggi siamo abituati agli attori delle *fiction*, che sono spesso molto modesti. Si è creata un'assurda divisione tra attori di *fiction*, teatro o cinema. Invece un attore non dovrebbe essere ghetizzato, in nessuna parte del mondo è così...

HY - *Quando avete iniziato si vedeva anche molto più teatro in tv...*

G.L. - Il teatro alla tv oggi non interessa, non ci guadagnano, perché non puoi inserirci la pubblicità, è obsoleto. Tutti noi, me compresa, abbiamo fatto delle lotte infernali per fare tornare la prosa in televisione, ma il fatto è che la cultura non serve alla televisione. La tv di Stato si è ridotta a seguire i dettami della tv commerciale. Oltretutto si è creato un giro perverso di affari interni, per cui se vuoi fare la televisione devi pagare i funzionari, tutti. Prima passi all'ufficio deputato a valutare i progetti e poi in quello dove prendono le mazzette, per non parlare dello scandalo delle vallette. Alla mia epoca questo malcostume esisteva, ma molto velatamente. Oramai siamo carne da macello. Povere donne, abbiamo finito per soccombere anche in questo.

HY - *Che tipo di professionista era Aroldo Tieri?*

G.L. - Per me ricordarlo è un dramma, mi fa ancora molto male. Non tollero l'idea che non ci sia, sono quarant'anni di vita in comune, di lavoro in comune. Il privato per noi si è fuso completamente con la vita teatrale. Preferisco rinviare alle parole che ho scritto nel bel libro curato da Antonio Panzarella (*Aroldo Tieri. Una vita per lo spettacolo*, Bevivino Editore, ndr): Aroldo era un artista nato, in ogni suo personaggio c'erano lo spirito, il cervello e il cuore di Aroldo. Era una parte di se stesso che si denudava. Lo paragonavo a un Don Chisciotte che non ha più la forza di sognare, e soffre di questo perché sa che ormai l'unico valore della vita consiste nell'inseguire una visione "irreale", per quanto falsa. Era un Don Chisciotte triste, e la sua tristezza era costruita di sogni.

HY - *Nel 1999 si era ritirato dalle scene, in polemica con l'establishment teatrale...*

G.L. - Lui è stato tutta una vita in polemica. Non si trovavano più le possibilità produttive per fare teatro seriamente. Aroldo non si sentiva più in sintonia con le modalità dell'attuale sistema teatrale, con gli Stabili che si spartivano la torta, senza più avere funzione di stabilità, trasformati in compagnie di giro come gli altri, occupando, con la loro forza economica, gli spazi destinati alle compagnie private. Aroldo aveva iniziato a fare questo lavoro negli anni Quaranta in un certo modo. Si era arrivati alle soglie del

Duemila con queste mascalzonate. E quindi a un certo punto si è detto: «Adesso basta, oltretutto sono abbastanza anziani per decidere di stare a casa mia, non mi entusiasma più nemmeno lavorare perché non mi si mette in condizioni di farlo con decoro». Gli Stabili ci hanno sempre ignorato, mentre per molti attori sono diventati una specie di vitalizio. In tutti gli Stabili d'Italia c'è un capetto o un capone che fa i propri comodi. E anche gli Stabili privati, con il problema del Fus, che si è andato riducendo, non se la passano meglio. Oramai siamo agli spiccioli, e con gli spiccioli si fa ben poco.

HY - *Lei continuerà a lavorare?*

G.L. - A fine aprile farò una lettura su Colette al Piccolo Eliseo, di recente ho tenuto un'altra bella lettura all'Ambasciata francese. Per quest'anno è andata così. Non prevedevo che mio marito sarebbe morto a fine dicembre, nessuno se l'aspettava e tanto meno io. Sono tre anni che ho

L'uscita di scena di Gueli attore versatile e autore

In un mondo dello spettacolo dove glorie e gloriole sono gonfiate dal gossip mondano, la scomparsa, all'inizio dell'anno, di Maurizio Gueli è stata avvolta da un ingiusto silenzio. Ingiusto perché Gueli - mancato dopo una rovinosa caduta nella sua abitazione romana - era un attore di lungo corso, che aveva debuttato cinquant'anni orsono, fresco del diploma della D'Amico, nella *Contessina Giulia* con la regia di Visconti, e dopo una eclettica carriera, ancora pieno di energie, in questi anni si era fatto apprezzare anche come drammaturgo, con una versione teatrale del *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson rappresentata con successo prima a Genova, nell'estate del 2006, e poi a Roma. Una delle sue ultime interpretazioni era stata due anni prima sempre a Genova, prodotta dalla Lunaria di Daniela Ardini, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, rielaborazione del caso dell'ebreo russo Salomon Cerecevski, dotato di una memoria mostruosamente efficiente, che in Francia era stato oggetto di una pièce di Peter Brook. Nel curriculum di Gueli avevano avuto rilievo la partecipazione al ciclo shakespeariano di Enriquez, spettacoli dove era stato diretto da Squarzina, Scaparro, Sequi, Pagliaro, Cristina Pezzoli, Fantoni, Castri e, in *Strano interludio*, Ronconi; una assidua frequentazione del repertorio goldoniano, l'adesione al Gruppo 101 diretto da Calenda, un iniziale concorso nella Compagnia dei Giovani e, nel decennio Ottanta, numerose presenze alla radio e in televisione. Da ricordare

anche le sue escursioni nel musical all'italiana, in *Felici e contenti* di Garinei e Giovannini accanto a Bramieri e, con Sequi e Anita Laurenzi, la fondazione della Cooperativa Teatromusica che riesumò testi del Metastasio. Sempre con Anita Laurenzi fu l'interprete di *La morte della Pizia* di Ronfani, da Dürrenmatt, e della versione teatrale di *Retablo* di Consolo. Il subitaneo decesso lo ha colto nel pieno della sua attività, quando stava cogliendo i frutti di mezzo secolo di assidua presenza sulle scene. U.R.



rinunciato a tutto per stargli vicino. Quest'anno era in predicato una tournée con *L'amante inglese*, insieme a Giancarlo Sepe, ma naturalmente abbiamo mandato tutto per aria. E non credo che la riprenderò. Ora poi ci sono tante proposte, perché naturalmente si fanno vivi tutti, per speculare su una presenza teatrale che bene o male ha una sua sostanza. È un momento difficile per me, non ho nessuna voglia di lavorare, sono stanca, è un mondo che mi si è allontanato. Vedo tante cose brutte, squallide, e il rischio maggiore è entrare a far parte di questo squallore. Voglio difendere la mia presenza, che ha una sua dignità, cosa che ho fatto tutta la vita con Aroldo. Adesso seguo un piccolo teatro di Città della Pieve, di cui sono direttrice artistica, in collaborazione con il Teatro Eliseo. Proporre spettacoli di qualità, anche con un budget molto basso, mi dà soddisfazione.

HY - *C'è un progetto che lei e suo marito avreste voluto realizzare?*

G.L. - Mi sarebbe piaciuto tanto fare con lui *Il padre* di Strindberg, poi è sempre rimasto per aria un *Sei personaggi in cerca d'autore*. Abbiamo sempre voluto farlo, fino a che io non sono diventata troppo matura per fare la figliastra.

HY - *Sono in programma iniziative pubbliche per ricordare Aroldo?*

G.L. - Faremo una serata d'onore al Teatro Eliseo, il suo teatro storico. La data, non definitiva, è il 14 maggio. Ci saranno i critici, i colleghi, e molti filmati messi a disposizione dalla Rai. Vorrei che non fosse una serata mesta, ho paura che diventi uno spettacolino. Se Aroldo deve essere ricordato, lo si faccia con eleganza e grande semplicità di intenti come è sempre stato lui. Poi sono in contatto con il presidente della Regione Calabria Agazio Loiero. A Catanzaro vogliono intitolare un teatro ad Aroldo, e anche lì faranno una serata. Non faceva altro che parlare della Calabria, per tutta la vita ha detto: «Sono bravo perché sono calabrese». A Corigliano Calabro, dove è nato, c'è una scuola intitolata a suo padre, Vincenzo Tieri, forse ne intollerano una anche a lui. Poi le Teche Rai, con la Regione Calabria, stanno preparando un dvd che uscirà insieme a un libro. Conterrà l'ultima intervista di Aroldo e una cavalcata attraverso la nostra carriera, con tante belle testimonianze. Se Aroldo viene ricordato con iniziative valide, di qualità, non posso che essere felice. ■

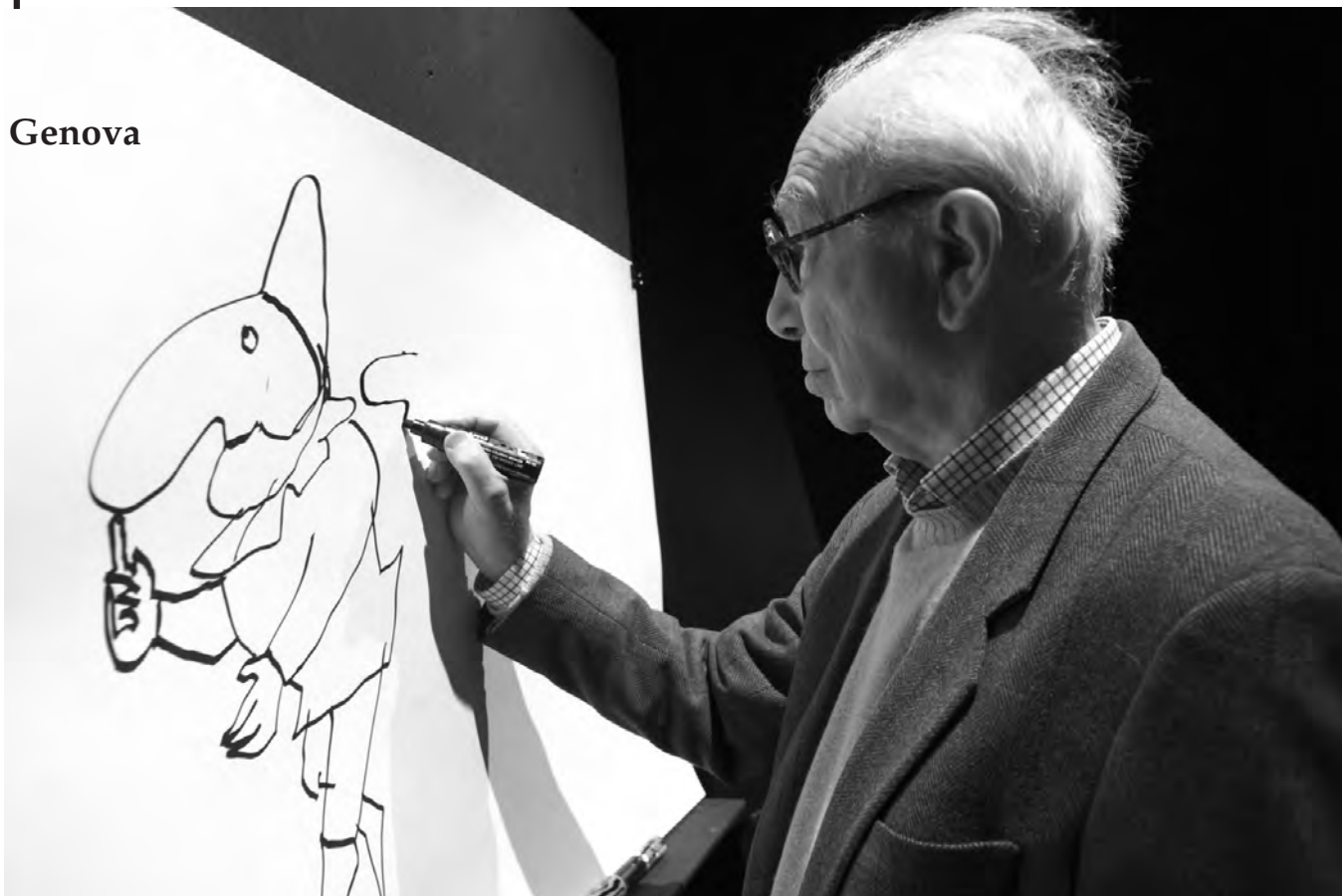
Montecarlo

Addio a Menotti duca di Spoleto

In un torrido e tardo pomeriggio di molti anni or sono Gian Carlo Menotti ricevette nella ormai sua Spoleto la visita di un famoso regista teatrale in crisi di identità al punto di chiedergli di esimerlo dall'impegno assunto, non sentendosi in grado di dominare le insuperabili problematiche su cui aveva avventatamente scommesso. Il maestro fece ripetere allo sconcertato interlocutore le motivazioni del contingente rifiuto, gli chiese quale fosse in particolare l'ostacolo che lo tormentava, gli suggerì di snellire l'impatto complessivo con un risvolto di ironia. Quando il famoso regista, per nulla rassicurato dai suggerimenti del *patron*, si congedò bofonchiando, Menotti non si preoccupò di essere ascoltato dal "dimissionario" e, rivolto agli astanti tra cui mi ero casualmente trovato, concluse, con un ottimismo più cinico che plausibile, «sono certo che assisteremo a un grande spettacolo perché un momento di ribellione, prossimo al dissesto, è quello che forse ci vuole per arrivare alla perfezione». Anche questo era colui - morto lo scorso febbraio a Montecarlo alla veneranda età di 95 anni - che aveva ottenuto il blasone di duca di Spoleto non per eredità di casata, ma per aver fondato e diretto quel festival della città umbra, che subito dopo sarebbe approdato oltre Atlantico assumendo il titolo transcontinentale di Festival dei Due Mondi. Nato il 7 luglio 1911 a Cadegliano (Varese), formatosi al Conservatorio di Milano, dopo aver composto un'opera lirica (*La mort de Pierrot*) a soli dieci anni, trasferitosi sedicenne negli Stati Uniti dove frequentò il Curtis Institute of Music di Filadelfia, Menotti assurse ben presto a simbolo dell'ultima frontiera del melodramma grazie ai successi ottenuti con *Amelia al ballo*, ma soprattutto con *La Medium* eseguita da Brauder Mathew di New York (8 maggio 1946). Da allora l'attività multiforme di compositore, librettista, regista, autore di opere liriche e balletti, impegnò l'americano di perdurante nazionalità italiana nel battesimo di altre opere accolto con crescente favore dai teatri statunitensi e, con qualche riserva polemica, da quelli europei a cominciare da *Il console*, passando per *Il telefono*, *Amal* e *la notte dei visitatori*, *The Saint of Blecker Street*, *Maria Golowin*. Alla vigilia del cinquantenario del Festival di Spoleto, nato nel 1958, è opportuno tralasciare il percorso compositivo del suo fondatore per prestare particolare attenzione alle sue straordinarie capacità organizzative e gestionali, capaci di dare notorietà internazionale alla sua visione multimediale dello spettacolo presente ancora oggi nel festival spoletino. Quanti hanno avuto modo di compenetrarsi nella peculiare personalità del "duca di Spoleto" sono rimasti colpiti dalla sua facilità di conciliare le istanze alte delle scelte artistiche con la disponibilità quasi magica di catturare attenzione e contributi da parte di istituzioni pubbliche e private, di coinvolgere uomini politici e capitani di industria in una serie di allestimenti destinati, almeno negli intenti statuari, a dare ai giovani la possibilità di esprimersi senza condizionamenti di alcun genere. Dai giorni lontani della direzione musicale di Thomas Schippers, da quella coreografica di John Buttler e da quella teatrale di José Quintero sono trascorsi tanti avvicendamenti da aver cambiato ripetutamente le prospettive iniziali. Ma la capacità dell'inesauribile Gian Carlo di mediare istanze spesso inconciliabili ha trovato innumeri conferme anche se, alla lunga, la sua direzione dittatoriale non è stata esente da critiche e da lacerazioni. Fino a quando non ha deciso di passare la mano al figlio adottivo Francis Menotti, assistendo senza apparentemente battere ciglio, a delusioni, tradimenti, rancori. Da autentico e inattaccabile sovrano di un regno di suoni e parole. *Gastone Geron*



Genova



EMANUELE LUZZATI

o l'infanzia del teatro

di Ugo Ronfani

Emanuele Luzzati se n'è andato a 85 anni per un improvviso malore nella sua casa sulle alture di Genova. Senza dare fastidio, com'era nella sua natura. Una morte che il declino fisico aveva purtroppo annunciato, ma che non entrava in alcun modo nelle previsioni perché Lele era per noi un eterno fanciullo, godeva nella nostra mente e nel nostro cuore dell'immortalità di Peter Pan; i suoi Giardini di Kensington erano il teatro-mondo dove si poteva vivere la realtà dei sogni. Pittore, scenografo e - teneva a precisare - illustratore di fiabe, Lele ha lavorato fino all'ultimo. Per lui il lavoro era gioia, un modo per esprimersi e comunicare che aveva a che fare, appunto, con la serietà dei giochi dei fanciulli. Nel ricordare un'amicizia che era fatta - avrebbe detto il Bardo - «della stessa materia dei sogni», guardo l'ultima illustrazione che Lele (dopo avere dato, su mia richiesta, forme e colori al mondo di Goldoni in occasione del Bicentenario, disegnato per *Hystrio* fantasmagorie teatrali e realizzato fantasiose copertine per il convegno dell'Associazione Critici e per il mio *Funerale di Pulcinella*, che scaramanticamente si occupava

della crisi del teatro) aveva preparato per un mio romanzo per ragazzi, *Fanciulli delle caverne*, dove i due protagonisti perduti nelle grotte liguri di Toirano procedevano a ritroso, con il passo delle favole, verso la preistoria. L'immagine dei due giovani, che avanzano nelle caverne dell'*Ursus Spaeleus*, è stata l'ultima illustrazione per ragazzi di Lele, andata sotto i torchi dell'editore genovese De Ferrari mentre sulla sua vita e i suoi sogni calava il sipario. Questa sua ultima copertina ha per me il valore insieme malinconico e prezioso di un ultimo progetto di lavoro in comune, stavo per scrivere «di un ultimo sogno», dedicato alla «sua» Liguria e all'infanzia.

Mi scuso con il lettore per il tono personale e diretto con cui finora ho parlato di Luzzati, ma era per «riscaldare» il ricordo con il calore della stima e dell'amicizia. Vorrei aggiungere che un altro aspetto - meno noto - della sua multiforme attività, quello di drammaturgo, era stato tenuto a battesimo proprio da questa rivista. Trasformando un suo sogno in una fiaba scenica, Lele aveva scritto *La mia scena è un bosco*, che con il suo impianto scenografico e la regia di Tonino Conte era diventato uno spettacolo presentato al Premio Europa che



Hystrio organizzava a Montegrotto Terme, nel cuore dei Colle Euganei, con annesso il Premio alla Vocazione per aspiranti attori. Era cominciata in quegli anni, e si sarebbe intensificata, la collaborazione fra Luzzati e il genovese Teatro della Tosse, fondato con Tonino Conte e Aldo Trionfo. La riuscita di

quello spettacolo era stato determinante per intensificare i rapporti fra il sodalizio genovese e Luzzati, che da allora aveva impresso il suo inconfondibile marchio di scenografo, costumista ma anche, in certi casi, di drammaturgo alle trenta stagioni di un teatro che tanta parte ha avuto e ha nel rinnovamento della scena genovese. Resta, di questa collaborazione, il ricordo di spettacoli in cui le invenzioni di Luzzati sono entrate nella storia della scenografia del secondo Novecento, spesso in simbiosi con estrosi drammaturghi come Sanguineti, a cominciare da quella del suo fantasioso, monumentale allestimento dell'*Ubu re* di Jarry.

«Artista ebreo», come amava definirsi, con sotterranee affinità con Chagall, Luzzati aveva studiato e si era diplomato all'Ecole des Beaux Arts di Losanna, dove negli anni della guerra era riparato per sottrarsi alle leggi razziali, e dove realizzò un dramma, *Lea Lebowitz*, scritto e diretto da Alessandro Fersen e ispirato a una leggenda ebraica: la povertà dei mezzi a disposizione fu decisiva per indurlo ad «arrangiarsi» con uno scenografia «povera», fatta di ritagli, cascami, materiali di recupero, frammenti di specchi. Un'esperienza che, col tempo, sarebbe diventata la sua inconfondibile cifra stilistica. Dopo la guerra, tornato nell'amata Genova, cominciò un'attività indefessa di ceramista, ad Abisola, e di illustratore di libri e cartoni animati per l'infanzia (*I paladini di Francia* fu la sua prima opera, in uno stile insieme naïf e prezioso che continuò a manifestarsi nel fiabesco creativo delle scene), ma continuò anche la collaborazione con Fersen, fu tra gli animatori della Borsa di Arlecchino di Trionfo, che seguì dal '72 al '76 allo Stabile di Torino; realizzò una ventina di scenografie per la Compagnia dei Quattro, di

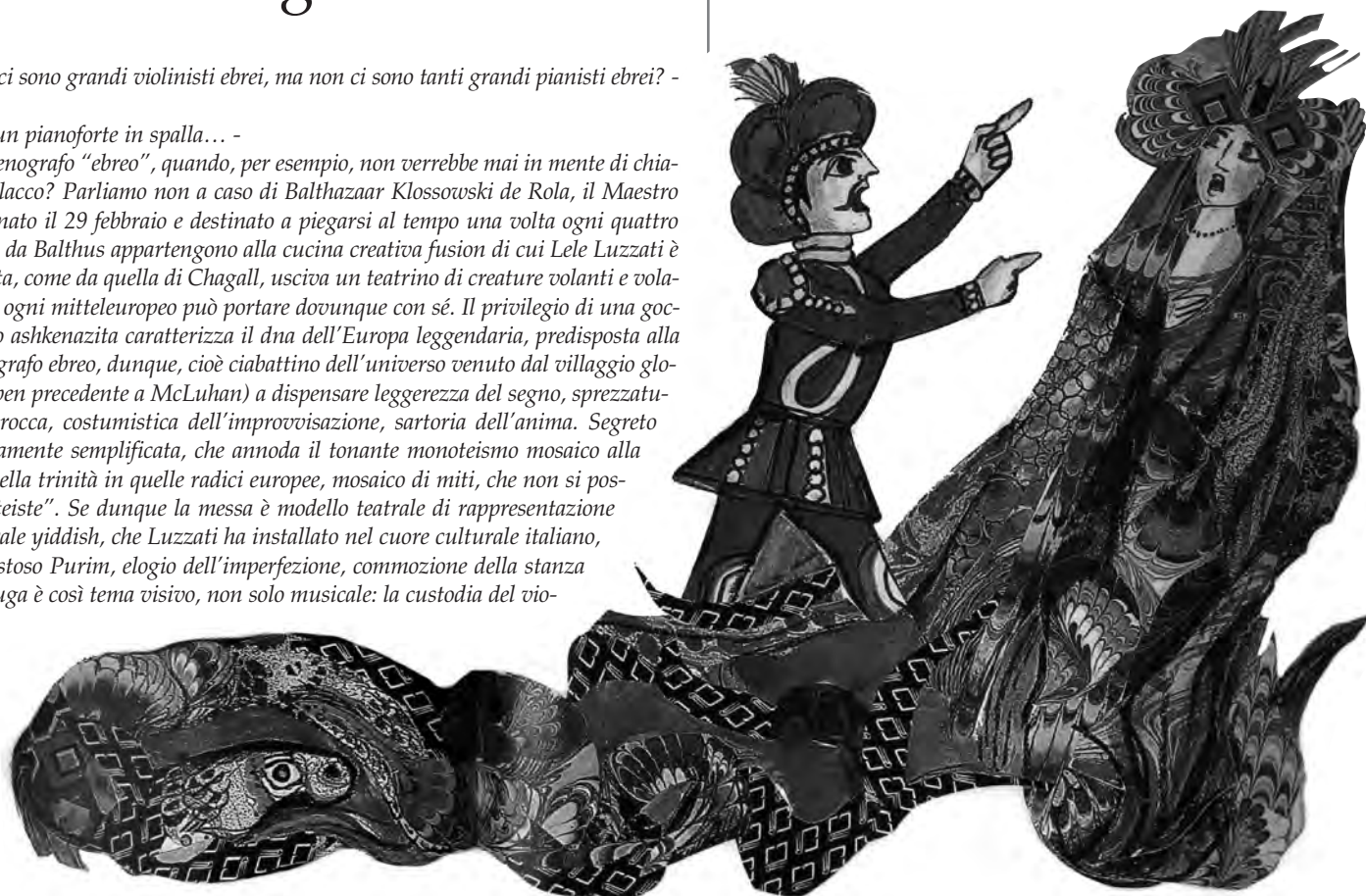
cui faceva parte insieme a Enriquez, la Moriconi e Mauri, e si legò indissolubilmente al Teatro della Tosse, ancora oggi intriso dei segni della sua arte. ■

In apertura Emanuele Luzzati; in questa pag., in alto, bozzetti per l'*Ubu Re*; in basso un'illustrazione realizzata per *La donna serpente*, di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci.

IL TEATRO VOLANTE di uno scenografo "ebreo"

- Moshele, lo sai perché ci sono grandi violinisti ebrei, ma non ci sono tanti grandi pianisti ebrei? -
- No, perché? -
- Prova a scappare con un pianoforte in spalla... -

È giusto definire uno scenografo "ebreo", quando, per esempio, non verrebbe mai in mente di chiamare Balthus pittore polacco? Parliamo non a caso di Balthazaar Klossowski de Rola, il Maestro cosmopolita e bisestile, nato il 29 febbraio e destinato a piegarsi al tempo una volta ogni quattro anni: i sapori dispensati da Balthus appartengono alla cucina creativa fusion di cui Lele Luzzati è stato chef. Dalla sua testa, come da quella di Chagall, usciva un teatrino di creature volanti e volatili: il teatro yiddish che ogni mitteleuropeo può portare dovunque con sé. Il privilegio di una goccia di sangue sefardita o ashkenazita caratterizza il dna dell'Europa leggendaria, predisposta alla genialità. Luzzati scenografo ebreo, dunque, cioè ciabattino dell'universo venuto dal villaggio globale (in senso letterale, ben precedente a McLuhan) a dispensare leggerezza del segno, sprezzatura senza prosopopea barocca, costumistica dell'improvvisazione, sartoria dell'anima. Segreto della complessità graficamente semplificata, che annoda il tonante monoteismo mosaico alla contraddittoria civiltà della trinità in quelle radici europee, mosaico di miti, che non si possono non definire "politeiste". Se dunque la messa è modello teatrale di rappresentazione perfetta, il modello teatrale yiddish, che Luzzati ha installato nel cuore culturale italiano, è perpetuo carnevale, festoso Purim, elogio dell'imperfezione, commozione della stanza dei giochi. L'arte della fuga è così tema visivo, non solo musicale: la custodia del violino trasporta pianole in miniatura. Fabrizio S. Caleffi





QUATTRO PASSI negli enigmi del quotidiano

di Antonella Melilli

Pavese, classe 1954, Edoardo Erba si è fatto notare nel nostro panorama drammaturgico agli inizi degli anni '90 con *Maratona di New York*, a cui hanno fatto seguito numerose altre commedie, che parlano di noi (*Buone notizie*, *Vizio di famiglia*, *Notte di Picasso*), ma anche sconfinano nella Storia (*Senza Hitler*), accomunate da un piglio lieve e inquietante, da ironia mescolata ad ambiguità - Nella sua scrittura risuonano echi di Pinter e Kafka, ma soprattutto di Buzzati per quei guizzi di fantastico calati nel quotidiano con un linguaggio nitido e fluido, capace anche di impreziosirsi di divertenti mimetismi dialettali (*Muratori*), tecnici (*Venditori*) o cinquecenteschi (*Margarita e il gallo*)

Oggi è uno dei nostri drammaturghi più noti, insignito di numerosi premi e apprezzato non soltanto in Italia ma anche all'estero. E tuttavia, stando alle sue stesse parole, al teatro è arrivato in maniera un po' casuale, grazie all'incontro con Dario D'Ambrosi che gli propose di mettere in scena qualcosa di suo per il Festival di Teatro Patologico da lui ideato. Nacque così il primo allestimento di un breve testo intitolato *La notte di Picasso*. Un vaneggiante dialogo tessuto d'assurdo di due operatori cinematografici protesi verso improbabili glorie future, che non mancò di suscitare tra l'altro l'entusiasmo del regista americano Paul Verdier. Tanto da indurlo a curarne lui stesso un nuovo allestimento che, presentato nel piccolo ma significativo Stages Theatre di Hollywood, valse al nuovo drammaturgo venuto dall'Italia l'attenzione della critica e un'intera pagina del *Los Angeles Times*. E risale in fondo proprio a quel fatidico 1990 il punto di svolta della carriera di Edoardo Erba, che in quell'occasione raggiunge la certezza di aver centrato il nucleo più autentico della propria espressività. Poiché aveva da sempre individuato nella scrittura il suo futuro, ma pensando piuttosto alla letteratura, che del resto non mancherà di essere presente, sia pure in maniera limitata e un po' fortuita, nella sua produzione. Con un gradevolissimo racconto intitolato *Una Topolino alle Mille Miglia*, nato dall'omonimo testo scritto per la Compagnia Teatro Gioco Vita di Piacenza, e col successivo romanzo *Agenti senza pistole*. Due opere divertenti e ben riuscite, a testimonianza di un talento che nell'ambito della scrittura riesce a spostarsi sempre con buoni risultati. Ma che si è maturato man mano in un lungo percorso di approfondimento e di studio, lucidamente teso a individuare lo strumento più adatto alla propria creatività. Senza pensare inizialmente al teatro e rimpiangendo forse un poco di non potersi dedicare alla musica amatissima, che avrebbe senz'altro scelto se avesse riconosciuto in sé il necessario talento. «Ero giovane ed entusiasta - dice infatti - ma sapevo staccarmi dalle mie passioni e guardarmi con oggettività». Un'oggettività che gli permette di rendersi conto, rispetto al cinema che pure gli piace molto da spettatore, di non possedere un'adeguata fantasia figurativa, in lui più debole di quella verbale. Mentre per la regia teatrale, con cui peraltro egli si è sporadicamente cimentato, occorre a suo avviso una certa attitudine al potere, in lui caratterialmente mancante. Tanto da rendergli difficile, ai tempi ormai lontani dell'insegnamento nelle scuole, di riuscire a mantenere la disciplina dei suoi giovani allievi, facendogli relegare appena possibile questo tipo di esperienza in un capitolo chiuso senza alcun rimpianto.

L'importanza del titolo

Determinante è invece, nella sua ricerca di una precisa identità artistica, il corso di drammaturgia frequentato all'attuale Scuola Paolo Grassi di Milano col dichiarato intento di superare una "terribile" debolezza nei dialoghi. Un periodo a cui Edoardo Erba rimane ancora oggi molto legato e che al giovane artista appena giunto dalla provincia pavese permise allora di avviare una serie di rapporti e confronti artistici e umani attraverso cui rompere il proprio isolamento e aprirsi al giudizio e alle osservazioni degli altri. Con la tensione di una sensibilità pronta a tradurre in acquisizione preziosa le esperienze più disparate. Come quell'attività di pubblicitario che, accanto ai diversi impegni televisivi e radiofonici, ancora oggi continua a svolgere per aziende di grande rilievo, da Versace alla Fiat alla Lancia. «Questo non ha a che fare direttamente con la mia esperienza teatrale, ma indirettamente sì. Nel mondo della comunicazione non puoi sbagliare, è necessario che il messaggio centri l'obiettivo in pochi secondi. E io vedo che dal punto di vista della comunicazione i miei lavori arrivano. Lì certe cose sono molto chiare. Per esempio, il titolo è un fatto di comunicazione molto importante, è come lanciare un nuovo marchio in un mercato che è piccolo, di nicchia, ma è pur sempre un mercato. E proprio nel titolo deve avere una sua forza di penetrazione. Quindi tutte le volte che si propone un testo, c'è anche quest'altro lavoro da fare, che a volte può richiedere molto tempo. Per *Margarita e il gallo*, che è stato accolto molto bene nel corso della stagione, ho impiegato tre o quattro mesi solo per individuare il titolo giusto». Del resto questo suo impossessarsi con spirito aperto e attenzione critica di tutto ciò che gli ruota intorno sembra trasparire, anche a un primo incontro, come un aspetto peculiare di personalità entusiasta e combattiva, capace di metabolizzare contatti ed esperienze nell'*humus* fecondo di una drammaturgia estremamente varia per toni e argomenti. Dove il dialogo si snoda agile a dipanare, sul filo di un linguaggio sciolto, quasi colloquiale, soglie di surrealismo

In apertura, a sinistra, Bruno Armando e Luca Zingaretti in *Maratona di New York*, testo e regia di Edoardo Erba (foto: Maurizio Cattaneo); a destra, un ritratto dell'autore; in questa pag. Barbara Chiesa e Toni Bertorelli in *Venditori*, regia di Toni Bertorelli (foto: Tommaso Le Pera).



inquietante, gradualmente insinuando nell'evolversi della trama rimandi sottili di più sotterranei significati. E dove è certamente possibile cogliere l'impronta di legami e ascendenze letterarie che dichiaratamente guardano all'ambiguità di Pinter più che all'indiscutibile grandezza di Beckett. E soprattutto alla scrittura, a suo avviso ingiustamente sottovalutata, di Dino Buzzati, da cui egli confessa di essere stato profondamente influenzato. Per quella capacità sapiente di far slittare il racconto dall'iniziale iperrealismo a un territorio sospeso di sogno e realtà. E per una leggerezza tipicamente italiana che Kafka, indiscusso capostipite del genere e senz'altro più grande, non poteva possedere. Una leggerezza che Edoardo Erba persegue a sua volta nei propri lavori. Senza dimenticare peraltro la lezione di Dario Fo che negli anni lontani della Palazzina Liberty lo aveva tanto colpito col suo *Mistero buffo*, aprendo ai suoi occhi entusiasti il potere di un linguaggio comico, peraltro difficile e inconsueto, capace di sostenere davanti a un pubblico sterminato argomenti immensi di tragicità e di dolore. «Erano gli anni '70 e ancora non pensavo di dedicarmi al teatro, afferma. Ma ho capito allora, che il teatro comico aveva una forza di comunicazione maggiore di quello drammatico. Parlava un linguaggio legge-



ro, attuale, diverso da quello un po' sorpassato del dramma». Un linguaggio che in lui assume i tratti di uno stile equilibrato e nitido, capace di sollevare di volta in volta dalla scansione di battute esatte bagliori allarmanti di thriller, insinuazioni di sorridente malizia o brividi di paradossale assurdità, proiettando a tratti la più concreta ovvietà in angoscia impalpabile di sospensione smarrita.

Facendo jogging con Bisio

Come accade nel testo più noto e fortunato dell'autore, che, sui passi di due maratoneti impegnati in scena nella virtualità di una corsa ininterrotta, va creando la suggestione enigmatica di un allusivo sgomento. Un lavoro che, insignito del Premio Candoni 92 e realizzato per la prima volta nell'interpretazione di due sconosciutissimi Bruno Armando e Luca Zingaretti, ne ha fatto conoscere rapidamente il nome, rendendolo sicuro questa volta «non solo di poter scrivere per il teatro, ma di poterlo fare con successo». Si tratta di *Maratona di New York*, tradotto ormai in tredici lingue e messo in scena numerose volte anche all'estero. Dall'allestimento londinese del 1999 diretto da Mick Gordon, a quello bostoniano del 2002, realizzato con la traduzione di Israel Horowitz, a quello firmato da Vikram Kapadia su un apposito adattamento in hindi. Un successo che lo stesso drammaturgo non sa in fondo ben spiegare. «È un'idea teatrale forte, che ha l'impronta di tutta l'esperienza giovanile. Con un ribaltamento finale di piani e, secondo alcuni, una forza metaforica di qualcosa che nessuno ha mai saputo spiegare. E tutto è sostenuto dalla fluidità di un linguaggio semplice, diretto e divertente». Un linguaggio tuttavia sempre curatissimo, in cui l'autore si abbandona ogni volta alla felicità della scrittura. Non senza aver prima elaborato con un lungo lavoro preliminare l'intera struttura dell'opera. Un'architettura astratta, come lui stesso la definisce, che non di rado prende l'avvio da spunti minimali e fortuiti. Una scherzosa gara di jogging con l'amico Claudio Bisio per *Maratona di New York*. Una biografia assai puntuale, trovata per caso in una libreria di Londra, per il particolarissimo *Senza Hitler*. Dove l'autore immagina che, ammesso all'Accademia di Belle Arti, a cui nella realtà non poté accedere per un minimo scarto, il dittatore abbia potuto coltivare il suo sogno d'artista, determinando un diverso corso della Storia e risparmiando all'Europa la furia della devastazione nazista. Per divenire un pittore mediocre, autore di terribili rappresen-

tazioni di orrori e di stermini, che la penna del drammaturgo va incidendo nei meandri frustrati di una ineludibile follia. Mentre in *Vizio di famiglia* è la notizia della possibilità, realmente praticata in Giappone e forse altrove, di affittare un marito, una moglie, un parente, a stimolare la fantasia di Edoardo Erba. Col risultato di un testo che, sull'evidente paradossalità dell'assunto, si tende in circolarità perfetta fra il primo e l'ultimo giorno di un contratto inflessibilmente sordo a qualsiasi insorgere di abitudini e d'affetti. A ulteriore conferma di una sorta di reattività creativa pronta in lui a elaborare il particolare più insolito o banale in trame variegiate di disarmante semplicità o di complessità avvolgente, intrise di volta in volta di sconcertante cinismo o di crudeltà sconvolgente. Stigmatizzando al tempo stesso incongruenze e storture che variamente si intrecciano nella nostra realtà. Da *Venditori*, che si addentra con straordinaria aderenza linguistica nel mondo spietato del marketing, a *Vaiolo*, che da un avveniristico futuro esplora la probabile funzione di un teatro dissepolto dai detriti del tempo. Fino alla raggelante *Intervista*, che annuncia l'invenzione di bombe giocattolo da destinare ai bambini di fantomatici stati canaglia. Restituendo al lettore una visione spesso disperata e amara dell'uomo e del suo futuro. «C'è una componente depressiva nel mio carattere. Ma c'è anche una componente più vitalistica, più gioiosa, più chiara. A volte è inevitabile che ci si concentri sul dolore, sulla sensazione che il mondo vada al suo suicidio. Ma io credo comunque che il gesto della scrittura appartenga sempre alla magia della vita, che porta significati e forza. Scrivere in fondo è un gioco e giocare è sempre un fatto di grande positività». Un gioco in cui Edoardo Erba oggi si inoltra col rinnovato entusiasmo di un artista che, dopo un lungo percorso, torna a esplorare le proprie radici alla ricerca di nuove possibilità creative. Un fatto "senile", come lui lo definisce, che lo porta a riscoprire la freschezza della Commedia dell'Arte e la colorita espressività dei dialetti. E che già ha ispirato alla sua penna la deliziosa originalità di *Margarita e il gallo*, ambientato nel '500 e percorso dalla vivacità di un inventivo vernacolo lombardo-emiliano. Ma anche l'onirica epifania di *Muratori*, che sulla calda spontaneità della parlata romanesca conduce un'affascinante fusione di sogno e di realtà. ■

Bibliografia

Curva cieca, Ricordi Teatro, Milano, 1992.
Maratona di New York, Ricordi Teatro, Milano, 1993.
La notte di Picasso, in *Hystrio*, n. 2.1993.
Gronchi rosa (micromonologo per il progetto *La confessioni*), in *Hystrio*, n. 3.1993.
Il capodanno del secolo, in *Hystrio* n. 4.1995.
Vizio di famiglia, Ricordi Teatro, Milano, 1996.
Vaiolo, in *Hystrio* n. 3.1998.
Marathon (Maratona di New York), Oberon Book, 1999.
California, in *Hystrio*, n. 4.2002 (Premio Hystrio alla drammaturgia 2002 a Scrittori per la pace).
Maratona di New York e altri testi (Buone notizie, Venditori, Dejavu, Senza Hitler), Ubulibri, Milano, 2002.
Maratona di New York, Adamic, Rijeka, 2004.
Una Topolino alle Mille Miglia, Gallucci Editore, Bologna, 2005.
Sei commedie in commedia (Vaiolo, Margarita e il gallo, Muratori, Animali nella nebbia, La notte di Picasso, Intervista), Ubulibri, Milano, 2006.

Teatrografia

Ostruzionismo radicale, 1986.
La notte di Picasso, 1990.
Porco selvatico, 1991.
Curva cieca, 1992 (Festival delle Ville Tuscolane).
Gronchi rosa, 1993, (Festival di Taormina).
Maratona di New York, 1993 (Premio Candoni 1992).
Fine del mondo, 1995 (vincitore del Laboratorio sulla Drammaturgia Italiana Contemporanea - Piccolo Teatro di Milano, 1995).
Di notte non bisognerebbe andare a caso, 1995.
Il capodanno del secolo, 1995 (Premio Idi 1995).
Vizio di famiglia, 1996 (Premio speciale della giuria al Riccione Ater 1993).
Dedicato ad HP - È la mia vita, 1997.
Vaiolo, 1998.
L'uomo della mia vita, 1999.
Venditori, 1999.
K2, di Patrick Meyers, traduzione e adattamento, 1999.
Dejavu, 1999.
Fine del mondo, 2000.
Il pezzo di carta, per lo spettacolo *La confessione*, Théâtre des Italiens, Paris, 2000; Festen di Vinterberg & Rukov, 2001.
Informazioni sul volo, per lo spettacolo *1991- 2001. Dieci anni di Europa*, Mittelfest, 2001.
Milano è un giardino, 2001.
Senza Hitler, 2001 (menzione speciale della giuria al Premio Riccione 2001).
Buone notizie, 2002.
Tre delitti, 2003.
L'apparenza inganna, di Francis Veber, traduzione e adattamento dall'omonimo film, 2004.
La completa confessione del Dottor Henry Jekyll, da *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson, 2005.
Una Topolino alle Mille Miglia, 2005.
Prima pagina, di Ben Hecht e Mac Arthur, traduzione e adattamento, 2005.
Animali nella nebbia, 2005.
Margarita e il gallo, 2006.



Nella pag. precedente, in alto, la locandina di *Muratori*, regia di Massimo Venturiello; in basso, Blas Roca Rey, Sabrina Knafitz, Massimiliano Franciosa e Lorenzo Gioielli in *Vaiolo*, regia di Maurizio Panici ed Edoardo Erba; in questa pag. Gigio Alberti e Maria Amalia Monti in *L'uomo della mia vita*, regia di Edoardo Erba.

i protagonisti della giovane scena/29

Corpi tragici nello spazio vuoto



di Mariateresa Surianello e Fabio Acca

Santasangre - Le prime apparizioni erano impiantate in un contesto consacrato all'eccesso, il tempo e lo spazio delle feste illegali. Con azioni spesso cruente Santasangre si inseriva nel sostrato ribollente

del rave, innescando con il pubblico una spirale di complicità, che alzava il rischio per i corpi dei performer. Da questi atti "extra teatrali", la compagnia romana ha costruito *Celle silenziose*, sorta di antologia del suo pensare e fare, territorio d'elezione dove i bisogni dell'anima fuoriescono dalla carne. Autobiografico, artaudiano, feroce nell'ingenuità dei segni espressivi, questo primo spettacolo si nutre degli umori dei suoi protagonisti che al sorgere del nuovo millennio, poco più

Nati all'inizio del nuovo millennio, i due giovani gruppi hanno in comune una formazione interdisciplinare tra teatro, arti visive, architettura e musica - I romani Santasangre si rifanno ad Artaud, mescolando *body art*, video e tecnologia in un *humus dark* e *post cyber punk*, mentre i friulani Cosmesi si affidano a forme performative costrette nella precisione claustrofobica del dispositivo scenico

che ventenni, raccolgono il dolore della perdita e come sopravvissuti cercano retaggi, tracce di colori. Ma nelle loro visioni il mondo è tinto di un nero profondo, interrotto solo dal rosso, e il candore del bianco - in Oriente significa lutto - non

conosce purezza, è la rasatura murale, la biacca di un clown o quella più inquietante su cui possono comparire rivoli di sangue, come sul corpo di Franko B. Animatori di questo blocco delle origini sono Maria Carmela Milano e Luca Brinchi che, insieme a Diana Arbib e Pasquale Tricoli, formano due coppie stabili (ai quattro, subito, si unisce Emiliano Pes), condizione ritornante nella genesi di molti gruppi teatrali italiani, anche se spuri come nel caso dei Santasangre, i cui percor-

si formativi transitano fuori delle scuole drammatiche. Il loro approccio alla scena è transdisciplinare e la costruzione performativa definisce linguaggi e scritture propri della nostra contemporaneità, con una tensione costante verso metodiche artigianali, impastate ad apparati tecnologici.

L'approdo alla stabilità, nel 2004, è un nodo essenziale nella vita del gruppo, dal nomadismo delle prime esperienze Santasangre sviluppa il bisogno di un luogo deputato alla creazione e alla fruizione delle sue opere e si insedia nel basamento di un anonimo palazzone della media periferia sud-est di Roma. Nasce così "il teatro" al Kollatino Underground, una zona protetta da confini definiti, una piccola sala modulabile sulle necessità di allestimento, costruita all'interno di un grande spazio di aggregazione che, in un *humus dark e post cyber punk*, trova la sua specificità tra un *piercing* spinto, un *hair styling* ragionato e un tatuaggio rivelatore. Mentre la compagnia sembra abbandonare un certo sensazionalismo (il sangue viene rappresentato, non esce più dal corpo ferito), quella ricerca dell'horror che connotava i suoi primi lavori. In coincidenza del suo insediamento nel *basement* al Kollatino, la compagnia porta a compimento *Faust*, reinterpretazione del testo di Christopher Marlowe che soddisfa lo stile di una poetica legata a esperienze di *body art* e alle esibizioni estreme di artisti attivi in operazioni di contrasto politico e rottura culturale - distruttori di tabù anche sessuali alla maniera di Otto Muehl, esponente dell'Azionismo Viennese - che ispirano il gruppo. Un'aura di ritualità si staglia dalle abluzioni purificatrici dell'incipit e prosegue fino alla cruenta estensione guanciale che Brinchi-Faust si procura sul volto, un'immagine di dannazione che accompagna il flusso monologico detto e compreso con fatica. Le radici del linguaggio radicate nelle *performing art*, Santasangre con *Faust* approfondisce l'elaborazione video e musicale, come esito, quest'ultima, dell'adesione al gruppo di Dario Salvagnini. Le sue sperimentazioni sonore si apprezzano meglio in '84.'06, che già nel titolo attualizza il romanzo orwelliano. L'elettroacustica elaborata sulle occorrenze sceniche diventa elemento protagonista di questo spettacolo materico, insieme alla voce riprodotta di Roberta Zanardo, recitante (in un aberrato, sul piano sintattico e lessicale, italiano) una serie di inutili comandi, e all'attore in scena. Tre elementi che si pongono in maniera dialogica, innestandosi sugli ologrammi manovrati dal vivo da Brinchi e Arbib, mentre i monitor vomitano immagini disgustose, tra le quali si distinguono le torture nel carcere di Abu Ghraib, in Iraq. L'effetto degli ologrammi quintuplica le presenze, ma Stefano Cataffo, invece, procede in solitudine nella sua ginnastica, chiuso in quella scatola scenica di costrizione e resistenza fisica fino all'annichilimento.

Come per il gruppo riminese dei Motus, la predilezione per le trasparenze del plexiglas e i video si mantiene nell'ultima ricerca di Santasangre, *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale* (segnalato lo scorso dicembre al Premio Tuttoteatro.com Dante Cappelletti), che indaga le suggestioni fornite dal *Mondo nuovo* di Aldous Huxley. Anche qui la macchinaria procura una visione di immagini moltiplicate che interagiscono con i corpi reali dei due attori (Zanardo e Cataffo). Felice la scelta di chiamare un fine dicitore come Roberto Latini che dal video fa lievitare l'inquietudine e l'angoscia per un futuro già

presente. Abbandonati i neri e i rossi profondi, Santasangre accoglie ora i grigi e i beige, colori marci, consunti e rivelatori di un viaggio attraverso un postmodernismo approdato a un quotidiano del dopo catastrofe, che sembra comporre un'estetica meno circense, di spettacolarizzazione del gesto estremo. Dopo la riappropriazione dei corpi attraverso tagli e aperture, la lotta per la compagnia romana è forse ora quella per la conquista delle tecniche attoriali. Con la consapevolezza di condurre una ricerca dissacrante, sempre oltre il limite della provocazione accettabile. *Mariateresa Surianello*

SANTASANGRE

La compagnia *Santasangre* nasce a Roma nel febbraio del 2001. Il primo spettacolo è del 2002, *Celle Silenziose*, studio finale dalle performance 0, Dalla colonia penale, Trasposizioni, Wundercarmern. La prima tappa di Studi per un Teatro Apocalittico, presentata nel 2005 a Cagliari nell'ambito del Premio Scenario, porta il titolo di Frame 60. Dopo due studi, *Faust* debutta nel 2005 al festival *Crisalide*. '84.'06 da *George Orwell* è del 2006. Nel novembre 2006 il primo studio di Spettacolo sintetico per la stabilità sociale è segnalato alla terza edizione del Premio Tuttoteatro.com Dante Cappelletti. M.S.

Cosmesi - Un buio che inghiotte la scena, l'attore e lo spettatore. Così potrebbe essere sintetizzato *Mi spengo in assenza di mezzi*, l'ultima provocazione di Cosmesi, giovane ma agguerrita compagnia friulana che da alcuni anni ha attirato su di sé le attenzioni della ricerca teatrale italiana. Un lavoro, tanto breve quanto significativo, in cui il pubblico è testimone di una proiezione negativa del teatro: un nero denso che, strutturato sulla base di una pulsazione sonora invasiva, avvolge la percezione materiale dell'evento, squarciato per istanti brevissimi solo da inquietanti baluginii, da alcuni violenti bagliori, o da un punto rosso che si muove nel buio. Fino al drammatico finale, che svela, finalmente in luce, il corpo disteso della performer, coperto da una grande bandiera nera. Il lavoro

In apertura una scena di *Avvisaglie di un cedimento strutturale*, del gruppo Cosmesi; in questa pag. un'immagine di '84-'06, da *Orwell*, della compagnia Santasangre.





In alto un'immagine di *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale*, dei Santasangre; in basso, una scena di *Mi spengo in assenza di mezzi*, dei Cosmesi.

nasce palesemente, a partire dal titolo, da un'ironica dichiarazione della cronica mancanza di "mezzi" che da sempre tortura l'esistenza degli artisti di teatro. Tuttavia, questa scelta di intraprendere letteralmente la strada dell'invisibilità rivela paradossalmente il tratto distintivo di Cosmesi: la volontà di porre al centro della propria indagine la natura isolazionista e patologica del *performer* alle prese con un'architettura spaziale, che insieme definiscono e strutturano il livello scenico dell'azione.

Una macchina scenica che fin dal principio, nel lavoro del gruppo, prende forme e complessità diverse: in *Avvisaglie di un cedimento strutturale* il dispositivo è razionalizzato in una scatola prospettica bianca, con un piano inclinato di vera maiolica; in *La corretta gestione dell'impianto* l'ambiente è disegnato a terra con la farina, sorta di *Dogville* in versione mandala; in *Prove di condizionamento*, l'*habitat* ideale della *performer* sarebbe dovuto essere (il condizionale è d'obbligo) una cella frigorifera capace di raggiungere la temperatura di - 10°, per poi invece risolversi, a causa del prevedibile deficit economico di una giovane compagnia, in un più modesto "stand" dal vago design anni Settanta, in cui l'attrice tenta di vendere il progetto iniziale mai realizzato. Infine, il già citato *Mi spengo in assenza di mezzi*, che pur sposando ancora la tecnica, per certi versi adolescenziale, di una dichiarazione di impossibilità realizzativa, fa del buio la condizione cognitiva di lavoro del *performer*, vagliandone possibilità e strategie drammatiche.

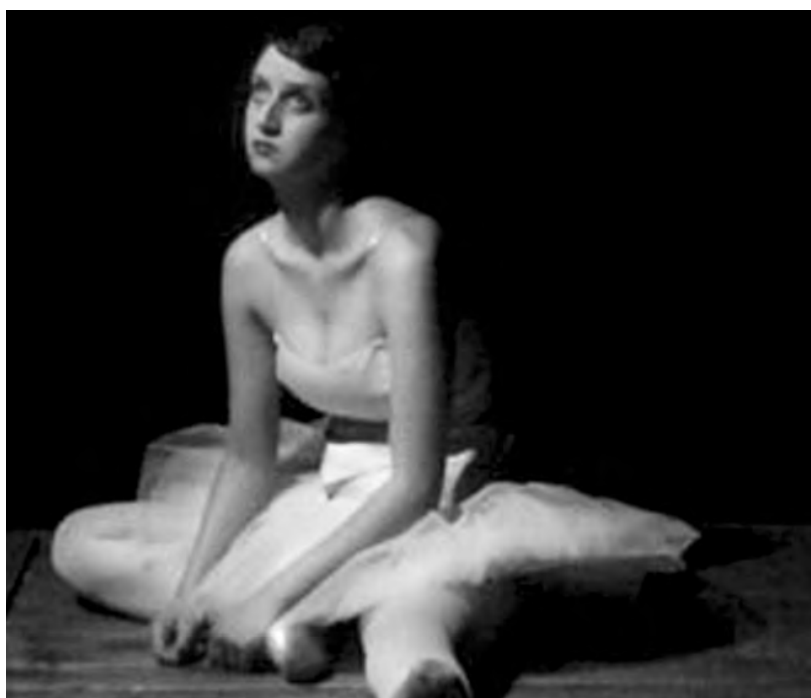
Questa sorta di "protoregia" - così amano definirla i due fondatori di Cosmesi - applicata allo spazio, ci aiuta a definire con maggiore precisione l'identità artistica della compagnia. Una prospettiva transdisciplinare che raccoglie, forse inconsciamente, uno degli elementi di originalità della generazione teatrale precedente, ovvero quella di dialogare strettamente non tanto con la tradizione drammatica del testo o dell'attore, quanto con i principi figurativi di una performatività chiusa dentro la precisione del dispositivo scenico.

Eppure, nonostante le aperte dichiarazioni di originalità e

autoriflessività («A noi interessa costruire una bolla autoreferenziale [...], non legarsi a un testo, non avere necessità di appoggiarsi a delle cose "vere", al teatro "vero", alla letteratura o alla parola, o all'attore») emerge un'aura beckettiana, a partire proprio dalla volontà di cimentarsi con lo scontro fisico, tragico del corpo con lo spazio vuoto, sia esso delimitato da una scatola scenica astratta, oppure che ritorni in maniera traslata con l'assenza di "mezzi", il buio, o la tentazione estrema della sottrazione del teatro allo sguardo. Le radici storiche del Nuovo Teatro ci hanno insegnato che l'occhio puntato sulla lezione del grande maestro irlandese equivale a un eterno ritorno: Quartucci, Remondi e Caporossi, Magazzini, Motus (solo per citare alcuni snodi generazionali) hanno attraversato, ciascuno con una diversa consapevolezza, questa strada, quasi fosse un confronto necessario con la modernità. In fondo, la figura che si aggira istericamente dentro lo spazio di *Avvisaglie*, non è altro che il recupero post-post di una (ancora post) moderna Winnie, alle prese con il proprio universo domestico. Ora Cosmesi sembra pronta a recuperare quella complessità di produzione che l'aveva imposta sulla scena. La nuova creazione, nuovamente puntata sulla drammaturgia dello spazio e della sua "abitabilità" in termini performativi, verrà presentata nella prossima edizione del Festival di Santarcangelo, da cui è anche co-prodotta. Non ci rimane che attendere. *Fabio Acca*

COSMESI

Cosmesi nasce in Friuli nel 2003 e raccoglie diverse abilità artistiche intorno alla produzione di eventi performativi. Nicola Toffolini ed Eva Geatti, artisti visivi e fondatori della compagnia, approdano al teatro nel luglio del 2003 con *Avvisaglie* di un cedimento strutturale, che nel 2005 si aggiudica il premio Iceberg. Ancora nel 2005, *Prove di condizionamento* partecipa al Premio Scenario ed entrambi i progetti vengono ospitati nella 35esima edizione del Festival di Santarcangelo. Nel 2006 una piccola produzione, *Mi spengo in assenza di mezzi*, incursione sonico-ambientale sulla visione. Oltre ai due fondatori, fanno oggi parte di Cosmesi anche Enrico Lain (architetto) e Michele Bazzana (artista visivo e "costruttore"), a cui vanno affiancate le collaborazioni di Lorenzo Commisso (artista visivo e musicista), Mirko Fabbri ("arredatore sonoro") e Stefano Pilia (musicista). F.A.



Teatro Gioco Vita



La bottega delle ombre

di Chiara Merli

La compagnia, che compie trentacinque anni, ha alle spalle una storia gloriosa, iniziata nel 1971 con il teatro d'animazione per le scuole e proseguita con un originale percorso capace di coniugare teatro d'attore e teatro d'ombre e di svariare dalle opere musicali (*L'uccello di fuoco*) ai miti (*Gilgamesh, Odissea*), passando per spettacoli originali (*Pescetopococodrillo*), ispirati a racconti (*Alice nel paese delle meraviglie*) o a film (*Miracolo a Milano*) - Conosciuto all'estero e forte di collaborazioni con artisti e istituzioni prestigiose, il Tgv è stato riconosciuto nel 2001 Teatro Stabile d'Innovazione e attualmente gestisce a Piacenza ben tre sale teatrali

«**C**aro Buzzati, immagino che forse tu non sia al corrente dell'attività di Teatro-Gioco-Vita che noi stiamo svolgendo con l'équipe di Franco Passatore e Silvio Destefanis nelle scuole teatrali milanesi [...]. Sono certo che trascorrendo una mattina con i bimbi di una classe impegnata in questa "spettacolazione", tu ne rimarresti certamente colpito in quanto la liberazione della fantasia e della creatività dei bimbi è, sempre, un fatto straordinariamente affascinante». Con queste parole Paolo Grassi invitava Dino Buzzati a fare la conoscenza di una realtà appena nata, tra le esperienze-pilota nell'universo confuso e ancora in via di definizione del teatro di animazione: era il 1971, e la collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano inaugurava - forse inconsapevolmente - per Teatro Gioco Vita un percorso poliedrico e multiforme, fatto di immagini, voci, bambini imbrattati di colore e sagome di cartapesta, ma anche di importanti riconoscimenti e preziose collaborazioni. Oggi quelle parole di Grassi vengono rievocate in un volume (*12520 giorni di Teatro, di Gioco, di Vita*, a cura di Diego Maj e Simona Rossi, con testi di Renato Palazzi, Ave Fontana, Diego Maj e Fabrizio Montecchi, pagg. 216, € 30), che celebra il trentacinquesimo compleanno di Teatro Gioco Vita. Ci saranno, nel libro, le voci di

chi ha voluto e vissuto Tgv fin dall'inizio: quella di Ave Fontana, che nel 1971, con i compagni di strada di allora, ha abbracciato la sfida di sperimentare un nuovo rapporto con il pubblico, abbattendo la quarta parete e reinventando i linguaggi del teatro; ci sarà la voce di Diego Maj, attuale direttore, unico superstite del nucleo originario, che ha traghettato Tgv verso il futuro, coniugando dimensione locale e proiezione internazionale. Ci saranno disegni, fotografie, bozzetti a ricostruire le tappe di un percorso creativo originale: anzitutto, le immagini si offriranno come silenziose testimoni di un'attività più di ogni altra sfuggente e impalpabile come è l'animazione teatrale, che ha caratterizzato l'impegno di Tgv negli anni Settanta. Interlocutore privilegiato della proposta di Tgv è il mondo della scuola, e con esso l'universo dei bambini; nel «teatro dei ragazzi» (secondo la nota definizione che diede Ettore Capriolo nel 1970) Tgv trova uno spazio da offrire alla libera espressione, un territorio in cui l'immaginazione dei giovani spettatori-attori diviene protagonista assoluta, pervenendo a una felice sintesi di esigenze didattico/pedagogiche e moduli espressivi propri delle avanguardie teatrali.

Dall'aula al palcoscenico

Il 1978 segna una svolta nell'attività della compagnia. Esaurito il percorso di ricerca sulle potenzialità dell'animazione, la compagnia avverte l'esigenza di rinnovarsi: sceglie, così, di uscire dall'aula per salire sul palcoscenico. Questo passaggio avviene nel segno del teatro delle ombre, di un linguaggio, cioè, pressoché sconosciuto in Italia, dalle grandi potenzialità espressive ancora da esplorare: a piccoli passi, coinvolgendo grandi artisti in un'avventura indubbiamente rischiosa, Tgv sviluppa un percorso "dentro" il teatro d'ombra, teso inizialmente all'approfondimento delle sue possibilità tecniche e successivamente alla

sua ridefinizione linguistico-espressiva, trasformandosi così in una sorta di laboratorio permanente: «È stato un momento unico e irripetibile - ricorda Diego Maj - una grande opportunità di fare ricerca, una fase di incontri con artisti diversi per sensibilità, linguaggi, esperienze teatrali, che sono stati disponibili a collaborare con il nostro gruppo e che hanno aiutato la nostra compagnia ad andare oltre la padronanza di una tecnica per acquisire una poetica. Il linguaggio delle ombre è diventato così per noi un vero strumento di espressione teatrale». Sfolgiando le pagine del libro, allora, le fotografie raccontano una storia fatta di luci e ombre, di spettacoli nati dalle più svariate ispirazioni - opere musicali (*L'uccello di fuoco* di Stravinskij), cinema (*Miracolo a Milano*), racconto (*Alice nel paese delle meraviglie*) - e produzioni originali, in cui la compagnia ha definito un'estetica personale e innovativa. Fino alla più recente produzione, *La barca dei comici*, ultimo esito del fortunato sodalizio con il Piccolo Teatro di Milano, in cui hanno inteso omaggiare Carlo Goldoni e insieme Giorgio Strehler con uno spettacolo che prende le mosse da un frammento dei *Mémoires* - l'autobiografia del drammaturgo che Strehler pro-

In apertura un'immagine di *Pépé e Stella* (foto: Raffaella Cavaleri / Iguanapress); in questa pag. la "spettacolazione" *Nino e gli altri* a Torino; nella pag. seguente un'immagine di *Miracolo a Milano* (foto: Massimo Bersani).

TGV: per saperne di più

Teatro Gioco Vita nasce a Torino nel 1971 per iniziativa di Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana e Flavia De Lucis; a tale nucleo si uniscono nel 1972 Diego Maj e successivamente Renato Palazzi e Pucci Piazza. Tra il 1971 e il 1978 Tgv si afferma come una delle realtà più interessanti del teatro di animazione, realizzando "spettacolazioni" di grande effetto - *Un mattino che si chiama teatro*, *Nino e gli altri* - consolidando la propria presenza nel mondo della scuola e stringendo rapporti con importanti istituzioni teatrali, tra cui il Piccolo Teatro di Milano. Nel 1973 Tgv approda a Reggio Emilia, dove lavora in modo continuativo fino al 1978. Opera sul territorio emiliano - ma non solo - arrivando nel 1977 anche a Piacenza. Qui, con la festa itinerante *Rinaldo in campo*, si conclude per Tgv l'esperienza dell'animazione, che dal 1978 lascia il campo al teatro d'ombra, e a un impegno produttivo che lo porta nel giro di poche stagioni a rivestire un ruolo-guida nel settore, in Italia e all'estero. I primi spettacoli - *Il barone di Münchhausen* (1978), *I tre grassoni* (1981), *Gilgamesh* (1982), *Odissea* (1983) - sono frutto della collaborazione con Tonino Conte (autore e regista) e Lele Luzzati (scene e sagome). Nel 1985, dopo *Il Castello della Perseveranza* diretto da Egesto Marcucci, *Pescetopococodrillo* segna il debutto alla regia di Fabrizio Montecchi, che diventa il regista stabile della Compagnia. L'anno successivo *La Boîte à Joujoux* porta Tgv sul palco del Teatro alla Scala di Milano. Nel 1988, in coincidenza con l'acquisizione di una sede stabile - il Teatro San Matteo di Piacenza - e il riconoscimento come Centro di Teatro Ragazzi, Tgv è costretto a ridefinire la propria struttura: da una fase di crisi esce rinnovato, inaugurando negli anni Novanta una lunga serie di produzioni, tra cui *Orlando furioso* (1991), *L'uccello di fuoco* (1994), *Orfeo ed Euridice* (1998), *Racconti d'Oriente* (2000), *La notte di San Donnino* (2001), *Una topolino alle Mille Miglia* (2005). *Miracolo a Milano* (2002) avvia una nuova collaborazione con il Piccolo Teatro, che porterà alla recente coproduzione de *La barca dei comici* (2007). Prosegue intanto la lunga serie di *tournee* internazionali in Europa, ma anche negli Stati Uniti e in Brasile, Canada, Giappone, Cina, Israele, Taiwan. Si intensificano le collaborazioni con importanti istituzioni italiane e straniere, dall'Institut International de la Marionnette di Charleville-Mézières alla Fenice di Venezia, dal Covent Garden di Londra all'Arena di Verona, all'Opera di Roma. Tra gli artisti che, dal 1971 a oggi, hanno legato il proprio nome a Tgv basti qui ricordare Giorgio Albertazzi, Enrico Baj, Filippo Crivelli, Gianfranco De Bosio, Jean Pierre Lescot, Nicola Piovani. Attualmente Tgv è riconosciuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Regione Emilia Romagna come Teatro Stabile di Innovazione. Nel 2001 ha assunto la gestione del Teatro Comunale Filodrammatici e, nel 2003, del Teatro Municipale di Piacenza. C.M.



gettava di portare in scena negli ultimi anni della sua vita - per descrivere un viaggio iniziatico alla scoperta della magia del teatro e degli artifici della scena. E proprio nella *Barca* si ritrovano quegli elementi che nel tempo hanno costruito l'identità di Tgv e ne hanno definito la cifra poetica. Anzitutto, l'artigianalità, tratto distintivo del loro *modus operandi* che, ricollegandosi all'originaria accezione di *ars*, ha fatto di ogni elemento dell'artificio teatrale l'oggetto di una minuziosa ricerca tecnica, di una scelta paziente, laboriosa, meditata. In secondo luogo, la vocazione pedagogica che, dagli albori dell'animazione fino a oggi, ha costituito il carburante di cui si è alimentata la creatività di Tgv, sempre tesa a esplorare nuovi canali di comunicazione con il proprio pubblico. Quindi, un profondo rispetto per il pubblico dei bambini, intesi come "piccoli spettatori" (secondo la lezione strehleriana) a cui consegnare un messaggio poetico fatto di sogni e realtà; infine, su tutto, la fantasia, il coraggio di liberare l'immaginazione, senza però dimenticare l'impegno, nella convinzione che «la finalità del teatro sia anche insinuare dubbi sui consueti modi di essere, spalancare prospettive impreviste, suscitare insoliti pensieri».

Tante case per tante cose

Le ombre e la compagnia, il laboratorio e la ricerca espressiva non esauriscono il complesso delle attività di Tgv, che oggi è tante cose insieme. È una solida struttura organizzativa, che vive in tante case - il San Matteo, il Teatro dei Filodrammatici e, adesso, anche il Teatro Municipale di Piacenza - gestendo stagioni teatrali complesse e variegate, senza perdere di vista l'obiettivo di una programmazione di elevato livello qualitativo. Tgv è rapporto con il territorio: a partire dall'acquisizione del Teatro San Matteo quale sede stabile, ha potuto svolgere un lavoro in profondità per costruire - non senza sforzi, e talvolta dure battaglie - un'immagine di sé forte, sfidando il provincialismo con una proposta marcatamente sperimentale, insolita quanto rischiosa. Contestualmente ha affrontato «un lavoro costante di formazione, uno sforzo pionieristico di "costruzione" del pubblico - dice Maj - C'era il senso di un'innovazione, una volontà di raggiungere le nuove generazioni, di rinnovare il pubblico. Abbiamo colmato un vuoto, in un territorio dove la ricerca mancava del tutto. Con il San Matteo - una casa dove accogliere i nostri spettatori - siamo riusciti a dare un segnale forte, deciso sul pubblico». Oggi la politica culturale di Tgv si esplica in un impegno di formazione permanente, attraverso lo sviluppo di percorsi educativi tra teatro, cinema, letteratura e laboratori creativi rivolti a un ampio pubblico. Tgv è, infine, una storia di incontri, di felici sodalizi artistici, come quello con l'"amico fraterno" Lele Luzzati. Da sempre, infatti, ha preferito - in controtendenza - il "regime della collaborazione" a quello della concorrenza: come spiega Maj, «ho sempre creduto che fosse necessario confrontarsi con persone più capaci, per misurarsi e per conoscersi. Grazie agli incontri con i grandi artisti abbiamo avuto modo di imparare tantissimo. C'era allora una disponibilità, una curiosità, una voglia di sperimentare, che probabilmente adesso manca. C'era qualcosa che ci teneva uniti: certamente un senso forte del teatro, ma anche un modo comune di intendere la vita, il lavoro, i rapporti umani; c'era la



condivisione di un'etica. Questa anomalia è il nostro principale elemento di forza, ciò che ci permette di interrogarci sempre su noi stessi e sul nostro lavoro». Con il ricordo di Luzzati - e della mostra *Un mondo di figure d'ombra* a lui dedicata - si conclude il volume di Tgv, e anche il nostro viaggio nell'attività di questo piccolo grande Teatro, che ha saputo coniugare l'estensione e la profondità, rimanendo sempre fedele a un'idea pura e artigianale del fare teatro. ■

festival
PRATO 20/28 APRILE 07

arteRiosa
presenta:

IbsenNear

design samuelli calvisi

PARLANO DI NOI SUONI E IMMAGINI DA SPETTRI DUO SCHIAFFINI-SCHIAVONE
HENRIK IBSEN - EDVARD MUNCH SUGGERIZIONI VISIVE
PEER GYNT DA H. IBSEN DISTILLERIA TEATRALE CECAFUMO
TERJE VIGEN DI VICTOR SJÖSTRÖM MUSICA DAL VIVO DI ALESSANDRO BIGLI
UN NEMICO DEL POPOLO DA H. IBSEN DI MARCELLO CAPPELLI
DAMMI LA LUCE DA H. IBSEN DI ALBERTO CASTELLANI
(SI PREGA DI NON DISCUTERE DI) CASA DI BAMBOLA
 TEATRINO CLANDESTINO
H.G. / SCRIVERE È VEDERE INSTALLAZIONI
IBSEN E MUNCH CONFERENZA a cura di Antonio Audino
HENRIK IBSEN, UN PROFILO Libro di Franco Perrelli
ROSMERSHOLM DI IBSEN PER ELEONORA DUSE Libro di Francesca Simoncini

INFO: ibsenear@arteriosa.it - tel 0574 026534 - www.ibsenear.it

Con il contributo di: Regione Toscana, Provincia di Prato, Comune di Prato. In collaborazione con: Reale Ambasciata di Norvegia in Italia, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Officina Giovani Cantieri Culturali ex Macelli

critiche



Ronconi/Goldoni/Broch

sua felice vena creativa veneziana. Quel ventaglio che passando di mano, come un fragile aquilone delle umane passioni, increspa i rapporti di un *huis clos* sociale e - parole di Goldoni - «fa girare la testa dal primo all'ultimo», viaggia non in un cielo al bello fisso ma in mezzo a una nuvolaglia che annuncia alla lontana il cambiamento di un'epoca. Non diciamo (sarebbe troppo) che sentiva grondare alla lontana i tuoni della Rivoluzione francese; ma al fondo del grigio *marivaudage* delle ripicche, delle incostanze amorose, dei calcoli e degli equivoci che si trascina dietro il ventaglio-aquilone ci sono il presentimento di una rottura dell'umana armonia, il mulinello delle contraddizioni mosso dal vento della Storia, lo sfinimento di funzioni e presunzioni di un corpo sociale. E questa *finis mundi*, nella seconda parte, Ronconi la «teatralizza» con i lampi, i tuoni e i venti destabilizzanti di un temporale epocale. E che questo approccio sia un vigoroso tentativo di sottrarsi al manierismo goldoniano, nessun dubbio. Le distanze prese dagli stereotipi del recitar Goldoni, l'uscire dall'ambigua commistione tra commedia delle maschere e riforma cui hanno fatto ricorso tanti registi, Strehler compreso, e la «scommessa» che *Il ventaglio* annunciasse l'Ottocento del teatro borghese hanno sconcertato parte del pubblico e della critica. Si è scritto che *Il ventaglio* è nella lettura ronconiana intriso di un gravità e di una malinconia inusitate in Goldoni che l'opposizione fra il triangolo borghese-aristocratico (Evaristo-Candida-il Barone), e il triangolo popolare (Giannina-Crespino-Coronato) è irrigidita in schemi classisti. E che la meccanicità dei comportamenti richiesta agli attori amplia per eccesso l'assunto dimostrativo, che l'allegorico «tornado» dell'epilogo che fa tremare il palcoscenico e volare i tavoli è del pari eccessivo. E qui, senza volere sminuire la «carica riformatrice» dell'allestimento e la bravura di un cast pur difforme negli approcci interpretativi, ci si può chiedere forse, ragionevolmente, se Ronconi (intendiamo l'ultimo Ronconi) è congeniale, e in quale misura, con il mondo di Goldoni. Non è una domanda di poco conto;

L'economia dei desideri

Al Piccolo e a Ronconi l'onore di dare il *coup d'envoi* alle celebrazioni per il tricentenario della nascita di Goldoni. Il contributo che alla sua quarta regia goldoniana (dopo *La buona moglie*, *La serva amorosa* e *I due gemelli veneziani*) dà in questo senso Ronconi è senz'altro rilevante, forse nei propositi più che nei risultati. Ronconi ha considerato *Il ventaglio* per quello che è: una commedia della lontananza, di un «esilio», scritta a Parigi forse pensando - senza confessarselo - a un possibile ritorno; e dunque

IL VENTAGLIO, di Carlo Goldoni (1765). Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gabriele Mayer. Luci di Gerardo Modica. Musiche di Paolo Terzi. Con Raffaele Esposito, Giulia Lazzarini, Pia Lanciotti, Giovanni Crippa, Massimo De Francovich, Riccardo Bini, Federica Caspellini, Francesca Ciocchetti, Gianluigi Fogacci, Simone Toni, Giovanni Vaccaro, Pasquale De Filippo, Matteo Romoli, Marco Vergani. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa - Odeon, PARIGI.

tendendo alcune corde della memoria, fra cui la nostalgia. Non solo: a Parigi, nonostante i fasti di Versailles avvelenati da incomprensioni e gelosie, si era incrinata l'*insouciance* della

vuol dire chiedersi se la recitazione strascicata-straniante che esige dai suoi attori (a eccezione della Lazzarini, impeccabilmente «strehleriana»), le scoloriture antinaturaliste o soprainventate con cui sono dette le battute, l'alternarsi di eccessi psicomotori e di astratte implosioni, la disinvolta frammistione di slanci espressionistici e irrigidimenti marionettistici e il ritmo, soprattutto il ritmo *au relenti*, con smagliature di tempi e di ricordi, se tutto questo - che è ormai la consolidata caratteristica di uno spettacolo ronconiano - sia compatibile con la «fisiologia» del teatro di Goldoni. *Ugo Ronfani*

Quando Ubulibri nel 2001 pubblicò il teatro di Broch, apprezzai l'impresa editoriale, ma mi augurai di potermi fermare alla lettura. Broch non è Brecht e neanche Toller e la sua scrittura per la scena, troppo preoccupata di spiegare in dettaglio i meccanismi con cui l'economia stritola l'umanità, affoga la sua indubbia intelligenza in una verbosità indi-

gesta e assai poco teatrale. E forse non è un caso che le rappresentazioni delle pièces di Broch si possano contare sulle dita di una mano. Probabilmente in virtù della selezione naturale che la Storia opera non solo sugli uomini, ma anche sulle loro opere. Per contro, bisogna ammettere che, in questi ultimi anni, il tema del lavoro e quello dell'economia sono entrati prepotentemente e doverosamente sulle nostre scene, da Celestini a Paolini passando, appunto, per Ronconi, che già l'anno scorso si era cimentato a Torino in *Lo specchio del Diavolo*. È quindi un coerente percorso il suo, anche nella scelta "lieve" di una forma, quella della commedia, per raccontarci le innegabili coincidenze tra due società - quella della Germania anni '30 e la nostra - messe in crisi da un'economia spesso virtuale, fatta di giochi di prestigio in borsa, di capitali inventati e di avventurieri senza scrupoli. Certo, nella pièce di Broch, ex capitano d'industria ebreo convertitosi al cattolicesimo, non compaiono furbetti del quartierino, ma protagonisti, in un raffinato hotel decò nell'arco di un paio di giorni, sono banchieri ed elegantissimi (forse nobili) truffatori con le rispettive, fascinoso figlie e amanti. Lì, in un giro di valzer, si consumano i capitali mal investiti del banchiere Seidler (De Francovich, stranamente opaco e sotto tono), gli imbro-

gli amorosi e finanziari del truffatore-gentiluomo Laborde (Popolizio, troppo rozzo nei gesti e nei toni per essere credibile) e le avventure erotiche delle donne al loro seguito. Tutti vorrebbero suicidarsi con la stessa intensità di intenti con cui ci si propone per una partita di burraco. Nessuno, neanche le donne, ha voglia di legami stabili, tutti tendono alla fuga: la simpatica Stasi, truffatrice di truffatori di Anna Bonaiuto (la migliore, insieme a Giovanni Crippa nel ruolo dell'ottuso direttore di banca Ruthart), ma anche la bella e disillusa figlia di Seidler, Agnes, tratteggiata da Pia Lanciotti con algido *glamour* alla Greta Garbo. Un'"allegra apocalisse" in cui tutti parlano, parlano, parlano e il cui il ritmo dovrebbe essere frivolo e veloce come in un film di Lubitsch. Invece, vuoi per la verbosità di Broch, vuoi per le consuete dilatazioni della recitazione ronconiana, il meccanismo funziona a singhiozzo, poco aiutato anche da una scena di glaciale eleganza, che rende il luogo dell'azione più simile a un obitorio che a un cinico hotel del libero scambio. E anche gli attori paiono poco a loro agio, prigionieri di un'astrattezza rarefatta che spegne l'ironia di questo beffardo *vaudeville*, forse più adatto a essere letto come testimonianza di un'epoca che a essere oggetto, oggi, di una messinscena. *Claudia Cannella*

Crolli, tutto come prima

1989 - CROLLI, di Serena Sinigaglia, anche regista. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Con Fabio Chiesa, Mattia Fabris, Marilde Facheris, Stefano Orlandi, Marcela Serii. Prod. Atir, MILANO.

Instancabile, in attesa di misurarsi sulla scena del Piccolo che le ha dato carta bianca, Serena Sinigaglia ha completato con *1989-Crolli* l'ultima parte della trilogia con cui ha voluto inscenare, sulle corde civili, uno psicodramma della sua generazione. Quella dei trentenni, smarriti nella «sconclusionata confusione» di una contemporaneità caratterizzata dal crollo delle certezze e dei valori: un paesaggio di rovine dove, tuttavia, si cerca di ricostruire con disperata, vitalistica speranza un non ben definito futuro. La definizione di uno spettacolo «sconclusionato» è della stessa Sinigaglia, che si è resa conto di essere chiamata a rappresentare un periodo contraddittorio e confuso, visto che con il muro di Berlino è crollata un'epoca senza che dal mondo sgretolato uscisse un nuovo ordine. La metafora scenica ideata da Maria Spazzi è chiara: un muro e enormi scatoloni che contengono ideologie e consumi stanno a indicare che, dopo il crollo dell'89 e i tormentoni *fin de siècle* evocati con grottesca ferocia (Ceausescu e il terrore, l'effimera Perestroika sovietica, la rivolta studentesca a Pechino, la repressione cecena di Putin), tutto è tornato come prima. Illusoria la catarsi, la *fiction* mediatica invece del reale stato del mondo, l'eterno ritorno del potere che erige altri muri, un'umanità lobotomizzata, senza memoria e futuro. Spettacolo «sconclusionato», appunto, perché limitato a un buio presente; e la Sinigaglia (che a nostro parere è dotata dello stesso vitalistico vigore di una Ariane Mnouchkine), in novanta minuti di parossistica inquietudine, mette così in scena lo smarrimento di una generazione, orfana di una morale e di una politica. Il giovane pubblico del Teatro Leonardo, nel cuore della città universitaria, è stato come calamitato dagli episodi con cui gli attori dell'Atir, il gruppo della Sinigaglia, hanno inscenato con talen-

In apertura una scena di *Il ventaglio*, di Carlo Goldoni; in questa pag. Massimo De Francovich e Massimo Popolizio in *Inventato di sana pianta*; di Hermann Broch, entrambi con la regia di Luca Ronconi.



INVENTATO DI SANA PIANTA ovvero *Gli affari del barone Laborde*, di Hermann Broch. Traduzione di Roberto Rizzo. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Jacques Reynaud. Luci di Gerardo Modica. Musiche di Paolo Temi. Con Massimo De Francovich, Pia Lanciotti, Massimo Popolizio, Anna Bonaiuto, Giovanni Crippa, Giacinto Palmari, Pasquale Di Filippo, Andrea Germani, Gabriele Ciavarrà, Marco Brinzi, Paolo Garghentino, Andrea Coppone. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

to e passione questo "gioco al massacro" che ha i toni di una farsa tragica e diventa alla fine la metafora di un'oscura avventura nel labirinto del Minotauro. Lo spettacolo fa pensare, per l'irridente ironia con cui è condotto, al giovane Jarry quando, più di un secolo fa, con *Ubu Re* distruggeva l'arroganza stupida del potere. Con *1989-Crolli* Serena e i suoi attori ci hanno proposto consapevolmente o no, mi pare, un loro *Ubu Re* per il Terzo Millennio. *Ugo Ronfani*

Mazzarella, Santo Bevitore

LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE, di Joseph Roth. Regia di Andrée Ruth Shammah. Con Piero Mazzarella, Linda Gennari, Giovanni Lucini. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Soltanto uno scrittore dall'anima bella di poeta come Joseph Roth poteva raccontarci in poche paginette limpide e asciutte una di quelle storie che fanno subito breccia nel nostro cuore, *La leggenda*

del Santo Bevitore. È la storia di un *clochard*, Andreas, che una sera di primavera a Parigi incontra un distinto e misterioso signore che gli offre duecento franchi a patto di restituirli alla chiesa di Santa Maria di Batignoles, dove c'è una statuetta di Teresa di Lisieux con cui l'eliminatore dalla vita scioperata ha un debito. E soltanto forse Piero Mazzarella, straordinario attore dal nostro teatro e dai nostri registi (salvo Strehler) mai valorizzato a dovere nel corso della sua lunga carriera, poteva far rivivere in scena quel grandioso personaggio, guidato con mano discreta da Andrée Ruth Shammah. Rifuggendo il pittoresco, giocando in penombra, alla regista milanese bastano gli accenni di qualche nostalgica canzoncina e una scena minima, che rappresenta un *bistrò* le cui pareti ricevono le immagini di una Parigi piovosa e *d'antan*. A Mazzarella basta appoggiarsi al bancone del bar o sedersi a un nero tavolino di ferro e, con quella sua mimica che nasce da una vibrazione interiore, con quella sua voce roca e carica di nebbia mirabilmente disvelare la parabola di un uomo che fugge il passato e ogni tipo di responsabilità, ma conserva un'anima semplice e un'ingenuità disarmante, più vittima che colpevole anche se la sua vita è segnata da macchie torbide e nere. Un uomo che come Roth ha scelto l'esilio e muore fra le braccia di una ragazzina sconosciuta che si chiama Teresa e che Andreas scambia per la santa innocente. Del *flatus* religioso del racconto forse il finale non coglie in pieno la risonanza, ma lo spettacolo (cui contribuiscono, figurine di contorno, Linda Gennari e Giovanni Lucini) è di quelli che possono lasciare un segno. *Domenico Rigotti*

Milano

E Mariangela sola se ne va mattatrice nella sua città

E sì, da una come lei, alla quale sono sempre piaciute le sfide, c'era da attenderselo che prima o poi tentasse l'avventura diversa. L'avventura che in gergo si dice *one woman show*, in cui, tutto in una volta, un'attrice può dar libero sfogo a tutte le sue pulsioni. Recitare innanzitutto, cosa che, lo sappiamo, Mariangela Melato sa fare bene, anzi benissimo, ma anche cantare, ballare (cosa in verità che le risulta un poco più faticoso), lasciarsi andare allo sfogo confidenziale dove, fintamente sincera o sinceramente bugiarda, si può finalmente dire tutto di se stessi. Tutto o quello che sembra più necessario e utile al grande gioco del teatro. Aneddoti spassosi legati alla vita della ribalta, ma anche raccontare, meglio poi se entra in campo l'autoironia, e lei di questo è maestra, piccole porzioni della vita privata. Magari parlare di solitudine. Ed ecco questo *Sola me ne vo*, con cui da alcuni mesi, con tappa privilegiata nella "sua" Milano, viaggia su e giù per l'Italia. Là sul palcoscenico non fa il sunto della sua carriera, ma zigzaga intorno ai ricordi, si permette di glossare su matrimoni che non ci sono stati, sulla sua vita da *single*, e quasi di soppiatto infilare celebri monologhi da lei recitati nel corso della sua carriera, fra cui non manca quello di Blanche di *Un tram che si chiama desiderio* sofferto, in primo piano, seduta al proscenio, come se fossero parole dettate dal suo cuore e non uscite dalla penna di Tennessee Williams. E poi, non mancando certo di personalità e di tanta passione, si butta "debuttante di lusso" nell'agone canoro chiamando in causa Brecht, Gabor e Glenn Miller e quell'italico *Sola me ne vo*, che rinfresca la giovinezza sua e del pubblico. Il quale sta al gioco, anche se

SOLA ME NE VO, di Vincenzo Cerami, Giampiero Solari, Riccardo Cassini, Mariangela Melato. Regia di Giampiero Solari. Coreografie di Luca Tomassini. Luci di Marcello Jazzetti. Musiche di Leonardo De Amicis. Con Mariangela Melato, Lorenzo Capelli (pianoforte) e sei ballerini. Prod. Ballandi Entertainment, SASSO MARCONI (Bo).

lo show straordinario non è. Nel senso che non trova l'amalgama perfetto. Troppe le mani che vi hanno lavorato: le sue, e quelle di Vincenzo Cerami, di Riccardo Cassini e di Giampiero Solari, il quale, anche in veste di regista, opera con abilità ma senza riuscire a trovare quel *fil rouge* che potrebbe far da collante. Anche se la fattura ha una certa eleganza e abbastanza originale è la scenografia, come ben realizzate sono le proiezioni su curiosi schermi ovali che servono anche da specchio e da cui schizza via un'orchestra virtuale. Dal vero invece, i sei boys sei, robocop con occhiali scuri che, caricandola di energia, le ronzano intorno, costringendola a immergersi nelle vagamente inquietanti coreografie di Luca Tomassini.

Domenico Rigotti

L'intellettuale e il suo doppio

TERRA DI NESSUNO, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Video di Dimitris Stathis. Luci di Luca Siola. Musiche di Ariel Bertoldo e Andrea Mormina. Con Gigio Alberti, Mario Sala, Giovanni Franzoni, Angelo Di Genio. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Desta sicuramente interesse la scelta, fatta da Lorenzo Loris, alla sua prima regia pinteriana dopo Williams, García,



Noren, Asmussen, von Mayenburg e Genet, di mettere in scena un testo poco frequentato come *Terra di nessuno*. Forte della bella traduzione di Alessandra Serra, egli costruisce uno spettacolo rigoroso e affascinante, rinunciando all'impianto realistico descritto da Pinter ed elevando a protagonista la memoria, la "terra di nessuno" del titolo. Il confronto/scontro tra i due protagonisti, forse un tempo compagni di studi, l'intellettuale di successo Hirst e il poeta *bohémienne* Spooner, si trasforma così nel dramma, tutto interiore, di una personalità scissa, in lotta con se stessa e il proprio ingombrante passato solo appena movimentato dalle isterie di Foster e Briggs, servitori di Hirst. La scelta di Loris, indubbiamente, è coraggiosa e nulla toglie alla problematicità del testo. Che è anzi esaltata, oltre che dalla splendida scenografia di Daniela Gardinazzi (uno spazio concentrazionario, metafisico, dominato dai libri e dalla schiera dei liquori, duplicato sullo sfondo da un ampio pannello sul quale viene proiettata a più riprese un'evanescente figura bianca) dalla suggestiva colonna sonora (la mistica *Wish you were here* dei Pink Floyd e *Riders on the storm* dei Doors), dalla specularità dei costumi (bianco per Hirst, nero per Spooner) e dal disegno

delle luci, che si insinua, sottile, nei momenti di rivelazione, rendendo labili i confini, come a sottolineare l'incerta identità dei protagonisti. Un simile incastro è perfetto per dare rilievo al gioco attoriale, qui affidato a Gigio Alberti e Mario Sala, bravi nella gestione dei tempi - i famosi silenzi pinteriani - e nella caratterizzazione dei personaggi. Il loro confronto è serrato, contraddittorio, scivola, lentamente, dal cicaleccio all'afasia e lascia trapelare accenti di autentica commozione. Li ricorderemo, quei volti paonazzi, quegli occhi sgranati, quel vano brancolare per sfuggire al baratro insondabile della morte. *Roberto Rizzente*

O'Neill, lacrime e sangue

LUNGA GIORNATA VERSO LA NOTTE, di Eugène O'Neill. Traduzione di Sonia Antinori. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Bruno Buganza. Costumi di Francesca Faini. Luci di Mario Loprevite. Con Marco Balbi, Claudia Giannotti, Emiliano Masala, Nicola Stravalaci, Francesca Minutoli. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

A volte ritornano lavori che già ebbero grossa risonanza. E magari a rilanciarli è un giovane e promettente regista (è il caso di Carmelo Rifici) che vuole guardare se reggono alla prova del palcoscenico. È il caso di *Lunga giornata verso la notte*, dramma sostanzialmente autobiografico, nato come liberazione di un grumo interiore conservato dall'autore per tutta la vita: quello dei suoi rapporti con la propria famiglia. James Tyrone raccoglie la mediocrità morale di papà O'Neill nei panni di un attore assai dotato di mezzi che rinuncia a realizzare i propri ideali per la sirena di un facile e redditizio lavoro di *routine*; Mary la madre coagula la subalternità di un'esistenza passata a seguire le tournée del marito e finisce morfinomane; Jim il fratello ubriaccone, forse colui che ha più



Nella pag. precedente Mariangela Melato in *Sola me ne vo*; in questa pag., in alto, gli interpreti di *Terra di nessuno*, di Pinter, regia di Lorenzo Loris; in basso, una scena di *Lunga giornata verso la notte*, di Eugène O'Neill, regia di Carmelo Rifici (foto: Angelo Redaelli).

ideali, esorcizza in tal modo l'inconfessato rancore verso gli estri fantastici e malati di Edmund-Eugene, il poeta. Nel rispetto delle unità aristoteliche, *Lunga giornata verso la notte* si snoda da un mattino fino a notte fonda nella villetta dei Tyrone. Ma l'inferno di O'Neill è meno rovente di quello di Strindberg. Si fa incandescente solo per scoppi isolati. In altri termini, si respira sulla scena una necessità di sofferenza e di pietà. Come in parte si respira anche nello spettacolo di Carmelo Rifici che non manca di una certa saldezza e di scrupolo verso il testo originale (pur se in parte amputato siamo a una durata quasi wagneriana). Uno spettacolo la cui idea forte sembra trovarsi in quell'atmosfera claustrofobica in cui i quattro protagonisti sono immersi. E che ben suggerisce la scena alquanto sinistra, da romanzo gotico, di Guido Buganza. La casa dei Tyrone a perdere così i suoi connotati realistici e diventare "luogo dell'anima", un luogo di allarmata minaccia e dove una teoria infinita di cupi quadri di antenati appesi alle sghembe pareti sembrano essere gli unici testimoni. Idea non banale ma sfruttata non in modo totale. Ciò a parte, Rifici guida bene il quartetto degli attori, anche se l'impresa è improba e la recitazione finisce col restare su un registro naturalistico, quello al quale forse il giovane regista voleva sfuggire. A cominciare dalla coppia giovanile composta da Emiliano Masala (Edmund) e Nicola Stravalaci (Jamie) a non uscire da un certo *cliché* d'Actor's Studio. Più straniato il padre del solido Marco Balbi. Quanto alla veterana Claudia Giannotti (un bel ritorno il suo) tiene la scena con invidiabile bravura restituendo, sulla linea di un'antica *tragedienne*, una Mary fragile e sofferente. *Domenico Rigotti*



Autopsia di un amore

L'ASSOLUTO NATURALE, di Goffredo Parise. Regia di Fabrizio Parenti. Scene di Carlo Maringola. Costumi di Emina Kreso. Luci di Arnaldo Ruota. Con Carla Chiarelli e Fabrizio Parenti. Prod. Crt, MILANO.

Cosa c'è di più naturale del rapporto tra un uomo e una donna? Assolutamente nulla. Ciò nonostante vale la pena di fermarsi a studiarlo, analizzarlo, sezionarlo. O almeno questa è l'idea che sta alla base de *L'assoluto naturale*, testo che Goffredo Parise aveva pensato per il teatro, ma da lui stesso considerato difficilmente rappresentabile: non a caso prima di questa messa in scena se ne ricordano solo due, una alla fine degli anni '60, firmata da Franco Enriquez e una, più recente, realizzata da Federico Tiezzi. Sempre in bilico tra testo teatrale e apologo filosofico, il testo prende in esame tutte le fasi di una *love story* paradigmatica, l'incontro tra l'Uomo e la Donna, la seduzione, l'unione, la crisi, la comparsa dell'Altro, la scomparsa (reale o simbolica, non cambia molto) del protagonista. Autobiografia (Parise visse dolorosamente la separazione dalla moglie)? Seduta psicanalitica? Cronaca disperata del conflitto tra ragione e sentimento? C'è un po' di tutto in questo "dialogo platonico o operetta morale sull'amore" (sono le parole con cui lo stesso Parise definì il suo lavoro) che permette sia di avvicinarsi a un autore poco frequentato dai nostri teatranti sia di interrogarsi sulla plausibilità del rapporto d'amore, sulla impossibilità di convivenza tra un Uomo e una Donna, sull'incontro/scontro tra

Desiderio e Ragione, tra Natura e Idea. La scrittura di Parise è alta, la sua lingua colta e raffinata, il suo approccio alla materia senza tentennamenti e Fabrizio Parenti (regista della messa in scena e interprete), pur nella necessità di sfrondare un testo di dimensioni ragguardevoli, ne lascia inalterati il pessimismo corrosivo, la lucida ironia, l'incisività. Lo ambienta, poi, in un luogo/non luogo dove convivono un prato verde e un letto, un albero e scatole che contengono oggetti non meglio identificati che sottolineano, esaltandole, da un lato la straordinaria leggerezza del testo (vengono alla memoria certe *performance* del miglior Woody Allen) e, dall'altro, la precisione scientifica, da etologo, di Parise. *Enrico Saravalle*

Nel mistero del desiderio

PRELUDIO A SOLARIS: L'AQUILA BAMBINA/RELOADED, testo e regia di Antonio Syxty. Scene, immagini e installazione multimediale di Felix Serra. Luci, suono e montaggio video di Fulvio Melli. Con Lucilla Agosti, Gaetano Callegaro, Isabella Macchi. Prod. Litta Produzioni, MILANO.

Chi si aspettava uno scandalo, magari attratto da quella locandina un po' osé affissa nel foyer del settecentesco Palazzo Litta, sarà rimasto deluso. Poco rimane del testo che nel 1992 fece scalpore al Premio Riccione. Se intatte restano le coordinate di fondo - la storia di due amiche, Rosa e Helix unite da un amore omosessuale, alla disperata ricerca di un dialogo col padre di Rosa - diversa, infatti, è l'ambizione che nutre, a quindici anni di distanza, il nuovo lavoro, in tre parti, di Antonio Syxty (il progetto si concluderà a giugno con *Visioni di Solaris - L'incontro e La risposta*). Non ha importanza, ce ne rendiamo conto a poco a poco, scoprire quale sordido passato leghi i destini delle ragazze: quello che conta davvero, per Syxty,

è dimostrare come la vita, e il teatro che la rappresenta, è un universo pressoché infinito di senso, aperto a un numero indecifrabile di storie e possibilità. Non c'è dunque da stupirsi se la linearità narrativa, ancora prevalente nella trasposizione di Ronconi del '92, venga continuamente messa in discussione dall'uso insistito delle tecnologie multimediali, in un gioco di rimandi e citazioni (tra gli altri, Orson Welles, Cronenberg, *Il mago di Oz*, *Solaris*, *Oasis*, *Gun's and Roses*, *Doors*, *Pink Floyd*, *Cat Power*, *Cranberries*) che amplifica lo spazio ristretto della sala per disegnare una realtà altra, potenzialmente infinita e speculare alla torbida vicenda vissuta sulla scena dai protagonisti. Il rischio, insito in una tale operazione, di scadere nell'auto-referenzialità, ammettiamolo, è considerevole, ma Syxty mostra di districarsi con abilità nella materia, potendo contare, oltre che su di un testo capace di rivitalizzare, con la struttura del *thriller* il dovuto erotismo, l'impianto filosofico della vicenda, su di un buon cast, capace di spezzare, con le frequenti e ossessive incursioni in platea, le rigide geometrie imposte dai video. Il risultato è uno spettacolo intelligente ed equilibrato, ben sintetizzato, nel suo significato, da quell'immagine del "magma pensante" con cui si chiude il romanzo di Stanislaw Lem citato nel titolo. *Roberto Rizzente*

E Bernarda venne ingabbiata

CASA DI BERNARDA, ispirato a *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca. Testo e drammaturgia di Carolina de la Calle Casanova. Scene di Gabriele Silva, Barbara Slocovich, Tommaso Giunchi. Con Carolina de la Calle Casanova, Enzo Mironi, Fiammetta Olivieri, Valentina Picello, Valentina Scuderi. Prod. Compagnia Baby Gang, MILANO.

Se c'è un'atmosfera che esala forti profumi di giglio e di gelsomino, se c'è un'atmosfera ossessivamente invasa da una sorta di voglia scatenante per la assenza-presenza del maschio, un'atmosfera di livide gelosie e di stalloni impazienti, questa la possiamo rinvenire ne *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca. E se c'è un colore che dalla Casa prorompe, esso è il bianco: il bianco dell'Andalusia, della calce, delle lenzuola incontaminate. Solo questo



colore può dominare in una rappresentazione del famoso dramma. Quella grande, potente metafora scenica della casa di donne sole, dove imprigionate sono le forze vitali dell'amore, del sesso e della libertà. Un bianco che adesso in questa *Casa di Bernarda* messo in scena da Carolina de la Calle Casanova per la compagnia Baby Gang non troviamo più. Bandito, invece, per lasciar campo al colore opposto. Al nero, un nero funereo, anche per i ventagli che gemono in mano alle protagoniste. Una scelta forte e coraggiosa. Controcorrente. E determinata fors'anche dal fatto che, via le impennate poetiche, via i turgori di immagini e le accensioni liriche (e in verità la locandina mette in evidenza il termine «ispirato»), il testo viene ribaltato. Ridotti i personaggi, e anche le figlie di Bernarda a due soltanto, Martirio e Razia, mentre prende rilievo la figura della nonna - la brava Valentina Picello - che vediamo dare in smanie amorose e pertanto viene inchiodata in una gabbia. Tutto procede con un taglio grottesco-espressionistico verso un finale apertamente in contrasto con quello dell'autore. Un finale beffardo, in cui la condanna peggiore la subisce la madre tiranna costretta (come si legge in una nota di programma) al «compito ingrato di amare» e quindi eccola, Bernarda, a finire nella gabbia. Finale piuttosto improvviso che arriva dopo che lo spettacolo, pur non mancando di momenti felicemente suggestivi ha mostrato aperti debiti con certo *nouveau théâtre* italiano (pensiamo a Emma Dante) non sempre ben metabolizzato. *Domenico Rigotti*

Lettere da una passione

VITA VIRGINIA, progetto, drammaturgia e regia di Elda Olivieri. Musiche di Ludovico Einaudi. Con Elda Olivieri, Adele Pellegatta, Claudia Mariano (al pianoforte), Martina Belli/Rachel O'Brien (parti cantate). Prod. Teatro del Buratto, MILANO.

Londra, dicembre 1922. A una cena, Virginia Woolf, scrittrice e fondatrice insieme al marito Leonard della casa editrice Hogarth Press, conosce Vita Sackville West, nobildonna, viaggiatrice e anche lei scrittrice. È l'avvio di un sodalizio amoroso e intellettuale che, sia pure con modalità e intensità differenti, accom-

pagnerà le due donne sino al suicidio della Woolf, nel 1941. La loro storia è testimoniata da un ricchissimo epistolario a cui Elda Olivieri ha attinto per scrivere e mettere in scena *Vita Virginia*. La scrittura è il *fil rouge* che si dipana lungo tutto lo spettacolo: scrittura come vocazione totalizzante e martirizzante al tempo stesso per Virginia, come attività portatrice di fama e successo per Vita, come terreno di confronto fra il genio tormentato della prima e la vitalità dirompente della seconda. Ma, soprattutto, scrittura epistolare, attraverso cui le due donne si svelano reciprocamente a poco a poco, modellando con le parole il sentimento che le lega e mantenendolo vivo negli anni. E al servizio della scrittura sono, coerentemente, la messa in scena e la scenografia, composta da pochi oggetti tra cui due leggi a cui Elda Olivieri, impegnata anche come attrice nel ruolo di Virginia Woolf, e Adele Pellegatta in quello di Vita, si alternano per dare voce con grande partecipazione emotiva al carteggio delle scrittrici. Fanno da suggestiva cornice l'accompagnamento dal vivo suonato al pianoforte da Claudia Mariano e gli appassionati inserti canori eseguiti a serate alterne dal contralto Martina Belli e dalla mezzosoprano Rachel O'Brien. In alcuni passaggi la recitazione è troppo improntata alla caratterizzazione drammatica, ma *Vita Virginia* è comunque un lavoro apprezzabilissimo per la sincerità degli intenti, per la raffinata semplicità e per la capacità di mettersi al servizio di una storia senza tradirne l'essenza. *Valeria Ravera*

Pio & Pio, zuffa in Paradiso

IO SANTO, TU BEATO, testo e regia di Renato Sarti. Con Renato Sarti, Bebo Storti, Delma Pompeo e i Riddle. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Papa Wojtyła è stato di manica larga: ha innalzato agli altari 482 santi e 1338 beati. Di conseguenza il Paradiso si è intasato, ed è rimasto un solo posto. A chi toccherà: a Papa Pio XII o a padre Pio? S'anima fra i due una santa zuffa alle soglie di un paradiso con nuvole e angiolotti di cartone, di un naif da circo

equestre. Mentre erompono le chitarre elettriche della blues band Riddle e i tuoni di un adirato Padreterno che alla fine, a differenza del Godot di Beckett, s'appalesa in scena con le sembianze della cantante nera Delma Pompeo. La quale strappa i due per le loro profane ambizioni, anima con i ragazzi della band un vivace *gospel-rock* e, democraticamente, invita le "sante pecorelle", leggi il pubblico, a designare il santo degno di occupare l'unico posto disponibile. Per esempio, suggerisce, don Romero o don Milani, padre Turoldo o il ragazzo (musulmano) che ha animato e guidato la rivolta dei bambini schiavi del Terzo Mondo. Prima di diventare, nel finale, una proposta decisamente meritevole di attenzione, perlomeno da parte nostra, la *pièce* di Sarti è una farsa dissacrante che, per tutto dire, ha toni anticlericali. Fra scurrilità grasse da Commedia dell'Arte e ammiccamenti alla Dario Fo e alla Paolino Rossi, Sarti è un Pio XII che parla un latino maccheronico e ha in testa una mitra che riproduce la cupola di San Pietro, mentre Storti, padre Pio, è un fratone pugliese che va matto per i peperoni fritti. Con travestimenti clowneschi e protesi carnascialesche i due s'abbuffano di pastasciutta, evocano fasti e nefasti dell'Inquisizione e della pedofilia mentre Radio Maria-Censura disvela, con la voce chioccia di Daniele Luzzati, colpe e omissioni della Chiesa romana e dei suoi ministri. I due, intanto, proseguendo la loro santa zuffa per aggiudicarsi il posto superstita in cielo, si buttano in faccia colpe e omissioni: il silenzio di Papa Pacelli sulla Shoah, la trasformazione di San Giovanni Rotondo in una italica Las Vegas. Saranno i tempi

turbati, lo sport
postmoderno
delle

Nella pag. precedente Carla Chiarelli e Fabrizio Parenti in *L'assoluto naturale*, di Goffredo Parise, regia di Fabrizio Parenti (foto: Francesca Biagioli); in questa pag. Bebo Storti e Renato Sarti, autore e regista di *Io santo, tu beato*.



guerre di religione, ma il pubblico popolare del Teatro della Cooperativa si scompiscia dal ridere in tutta questa prima parte della *pièce*, che non è certo un modello di self-control laico e che - ci è parso - guadagnerebbe a essere compattata. *Ugo Ronfani*

Peter Pan vola per i bambini

PETER PAN IL MUSICAL, ispirato al romanzo di James Matthew Barrie. Musiche di Edoardo Bennato. Regia di Maurizio Colombi. Coreografie di Gillian Bruce e Chiara Valli. Direzione musicale e arrangiamenti di Stefano Pulga e Mauro Spina. Direzione artistica di Arturo Brachetti. Costumi di Marco Biesta e Marica D'Angelo. Con Manuel Frattini, Claudio Castrogiovanni, Alice Mistrioni, Riccardo Peroni, Paola Giacometti, Gianluca Grecchi, Angelo Di Figlia e 16 ballerini interpreti. Prod. ATI Il Sifina, ROMA - Teatro delle Erbe, MILANO - Officine Smeraldo, MILANO.



La favola di Peter Pan rivive in un musical adatto soprattutto a un pubblico di bambini, grazie alla magia ricreata attraverso l'utilizzo della tecnologia digitale. E così diventano suggestivi il duello di Peter Pan con la sua ombra ribelle, gli alterchi con Trilly fatta solo di luce laser, lo spettacolare volo verso "l'isola che non c'è" tra le stelle che, create al computer, vengono proiettate anche tra il pubblico. Come colonna sonora sono state scelte le celeberrime canzoni di Edoardo Bennato (*Viva la mamma*, *L'isola che non c'è*, *Ogni favola è un gioco* e l'inedita *Che paura che fa Capitan Uncino*), purtroppo private del loro graffiante spirito rock a vantaggio di un taglio più melodico, eseguite dall'orchestra dal vivo e accompagnate da vivaci coreografie. Le scenografie, per altro un po' traballanti, sono ricreate ingigantendo i dettagli: la camera

dei fratelli Darling con enormi letti che fanno sembrare bambini gli attori e, solo l'interno della nave dei pirati di Capitan Uncino per evitare l'inconveniente di doverla costruire interamente. Appropriato alla parte è Manuel Frattini che, tuttavia, punta più sulla recitazione, caratterizzando con la sua voce in falsetto i capricci e le malinconie di Peter, trascurando le sue ben note doti di ballerino, così da penalizzare, in parte, la sua prova. Ironico è Riccardo Peroni nel ruolo di Spugna che diverte il pubblico cimentandosi anche in un tip tap sulle note di *Dopo il liceo che potevo far?* Grintoso è il Capitan Uncino di Claudio Castrogiovanni anche quando si scatena con la sua ciurma in *Il rock di Capitan Uncino*. Giustamente petulante è la Wendy di Alice Mistrioni. La scelta del regista è stata quella di costruire un prodotto "da cartoon" fruibile dal grande pubblico, tanto che le repliche sono state sempre esaurite, edulcorando però la storia e togliendo dalla versione originale qualunque inquietudine. *Albarosa Camaldo*

Strategie di amorosi sensi

LE RELAZIONI PERICOLOSE, da Choderlos de Laclos. Regia di Silvia Giulia Mendola. Scene di Daniela Negri. Costumi di Simona Isgro. Luci di Valentina Faloni. Coreografie di Alejandro Angelica. Con Anna Della Rosa, Tiziano Ferrari, Linda Gennari, Silvia Giulia Mendola, Umberto Terruso, Greta Zamparini. Prod. Pianoinbilico - Accademia dei Filodrammatici, MILANO.

La scelta di portare sulla scena un testo non drammaturgico, è noto, laddove non crea imbarazzo genera comunque una qual certa difficoltà: nel sostenere il confronto con l'originale, in riferimento tanto

alla sua tradizione (più o meno letteraria), quanto alla sua traduzione (più o meno letterale). De Laclos ha alle spalle una memoria non indifferente, tra schermi e palcoscenici si è caricato di un immaginario visivo decisamente ingombrante. Ma la carne è debole e il richiamo suadente, soprattutto per un gruppo giovane come Pianoinbilico: composta da attori eterogenei per formazione ma perfettamente amalgamati, la compagnia ben figura, affascinando il pubblico con una versione in costume che non appare scontata, né eccede in virtuosismi. Il che è mirabile, data la versatilità di un *plot* che dell'intreccio d'amore si nutre: uno zuccherino per lo spettatore. La scena sgombra richiama la scacchiera, le sue tattiche, le sue mosse forzate; le musiche e le coreografie giocano con il tango della gelosia. È forse vero che in entrambi i casi il coltello poteva spingere la lama di qualche centimetro più in giù; queste *Relazioni* non avranno alle spalle un'impronta registica forte, la chiave di lettura si addentra a fatica nei codici semantici del testo, non ne re-inventa una drammaturgia. Però pazienza, si migliorerà col tempo, le basi ci sono tutte. Perché bisogna riconoscere che questo spettacolo ha già uno sguardo limpido e un tocco pulito, da ferri da ricamo. La Mendola - attrice lei stessa - è brava regista di attori e si vede: Della Rosa, Ferrari, Gennari, Terruso e Zamparini sono di quelli da seguire attentamente, nei prossimi tempi. E se è pur vero che adesso giocano ancora in punta di fioretto, aspettiamo fiduciosi di vedere come sarà l'affondo. *Davide Carnevali*

Un Giardino filozarista

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Fabrizio Caleffi e Monika Nagy. Scene e costumi di Seba Stein. Musiche di Terzo Tempo Ensemble. Con Monika Nagy, Fabrizio Caleffi, Sofia Pauly, Gianluca Frigerio, Beatrice del Bo, Andrea Pierantoni, Giuseppe Marotta, Elisabeth Annable, Roberta Dente, Manfredi Pedone, Jimi Sh. Basha, Tina Fasano, Vittorio Marimpieri, Liana Granato, Marilù Ariano, Vanessa Dassò e con Cecilia Ferrari (pianoforte), Giulia Bonelli (clarinetto), Michael Pavia (violino), Miriam Repossi (soprano). Prod. Celebrity Group, MILANO.

L'angosciante affresco della decadenza dell'aristocrazia russa, incarnata dalla famiglia che ritorna nella sua proprietà



e nel suo grande giardino dei ciliegi, messo all'asta per riuscire a pagare l'ipoteca, diventa un funambolico quadro dove gli interpreti non risparmiano energie per coinvolgere la platea in un mondo che, invece di soccombere, si ribella con vigore al suo destino. Ed ecco i protagonisti scendere in mezzo al pubblico, chi con i pattini, chi con *verve* quasi clownesca, mentre nel processo di dissacrazione i ritratti degli illustri antenati diventano foto appese alla giacca. E così, invece di concludere la commedia con la mesta partenza della famiglia, viene aggiunto un provocatorio epilogo "filozarista" in cui si dà conto delle rocambolesche vicende politiche ed esistenziali dei suoi protagonisti, alcuni diventati rivoluzionari e altri morti per la difesa delle proprie idee, mentre i due aristocratici fratelli, Ljubov'Andrevna e Leonid Gaev (interpretati da Caleffi e dalla Nagy), si trasferiranno a vivere a Parigi e poi a New York, dove si godranno allegramente la vivacità della vita americana. Caleffi, che spesso rimane in un angolo della scena a osservare le sequenze di cui non è protagonista, dà al suo personaggio un divertito e straniato piglio kantoriano. In parte è Monika Nagy che, grazie alla sua bellezza e alla sua classe, ha il *physique du rôle* per interpretare il ruolo della svagata nobildonna. Di grande suggestione sono i brani eseguiti dal vivo dai musicisti, sempre presenti in scena, che accompagnano, tra l'ironico e il malinconico, lo svolgimento della vicenda. *Albarosa Camaldo*

Innamorati come cani e gatti

GLI INNAMORATI, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Gabriele Gi Russo. Scene di Roberto Crea. Costumi di I Dominorosa. Musiche di Paolo Coletta. Con Daniele Gi Russo, Angela De Matteo, Donatella De Felice, Antonio D'Avino, Pino L'Abbate, Armando Carino, Simona Esposito, Mario Zinno, Simona Sannino, Vittorio Cioncalo. Prod. Elsinor Teatro Stabile d'Innovazione, MILANO - Teatro Bellini Teatro Stabile di NAPOLI.

Fra le proposte del tricentenario della nascita di Carlo Goldoni figura anche questo vivace e fresco allestimento de *Gli innamorati*. I due litigiosi protagonisti, Fulgenzio (Daniele Gi Russo, suo anche l'adattamento e la regia) ed Eugenia (Angela De Matteo), pur risentendo nella

rigidità dei ruoli della tipologia della Commedia dell'Arte, hanno un loro spessore e vengono rappresentati con vitalità giovanile dagli interpreti che caratterizzano i loro continui bisticci con versi da cane e da gatto per mostrare, con ironia,

la loro inconciliabilità. A contorno si stagliano le altre brillanti figurine come l'impaziente sorella di Eugenia, Flaminia (Donatella De Felice), e Fabrizio (Vittorio Cioncalo), lo zio di Eugenia, che dopo aver dissipato il suo patrimonio va a cac-

Lella Costa

La fascinazione di AMLETO

AMLETO, di Lella Costa, Massimo Cirri, Giorgio Gallione. Regia di Giorgio Gallione. Costumi di Antonio Marras. Musiche di Stefano Bollani. Con Lella Costa. Prod. Irma Spettacoli, MILANO

Il tempo è fuori squadra. Gli eserciti di Fortebraccio attraversano il regno di Danimarca in armi. Il centro del palcoscenico è squarciato. Lella Costa racconta da sola tutto *l'Amleto* in tunichetta a mezza gamba e stivali. L'attrice, diretta da Giorgio Gallione, chiama in causa le antiche fonti medievali di Shakespeare, Amleto come *fool* e come simulatore che vuole portare alla luce trame oscure, la depressione e il prozac, il "pallido prence" di Petrolini, stregoni dell'anima malata come Crepet, la delusione di chi si aspettava un cambiamento etico e politico e si è ritrovato un governo con più di cento sottosegretari e un filo diretto con il Vaticano per mettere in frigorifero i Pacs. Ma questa volta, rispetto ai precedenti viaggi di narrazione dedicati alla Traviata, a Otello, ad Alice, c'è qualcosa di più della salottiera capacità di intrattenere facendo pensare. C'è un'identificazione forte col protagonista, più ancora che con le donne della tragedia. Gertrude è distante, serve per dare la luce giusta al figlio; Ofelia si accende solo nell'ultimo monologo, in un'incrinatura di dolore insostenibile, in un piegarsi improvviso del corpo che allude allo schianto che la porta ad annegarsi. E Lella Costa si scopre più efficace quando riesce a suggerire, magari con un dettaglio o con una sospensione. Ma è con Amleto, con le sue domande, essere o non essere, fingere la follia o affrontare una realtà stridente, che l'attrice ci regala momenti di fiato sospeso. Tronca la sua svelta e accattivante parlantina e ci trasporta in atmosfere intense, piene di risonanze, risucchiata dal fascino, dalla malia del personaggio e delle parole di Shakespeare. Le domande rimbalzano su quel palcoscenico sconquassato, antiche e sempre urgenti. A soppesare l'esistenza come domanda, sotto le piangenti note di sax di Stefano Bollani.

Massimo Marino

Nella pag. precedente una scena di *Peter Pan il Musical*, da James Matthew Barrie, regia di Maurizio Colombi (foto: Giovanna Marino); in questa pag. Lella Costa in *Amleto*, di Lella Costa, Massimo Cirri e Giorgio Gallione, anche regista dello spettacolo.



cia di un buon partito per la nipote. Divertente è la scena con Pappamolla (Armando Carino), il cuoco e servitore di Fabrizio, che recita in napoletano, nel disperato tentativo di preparare un pranzo per il promesso sposo facendo bella figura, ma senza spendere molto. Com'è tipico delle commedie goldoniane, fanno da contraltare alla vicenda sentimentale dei padroncini i servitori (l'intraprendente Tognino di Antonio D'Avino e la disponibile Lisetta di Simona Esposito) che costruiscono una storia parallela meno romantica, ma più concreta. Pur non dando una personale interpretazione, l'allestimento è realizzato in modo fedele al testo e mantiene un buon ritmo semplice e immediato.

Albarosa Camaldo

I goal del Cesarini

ZONA CESARINI, testo e regia di Valeria Ferrario, Gualtiero Scola (anche interpreti) e Andrea Perrone. Prod. Teatro Blu, MILANO.

Renato Cesarini è entrato nella leggenda dalla porta principale. Eroe dei due mondi, anch'egli. Non per il valore speso sul campo di battaglia, ma sul campo di calcio. Mezzala che ha fatto storia, per estro di gioco, intuito e capacità di sorprendere l'avversario, Cesarini nacque a Buenos Aires (ma vi è chi sostiene natali rigorosamente italiani) nel 1906, da un calzolaio marchigiano emigrato in Argentina. Realizzò i suoi sogni, come giocatore e poi allenatore, nella Juventus di Torino e nel River di Buenos Aires. Ma il suo mito, senza dubbio, dura

per via di quella "zona Cesarini" che, tradotta, è la capacità di ribaltare il risultato durante gli ultimi minuti di gioco. Valeria Ferrario, Gualtiero Scola e Andrea Perrone hanno scritto per la scena la straordinaria storia di un personaggio fuori dagli schemi, non solo per il calcio degli anni '30, ma anche per quello dei giorni nostri. Refrattario alle regole, ma generoso dentro e fuori dal campo, il Cesarini uomo e sportivo è raccontato senza fronzoli ma con sincera passione da Scola e Ferrario. I due attori seguono un ordine cronologico e si attengono con precisione ai fatti. Ma l'impianto linearissimo dello spettacolo - con gli interpreti al racconto interrotti solo da spezzoni di filmati d'epoca e da una fisarmonica - è, nella sua semplicità, una formula che funziona senz'altro per traghettare il pubblico nella biografia avvincente di un grande dello sport.

Anna Ceravolo

Nel teatrino di Faust

FAUST e BAUCI, da Johann Wolfgang Goethe. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Drammaturgia di Peter Iden. Scene di Josef Frommwiesser. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Franca Nuti, Gian Carlo Dettori, Giuseppina Turra, Margherita Giacobbi, Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

È a Vienna e a Berlino che avvennero i suoi anni di noviziato di Cesare Lievi. E da lì che partì la sua riscoperta dei grandi classici: Tieck, Kleist, Holderlin, Hoffmannsthal e naturalmente Goethe (ancor vivo il ricordo di *Torquato Tasso* e di *Clavigo*). Un grande amore al quale ora è ritornato con *Faust e Bauci*, singo-

lare *mixage* operato dal drammaturgo e studioso Peter Iden di brani appunto del *Faust* e in cui a essere coinvolti (e lo spettacolo a diventare anche un omaggio a due "mostri sacri" della nostra scena) sono Franca Nuti e Giancarlo Dettori. Si è detto *mixage* perché Iden dei dodicimilacentoundici versi dell'immensurabile capolavoro ne setaccia poche centinaia. Quelli che a suo giudizio servono a dimostrare il percorso interiore dell'uomo che, assetato di sapere e di amore, scivola nell'abisso del male, ma alla fine recupera il senso del bene. Sceglie Iden il grandioso episodio di Faust e Margherita. Cioè quella devastante tragedia nella quale dolore, morte, angoscia e solitudine si susseguono e si intrecciano decretando un apparente trionfo del regista degli eventi, Mefistofele (la brava Margherita Giacobbi). E accosta poi a esso la fiaba soave di Filemone e Bauci, due anziani coniugi uniti nella purezza di un amore totale, vissuto in modo autentico e generoso, in cui il viandante Faust nel corso del suo tormentato cammino incappa e la loro morte in un incendio farà scattare in lui la ribellione nei confronti del male. Lo avvierà alla redenzione. Interessante l'operazione e però sulla scena essa tende ad arrivare faticosamente. E sarà perché il lavoro di ingegneria teatrale è imperfetto. Non riesce il drammaturgo a risolvere bene l'aggancio fra le due vicende. L'episodio della sventurata Margherita appare sproporzionato, e condotto piuttosto elementarmente, rispetto al secondo. È pur tuttavia visivamente bello lo spettacolo di Lievi. E felice è la trovata di gestire le azioni dentro un piccolo teatrino dal frontale neoclassico, che rimanda a quei teatrini di burattini tanto cari a Goethe. Un teatrino dal quale entrano ed escono in continuazione in un susseguirsi di brevi, e forse un po' troppo lente, sequenze i due protagonisti quasi volessero mischiare sogno e realtà. La Nuti e Dettori pronti a mettere in gioco tutta la loro sapienza teatrale. Anche se l'impresa non è facile. Soprattutto quando ci si deve confrontare con i due grandi amanti. A Margherita e a Faust si possono prestare nobili gesti e splendidi toni vocali, ma Faust e Margherita a volte non si lasciano catturare. E allora Nuti e la Dettori più veri, autentici ci appaiono quando vestono i panni più poveri di Bauci e di Filemone.

Domenico Rigotti



Milano/Torino

Nel tragicomico mondo di Amélie

LIBRI DA ARDERE, di Amélie Nothomb. Traduzione di Alessandro Grilli. Regia di Cristina Crippa. Luci di Nando Frigerio. Suono di Jean-Christophe Polvin. Con Elio De Capitani, Elena Russo Arman, Corrado Accordino. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Non è una novità: da qualche anno, la *dark writer* dalla voce stridula, la belga Nothomb, la Bratz della narrativa europea ha un codazzo di fedelissimi fans. Non è una novità questo spettacolo, approdato al Teatro dell'Elfo di Milano, dopo il debutto estivo ad Asti Teatro. De Capitani, nella commedia ambientata in un immaginario Paese dell'est (come l'Ungheria dei film dei telefoni bianchi), è ancora una volta protagonista travolgente. Dunque: un prof. di letteratura ha la casa distrutta dalla guerra e si trova ad ospitare il suo assistente (Corrado Accordino) e la di lui *girl friend* (Elena). C'è carestia e gelo, per sopravvivere alla temperatura il trio comincia a bruciare i libri della biblioteca. Un apologo piuttosto *déjà vu*, no? La regia della Crippa fa di tutto per vivacizzare la serata e gli spettatori, già ben disposti nei confronti dell'unico testo della punk narratrice, rispondono con attenzione, partecipazione, divertimento e soddisfazione. Tutto bene: De Capitani è ammirevole, Elena Russo Arman encomiabile, Corrado Accordino deludente. Il testo in sé non merita analisi più approfondite. Sotto Amélie, poco. *Fabrizio Caleffi*

Un uomo in abiti eleganti legge assorto su una poltrona nella sala d'attesa di un aeroporto. La sua tranquillità è, però, disturbata dall'arrivo di uno stravagante personaggio - lunga giacca di pelle rossa e parrucca biondo-platino - deciso a voler attaccare discorso a tutti i costi. La conversazione, infarcita di citazioni filosofiche, soprattutto da Pascal e poi da Spinoza, diviene sempre più privata e subdolamente aggressiva. Lo scocciatore, che dice di essere svizzero e di chiamarsi Textor Texel, racconta la sua infanzia, il suo primo delitto e il momento in cui avrebbe perso la fede. Fra morti desiderate tanto intensamente da renderle reali e scorpacciate di disgustoso cibo per gatti, Texel giunge a confessare un delitto compiuto esattamente dieci anni prima: quello della donna che, un decennio avanti l'assassino, aveva violentato in un cimitero. A questo punto l'infastidita indifferenza dell'uomo in poltrona pare scuotersi e tramutarsi, progressivamente, in piccata riprovazione, turbamento malcelato, panico disperato. Un episodio della propria esistenza, accuratamente sotterrato, riappare nella sua tragica evidenza davanti agli occhi dell'uomo, conducendolo, nel finale, all'atto estremo del suicidio. Ma, prima che ciò accada, viene svelato il raffinato espediente sul quale si regge il romanzo della Nothomb da cui lo spettacolo è tratto: Textor e l'uomo seduto - ma in fondo lo sospettavamo già - sono la stessa persona, e il primo non è altri che il lato oscuro del secondo, quel "nemico" che ne debilita il senso morale e il controllo degli istinti primordiali. Di Mauro e Piazza, rinchiusi in una struttura cubica che accentua il carattere claustrofobico dell'allestimento, interpretano con ineccepibile misura i due protagonisti, senza cedere a facili gigionismi e passandosi le battute con complice e solidale armonia. Illuminati da luci acide, danno vita a uno spettacolo dal ritmo serrato e implacabile, che inchioda il pubblico, trascinandolo nei meccanismi oscuri e perversi della mente umana. *Laura Bevione*

COSMETICA DEL NEMICO, di Amélie Nothomb. Drammaturgia di Stefania Bertola e Michele Di Mauro. Regia di Michele Di Mauro. Scene e luci di Lucio Diana. Immagini e suoni di Elvis Flanella. Con Michele Di Mauro, Graziano Piazza, Maddalena Monti, Alessandro Lussiana. Prod. M.a.s. Juvarrà, TORINO.



La Pozzi Medea polifonica

MEDEA, di Christa Wolf. Traduzione di Anita Raja. Adattamento e regia di Elisabetta Pozzi. Luci di Angelo Ugazzi. Suono di Andrea Macchia. Musica composta ed eseguita dal vivo da Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi e Alessio Romano. Prod. Associazione Culturale Mistras, TORINO.

Infanticida, traditrice, maga astuta e potente grazie alla familiarità con le più oscure forze del male: queste sono le definizioni che ci vengono in mente per descrivere Medea, così come è stata dipinta da Euripide e, dopo di lui, da molti scrittori, classici e moderni. La Pozzi mette in discussione quel ritratto e fa propria la versione che del mito di Medea ha offerto la scrittrice tedesca Christa Wolf, andando alla ricerca delle fonti antecedenti Euripide. Il suo romanzo, intitolato *Medea-Voci*, è articolato in una serie di monologhi, attribuiti ciascuno a uno dei personaggi della vicenda: la maga Medea, ovviamente, e poi Giasone e Glauce, Acamante e Leuco, rispettivamente primo e secondo astronomo della corte di Creonte a Corinto. Elisabetta Pozzi si incarica di dare voce a ognuno di loro, a eccezione di Leuco, ruolo attribuito ad Alessio Romano, che si rivela adeguata spalla della primadonna. L'attrice, in tunica e pantaloni neri, ricorre a lievi accorgimenti per suggerire le varie individualità interpretate: un abito, una variazione nell'intonazione della voce che, saggiamente, non si traduce mai in caricatura, una posizio-

Nella pag. precedente Giancarlo Dettori e Franca Nuti in *Faust e Bauci* (foto: Bepi Caroli); in questa pag., in alto Elena Russo Arman e Corrado Accordino in *Libri da ardere*, di Amélie Nothomb, regia di Cristina Crippa; in basso una scena di *La cosmetica del nemico*, della Nothomb, regia di Michele Di Mauro.



Goebbels

Raccontare la nostalgia a colpi di parole e note

Lo spettacolo di Heiner Goebbels inizia già dal titolo: *Eraritjaritjaka*, termine con cui gli Aranda indicano il «desiderio di qualcosa che si è perduto», la nostalgia. Non si tratta quindi di un puro artificio linguistico per irritare lo spettatore, ma di una parola con cui il geniale compositore e regista tedesco, ha voluto offrire un assaggio di quell'armonioso "museo delle frasi" che ha costruito grazie alla combinazione di molteplici mezzi espressivi. *Eraritjaritjaka* è l'ultima parte di una trilogia ideata da Goebbels per André Wilms. Le tre opere hanno in comune la partitura testuale che le ha ispirate: la mancanza di narritività a favore di pensieri e parole in libertà, che aprono prospettive anziché incatenarle in una storia. Se *Ou bien le Débarquement Désastreux* unisce Conrad e ritmi africani, se *Max Black* fonde Wittgenstein alla musica elettronica, *Eraritjaritjaka* è un affresco di citazioni tratte da diari e appunti (*La provincia dell'uomo* in particolare) di Elias Canetti. Parole che esplorano la percezione e l'assimilazione del mondo da parte di un artista, spaziando da speculazioni sul comportamento umano alla natura del potere, dal linguaggio alla Storia, dalla musica agli animali. Un paesaggio di linda geometria, su cui si staglia una casetta bianca in miniatura, ospita il gioco tra André Wilms e i musicisti del Quartetto d'archi Mondriaan: gioco composto di spostamenti nello spazio a colpi di parole e note, quasi una partita le cui pedine hanno le sfumature della scrittura di Canetti e la melodia della musica classica contemporanea (Shostakovich, Ravel, Mossolov, Scelsi, Oswald, Lobanov, Bryars, Crumb). Wilms si muove sul palcoscenico, si lascia trasportare dalla luce e dalla musica fluttuando su toni e ritmi della lingua francese, praticando teorie che va enunciando. Tutto sembra immobile fino al colpo di scena che lo vede indossare il cappotto e uscire dal teatro seguito da un cameraman che ne filma le azioni fino ad arrivare, in auto, in un appartamento, che catapulto lo spettatore nel mondo privato del Professor Peter Kien (*Auto da fé*). In un audace cambio di prospettiva la vera casetta diviene l'immagine di una casa su scala reale in cui Wilms legge giornali, prepara omelette, piega calzini. Nel salto dal teatro al cinema si avverte una sensazione di spaesamento, quasi di disturbo per le aspettative disattese. Esterno e interno si fondono attraverso l'uso nitido di musica, teatro, video, letteratura che si uniscono per plasmare un'illusione straordinaria, creata attraverso il rigore dell'intero apparato scenico. Sulle note dell'*Arte della Fuga* di Bach si comprende che non tutto ciò che è stato mostrato è vero, realmente accaduto, eppure i nostri sensi si ostinano disperatamente a crederlo. Cinema? Teatro? Realtà o finzione? Goebbels, attraverso la messinscena della musica, la sinestesia delle sensazioni, suggerisce una lettura del mondo senza, tuttavia, rivelarne la realtà. *Patrizia Bologna*

in
Tour

ne fissa sul palcoscenico. Così, la fragile Glauce ci parla sempre dandoci la schiena, avvolta da un mantello candido, con una voce che scivola in nenia addolorata e quasi isterica. Giasone, invece, indossa un pesante cappotto scuro e ha gesti e toni aspri ed essenziali. La voce dell'attrice è, dunque, mutevole e armoniosa e, intonandosi alle musiche suonate dal vivo, diventa a tratti canto. Qualità della recitazione che appaiono con esemplare evidenza allorché Elisabetta diventa Medea: paura dell'abbandono, terrore alla scoperta dei crimini segreti sui quali si fonda il potere di Creonte ma anche nostalgia della propria terra e disincantata accettazione della propria sorte di esiliata. Tutto ciò conquista scenica concretezza nel volto, nelle movenze mai casuali, nella voce vibrante e policromatica dell'attrice. *Laura Bevione*

Borghesia in cornice

COME LE FOGLIE, di Giuseppe Giacosa. Regia di Oliviero Corbetta. Scene di Daniela Vassallo. Costumi di Elena Bedino. Musiche di Giorgio Li Calzi. Con Valeria Barreca, Elena Canone, Giorgio Lanza, Valentina Pollani, Alessandro Rigotti, Stefania Rosso, Lorenzo Scattorin, Francesca Vettori. Prod. Associazione Liberipensatori "Paul Valéry", TORINO.

Il centenario della morte di Giacosa è stato l'occasione per rispolverare uno dei drammi - quieti ma incisivi ritratti della borghesia italiana di fine Ottocento - composti dal drammaturgo piemontese. Corbetta, cosciente della distanza di quel mondo, rifiuta il naturalismo e, benché senza rimaneggiare né omettere, colloca il dramma all'interno di una scenografia che consente di astrarre la vicenda della famiglia Rosani in una dimensione di sognante atemporalità. I personaggi, fantasmi avvolti da eleganti abiti candidi, occupano enormi cornici dorate poste sul fondo della scena, dalle quali si discostano soltanto per recitare la propria parte. Lo spettacolo, insomma, denuncia esplicitamente la sua volontà non tanto di ritrarre, quanto di evocare; non di denunciare la crisi di una borghesia incapace di adattare i propri valori alla mutata realtà, quanto di evidenziare l'universalità di sentimenti quali l'amore



ERARITJARITJAKA. IL MUSEO DELLE FRASI, Ideazione, regia, musica di Heiner Goebbels da testi di Elias Canetti. Con André Wilms e il Mondriaan Quartet. Scena e luci di Klaus Grünberg. Live video di Bruno Deville. Costumi di Florence von Gerkan. Sound design di Willi Bopp. Prod. Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E. Coproduzione Schauspiel Frankfurt, Spielzeit Europa / Berliner Festspiele, Pour-Cent culturel Migros, T&M Odéon-Théâtre de l'Europe Paris, Wiener Festwochen.

filiale e l'inadattabilità alle regole della sopravvivenza. Il capo-famiglia - interpretato da Giorgio Lanza con il corretto candore, magari stanco e lievemente malinconico ma immutato - tampona senza successo il declino economico e morale della sua casa, con l'unica consolazione rappresentata dall'affetto concreto e incondizionato della figlia Nennele, una convincente Valeria Barreca. Una discesa verso il compromesso e la sconfitta dei valori ritenuti intangibili che si compie in scena senza strepiti, lentamente e quasi naturalmente, come l'inevitabile e silenzioso cadere delle foglie in un giardino che ci richiama alla memoria checoviani ciliegi. *Laura Bevione*

Talk show Céline

VI. GUERRA, AFRICA, AMERICA di Paolo Bignamini, Gian Maria Cervò, Valentina Diana, Tiziano Fratùs, Massimo Giovara. Drammaturgia di Maria Antonia Pingitore. Progetto e regia di Massimo Giovara. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Tita Giunta, Carlo Nigra, Bip Gismondi, Massimo Giovara. Prod. 'O Zoo Nò, TORINO - ScenAperta, MILANO - Festival Quartieri dell'Arte, ROMA - Il Mutamento Zona Castalda, TORINO - Teatrino Groggia, VENEZIA.

Un *anchorman* entra e afferma che farà di tutto per intrattenere il pubblico, un comico tenta un numero da varietà ma poi si mette a raccontare una barzelletta, una show-girl presenta una sfida tra fantomatici concorrenti. Chi ha letto *Voyage au bout de la nuit* e crede di ritrovare nello spettacolo degli 'O Zoo Nò gli scenari asfittici e di miseria nera del primo dopoguerra o il dramma di Bardamu sprofondato nella vita fino al collo e costretto a esplorare le cavità più oscure e meschine dell'epoca moderna, dovrà fare i conti con le proprie aspettative. Perché *Vi. Guerra, Africa, America* è al contrario uno spettacolo fatto di luci e di comicità, di canzonette e di esibizioni da *Buona Domenica*. Divertimento è la parola d'ordine di questo strano *talk-show*. I personaggi cercano di catturare il pubblico, di suscitare la risata facile ma alla fine non ci riescono e forse neanche ci credono, persi irrimediabilmente nella propria solitudine e in un freddo cinismo che diventa man mano inco-

regia di Malosti

Mitra, anfibi e melodramma per un Macbeth TECNO-POP

Affrontare un testamento come *Macbeth* dovrebbe comportare la scelta di una chiave di lettura privilegiata, da utilizzare quale boa cui attraccare nel mare dei possibili e plausibili significati. Malosti, invece, sovrappone e interseca tradizioni interpretative e critiche disomogenee, elaborando una messa in scena stratificata e complessa. La solennità del melodramma verdiano convive con lo sfrenato tecno-pop della festa a corte, il *Macbeth marine* con mitra e anfibi del primo atto diviene quello cinico e tristo del finale. Il

protagonista della tragedia non compie tanto una parabola, piuttosto pare assumere tre differenti identità, che risultano altrettanti modi di confrontarsi con l'esistenza. Se nella prima parte, *Macbeth* è quasi una marionetta inconsapevole manovrata da oscure ma convincenti Moire, dopo il delitto si tramuta in uomo in bilico, vinto dai dubbi e dalla sfiducia in quel destino a cui si era affidato, mentre nel finale è una sorta di Riccardo III, sovrano cinicamente sprezzante e volgare. Malosti offre generosamente corpo e voce al suo eclettico *Macbeth*, affiancato magistralmente da Michela Lucenti, che è una Lady nevrotica e carnale, sensuale e folle ancora prima di compiere il delitto. L'eterogeneità dell'allestimento si traduce anche nella varietà degli spazi scenici e delle tonalità della messa in scena: la prima parte è dominata dal nero e dai rimbombi, dagli echi della guerra e dall'esultanza dei vincitori; la seconda si svolge sullo sfondo del rosso della colpa e della passione sfrenata; il terzo è dipinto dal bianco accecante della morte e dell'ordine finalmente ristabilito. Tre tempi non omogenei neanche dal punto di vista dell'efficacia scenica: il primo stringente e destabilizzante, il secondo disperatamente vitale ed elettrizzante, il terzo a tratti fastidiosamente elegiaco e discontinuo. Un interessante esperimento drammaturgico alla ricerca di una nuova corroborante miscela tra l'insuperabile parola shakespeariana, la danza e la musica. *Laura Bevione*

municabilità. Incomprensione che genera la lite. L'arguzia del conduttore si tramuta in afasia, la barzelletta del comico è una storia agghiacciante, il gioco tra le due squadre rivela l'insensatezza delle rivalità e della guerra. Céline pervade col suo sguardo irritante l'intera rappresentazione, questo viaggio nella miseria morale dell'oggi, nella leggerezza e nella superficialità, quella di noi tutti che, rinchiusi del nostro perbenismo borghese,

abbiamo delegato alla televisione e ai comici la nostra esigenza di porci domande. Un viaggio al termine della spettacolarità odierna (dalla *stand-up comedy* alla *sit com* al *talk show*), che non riesce però a sganciarsi dai suoi linguaggi immediati, dalla sua frontalità, e finisce per perdersi in essi, consegnandoci, nonostante la bravura degli attori, figure prive di spessore e private del dramma. *Francesco Trapanese*



MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione di Raul Montanari. Adattamento e regia di Valter Malosti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Marzia Papparini. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche originali di Fabio Barovero. Coreografie di Michela Lucenti. Con Michela Lucenti, Valter Malosti, Graziano Piazza, Irene Ivaldi, Veli-Pekka Peltokallio, Emanuele Braga, Maurizio Camilli, Francesco Gabrielli, Massimo d'Amore, Giovanni Battista Storti, Yuri Ferrero, Lino Musella, Emanuela Serra, Alice Conti, Pablo G. Franchini. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro di Dioniso, TORINO.

Nella pag. precedente un'immagine da *Erarijaritjaka*. Il museo delle frasi, da testi di Elias Canetti, regia di Heiner Goebbels; in questa pag. Michela Lucenti e Valter Malosti in *Macbeth*, di Shakespeare, regia di Valter Malosti (foto: Tommaso Le Pera).

regia di Le Moli



ALGIDA ANTIGONE, tragedia messa al muro

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Massimo Cacciari. Regia di Walter Le Moli. Scene di Tiziano Santì. Costumi di Vera Marzot. Luci di Claudio Coloreffi. Musiche di Alessandro Nidi. Con Elia Schilton, Paola De Crescenzo, Franca Penone, Giancarlo Ilari, Fausto Cabra, Marco Toloni, Nanni Tormen, Maria Grazia Solano, Valentina Bartolo, Francesco Rossini, Enzo Curcurù, Lino Guanciale, Alberto Onofrietti. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Fondazione Teatro Due, PARMA - Teatro di ROMA.

della messa in scena che segna il debutto della compagnia di attori permanenti voluta da Le Moli. Un'impostazione che, tuttavia, non trova adeguata realizzazione scenica. La regia, decisa a evitare psicologismi o facili concessioni al *pathos*, costringe gli attori a una pressoché costante immobilità e a una recitazione monotona e piana, vagamente assimilabile a un brechtiano straniamento. Schierati lungo un muro grigio che costituisce l'unica, arcaicizzante, scenografia, pronunciano con tono monocorde le loro battute, cambiano lievemente posizione, suggeriscono un sentimento con brevi movimenti degli occhi, volgono la schiena agli spettatori o fissano lo sguardo oltre la platea. Nient'altro. La regia, in tal modo, non riesce, come invece vorrebbe, a cogliere il nucleo fondante della tragedia, estraendolo dal testo e mostrandolo nella sua lampante essenzialità. Ottiene, al contrario, il risultato di ridurre lo spettacolo a una fredda enunciazione di battute, nulla più che una lettura, senza che le parole pronunciate trovino eco e riscontro nei corpi degli interpreti. E questi, peraltro, appaiono in difficoltà fuori parte: Elia Schilton, con quel viso da clown malinconico, non riesce a incarnare il rigido autoritarismo il dolente lamento finale di Creonte; mentre Paola De Crescenzo è un'Antigone legnosa e poco espressiva. Anche il coro, accompagnato dalla musica eseguita dal vivo da un quartetto d'archi, soffre questa rarefazione di movimento ed energia, malgrado l'impegno dei suoi interpreti e, in modo particolare, del corifeo Francesco Rossini. Analoga sorte tocca alle prove degli altri attori, a tratti impacciati o esitanti. Unica eccezione il Tiresia dell'ottantenne Giancarlo Ilari, che la scalfata esperienza preserva dalle negligenze di una regia tanto ambiziosa quanto, in realtà, superficiale e inefficace. *Laura Bevione*

Sguardi sulla Bosnia

COME SECCHI D'ACQUA IN UN INCENDIO, di Erri De Luca e Maurizio Maggiani. Regia di Lino Spadaro e Renzo Sicco. Con Gisella Bein, Angelo Scarafioti, Mattia Mariani, Cristiana Voglino, Roberto Leardi. Prod. Assemblea Teatro, TORINO.

Su un palco di terra e polvere, a prendere la parola è la guerra, una guerra che sembra lontanissima, ma che in realtà ha avuto luogo solo pochi anni fa, a due passi dall'Italia. In *Come secchi d'acqua in un incendio*, nuova produzione di Assemblea Teatro - gruppo torinese che da diversi decenni realizza iniziative sul territorio locale e in America Latina - il conflitto in Bosnia viene vissuto attraverso un duplice sguardo: quello realistico e lucido di Maurizio Maggiani e quello onirico e poetico di Erri De Luca. Tre attori interpretano, alternandosi, il narratore-protagonista di Maggiani, specialista di migrazioni animali che ricorda il proprio viaggio in Bosnia. Attraverso una recitazione a tratti macchietistica a tratti straniata, raccontano dell'armeno che riparava elettrodomestici, della donna bellissima che camminava per migliaia di chilometri, ma soprattutto della domenica di festa in cui, nella piazza di Tuzla, scoppiò una bomba K400 provocando la morte di settanta persone. A intervallare questo filone narrativo vi è il monologo della donna soprannominata "ombra", che ha vissuto la violenza della guerra attraverso le sbarre di un manicomio balcanico. Gisella Bein interpreta l'immaginario di "ombra" facendone la caricatura di una poetessa un po' matta, ricalcando leziosi *clichés*. Molto interessante appare il lavoro drammaturgico compiuto da Assemblea Teatro sui testi, che si fondono e amalgamano in maniera armoniosa, presentando uno stesso evento attraverso l'occhio della storia e della fiaba. Tuttavia, la regia non riesce a evocare le numerose e preziose immagini di cui sono ricche le opere letterarie, e le scelte musicali e scenografiche non paiono tener conto dello spazio scenico. Così, ad esempio, sul finale, per dieci silenziosi minuti gli attori accendono le candele che dovrebbero evocare il rito funebre per le vittime di Tuzla, peccato però che dalla platea non se ne riescano a vedere le fiamme. *Patrizia Bologna*

regia di Sciaccaluga

TOLSTOJ nelle tenebre dell'ingiustizia sociale

SVET - LA LUCE SPLENDE NELLE TENEBRE, di Lev Nikolaevic Tolstoj. Traduzione di Danilo Macrì. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Jean-Marc Stehié. Costumi di Catherine Rankl. Luci Di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Vittorio Franceschi, Orietta Notari, Federico Vanni, Gianluca Gobbi, Fiammetta Bellone, Alice Arcuri, Vito Saccinto, Lisa Galantini, Fiorenza Pieri, Stefania Pascali, Massimo Cagnina, Flavio Parenti, Maurizio Taverna, Pierluigi Pasino, Maurizio Lastrico, Desirée Tesoro, Alessandro Piccardo, Fabrizio Careddu, Fabrizio Montalio. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Succede raramente che un dramma obliato, e neppure compiuto, e sia pure di un grande autore, salga all'onore della ribalta. Va dunque dato merito allo Stabile di Genova, e poco importa se l'operazione assume soprattutto un valore documentaristico, nell'aver portato alla luce e fatto conoscere (per la prima volta in Italia) *Svet - La luce splende nelle tenebre* di Tolstoj (Il titolo è un esplicito riferimento a un versetto del *Vangelo* di Giovanni). Drama dal tortuoso percorso, e però drama che, se pur lontano dalla forza de *La potenza delle tenebre*, non manca di una sua tensione emozionale. Significativo nel senso che il teatro di Tolstoj fu essenzialmente educativo, prefiggendosi lo scopo di agire sugli uomini, specie i più umili, e mettere nel loro cuore il seme di un'idea religiosa e il rifiuto della violenza. Cosa che avviene, o soprattutto avviene in questo drama, in verità non poco confuso, ma con squarci di alto valore che rivela ampi tratti autobiografici. Nikolaj Ivanovic Saryntsov è un ricco possidente che, come Tolstoj, cade preda di una crisi profonda per la constatazione della spaventosa miseria in cui la maggior parte della popolazione vive allo scopo di consentire il lusso di una minoranza della quale egli si vergogna di far parte. Ha meditato sui *Vangeli* e non ha trovato nulla che autorizzi la Chiesa ad avallare tale stato di cose. Proprietario di terreni e boschi sconfinati non può accettare che dei poveri contadini vengano condannati e rovinati per piccoli furti. Contro di lui però tutto il suo *entourage*, salvo un seminarista (che poi rinnegherà) e un giovane principe fidanzato a una delle figlie, che però andrà incontro a un brutto destino, autocondannandosi prima al carcere e poi al manicomio. Moglie, figli, cognati invano cercano di fargli mettere la testa a partito sì che alla fine Nikolaj Ivanovic (ne indossa i panni un Vittorio Franceschi che lo pennella con tratti felicissimi, grotteschi, tragici, patetici) uscirà sconfitto. La moglie (un'eccellente Orietta Notari) riuscirà con la forza della disperazione a farsi intestare il patrimonio (proprio come successe a Tolstoj), mettendo così il marito nell'ambigua posizione di testimone parassitario. Monco del finale, o meglio, mancante addirittura (salvo alcuni appunti) del quinto e ultimo atto, Marco Sciaccaluga riesce tuttavia con il contributo anche del valido e impegnatissimo traduttore Danilo Macrì, a dare equilibrio a ciò che può apparire magmatico. Soprattutto da maestro comacino mette in moto una macchina teatrale dove ogni personaggio anche se appena abbozzato, riesce ad avere un rilievo particolare. Grazie anche all'impegno di tutto l'ensemble (quindici attori per ben una quarantina di personaggi). Una e multipla, con una marea di betulle che invadono il palcoscenico, di segno felice anche la scena di Jean-Marc Stehié. *Domenico Rigotti*



Nella pag. precedente Paola De Crescenzo in *Antigone*, di Sofocle, regia di Walter Le Moli; in questa pag. una scena di *Svet - La luce splende nelle tenebre*, di Tolstoj, regia di Marco Sciaccaluga.

L'infanzia del Führer

CARO PICCOLO ADOLF. GENESI DI UN DITTATORE, testo e regia di Emanuele Conte. Costumi di Bruno Cereseto. Maschere di Eva Pollio. Luci e musiche di Massimo Calcagno. Con Alessandro Bandini, Paolo Maria Pilosio, Enrico Campanati, Sara Cianfriglia, Claudia Lawrence, Rosario Lisma, Antonio Zavatzeri. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

L'autore sceglie di rappresentare un doppio Hitler, il bambino e l'uomo, per seguirne l'evoluzione a partire dalle sue radici caratteriali e ambientali. Servendosi di specchi, sottolinea l'ambivalenza di pulsioni e aspirazioni, volontà e sentimenti, di un personaggio comunque controverso. Lo spettacolo s'avvia in un *dancing* degli anni Venti in cui l'andamento cabarettistico e il ballo mascherato evocano l'ambiente familiare, mentre il pubblico è coinvolto anche

come avventore. Il bel maschietto è presentato all'inizio coi versi di una poesia della Szimborska, da cui risalta un ritratto ironicamente affettuoso. I contrasti e i limiti della formazione hitleriana nascono da episodi quotidiani, da piccoli scacchi da un'iniziale vocazione di pittore. Il primo confronto col femminile provoca una forte auto-repressione sessuale. Seguono la partecipazione alla Prima Guerra Mondiale, il tentato colpo di Stato (1923) e la prigione, in cui scrive *Mein Kampf*. In connivenza coi borghesi al potere, il giovane idealista saprà trasformare le sue velleità in *leadership* decisivo. La scena detta dell'*Annunciazione*, mostra l'ingresso rituale di Adolf nella Religione Ariana di cui sarà sacerdote e duce. Musiche funzionali ai movimenti coreografici, intonate a uno sfondo malinconico, sfociano in misure decisamente marziali. Il ritmo è

condotto a bacchetta dalla Maestra (Claudia Lawrence), che contagia con la sua briosa agilità i compagni del gioco grottesco. Alessandro Bandini è Adolf piccino, notevole per maturità vocale. Lo affianca Paolo Maria Pilosio quale Adolf cresciuto, che muta le incertezze e le carenze in presuntuose, sprezzanti affermazioni. Sara Cianfriglia è la Madre, tutta "casa e chiesa"; e poi l'immagine della prima fiamma del predestinato. Antonio Zavatzeri disegna il Padre con celata violenza, conformistica inettitudine, Enrico Campanati in abito talare è guida istigatrice al privilegio razziale, Rosario Lisma è un Commilitone. Le belle maschere di Eva Pollio deformano cupamente i volti dei convenuti al gran ballo finale. La genesi annunciata dura poco più di un'ora e l'epilogo tragico, un po' laconico, appare abbastanza scontato. *Gianni Poli*

Paolini



I MISERABILI DEL NEOLIBERISMO al supermercato delle illusioni

MISERABILI. IO E MARGARET THACHER, di Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi, Marco Paolini, Michela Signori. Luci di Andrea Violato. Musiche dei Mercanti di Liquore. Con Marco Paolini e I Mercanti di Liquore (Lorenzo Monguzzi, Piero Mucilli, Simone Spreafico). Prod. Jolefilm, PADOVA.



Un carrello della spesa straripante di prodotti di ogni genere, alcuni dei quali totalmente superflui, che quando si arriva alla cassa a volte ci si stupisce di avere scelto. È questa la prima immagine tratteggiata da Paolini in *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*. Il supermercato in cui l'autore-attore bellunese fa acquisti è la società contemporanea con le sue mille contraddizioni, ma sono frequentissime le incursioni nel passato, alla ricerca delle cause della crisi socio-economica con cui ci troviamo a fare i conti. L'attenzione è concentrata in particolare sugli anni Ottanta e su una dei protagonisti di quel periodo, Margaret Thatcher, simbolo e soprattutto motore di una deriva liberista che ha generato danni irreparabili. È nell'operato della *lady* «fatta di ferro fuori e di merda dentro» che Paolini individua le radici del male che in questi anni mina il sistema, totalmente in balia degli interessi economici. Grazie alla Thatcher e a tutti quelli che hanno seguito il suo esempio, la società attuale è composta di tanti nuovi miserabili, diversissimi eppure profondamente uguali a quelli nati dalla penna di Victor Hugo, vittime di un mercato sempre più spregiudicato, schiavi del lavoro precario, impossibilitati a progettare il futuro, spinti al consumo al di là delle loro reali possibilità. *Miserabili* è un lavoro con pregi e difetti. Il punto di forza dello spettacolo è indubbiamente il connubio fra la recitazione e le canzoni, veri e propri snodi drammaturgici, mirabilmente eseguite dal vivo dai Mercanti di Liquore, il gruppo di Monza già al fianco di Paolini in *Song n. 32*. La musica dà alle parole un respiro più ampio, le colora, le sostiene, fa da filo conduttore emotivo ai tanti squarci di vita e di storia che si avvicendano in scena. In questo suo nuovo *Album*, Paolini si pone una meta ambiziosa, il confronto con una materia tanto complessa quanto sfuggente qual è l'Italia dei giorni nostri, ed è apprezzabile l'intento di rinnovare il suo modo di fare teatro virando con decisione verso una commistione sempre più stretta con la musica. La drammaturgia, però, procedendo per accumulo di storie, soffre di prolissità e disomogeneità e per questo rischia di disperdere i molti stimoli che mette in campo. È chiara la necessità di togliere il superfluo dal carrello della spesa, di sfrondare i materiali sino a trovare una chiave di lettura della realtà che vada oltre i flash, per quanto a volte illuminanti, e crei una visione complessiva capace di andare al cuore dell'oggi.

Valeria Ravera

Le stagioni di una marionetta

HAIKU, di Antonio Panzuto. Regia di Alessandro Tognon. Scene e immagini video di Antonio Panzuto. Luci di Paolo Pollo Rodighiero. Suoni a cura di Stefano Merighi. Con Antonio Panzuto. Prod. Compagnia Panzuto-Tognon, PADOVA.

Artefice di un teatro refrattario alle logiche di genere ancora tanto radicate nel panorama teatrale italiano, Antonio Panzuto torna in scena, a quattro anni di distanza dagli incantesimi delle *Mille e una notte*, per distillare in *Haiku* una cosmogonia in miniatura, in cui – nel giro di pochi versi, come negli haiku che compaiono ciclicamente sul fondo a scandire questa “danza per figura in un campo” - l'uomo e la natura sembrano riflettersi l'uno nell'altro. Nello spazio, dispiegato in un'orizzontalità ritmata da grandi segni verticali come in uno spartito immaginario, l'artista manovra a vista una marionetta in legno e ferro alta più di un metro - priva di testa (e quindi di espressione), di mani e di piedi - sospesa tra un groviglio di fili che ne regolano i movimenti. A sgombrare il campo da secoli di letteratura sul doppio, basta a Panzuto la leggerezza che da sempre accompagna la sua presenza in scena: fin dall'inizio è chiaro che la figura non è uno specchio demoniaco, ma una semplice alterità, non da forgiare a propria immagine e somiglianza, ma della quale mettersi al servizio per farne emergere i moti. Astrazione e assenza di narrazione si traducono in una scrittura evocativa fatta di solitudini, combattimenti immaginari e improvvise accensioni di gioia, in un continuo trascolorare a cui fanno eco le mutazioni di un paesaggio emulsionato in campiture di colore, ora puro ora declinato in infinite sfumature. Realizzato con la tecnica della *stop motion* (quella utilizzata per i primi cartoni animati), il video proiettato sul fondale celebra la circolarità delle stagioni, mentre, su un tappeto sonoro raffinatamente jazzistico, la marionetta sembra far cenno a un'infanzia che non è una semplice condizione anagrafica, ma apertura al mondo, offerta di sé che si mostra in tutta la sua toccante evidenza soprattutto nel momento del contatto diretto tra la figura e il performer, per una volta liberato da tutti i suoi fili. *Andrea Nanni*

In diciassette nell'aldilà

NEKYA. Viaggio per mare di notte. Inferno, Purgatorio, Paradiso, drammaturgia, regia e musiche di Massimo Munaro. Con Antonia Bertagnon, Diana Ferrantini, Chiara Elisa Rossini, Fiorella Tommasini, Silvano Rossignoli, Massimo Munaro. Prod. Teatro del Lemming, ROVIGO.

Caratteristica del Teatro del Lemming, fondato a Rovigo nel 1987, è privilegiare la relazione con lo spettatore (da solo, in coppia o in gruppi a numero chiuso) in un coinvolgimento emotivo, sensoriale e drammaturgico totale, anche inquietante. La loro ultima fatica (quattro anni di lavoro) si rivolge addirittura alla *Commedia* dantesca e si intitola *Nekyia*, che in greco significa "viaggio per mare di notte" ma anche "discesa agli Inferi". Aperto a soli diciassette

spettatori a replica, che dovranno presentarsi in teatro con del cibo da condividere con i compagni di un viaggio alla ricerca della libertà, intesa come assunzione di responsabilità, è un percorso nelle tre *Cantiche* (*Inferno, Purgatorio e Paradiso*). Nell'*Inferno* si assisterà a una "rassicurante" messinscena a visione frontale, dimensione in cui lo spettatore resta passivo, impotente di fronte a ciò che accade, denunciando così la nostra incapacità di distinguere tra la realtà e la sua interpretazione. Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, per chi accetta di denudarsi e di indossare una tunica bianca, si è coinvolti invece in un percorso verso la fondazione di una piccola comunità, destinata a un ritorno nel mondo terreno con il compito di rinnovarlo. Tra i versi di Dante si inseriscono le voci di tanti poeti del '900 (Pasolini,

Pessoa, Gualtieri, Merini, Ritsos, Rilke...), ma calate in quella dimensione "carnale" che, da vent'anni, è a monte dell'idea di teatro del gruppo rodigino. Per i neofiti, partecipare a questo rito collettivo è indubbiamente un'esperienza conturbante, difficile da dimenticare. Chi invece ha già sperimentato la poetica del Teatro del Lemming, e quindi si presume che arrivi già deciso a stare al gioco, si ritrova in meccanismi, odori, sapori, sensazioni già in buona parte noti. Curiosa è anche la ricezione dei contenuti da parte degli spettatori, in alcuni casi completamente annullata, in altri al contrario esaltata proprio dal massiccio coinvolgimento sensoriale. Rimane un dubbio di fondo: non sarà giunto il momento di sperimentare un nuovo linguaggio? *Claudia Cannella*

Pier Luigi Pizzi torna a dirigere una rappresentazione di prosa, dopo anni d'impegno costante per il teatro musicale, mettendo in scena a Venezia *Una delle ultime sere di Carnovale*, il capolavoro di Carlo Goldoni e ambientandolo nel salone della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Lo spettacolo tende a dilatarsi in una fuga di stanze, che si perdono oltre le vetrate o scendono lungo una scalinata; rimodellato con scenografie apposite, sarà in tournée nei teatri di alcune capitali europee. Nella comunità dei tessitori e dei commercianti di stoffe la festa carnevalesca non riesce a sospendere le preoccupazioni del mestiere, anzi le combina con le trepidazioni del cuore; nello stesso tempo sollecita una pausa, che viene riempita dalla conversazione, dal

gioco della meneghella e da una cena dal menu gustoso. In ciascun caso si approfitta per combinare matrimoni e stabilire relazioni d'affari. La regia valorizza l'interesse del testo, evitando d'interrompere il filo dell'azione che coniuga il piacere della conversazione e le ansie suscitate dall'annunciata partenza del disegnatore Anzoletto per la Moscovia. Senza accentuare troppo il riferimento all'addio di Goldoni dalla città lagunare, visto che la commedia è stata scritta nel 1762, anno del viaggio alla volta di Parigi, la maestria di Pizzi affida ai suoi attori il compito di sviluppare la sincerità dei loro discorsi. Warner Bentivegna rende Zamaria come un bonario sognatore; Sara Bertelà interpreta Domenica con particolare abilità, mostrandosi rigorosa nei gesti e nell'espressione, passando dalla tenerezza al pianto, dalla felicità al dolore; Giacomo Rossetto e Serena Iannizzotto sono la litigiosa coppia di Agustin ed Elenetta; nel ruolo di Marta splende Dorotea Aslanidis, che si muove con la sicurezza di chi non permette di essere contestata. Distaccato è il sior Bastian, reso da Armando De Cecon; divertente è Giovanni Vettorazzo nel ruolo di Momolo. Donatella Ceccarello è una siora Alba perfetta nelle movenze e incisiva nel parlato; sior Lazzaro è sviluppato dal generoso Antonio Bazza; palpitante è la Polonia di Cecilia La Monaca; Anzoletto è un ammirato Stefano Scandaletti, che fonde insieme la serietà del disegnatore e la fragilità dell'innamorato; esemplare è, infine, la brava Anita Bartolucci come madama Gatteau, ricamatrice francese mai rassegnata allo sfiorire degli anni. *Carmelo Alberti*



Goldoni cena a palazzo tra affari di cuore e di lavoro

UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE, di Carlo Goldoni. Regia scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Sergio Rossi. Musiche eseguite al clavicembalo da Richard Barker. Con Warner Bentivegna, William Corò, Tomaso Santinon, Savino Liuzzi, Sara Bertelà, Giacomo Rossetto, Serena Iannizzotto, Dorotea Aslanidis, Armando De Cecon, Giovanni Vettorazzo, Donatella Ceccarello, Antonio Bazza, Cecilia La Monaca, Stefano Scandaletti, Anita Bartolucci. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

Nella pag. precedente Lorenzo Monguzzi e Marco Paolini in *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, di Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi, Marco Paolini e Michela Signori (foto: Angelo Redaelli); in questa pag. una scena di *Una delle ultime sere di Carnovale*, di Carlo Goldoni, regia di Pier Luigi Pizzi (foto: Gianfranco Leij).

Pantakin/Icra Project

Da BIANCOLELLI a GOLDONI se la commedia diventa arte

ARLECCHINO/DON GIOVANNI, da *Le Festin de Pierre* di Domenico Biancolelli. Drammaturgia e regia di Roberto Cuppone e Michele Modesto Casarin. Con Michele Modesto Casarin, Manuela Massimi, Federico Scridel, Roberto Serpi. Prod. Compagnia Pantakin, VENEZIA.

Un mix azzeccato di ricostruzioni filologicamente corrette e invenzioni à la Commedia dell'Arte, questo *Arlecchino/Don Giovanni* presentato dalla Compagnia Pantakin di Venezia. Impresa non facile, disseminata di trabocchetti e difficoltà: i quattro comici, infatti, ripropongono il mito sempreverde (ma ingombrante) del famoso "sciupafemmine" Don Giovanni. E per farlo, rileggono in chiave moderna (ma con *juicio*) un canovaccio del 1668, firmato da Domenico Biancolelli, il più grande Arlecchino della Commedia dell'Arte in terra di Francia. Ed ecco allora su una scena spoglia (un tavolo, qualche sedia, una tela che "diventa", secondo le necessità dell'intreccio, un mare in tempesta, la vela di una nave, la parete di una stanza...) aprirsi un gioco di scatole cinesi. Arlecchino si trova alle dipendenze del Re Sole e racconta al sovrano insonne le sue passate (dis)avventure: tra tutte la più travolgente ed emozionante, ricca di suspense e colpi di scena è senza dubbio quella che lo vede al fianco di Don Giovanni. Il "tavolo-palco" diventa lo scenario ideale per una girandola di maschere, una babele di dialetti, una serie di virtuosismi e prove d'attore quando i quattro comici si calano nei panni di dodici personaggi (con ventinove cambi di costume!), e tutto con un ritmo incalzante degno di un perfetto meccanismo a orologeria. Basterebbe... ma c'è dell'altro! Tra gli ingredienti farseschi e drammatici presenti nella storia del grande seduttore, fanno capolino la vivacità delle battute, la godibilità dei lazzi e un inesauro e insospettabile gioco dell'improvviso: altre scatole cinesi, che si aprono quando Arlecchino interloquisce col suo pubblico, lo coinvolge, lo rende complice dei suoi sotterfugi e delle sue briconate. A rendere ancora più credibile e prezioso il lavoro dei Pantakin contribuiscono i costumi e le maschere realizzate da uno dei più prestigiosi mascherari italiani, Stefano Perocco di Meduna. *Enrico Saravalle*

"Querelle des bouffons" è il nome della contesa che esplose a Parigi nella seconda metà del XVIII secolo, contrapponendo l'opera buffa italiana a quella francese. Da questo episodio, storicamente documentato, prende le mosse l'omonimo spettacolo di Icra Project. Senza evadere in facili estetismi, la contesa è trasposta nel salotto nobiliare di donna Isabella, dove si incrociano le schermaglie amorose tra i rappresentati della Commedia dell'Arte - Arlecchino, Colombina e Pulcinella, oltre a Capitan Spaventa - e gli epigoni dell'Opera Francese: donna Isabella e il poeta Fulgenzio. *Trait d'union* tra i due mondi sono lo stesso Pulcinella - il bravo Monetta - e soprattutto la Musica - la pianista Marino - che assolve la funzione di un vero e proprio personaggio, interagendo con gli attori e commentando gli eventi. Prende corpo così una parabola, ottimamente supportata dai quattro protagonisti, che traccia, intorno al conflitto principale - la *querelle* del titolo -, lo sviluppo di un genere, muovendo dalla Commedia dell'Arte per arrivare all'Opera Buffa e, più avanti, alla Pantomima. Manca, tuttavia, una convincente drammaturgia capace di tenere le fila del discorso. Molti spunti, che avrebbero meritato un maggiore approfondimento, si esauriscono nel giro di poche battute, e le diverse fonti - canti popolari, villanelle, arie, dialoghi, tirate e monologhi tratti da Gherardi, Fiorillo, Cortese, Andreini e i canovacci seicenteschi della Raccolta Casamarciano - non trovano un'amalgama sufficiente. Ridotto ai due poli essenziali, il confronto tra la Commedia dell'Arte e l'Opera Francese si risolve in una bipartizione eccessivamente schematica. Che non vieta, certo, alla

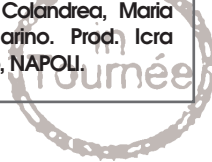
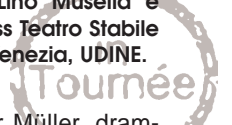
pièce di essere godibilissima e divertente. Ma che le impedisce di superare l'impasse di un lavoro in fieri, che risente della sua origine laboratoriale. *Roberto Rizzente*

QUERELLE DES BOUFFONS, adattamento e regia di Michele Monetta. Scene di Ennio Ecuba. Costumi di Veronica Netti. Musiche di Maria Gabriella Marino. Con Michele Monetta, Lina Salvatore, Maurizio Azzurro, Gennaro Di Colandrea, Maria Gabriella Marino. Prod. Icra Project Teatro, NAPOLI.

Fuoco d'amore e di guerra

FUOCO! da *Ouverture russa* di Heiner Müller e dell'opera poetica di Vladimir Majakovskij. Adattamento, regia e interpretazione di Paolo Mazzarelli. Scene di Franco Bencis. Luci di Lino Musella e Paolo Mazzarelli. Prod. Csa Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia, UDINE.

Che cosa unisce Heiner Müller, drammaturgo ideologicamente impegnato della Germania comunista, al futurista Vladimir Majakovskij, poeta della Rivoluzione? Ce lo racconta, in un'ora e poco più di monologo, Paolo Mazzarelli, giovane promessa del teatro di ricerca, attualmente in forza allo Stabile friulano. Seguendo un procedimento sperimentato con successo in *Pasolini, Pasolini!* (2001), *Giulio Cesare* (2003) e *Morte per acqua* (2005) egli prende a prestito due testi, stilisticamente e concettualmente agli antipodi - *Ouverture russa* di Müller e i poemetti *La nuvola in calzonni*, *Amo!*, *A voi*, *Guerra e universo*, *Lettera al compagno Kastrov* di Majakovskij -, per mettere a confronto il mondo interiore di due uomini, divisi per grado e ideali: l'ufficiale zarista, incatenato al dovere, e il soldato disertore, innamorato della vita e per questo condannato a morte. Se lo spunto di partenza è buono - brillante l'idea di uscire dal corpo della narrazione principale per entrare nella mente (e nell'animo) dell'antagonista - non del tutto convincente è l'accostamento operato. Troppo diversi, per stile e ideali, i due autori, per reggere l'urto di una messinscena comune. La stessa interpretazione di Mazzarelli, così bruciante, sanguigna, a tratti enfatica, non riesce a rintracciare, nell'animo dei personaggi, una ragione che giustifichi l'operazione drammaturgica, finendo con l'esaltare, anzi, le differenze tra i testi. E se questo premia, sul piano del ritmo, lo spettacolo, complice un'accattivante, quanto ispirata scenografia - due porte, l'Inferno e il Paradiso, a simboleggiare i due poli, Amore e Morte, su cui è impostata la pièce -, impedisce, tuttavia, una reale partecipazione emotiva ai fatti narrati, confinando l'attore in un gioco scenico di indubbio fascino e qualità, che rischia di mancare però, per paradosso, di credibilità. *Roberto Rizzente*



Magris/Calenda

EURIDICE

che non voleva tornare

LEI DUNQUE CAPIRÀ, di Claudio Magris. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Elena Mannini. Con Daniela Giovanetti. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

Claudio Magris preferisce scrivere seduto ai tavolini di uno storico caffè di Trieste, il San Marco. La scrittura - dice - deve essere lenta e tenace. Solo il passare delle ore davanti al foglio bianco favorisce l'emersione e la rivelazione. Il più recente dei suoi lavori per il teatro, *Lei dunque capirà* (Garzanti), sembra invece scaturito di getto: cinquanta pagine di baluginante monologo che conserva il segno scuro della notte e la luce vaga dell'aurora. Magris lo ha scritto per il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, che lo ha replicato in questi mesi in numerose città italiane e all'estero. Ma lo ha scritto anche per sé, come una forma di risarcimento. Una donna parla dalla soglia di una grande Casa. Forse un ospedale, o un ospizio, o un ricovero per lungodegenti. Con gratitudine e rispetto si rivolge a un Presidente che in deroga al regolamento ha concesso a lei, soltanto a lei, il privilegio di lasciare la Casa. Ma la donna spiega perché, da quella Casa, non è voluta uscire. «Lei capirà, signor Presidente». Capirà perché, quando era il momento, quando era già prossima alle porte, quando avrebbe riassaporato dopo tanto tempo l'aria là fuori e avrebbe potuto - privilegio riservato a lei, eccezionalmente - riabbracciare il proprio uomo, sentire la propria bocca sulla sua, risvegliarne i sensi, beh, a quel punto lei ha deciso che no, che non sarebbe andata così, che non avrebbe colto quell'occasione unica. Dice Antonio Calenda, regista dello spettacolo, che il teatro è la sola arte, il solo linguaggio che fa resuscitare i morti. È vero. Questa donna è Euridice, la compagna di Orfeo. Ma è anche la figura centrale nella biografia dell'autore: Marisa Madieri, la moglie scomparsa dieci anni fa. «Lei dunque capirà, signor Presidente». Con intensità, vibrando, consegnandosi tutta al doppio personaggio, Daniela Giovanetti, l'interprete, ci convince che questa Euridice contemporanea ha ragione. Che chi ha varcato la soglia della morte, in fondo, non ne sa tanto più di noi. Non ha mai visto in faccia il Presidente. Non conosce il segreto di quel rompicapo che chiamiamo vita. Perché dunque riconvocarla tra i vivi? Perché interrogarla? Perché torturarla? Come avrebbero fatto, magari senza rendersene conto, quei due uomini tanto amati. No, meglio così. Meglio non ritentare la vita. È stata Euridice a far voltare Orfeo. È stata lei che ha voluto perdersi. *Roberto Canziani*



L'aumento, sogno proibito

L'ARTE E LA MANIERA DI ABBORDARE IL PROPRIO CAPOUFFICIO PER CHIEDERGLI UN AUMENTO, di Georges Perec. Regia di Alessandro Marinuzzi. Con Rita Maffei. Prod. Css Teatro Stabile di Innovazione del Friuli-Venezia Giulia, UDINE.

Chiedere un aumento di stipendio è davvero una *mission impossible*? Da quel che succede in *L'arte e la maniera di abordare il proprio capoufficio per chiedergli un aumento* di Georges Perec si direbbe proprio di sì. In gessato nero, camicia bianca e cravatta rossa, rivolgendosi direttamente al pubblico raccolto intorno a un tavolo disseminato degli oggetti più disparati, ognuno catalogato con la sua brava etichettina, l'attrice rivela che ottenere un aumento può risultare più difficile di scalare l'Everest a mani nude e un'azienda può essere più insidiosa della giungla. Ne sa qualcosa il povero impiegato - figura archetipica intorno a cui ruota il teorema di Perec - che, per le perverse dinamiche aziendali o per vari incidenti occorsi al suo capo (rosolie multiple delle figlie, intossicazioni per uova andate a male e lische di pesce piantate in gola) fallisce ben 255 tentativi. Non bastano la geniale ideazione di un'incollatrice automatica, l'elaborazione di piani d'azione strategicamente perfetti, né tantomeno l'omicidio di un ingegnere - inopinato ostacolo su un percorso già pieno di tranelli - a spianare la strada: come in un Monopoli riveduto e corretto dal marchese de Sade, ogni volta il travet si ritrova rispedito a mani vuote alla casella del "Via". Nonostante i molti tentativi abortiti ancor prima di essere riuscito a varcare la soglia dell'ufficio del proprio capo, però, il tenacissimo impiegato non molla neppure quando la pensione è alle porte... Analizzando con piglio scientifico le molteplici variabili che possono incidere su una richiesta di aumento e inanellando paradossi in un crescendo parossistico e delirante, Rita Maffei esibisce una padronanza scenica da vera mattatrice in uno spettacolo brillante e intelligente, che fa ridere e pensare. *Valeria Ravera*

Nella pag. precedente una scena di *Querelle des bouffons*, di Michele Monetta; in questa pag. Daniela Giovanetti in *Lei dunque capirà*, di Claudio Magris, regia di Antonio Calenda.

Una vita troppo veloce

'CCELERAI, testo, regia e interpretazione di Maurizio Camilli. Luci di Stefano Mozzanti. Prod. Css Teatro Stabile D'innovazione/Balletto Civile, UDINE.

Un altro monologo, un altro lavoro teatrale in dialetto, ancora in veneto. Il teatro sembra a volte un grande polipo i cui tentacoli rappresentano ognuno un suo genere, e si muove tutto insieme in massa. Ormai ci stiamo davvero convincendo che il Veneto è un triste posto dove vivere. La tuta di un pilota, un casco in scena e un triciclo sono la scarsa scenografia di questo spettacolo che vede il debutto alla scrittura di Maurizio Camilli, giovane attore-danzatore del Balletto Civile guidato da Michela Lucenti. E del Balletto Civile rimane appunto questo "insostituibile sguardo", che accompagna Camilli nella messinscena del suo primo monologo. Premiato (vincitore del Premio Tuttoteatro.com intitolato a Dante Cappelletti nel 2005) ed elogiato per la commistione dei generi (danza e recitazione) e l'uso del dialetto popolare con espressioni colte, lo spettacolo risente però di mancanza di approfondimento. Il personaggio del giovane nordestino operaio, con l'unico pensiero fisso per la macchina e il mito di Gilles Villeneuve, ci racconta con entusiasmo della sua passione, ma resta un po' avaro nell'aprirsi più profondamente sulla sua vita e sulle riflessioni che macchina-velocità-fabbrica potrebbero far scaturire. Lo vediamo in fabbrica e lo sentiamo discutere con la madre, ma vorremmo sentirlo ancora in questa che in fondo è la sua ultima ora di vita. Una curva presa male, la tentazione irresistibile di accelerare, e il gioco è fatto. L'accostamento iniziale del testo all'*Amleto* richiama quel linguaggio "alto"

che ben si accoppia al dialetto veneto, e lo spettacolo non manca di immagini poetiche. Il giovane protagonista grazie alla sua passione per la velocità si distingue dai coetanei, disdegnando le ragazze e non apprezzando le discoteche. È in fondo un ragazzo speciale, ma non abbiamo il tempo di affezionarci a lui, sempre di corsa, il ritmo sostenuto, sempre accelerato del testo ci prende per le immagini fisiche dell'attore, ma tanta velocità ci lascia un po' tramortiti facendoci perdere parte del testo stesso. Curato il disegno luci di Stefano Mozzanti e la scelta musicale, come anche le coreografie. *Barbara Sinicco*

In soffitta con Beckett

BECKETT BOX, testo e regia di Alessandro Serra. Con Gianni Bonavera, Valentina Salerno, Marco Vergati. Prod. TeatroPersona, CIVITAVECCHIA (Rm) - C.T.A., GORIZIA.

Già ancor prima dell'inizio dello spettacolo gli oggetti sparsi sulla scena invitano la mente in una soffitta piena di oggetti evocativi di vario genere: bambole, mobili e giocattoli, tra i quali un pesce rosso che, ignaro, nuota all'interno di una damigiana di vetro non impagliata. Sono oggetti beckettiani, che stanno sul palco a evocare ricordi e immagini di un passato che appartiene al vecchio protagonista in scena, il quale si muove nel rimpianto di una vita passata, accompagnato dai gesti meccanici di due manichini che riemergono dalle polveri della soffitta. Lo spettacolo è molto denso. La durata ben calibrata aiuta a non appesantire una rappresentazione dalla quale è bandito ogni dialogo. L'interessante scenografia, ricca di spunti e ben curata, compensa la non convincente prova degli attori, che dimostrano però, soprattutto nei movimenti meccanici, molto lavoro sul corpo. Il regista Alessandro Serra dice di «avere affollato lo spazio di oggetti impunemente depredati dalle opere di Beckett disperdendone inizialmente i rapporti congeniti con altri elementi scenici». Rimane un'eco beckettiana, in una miscela di oggetti e richiami a personaggi che provengono da vari testi del drammaturgo e che qui divengono a loro volta oggetti. Uno su tutti, *Finale di*

partita, in cui il protagonista si avvale di un cavalluccio di legno decapitato, simbolo di un'infanzia perduta nella quale si vorrebbe rientrare. Lo spettacolo, vincitore del progetto Beckett&Puppet 2005/2006, tuttavia, può destare qualche perplessità in uno spettatore che non abbia una conoscenza approfondita dei testi di Beckett e quindi non riesca ad apprezzare del tutto le intenzioni del regista. *Marco Menini*

Una ballata postsovietica

OSSIGENO, di Ivan Vyrpaev. Traduzione di Alena Shumakova. Regia, adattamento e musiche di Pietro Babina. Con Fiorenza Menni e Marco Cavalcoli. Prod. Teatrino Clandestino, BOLOGNA.

Andrea ammazza perché non ha sentito il comandamento «Non uccidere!»: stava ascoltando musica con le cuffie. Inizia così *Ossigeno*, la nuova produzione del Teatrino Clandestino, una compagnia che ci ha abituato ad attori immersi dentro le violenze del nostro mondo, madri assassine, conformisti pronti allo sterminio, in spettacoli dove la parola si scontra con suoni e immagini digitali. *Ossigeno* è un grido, una corsa di parole, un *dj set* alcolico di amore, disperazione, voglia di respirare nell'aria avvelenata. La compagnia bolognese inquadra in una raffinata, sottile cornice di neon rosso il testo pluripremiato di Ivan Vyrpaev, un autore russo under quaranta, tradotto e rappresentato nei festival di tutta Europa. Fiorenza Menni e Marco Cavalcoli sono le due vittime, Andrea e Andrea, un uomo e una donna, due capri espiatori e due colpevoli della generazione nata negli anni Settanta, quella che ha visto il crollo dei muri e delle torri gemelle. Si amano con ingenuità e violenza in una Mosca degradata, tra droga e pestaggi, paura del terrorismo e luoghi comuni, in una scarica continua di energia, sotto suoni elettronici rap o pop composti dal regista Pietro Babina con un orecchio particolare a musiche degli anni Ottanta. I corpi non si fermano mai, la voce si fa roca, a perfidiato. I protagonisti, simili a provocatori Baal postsovietici, tutto vogliono sperimentare, tutto soffrono, sulla traccia di un biblico, degradato decalogo. Alle spalle scorrono disegni che sembrano fantasmi di un mondo irreale. Non ci si può arrendere alla banalità dell'esistenza, a Mosca



e alle nostre latitudini. Per il Clandestino bisogna trasformare la vita con l'arte. Che è, insieme, offerta estrema di sé e forma perfetta e suggestiva. *Massimo Marino*

La sfida di Pollock

JACKSON POLLOCK. L'AZIONE NON AGENTE, di Febo Del Zozzo. Testi di Bruna Gambarelli. Regia di Febo Del Zozzo. Con Febo Del Zozzo, Stefano Volpe, Elisa Turco Liveri, Francesca Fuiano, Desirée Piomalli. Prod. Laminarie, BOLOGNA.

C'è un muro grigio davanti allo spettatore. E una fiamma ossidrica che ne taglia un pezzo, aprendo un occhio verso un ventilatore in una zona oscura della mente, simile con la sua elica a un bombardiere della seconda guerra mondiale. Il vento che porta in scena muove un drappo bianco, il vessillo cangiante dell'arte, della sfida alle visioni precedenti. È Prometeo e James Dean il Jackson Pollock di Laminarie. Come l'attore americano morirà d'incidente d'auto negli anni Cinquanta. Come lui invoca una libertà profonda. L'attore lo richiama con la posa impudente e con la sigaretta in bocca. Si abbatte inane poi, Pollock, di fronte alla necessità di dare espressione alle visioni che gli urgono dentro, e compone sulla tela bianca, stesa come un tappeto, in un *dripping* metaforico che non è schizzo di colori ma tempesta di polvere, ramoscelli, foglie, carte colorate. L'astrattismo espressionista, l'elica di guerra appena passata, Peggy Guggenheim, il critico Greenberg, la moglie, l'amante, qualche segno di tempi di nuovo benessere e antiche inquietudini compongono un affresco sulla forza dell'arte, che trasforma impulsi e materie ricostruendo un'"altra" natura, e sulla vita che irrompe con i suoi malesseri. Lo spettacolo parla anche degli autori, uno di quei gruppi nati negli anni '90 che hanno innalzato il vessillo di una creazione senza confini descrittivi. Con rigore, suggestione formale, capacità evocative, che inciampano appena in qualche passaggio biografico eccessivamente didascalico o non abbastanza sviluppato, da approfondire. Un lavoro che merita di girare ed essere visto, e che purtroppo, come molti, al momento non ha in programma repliche. *Massimo Marino*

Arte e Salute

BRECHT E SHAKESPEARE da un altro mondo

Trovare strano ciò che è consueto. A questo invitava Bertolt Brecht nel più famoso dei suoi drammi didattici, *L'eccezione e la regola*. E lo spettacolo, allestito nella sala Interaction dell'Arena del Sole rende familiare la diversità, vicina la follia, incomprensibili le consuetudini. *Drammi didattici* rivela una generazione di creatori tra i trenta e i quarant'anni, di assoluto valore benché ancora poco conosciuti, nell'ordine il regista Gabriele Tesauri, lo scenografo Matteo Soltanto, inventore di una scena di rami ingessati, il musicista Fabrizio Tavernelli, che trasforma le musiche di Hans Eisler in techno e rap, ricordando, in qualche momento, ancora i cori da agit-prop terzainternazionale. L'eccezione più entusiasmante, però, sono gli interpreti. Nelle due parti, *Il consenziente e il dissenziente e L'eccezione e la regola*, trascinati da tre efficaci professionisti - Woody Neri, Sandra Passarello, Gianluca Calducci - recitano gli allievi di Arte e Salute, il gruppo di pazienti psichiatrici cresciuti come attori intorno al regista Nanni Garella e da quest'anno in residenza all'Arena del Sole. Entrano nei personaggi e nelle parti corali combattendo contro le malattie che in passato li hanno chiusi dentro se stessi. Ascoltano e intervengono, con ritmi appena allentati, con voci che mostrano la voglia e la fatica di aprirsi, di dialogare. Ogni pausa è interiore, e rivela un processo, una verità. Teatro terapeutico? Teatro didattico? Sicuramente. Ma, prima di tutto, grande teatro. Le storie di Brecht ritornano, all'improvviso, a mordere: in luci gelide o fantasticamente accaldate i personaggi, in bianche tute e maschere animali, sotto incalzanti ritmi, sembrano piovuti da un futuro alla *Guerre stellari*, vicinissimi alle nostre fantasie. Sono vive domande sul comportamento dell'uomo, di quello che accetta le regole senza discuterle, o di quell'altro che ne indaga le ragioni e rifiuta di obbedire, sperimentando, a rischio della sconfitta, nuovi mondi. Gli attori, alla fine, rimandano a noi con leggerezza la domanda iniziale: trovate strano questo folle mondo che esclude senza darsi il tempo di ascoltare, di provare a capire? Con Shakespeare sono in scena solo loro, guidati da un altro giovane regista di notevole sensibilità ed efficacia, Carlo Rossi. C'è poco: un baule, un armadio a tre ante con uno specchio e molta fantasia. Del Bardo restano i personaggi più famosi, rivissuti alla maniera dei clown, giocando con Giulietta e Romeo, con il monologo di Amleto trasformato in tormentone che sembra non debba mai finire, con una Desdemona addormentata in un carrello della spesa, con l'Egitto di cartone di Antonio e Cleopatra, con sogni e incubi trasformati in un gioco leggero e divertente, capace di sorprendere e far sorridere, non senza qualche lama di amarezza, qualche staffilata di dolore, come nelle parti femminili, soprattutto in una Ofelia avvolta in un manto chiaro, bellissima, misteriosa apparizione di quella umbratile, straziante follia che questi attori hanno vissuto nella loro umana esperienza. *Massimo Marino*

DRAMMI DIDATTICI, di Bertolt Brecht (*Il consenziente e il dissenziente, L'eccezione e la regola*). Regia Gabriele Tesauri. Scene e costumi di Matteo Soltanto. Luci di Francesca Zarpellon. Musiche di Fabrizio Tavernelli. Con Woody Neri, Sandra Passarello, Gianluca Balducci e gli allievi attori di Arte e Salute. Prod. Nuova Scena - Arena del Sole Teatro Stabile, BOLOGNA - Associazione Arte e Salute Onlus, BOLOGNA.
SHAKESPEARE FOLIES, di Francesco Nicolini e Carlo Rossi. Regia di Carlo Rossi. Con Giorgia Bolognini, Luca Fornica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iaffoni, Mirco Nanni, Lucio Palazzi, Roberto Risi. Prod. Associazione Arte e Salute Onlus, BOLOGNA

Nella pag. precedente Maurizio Camilli, autore, regista e interprete di *'Ccelera!* (foto: Luca D'Agostino); in questa pag. una scena di *Shakespeare's Follies*, di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, anche regista dello spettacolo.



Societas Raffaello Sanzio

Perdere le proprie tracce nelle metamorfosi dell'adolescenza

HEY GIRL!, regia, scenografia, luci e costumi di Romeo Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Fotografia di Francesco Raffaelli. Statica e dinamica di Stephan Duve. Realizzazioni sculture di Platikart, Istvan Zimmerman. Con Silvia Costa, Sonia Beltran Naples. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA e altri otto partners internazionali.

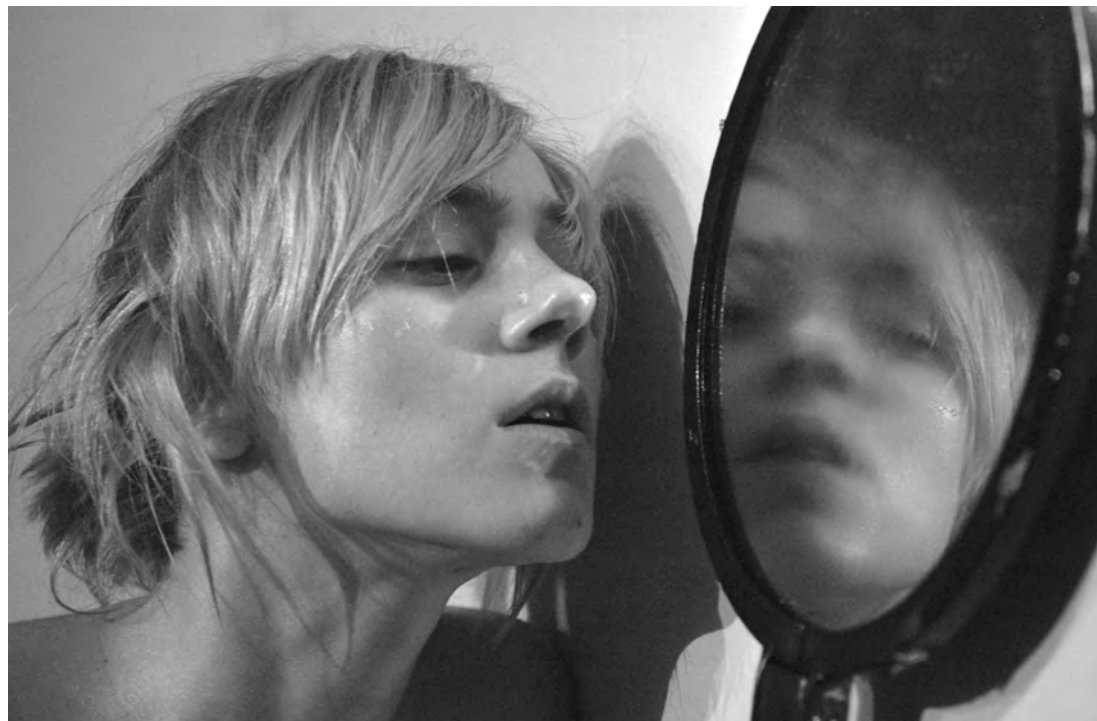


Dopo lo sterminato affresco notturno della *Tragedia Endogonidia*, la Societas Raffaello Sanzio cerca ancora una volta di (far) perdere le proprie tracce, alimentando un inesausto processo di metamorfosi che, in questo caso, vede staccarsi Romeo Castellucci dalla consueta complicità con la parte femminile della formazione (Chiara Guidi e Claudia Castellucci). A segnare il tentativo di creare uno scarto rispetto al passato, si aggiunge (oltre alla condizione solitaria del regista-autore) il passaggio da un macrocosmo di telurica potenza simbolica a un microcosmo - ma non per questo siamo di fronte a una postilla - in cui l'accento si appunta sul «dramma del gesto» separato dall'esperienza. L'infanzia e la vecchiezza, dominanti nella *Tragedia*, lasciano il posto in *Hey girl!* all'adolescenza, acerba stagione di attraversamento in cui la violenza della trasformazione implode in gesti dai residui volatili e altisonanti a un tempo. A questa tensione che sfigura la presenza in uno sfarsi che non conosce la consolazione della forma sembra alludere il quadro iniziale dello spettacolo, in cui da una crisalide informe (di fronte alla quale non si può fare a meno di pensare alle sculture di vaselina di Matthew Barney) fuoriesce un corpo di ragazza destinato, in seguito, a cambiare proporzioni in un vertiginoso fuori scala grazie all'uso di una testa finta. Come Alice, la figura che si offre allo sguardo ci ricorda che «è nello stesso tempo, in una sola volta, che si diventa più grandi di quanto non si fosse prima, e che ci si fa più piccoli di quanto non si diventi», per dirla con Deleuze. Intanto, in assenza di esperienza, il gesto cade in un'assertività pura che è dolorosa celebrazione del limite, insidia del simulacro, tra percussioni prive di eco e lame arroventate asperse di Chanel n. 5. E dopo essere fuggita dalla parola per immergersi nel magma preverbale della *Tragedia*, ecco che la scena torna a evocare il libro, addirittura lo mostra nella sua letteralità, lasciando emergere dal muro di fondo le battute shakespeariane della scena del balcone di *Romeo e Giulietta*, sublime tragedia dell'adolescenza. Come in un rebus destinato a rimanere irrisolto, le scene si susseguono fino alla comparsa di una giovane nera che si dipinge il corpo di argento, in un processo di giustapposizione in cui ogni azione sembra tendere alla bidimensionalità ed esaurirsi senza generare linee di fuga. I fantasmi della superficie stanno scacciando l'allucinazione delle profondità? Forse è presto per dirlo: l'impressione provata di fronte a *Hey girl!* - almeno all'anteprima nazionale presentata a Vie Scena Contemporanea Festival - è quella di affacciarsi su un laboratorio in cui Castellucci lotta silenziosamente con la visione in un tentativo di scarnificarla (come nel celebre *Amleto* realizzato quindici anni fa) che sembra preludere ad altre, più compiute, trasformazioni. *Andrea Nanni*

1956, Ungheria in frantumi

ADDIO EUROPA, EUROPA ADDIO, di Paolo Magelli, Alexander Balanescu, Zelika Udovicic. Drammaturgia di Zelika Udovicic. Regia di Paolo Magelli. Scenografia di Robert Menczel. Costumi di Henriette Laczo. Musica di Alexander Balanescu. Con Maria Viola Barta, Gyorgy Bosze, Ferenc Fandl, Sandor Hal Magyi, Istvan Homonai, Istvan Hunyadkurti, Geza Kaszas, Valeria Kerekes, Agi Mahr, Julia Muller, Bernadette Szirbik, Andrea Varga, Klari Varga. Prod. National Theatre, MISKOLC (Ungheria).

Paolo Magelli, regista pratese, resta nelle atmosfere di quell'Europa dell'Est dove si è collocata, per decenni, la sua attività, nella fedeltà a uno stile teatrale tra il realistico e il visionario, sostenuto qui da un gruppo di ottimi attori come quelli del teatro ungherese di Miskolc. Lo spettacolo, ospitato al Teatro Metastasio di Prato, riporta, con interessante efficacia teatrale e poetica, al caos che travolse l'Ungheria nei giorni dell'invasione. *Addio Europa, Europa addio* si dipana attraverso tre quadri che scandiscono tre momenti all'interno di un cruciale nodo storico e che vogliono mettere a fuoco gli stati d'animo (soprattutto) e la realtà frantumata e stravolta dall'attacco sovietico. È tra i banchi di una scuola che si svolge la prima scena: sui volti degli "alunni" di questa "classe morta" è stampato il dramma e il disorientamento della nuova condizione. E gli alunni diventano, successivamente, operai, simbolo, e vittime di una condizione umana certo non più consapevole e reattiva. Questo secondo quadro presenta con lucidità la caduta degli ideali politici: la prima esperienza sessuale di un giovane vuole indicare la caduta di falsi miti politico-ideologici, lasciando emergere un profondo disagio esistenziale. La cornice - quella di una scena in allestimento con oggetti ammassati - rimane identica anche nel terzo quadro, a indicare la contemporaneità della situazione ma anche l'assenza di una via d'uscita che conduce a un'alienante grottesca follia: quella dei ballerini che, come maschere e "doppi" di se stessi, inscenano un assurdo balletto di uomini in tutù. Avviliti e mortificati nella loro natura, sembrano rimanere incerti nel cammino verso un futuro che nasconde la meta: un destino beffardo che si prende gioco di loro. *Rita Sanvincenti*





Massini

attori (soprattutto quelli che interpretano i personaggi minori) li indirizza verso un certo semplicistico schematismo, che rischia addirittura (nei due infermieri) nello sconfinare nella caricatura. Sottoposto a un trucco e a un "mascheramento" purtroppo inevitabile, con tanto di rossa barba finta, Mauro Malinverno è un van Gogh con una sua coerenza e plausibilità tragica, cui fa da contraltare Antonio Fazzini, un Theo un po' più sbiadito (ma questo effetto è funzionale al rapporto drammatico tra i due). Bravo, come sempre, Roberto Posse, che dà voce e figura alle rassicuranti attenzioni scientifiche e umanitarie del direttore del manicomio dottor Peyron. *Francesco Tei*

Nella "vecchia" forma del processo, il giovane drammaturgo affronta il tema della presenza-assenza di Dio nel momento dello sterminio nazista degli ebrei. La premessa non sminuisce l'impegno di un autore e di una Compagnia, ma motiva l'impressione di un risultato che, se appare potente richiamo alle responsabilità nella Storia, non altrettanto suggestivo risulta nelle implicazioni estetiche. La scena semplificata, una recitazione di pronto realismo, compongono la convenzione un po' sfruttata della rappresentazione. Elga Firsch, una ex attrice deportata, la sera stessa della liberazione dal campo di Maidanek trae a giudizio il Comandante come avvocato dell'accusa e distribuisce i ruoli di una giuria improvvisata per un rituale che

Nella pag. precedente una scena di *Hey Girl!*, della Societas Raffaello Sanzio; in questa pag. Mauro Malinverno in *L'odore assordante del bianco*, testo e regia di Stefano Massini.

DA VAN GOGH ALLA SHOAH giovani autori crescono

Autentico *enfant prodige* prepotentemente emergente, a trent'anni, di una drammaturgia dal linguaggio e dalla struttura tutto sommato molto convenzionali (il che non ha impedito a questo *Odore assordante del bianco* di vincere il Premio Tondelli 2005), Stefano Massini, fiorentino, ha ora l'opportunità di una messa in scena da Teatro Stabile e il risultato spettacolare è convincente così come lo è la presa sullo spettatore di questa parabola sul "povero van Gogh" prigioniero in manicomio, rifiutato perché superiore e "diverso" dal mondo ottuso che non lo accetta. Così come lui, ribelle, non accetta il mondo, le convenienze, le banali maniere borghesi e - soprattutto - l'autorità che nel manicomio ha la disgrazia di incontrare nei suoi lati più violenti e spregevoli. In realtà, la pièce di Massini non ci dice gran che di nuovo sul personaggio van Gogh, né su una prospettiva umana in qualche modo universale. Né ci dice nulla di profondo sulla follia, sull'arte (o sul rapporto tra di esse), né sul potere e sulla violenza, e neppure sull'ipocrisia e "normalità" borghesi sotteraneamente simboleggiate qui dal fratello Theo. Tuttavia *L'odore assordante del bianco* è un lavoro di innegabile e incisiva efficacia tra colpi di scena, rivelazioni improvvise e momenti dichiaratamente d'effetto. Perché Massini, autore e regista è autenticamente uomo di teatro, che conosce bene il palcoscenico e le sue leggi. Quando probabilmente, raggiun-

gendo una maggiore maturità anche esistenziale, non ricalchi un procedimento di portata (almeno simbolica) universale. Nel Capitano, infatti, prigioniero delle sue stesse vittime, la donna trasferisce la responsabilità del Dio dell'Antico Testamento verso il suo Popolo. Cinque capi d'accusa costituiscono le fasi del dibattimento: riduzione in schiavitù, soppressione fisica, vendita, tradimento e disumanizzazione. In un vasto magazzino, difeso da un cancello metallico, si riesumano le prove concrete degli orrori: ceneri, ossa, suppellettili. Un linguaggio di severa e asciutta retorica, persino troppo logica dato il momento traumatico, sostiene la requisitoria contro la rimozione e cancellazione del ricordo. Esso si fa straziante nel crescendo delle esibizioni dei reperti, nell'autodifesa insostenibile dell'imputato (un Marco Cacciola ridotto a puri riflessi del suo potere perduto) e nelle reazioni dei giurati (gli Anziani, interpretati da Silvano Piccardi e Olek Mincer) e del Rabbino difensore d'ufficio. Elga ha in Ottavia Piccolo l'assoluta adesione di chi pretende risposte, rivendica di formularle per sé e per l'umanità. Lo fa con tale convinzione da annullare quasi ogni divario fra attrice e personaggio, sottraendo alla fantasia il supplemento di suggestione forse necessario alla sua gravidanza drammatica. Il Rabbino di Vittorio Viviani barcolla all'evidenza delle accuse che mettono in crisi la sua fede e, più in generale, gli attori si immedesimano nella condizione di chi si trovi d'improvviso di fronte a una libertà insopportabile. Le fasi un po' prevedibili del procedimento conducono la votazione alla parità. Il verdetto è affidato allora alla roulette russa, ma non viene eseguito, poiché il buio rinvia ancora la domanda: perché? *Gianni Poli*

PROCESSO A DIO, di Stefano Massini. Regia di Sergio Fantoni. Scene e costumi di Gianfranco Padovani. Musiche di Cesare Picco. Luci di Iuraj Saleri. Con Ottavia Piccolo, Vittorio Viviani, Silvano Piccardi, Francesco Zecca, Marco Cacciola, Olek Mincer. Prod. La Contemporanea, ROMA.

L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO, testo e regia di Stefano Massini. Scene di Laura Benzi. Costumi di Micol Joanka Medda. Luci di Roberto Innocenti. Con Mauro Malinverno, Antonio Fazzini, Roberto Posse, Fernando Maraghini, Massimiliano Paggetti, Roberto Giuffrè. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Variazioni sulla vita di coppia

BUFFI SI NASCE, drammaturgia e regia Ugo Chiti. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Luci di Alfredo Piro. Musiche di Giovanni Zappalorto. Con Lucia Poli e Marco Natalucci. Prod. Pupi e Fresedde, Teatro di Rifredi - Arca Azzurra Teatro, FIRENZE.



Suggestivo e bizzarro viaggio nel tempo e nella letteratura condotto con maestria da Ugo Chiti. Costui, dopo avere rimangiato con destrezza le novelle di Calandrino del *Decamerone*, la *Clizia* di Machiavelli, le *Sorelle Materassi* di Palazzeschi e *La gallina vecchia* di Novelli, scrive ex novo l'ultima formidabile scena. Ne vengono fuori cinque atti unici, variazioni umoristiche sulla vita di coppia, non prive di risvolti grotteschi che si impongono poi prepotentemente nell'epilogo, fino alle lacrime. Il sorriso è ora spensierato, ora amaro: la riflessione sul rapporto uomo-donna si allarga a considerare le variabili storico-sociali, dalla dignità femminile, difesa a spada tratta, alla pochezza di un universo svuotato delle emozioni più autentiche. Il rapporto tra lui e lei, se infelice o manchevole, conduce a ripiegare su legami diversi, come quello tra le due irresistibili sorelle Materassi, o a preferire una forzata solitudine dell'anima, somatizzata a tal punto da tradursi nella malattia e nella morte, come nel coraggioso monologo finale. Lucia Poli e Marco Natalucci si confermano validissimi interpreti, entrambi da premiare non solo per la molteplicità dei ruoli interpretati, che li costringe a mutare di continuo maschera e identità sessuale, ma anche perché non si fermano alla superficie, per quanto piacevole, del macchietismo toscano, e dimostrano un'encomiabile sensibilità verso la parola parlata che rappresenta il nutrimento più vigoroso dello spettacolo. Ottima la lingua toscana rielaborata da Chiti, fortemente connotata in senso letterario e regionale, ma insieme universale e senza

tempo. Uno spettacolo riuscito, scorrevole e intelligente, dove azione e narrazione si alternano, valorizzandosi a vicenda. *Simona Buonomano*

Un serial killer nel tinello

JEFFREY. MOSTRI SI NASCE, drammaturgia di Francesco Niccolini. Regia di Giuliano Lenzi. Con Ugogiulio Lurini e Ilaria Finetti. Prod. laLut, SIGNA (Si).

Tratto da un'opera prima, mai rappresentata, di Francesco Niccolini e messo in scena dalla giovanissima compagnia senese dei laLut questo *Jeffrey. Mostri si nasce* è una trasposizione scenica fra il macabro e il grottesco di un tema oggi assai di moda: le gesta di un serial killer annidato fra la poltrona del tinello e la cucina col forno a micro onde sullo sfondo di un ritratto di famiglia in un interno tanto quotidiano quanto squallido. Tre i personaggi in scena: uno, improbabilmente maschile (il padre reale-virtuale? Il testimone?), muto in tacchi a spillo e sferruzzante, una lei dalla doppia vita (di giorno studentessa, di notte spogliarellista per pagarsi gli studi) e il terzo, il suo convivente, di dubbia identità sessuale ma soprattutto geloso fino all'omicidio degli amanti reali o virtuali della ragazza. Un *ménage a trois*, o meglio *à deux*, molto *sui generis*, tutto giocato dal regista sui toni del *grand guignol* ma anche con un po' di satira sociale. La narrazione è carica di segni linguistici e di trovate registiche che strappano risate agre, dissacratorio lo stile recitativo, fra l'espressionistico della donna e l'onirico straniato del killer, tenero quanto spietato. Interessante l'utilizzo del video nella prima parte della messinscena, che amalgama i due diversi registri, il televisivo e il teatrale, restituendo immediatamente una atmosfera casalinga, con immagini in bianco e nero della tv anni Sessanta e Settanta, le canzoni di Patty Pravo, Mina, Renato Zero. Uno spaccato di storia comune in un salotto qualunque dove s'annidano mostruosità e cannibaliche ritualità domestiche. Come nel film *I mostri* di Dino Risi (simili le atmosfere da boom economico cui lo spettacolo si ispira), i mostri siamo un po' tutti noi. Convince il testo di Francesco Niccolini, anche se

ancora acerbo nella sua essenzialità, ma convince anche la regia che ne spinge al massimo la corda fassbinderiana, nera e maledetta. *Renzia D'Inca*

Kaspar, mistero in carcere

GLI ENIGMI DI KASPAR HAUSER (esempio di un *attentato alla vita spirituale*), testo e regia di Gianfranco Pedullà e Donatella Volpi. Con la Compagnia Il Gabbiano della Casa circondariale di Arezzo e la partecipazione di Marco Natalucci. Prod. Compagnia Il Gabbiano della Casa circondariale di AREZZO.

Il tema del "ragazzo selvaggio" è il commovente soggetto entrato nella scelta di riscrittura e messa in scena operata quest'anno da Gianfranco Pedullà all'interno del carcere di Arezzo con i detenuti della Compagnia Il Gabbiano. L'esperienza di Pedullà è una fra le più interessanti e longeve nel patrimonio nazionale di teatro-carcere e questo lavoro in particolare sembra suggellare una vocazione che si afferma anche per il risultato artistico del progetto, oltre a rientrare fra le attività di rieducazione dei detenuti. In uno spazio non luogo, un po' caserma un po' dopo-lavoro tutto declinato al maschile, fa la sua apparizione uno straordinario individuo, reso ancora più perturbante dal fatto che Kaspar, appunto, è ispirato a un personaggio realmente vissuto che ha sollecitato la fantasia di registi come Herzog e Truffaut e di un romanziere come Peter Handke. Kaspar, che non sa parlare e neanche camminare, è adottato dalla truppa e un po' alla volta inserito a suon di prediche, di scherzi da caserma e pratiche educative non esattamente materne alla vita e alle abitudini della comunità degli umani, fino a un esito infausto e criminale. Il personaggio di Kaspar è sostenuto da un Marco Natalucci tenerissimo e straniato che ben riesce a restituire in scena i passaggi fanciulleschi, quasi alla Buster Keaton, della rinascita e ricollocazione dentro le regole e le aspettative della comunità del misterioso personaggio, la cui identità rimane segreta. La compagine dei nove attori-detenuti, tutti per la prima volta sulla scena, ha rivelato una corallità convincente. Ancora una volta Pedullà e i suoi collaboratori hanno dato un esempio di buona pratica di teatro-carcere al di là degli intenti pedagogici istituzionali. *Renzia D'Inca*



Paolo Poli

Una parure di brillanti tutta al femminile

SEI BRILLANTI, di Paolo Poli, da Mura, Masino, Brin, Cederna, Aspesi e Gianini Belotti. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacquelin Perrotin. Con Paolo Poli, Luca Altavilla, Alberto Gamberoni, Alfonso De Filippis, Giovanni Siniscalco. Prod. Teatrali Paolo Poli - Associazione Culturale, FIRENZE.

S ettantasette anni, un'età ultra pensionabile. Ma chi glieli dà settantasette anni a Paolo Poli quando sulla scena può ancora permettersi di sostenere il ruolo del ragazzaccio impertinente? E non importa se poi i suoi spettacoli sono (o sembrano) tutti eguali. Sempre uguali nella fattura, cioè in quella chiave parodistica e nel recupero ironico del passato di cui il facondo teatrante ha una padronanza mostruosa. Evocazione che avviene puntualmente anche in questa occasione in cui, avendo esaurito tutto il guardaroba possibile (la Belle époque, Gozzano, Marinetti, Niccodemi, Palazzeschi, ecc. ecc.), l'ineffabile Paolo è costretto ad attingere a nomi meno altisonanti, ma che lui sa tuttavia come far risplendere. Ed ecco *Sei brillanti* spettacolo che nasce dalle pagine di sei italianissime autrici, scrittrici o giornaliste, di epoche e di stili di scrittura molto differenti e incentrato su racconti brevi pubblicati nell'arco di tempo che va dagli anni Venti agli Ottanta, emblematici dell'evoluzione della società riguardo alle dinamiche fra i sessi. Le prescelte Mura (all'anagrafe Maria Volpi Nannipieri, autrice ai suoi tempi osé), Paola Masino, Irene Brin, Camilla Cederna e le vive e vegete Natalia Aspesi ed Elena Gianni Belotti. Della prima. L'"immoralista" Poli riduce a monologo "scostumatissimo", ma spiritosissimo, un romanzetto, *Perfidie*, in cui si racconta di *jeunes filles en fleurs* che si dedicano all'amore saffico. Era il 1919. Del 1929 è invece il racconto *Fame* pubblicato da Paola Masino su *Omibus* di Zavattini. Storia terribile, alla conte Ugolino, e di cui Poli fa un cameo (forse il "medaglione" più riuscito della galleria). Un padre strangola i suoi bambini perché non ha più nulla con cui nutrirli. Il riferimento è alla grave crisi economica scoppiata in America e allargatasi all'Europa, tranne che in Italia dove, grazie al regime fascista, bisogna dire che tutto andava bene, anzi benissimo. Con fregolismo di classe, Paolo Poli introduce poi sulla scena una vecchietta che soffre di visioni e vede la propria camera piena di sconosciuti (siamo nel 1945; la penna quella di Irene Brin), che sostiene il suo medico potrebbero essere scacciati se lei si nutrisse di un supplemento di carne che non si può permettere. Altri personaggi e altre storie, non certo meno ricche di succhi infernali, il sarcastico Paolo introduce poi attraverso la Cederna, la Aspesi e la Giannini Belotti. Ad accompagnarlo, come al solito, un coretto di deliziosi accompagnatori tuttofare: mimi e canterini provetti che, anch'essi con fregolismo, mettono e dismettono gli splendidi costumi regalati come sempre dalla fantasia di Santuzza Cali. Quanto alle musiche di Jacquelin Perrotin spaziano nel più ampio repertorio della canzone *made in Italy* e la scenografia è una colta, pertinente e piacevole integrazione di quel mago di nome Lele Luzzati. Il leggendario Lele Luzzati che ci ha da poco lasciato. *Domenico Rigotti*



Aspettando Antigone

METALLO, di e con Michele Bandini ed Emiliano Pergolari. Regia di Michele Bandini, Emiliano Pergolari e Maurizio Lupinelli. Musiche eseguite dal vivo di Francesco Bigoni. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria - Zoe Teatro, FOLIGNO (PG).

Eteocle e Polinice sono sprofondatai in un'oscura cava e, nell'attesa della promessa visita di Antigone, spostano pietre, affilano chiodi, martellano incudini. Se interpretiamo *Metallo* come una sincope improvvisazione jazzistica, potrebbe essere questo il tema della pièce degli Zoe Teatro, giovane formazione umbra nata dopo l'esperienza di *Salmagundi* del Teatro delle Albe. Nel lavoro tutto è ritmo, e al tema che riaffio-

ra («D'ò sta la sorella mia?») si alternano una ridda di assoli dei fratelli: diverbi sulla persistenza del materiale pietroso, stabile come il marmo o caduco come il granito; fulminei litigi e rotolamenti accompagnati da sibili *free* che un clarinetto esegue dal vivo; proclami guerreschi in dialetto folignate, terrosa cadenza che impasta gli scarni rimandi al verso greco. La sorella è la vera assente, colei che non è riuscita a impedire il disfacimento della *polis*: Polinice assembla forme geometriche che paiono case su un piano da lavoro in ferro, invoca la necessità umana alla "pienezza", ma poi disperde la sua metonimica città sui lati della cava scenica. Eteocle, sdraiato, solleva il capo per evocare il regno delle

ombre che li ha respinti dopo la morte. Sul fondo, una sospesa scala di corda s'illumina vibrando suoni cupi, ma non c'è nessuna Antigone aggrappata, e l'oblio di un metallo sempre identico è il solo destino riservato ai fratelli. Dopo l'esordio con la surreale partita a carte fra Veronese e Vittorini (*Vi e Ve*), gli Zoe Teatro sviluppano la loro linea di ricerca, che procede riscrivendo personaggi "lateralmente" sui corpi e sulle voci dei due attori-autori. L'equilibrio ritmico di *Metallo* si tende sul confine di variazioni sottili, che tessono quella trama di linguaggio da cui traspare un pensiero: sulla recitazione, sulla messa in scena, sul teatro. Dote rarissima, crediamo, e da sostenere con forza. *Lorenzo Donati*

Nella pag. precedente Marco Natalucci e Lucia Poli in *Buffi si nasce*, drammaturgia e regia di Ugo Chiti; in questa pag. Paolo Poli, autore, regista e interprete di *Sei brillanti*.

regia di Latella



Suona il *Silenzio* sull'attesa di Godot

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia e scene di Antonio Latella. Con Annibale Pavone, Fabio Pasquini, Giuseppe Papa, Stefano Laguni, Marco Lorenzi. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

Qual è il messaggio che arriva dal primo Beckett dopo l'anno del centenario? Un esercizio di stile, anche se per certi versi ben riuscito? Grazie, ma non basta. La regia di Antonio Latella sembra proporre un viaggio lungo quanto il testo, ma senza tappe intermedie utili a riflettere, cioè senza lasciar respirare lo spettatore, senza quegli accorgimenti che possono diventare spazi di riflessione. Ma se così è, allora l'inizio e la fine dello spettacolo lasciano più perplessi di tutto il resto. Il pubblico viene infatti accolto in sala - in un ambiente particolare di cui parleremo dopo - dal canto di un menestrello alla chitarra che racconta in strofa di come abbia passato tutta la vita ad aspettare Godot. Una canzoncina gradevole, tanto per prendere posto. Poi, appunto, il lungo diluvio di parole, rigorosamente diviso in due atti. E, alla fine, una tromba suona il *Silenzio*. Due momenti, il primo e l'ultimo, che appaiono incongruenti se paragonati alla fatica della parola, che coincide con la drammaticità dell'esistenza (non vogliamo parlare di assurdo, perché a nostro parere in Beckett c'è ben poca assurdità: c'è, al contrario, una lucida, feroce consapevolezza di ciò che fa dire ai personaggi). I due momenti musicali sono costruiti, infatti, su grammatiche troppo diverse e troppo distanti dal testo. Che c'entrano, in sostanza? Ma Godot, fortunatamente, è tutto il resto. «È come se gli attori calpestassero il testo» ci dice espressamente Latella, per bocca del suo esegeta Federico Bellini. Gli attori si muovono infatti su assi di legno, variamente disposte: nel primo tempo sono stese a terra, nel secondo vengono impilate una sull'altra a formare un tronco, dove gli attori si muovono in bilico. Tutti stanno in palcoscenico, attori e pubblico (quest'ultimo su tre lati). Già visto, niente di nuovo. Le poltrone della platea, e alcuni palchi, sono occupati da bombette, disseminate qua e là. Simpatico. In questo contesto, va sottolineato quello che appare come il vero lato positivo dello spettacolo. Cioè la prova degli interpreti, un gruppo omogeneo di artisti bravissimi, capaci, in alcuni passaggi, di far venire le vertigini a chi ascolta e guarda, che viene portato dentro le difficili spirali del testo. La bravura delle compagnie schierate è comunque una costante che va riconosciuta alle produzioni firmate da Latella. Ma basta per dire che questo allestimento è completamente riuscito? A nostro parere no, perché, conoscendolo, ci saremmo aspettati dal regista una mano più decisa.

Pierfrancesco Giannangeli

La Hunziker, star di *Cabaret*

CABARET, di Joe Masteroff. Musiche di John Kander. Liriche di Fred Ebb. Traduzione e liriche italiane di Michele Renzullo. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Coreografie di Fabrizio Angelini. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Chiara Donato. Luci di Valerio Tiberi. Adattamento e direzione musicale di Giovanni Monti. Con Michelle Hunziker, Christian Ginepro, Gianluca Ferrato, Michele Radice, Silvana De Santis e nove ballerini/interpreti. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO.

Rappresentato in tutto il mondo e reso celeberrimo dal film di Bob Fosse del 1972 con Liza Minnelli, *Cabaret* ha una nuova frizzante versione italiana diretta da Saverio Marconi. Di grande impatto visivo sono le scenografie. Il mondo del Kit Kat Klub di Berlino, leggendario locale degli anni Trenta, viene ricostruito fra l'orchestra e i tavolini che hanno preso il posto delle prime file della platea; le *soubrette* ballano su grandi scale, così come geniale è l'utilizzo di specchi che, riflettendo l'immagine all'infinito, allargano il palcoscenico e contribuiscono a far perdere il senso della realtà. *Vedette* del Kit Kat Klub è l'inglesina Sally Bowles che Marconi, scegliendo Michelle Hunziker, ha caratterizzato come un personaggio solare e spensierato che vive all'interno del locale, lasciando fuori, come del resto anche gli altri personaggi, le terribili vicende della storia dell'Europa di quegli anni. La Hunziker attribuisce il giusto brio al personaggio, mostrando maggior maturità nella recitazione, mentre ha ancora incertezze nel canto. Vera forza della natura è Christian Ginepro, il Maestro di Cerimonia, che con una *verve* inesauribile regola le sorti dei personaggi e intrattiene gli spettatori ed è abilissimo anche nelle canzoni eseguite con una perfetta intonazione e con differenti caratterizzazioni. Marconi ha costruito all'interno del "suo cabaret" un mondo che vive di vita propria, lontano dagli orrori del nazismo, che sono solo intuiti quando condizionano la vita di Fraulein Schneider (un'intensa Silvana De Santis) costretta a rinunciare al matrimonio con il fruttivendolo Herr Schultz (Gianluca Ferrato) perché ebreo. Anche la Sally della Hunziker lascia qualunque turbamento fuori dalla sua vita: infatti, per continuare a essere l'attrazione del Kit Kat Klub, rinuncia, a cuor leggero, all'amore per Cliff (Michele Radice) e abortisce. Perché, come afferma Marconi, «fuori c'è la guerra, l'odio razziale, il nazismo, ma anche le cose serie, profonde. Per tutto questo nel mio cabaret non c'è spazio». Albarosa Camaldo

L'altalena dei rimpianti

ZIO VANJA, SCENE DI VITA IN CAMPAGNA, di Anton Cechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di César Brie e Isadora Angelini. Scene e costumi di Giancarlo Gentilucci. Luci di Tea Primiferri. Musiche di Daniele Angelini. Con Isadora Angelini, Andrea Bettaglio, Veronica Cannella, Salvo Lo Presti, Veronica Mulotti, Luca Serrani. Prod. Arti e spettacolo - Teatro Randagio Patalò, L'AQUILA.

Avanti e indietro, avanti e indietro. Ora gira su se stessa, ora si fa accogliere, ora tenta il volo. Appesa al nulla, la bottiglia di vodka per Vanja e il suo mondo di contadini bislacchi oscilla in moto perpetuo. Le porte girano e anche le finestre, anche le sedie se ne stanno per aria, tra le nuvole, come la testa. Un dindon-dan di luci e oggetti sospesi culla ed

echeggia gli aneliti di questi personaggi in bilico, gettati dal tempo contro pensieri sfiniti, mosche nella notte, perennemente ronzanti al crepitio degli intimi fuochi e delle ossessioni feroci. Cantilene di poesia ancora una volta intonano la scena di César Brie che, con Isadora Angelini, sceglie, in questo *Zio Vanja*, di accostarsi al peso morto del naturalismo per raccontarci il guizzo di un contemporaneo umano e sociale bruscamente affine. Vivo più che mai diventa così persino Cechov, ora personaggio vero, buffo partecipante della sua creazione quanto interlocutore austero dello spettatore straniato. Prosegue senza modifica e senza intoppo la drammaturgia dell'autore-icona, eppure lì, proprio lì, in quella finta memoria del fu, qualcosa di credibile ancora c'è. Forse le sue

parole esatte, qui ridestate nell'afflato metonimico di una messinscena che molto deve all'interpretazione dei giovani allievi di Teatro Randagio Patalò, allo stesso tempo accademici e sinceri. Dopo *Il cielo degli altri*, ecco il Teatro Randagio dimostrarsi degno erede del maestro, César Brie, delicato ed emozionante e soprattutto capace di spruzzare sull'oggi il gelido delle questioni antiche. Come allora, tuttavia, alle risposte rimangono solo spiragli inconclusi. Ma, in fondo, poco importa. Non sappiamo se le foreste addolciranno il disastro del mondo moderno, né se l'amore imparerà mai a donare se stesso. Sappiamo però di Astrov, che vuole capire il bello, e sappiamo di Vanja, isterico, che lancia arachidi al cielo. *Lucia Cominoli*

Mastrandrea

Cattivo è meglio, anzi *Migliore*

MIGLIORE, testo e regia di Mattia Torre. Scene e costumi di Veronica Fragola. Musiche di Giuliano Taviani. Luci di Luca Barbatì. Con Valerio Mastrandrea. Prod. Teatro Ambra Jovinelli, ROMA.

Alcuno piace cattivo. E anche perfido, cinico, sbruffone. Ma - come annuncia il titolo - migliore, ovvero più idoneo a vivere in seno a una società che premia la cattività, la malvagità, l'arrivismo. Il singolare apologo è imperniato sulla figurina di un tal Alfredo, che inizialmente incarna in sé tutte le virtù del buonismo: puntualmente iscritto all'associazione che gli fa riscoprire i sapori genuini di un tempo, ha adottato un pero del Piemonte - specie arborea minacciata - e lavora in uno dei mille *call center* di un prestigioso istituto di credito, che assicura ogni servizio, anche il più impensabile, ai titolari di un'esclusiva carta di credito. Inutile dire che Sofia, manager in carriera nonché figlia del presidente, neanche lo degna di uno sguardo, che perfino Ilario, l'alano del quarto piano, non esita a manifestargli disprezzo, che pure la teutonica docente del corso di dolci genuini non comprende perché un semplice tiramisù gli diventi una palla peggio del pongo. Per Alfredo si schiudono dunque le porte della mobilità, del tracollo personale, di una crisi esistenziale che dilaga come quel buco allo stomaco che s'allarga a dismisura, quotidianamente, a contatto con i suoi simili. Poi arriva il momento della svolta. Un giorno Alfredo decide di aiutare una vicina paralitica portandola in spalla e, scivolando per le scale, ne causa la morte accidentale. Incriminato per violenza privata e tentato omicidio, viene scagionato grazie all'impegno di un qualunque azzecagarbugli. E per questo borghese piccolo piccolo inizia un inatteso riscatto, al quale Mastrandrea presta la propria gelida, imperiturbabile maschera, pochi gesti nel minuscolo rettangolo nero di una scena vuota. Certo il facile entusiasmo di nugoli di festanti fanciulle in visibilio rende arduo scindere il fenomeno mediatico dall'innegabile capacità affabulatoria dell'interprete, l'irreprensibile misura con cui si confronta con un testo ironico e godibile nello smascherare vezzi e vizi della società contemporanea. La metamorfosi affonda il coltello nella piaga e trasforma Alfredo in un impenitente dongiovanni (finirà per sposare Sofia), in uno spietato assassino (Ilario viene impiccato), in un vendicativo riparatore degli innumerevoli torti subiti. Con un *coup de théâtre* finale assolutamente geniale, quando Alfredo si prepara alla prova annuale che il presidente infligge ai suoi dipendenti: da una ventiquattrore argentata cava, infatti, gli strumenti necessari e, rotto un uovo, si appresta a preparare un appetitoso tiramisù... *Giuseppe Montemagno*

Nella pag. precedente una scena di *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, regia di Antonio Latella; in questa pag. Valerio Mastrandrea in *Migliore*, testo e regia di Mattia Torre.



Il lungo viaggio dell'hidalgo

DON CHISCIOTTE FRAMMENTI DI UN DISCORSO TEATRALE, adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich, Maurizio Scaparro da *Don Quixote de la Mancha* di Miguel de Cervantes. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia. Costumi di Lele Luzzati. Musiche di Eugenio Bennato. Con Pino Micol, Augusto Fornari, Marina Ninchi, Fernando Pannullo e i Figli d'Arte Cuticchio. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI - Compagnia Italiana diretta da Maurizio Scaparro, ROMA.

Continua Don Chisciotte a viaggiare per la sua Mancha, in compagnia del fido scudiero Sancho, e viaggerà sempre perché è il suo destino, il suo *mal de vivre*. E viaggia ancora questo *Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale* firmato da Rafael Azcona, Tullio Kezich e Maurizio Scaparro che ne è il convinto regista. È nato lo spettacolo a Spoleto nel 1983 nel corso di un Festival dei Due Mondi e ha raggiunto un'infinità di repliche, ha avuto un'edizione spagnola, è diventato uno sceneggiato televisivo e un film in dvd. E ancora piace al pubblico per la sua carica fantastica. Il naïf sposato a una idea suggestiva. Prende, infatti, forma il viaggio del cavaliere dalla triste figura, il sublime hidalgo, in un mondo che in questo caso è solo e semplicemente il palcoscenico. La cronaca di appena ieri è il sogno di un futuro inesistente cui però la sua follia, ammesso che sia follia, dà contorni indefinibili, ma di lirico splendore. Dulcinea, i famosi mulini a vento, gli altri cavalieri in armi, tutti si avvicendano intorno al protagonista e ai suoi sogni come se per magia fossero evocati dalle quinte e dai fondali di un teatro. L'immaginario di Don Chisciotte diventa infatti realtà sul palcoscenico e il teatro diventa il vero centro, il regno dell'utopia. Davvero in questo spettacolo, che per qualcuno forse sa un pochino *d'antan*, tutto è teatro, anzi è un inno al teatro. Un

inno al quale a contribuire sono in prima linea i bellissimi costumi di un poeta del teatro che ci ha appena lasciati, Lele Luzzati. Sono le musiche di Eugenio Bennato, sono i Pupi dei Figli d'Arte Cuticchio Ed è, insieme ad Augusto Fornari che veste con baldanza giovanile i panni del terragno Sancho Panza, il sempre assai bravo Pino Micol che fa un Don Chisciotte canuto e un po' disilluso, ma che, con il passo lento del saggio, continua a inseguire il mito del cavalier cortese, combattere i giganti che sono solo ombre, vivere la ribalta come il suo regno; e che non può, alla fine, che morire sulla scena tra attrezzi di cartapesta. Senza essere diventato, è la sua fortuna, uno di quegli eroi fasulli creati dal tubo catodico. *Domenico Rigotti*

Una Pulzella tra i video

GIOVANNA D'ARCO, testo e regia di Monica Guerritore. Videoproiezioni di Enrico Zaccheo. Luci di Pietro Sperduti. Musiche di Paolo Astolfi. Con Monica Guerritore, Pietro Biondi, Enrico Zaccheo, Stefano Artissunch. Prod. Marina Scaparro per Visavis srl, ROMA.

Leggere la commozione di un attore sul suo volto o tra le righe del suo mal celato impaccio, assistere alla manifestazione del suo coinvolgimento e della sua partecipazione viscerale all'evento teatrale che si è appena concluso è spesso qualcosa che ripaga lo spettatore più dello spettacolo stesso perché comunica una onestà che non sempre l'evento teatrale rivela immediatamente. Monica Guerritore a braccia spalancate, quasi portando ancora sulle spalle le ali della Pulzella di Orléans, ringrazia il partecipante pubblico. Tra ingenuità registiche, l'eccesso di didascalie sulle fonti storiche e letterarie che argomentano e sostengono una elaborata drammaturgia e nonostante la scelta di immagini-cliché (Tien An Men, Che Guevara, Martin Luther King) si apprezza tuttavia l'uso del dialogo fra il corpo dell'attrice in scena e il video che a essa si sovrappone andandosi a proiettare sul fondo del palco. Grazie alle videoproiezioni, infatti, lo spettatore viene trascinato in una tridimensionalità che svela forse la ricerca, da parte della Guerritore, di

raccontare l'universalità e l'immensità della lotta contro il potere e la corruzione e soprattutto contro l'ipocrisia. Si avverte il volo di spiritualità superiori che, come dice lei stessa, ci insegnano a vivere ma anche a morire. Respirano i versi di Maria Luisa Spaziani attraverso l'interpretazione dell'attrice che sembra essere quasi sempre rivolta verso l'alto, come a volerle fare provenire dal più profondo delle nostre umanità. Respirano le parole di Giordano Bruno che, come Giovanna, fu condannato al rogo, non solo per motivi ideologici ma anche politici. Respira il canto disperatamente vivo di Freddie Mercury, che con la sua *The show must go on* accompagna, nella scena culminante, il volo di Giovanna sulle terre e sulle città di tutti i tempi, come un San Michele armato di spada e vocazione, come guerriero che «sorge impavido a fendere con le ali l'immensità dello spazio». *Linda Dalisi*

È la stampa, ragazzi!

PRIMA PAGINA, di Ben Hecth e Charles Mac Arthur. Adattamento di Edoardo Erba. Regia di Francesco Tavassi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mariarosaria Donadio. Musiche di Giacomo Zumpano. Luci di Luigi Ascione. Con Gian Marco Tognazzi, Bruno Armando, Roberto Tesconi, Barbara Gallo, Fausto Sciarappa, Jean Marie Ferry, Mimmo Mignemi. Prod. Compagnia delle Indie Occidentali, ROMA.

Sulle note di una musica, capace di trasformare in ritmo e sonorità anni Trenta il ticchettio di una macchina da scrivere si apre il sipario di questo spettacolo che riporta in scena una commedia dei primi decenni del Novecento, resa famosa dallo storico duo Lemmon-Matthau nell'omonimo film di Billy Wilder. Ora questa commedia viene presentata dalla Compagnia delle Indie Occidentali con la regia di Tavassi, che a quella versione cinematografica si ispira esplicitamente per il *décor* e il clima evocativo di quegli anni, e per la caratterizzazione dei personaggi. Anche la scena multipla di Chiti sembra riprodurre la simultaneità cinematografica con l'effetto di una esagerazione delle situazioni comiche, mentre l'adattamento drammaturgico di Erba, optando per l'economia dell'intreccio con un'accentuazione dell'elemento



epico, mantiene inalterata la trama e concentra quasi tutta l'azione nello spazio di una fumosa e sfaccendata sala stampa di un carcere. Tra improbabili giornalisti avidi di notizie e uno sceriffo corrotto si consuma una girandola di inseguimenti rocamboleschi: l'anarcomarxista, accusato di omicidio, fugge dal carcere e alla mannaia della falsa giustizia per trovarsi tra le braccia di un reporter di successo - interpretato dal bravissimo Tognazzi - a sua volta inseguito dal cialtrone e diabolico direttore del suo giornale - Bruno Armando, ideale per la figura istrionica del direttore - che si diverte e ci diverte fino alla fine a germinare trappole sul suo percorso per impedirgli il matrimonio e non lasciarselo scappare. Ha un sapore amaro questa commedia dall'impianto solido e ben congegnato, che proprio nei momenti più esilaranti e iperbolici riesce a raggiungere una verità raggelante sul mondo falso della politica e sul potere manipolatore dell'informazione. *Francesco Trapanese*

Le pretese dell'acqua

COMEACQUA, regia di **Claudia Sorace**. Testi e suoni di **Riccardo Fazi**. Scene di **Massimo Troncanetti**. Costumi di **Fiamma Benvignati**. Con **Glen Blackhall** e **Fabio Ghidoni**. Prod. **Muta Imago, ROMA**

Ecco uno spettacolo di cui è difficile parlare. Perché difficile è attribuirgli una categoria che lo contenga del tutto. Siamo, in effetti, in quel limbo performativo - un po' modaiolo? - vicino ma estraneo sia ai territori del teatro di prosa che a quelli della danza. Evitando allora definizioni ed epiteti poco utili, bisognerà innanzitutto dire che questo *Comeacqua* è un lavoro denso, stracolmo di idee e decisamente complesso. Il primo capitolo è bellissimo e suggestivo: due uomini seminudi attendono che arrivi il momento giusto; poi, di scatto, buttano giù la lastra di vetro che li ingabbia, rompono il sacco-placenta che li contiene e nascono, vengono - per così dire - alla luce. La musica, i suoni e le luci sono perfettamente accordati con le immagini e concorrono a produrre una suggestione piena, a tratti esaltante, che caratterizza tutta la prima parte dello spettacolo. Ma si capisce presto che *Comeacqua* ha pretese

maggiori: vuole certificare una crescita. In parte ci riesce, anche perché lo sforzo produttivo appare rilevante; e poi lo spazio scenico, dominato da luci azzurre e da acqua che non smette mai di scorrere, schizzare e gorgogliare, a tratti incanta e perfino commuove. E poi c'è da ricordare una scena-oggetto davvero notevole, nella quale il primo uomo allestisce una sorta di lezione anatomica sui vasi sanguigni pompando liquidi blu e rossi nei tubi che avvolgono il corpo del compagno. Fatta salva la sapienza

figurativa che contraddistingue i lavori di questo giovane gruppo, sembra evidente che gli intoppi riguardino piuttosto una struttura complessiva non sempre chiara e ordinata: così che a volte i quadri appaiono slegati da un percorso generale. I testi, pur intonati e armoniosi, non bastano a tenere insieme i pezzi; come non bastano gli effetti sonori, i bei corpi e l'elemento acquatico. A fronte delle indiscutibili potenzialità, restiamo in attesa del loro sviluppo completo. *Marco Andreoli*

Roma

GASTONE lusinghe e inganni del varietà

Un omaggio, fatto con rispetto, affetto e molta libertà. Così Nicola Fano definisce questo *Gastone*, che attorno alla drammaturgia da lui curata riunisce l'afflato di un'ottima compagnia, capace di concorrere con sciolta efficacia alla riuscita di uno spettacolo spumeggiante di creatività e di inventiva. Dove dell'omonima commedia, scritta nel 1921 da Ettore Petrolini nel segno di un lacrimevole moralismo d'epoca destinato a ricondurre la protagonista femminile al rassicurante ovile di una popolarità genuinità, rimangono solo alcuni personaggi, colti all'interno di una compagnia di varietà in perenne ricerca di scrittura. Alla sua guida quella che è forse la maschera più nota ed esilarante partorita dalla satira tagliente dell'artista, che proprio in *Gastone* riesce a riversare la quintessenza di un parodistico *viveur*, vanesio ed esaltato di se stesso, privo di ogni senso etico e perfino un po' patetico nelle sue pretese di artista. Una maschera capace di bollare con lo stiletto di un sarcasmo spietato la vacuità di un mondo certamente lontanissimo dal nostro e tuttavia, per certi versi, già premonitore di meccanismi futuri dominati dal fascino della più superficiale apparenza. A interpretarla Massimo Venturiello, che cura anche la regia, nel segno di una istintività tesa a cercare nel gioco di squadra la sua chiave più autentica. E che qui si mostra protagonista duttilissimo, capace di penetrare con sapienza perfetta le sfumature più ridicole, ciniche, beffarde e innocenti di un personaggio dipinto col vetriolo. Misurandosi con uguale perizia di surrealismo un po' svagato e di malleabilissima asciuttezza con la recitazione, col canto e con la danza. Accanto a lui una bravissima Tosca, capace di inerparsi con la voce in virtuosistiche acrobazie, ma anche di lanciarsi in vitalissima freschezza di recitazione e di danza, imprimendo al suo personaggio passi esitanti di popolana un po' spaesata, che non esiterà ad abbandonare il suo preziosissimo mentore, per buttarsi a capofitto nelle lusinghe dell'impresario e nelle promesse di un trionfo da regina del varietà. Mentre tutto il cast si muove con precisione con saporosa misura a far rivivere le grettezze e le difficoltà di un mondo punteggiato di lustrini e doppi sensi sullo sfondo di una scenografia di essenzialità parca ed allusiva, firmata da Alessandro Chiti. Dove i bellissimi costumi di Sabrina Chiochio si aprono nelle agili coreografie di Fabrizio Angelini in uno spumeggiare di luci e di colori che le musiche di Germano Mazzocchetti concorrono a venare di riverberi di impalpabile malinconia. *Antonella Melilli*

GASTONE, di **Ettore Petrolini**. Drammaturgia di **Nicola Fano**. Regia di **Massimo Venturiello**. Scene di **Alessandro Chiti**. Costumi di **Sabrina Chiochio**. Musiche di **Germano Mazzocchetti**. Coreografie di **Fabrizio Angelini**. Luci di **Vincenzo Raponi**. Con **Massimo Venturiello**, **Tosca**, **Camillo Grassi**, **Antonio Fornari**, **Ilaria Giorgino**, **Cinzia Ricciardi**, **Franco Silvestri**, **Stefania Fratepietra**, **Alessandro Greggia**, **Clorinda Venturiello** e **Renato Merlino**. Prod. **Paciglione delle meraviglie - La Contemporanea, ROMA**

Nella pag. precedente una scena di *Don Chisciotte frammenti di un discorso teatrale*, da Miguel De Cervantes, regia di Maurizio Scaparro; in questa pag. Massimo Venturiello, regista e interprete di *Gastone*, di Ettore Petrolini.



Incontarda ereditiera indecisa

ALTA SOCIETÀ, dal film *High Society*. Adattamento italiano e regia di Massimo Piparo. Musiche di Cole Porter. Liriche di Giorgio Calabrese. Scene di Marco Calzavara. Costumi di Federica Boldrini. Coreografie di Ann Amendolagine. Luci di Marco Policastro. Con Vanessa Incontrada, Cristian Ruiz, Simone Leonardi, Giulio Farnese, Francesca Taverni, Barbara Lo Gaglio, Daniela Simula, Enrico Baroni, Sandro Querci, Manuela Tasciotti, Nunzia De Lucia, Piero Di Blasio, Enrico Bernardi, Francesco Regina, Paride Acacia. Prod. Planet Musical, ROMA.

Non appena Massimo Piparo s'è liberato dagli impegni televisivi (ha firmato come autore successi del calibro di *Stasera pago io* con Fiorello e *Ballando con le stelle* su Rai 1) è tornato subito al suo vecchio amore: il musical. Adattando in italiano e firmando la regia di *Alta società*, film di Charles Walters del '56, che all'origine era una commedia di Philip Barry (*Philadelphia story* del '34). Il plot segue di pari passo il film incentrato sulla bella ereditiera Tracy Samantha Lord (nel film Grace Kelly accanto a Frank Sinatra e Bing Crosby), qui interpretata da Vanessa Incontrada al suo debutto come attrice di teatro, a suo agio pure nei ruoli canterini e ballerini. Gli avvenimenti che si narrano vanno dalla vigilia alla mattina delle sue seconde nozze quando dovrà sposare lo scialbo e debole George Kittredge (Sandro Querci), che da semplice operaio è diventato direttore delle industrie dei futuri suoceri. Si prenderà una bella rivincita il romantico Dexter Haven (Simone Leopardi), marito divorziato di Tracy e infinitamente ancora innamorato di lei, che sul filo di lana l'avrà vinta su tutti.

Rispetto ai precedenti musical messi in scena da Piparo non ci sono qui grandi sussulti e manca una canzone orecchiabile che puoi canticchiare quando esci da teatro, complici le musiche di Cole Porter dalle atmosfere intime e sentimentali. Spiccano la performance di Daniela Simula, nei panni della dinamica Dinah, sorella di Tracy; lo stralunato Willie di Giulio Farnese avvolto dai fumi di gin e sempre pronto a

palpare un sedere di donna e gli eleganti genitori di Tracy, Barbara Lo Gaglio ed Enrico Baroni. Le scene funzionali erano di Marco Calzavara, i costumi corretti di Federica Boldrini e le coreografie, piatte invero, di Ann Amendolagine. *Gigi Giacobbe*

Se è di scena il cancro

TUMORE, testo e regia di Lucia Calamaro. Luci di Marco Fumarola. Con Benedetta Cesqui e Monica Mariotti. Prod. Malebolge, ROMA

Questo spettacolo racconta una morte; anzi: racconta una dolorosissima morte di cancro. Lo spettacolo nasce da una morte vera, quella di Virginie Larre, storica dell'arte, brillante, bevitrice, imbranata e molto comica amica mia; e quindi, immaginiamo, dall'esigenza stessa di una dedica diretta e spontanea. Eppure non si tratta di un lavoro privo di interessanti ambiguità. Anche perché, se da un lato turba gli spettatori e produce effetti collaterali che gli ipocondriaci conoscono bene, dall'altro esorcizza la paura, gioca con la morte, si fa comico senza mai smettere di essere tragicamente drammatico. Non siamo di fronte a una messa da requiem, dunque; quanto piuttosto a un'analisi puntuale del dolore umano che oscilla tra il positivismo contemporaneo e un'ironia che non vuole essere consolatoria. Nessun sentimentalismo, quindi; e nessuna morale d'accatto, per fortuna. Anche perché la malattia c'è ma non si vede; e ciò avviene perché il percorso narrativo si snoda attraverso le parole e la presenza scenica non del personaggio morente, ma di sua Madre e della Dottoressa che se ne occupa. Le due attrici utilizzano cifre stilistiche molto lontane ma complementari: Monica Mariotti (la Dottoressa) spinge sul grottesco, gonfia le battute e gli sguardi, ruba ghigni e mimica ai cattivi disneyani; Benedetta Cesqui (la Madre) lavora sulla sottrazione, asciuga, controlla, secca il dolore, mostrandolo proprio nella fatica di contenerlo. Entrambe sono convincenti e vivissime. A conti fatti, il primo atto dello spettacolo contiene senz'altro le cose migliori; senza intoppi, procede e dice tutto, attraverso una sensibilità feroce che sembra quasi innovativa. Il secondo atto, a dire il vero, perde buona parte di questa forza espressiva: la struttura paga

forse la volontà dell'autrice di dire tante, troppe altre cose; e allora le idee, tutte buone in effetti, si affastellano e, in qualche modo, si soffocano a vicenda. Ma sono peccati dell'eccesso, questi, e come tali non solo vanno osservati con indulgenza ma meritano gli stessi applausi che la prima parte dello spettacolo aveva conquistato sul campo. *Marco Andreoli*

Doppio, maniacale Beckett

CATASTROFE e **L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP**, di Samuel Beckett. Regia di Paolo Graziosi ed Elisabetta Arosio. Scene di Fabrizio Bartolucci. Costumi di Elisa Calandra. Con Paolo Graziosi, Elisabetta Arosio, Marco Avogadro. Prod. Associazione culturale Primo Amore e Altre Storie, ROMA.

È curioso notare come due messinscena di uno stesso autore, portate in scena dalla medesima compagnia, possano sortire esiti così diversi. Infatti, mentre *Catastrofe* delude nell'insieme, *L'ultimo nastro di Krapp* risulta assai riuscito. L'ordine con il quale due testi vengono rappresentati dichiara una volontà ben precisa: calare lo spettatore da subito nell'atmosfera maniacale del teatro di Beckett. Si parte con *Catastrofe*, dove un regista sfoga, con l'ausilio di una provocante assistente, tutte le proprie manie di perfezionismo su un attore-personaggio, che ne risulta sottomesso e umiliato. La messa in scena di *Catastrofe* finisce col non convincere, sia per la scelta dei costumi, che deviano l'attenzione dello spettatore dall'essenzialità del testo, sia per la recitazione poco incisiva degli attori. È forse una rappresentazione in cui manca la peculiare qualità tesa e nervosa di Beckett. Fortuna che c'è *L'ultimo nastro di Krapp*, dove Paolo Graziosi offre un'intensa rappresentazione del totale e feroce fallimento dell'uomo-artista Krapp. Nella fedele riproduzione del testo di Beckett il rumore di sottofondo di un metronomo, a scandire i goffi passi del protagonista nel piccolo spazio della scena, ha come effetto quello di far sì che l'occhio dello spettatore si focalizzi maggiormente sui suoi movimenti. Tutto ciò senza nulla togliere al difficile testo, dove trionfa la sconfitta dell'essere umano e la consapevolezza di un tempo delle illusioni perduto e non rimpianto, in un ideale contrasto con la



Recherche proustiana. Colpisce l'umiltà con la quale Graziosi si avvicina a Beckett, nell'impersonare un Krapp distrutto, amaro, che con sarcasmo osserva ogni illusione andata, fioca anche nel ricordo.
Marco Menini

Una Fedra giansenista

FEDRA, di Jean Racine. Traduzione di Giuseppe Ungaretti. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Luigi Perego. Musiche di Paolo Terni. Con Micaela Esdra, Attilio Fabiano, Marina Zanchi, Diego Florio, Roberta Caronia, Massimo Reali, Lidia Giordano, Maria Alberta Navello. Prod. Associazione culturale Gianni Santuccio, ROMA.

Un'interminabile lingua trasparente collega il fondo del palcoscenico alla sala: o forse sarebbe meglio dire il cielo alle profondità degli abissi. Ed è una superficie a specchio, pronta a rivelare botole nascoste ed imprevedibili artifici, appena venata da filamenti scarlatti che affiorano in superficie: brandelli sfilacciati di un'austera liturgia, resa imponente dai quattro crocefissi e dai due inginocchiati che delimitano lo spazio scenico; cordoni ombelicali prematuramente strappati a un ventre gravido di sangue e di violenza. Fedra, per Pagliaro, diventa l'icona della maturazione spirituale di Racine, di un ritorno alla fede giansenista segnato dall'ammissione del peccato e dall'accettazione della colpa. Solo Enone, la confidente scaltra di Fedra (una magistrale, perfida Zanchi), sfugge al dilagare di tonache, croci e turiboli che invadono la scena: è abbigliata con un asettico camice verde, sembra assistere Fedra nella sua devastante follia, salvo poi aiutarla in quell'autentica operazione maieutica, nella tragica confessione dell'amore proibito per Ippolito che si fa strada tra le più atroci sofferenze, i dolori del parto. È, questo, il momento cruciale dello spettacolo visionario, abbagliante di Pagliaro: solo così la regina può prendere coscienza di una colpa malcelata, di un groviglio interiore che la fa apparire in scena mentre si dimena in un bozzolo nero, traslucido, inestricabile. Poi saranno le nozze vagheggiate e mancate, all'annuncio della morte di Ippolito, e allora Fedra sarà fasciata da un candido velo nuziale; quindi verrà l'espiazione, quando indosserà una tonaca nera, impenetrabile. Lo specchio che percorre la scena, e che

regia di Marini

La tragica fiaba di una notte di mezza estate

Nelle pieghe e nelle profondità del *Sogno di una notte di mezza estate* in tanti hanno colto innumerevoli risvolti nascosti. Un'opera sterminata in cui si può trovare - o anche solo cercare - di tutto o quasi: o anche (perché no?) farne il contenitore di quella che in realtà risulta una propria autonoma esperienza creativa. Come pare aver fatto Giuseppe Marini in questa sua a tratti affascinante edizione (la resa visiva resta sorprendente, e suggestiva per gran parte dello spettacolo). Marini diventa, di fatto, regista-autore nel raccontare un "suo" immaginario, una sua sensibilità, un "suo" mondo della notte cupo e azzoppato come lo è il Puck con tutore a una gamba di Vinicio Marchioni. Un fiabesco avvilito, quasi romanticamente desolato, questo che vediamo anche incarnato dagli Oberon e Titania di Maurizio Palladino e Stefania Politi: due attori dal *physique du rôle* che pare singolare per i loro ruoli, più adatto semmai a quelli che pure interpretano - secondo consolidata tradizione - di Teseo e di Ippolita. Un mondo delle fate e degli elfi, questo di Marini, inquietante, ma anche violento, umiliato e pronto a sua volta a umiliare sé stesso. In questo mondo della notte non troviamo erotismo, semmai qualche vena di ambiguità: dopo la metamorfosi di Bottom in asino, l'"attrazione fatale" di Titania per lui non ha nulla di carnale. Questo preponderante aspetto doloroso e sofferente del *Sogno* di Marini è rispecchiato poi da una scelta ancora più insolita: la trasformazione dell'improbabile, pasticciatissima tragedia recitata disastrosamente a corte da Bottom e compagni in una tragedia vera. Lentissima nel ritmo, ma cupa e straziante, con l'effetto di accentuare ancora un'intonazione dolente, se non disperata. È l'approdo, insospettabile all'inizio dal dramma, di un meccanismo che parte da atmosfere molto diverse: neutre, taglienti, quasi corrosive, nel chiaro accecante delle scene in cui prende le mosse la complessa vicenda della lunga schermaglia amorosa fra Demetrio, Lisandro, Ermia, Elena, nella quale pure affiorano turbamenti che poco hanno di erotico, ma sono segnati piuttosto da un sofferto smarrimento e da una sorta di invincibile precarietà psicologica ed esistenziale. Tuttavia le scene legate a questo filone sentimentale dell'intreccio sono fra le più convincenti dello spettacolo: soprattutto per la vivace e vitale personalità, la colorita ed efficace interpretazione di Marta Ferranti e Alessandra Ingargiola, che sono Ermia e Elena. Forse le migliori in una compagnia in cui - comunque - la qualità degli interpreti è elevata e la loro prova si presta a pochissimi appunti. *Francesco Tei*

avvicina il dramma allo spettatore valicando i limiti del proscenio, svela sentimenti inesprimibili, amplifica gesti e stati d'animo dei personaggi: la baldanzosa marzialità giovanile, quindi le trame convulse, sofferente, che accomunano Ippolito (Florio) ed Aricia (Caronia), secondati dai rispettivi confidenti (Reale e Giordano) che, come Enone, diventano motore dell'azione; l'inesausta ricerca della verità e l'impossibile fuga dall'errore che travagliano la coscienza di Teseo (Fabiano). Ma su tutti cam-

peggia l'indomita, tormentata Fedra di Micaela Esdra, vittima consenziente della dea dell'amore, autentica, terribile eroina tragica fino a quel gesto, con cui si strappa i capelli, che volutamente non è l'apice del cammino espiatorio della tragedia: una chierica monacale sarà cinta da una corona di spine, nell'ora del sacrificio, mentre i rintocchi della campana suonata da Panope, in veste da chierico, scandiscono la consacrazione dell'eroina. *Giuseppe Montemagno.*



Nella pag. precedente Vanessa Incontrada in *Alta Società*, di Massimo Piparo (foto: Photomovie/M. Alessi); in questa pag. una scena di *Un sogno di una notte di mezza estate*, di Shakespeare, regia di Giuseppe Marini.

Cecchi

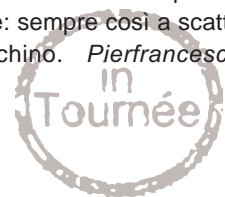
Un Tartufo da rimandare a settembre



Ecosì il teatro di Cecchi, e il suo modo di recitare (i classici e non solo) per decenni sconcertante - se non indisponente almeno per il pubblico più tradizionale, arriva infallibilmente a divertirlo e a farsi accettare da tutti: con questo Orgone che magari si inceppa su una battuta, che Cecchi un po' si diverte un po' si annoia a fare, con una sorta di leggerezza distaccata e seccata, tipica del suo stile, menefreghista e insieme - paradossalmente - innamorata del testo e del Teatro. Si è sdoganato da solo insomma, col passare degli anni, questo stile graffiante, antiaccademico, innovativo, che in fondo non aveva nulla di rivoluzionario (e ora lo si capisce), ma soltanto molto di intelligente, di tagliente e di ironico. Ancora di più del primattore-regista, conquista il pubblico laia Forte, un'attrice che - forse - non può affrontare tutti i ruoli, ma che sicuramente eccelle in uno come quello della Dorina di *Tartufo*: soprattutto di "questa" Dorina, vivace e concreta, popolaresca senza esagerare, dotata di contagiosa simpatia e di solare ed energico buonsenso. Non a caso, per gran parte dello spettacolo, si può dire che è lei, laia-Dorina, la vera protagonista. Infine, la sorpresa del Tartufo diverso dal solito, distante da ogni tradizione di Valerio Binasco: realistico, insidioso, sgradevole quasi fisicamente; ma soprattutto sfuggente, capace di lasciare il personaggio avvolto in un mistero, che lo spettatore non riesce a decifrare appieno (farebbe piacere, questo, a Garboli). Una sensazione che emerge da questa messa in scena è che la figura di Tartufo venga come ridimensionata nel peso effettivo che ha nell'economia del dramma: è giusto e appropriato, forse, scoprire che al centro della commedia non c'è la figura reale di Tartufo (che in fondo quasi subito perde la sua partita cedendo presto alla passione per Elmira) quanto l'effetto della sua presenza e del suo agire su tutti gli altri personaggi, Orgone in testa. La recitazione del duo Cecchi-Binasco (se non anche quella di laia Forte) appare lontana come stile da quella degli altri interpreti: e chissà che non accada volutamente, lasciando il resto degli attori (esclusa in parte Angelica Ippolito, una Pernella più asciutta e spoglia) prigionieri di quel "ben parlare" molto atteggiato e letterario, che la versione di Garboli attenua solamente. Al di là dei suoi meriti "storici" e di lucida rilettura del testo. *Francesco Tei*

TARTUFO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Carlo Cecchi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Sandra Cardini. Musica di Michele Dall'Ongaro. Con Angelica Ippolito, Carlo Cecchi, Licia Maglietta, Vincenzo Ferrera, Viola Graziosi, Francesco Ferrieri, Alessandro Baldinotti, Valerio Binasco, laia Forte, Rino Marino, Diego Sepe, Francesca Leone. Prod. Teatro Mercadante, NAPOLI - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Da un nuovo allestimento di un antico titolo ci si aspetta sempre qualche accento che lo collochi nella forma del contemporaneo, qualche fuoco d'attualità. Sgombriamo subito il campo dal dubbio: non è questo il caso. La via scelta da Carlo Cecchi si inserisce nel solco di una doppia tradizione: quella del testo, fatta di untuosità e ambigui accenti, e quella del Cecchi medesimo quando prende in mano uno spettacolo. Se a tutto ciò aggiungiamo una storica traduzione di Cesare Garboli - bella quanto vi pare da leggere e rileggere, ma forse eccessivamente verbosa alla prova del palcoscenico - qualche discontinuità nelle prestazioni della compagnia, una scenografia sorprendentemente minimalista, ebbene, il risultato può essere discusso. Detto questo, va anche riconosciuto che, limando qua e là alcuni passaggi fuori tono e prendendo sempre di più confidenza con il testo e i caratteri dei personaggi, il livello generale non può che migliorare (leggi: deve migliorare) con l'andar avanti delle repliche. La storia è sempre quella di Tartufo, tessitore di trame personali in nome di una supposta fede, smascherato dalle arti di donna Elmira e costretto alla figuraccia. La regia di Cecchi nulla aggiunge e nulla toglie ai caratteri dei personaggi, così come li conosciamo da secoli. Una mano leggera, potremmo dire, e rispettosa, se volessimo dare all'affermazione un valore positivo. Uno di quei tocchi, insomma, che tanto piacciono al pubblico degli abbonati in cravatta e abito lungo. E c'è poi il Cecchi che si ritaglia la parte di Orgone, alla quale dona accenti di umanità vera, insieme ad altri dove, detto molto semplicemente, Cecchi fa Cecchi. Si riconosce che è Orgone perché il contesto è quello, ma potrebbe essere qualsiasi altro personaggio. Il suo interlocutore, il Tartufo di Valerio Binasco, è un libro aperto di gesti studiati e tic, di recitazione melliflua: è Tartufo come te lo immagini, niente di meno, niente di più. L'accettabile trio maschile è completato dall'energico Damide di Vincenzo Ferrera. Sugli altri uomini c'è ben poco da dire, stendendo il velo di un rimando di giudizio a quando lo spettacolo sarà più rodato. Va a finire che chi convince di più sono le figure femminili, sia pure con sfumature diverse: la severa Madama Pernella di Angelica Ippolito (sempre un piacere vederla sul palcoscenico), la finta algida Elmira di Licia Maglietta e l'esplosiva (a volte anche con qualche eccesso) Dorina di laia Forte. C'è poi la Marianna di Viola Graziosi, da rivedere: sempre così a scatti, si dovrebbe ammorbidire un pochino. *Pierfrancesco Giannangeli*



Se Napoli fosse Venezia...

MAGIC PEOPLE SHOW, drammaturgia di Giuseppe Montesano. Scene di Underworld. Regia e interpretazione di Andrea Renzi, Tony Laudadio, Enrico Ianniello, Luciano Saltarelli. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

Qualcuno progetta di allagare Napoli per trasformarla nella Venezia del Sud e risolvere così il problema delle fogne... È questo uno dei tanti deliri che contagiano gli abitanti del condominio nel quale abita il dottor G., l'io narrante del romanzo *Magic people*, nonché alter ego letterario dello scrittore Giuseppe Montesano. Aggiungendo "show" al titolo ecco delineate le coordinate ontologiche della sua trasposizione teatrale. Muovendo da un quartetto di sedie poste dinanzi al fondale Andrea Renzi, Enrico Ianniello, Tony Laudadio e Luciano Saltarelli, al ritmo di un *jingle* costituito da un corale di Bach eseguito dai Swingle Singers, si alternano - tutti insieme, in trio o in coppia - sulla pedana sistemata al centro del palcoscenico. Qui prendono vita i folli personaggi che s'aggirano in questo metaforico palazzo (palese è l'allusione a Napoli quanto all'Italia tutta) spingendo al limite del paradosso fulminei sketch in forma d'avanspettacolo. La fisiognomica e l'onomastica dei *Ciro Vittima* (che si indebita fino al collo perché in televisione hanno detto che gli italiani sono diventati tutti più ricchi), dei *Vincenzo Tummolo* (padre di *Tummolo Barbie* e di *Tummolo Sciumi* che «per la salute si farebbe uccidere» e segue il consiglio datogli dalla Società Creazione Coatta dell'Uomo Medio: «Non pensare, Vincenzo, non pensare! Pensare nuoce gravemente alla salute!»), degli *Andrea Santo* (che fonda la *Sorella Acqua s.r.l.* per vendere acqua la cui potabilità è stata testata su cavie umane), degli *Eugenio Topo*, *Francesco Tótano*, *Tommaso Lapanza*, li scaraventa fuori dalla pagina scritta. *Magic People Show* è un vero e proprio specchio nel quale si riflette la nostra epoca: ma possiamo esser certi che le assurdità raccontate con algido umorismo e sarcasmo da Montesano & Co. siano poi così surreali? *Francesco Urbano*

De Simone

Mozart e Don Giovanni i mille travestimenti del mito

Don Giovanni l'ambiguo, l'ineffabile, il libertino, il trasformista. L'elaborazione dell'archetipo operata da Roberto De Simone supera le strettoie di tali epiteti introducendo deliberatamente conflitti e dissonanze, scarti e anomalie, squilibri e forzature alla variazione sul tema di *Là ci darem la mano*. «Travestimento mozartiano in due tempi» ne è il sottotitolo, scelto dall'autore-regista per definire questo dittico che nella prima metà riprende il *Mozart e Salieri* su testo di Puskin, incentrato sul rapporto tra un giovane Mozart (Biagio Abenante) e Salieri (Franco Javarone), in cui s'alternano *Exsultate, jubilate K 165*, frammenti del *Requiem* e arie dell'omonima opera. Nella seconda, invece, De Simone condensa le vicende del *Don Giovanni* situandole a metà strada tra il musical di Broadway e i cartoon. L'approccio stridente assume coerenza per il fatto di utilizzare le medesime figure immortalate da Puskin come *trait d'union* del secondo atto; non più Mozart/Salieri, però, ma Don Giovanni/Commendatore. La vicenda si svolge, cioè, su un duplice binario: da un lato i burattini raccontano le avventure di "Don Giovanni del Sole", dall'altro una compagnia di stravaganti attori e cantanti anima l'ir-rappresentabilità del genio mozartiano in una dimensione onirica e in una (con)fusione di generi, stili, caratteri. E così Leporello diviene un clown, Donna Elvira uno scheletro, il tenore canta da mezzosoprano, il *Là ci darem la mano* un valzer da operetta. Insomma saltano le imbastiture canoniche in un gioco di "travestimenti" (esaltato anche dalle foggie dei costumi di Odette Nicoletti) che ribadisce la poliedricità e, soprattutto, l'indefinibilità del mito. La musica, ovviamente, si plasma in sintonia. De Simone sceglie un approccio jazzistico grazie a un'orchestrazione ruotante attorno a undici strumentisti diretti dalla bacchetta di Renato Piemontese, che strizza l'occhio alle *big band* come alla tradizione bandistica dei primi del Novecento. Il tutto nell'orizzonte della struttura operistica con duetti, arie, concertato finale. Nell'impianto scenico disegnato da Nicola Rubertelli, in cui aleggiavano tracce della *pop art* di Andy Warhol, a risaltare sono l'irrefrenabile spigliatezza di Paolo Romano (il violinista cieco, icona materializzata del dipinto *Il violinista verde* di Chagall) e Renata Fusco, l'uno trovando spunti da rapper in dialetto napoletano, l'altra ponendosi al confine tra la *Minelli* di *Cabaret* e la suadente *Marylin* di *A qualcuno piace caldo*. *Francesco Urbano*

Agatino non va al tappeto

A FRONTE ALTA. UN SOGNO DEL MILLE NOVECENTO CINQUANTASEI, di e con Antonello Cossia. Scene di Raffaele Di Florio. Costumi di Daniela Ciancio. Musiche di Riccardo Venio. Prod. I Teatrini, NAPOLI.

La piccola esistenza di un uomo semplice e discreto si delinea nelle parole e nella voce di un figlio, autore e attore, per raccontare la forza di un sogno che, anche se non a lieto fine - secondo il rampantismo che caratterizza il nostro

quotidiano - regala tutta la magia e la forza di un esempio da inseguire e da perseguire. Il racconto partecipa ed emozionato di Antonello Cossia si ispira alla storia di suo padre ex pugile, Agostino Cossia, ribattezzato per errore dalla stampa australiana "Agatino", atleta della nazionale azzurra che rappresentò l'Italia ai giochi olimpici di Melbourne in Australia, nel 1956. Ma lo spettacolo fin dal principio si snoda come uno spaccato sull'Italia del dopoguerra, raccontando i sogni e i dolori di un'epoca. Filmati di quel tempo e foto in



LÀ CI DAREM LA MANO, testo e regia di Roberto De Simone su testi di A. Puskin, Molière, L. Da Ponte. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Odette Nicoletti. Luci di Luigi Ascione. Con Franco Javarone, Biagio Abenante, Paolo Romano, Renata Fusco, Giuseppe Ranosa, Paola Quagliata, Francesca Russo Ermolli, Francesco Marsiglia, Enrico Vicinanza. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI.

Nella pag. precedente Carlo Cecchi e Valerio Binasco in *Tartufo*, di Molière, regia di Carlo Cecchi; in questa pag. Franco Javarone e Biagio Abenante in *Là ci darem la mano*, testo e regia di Roberto De Simone (foto: Luciano Romano).

bianco e nero, restituiscono con suggestione e semplicità i colori e gli umori di quei lontani anni Cinquanta, anni difficilissimi, segnati da grandi aspettative ma anche da profonde crisi e gravi lutti, in cui il desiderio comune era quello di un riscatto sociale. E il giovane muratore della provincia napoletana che si allena con sacrificio per vincere sul ring diventa paradigmatico per raccontare quegli anni, complice il trasporto evocativo delle musiche originali. Nel 1956 in Australia "Agatino" non arriva in finale ma incontra, agli ottavi, colui che vinse in seguito la medaglia d'oro: il pugile russo Vladimir Safronov, che mandò tutti i contendenti al tappeto tranne "Agatino". Nelle parole riscritte dal figlio si ritrova tutto il senso di una auspicata vittoria morale che diventa fioriera di un grande insegnamento civile: «Cercherò di non deludere tutti coloro che sperano in una mia affermazione. Vincere o perdere mi importa relativamente... Quello che più di ogni altra cosa mi interessa, è di tenere in ogni caso la fronte alta». *Giusi Zippo*

La mania del corpo perfetto

GOOD BODY - IL CORPO GIUSTO, di Eve Ensler. Traduzione di Samuela Pagani. Regia di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso. Scene e costumi di Chiara Lambiase. Con Angela Baraldi, Chantal Buseruka Safi, Fiorella De Pierantoni, Simona Gori, Georgine Maungu Liwoza, Muna Mussie, Milite Ogbazghi, Daniela Piperno, Niurka Jordan Ramirez, Tita Ruggeri, Cristina Volta. Prod. Duemiladodici, NAPOLI.

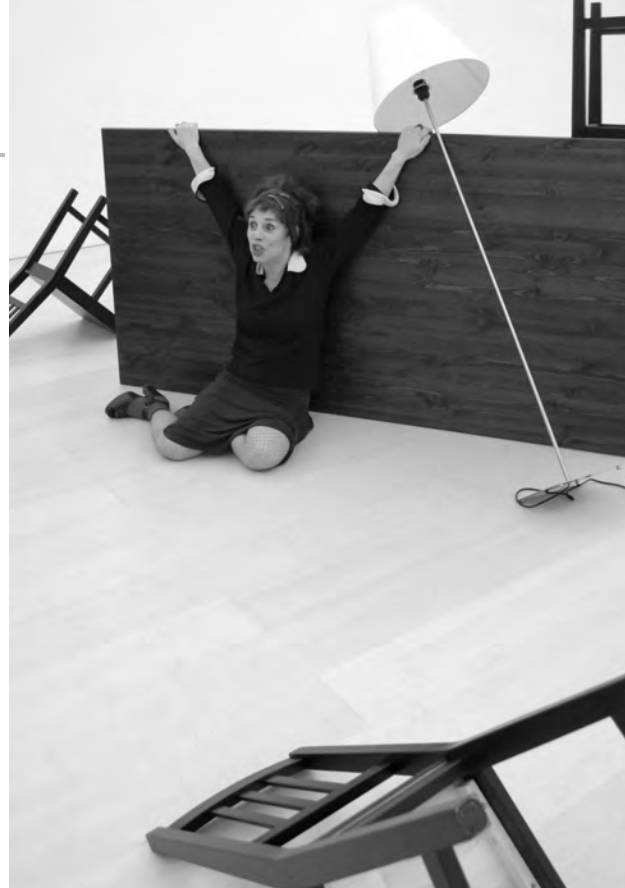
«Il mio corpo sarà mio quando sarò magra. Mangerò poco alla volta, a piccoli morsi... Lasciatemi la mia fame. Lasciatemi morire di fame. Vi prego. Il pane è Satana». Con queste parole, sussurrate con concitazione, comincia il viaggio nelle ossessioni femminili, attraverso le storie delle undici donne protagoniste di *Good Body - Il Corpo Giusto*. L'ossessione per un corpo perfetto, non risparmia nemmeno una femminista del calibro di Eve Ensler. Con pungenti monologhi affidati alle più diverse tipologie di donne, la Ensler lancia il suo grido, ora disperato, ora irriverente, contro l'omologazione estetica del "pensiero unico" sul corpo femminile, fino all'incontro con la saggezza virginea della cultura africana e della cultura indiana. Uno spettacolo, quello andato in scena al Madre di Napoli -

Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, concepito in una prospettiva espositiva e itinerante, capace di rimuovere il diaframma tra palco e platea e dove ognuno dei monologhi si cesella in una *performance* a metà strada tra teatro e installazione. Il *reportage* giornalistico su cui è costruito il testo, nella seducente rielaborazione registica, si frammenta in undici stazioni, tenute insieme dall'io narrante dell'autrice (un'ottima e coinvolgente Daniela Piperno), che conferiscono una dimensione surreale all'ironia graffiante dell'opera. Il bianco accecante delle pareti museali inghiotte le installazioni viventi, restituendo sia uno stridente effetto di straniamento, come nel monologo di Tiffany (impersonata da Cristina Volta), la modella trentacinquenne che si è fatta ricostruire pezzo dopo pezzo dal marito chirurgo e con trepidazione medita sul giorno in cui non ci sarà più nulla da perfezionare; sia una "leggera" dimensione onirica, abitata da un incubo raccontato con ironia da Titta Ruggeri, che dà voce a Carol l'ebrea di Los Angeles che, per migliorare il rapporto con il marito, non esita a farsi restringere... la vagina! *Giusi Zippo*

In fuga da se stessi

LA FUGA, di Gao Xingjian. Traduzione di Giulia Serafini. Regia e scene di Beno Mazzone. Costumi di Lia Chiappara. Luci di Gianfranco Mancuso. Musiche di Antonio Guida. Con Marco Carlaccini, Lorenzo Carmagnini, Valentina Fois. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

Un'operazione riuscita quella proposta da Beno Mazzone al Teatro Libero di Palermo. Il testo *La fuga* del premio Nobel per la letteratura, Gao Xingjian, diventa sulla scena il pretesto per mettere l'umanità al centro di un dibattito implicito sulla vita e sulla morte. Un'opera mai rappresentata in Italia che all'autore costò nel 1989 la censura su tutta la sua produzione e l'esilio in Francia come rifugiato politico. Il punto di partenza della messinscena è una costruzione scenografica claustrofobia e asettica: gli attori Marco Carlaccini, Lorenzo Carmagnini e



Valentina Fois vivono il terrore della guerra e della fine di ogni cosa in un magazzino allagato e buio. L'articolazione difficile del testo è risolta affidando la tensione drammaturgica alla precisa partitura fisica degli attori, a cui si contrappone una dimensione intimista puntellata da relazioni estemporanee e da ricordi di un passato ormai lontano. L'evocazione dei fatti storici di piazza Tien an Men arriva ai nostri giorni attraverso i dialoghi quotidiani di due giovani che si confrontano con le loro forze e debolezze in attesa della morte. Il punto di forza che scandisce lo spettacolo è il continuo rapporto fra l'interno e l'esterno della scena e fra l'elemento maschile e quello femminile. Lo spettatore vive comunque la difficoltà di immaginare il buio fitto del magazzino abbandonato in cui si consuma la scena e di trovare tutti gli strumenti per svincolare gli attori da una condizione di estremo realismo. Molto curata la differenza fra i tre personaggi, ciascuno delineato nelle caratteristiche fisiche e nel carattere: una donna vitale e passionale che sogna di fare l'attrice, uno scrittore maturo e cinico, responsabile dell'ideologia della rivolta e un giovane studente che vede i suoi ideali politici sconfitti dalla repressione militare. La parola è il cuore dello spettacolo: frasi aspre si scontrano con l'immobilismo dei corpi e la veemenza dell'azione si infrange nei silenzi ripetuti. *La fuga* racconta, così, l'evasione da se stessi e dagli altri, da un contesto soffocante che opprime il desiderio di un futuro migliore. *Claudia Brunetto*

Nell'anima della Sicilia

ASSASSINA, testo e regia di Franco Scaldati. Scene di Dario Enea e Massimiliano Crollo. Costumi di Egle Mazzamuto. Luci di Domenico Di Stefano. Con Melino Imparato, Fabio Cangelosi, Serena Barone, Marcello Adelfio, Massimiliano Carollo, Dario Enea, Egle Mazzamuto e Rosario Sammarco. Prod. Associazione Compagnia di Franco Scaldati, PALERMO.

Assassina, scritto nel 1985, uno degli spettacoli cult del drammaturgo, attore e regista palermitano Franco Scaldati, conduce lo spettatore nella dimensione crudele del sogno che si infrange contro l'inutilità del vivere quotidiano. E affronta la vacuità dell'esistenza mettendo in scena personaggi evanescenti e disarmanti. Nello spettacolo il teatro diventa un terreno fertile per costruire molteplici piani di comunicazione con lo spettato-

re. E Scaldati riesce con padronanza a gestire il tessuto drammaturgico, registico e attoriale. Così in una casa senza confini di tempo e di spazio si incontrano anime senza nome, costruite frammento dopo frammento con abiti, gesti e parole pensati per gli attori in un percorso di scarnificazione del teatro che cerca di mettere in luce l'essenziale e si ripara dietro l'assurdo delle situazioni sceniche. Al centro sempre l'attore che nel teatro di Scaldati non è un semplice strumento, ma il cuore pulsante della vita scenica. *Assassina* attraversa i territori del grottesco, dell'istanza lirica e dei ruoli fissi della Commedia dell'Arte per costruire una drammaturgia unica e organica. La vecchina, l'omino e gli altri personaggi vivono le loro relazioni scambiandosi solitudini e follie intrise di realismo. Il quotidiano diventa il pretesto per conoscersi ed escludersi reciproca-

mente. Non esiste un'unica verità, né una chiave di lettura nello spettacolo, ma soltanto sfumature e barlumi di risposte che svaniscono nel tempo della scena. Un lavoro complesso ed efficace con una drammaturgia incisiva e una messinscena organica, in cui tutti gli attori incarnano con precisione la lingua dell'autore articolando partiture fisiche misurate che seguono il principio della riduzione e dell'implosione dell'energia. Ancora una volta Scaldati cuce e scuce con arte addosso ai suoi personaggi retaggi culturali che dall'anima della Sicilia scendono negli abissi profondi delle umane debolezze e paure. Accanto a Melino Imparato e Fabio Cangelosi - al fianco di Scaldati fin dagli anni Settanta - una schiera di giovani attori che lavorano duramente per costruire il loro mestiere. *Claudia Brunetto*

Palermo

Se il re di Ionesco incontra Beckett in una discarica

Apparentemente una ripresa di routine di un classico dell'assurdo. In realtà uno spettacolo importante, che onora il Biondo di Palermo che l'ha prodotto. Ci è accaduto, nella nostra non breve milizia critica, di vedere diverse edizioni di *Le roi se meurt*. La sovrapposizione, nella memoria, di questi allestimenti ci ha indotto a fissare la pièce in schemi interpretativi definiti, dove l'assurdo, con bizzarri contrasti, indossava gli abiti del teatro storico. Nel suo allestimento Carriglio spazza via questa "polvere di palcoscenico" e in ogni elemento dello spettacolo - a cominciare dalla nuova traduzione di Sanguineti - si adopera con applicata determinazione a cercare, in una dimensione scenica che non è più quella della *pièce historique* ma assume una filosofica astrazione, badando a valori sottotestuali prima trascurati. Tanto che il risultato trasforma la (malinconica) meditazione agonica del Re, sempre tenuta sul filo di una grottesca comicità, in una lucida parabola esistenziale sulla paura della morte che alberga in ogni uomo, re dell'universo destinato a essere polvere. Come a dire che l'impianto registico ben dimostra (finalmente) le innervature filosofiche, anzi ontologiche, di questo testo e rivela la profonda affinità fra il teatro di Ionesco e quello di Beckett. Un altro elemento apprezzabile dello spettacolo - che va a merito di Nello Mascia - è nell'essere riuscito a "umanizzare" la sua interpretazione del re morituro. Marionetta esagitata, capricciosa nella prima parte della *pièce*, che s'agita con il ribellismo vitale di un Pulcinella, quando le algide premonizioni della moglie Marguerite e del medico di corte lo costringono a prendere atto dell'ineluttabile, Mascia regredisce, fragile e spaventato, a uno stadio infantile con toni di patetica verità: e in questo disarmato abbandono si manifesta la nascosta, intensa umanità di Ionesco. L'impianto scenografico di Balò, investito dalle modulazioni spettrali delle luci di Saccomandi, è suggestivo e funzionale: una sala del trono in rovina, grigie pareti invase dalle ragnatele, sedili di pietra *delabrés*, in proscenio una grande discarica che avanza verso la platea con i rifiuti di un mondo condannato a estinguersi insieme al re. Ai lati della discarica, due cassonetti dell'immondizia da dove spuntano, prima dello spettacolo i fantomatici Nagg e Nell di *Finale di partita* di Beckett (Roberto Spicuzza e Valentina Agnetta): citazione forte e pertinente, momento toccante di quel ricongiungimento dei due maestri dell'assurdo. I cinque attori che affiancano Mascia, con vigorose interpretazioni a sbalzo, sono Alvia Reale, la prima regina Marguerite altera, spietata, inesorabile; Elena Ghiaurov, che è Marie, la seconda moglie del re che esprime la trepida irruenza dell'amore; l'ottimo Sergio Basile, guardia-buttafuori di un patibolare conformismo; Fiorenza Brogi, serva aspra e smarrita, e Aldo Ralli, medico e astrologo di corte. *Ugo Ronfani*

Nella pag. precedente una scena di *Good Body-Il corpo giusto*, di Eve Ensler, regia di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso; in questa pag. Elena Ghiaurov, Nello Mascia e Alvia Reale in *Il re muore*, di Eugène Ionesco, regia di Pietro Carriglio.

IL RE MUORE, di Eugène Ionesco. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Regia di Pietro Carriglio. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Matteo D'Amico. Con Nello Mascia, Alvia Reale, Elena Ghiaurov, Sergio Basile, Fiorenza Brogi, Aldo Ralli, Roberto Spicuzza, Valentina Agnetta. Prod. Teatro Biondo, Stabile di PALERMO.



saggi

Dario Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Milano, Guanda, 2007, pagg. 157, € 13,50.

In occasione dell'ottantesimo compleanno, Fo propone le sue riflessioni sull'esistenza, sul teatro, sulla politica. Ripercorre anche la sua vita, dagli anni da studente a Brera agli incontri con de Chirico e Savinio, dalle conversazioni al bar Giamaica o alla latteria delle Sorelle Pirovini al racconto delle sue attività sportive. Un ritratto a tutto tondo inconsueto e intelligente.

Vittoria Crespi Morbio, *Buzzati alla Scala*, Torino, Allemandi, 2006, pagg. 85, € 10,00.

Non solo scrittore, giornalista, drammaturgo e pittore, Dino Buzzati (1906-1972) si dedica dal 1954 anche alla scenografia teatrale. Per la Scala allestisce due balletti e un'opera, rinsaldando, attraverso la propria fantasia figurativa, un forte legame con Luciano Chailly. Le scenografie di Buzzati, dal segno grafico incisivo e originalissimo, scaturiscono da un'immaginazione inquieta e sono abitate, più che dalle maschere del teatro, dai fantasmi, dalle silhouette e dai burattini dell'assurdo che popolano i suoi romanzi.

Francesco Bonami, (a cura di), *William Kentridge*, Milano, Electa, 2007, pagg. 108, € 19,00.

Monografia e documenti - raccolti da Bonami, con i testi di Cecilia Alemanni - sull'artista, filmmaker e regista teatrale sudafricano, che ha sempre utilizzato diversi mezzi espressivi, dalla pittura al disegno, alle videoproiezioni. Si ripercorrono le sue opere, spesso rivolte alla storia del suo paese, che hanno dato vita a un teatro di ombre.

Moni Ovadia, *Lavoratori di tutto il mondo, ridete!*, Torino, Einaudi, 2007, pagg. 150, € 13,50.

Un libro che tratta per la prima volta la Rivoluzione, l'Utopia, e il tragico destino del comunismo sovietico con ironia, attraverso le dicerie popolari, la canzonatura, la storiella umoristica e autodelatoria, e tutta la tradizione satirica su Lenin, Stalin e Breznev, comprese le loro perversioni e manie.

Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino Editore, 2006, pagg. 366, € 45,00.

Un catalogo ordinato secondo le tipologie dei lazzi della Commedia dell'Arte atto a fornire una panoramica il più possibile completa e a offrire un repertorio di battute e gag a cui possono attingere anche gli attori di oggi. Il lavoro è frutto della collazione e del reperimento di numerosi manoscritti anonimi, alcuni dei quali inediti.

Jean Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino 2006, pagg. 144, € 15,00.

Come si sa, le avanguardie teatrali del '900 "espulsero" il testo drammaturgico dal teatro. Ora sta tornando l'esigenza di ripartire dal testo e dunque di trovare il modo di analizzarlo per individuarne i punti di forza e di debolezza. Ryngaert presenta numerosi esempi come esercizi per addestrarci alla tecnica analitica. Il commento a due testi, una scena del *Don Giovanni* di Molière e *Finale di partita* di Samuel Beckett, ne illustra concretamente l'impostazione. Un'opera destinata agli studenti, agli appassionati e a tutti coloro per i quali la lettura dei testi teatrali è oggetto di interesse professionale e di piacere.

Nicola Pasqualicchio, *Il sarto gnostico. Temi e figure del teatro di Beckett*, Verona, Ombre Corte, 2006, pagg. 141, € 11,50.

Traendo spunto dal "sarto gnostico", presente nel dialogo di *Finale di partita*, orgoglioso difensore della buona qualità del proprio lavoro,

biblioteca

Fosse, dacci oggi le nostre ombre quotidiane

Jon Fosse, *Teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pagg. 418, € 15,00.

Il drammaturgo, romanziere e poeta norvegese Jon Fosse è scrittore emblematico della scena teatrale contemporanea, autore di opere che danno voce, con lucida analisi, al disagio e alle barriere comunicative tra uomini e donne, tra diverse generazioni, tra lacerate relazioni familiari, tra vivi e ombre. I suoi testi, nati per la scena dal 1994 in poi, sono incentrati su storie spietate, rapporti torbidi e tragedie imperscrutabili di individui che, riducendo al minimo il linguaggio sociale, domestico e affettivo, vivono nell'indifferenza. I temi ricorrenti sono la deriva della coppia, le distanze generazionali, la labilità o la volgarità della componente maschile, la compulsività femminile, il presentimento della morte. Il linguaggio è volutamente sintetico e asettico, la punteggiatura nulla. Le fonti ispiratrici sono il mare, la musica rock, la pittura, l'ascolto delle voci altre e un incombente senso d'incertezza. È autore di opere teatrali, uniche nel suo genere, che hanno fatto nascere in breve tempo, in Europa e nel mondo, il "caso Jon Fosse". Questo volume raccoglie sei drammi: *Il nome* (1995), *Qualcuno arriverà* (1996), *E la notte canta* (1998), *Sogno d'autunno* (1999), *Inverno* (2000), *La ragazza sul divano* (2002).



Massini e Nativi, fiorentini doc

Stefano Massini, *Una quadrilogia*, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 195, € 19,00.

Barbara Nativi, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 270, € 15,00.

Il giovane fiorentino Stefano Massini è uno dei drammaturghi più rappresentati dell'anno. Con invidiabile tempismo Ubulibri ne pubblica alcuni testi scritti tra il 2004 e il 2005, incentrati su artisti e scrittori, realmente esistiti, reinventati dall'autore partendo da dati biografici, racconti e diari. *La fine di Shavuoth* è un tributo a Kafka e alla cultura yiddish, mentre in *Memorie del boia* si assiste a un dialogo tra Honoré de Balzac e un vecchio boia parigino ormai in pensione. Di *Processo a Dio* sono protagonisti alcuni prigionieri ebrei sopravvissuti nel lager di Maidanek, impegnati in un processo all'insensatezza dell'odio razzista, e nell'*Odore assordante del bianco*, vincitore del Premio Tondelli nel 2005, rivive la tragedia di Van Gogh, rinchiuso nel manicomio di Saint Paul de Manson.

In ricordo di Barbara Nativi - regista, attrice, traduttrice e autrice, operatrice teatrale fiorentina prematuramente scomparsa - vengono pubblicati tutti i suoi testi nel bel libro curato da Dimitri Milopulos e Andrea Nanni. Grazie alle introduzioni di Franco Quadri e Cesare Molinari, se ne ripercorre la vita di teatrante a tutto tondo: dalla fondazione del Teatro della Limonaia, sorto nella limonaia della cinquecentesca Villa Guicciardini di Sesto Fiorentino, all'attività di promotrice del teatro internazionale attraverso il Festival Intercity che, come un treno veloce, collega da molti anni Sesto Fiorentino con le metropoli di tutto il mondo. Il volume comprende: *G.G.*, *Io e un altro*, *Nervi e cuore*, *Dracula*, *Non solo per me*, *Lettera di bambola*, *Lettera del soldato*, *Ritratti di fine secolo*, *Il prologo delle domande*, *Stakanov all'ù*.



ototeca

a cura di Albarosa Camaldo

Passione Grotowski

Renata M. Molinari, *Diario dal Teatro delle Fonti*, Firenze, La casa Usher, 2006, pagg. 93, € 8,00.

Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La casa Usher, 2006, pagg. 108, € 8,00.

Dopo un silenzio durato oltre dieci anni, la collana "Oggi, del teatro", a cura di Fondazione Pontedera Teatro, ha ripreso le pubblicazioni per i tipi di La casa Usher. Grotowski è protagonista di due titoli che insieme inquadrano la straordinaria esperienza del Teatro delle Fonti. *Diario dal Teatro delle Fonti* è il notes di viaggio di Renata Molinari compilato a distanza di qualche tempo dalla partecipazione a un gruppo internazionale di lavoro a Wroclaw con l'artista polacco. Vi è descritto lo stato d'animo dell'autrice durante quei giorni, e il processo di "affidamento" alle indicazioni di chi guidava il gruppo. *Holiday e Teatro delle Fonti* racchiude invece degli interventi di Grotowski ed è un utile documento per comprendere non solo il processo creativo secondo il maestro polacco, ma anche come, egli, dal teatro partiva e al teatro si ricongiungeva per costruire la sua visione della vita e dell'uomo. Entrambi i volumetti accendono nel lettore una nostalgia verso un'esperienza di teatro (o para-teatro) irripetibile e totalizzante, che catalizzava uomini e donne da ogni parte del mondo. Nostalgia perché oggi al teatro è rimasto solo un bagliore di quel potere che aveva di incidere nelle storie degli individui. *Anna Ceravolo*



Koreja si dimette dal Sud

Franco Ungaro, *Dimettersi dal Sud. I Cantieri teatrali Koreja*, Bari, Laterza - Edizioni della Libreria, 2006 pagg. 125, € 9,00.

Dimettersi dalla pizza, dalle notti della taranta, dalle friselle, dagli ulivi, dal mare blu, da ogni oleografia del Sud, anche da quelle più "alternative" e aggiornate: a questo ci invita Franco Ungaro, organizzatore di Koreja, nel suo bel libro intitolato appunto *Dimettersi dal Sud. I Cantieri teatrali Koreja*. Racconta una parte del nostro Mezzogiorno senza fare analisi sociologiche, mostrando il faticoso cammino intellettuale, artistico, politico per costruire una "casa del teatro" a Lecce. Ripercorre la storia di Koreja, Salvatore Tramacere, Silvia Ricciardelli e altri, dall'incontro a lezione da Taviani, agli anni "barbani" della masseria di Aradeo, fino alla creazione di uno dei centri più attivi del nostro teatro, non solo del Meridione. La costruzione dello spazio, ricavato da una vecchia fabbrica di mattoni, i rapporti territoriali, la necessità di indagare le tradizioni senza lasciarsi prendere in trappole folcloristiche e quella di confrontarsi con i linguaggi contemporanei scorrono, insieme alla vita e alle tensioni del gruppo, in un ritratto sempre molto personale, ma anche parecchio emblematico. Le relazioni spesso conflittuali con le amministrazioni, la fatica di creare una rete di solidarietà profonde per poter sviluppare il proprio lavoro, la sfida di dover ricominciare di nuovo molte volte, di non poggiare i piedi su basi istituzionalmente solide si legano con il gusto dell'avventura, della costruzione paziente, in un autoritratto che non si richiude mai in se stesso, ma prova sempre a riflettersi nella società che si trasforma intorno. *Massimo Marino*



scaffale

diventato anche simbolo dell'impegno etico con cui l'artista manifesta il proprio orrore per la cattiva creazione e il rifiuto a farsene complice, l'autore ripercorre alcuni grandi temi dell'opera del drammaturgo irlandese, dall'attesa dell'impossibile salvezza alla negazione della linearità del tempo, dalla crisi dell'identità all'ispirazione di ogni cosa a una morte che non è mai definitiva. Una originale trattazione, sebbene non sistematica, dell'opera di Beckett.

Loredana Faraci, *Salvo Randone, la follia della ragione*, Siracusa, Lombardi Editore, 2006, pagg. 103, € 16,00.

Con un lavoro approfondito, Loredana Faraci ricostruisce la vita di Salvo Randone sia dal punto di vista biografico, sia attraverso un ampio apparato iconografico. Completano il volume le interviste a Franco Cordelli, Anna Proclemer, al figlio adottivo Giuseppe Volpiana Randone, le testimonianze di Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci e Fabrizio Zampa e una selezione di stralci di recensioni dedicate agli spettacoli più famosi del grande attore siciliano.

AA.VV., *Officina Liberovici, Il suono diventa teatro*, Venezia, Marsilio, 2006, pagg. 213, € 29,00.

Il compositore globale è chiamato a ricostruire un linguaggio musicale che sappia attingere da tutto il mondo circostante, senza preconcetti e schizofrenie. La figura di Liberovici, da questo punto di vista, è esemplare. Fondatore, dieci anni fa, del Teatro del Suono, pone la sua attività al centro di un crocevia in cui convergono teatro, suoni, musica e video.

Massimo Ranieri, *Mia madre non voleva*, Milano, Rizzoli, 2007, pagg. 191, € 16,00.

L'autobiografia del popolare attore e cantante, dall'infanzia nei vicoli di Napoli, fra mille difficoltà economiche, al successo e alla collaborazione con grandi registi come Pier Paolo Pasolini, Giorgio Strehler, Giuseppe Patroni Griffi e Maurizio Scaparro, senza dimenticare il grande amore per la musica e la canzone italiana. Aneddoti sulla sua numerosa famiglia e sulle vicende personali, ma anche commenti sinceri e genuini, si intrecciano al racconto di alcune pagine della storia del cinema e del teatro italiano.

Sergio Marra (a cura di), *Nuovoteatronuovo, Veri movimenti 2005-1980*, Napoli, Nuovoteatronuovo, 2006, pagg. 192.

Si ripercorrono i 25 anni del Nuovoteatronuovo, dove sono passati spettatori, artisti, intellettuali e artigiani della scena, attraverso foto, saggi e testimonianze di chi lo ha vissuto. Un'opera che, completa e curata anche dal punto di vista grafico, offre uno spaccato della storia del teatro napoletano e degli artisti che vi hanno debuttato e li sono cresciuti come Antonio Latella e Arturo Cirillo.

Mino Bertoldo, (a cura di), *Out Off trent'anni*, Milano, Edizioni Out Off, pagg. 252, € 10,00.

Il volume, pubblicato in occasione del trentesimo compleanno del teatro milanese, è diviso in tre sezioni che fanno riferimento alle sedi stabili dell'Out Off dal 1976 al 2006. La prima "Monte Santo e altri luoghi" riguarda l'attività dal 1976 al 1987. Nella seconda, "Via Dupré", sono raccolte le attività realizzate dal 1986 al 2004. Nella terza, "Via Mac Mahon", viene documentata invece l'attività svolta dal novembre 2004 al novembre 2006 nella nuova sede, uno spazio elegante e funzionale da 200 posti, dotato di un bar-ristorante che si affaccia sul foyer. L'indice generale cronologico riporta tutti gli spettacoli realizzati dal 1976 al 2006.

Monica Mioli, *Vieni avanti che non ci son dei sassi*, Bologna, Pendragon, 2006, pagg. 128, € 12,00.

Monica Mioli era un'attrice e autrice comica in cerca di personaggi

attuali, confusionari, divertenti, teneri. Ha lavorato e insegnato nella Bologna teatrale degli anni Ottanta e Novanta. È morta a soli 41 anni nel 2000. Oggi la casa Pendragon e alcune sue compagne di strada le dedicano questo libro: una bella raccolta di scritti e di testi che restituiscono la sua multiforme personalità artistica, la sua generosità, l'impegno per un teatro capace di parlare, con leggerezza profonda, delle nostre quotidiane esaltazioni, dei nostri smarrimenti.

Simon Dunmore, *Il mestiere dell'attore, Guida per il lavoro e la carriera*, Roma, Gremese Editore, 2006, pagg. 298, € 20,00.

Una pratica guida che affronta gli aspetti essenziali della professione di attore, con la consapevolezza che occorre studiare (e molte sono le informazioni sulle scuole di recitazione), ma bisogna anche "sapersi vendere" bene. Ecco, dunque, suggerimenti per una buona lettera di presentazione, un curriculum efficace per sostenere, senza sbavature, colloqui, provini e audizioni. In più, consigli per scegliere un bravo agente, evitare gli errori più comuni e diversificare le proprie strategie fra teatro, cinema, tv.

***Puck - La marionette et les autres arts*, Editions de l'Institut International de la Marionette-Éditions L'Entretiens, Charleville-Mézières (Francia), n. 14, anno 2006, pagg. 174, € 22,00.**

Dopo alcuni anni di silenzio, ha ripreso le pubblicazioni *Puck*, la prestigiosa rivista annuale di teatro di figura realizzata dall'Institut International de la Marionette di Charleville-Mézières. Diretta da Brunella Eruli e splendidamente rinnovata nel formato e nella grafica, questa monografia, intitolata *Les mythes de la marionette*, è una cavalcata alla scoperta del ruolo della marionetta nei secoli e nelle diverse geografie e culture. Da Oriente a Occidente, dall'antichità all'attuale teatro di ricerca, ventidue saggi e testimonianze di studiosi, teatranti e critici.

testi

Alan Ayckbourn, *Teatro. Confusioni - Camere da letto*, Milano, Costa & Nolan, 2006, pagg. 163, € 8,60

In *Confusioni* un tè in campagna si dissolve nel diluvio e una passeggiata nel parco svela ermetiche solitudini. Dietro al ritratto comico dell'ordinario esplodono conflitti latenti, nevrosi, incomunicabilità, tradimenti. Anche in *Camere da letto*, dove la vicenda gioca sulla progressiva messa a nudo della precarietà dell'istituzione del matrimonio, scoprendo nella normalità un malessere di fondo.

Martin Crimp, *Oggetti da interpretare*, Accademia degli Artefatti, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pagg. 173, € 12,00.

Oltre a raccogliere i testi di Crimp, si ripercorrono gli allestimenti dell'Accademia degli Artefatti che a lungo si è occupata della drammaturgia dell'autore inglese, vincendo nel 2005 il premio Ubu. Completano il volume le foto delle messe in scena, le riflessioni sulla traduzione e sulla scrittura scenica, che hanno disegnato le diverse partiture degli spettacoli del gruppo, e due saggi rispettivamente di Paolo Ruffini e Rodolfo Di Giammarco.

Francesca Comencini, *Due partite*, Milano, Feltrinelli, 2006, pagg. 95, € 8,50.

Il testo dello spettacolo teatrale attualmente in tournée: anni '60, quattro amiche borghesi si incontrano settimanalmente per giocare a carte e parlare delle loro vite più o meno tormentate; nel secondo atto le rispettive figlie, interpretate dalle medesime attrici, si ritrovano, quarant'anni dopo, al funerale di una delle madri, in un ideale confronto generazionale. Una conferma dell'attitudine allo scanda-

bibli

Goldoni e Pirandello: grandi classici in dvd

Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, Milano, Fabbri Editore, 2007, € 8,90.

Maurizio Scaparro, *Mémoires*, Roma, Istituto Luce, 2006, 80', € 15,99.



La collana che la Fabbri inaugura con *Così è (se vi pare)* ha il merito di presentare allestimenti storici e celeberrimi di drammi pirandelliani ripescati dagli archivi Rai. *Così è (se vi pare)* è riproposto nell'edizione del 1974, diretta da Giorgio De Lullo e interpretata dalla Compagnia dei Giovani e dalla straordinaria coppia Paolo Stoppa-Rina Morelli. Oltre alla buona qualità dell'audio e del video, impreziosiscono la visione il libretto con la storia del testo e delle principali messinscene e i contenuti extra: un'intervista alla Falk e Stoppa, una testimonianza di Marta Abba e la suggestiva sezione "Attori a confronto", in cui viene proposta la stessa scena interpretata da attori diversi e diretta da differenti registi (Rina Morelli da De Lullo nel 1974, Paola Borboni da Franco Zeffirelli nel 1986, Valeria Morriconi da Massimo Castri nel 1991). La presentazione è di Maurizio Giammusso. Tra le prossime uscite, a 12,90: *I sei personaggi in cerca d'autore*, *Il berretto a sonagli*, *Il giuoco delle parti*.

Un *unicum* è invece la ripresa, in forma di vero e proprio film, dello spettacolo *Mémoires*, diretto da Maurizio Scaparro in occasione del tricentenario goldoniano. Vengono infatti inserite alcune parti girate in esterni a Venezia a far da cornice all'allestimento, per poi entrare in teatro e proporre la ripresa integrale dello spettacolo. Singolare è l'idea di sovrapporre la figura dell'ottantacinquenne Mario Scaccia che, nel ruolo di Goldoni, racconta la sua vita all'Anzoleto de *Le ultime sere di Carnevale*, interpretato da Max Malatesta. Su diversi piani narrativi, una originale, affascinante commistione tra cinema e teatro. Nei contenuti extra figurano interviste a Maurizio Scaparro, Tullio Kezich, Mario Scaccia, Max Malatesta, che spiegano la nascita del progetto, e una galleria fotografica.

Gabriele, Sarah e la scena parigina

Franca Minnucci, *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio. La poesia del Teatro. Carteggio inedito 1896-1919*, Pescara, Ianieri Edizioni, 2006, pagg. 144, € 16,00.



In grande stile, il debutto teatrale di d'Annunzio è non a caso parigino. Nella Ville Lumière sono infatti gli interlocutori più attenti, quelli che hanno saputo apprezzare la dirompente novità della sua narrativa, decretando la fortuna europea di romanzi accolti invece da noi da un fitto intrecciarsi di polemiche. Il drammaturgo farà perciò leva sul narratore di successo e Sarah Bernhardt gli spalancherà le porte del suo teatro, La Renaissance. Fra il 1896 e il 1898 viene scritta e rappresentata *La città morta*; il dialogo fra Gabriele e Sarah, "la Magnifique", s'infittisce. I due artisti si incontrano in uno scambio epistolare rivelatore della loro eccellenza. Prima ancora di avviare il sodalizio con Eleonora Duse, l'intesa con l'attrice francese rappresenta per d'Annunzio la prova inaugurale della sua lunga avventura sulle scene.

L'alfabeto teatrale del Patalogo 29

AA.VV., *Il patalogo 29*, Milano, Ubulibri, pagg. 377, € 59,00.



Con la consueta ricchezza di dati, foto, interventi, le 400 pagine dello storico annuario documentano la realtà scenica contemporanea, nazionale e internazionale, tra il giugno 2005 e il giugno 2006. Oltre all'elenco ragionato dei libri pubblicati, dei premi teatrali italiani e a un'ampia panoramica sui festival stranieri, nel volume spicca un alfabeto di nomi (dall'A di Altro Ronconi alla Z di Zidane), che disegna una mappa ideale e intrigante della teatralità contemporanea. Oltre al centenario della morte di Ibsen, Aristofane diventato nostro contemporaneo grazie al Progetto Arrevuoto, realizzato da Marco Martinelli e dal Teatro delle Albe di Ravenna per il Mercadante di Napoli con una settantina di ragazzi, provenienti dal disastroso quartiere di Scampia, da un gruppo di rom e da una scuola del centro cittadino, ci sono anche la *Medea*, reinventata da Antonio Latella e il grido di protesta contro il mondo di Rodrigo García. Non mancano poi, come d'abitudine, le votazioni motivate e i risultati dei Premi Ubu, ormai considerati gli Oscar del teatro italiano.

Nel teatro delle meraviglie di Pizzi

AA.VV., *Pier Luigi Pizzi, Inventore di teatro*, Torino, Allemandi, 2006, pagg. 432, € 75,00.



La fantasia e l'arte di Pier Luigi Pizzi, creatore instancabile di oltre 500 spettacoli, firmati prima come scenografo e costumista, poi anche come regista, nei grandi teatri di tutto il mondo, si fondano su tre caratteristiche: la raffinatezza, l'inventiva e la coerenza culturale. Da decenni impegnati nella critica musicale, Lorenzo Arruga e Franca Cella ne sono stati testimoni privilegiati e lo dimostrano in questo volume monografico. Arruga ne percorre la vastissima e appassionante produzione nell'arco di oltre cinquant'anni: dal periodo dell'indimenticabile Compagnia dei Giovani alle ardite sfide con Luca Ronconi. Franca Cella cura la cronologia completa degli spettacoli. Il volume offre anche un'ampia antologia di immagini: un infinito teatro delle meraviglie che rende questo libro non solo un contributo storico, ma anche un bellissimo repertorio di creazioni sottratte all'oblio dell'effimero teatrale.

La Scala secondo Fontana

Carlo Fontana, *A scena aperta. Scala e teatri tra riforme e conservazione*, Milano, Electa, 2006, pagg. 139, € 19,00.



Introdotta da un quadro delle vicende storiche e politiche della Scala e della Milano degli anni Novanta, scritto da Paola Merli dell'Università di Leicester, l'autobiografia di Carlo Fontana parte dall'incontro con Paolo Grassi, che segnò la sua vita umana e professionale. Dopo gli esordi come critico teatrale dell'*Avanti!*, Fontana ripercorre gli anni dell'apprendistato fino alla prestigiosa nomina di Sovrintendente del Teatro alla Scala e al suo doloroso allontanamento. Dalle pagine del libro emerge la passione e l'amore per la musica e per il proprio mestiere, ma anche il profondo legame con un maestro come Paolo Grassi.

glio dei sentimenti da sempre al vertice della poetica della regista, sceneggiatrice, scrittrice e ora anche drammaturga romana.

Michele Santeramo, *Sacco e Vanzetti loro malgrado*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pagg. 153, € 10,00.

La ricostruzione della tragica vicenda di Sacco e Vanzetti attraverso i dati reali (processi, sentenze, leggi e cavilli) si fonde a elementi inventati, come i personaggi di Lui e Lei, simboli di quell'America ostile e bigotta, che permise la loro ingiusta condanna a morte. La prima parte contiene i materiali preparatori per lo spettacolo con le ricerche condotte dall'autore, la seconda il testo vero e proprio. In appendice bozzetti e foto di scena.

AA. VV., *Il Premio Fersen*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pagg. 286, € 13,00.

Una raccolta dei lavori scelti e premiati nella seconda edizione del Premio Fersen per la promozione e la diffusione della nuova drammaturgia italiana. Accompagnano i testi le schede biografiche degli autori, la premessa di Ugo Ronfani, le motivazioni della giuria e alcuni saggi sulla drammaturgia contemporanea di Andrea Bisicchia, Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo e Ombretta de Biase.

Stefano Angelucci Marino, *Teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pagg. 208, € 10,00.

Una antologia di otto drammaturgie degli spettacoli abruzzesi di Marino, regista e interprete della compagnia Teatro del Sangro/I Guardiani dell'Oca, con un saggio introduttivo di Tiziano Fratus. Comprende: *Leonzio - un brigante a Sant'Eusanio* (1999); la "trilogia della memoria" composta da *Bruno la Roccia - il campione di Pizzoferrato* (2001), *Passaggio al bosco - Pizzoferrato '43-'44 / terra di nessuno* (2002) e *Valle del Sole Show ovvero l'Abruzzo montano alla conquista della modernità* (2003); *Edipuz* (2002), riscrittura del celebre monologo di Giovanni Testori; *Aligi game over* (2004), liberamente ispirato a *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio; *Arturo lo Chef - un cuoco di Villa Santa Maria* (2004) e *Micchele Pari - un cameriere di Villa Santa Maria* (2005), liberi adattamenti dai romanzi di John Fante.

multimedia

Lello Arena, Enzo Decaro, Massimo Troisi, *La Smorfia*, libro + dvd, Einaudi, Torino, 2006, pagg. 202, video 255', € 22,00.

Tutti gli sketch della *Smorfia* in versione digitale e restaurata e un libro che raccoglie i "mini atti unici" originali trascritti in versione integrale. Arricchiscono il cofanetto le testimonianze di Renzo Arbore, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Dario Fo, Mario Martone, Michele Serra e Domenico Starnone, il saggio *Una Smorfia lunga trent'anni* di Gianfranco Capitta e, autentica rarità, lo spettacolo *Effetto Smorfia*, registrato dal vivo al Teatro Giulio Cesare di Roma nel 1979.

Ugo Chiti, *Genesi, I ribelli, Neraonda*, 2006, video 96', € 11,90.

Ugo Chiti e il suo gruppo Arca Azzurra Teatro interrogano la *Genesi* e trovano che all'origine delle disgrazie umane ci sia una mancanza d'amore. Chiti lo fa ovviamente da laico, riscrivendo in modo ironico e popolare le origini del mondo e la ricerca da parte dell'uomo di un luogo dove essere compiutamente se stesso. E fin dall'inizio ci mostra le conseguenze di questa mancanza con un Lucifero solitario, con un'ala sola e ai piedi dei barattoli che ne annunciano anche ai più distratti l'arrivo. Del resto è proprio sugli esseri ribelli che si appunta questa sacra rappresentazione contadina, parlata in un toscano diretto e concreto: lingua e personaggi da cui parte Chiti per ritornare, con *Genesi*, alle origini del suo modo di fare teatro.

MÒBIL

commedia telefonico-digitale

di Sergi Belbel

traduzione di Pietro Buontempo

a Magdalena, sempre mobile



Scena 1

Stazione ferroviaria. Sara e Rosa

Sara - Siamo in ritardo.

Rosa - Non siamo in ritardo.

Sara - Che binario è?

Rosa - Controlla lì.

Sara - Dove?

Rosa - Sul pannello.

Sara - Quale pannello, è pieno di pannelli qui, quale pannello?

Rosa - Quello.

Sara - Benissimo, lo sto guardando. E allora?

Rosa - Per l'aeroporto. Binario tre.

Sara - Tre?

Rosa - Tre.

Sara - Sicuro?

Rosa - Mettiti gli occhiali.

Sara - Perché non vieni con me?

Rosa - E dagli. Perché no.

Sara - Io me ne vado a casa.

Rosa - Mamma per favore, adesso basta!

Sara - Ma se sono vent'anni che non viaggio da sola! O trenta!

Rosa - Guarda! Il binario tre è di là!

Sara - Oddio, non so che fare! Non ho le idee chiare.

Rosa - Ti divertirai. E non sarai sola. Tieni.

Sara - E questo cos'è?

Rosa - Un regalo, un bel regalo. Per te. Aprilo.

Sara - Che cos'è? Oddio, che nervoso.

Rosa - Dovunque sarai, quando vorrai, non sarai mai sola.

Sara - Eh? Un cellulare! (Pausa) e questo... ti sembra... un bel... regalo?!

Scena 2

Due macchine separate a chilometri di distanza. Claudia ne guida una. Jan l'altra. Parlano al cellulare in modalità "viva voce".

Claudia - Devi guardarmi i modelli di cellulare di ultima generazione, quelli che non abbiamo ancora nemmeno messo sul mercato, questo che ho è una merda, me l'hai dato tre mesi fa e già è diventato

vecchio; le mie amiche ci fanno un mucchio cose che il mio non fa, che vergogna! Non posso andare in giro con un catorcio come questo, capisci? Che le mie amiche, che non sono nessuno, abbiano dei modelli molto superiori al mio è una cosa assolutamente inammissibile, perciò adesso lo sai quello che devi fare, ti è tutto chiaro? Eh? Mi senti o non mi senti?!

Jan - Sì.

Claudia - Come non dici niente!

Jan -Ti sto ascoltando.

Claudia - Dove sei, che c'è tanto rumore?

Jan - In... in casa... sto lavorando... ho inserito il viva voce...

Claudia - Lavorando?...

Jan - ...per questo non si sente tanto bene.

Claudia - Lavorando... a che?!

Jan - Che vuoi? Che ti procuri un cellulare nuovo?

Claudia - Non puoi disinserire il "viva voce" e parlare direttamente al telefono, che non capisco niente di quello che dici? A che cosa stai lavorando?

Jan - Che vuoi? Che ti procuri un cellulare nuovo?

Claudia - E che me lo porti a casa immediatamente. Mi serve entro un'ora. Parto per un viaggio. E ne voglio uno che fotografi ad alta risoluzione perché la macchina fotografica che m'hai regalato con i soldi che t'ho dato io, ha un virus che ne so che se l'è preso quando ho mandato per *email* alla mia amica Beti le foto dell'ultimo viaggio e lei m'ha risposto, quella grandissima imbecille e m'ha spedito una specie di bomba distruttiva nascosta che s'è infilata nel disco duro della macchinetta fotografica, e adesso la macchinetta, invece di scattare le foto, fa un rumore come di cattiva digestione ma di metallo, fa piiif e muore. Ah! E che abbia anche l'agenda incorporata così mi evito di portarmi dietro il palmare. E che sia *triband*, col *bluetooth*, *usb*, porta *infrarossi*, e con *gprs* e *gps*, ovviamente, se no dimmi tu come faccio a orientarmi a Singapore o a Seul. Ah! E un'altra cosa. Mi devi accompagnare all'aeroporto.

Jan - Cheee? Ma se t'ho detto che andavo in campagna!! E prima vado a vedere un appartamento in vendita che promette molto bene...! Sì... sì... praticamente sto... quasi per andare a prendere la macchina! Fatti portare dal tuo autista. Anche perché la mia macchina sta messa male, ha un motore di merda; e tu lo sai benissimo, ogni volta che ci sali dentro mi dici: «Bella merda di macchina che hai!» Mi dispiace, non si può fare, devo andare a...

Claudia - Non me ne frega niente dove volevi andare, tu oggi pomeriggio mi accompagni all'aeroporto che io non posso trascinarvi le valigie. E il mio autista ideale sei tu. Non ce n'è uno migliore. E poi non ti sei perso niente in campagna, io non so che diavolo ci devi andare a fare in campagna, proprio adesso! E con chi ci andresti in campagna, si può sapere? Perché da solo non ci andresti in campagna, ma se tu odi la campagna!!! E quale appartamento dici che vuoi andare a vedere prima? Ma cosa dici? Sei pazzo! Perché cazzo vorresti andare a vedere un appartamento, tu, adesso, eh?! E non

ricominciare a parlarmi della tua macchina con quelle allusioni, che so dove vuoi andare a parare!

Jan - Quanti giorni resti fuori?

Claudia - Ancora non lo so. Dipende dal tempo che ci metto a convincere i coreani a ritoccare il prezzo della fusione, sono impazziti con l'ultima offerta che ci propongono. Che gente... poi. Con la tecnica della formichina... ti si infilano nell'orecchio senza che te ne accorgi e, appena ti distrai, ti hanno già costruito un formicaio intero in mezzo al cervello. Ma a me non mi conoscono. E non conoscono nemmeno i miei metodi... insetticidi. Ah ah ah! Perché vuoi sapere quanto tempo resto fuori? Ti manco? Vuoi venire con me, amore mio?

Jan - No. Devo lavorare. Mi dispiace. Devo lasciarti. Ti chiamo più tardi. (*Riattacca. Preme un tasto del cellulare. Si sente una voce metallica: «Casella vocale di...» e poi una voce di donna molto sensuale: «Sonia, lascia un messaggio»*) perché non accendi mai il cellulare, cazzoooooo?!?! (*Sterza e frena bruscamente*)

Claudia - (*Contemporaneamente, riferendosi a Jan*) Lavorare? Lavorare tu? Ma vai a cagare tu e tua madre, cogliooooone! (*Suona il clacson freneticamente*)

Scena 3

Un aeroporto. In un angolo, Sara con un cellulare in mano, continua a muoversi in modo ridicolo nello spazio, cercando il punto dove il segnale è più forte. Alla fine dopo aver provato quattro o cinque posti e posizioni, lo trova. Schiaccia un paio di tasti. Parla quasi gridando, e quasi senza respirare.

Sara - Bambina! Bambina!!! Pronto, sono io!! Sì, sì! Eh? Che cosa?!!! Urlo troppo?!!! Ma se io a te non ti sento!!! Niente, volevo dirti che... che... guarda che ora è e sto ancora all'aeroporto... Niente, che il treno è arrivato, tutto bene, sì, sì! Benissimo, puntuale, pulito, gradevole, perfetto! Ma appena ho messo piede in aeroporto, bambina mia, ah, bambina, funziona tutto così male, una coda per imbarcare le valigie! E la gente è così maleducata! Guarda non ti dico più niente perché se non poi mi dici che vedo tutto nero e mi lamento di tutto, ma come faccio a non lamentarmi, se risulta che l'aereo che devo prendere porta sette ore di ritardo?! Sette ore, bambina, sette ore! E mi sono detta tra me e me, dico: che faccio adesso sette ore buttata qui all'aeroporto senza fare niente? E così come l'ho detto a me l'ho detto anche a una signorina di queste in uniforme, bella bella, come una modella, carinissima, e coi capelli lunghi, biondi e splendenti e con gli occhi color miele a forma di mandorle giganti, stupenda, una bambola, una miss; e lei mi fa: «E a me che mi importa, signora, faccio già abbastanza fatica a sopportarvi tutti»; sì, sì con questa voce schifosa, sì, così come la stai sentendo, «faccio già abbastanza fatica a sopportarvi tutti», sembrava un travestito o un camionista e allora sai che ho fatto, bambina mia? Lo sai che ho fatto? Mi avvicino a lei e le dico, le dico: «Senta,

TEMPO

Adesso

SPAZIO

Stazione ferroviaria, macchine, aeroporto, stanze, hotel (atrio, suite, stanza, esterno)

PERSONAGGI

Sara, 55 anni

Rosa, 30 anni

Claudia, 49 anni

Jan, 27 anni

signorina, lei fisicamente è una delle donne più belle che ho visto in vita mia, ma per quanto sia bella, lei appena dice "ti amo" a un uomo, quello la molla in tre secondi, perché lei ha una voce spaventosamente brutta e poi le puzza l'alito!» Ah, ah, ah! E gliel'ho gridato forte, a squarcia gola!! per farlo sentire a tutta la gente in coda, «le puzza l'alito!» Hi, hi hi! E come se non bastasse, siccome mentre mi avvicinavo a lei, m'ero accorta che s'era rifatta il naso, le labbra, e gli zigomi, ho aggiunto, gridando ancora di più, e ormai rivolta direttamente alla gente in coda: «è tanto carina e tutto quello che vuole ma s'è rifatta tutta!» E sai che ha fatto la gente della coda? Mi ha applaudito! Sì, bambina, sì, hanno applaudito me! Ah, ah, ah! Era tanto tempo che non m'applaudiva nessuno...! Vent'anni, almeno! Sul serio. O trenta! Eh? Ehhh?! Che dici? È che non ti sento! Ah, sì, no, non è tutto qui, voglio dire che non te l'ho ancora detto perché ti chiamavo! Dov'ero rimasta? Ah sì, e niente, sette ore, bambina, sette ore di attesa e ne ho già fatte quasi sei e tre quarti, voglio dire che m'imbarco tra un quarto d'ora, e sai alla fine che ho fatto in queste sei ore e tre quarti? Mi sono studiata le istruzioni del tuo cellulare! Che storia, bambina mia, un cellulare allucinante! Ci si possono fare un sacco di cose! Uh, ho già messo in memoria tutti i numeri della famiglia! Il tuo l'ho messo per primo nella lista. Basta premere un paio di bottoncini e mi esci fuori tu. E aspetta che impari come funziona la videocamera, alla prossima chiamata, ci vediamo pure! Eh? Il tuo non lo può fare? Uh, no bambina mia, no, non me lo dire, ah, quanto mi dispiace, non può essere, compratene immediatamente uno nuovo come questo! E poi niente, bambina mia, ti chiamavo per dirti che finalmente sto per imbarcarmi e di perdonarmi se mi sono comportata così male con te alla stazione e per dirti grazie, tesoro, grazie per questo regalo meraviglioso, il cellulare e... e... il viaggio. Va be', per ora il viaggio non ha niente di meraviglioso con tutta questa ressa all'aeroporto, ma il cellulare sì, vita mia. Ah, come sono felice sapendo che ti posso chiamare a qualsiasi ora in qualsiasi posto solo premendo un bottoncino! O due. Questo fa diminuire il mio livello di ansia, perché prima, bambina, mi è venuto un attacco mentre stavo in coda per le valige circondata da gente che puzzava di sudore, tutti sfiniti, schifati, con quei carrelli pieni di valigie, borse, pacchetti, cani ingabbiati, e gente di tutte le classi e tutte le età - perché adesso questi aerei costano talmente poco che gli aeroporti non sono più quelli di una volta e ogni aeroporto è come tutto il mondo ma in piccolo, con le sue disuguaglianze, la sua gente di ogni tipo, colore e odore, e le sue ingiustizie - e, via! Tutti di qua e di là senza mai fermarsi e un gruppetto di hostess che se la ridono in un angoletto, come a prenderci in giro, a quel punto, bambina mia, il livello della mia angoscia saliva come i jumbo, che manco a farlo apposta vedevo decollare dai vetri del terminal e io lì che mi dico «stai tranquilla, respira, non succede niente, è solo un attacco d'ansia e basta e adesso, per cal-

marti, invece di prenderti una pillola, chiama la bambina» ma in quel momento io non lo sapevo come funzionava quest'aggeggio, dico non avevo ancora studiato le istruzioni del cellulare e per questo non t'ho chiamata prima e alla fine me la sono presa, la pillola, e dopo qualche minuto ho litigato con la hostess e ti chiamo adesso, più di sei ore dopo, adesso che so come funziona questo apparecchietto meraviglioso che è capace di fare un sacco di cose; e ti chiamo per ringraziarti di questo, non del disastro dell'aeroporto, ma perché ti posso chiamare quando mi sento sola, perché io mi sento tanto sola, figlia mia, adesso però un po' meno di sette ore fa perché ti sento e so che sei lì, vicina vicina a me; e questo mi calma tanto, e comunque più di quella benedetta pillola. Ecco. *(Breve pausa in cui Sara finalmente respira)* E tu? Tu come stai, amore mio?

Scena 4

Un altro punto dell'aeroporto. Claudia parla al cellulare con una segreteria telefonica.

Claudia - Non rispondi perché hai visto il mio numero, vero? Benissimo. Ci sono ritardi su tutti i voli e non so quante ore dovrò restare qui. Voglio dire se ci dicono quattro ore o di più, dove ti trovi ti trovi tu torni indietro quando senti questo messaggio e vieni a prendermi perché non penso proprio di restare qui a perdere tempo e mi porti in centro e compro un paio di cosette che ho dimenticato e che non c'è verso di trovarle in questi negozi orripilanti per turisti dell'aeroporto zeppi di gentaglia. E se non mi chiami entro cinque minuti ti lascio la segreteria telefonica intasata di messaggi perché ti chiamerò ogni trenta secondi e il porsche te lo fai comprare dalla tua ragazza e quell'appartamento che volevi comprare puoi già cominciare a scordartelo. Insomma adesso sai tu quello che devi fare. Un bacio, ti voglio bene. *(Riattacca, di pessimo umore)*

Scena 5

Rosa, in una stanza vuota. È nuda, avvolta in un asciugamano, rannicchiata, col telefono in mano.

Rosa - Male. Molto male. *(Pausa)* Non fa niente, adesso non è il momento. *(Pausa)* Ma no. *(Pausa)* Sì, per colpa sua. *(Pausa)* Ma sì, perché no, forse anche per colpa mia. *(Pausa)* Insomma... m'ha lasciato. E s'è portato via tutto. *(Pausa)* quel porco s'è preso tutto, tutto!! Tutto quello che avevamo comprato insieme, le foto, i mobili, i libri, i dischi, i nostri ricordi! *(Pausa)* Ha approfittato che sono stata con te tutto il giorno per farti compagnia prima che tu partissi e guarda qua, quando sono tornata dalla stazione, non c'era più niente. Niente, niente!... Era tutto programmatissimo. *(Pausa)* Certo che lo può fare. *(Pausa)* Conserva tutte le fatture di tutto quello che s'è portato via! E tutte le fatture sono a nome suo! *(Pausa)* No, no, davvero. Non lo so perché te lo racconto, non voglio avvelenarti il viaggio. Sto bene. E me lo aspettavo. Prima o poi doveva succedere.

(Pausa) Sto benissimo, vai, imbarcati! *(Pausa)* Che cos'è questo rumore? Mamma?!! Mamma!!!

Scena 6

Jan è in una stanza vuota. Parla al cellulare.

Jan - Non t'ho chiamato prima perché stavo visitando l'appartamento per vedere se mi decidevo a comprarlo o no. *(Pausa)* Ecco, «se me lo compri». *(Pausa)* Così tanto tempo? *(Pausa)* È che non mi va per niente. *(Pausa)* Quello lo trovi di sicuro al *Duty Free*. *(Pausa)* Non ci penso nemmeno di tornare all'aeroporto, ma hai visto che traffico che c'era? *(Pausa)* E allora non regalarmi niente, non me ne frega un cazzo, se quello che pretendi davvero coi tuoi regali è schiavizzarmi sempre di più, ma porca puttana non la smetterai mai di martirizzarmi?! *(Pausa)* Non urlare, ti sento perfettamente. *(Pausa)* Non adesso... no... non urlare!!! *(Pausa)* Eh? Ehhh? Cheeee?... Che dici?... Ma che succede?!... Perché corri?, non ti capisco! Che cosa? Cosaaa? *(Cade la linea. Richiama. Una voce gli dice che le linee sono interrotte. Si spaventa)*

Scena 7

Stanza vuota. È passata qualche ora. Rosa, vestita, ha il cellulare in grembo e lo guarda, nervosa. Dopo qualche secondo, il cellulare suona. Guarda il display, non sa chi sia, ma risponde immediatamente.

Rosa - Chi è? Sì. Sì. Sì, è mia madre. Come?... Eh? *(Pausa)* E lei non può dirmi nient'altro? Più tardi quando?!! *(Riattaccano)* Cazzo! E io cosa faccio adesso! Cosa faccio? Cosa faccio!!!

Scena 8

Stanza vuota. Jan preme dei tasti del suo cellulare fino a quando trova su internet un canale di notizie. Ascolta attentamente. Non riusciamo a comprendere le parole né vediamo le immagini, il suono è comprensibile solo a lui, ma si sente un reporter e, di fondo, grida, voci e molte sirene di polizia e di ambulanza. Jan ha un'espressione seria. Spegne il canale e preme un paio di tasti del cellulare.

Jan - Sonia! Sonia! Meno male che almeno il tuo prende! Hai visto il telegiornale? Lo sai che cosa è successo all'aeroporto?!!! *(Pausa)* Ma io stavo parlando con lei quando è successo, che botto, lei era lì mentre parlavamo e c'è caduta la linea, che posso fare? Per favore, aiutami...!!! *(Pausa)* Chiamare la polizia? Uh, è vero non ci avevo pensato, che genio che sei, ma se non ho fatto altro e mi risponde una voce che dice «linee sovraccariche», cazzo!!! E hanno soppresso la copertura della zona dell'aeroporto e non posso comunicare con lei! Non è questo il tipo di aiuto che mi serve, non capisci?! E se è morta? Eh? E se è morta, cazzo?!!! Che faccio io adesso, eh? Dimmi, che faccio?! È proprio quello che speravo da una vita, porca puttana! Hai capito... adesso? E ora come faccio a vivere con questo rimorso dentro, eh?! *(Si mette a piangere, sconsolatamente)*

Scena 9

Reception di un hotel. In un angolo, seduta, Sara. Ha una benda sulla faccia. Parla al cellulare.

Sara - Rosa... È stato orribile, figlia, però sto bene, t'ha chiamato la polizia, vero? *(Pausa)* Sì m'ha assistito un uomo molto gentile. *(Pausa)* Sappi che non mi sono fatta niente e sto bene. *(Pausa)* Che? *(Pausa)* Di già? *(Pausa)* E che hanno detto al telegiornale? Perché a noi non ci ha spiegato niente nessuno. Fino a qualche minuto fa non ci lasciavano nemmeno andare via, figurati. E solo da un paio di minuti c'è di nuovo campo. *(Pausa)* Ah, questo hanno detto? *(Pausa)* Quanti morti? *(Pausa)* Impossibile. Ma se io non volevo guardare e corrovo come una pazza e devo aver visto il triplo di quello che dici tu e credo che proprio per questo sono svenuta. *(Pausa)* Era... era... non te lo so dire come, ho tanta voglia di piangere, vita mia, ma non lo farò. Era... come in televisione. Però, oltre alla vista c'era pure il tatto e il calore e soprattutto gli odori e il volume molto molto più alto. Ma io non ero nervosa, mentre corrovo in mezzo alla gente terrorizzata, pensavo solo a una cosa, Rosa, a te, a quando sei nata, vedevo quella faccetta deliziosa di neonata e risentivo le tue ultime parole «sto benissimo, vai, imbarcati!» e pensavo: No, non ho voglia di morire senza sapere come esci da questo buco nero, come ne esci tu e anche come ne esco io. E questo mi rasserenava perché nel frattempo quello che stavo vedendo era... e la gente mi spingeva... e... Non fa niente. Non voglio parlarne. Mi sono fatta solo un graffio in faccia ma non è niente, sto benissimo. Ti voglio tanto bene, figlia; e so che sono un peso per te, soprattutto da quando tuo padre mi ha lasciato, ma non venire a prendermi. È la cosa migliore per te e per me. Che ci separiamo per un pochino. E con quello che è appena successo, ho visto tutto molto chiaro. Lo sai che non ci credo nelle rivelazioni e in queste cose esoteriche; e non so se è stato lo shock o altro, ma ho avuto una rivelazione: c'è mancato poco che morissi lì sfinita o asfissata o calpestata come tutta quella povera gente; e, sai perché sono ancora viva? Non lo sai?... Per il tuo cellulare! Sì, figlia, grazie al cellulare che m'hai regalato. Per cercare il campo per chiamarti, mi sono allontanata dal gruppetto di gente dov'è successo tutto e per questo sono viva. Grazie a te. È o non è una rivelazione? Sì, è una rivelazione. Tu adesso stai malissimo per quello che ti è appena successo. E io mi sento un po' responsabile per il fatto che hai rotto con tuo... col tuo amico. No, no stai zitta, sì che è importante! Stai zitta! È importante. E voglio parlare di questo. Sì che è il momento, ma non ti rendi conto che quello che ci sta succedendo è tutto collegato?! Non dire niente. Stai zitta e ascoltami. Dedicavi troppo tempo a me e troppo poco a lui. Per il mio egoismo. E lo so che ti comportavi così per compassione perché ti seccava dover preferire me e portarmi a spasso per farmi passare la voglia di morire. E adesso vedo tutto molto più chiaro. Oggi, quando stavo per mori-

re, non perché lo volessi io, ma perché lo desideravano... altri. Una parte della colpa è mia. Di quello che ti succede e di come sei. Il mio egoismo. Ma ora è finito tutto. Non voglio che vieni a prendermi. Sono sopravvissuta alla mia tragedia intima e adesso anche a... alla tragedia del mondo. Sono una donna fortunata. Ecco cosa penso ora, dopo quello che ho appena vissuto. Mi rimetterò in viaggio come se non fosse successo niente. Lo psicologo con cui ho appena finito di parlare crede che sia un buon modo di reagire. E per questo ti chiamo. Le assicurazioni non copriranno i danni. Ma dev'essere stata una cosa grave perché quelli dei servizi di assistenza ci hanno detto che lo stato si farà carico della notte o delle notti di albergo che saranno necessarie fino a quando riapriranno l'aeroporto. *(Pausa)* Sì, sto in uno di quelli. Un hotel normale, di quelli che stanno a fianco agli aeroporti, sono tutti uguali. *(Pausa)* Sono tutti uguali. *(Pausa)* Avrò gl'incubi per tutta la vita. Mi ci dovrò abituare. *(Pausa)* Che sta succedendo nel mondo, figlia mia? Che abbiamo fatto di male perché tutto debba essere odio, violenza e terrore? *(Il suo intestino comincia a fare dei rumori. Si guarda la pancia)* Huh! Tu non ci crederai. Ho fame. Ti richiamo dopo. *(Spegne il cellulare e rimane assorta)*

Scena 10

Hall dell'hotel. Claudia prende il tè mentre parla al cellulare.

Claudia - Sono già due ore che dovrete stare qui. *(Pausa)* Controlli? Quali controlli? Non dire scemenze, tu sei alto, biondo, con gl'occhi azzurri, con una pelle che più bianca non si può, come vuoi che ti fermi a te la polizia?! E allora mettiti nella cunetta e supera la coda, cazzo! Sono stufo di stare qui a aspettare, che ne so, l'apocalisse il giudizio universale o la fine della civiltà occidentale, porca puttana! vieni subito a prendermi o il porche che m'hai chiesto di regalarti te lo puoi scordare, perché sei tu che me l'hai chiesto e quindi se c'è uno che ti schiavizza sei proprio tu. *(Riattacca)* Frocio. *Guarda il cellulare fissamente. Si concentra. Preme un tasto. Resta in dubbio. È indecisa se premere o no un altro tasto. Si guarda intorno. Sta quasi per mettersi a piangere. Decide di non premere il tasto. Lascia il cellulare.*

Scena 11

Macchina. Jan al volante. Guarda il cellulare e fa il numero. Parla al ricevitore, senza il "viva voce". Fa fatica a parlare e a guidare al tempo stesso.

Jan - Oh, piccola, sarò breve, è che... guarda, mi dispiace, ma... ma devo andare da lei. Non la posso mollare proprio adesso... Sì, sì lo so che non s'è fatta niente e che vuole solo attirare la mia attenzione, e che t'avevo promesso che in questi giorni io e te saremmo stati... però... che vuoi? Che perda tutto? Perché se va ancora più fuori di testa di quello che è con tutto quello che ha passato, è capace di

lasciarmi in miseria. *(Pausa)* Ci stavo... ci stavo ripensando con calma e non posso rinunciare tanto facilmente a... a tutto quello che ho. *(Pausa)* Va bene... tutto quello che abbiamo. *(Pausa)* Che cosa?! Sonia, no... Eh, eh, Sonia! Che cosa?! Ma perché mi dici questo proprio adesso?!... Che cosa? No... Lasciami parl... Che cosa?! Ma mettiti al posto mio, non faresti lo stesso?! Sì, certo, lo so che non si può comprare, le relazioni personali non si possono comprare mai, come no! Le mie, fanno cagare e le tue stupende e meravigliose; e lei è un mostro che non merita nemmeno di essere guardata in faccia, però... *(Pausa)* Fottiti!! Che ti piaccia o no, che mi piaccia o no, quella strega è la mia... Guarda, lo sai che ti dico? Che tu sei peggio di lei e che sei una... *(Dei fari gli illuminano la faccia improvvisamente)* Merdaaaaa!

Scena 12

Rosa, vestita, nella stanza vuota, seduta su una sedia. Ha il cellulare in mano. Preme un tasto. Le risponde una segreteria telefonica.

Rosa - Sono io. Hai staccato il cellulare? Ho visto altre immagini alla tele. *(Pausa)* Sicura che non vuoi che venga a prenderti? *(Pausa)* Chiamami appena puoi. *(Pausa)* Un bacio. *(Riattacca. Fa un altro numero)* Ciao. Bene. No, non voglio niente. Cioè, sì. Ci sono due o tre libri che non ti sei preso. Ah, molto gentile. No. Sto bene. Volevo solo dirti... Non fa niente. Insomma. Mia madre stava all'aeroporto. Sì, molto vicino. No, per fortuna non s'è fatta niente. Ma per poco non moriva lì, come gli altri. *(Piange in silenzio. Tossisce per dissimulare)* Non ti disturbare. Sul serio, no, non credere assolutamente che voglio che tu mi compatisca. Stiamo benissimo tutt'e due, non ti preoccupare. *(Pausa)* Sì, sono... con lei e... e ti saluta. No, adesso non posso passartela, sta con... con la polizia... La stanno interrogando perché... ha visto tutto e... *(Pausa)* Siamo in... in un hotel vicino all'aeroporto... un hotel normale, sono tutti uguali... e che ne so come si chiama, non ci ho fatto caso! *(Pausa)* No... no... Ma no! E poi, ho... ho deciso di partire in viaggio con lei... Sì, ho appena comprato il biglietto. *(Molto serena)* Abbiamo fatto bene a lasciarci, hai fatto bene ad andartene di casa definitivamente. Ti telefono. *(Riattacca. All'improvviso, grida)* Ma perché non gli ho detto davvero perché l'ho chiamato?! *(Guarda il cellulare)* Sai che ti volevo dire, stronzo? Che sei l'uomo più ripugnante che abbia conosciuto in tutta la mia vita e che ti odio, ti odio, ti odio!!! *(Comincia a scrivere un messaggio col cellulare. «Questo è quello k sento x te: ti odio».* *Sul display le viene fuori «Inviare messaggio adesso?»*) Sì, sì, sì, lo invio!! no!! non lo invio! E poi, chissà magari gli fa piacere che gli dica che lo odio. No, no, gli farà male. Dai, fallo, sì... *(Preme il tasto Ok)* Siiii! *(Pausa)* Che cosa ho fatto? *(Lancia un urlo agghiacciante e scaraventa il cellulare per terra. Poi guarda per terra e si zittisce. Raccoglie il cellulare. È tutto rotto. Si mette a piangere)*

Scena 13

Hall dell'hotel. Claudia parla al cellulare. Bicchieri vuoti su di un tavolino. Entra Sara mangiando avidamente un panino, quasi divorandolo, si siede a qualche metro da lei e la osserva.

Claudia - Un incidente? Ma dai, almeno cercati una scusa meno banale, per l'amor di dio! No. No. No. No. E no!! Basta con le bugie! Farò arrivare un taxi e da qua me ne andrò da sola. Visto poi che non mi considerano nemmeno ferita lieve, né testimone né niente, via! Mi mollano qua e mi devo arrangiare! E io gl'ho detto che non avevo nessuna difficoltà a restare in un albergo, ma non in questo; e gl'ho chiesto educatamente che mi cambiassero di hotel perché questo è una merda e non ha neanche un pizzico di grazia né nell'arredamento né nell'architettura né in niente e mi hanno detto di no. Mi hanno detto di arrangiarmi da sola e nel frattempo, tu vai cercando scuse miserabili e volgari per venire a prendermi il più tardi possibile. (Pausa) Non mi prendi in giro? (Pausa) Ti sei fatto male? (Pausa) Ah, meno male. E la macchina? (Pausa) Cheeeee? E vuoi che ti regali un porsche per ridurre pure quello col muso a fisarmonica?! Imbecille!! (Pausa) Ah, è pure colpa mia! (Pausa) Il cellulare? (Pausa) Ma non lo sai che non si può parlare col cellulare in mano mentre si guida, coglione?! Non sai che in questi casi esiste un pulsantino che si chiama "viva voce", idiota? (Pausa) Ma adesso ce l'ho il cellulare nuovo, e ti sento perfettamente anche quando parli col "viva voce", stupido!!! Non ci mettere tanto!! (Riattacca) Lo ammazzerei. (All'improvviso tutta la sua forza crolla e sta per mettersi a piangere. Si accorge che Sara la sta guardando) Perché mi guarda?

Le due donne si guardano negliocchi. Si mettono a piangere tutt'e due, quasi simultaneamente. Tirano fuori i fazzoletti e si soffiano il naso. Quasi simultaneamente. Si guardano. Si mettono a ridere simultaneamente. Smettono di ridere. Si rimettono a piangere.

Scena 14

Stanza vuota. Rosa, con un pacchetto aperto per terra, ha appena finito di leggere un libretto di istruzioni mentre maneggia un cellulare di ultima generazione che s'è appena comprata. Improvvisamente suona una musicchetta strampalata. La stanno chiamando. Risponde.

Rosa - Sì? Ah, sì, grazie, sì, Sara, di nome. (Pausa) Hotel...? Sì... sì. Grazie. (Si annota un indirizzo su un pezzo di carta) Sono sua figlia. Potete accompagnarmi all'hotel? Eh già. Non si preoccupi, lo capisco. Grazie. (Riattacca. Pensa qualcosa. Fa un numero. Le risponde una segreteria telefonica. Fa una smorfia.) Mamma, perché hai inserito la segreteria? Stai dormendo? O stai parlando con qualcuno? Mi ha appena chiamato la polizia e mi hanno detto dove sei. Visto che tu non hai voluto dirmelo... Stai bene, vero? Volevo dirti che... che ti ho dato retta e mi sono comprata il cellulare nuovo... Il

numero è lo stesso, ma a partire da ora, se vuoi, e se mi ci raccapezzo anch'io con le istruzioni, ci possiamo anche vedere e... Chiamami subito. (Riattacca. Pensa. Sembra esitare nervosa. Fa un numero.) Ciao. (Pausa) No, non tanto. (Pausa) In realtà, sto male, molto male, malissimo. (Pausa) Perché mamma... No. No, non è affatto per questo, ascoltami... Mamma era in aeroporto quando è successo... (Pausa) No, sta bene. O almeno così dice. Non m'ha raccontato niente, dice che non è ferita e basta. Sta in un hotel vicino all'aeroporto dove hanno evacuato i feriti e quelli che non sapevano più dove andare... No. lo?... Certo che voglio andare da lei, però lei m'ha detto... (Pausa) Papà per favore, ti giuro che è la verità, come vuoi che mamma s'inventi...? Papà! (Pausa) Perché partiva per un viaggio e stava per imbarcarsi all'aeroporto! (Pausa) Sì, gliel'ho regalato io. (Pausa) Eh? Che coosa?... Perché mi andava, cazzo! si voleva tagliare le vene due volte in un anno e tre mesi fa per poco non s'è ingoiata una boccetta di pillole intera!! (Pausa) Sì, certo, solo per richiamare l'attenzione. Ma adesso stava quasi per morire dilaniata da un attent...!! (Pausa) Come ti permetti di dire una cosa del genere?! (Allontana il cellulare dall'orecchio, mormora: «Ti faccio vedere io!» preme un pulsante e si rimette il cellulare all'orecchio.) Tu l'hai lasciata e sono io quella che si carica il morto da sola, merda, merda, merda!!! E quell'altro imbecille è come te o anche peggio e adesso a quanto pare anche quel grandissimo figlio di puttana m'ha lasciata perché dice che non gli dedico l'attenzione che si merita e questo mi fa essere stressata tutto il giorno e lui s'innervosisce e io m'innervosisco ancora di più a vederlo nervoso e per questo mi lascia; e sicuramente è una scusa banale perché in realtà s'è infatuato di una sua allieva e se la vuole scopare senza intermittenze e senza rimorsi di coscienza, perché per scoparsela, ci scommetto qualsiasi cosa che se l'è già scopata per tutti questi mesi; e lui mi dice che mi abbandona perché non può vedermi soffrire per quanto mi ama, ma sarà cinico? La stessa cosa che hai fatto tu a mamma, e la stessa scusa che hai trovato tu, imbecilli!!! Imbecille tu e imbecille lui, perché come se non bastasse mi va a lasciare il giorno che mamma stava per morire in un attentato terrorista; e voi due siete tali e quali perché ve ne fregate di quello che succede a lei e a me, stupidi, se lei sta bene o male e se io sto per diventare pazza e mi butto da una finestra!! Tanto ormai non stiamo più insieme e non vi serviamo più a niente, che importa se stiamo bene o male, no?! Perché dovrete preoccuparvi per noi se non vi serviamo più per scopare, vero? Non abbiamo più niente da offrirvi e ci sono altre più stupide, più giovani, più affettuose e meno isteriche che vi faranno i pompini senza tante storie, eh?! È così, vero? Questa è la porca verità, tua e di quell'altro imbecille, no? Siete tutti uguali voi uomini, quel poco di cervello che avete ce l'avete dentro ai coglioni, coglioni!! Maledetto testosterone!!! E maledetto il giorno che hai messo il cazzo dentro la fica di

mamma e l'hai fecondata, stronzo, spero che tu te la sia goduta quella notte e che almeno per un giorno tu sia servito a qualcosa e che tu l'abbia fatta godere anche a mamma, perché da quel momento sei stato solo d'impiccio, uno zero assoluto; e ci hai avvelenato la vita, a mamma, a me, e anche a te stesso, sei stato uno zero assoluto come padre, come uomo e come persona; e a partire da oggi non ci crederò più alle tue bugie e non voglio vederti più, hai capito?! Mai più!! (Riattacca e sta per sbattere il telefono per terra ma si ricorda che è nuovo e si trattiene. Lo guarda. Parlando col cellulare) Se non fossi a corto di soldi, ti sfascerei pure a te e me ne comprerei un altro, con più prestazioni e tutto il resto, ma non posso! Aaahhh!!!

Scena 15

Hall dell'hotel. Sara seduta su un tavolino. Guarda la suo cellulare. Vede che ce l'ha staccato. Pensa a sua figlia. Lo accende. Entra Jan. Ha una benda in faccia. Proprio nello stesso punto di Sara. Cerca qualcuno con lo sguardo. Non lo trova. Sara, che stava per telefonare, smette di farlo e lo osserva. La visione di Jan la lascia pensierosa e non sa per quale motivo. Forse per la coincidenza della fasciatura. Jan parla al cellulare.

Jan - Sono già arrivato, sono nella hall, dell'albergo, non avevamo appuntamento qui? Dove sei? Lo fai apposta per punirmi o che? Accendi il cellulare, per favore! (Riattacca. Fa un altro numero. Segreteria telefonica) Sonia, sono io. Senti, per colpa tua ho fatto un incidente. Ho preso una botta in faccia ma adesso sto meglio. Mi usciva molto sangue e per fortuna ero vicinissimo all'aeroporto e mi hanno curato immediatamente in uno degli ospedali da campo che hanno installato. Devono aver creduto che io... fossi uno di quelli che stavano in... Insomma, il fatto è che... ho visto di tutto... Non importa. Adesso sto bene. Niente, questo messaggio è per dirti che... ho avuto tempo di ripensare a noi e... voglio che ci lasciamo. Io... io credo che lei non la lascerò mai... Non potrei. E poi, io non... mi dispiace, guarda, ma io... senti, io... non ti amo. È finita. Mi dispiace. Se vuoi, chiamami, ma preferirei che non lo facessi. Addio, Sonia. (Riattacca)

Jan si accorge che Sara ha ascoltato involontariamente la conversazione. La guarda. Non sa come reagire e sorride, dolcemente. Il cellulare di Sara rompe la magia del momento emettendo due musicchette. Sara guarda il cellulare e non sa cosa fare. Poi, guarda Jan e sorride, dolcemente.

Sara - Tarari, tararà... Sulle istruzioni non diceva che si deve fare quando suona questa musicchetta.

Jan - Credo che significhi che ha ricevuto due messaggi.

Sara - (Guarda il display) Sì, ha ragione. Lo dice qui. Tutti e due di mia figlia.

Jan - Lo vede?

Sara - Lei non era lì?

Jan - (Pausa) No. (Nota che Sara gli guarda la

benda) Questo me lo sono fatto con la macchina.

Sara - Che coincidenza, ci siamo fatti male allo stesso posto.

Jan - Sì. (Pausa) No, allo stesso posto no.

Sara - Che fa. Ha qualche importanza?

Jan - Non lo so. (Pausa) Sta bene? Sua figlia sarà molto preoccupata per lei, immagino. Ha bisogno di qualcosa?

Pausa. Sara guarda Jan e non risponde. Non riesce a parlare. Lui non riesce a sostenerne lo sguardo e guarda da entrambi i lati, cercando.

Sara - Cerca una signora bionda di mezz'età, molto elegante?

Jan - Eh?

Sara - Una signora che si altera molto quando parla al telefono?

Jan - Scusi?

Sara - Se n'è andata un attimo fa. M'ha detto che se vedevo un giovane che la cercava, molto attraente, e questo l'ha sottolineato con molta enfasi, ha detto «molto, molto attraente», che gli dicessi di aspettarla qui, che saliva in camera e tornava subito. Dev'essere lei. Finora sono entrati solo poliziotti e giornalisti, e tutti insopportabili, cercano testimoni, immagini, riprese, insopportabili, insopportabili e morbosi; e brutti, tutti molto brutti, o, almeno, di sicuro, nessuno attraente come lei. La donna che cerca ha ragione. Anzi direi che si è trattenuta. Perdoni la sfacciataggine.

Jan - Perché è salita?

Sara - Credo che sia andata a ritoccarsi, ha pianto per un bel po', aveva tutto il trucco disfatto.

Jan - Non si sentiva bene?

Sara - Non so che cosa avrà visto lei, ma se è quello che ho visto io, le assicuro che bene bene non credo che si sentirà né oggi né mai più nella vita.

Jan - Era con lei quando è successo?

Sara - No. Ci siamo incontrate sul pullman che ci ha portato qui. In questo albergo hanno trasferito solo i feriti più lievi. Quelli che in teoria non ci siamo fatti niente ma non possiamo tornare a casa coi nostri propri mezzi. Hanno cominciato a raggruppare la gente e ad alcuni ci hanno portati in un posto altri in un altro. Poi c'erano quelli che non andavano con nessun gruppo e da nessuna parte. Quelli che non si muovevano da terra. Credo che io... e la donna che cerca lei, siamo andate a finire nel gruppo migliore. Per fortuna. O per disgrazia. Che cosa curiosa, chi lo avrà deciso? Questo gruppo va in questo hotel e quest'altro gruppo in quest'altro hotel e quell'altro... e in base a che?... Suppongo alla gravità e alla distanza. Quest'albergo è quello che si trova più lontano dall'aeroporto. È normale che noi che stiamo meglio, ci portino qui. Minore gravità, maggiore distanza. E viceversa. Non voglio nemmeno immaginare come devono essere gli hotel che stanno più vicino ai terminali. Pieni di gente mutilata e... Non importa, che posso dirle, ci sono cose che a parole non... (Pausa. Fredde) Lo sa? Mentre correvamo ho visto una bambina per terra, a faccia in giù, senza una gamba. Ed era viva e urlava. E volevo

fermarmi per cercare di aiutarla, ma quelli che correvano dietro di me mi spingevano e non ho potuto fare niente. E un paio di metri più avanti ho inciampato in qualcosa ed era la gamba della bambina, con la scarpetta infilata. E mi sono chinata e l'ho presa, ho preso la gamba mozzata; e sono rimasta ferma un bel pezzo senza sapere che fare, se portargliela o no; e hanno ricominciato spingermi e ho lasciato cadere la gamba e mi sono messa a correre senza sapere dove andare e credo di essermi messa a gridare: devo portare la gamba a quella bambina, devo portargliela!!! Credo che sia stato in quel momento che sono svenuta e qualcuno mi ha preso in braccio, un angelo custode, perché se fossi restata lì, forse sarei morta calpestata dalla gente che correva impazzita. E mi sono svegliata in un altro punto dell'aeroporto, dove avevano già cominciato a installare gli ospedali da campo. Lei è stato in uno di quelli, no? Ma più tardi. Non deve aver visto come ci dividevano per gruppi... Per un attimo mi ha ricordato le immagini che conosciamo tutti dei deportati... Hanno cominciato a fare dei gruppi a seconda della gravità delle ferite, suppongo; e a me m'è toccato il gruppo della gente più... più intera; ci hanno messo in un pullman e lì è dove l'ho vista la prima volta. Non si preoccupi per lei, giovanotto. Non s'è fatta niente, né una ferita, né uno strappetto al vestito, era impeccabile, bellissima, elegantissima, senza un capello spettinato, sicuramente era lontana da dove è successo tutto. O almeno, sono sicura che io ero molto più vicina all'esplosione rispetto a sua moglie... Ho visto tanta gente morta.

Mi scusi. (Piange)

Jan - Mia moglie?

Sara - Che ha una bella fortuna. (Pausa) Lei è così affascinante!

Sara prende le mani di Jan con forza e lo abbraccia senza smettere di piangere. Ogni volta più intensamente. Gli accarezza la testa con le mani. Gli dà dei baci. Jan non sa come reagire.

Scena 16

Stanza vuota. Rosa con una bottiglia. Ha bevuto un po' e sorride. Comincia a schiacciare tasti del suo nuovo cellulare. Nella hall dell'hotel Claudia vede Sara abbracciata con forza a Jan, per un bel po' di tempo; intensamente e con le lacrime agli occhi, come un'amante che non vuole staccarsi dal suo innamorato. Claudia è perplessa e si deve sforzare per trattenere il pianto. Non sa che fare. Sara avverte una presenza, solleva lo sguardo e vede Claudia. Istantaneamente lascia andare Jan, si alza, imbarazzata, e si allontana da lui. Guarda Claudia e sparisce. Sara ha dimenticato il suo cellulare vicinissimo a Jan, il quale non ha ancora percepito la presenza di Claudia. Nella stanza, Rosa preme un tasto del cellulare e si inquadra la faccia. È molto seria, ma preme di nuovo un altro tasto, sorride e si sposta da una parte all'altra della stanza, inquadrandosi in maniera diversa, giocando con la telecamera. È assolutamente affascinante.

Rosa - Pronto, mamma. Questo cellulare è una meraviglia. Ti sto lasciando un messaggio con la



SCHEDE D'AUTORE

La carriera d'autore di **SERGI BELBEL** - tenuta a battesimo da due drammaturghi d'eccezione quali José Sanchis Sinisterra e Josep Maria Benet i Jornet - inizia nel 1986 con il conseguimento del Premio Marqués de Bradomín per *Caleidoscopios y faros de hoy*. Nel 1987 vince il Premio Ignasi Iglésias con *Elsa Schneider*. Nel 1991 scrive *Caricies*, di cui Ventura Pons girerà una versione cinematografica. Nel 1994 riceve il Premi Born del Teatre e, successivamente, il Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de la Cultura Español per *Morir (un moment abans de morir)*; nello stesso anno vince il Premi de Literatura Dramática de la Generalitat de Catalunya e il Premi de la Crítica Serra d'Or con *Després de la pluja*, che gli vale anche il Premio Molière 1999 come migliore opera comica della stagione in Francia, e un Premio Max del Teatro nel 2002 per la risonanza internazionale ottenuta. Tra i testi più recenti: *La sang* (1998); *El temps de Planck* (1999); *Forasters*, Premio Butaca 2005; e *Mòbil* (2005). Tra le sue regie, si ricorda l'allestimento di *Desig* (1991) di Josep M. Benet i Jornet, autore su cui torna a lavorare nel 1997 con *Testament* e, nel 2003, con *L'habitació del nen*. Nel 1996 vince il Premio Butaca con una versione de *La locandiera* di Goldoni; per *Sabato, domenica e Lunedì* di De Filippo ottiene nel 2003 il Premi Ciutat de Barcelona per les Arts Escèniques e, di nuovo, il Premio Butaca. Nel 2004 si aggiudica il Premi Teatre Bcn per la regia di *El mètode Grönholm* di Jordi Galceran, lo spettacolo che maggior successo di critica e pubblico ha riscosso a Barcellona negli ultimi anni; sempre di Galceran questa stagione ha messo in scena *Carnaval*, al Teatre Romea. D.C.

voce ma anche con le immagini e appena finisco di filmare, te lo mando. Perciò guarda lo schermino del tuo cellulare e mi vedrai. Alla televisione hanno appena detto che potranno aprire l'aeroporto domani mattina. Perciò ti chiamo per augurarti buon viaggio. Bello che possiamo vederci, eh? Così, poi, mi potrai inviare le immagini dei posti che andrai a visitare e condivideremo insieme la tua esperienza... (Pausa. Seria, controllata) Sono stata in dubbio se venire a trovarti all'albergo dove stai prima che parti. Mi piacerebbe tanto, ma siccome tu non vuoi... E se vengo? (Pausa) Lo so che sono noiosa, però... fortuna che sei viva, mamma, non so che avrei fatto se... (Pausa) Oggi... durante tutte queste ore, mi sono ricordata... niente una scemenza che non so che cosa c'entra con tutto quello che t'è successo... un giorno m'hai detto... «non cercare mai il principe azzurro, non esiste», io ero così piccina... e vedevo come trattavi papà e come lo guardavi sempre: «Mi dice che non esiste, e lei ne ha trovato uno»... Invece no. Nemmeno lui lo era. Lo sai che ha fatto mamma...? No, basta, non voglio lasciartelo in un messaggio, ah, che nervi! Te lo racconterò. Un bacio, ti chiamo dopo. (Guarda lo schermo del cellulare. Preme un tasto. Invia il messaggio. Pensa qualcosa. Guarda il cellulare. Preme un paio di tasti e si mette a giocare ai marzianetti. Suoni di esplosioni di bombe e grida di gente che provengono dal gioco dell'apparecchio. Si appassiona al gioco sempre di più. Continua ad eliminare i marzianetti che, morendo, strillano sempre più forte) Muori, bestia schifosa, muori, muori, muori!!!! Ahhhh!

Nella hall dell'hotel, il cellulare di Sara emette di nuovo una musicchetta. Ha appena ricevuto un nuovo messaggio. Jan guarda il cellulare di Sara. Lo prende. Guarda nella direzione da dove Sara è appena uscita. Non la vede. È in dubbio se guardare o no il messaggio del suo cellulare. Prova curiosità ma alla fine non lo fa. A qualche metro, non vista da Jan, Claudia ha acceso il suo cellulare e ascolta il messaggio che prima le ha lasciato Jan: «Sono già arrivato, sono nella hall dell'albergo, non avevamo appuntamento qui? Dove sei? Lo fai apposta per punirmi o che? Accendi il cellulare per favore!». Guarda Jan che continua a non vederla. Decide di inviargli un messaggio scritto. Preme i tasti mentre sillaba a bassa voce.

Claudia - S-o-n-o d-i-e-t-r-o d-i t-e, e-s-s-e-r-e i-n-u-t-i-l-e! (Invia il messaggio. Cammina verso Jan, lentamente) Nella stanza, Rosa gioca ai marzianetti. Dal suo cellulare si sente una voce: «Tutti morti. Primo livello superato. Vuoi continuare a giocare?».

Rosa - Siiiiiii! (Voce: «D'accordo, preparati per il secondo livello, non sarà così facile». Lei gioca, con impeto. Rumore di bombe.) È questo che vi piace, schifosi di merda?! fare i giochetti di guerra per vedere chi distrugge di più?!!! (Le viene un attacco di rabbia e sta quasi per scaraventare il cellulare a terra. Non lo fa. Ride un po' isterica. Pensa qualcosa. Si mette a piangere. Guarda il cellulare. Vede

che sullo schermo c'è qualche granello di polvere. Pulisce il display del cellulare con gesti precisi e delicati. Si concentra sempre di più in questa cosa e smette di piangere.) Ti chiamo... Adesso!

Nella hall dell'albergo, suona una musicchetta che proviene dal cellulare di Jan. Lui lo guarda e legge. Si gira.

Scena 17

Hall dell'hotel. È passato qualche secondo. Jan, solo, seduto, sta guardando Claudia, che sta in piedi alle sue spalle. Dopo qualche istante senza dirsi niente, Claudia gli molla un solenne ceffone.

Claudia - Che ci facevi abbracciato a quella donna qui, in mezzo a tanta gente? Ti importa più di una sconosciuta che di me? (Jan si alza e fa come per andarsene) Dove vai?

Jan - Non te lo scordi mai di rifarti il trucco, nemmeno in un momento come questo?

Claudia - lo ti voglio tanto, tanto bene, vieni qui e abbracciami come abbracciavi quella... quel rudere, non te lo puoi nemmeno immaginare l'inferno che ho appena vissuto, perdonami amore mio, perdonami, sono i nervi, i nervi e nient'altro, i nervi ci spingono a fare e dire stupidaggini, senza i nervi sarebbe tutto così diverso; ma poi, che avresti fatto tu al posto mio, eh, imbecille?! Mi avresti chiamato subito perché venissi a prenderti e io non avrei fatto sette ore ma nemmeno sette minuti di ritardo, scemone! E tu ti saresti buttato tra le mie braccia piangendo come una bambina indifesa e vigliacca, questo se fossi sopravvissuto, perché sei così codardo che saresti stato incapace di muoverti e ti avrebbe schiacciato la folla che correva spaventata cercando aiuto, in un attacco di nervi, di neeeeeervi!!! Perché a me m'è venuto un attacco di nervi, sì, ma, come credi che stava il resto della gente, meglio di me? Macché, peggio, molto peggio! E, perché tu lo sappia, nonostante l'attacco che stavo avendo, ho aiutato due persone ad alzarsi da terra e le ho accompagnate fino all'uscita d'emergenza! Vale a dire che faccio molte più cose di quelle che credi, oltre a rifarmi il trucco, stupido. Io non mi stavo rifacendo il trucco, cinico, più che cinico, stavo cagando, perché da quando è successo tutto questo, mi è venuta una cagarella terrificante, di nervi, ovviamente, perché nello stomaco non ho niente e non faccio altro che cagare ogni dieci minuti e non cago niente di solido, cago solo acqua sporca grigio-marrone puzzolente e devo essere tutta disidratata e non c'è niente di peggio per la pelle che essere disidratata ed è per questo e solo per questo che ho dovuto mettermi la crema idratante sulla pelle e per questo sembra che sono truccata! E adesso vieni qui e abbracciami, idiota, perché io non so che cosa farei senza di te. (Lo afferra per un braccio, lo tira a sé e lo abbraccia con forza) Vita mia. Suona un cellulare. È quello di Sara, che Jan ha ancora in mano.

Jan - È di quella signora.

Claudia - La vecchia che abbracciavi.

Jan - Non credo che sia tanto più grande di te.

Claudia - Ah ah ah! Mi piaci quando scherzi, ti voglio tanto bene, amore. Che fai?! Rispondi?!

Scena 18

Stanza vuota. Rosa, col cellulare. Aspetta che rispondano. Nella hall dell'hotel, Jan col cellulare di Sara in mano. Accetta la chiamata. Claudia lo guarda severamente e, dopo aver aspettato un po', vedendo che Jan non fa caso a lei, se ne va, furiosa. Jan ascolta sempre più attentamente la telefonata di Rosa.

Rosa - Pronto, mamma, no, mamma, non dire niente. (Jan reagisce velocemente e preme un tasto del cellulare che registrerà la conversazione.) Non verrò a trovarti e ti lascerò partire. Ho... ho... non dire niente, mamma, per favore, non parlare, fai uno sforzo, lo so quanto ti costa, perché da quando papà ti ha lasciato la cosa che ti consola di più è parlare e parlare senza smettere mai e ci fai una testa così a tutti e soprattutto a me e per quello ho queste emicranie fortissime quando sto con te, però adesso lascio fare a me, per favore, ché se non parlo non è perché non voglio; io sono figlia tua e quindi la chiacchiera ce l'ho nei geni, per quanto ultimamente riconosco che non la pratico molto, soprattutto con te, quindi, adesso, morditi la lingua e fammi parlare a me, lascia che ti racconti... hi hi hi... scusa, ho dovuto bere un po' per poterti chiamare e ho la testa un po'... che mi gira, mamma, mamma... ho... ho chiamato papà e gli ho detto..., all'inizio non ci credevo, mamma... gli ho raccontato quello che t'è successo e poi... gli ho detto delle cose orribili per la prima volta in vita mia, mamma l'ho mandato affanculo, oh, mi sarebbe piaciuto tanto che tu lo sentissi! E pensando questo, appena ho notato la scarica di adrenalina, quando ho cominciato a parlare con lui e a vomitargliela tutta, ho premuto dei pulsantini del cellulare nuovo che mi sono comprata, che è un modello molto simile a quello che t'ho regalato io; e l'ho fatto, ho registrato tutto per fartelo sentire!!! E lo devi sentire perché so che se te lo racconto io, non ci credi! Ascolta, mamma, ascolta che gli ho detto a papà. (Guarda il cellulare e preme un tasto diverse volte, poi un altro. Sentiamo con voce metallizzata: «tu l'hai lasciata e...»). Rosa preme un altro tasto per mandare avanti) Aspetta che mando avanti, ti metto il punto più bello... (Preme un altro tasto. Sentiamo: «e maledetto il giorno che hai messo il cazzo dentro la fica di mamma e l'hai fecondata, stronzo, spero che tu ti sia divertito quella notte e che almeno per un giorno tu sia servito a qualcosa e che tu abbia fatto godere anche mamma, perché da quel momento in poi sei stato solo d'impiccio, uno zero assoluto; e ci hai avvelenato la vita, a mamma, a me, e anche a te stesso, sei stato uno zero assoluto come padre, come uomo e come persona; e a partire da oggi non ci crederò più alle tue bugie e non voglio vederti più, hai capito?! Mai più!!!»). La fac-

cia di Jan che la sta ascoltando a questo punto, è tutto un poema) Che te ne pare, mamma? Ho avuto il coraggio di farlo, l'ho fatto, dopo tanti anni cieca per colpa sua, perché oggi mi sono resa conto che è per colpa sua e non tua che gli uomini mi abbandonano, mamma! Perché io ero molto dipendente da papà, mamma, molto più di quanto t'immagini, mamma... ahi... ahi... mamma, mi sento molto deboluccia, io che sono sempre tanto dura, sono un po' ubriachetta... ora credo che io mi innamoro solo di quelli che somigliano a lui, non fisicamente, ma come persona, come uomo, con quella sicurezza e quella forza di papà, mamma, mi innamoro di quelli che sono come lui e per questo tutte le mie relazioni diventano peeeeessime, e con quello che t'è successo all'aeroporto, mamma, anch'io mi sono messa a pensare e pensare e ho pensato vaffanculo tutto! 'Fanculo tutti gli uomini, 'fanculo le relazioni, 'fanculo la società, 'fanculo la civiltà e viva le donne e solo le donne; e mia madre prima di tutte, sarà pure una rompipalle, ma almeno ha smesso di vivere in questo mondo di merda dove comandano solo quel tipo di uomini forti e sicuri come papà, come i fidanzati che ho avuto, che sono tutti uguali, come questi politici schifosi che ci governano, che loro dicono di detestare mentre poi invece sono identici; dobbiamo fare la nostra rivoluzione e dobbiamo farla subito, ognuna con le sue proprie armi, per quanto piccole! E finalmente ho deciso di fare la mia piccola rivoluzione per cambiare questo maledetto mondo di merda per quanto con un minuscolo, insignificante granello di sabbia; e l'ho fatto dicendo a papà quello che hai appena sentito e sono rimasta molto soddisfatta e adesso mi sento felice, mamma, felice... eh, riesco a parlarti solo così senza guardarti in faccia, mamma, faccia a faccia credo che non riuscirei a dirti niente... perché anche se io ti metto sempre il broncio quando ci vediamo, io ti capisco, mamma, capisco benissimo tutto quello che stai passando e voglio aiutarti e voglio che mi aiuti, ah, mamma, per fortuna che non sei morta, mamma... ah, mamma, ho una voglia di pian... e invece no, perché non ho ancora finito, perché in realtà quello che volevo era farti una domanda, mamma, che è questa:... credi che adesso puoi...? Ah... mamma... mamma... ora mi metto a piangere... credi che puoi... che finalmente puoi sentirti... un po'...? Ah, mi sa che non riesco a dirtelo, ah... che puoi... sentirti un po' orgo... ahhh... orgoglio... osa... di... di... me? *(Scoppia a piangere. Improvvisamente si trattiene.)* Perché in queste situazioni diventiamo tutti così ridicoli? *(Pausa)* Sono patetica. *(Pausa)* Però ho ragione. *(Pausa)* Il mio granello di sabbia. Eccolo qui. *(Pausa)* Allora, mamma? Che mi dici?

Jan - *(Totalmente in difficoltà, in un sussurro):* Mmm... Bf... Nnnn... Hhhh... *(Decide di non dire niente).*

Rosa - Beh...non fa niente. Capisco che non vuoi dire niente. Perdonami se ti ho affaticato ancora di più, mamma. Avevo bisogno di raccontartelo.

(Pausa) Ho fatto bene, mamma? Ho fatto bene?

Jan - *(Sussurrando)* Ssss... iii...

Rosa - Grazie, mamma. Chiamami più tardi. *(Riattacca)*

A Jan è venuta una voglia bestiale di conoscere quella donna. Guarda il cellulare di Sara. Comincia a digitare. Tira fuori di tasca il suo cellulare. Copia il numero di Rosa sul suo cellulare. Rosa è rimasta stranamente preoccupata. Non è normale che sua madre non le abbia rivolto nemmeno una frase per replicare.

Scena 19

Hall dell'hotel. Jan e Sara faccia a faccia. Lei ha in mano il proprio cellulare.

Sara - E perché ha risposto?

Jan - Credevo che potesse essere importante, data... la situazione.

Sara - E che le ha detto?

Jan - Io? Niente.

Sara - No. Lei.

Jan - *(Dopo un silenzio)* Niente.

Sara - Niente?

Jan - Niente.

Sara - Niente di niente?

Jan - Di niente.

Sara - Di niente di niente?

Jan - Di niente, di niente.

Sara - Ah. E perché mi guarda così?

Jan - Io?

Sara - E chi sennò?

Jan - Come la guardo?

Sara - Come se... come se... non lo so, il suo... posso darti del tu? Il tuo sguardo mi mette in imbarazzo, come se... è che davvero hai degli occhi molto... mi guardi come se... come se mi conoscessi da dentro. E mi piacerebbe... mi piacerebbe chiederti scusa per il mio comportamento di prima. Mi perdoni? Grazie. Spero che quella... quella signora... tua... tua... qualunque cosa sia... anche lei mi perdoni. E quando torna giù dalla sua stanza non mi guardi più con quello sguardo di odio. Avevo bisogno di un abbraccio di qualcuno, chiunque fosse; ecco tutto, è normale, non pretendo niente da te, giovanotto, sei stato molto carino con me e te ne ringrazio con tutta l'anima. Non ti nego che a una certa età, una donna come me sogna ancora di abbracciare un ragazzo giovane e bello. E l'ho fatto e mi sono sentita molto bene. Ho realizzato uno dei miei sogni più idioti dei miei ultimi dieci o venti anni, hi hi hi! E adesso dimmi che t'ha raccontato mia figlia, per favore, forse le parole alla fine non rivelano niente, ma gli occhi non ingannano e per questo so che mia figlia ti ha detto qualcosa per me.

Jan - Io non ho parlato con lei.

Sara - Ma lei ha parlato con te.

Jan - No, con me, no. Con lei.

Sara - Con me? E che mi ha detto?

Jan - Vuole che glielo dica? *(Pausa)* Sì o no?

Sara - *(Dopo averci pensato su)* No.

Jan - Meglio così. Sarebbe piuttosto difficile ripeterglielo tale e quale. *(Pausa)* Però gliel'ho registrato. Può ascoltarlo quando le pare. Questo modello di cellulare è molto avanzato. La registrazione si realizza attraverso un sistema molto semplice, non è più come una volta. Tecnologia avanzata, sì signora; e un design ultramoderno. Chi le ha comprato questo telefono? Lei? Sua figlia ha un gran gusto, complimenti, signora, per la figlia che ha; e badi che non glielo dice uno qualunque, eh? No, no; sa... *quella signora?* Beh... *quella signora* non è mia moglie né la mia *qualunque cosa sia*, è la presidentessa onoraria della ditta che fabbrica questi catorci di tecnologia avanzata e design ultramoderno da quando mio padre è morto, per quanto lei non ne capisca un accidente di tecnologia, beh, né di tecnologia né di quasi niente, capisce solo gli affari, il che significa che è molto furba ma molto ignorante, vale a dire che io sono suo figlio non il suo *qualunque cosa sia* anche se per il mio aspetto sembro il suo amante, o un prostituito di donne ricche, alias gigolo o marchetta o puttano volgarmente parlando, lavoro duro ma per niente sgradevole, questo sì; e lavoro che, non le nego, ho praticato qualche anno fa. Forse io so delle cose di lei ma ora anche lei sa qualcosina di me. E adesso... lo vuole ascoltare quello che le ha detto sua figlia? *(Le prende il cellulare, preme dei tasti, ascoltiamo, in "viva voce": «Non verrò a veder-ti e lascerò che parti. Ho... ho... non dire niente, mamma, per favore, non parlare...».)* Sara schiaccia un tasto e blocca la registrazione) Sì. Anche se io l'ho già sentita, lei ha tutto il diritto del mondo di ascoltarlo da sola. Ho molto rispetto per l'intimità degli altri. E sono molto educato, come risultato della mia educazione di figlio di padre multimilionario. E se quella figlia di puttana di mia madre la guarda ancora con quello sguardo di odio, non si preoccupi, non ha nessuna importanza, si ricordi che lei è solo questo: una figlia di puttana, nel vero senso della parola, sì, la figlia ha avuto un po' più fortuna di quella puttana da quattro soldi di sua madre e si è trasformata in puttana di lusso appena diventata signorina e qualche anno più tardi ha fatto il colpo del secolo sposandosi con mio padre e partorendo me; e siccome ero nato maschio, ha ottenuto quello che voleva, s'è fatta legare le tube perché non voleva avere altri figli, perché i figli la fanno diventare isterica perché dice che non li capisce. Non esistono madri che detestano i figli? Esistono eccome. La mia, senza andare troppo lontano. Perciò ho passato quindici o sedici anni da un collegio all'altro; e i buoni ricordi li conservo solo di mio padre quando andavamo per mare noi due soli in barca a vela, una volta all'anno, a Maiorca, che è un posto che sta laggiù da quelle parti. Ma da quando non sono più un bambino e da quando papà è morto, la puttana, che si era data da fare di brutto per ottenere il controllo di tutte le sue aziende ampliando il circolo di amicizie di mio padre e stringendo legami molto speciali

con alcune di quelle amicizie sue, mi si è attaccata come una zecca, non vive, non dorme, non fa un passo se non per rompermi i coglioni e non cambia atteggiamento nemmeno se il destino le butta una bomba addosso, che peccato che il destino s'è sbagliato di qualche metro! E niente, signora, adesso sa qualcosa in più di me e così siamo pari e si riequilibra la bilancia; e adesso ascolti con calma sua figlia, perché credo che sia importante quello che le dice. *(Fa per andarsene)*

Sara - No. No! *(Pausa)* Ti dispiacerebbe riascoltarlo, ma stavolta con me?

Jan le si siede accanto. Sara preme un tasto del cellulare. Sentiamo di nuovo la voce di Rosa «... fai uno sforzo, lo so quanto ti costa, perché da quando papà ti ha lasciato la cosa che ti consola di più è parlare e parlare senza smettere mai... ecc.». Jan e Sara si guardano fisso negli occhi. *All'improvviso, Jan interrompe la registrazione*

Jan - Quando finisce di ascoltarla... posso chiederle un favore?

Scena 20

Hotel. Hall. Jan col suo cellulare. Cerca un numero sul display. Guarda Sara e annuisce. Sara preme un tasto del suo cellulare. Stanza vuota. Suona il telefono di Rosa. Lei, che era mezzo addormentata, risponde. Jan preme un tasto del suo cellulare. Suite d'hotel. Si sente il cellulare di Claudia. Lei, che stava dormendo, risponde. Le risposte sono simultanee e si sovrappongono. Sara parla con Rosa. Jan con Claudia.

Rosa - Pronto, è successo qualcosa?

Sara - No, bambina mia, niente...non riattaccare però...

Claudia - Che vuoi?

Sara - ... non è successo niente...

Claudia - Perché mi chiami, dove sei?

Jan - Mamma, devo dirti una cosa.

Rosa - C'è qualche problema?

Claudia - Te ne sei andato dall'hotel?

Jan - No. Senti, mamma. Devo dirti una cosa importante, non riattaccare...

Sara - Ascolta bene, eh bambina? Voglio che senti questo ragazzo che parla con sua madre...

Rosa - Che cosa?

Claudia - Ma dove sei?

Sara - ... poi ti racconto...

Jan - Nella hall!

Rosa - ...Un ragazzo che parla con sua madre?

Claudia - Se sei nella hall, sali in camera mia...

Rosa - Scusa, mamma, ma cosa cazzo me ne importa?

Claudia - ...e dimmela in faccia questa cosa così importante che mi devi dire.

Rosa - ...davvero ti senti bene?

Sara - Sì. E adesso stai zitta, bambina, stai zitta e ascolta. *(Sara avvicina il suo cellulare alla bocca di Jan e annuisce)*

Jan - Mamma, quello che volevo dirti è questo, stai zitta e ascolta. *(Urlando)* maledetto il giorno che papà t'ha messo il cazzo nella fica, mamma, e t'ha fecondata, figlia di puttana, spero che almeno te la sei goduta quella notte, ma ne dubito, o che almeno l'hai fatta godere a papà, poveraccio, che non so cosa cazzo gli davi a parte il sesso perché fosse così pazzo di te, perché a partire da quel momento sei stata solo d'impiccio, uno zero assoluto; e ci hai avvelenato la vita, a papà che alla fine hai ammazzato, a me e anche a te, sei stata uno zero assoluto come madre, come moglie e come persona; e a partire da oggi me ne frego di te; i tuoi regali te li puoi mettere su per il culo e non voglio vederti mai più, mi senti? mai più!

Rosa - Ma cos'è questo?...mamma... mamma...

Claudia - *(Che non ha mai smesso di emettere suoni, esclamazioni e grida soffocate mentre parlava Jan, senza arrivare a poter articolare una parola intera)* Dove s'è visto un figlio che parla così alla propria madreeeee?!!!! Eh?!

Jan - Aspetta che non ho finito. Lo sai che ti dico? Vaffanculo a tutto, 'fanculo alle donne come te e come Sonia, 'fanculo le relazioni, 'fanculo la società, 'fanculo la civiltà e viva le donne come la signora che hai visto prima e solo le donne come lei, non ne posso più di vivere in questo mondo di merda dove comandano solo queste donne forti e sicure come te, e come tutte quelle che mi sono scopato o che mi hanno scopato per tutta la vita, siete tutte uguali, e siete identiche a quegli uomini forti e sicuri e a tutti quei politici schifosi che ci governano, che dite di detestare e invece alla fine imitate; dobbiamo fare una nostra rivoluzione e dobbiamo farla subito, ognuno con le sue proprie armi, per piccole che siano! E la mia arma oggi è questa, mamma, questo cellulare da cui ti parlo e che mi sta permettendo di dirti tutto questo senza essere terrorizzato dalla faccia che mi faresti. Addio, mamma, non mi cercare, è finita, diseredami una volta per tutte; e non mi considerare più figlio, ombra, domestico, schiavo o qualsiasi altra cosa, non voglio saperne più niente di te mai più. E questo è tutto. Addio. *(A Sara avvicinandole il cellulare alla bocca.)* Le dica addio.

Sara - Addio, signora.

Jan - *(Riattacca e spegne il cellulare)* Ecco qua! Fatto! *(Dà a Sara un bacio in bocca.)*

Claudia - Eh?! Non riattaccare! Non riattaccare!! Chi ha detto «addio, signora»?!! *(Richiama lei.)*

Sara - *(Parla dal suo cellulare con Rosa, che è rimasta a bocca aperta)* E allora? Che te ne pare?

Jan - Ah... Mi sento così bene.

Rosa - Mamma, mamma, per favore, che cos'era questo? Ero io ma con... con la voce di uomo!

Sara - È un regalo, figlia, un regalo mio per te.

Jan - *(Si avvicina al cellulare di Sara e parla all'apparecchio)* Un altro granello di sabbia. *(Si allontana dal cellulare)*

Rosa - Eh? Chi è lei? Che vuole? Mamma, chi è quell'uomo? È lo stesso che parlava prima? Non ci

capisco più niente!!!

Sara - Poi ti chiamo e ti spiego con calma. C'è un'altra cosa che devo fare. *(Riattacca e guarda Jan)*

Claudia - *(Parla con la segreteria telefonica del cellulare di Jan)* Accendi il cellulare immediatamente se non vuoi che scenda e faccia uno scandalo nell'atrio dell'albergo, schifoso, disgustoso, delinquente, che mi hai succhiato il sangue sperperando i soldi di tuo padre da quando è morto senza combinare nella vita niente di buono... e tu vieni a dire a me che sono uno zero assoluto? Ah!

Sara - *(A Jan)* Un granello di sabbia... Anche a me piacerebbe... *(Gli accarezza la faccia. Jan la guarda fissamente)* Adesso posso chiedere io un favore a te?

Claudia - Tu sei lo zero assoluto, tu bambino viziato, schifoso, che non hai dovuto lottare per niente nella vita, io almeno sono venuta su dal niente e adesso ho una fortuna grazie alla mia intelligenza e alla mia sensibilità...!!

Jan - Non dica niente. Non mi chieda niente. Non è necessario. Lo farò con molto piacere. Lo farò perché lo voglio. E sono sincero. Andiamo.

Jan prende Sara per mano ed escono. Rosa, nella sua stanza, ripensa mentalmente a quello che ha appena sentito e ride. Poi, smette di ridere e si fa molto seria. Finisce per innervosirsi. Non ha capito niente.

Claudia - ...Perché io sono sensibile e intelligente anche se non sembra e per questo sono riuscita a essere tanto felice in questa porca vita, lo sai, imbecille? Perché io sono stata felice, felice, immensamente felice e tu sarai un rancoroso, un uomo inutile, una merda per tutto il resto della tua vita!!! *(Si mette a piangere)* Jan, tesoro mio, non mi fare questo, non mi lasciare, sei l'unica cosa autentica che ho nella vita, piccino, se ho sbagliato qualcosa e se ti ho fatto del male, perdonami, perdonami...

(Pausa) Jan, ho appena fatto un incubo orribile. Ho sognato che eri molto vicino a dove è scoppiata la bomba e io non ti trovavo e ti cercavo ti cercavo e trovavo solo tuoi resti sparsi per terra e li andavo raccogliendo, ora una mano, ora un braccio, ora una delle tue gambe, che bella che era! E guardala adesso! Mozzata, con le vene strappate, mezzo bruciata e senza vita; e ti andavo rimettendo insieme per benino..., mettevo i tuoi pezzetti in una borsa di plastica del Duty Free e poi venivo proprio in questa camera d'albergo e cercavo di ricostruirti pezzo per pezzo... con la colla a presa rapida! E ci riuscivo però ti eri trasformato in un mostro e volevi divorarmi ed è stato allora che ha squillato il cellulare e mi hai detto... quelle cose orribili. E se non mi fossi svegliata e la tua chiamata facesse parte del sogno? Sì, deve essere così. Sì, deve essere per forza così. Ti voglio tanto bene, amore della mia vita! Quando senti questo messaggio, chiamami, piccino. Non ci sarà mai nessuno al mondo che ti ami più di me. *(Riattacca)*

Rosa pensa qualcosa, prende il cappotto ed esce dalla stanza. Claudia chiude gli occhi e sembra

addormentarsi. Può essere che emetta anche un leggero russare. Di colpo, apre gli occhi. Guarda il cellulare, che ha ancora in mano. Si mette a piangere.

Scena 21

Stanza d'albergo. Sara e Jan, faccia a faccia.

Sara - Questo non ha nessun senso. (Pausa) E adesso?

Jan - Non sempre le cose succedono come vogliamo... o sogniamo. Anzi, certe volte succede una catastrofe. Inaspettata o no. Che ci vuoi fare. (Pausa) Invece... certe volte... succede proprio quello che vogliamo. Magari nel bel mezzo di una catastrofe. Ha a che vedere una cosa con altra? Sì. O no. È lo stesso. Succede. E basta. (Pausa) E adesso, spegni il cellulare.

Sara - (Lo fa) Ecco fatto. Spento.

Jan avvicina la bocca a quella di Sara.

Scena 22

Hall dell'hotel. Claudia col cellulare in una mano e un bicchiere nell'altra. Ha bevuto. Arriva Rosa. Cerca con lo sguardo da entrambi i lati. Vede Claudia. Non le dà tanta importanza. Si siede. Claudia lascia un messaggio.

Claudia - Lo sapevo che mi rispondeva di nuovo la segreteria! Dove ti sei cacciato? Te ne sei andato via dall'hotel?! C'entra qualcosa con quello che m'hai detto quella vecchia pazza, matta persa, che allungava la mano come una scimmia in calore, e che m'ha detto «addio signora» con una risatina stupida che m'ha fatto venire voglia di spaccarle la faccia? T'ha stregato o t'ha fatto una fattura o che?! Sei stato con lei? Con una sconosciuta con la faccia da ignorante avvilita e piena di rughe che ha già un piede in pieno nella terza età?! Le vai pure a fare la beneficenza, a quel rottame?! Non avrà di che pagarti, perché quella lì non ha un centesimo! Ho chiesto alla reception che mi dessero il numero della sua stanza, ma non so nemmeno come si chiama!! E molto cortesemente gliel'ho descritta a quello della reception e quello della reception mi ha mandato affanculo! Mi ha mandato affanculo, a me!! E gli ho detto: «ma lei lo sa con chi sta parlando, giovanotto?» e lui, un portiere d'albergo, un semplice receptionist di bassa lega mi dice: «non lo so e non me ne importa, signora, per me può essere pure la Regina di Saba!». Ma che gli prende, alla gente?! Il fatto che credano che finisca il mondo è una scusa per comportarsi come animali?! E perché mi mandano tutti affanculo?! Perché mi comporto come se non fosse successo niente e continuo a essere la stessa di sempre? Per questo? Ma che vuoi fare sennò?! L'unica arma che credo che mi resti è continuare ad essere la stessa di sempre, no? È il mio modo di fare la... la... controrivoluzione. Io sono viva. Io sono io. Posso cambiare, sì. Ma... perché dovrei farlo? Cambiare non è entrare nel gioco? E se cambio....

la recensione

Quando la VITA ti passa nel TELEFONINO

Alcuno susciterà una certa nostalgia - o gelosia - ad altri sembrerà forse cosa rara, fatto sta che esistono ancora allestimenti capaci di far tanto discutere ancora prima di andare in scena. Nel caso di *Mòbil* va premesso che Sergi Belbel e Lluís Pasqual - pluridecorati timonieri del teatro catalano - si trovano a lavorare insieme qui per la prima volta. Dato simile evento, è facile che l'attesa si tramuti in aspettativa; e se sostenere la prima è fatica cui nella vita tutti si abituano, non deludere la seconda è sempre un poco più problematico. A debutto avvenuto la schiera di operatori e critici, amanti e curiosi, si è divisa in partigiani e contrari. Tant'è; il dilemma verte nel capire se un telefono cellulare possa o meno stare al centro di una tanto celebrata produzione. Questa la trama: due signore di mezza età sono bloccate in aeroporto in seguito a un attentato. La prima, moderna, stressata e autoritaria, ha un povero figlio che ne subisce gli isterismi; la seconda, più all'antica, ha una figlia per cui nutre un asfissiante ma reciproco sentimento di protezione. Capita che il figlio della madre nevrotica conosca la madre comprensiva e che i due diano vita a una tenera relazione, basata sulla consolazione dell'infelicità altrui. Causa risentimenti che i due amanti provocano, scatta una serie di intrighetti farciti di mezze verità, protagonista: il cellulare, che permette di ipercomunicare senza vedersi, straparlare senza capirsi, stabilire legami senza conoscersi. Belbel tira così i fili del suo tipico (e sempre ben congegnato) gioco di intrecci; Pasqual dispone una scena minimale fornita unicamente di due panche scorrevoli e smontata da un grande schermo in *led*. Può darsi che non sia la cosa migliore che Belbel abbia scritto, né che Pasqual abbia diretto: peccato. Resta però il fatto che l'operazione ha un gran merito, quello di ficcare una buona volta le mani nella melma del quotidiano e portare alla luce i dubbi e le ansie plausibili di persone concrete. Il telefono portatile diviene sì l'occasione per ribadire l'appiattimento del dialogo, ma è soprattutto perno della strategia drammatica, condiziona la partizione e la sovrapposizione degli spazi fisici, scardinando il concetto di distanza; e in questo senso la scelta operata da Pasqual è semplice, efficace e perfettamente aderente allo scopo. E poi c'è qualche spunto in più su cui riflettere: l'amore senile, l'esaurimento da tecnologia, il sogno di un posto migliore e lontano. Forse l'accento sulle nevrosi è spesso un po' troppo caricato, ma il pubblico si diverte, e molto. Non solo perché questo *Mòbil* ha un bel ritmo, ma innanzitutto perché tratta di ciò che normalmente accade alla gente in sala quando è fuori dalla sala. Qualcosa di cui più spesso il teatro si dovrebbe occupare. O preoccupare? *Davide Carnevali*

MÒBIL, di Sergi Belbel. Regia di Lluís Pasqual. Scene di Paco Azorín. Costumi di Isidre Prunés. Luci di Albert Faura. Suono di Roc Mateu. Con Carles Francino, Maife Gil, Marta Marco, Rosa Novell. Prod. Caer-Centre d'Arts Escèniques de REUS - Teatre Lliure, BARCELONA - Teatro Arriaga, BILBAO.



finirà così la distruzione? No! Non te ne sei accorto? La distruzione fa parte di tutto, degli animali, delle stelle, di te, di me, di noi! Anche tu hai voluto distruggermi. Te lo porti dentro anche tu il virus della distruzione. E oggi m'hai distrutto per sempre. E sappi che... mi merito tutto quello che mi hai detto, ovviamente. Lo riconosco. Me lo merito. Ma tu non hai avuto nemmeno il coraggio di affrontarmi, non ce l'hai mai avuto fino a adesso. Me lo facevi capire soltanto con i tuoi eterni silenzi. E quando alla fine ti sei deciso, l'hai fatto... per telefono. Perché non saresti capace di dirmelo in faccia quello che m'hai detto, coniglio! *(Rosa ascolta ora attentamente)* Sarai sempre un vigliacco. Ammettilo. E a me i vigliacchi mi hanno fatto sempre pena. E rabbia. La vigliaccheria è il peggiore dei nostri difetti. Ti voglio bene ma non mi piaci perché sei un vigliacco. Beh, oggi hai fatto un passettino avanti e ti voglio bene lo stesso e magari mi piaci un pochino di più. Ma continui a non piacermi. Perché io sono una sopravvissuta. E tu non lo sarai mai. Tu sei una vittima. Io tiro la carretta. Tu ti fai portare. E sarà sempre così. E avremo sempre bisogno l'uno dell'altra perché se io voglio tirare la carretta e non ci sei tu sopra a farti trainare ma perché dovrei tirarla la carretta? Ma proprio oggi dobbiamo distruggere quello che abbiamo costruito? Scusa. Ho bevuto. *(Pausa)* Mi hai mandato affanculo e l'hai fatto per telefono e l'ho fatto anch'io, ora sono nella merda e da lì ti chiamo. *(Pausa)* E adesso... Che? *(Pausa)* Che succederà? *(Pausa)* Niente. *(Pausa)* Mi chiami, amore della mia vita?... Figlio? *(A sentire la parola «figlio», Rosa reagisce immediatamente e guarda Claudia con un improvviso interesse.)* Un bacetto da chi ti ama più di tutti. Un bacetto da mami, ti ricordi? Come quando eri piccino: «mua!», e adesso uno da eschimese... col nasino... «gni gni gni». Io, a modo mio, sempre orribile, sempre ti ho amato. *(Riattacca. Sta per mettersi a piangere. Vede che Rosa la sta guardando sconvolta)* Che vuole?

Rosa - *(Dopo una pausa.)* Lei è... la madre!

Claudia - Eh? La madre di chi?

Rosa - La madre del ragazzo che l'ha mandata affanculo per cellulare copiando me che ho mandato affanculo mio padre per cellulare!

Claudia - Si può sapere di che stai parlando, bella?! E tu da dove te ne esci adesso e chi cazzo sei?

Rosa - Come faccio a dirglielo...? Credo che sono... la figlia... della sconosciuta... matta avvilita raggrinzita pazza che sta per entrare nella terza età che ha fatto una fattura e che stava allungando le mani come una scimmia in calore con suo... allungando le mani... con... suo... figlio?! *(La guarda)* Che voleva dire con quel «le vai pure a fare la beneficenza»?!!

Le due le donne si guardano. Pausa. Tirano fuori i cellulari. Si guardano. Dicono allo stesso tempo:

Claudia - Dammi immediatamente il numero di cellulare di tua madre!

Rosa - Mi può dare, per favore, il numero di cellulare di suo figlio?

Scena 23

Camera d'albergo. Jan e Sara hanno appena fatto l'amore. Si stanno vestendo. Nonostante la differenza d'età, c'è un'atmosfera rilassata e sensuale. Sara sorride a Jan. Anche lui sorride. Sinceramente, senza fingere.

Sara - Immagino che questo sia il momento in cui toccherebbe... regalarti qualcosa, per dirla in modo delicato.

Jan - Quello è stato anni fa. E ho esagerato un po'.

Sara - Ah già. Ma non mi riferivo a quello, dicevo sul serio, mi piacerebbe tanto regalarti qualcosa. Tu... *(sorride dolcemente)*... mi hai appena regalato... non importa... voglio farti un regalo, ma non ho... accidenti, non mi viene in mente niente... Fa lo stesso.

Jan - Vuoi che parliamo?

Sara - Di che?

Jan - Non lo so. Di te. Non so chi sei,

Sara - No. No. E poi sai benissimo che sono, sono... una... una donna comune e normale. Anziana. Ecco qua. *(Pausa)* Grazie. Non voglio parlare. Non posso... *(Pausa)* Vorrei dirti solo questo, sul serio, grazie. *(Pausa)* Puoi andartene, per favore?

Jan - Come vuoi.

Sara - Aspetta!

Jan - Che c'è?

Sara - Non voglio che te ne vai senza... Aspetta. *(Si alza e prende il suo cellulare. Comincia a digitare.)* Avvicinati. No. *(Ha trovato qualcosa nel cellulare che la fa esitare e la mette in agitazione.)* No, questo no, non devi vederlo... *(Molto agitata.)* Non l'ho ancora visto nemmeno io e non so se avrò il coraggio di... Basta. Ma questo qui... *(Si calma. Preme altri tasti.)* Non so se... È che non mi piacerebbe se te ne andassi senza... senza vedere... mia figlia... E non so perché, che scemenza, eh? Hi hi hi... Mi succede sempre così, appena si stabilisce un'amicizia o entro in relazione con qualcuno, io sento come... la necessità di fargli vedere la mia famiglia, mio... no, lui ormai no. Lui non esiste più, non esiste più per fortuna e ne sono contenta. Mia figlia. Lei è l'unica famiglia che mi resta. E con te... è vero che non s'è stabilita un'amicizia però abbiamo... avuto una relazione! No? Hi hi. Dunque... La sua voce già la conoscevi, dal cellulare, ma non la sua faccia. E adesso la vedrai. Guardala. È lei. *(Gli passa il cellulare)* Jan prende il cellulare di Sara. Vede e sente Rosa, di quando aveva lasciato il messaggio con le immagini: «Sono stata in dubbio se venire a trovarti all'albergo dove stai prima che parti. Mi piacerebbe tanto, ma siccome tu non vuoi... E se vengo? *(Pausa.)* Lo so che sono noiosa, però... fortuna che sei viva, mamma, non so che avrei fatto se... *(Pausa.)* Oggi... durante tutte queste ore, mi sono ricordata... niente una scemenza che non so che cosa c'entra con tutto quello che t'è successo... un giorno m'hai detto... "non cercare mai il principe azzurro, non esiste", io ero così piccina... e vedevo come trattavi papà e come lo guardavi sempre: "Mi dice che non esiste, e lei ne ha trovato uno"... Invece no.

Nemmeno lui lo era. Lo sai che ha fatto mamma...? No, basta, non voglio lasciartelo in un messaggio, ah, che nervi! Te lo racconterò. Un bacio, ti chiamo dopo». Jan guarda assorto il display. Quando finisce il messaggio guarda Sara. Sorride.

Sara - E me l'ha raccontato. *(Pausa)* Ma prima, in diretta, l'ha raccontato a te. *(Pausa)* Questo... ti sembra... un buon... regalo?

Scena 24

L'esterno dell'hotel. Rosa, proteggendosi dal freddo, lascia un messaggio al cellulare di Jan.

Rosa - Senti, bello, non so chi sei né che cazzo avete intenzione di fare tu e mia madre, ma se poco poco le fai del male, ti giuro che ti ricorderai di me per tutta la vita. Sono alla porta dell'hotel. Se sei ancora da queste parti, vieni a incontrarmi se hai le palle, e raccontami come funziona tutta questa storia. Sono alta... Sono... fa lo stesso, se esci mi riconosci subito perché sembro una pazza assassina. E se vedi mia madre dille di accendere il cellulare, nella stanza dove mi hanno detto che alloggiava non c'era nessuno e non so dove sia andata a finire; e come se non bastasse, tua madre, che io non lo so chi cazzo si crede di essere per trattare la mia da vecchia pazza avvilita ignorante e... e povera, m'ha fatto diventare isterica con le scemenze che m'ha appena detto! *(Sta per attaccare. Ci ripensa)* Ah, ovviamente, sono l'originale che hai copiato per massacrare al telefono tua madre, che, sicuramente, non dico di no, sarà una strega, ma in fondo ti adora ed è isterica solo perché ha il terrore di perderti; per quanto possa essere una cattiva madre, ha dei sentimenti come tutti e non credo che si meriti che tu sia così volgare con lei proprio oggi, povera donna, che è appena sopravvissuta per miracolo a un... Ma che ti sto dicendo, se non so nemmeno chi sei?! Merda. Ma tu chi cazzo sei, si può sapere?! Che gli hai fatto a mia madre, eh? Almeno chiamami, no?! *(Riattacca)*

Scena 25

Stanza d'albergo. Jan è vestito e in piedi davanti a Sara. Ha il cellulare di lei in mano. Lo guarda. Glielo restituisce. Lei lo prende. Lui le dà un bacio tenero. Esce. Sara sorride, rilassata. All'improvviso pensa qualcosa e guarda il cellulare. Comincia a digitare, cercando qualcosa. La trova. Deve solo premere un tasto per farlo partire. Esita. È sempre più nervosa. Inaspettatamente il cellulare suona. Guarda il display. Non sa chi la chiami. La hall, in piedi, in un angolo, Claudia sta chiamando Sara. Sara, in camera, lascia perdere quello che stava per fare col cellulare e risponde.

Sara - Sì?

Claudia - Dov'è mio figlio?

Sara - Se n'è andato.

Claudia - Dove?

Sara - Non me l'ha detto.

Claudia - Chi è lei?

Sara - E lei?

Claudia - Lo sa benissimo, sua madre. *(Pausa)* Io e lei abbiamo riso e pianto insieme, non se lo ricorda?

Sara - Sì. Molto piacere. *(Pausa)* Lei come sta? Si sente bene?

Claudia - Non sia così cinica, signora. No. Non mi sento bene. A quest'ora dovrei essere a Singapore e dopodomani a Seul. E sto qui. E non so cosa sarà della mia vita a partire da oggi con tutto quello che abbiamo vissuto, ma l'unica cosa che so è che a Singapore domani non ci vado. E che vada a farsi fottere la fusione con i coreani e me ne sto un po' tranquilla. Io domani non vado da nessuna parte. Né domani né chissà quando. E cioè no, non sto bene; e la smetta con le ironie e veniamo al dunque. Che è successo con mio figlio?

Sara - Beh... che l'ha mandata affanculo. A parte questo, non so altro. Però...

Claudia - Senta lei...

Sara - Mi lasci finire... Lei domani deve andare a Singapore. E dopodomani a Seul. Per sistemare i suoi affari.

Claudia - No.

Sara - Sì.

Claudia - Ma se sono ridotta a pezzi, signora, se non ne posso più, se sto tutto il tempo nell'atrio dell'albergo perché mi fa paura tornare in camera mia perché mi addormento e faccio degli incubi orribili e rivivo tutto e vedo tutto, compreso quello che non ho avuto nemmeno il coraggio di guardare! Mi sono presa una dose tripla di calmanti, signora, come vuole che domani io...?! Senta, ma perché le spiegazioni le sto dando io a lei, come se... Che è successo con mio figlio?

Sara - Lei non vuole saperlo.

Claudia - Sì, voglio saperlo.

Sara - E allora, lo domandi a lui. Le darà un'altra versione. La sua. Quella... quella reale.

Claudia - Mi interessa conoscere la sua. Qual è?

Sara - È importante per lei?

Claudia - Credo di sì. Molto più dei miei affari. Qual è la sua versione? Quella... romantica, forse?

Sara - Quella comica.

Claudia - Guardi, signora, non so chi è lei né che vuole da mio figlio...

Sara - Non voglio niente da lui, non abbia paura. Perché la preoccupa tanto che sia stato con me?

Claudia - Perché lui...

Sara - Che?

Claudia - ...la guardava...

Sara - Me?

Claudia - Sì.

Sara - Come?

Claudia - In un modo... poco... normale.

Sara - Ah. E suo figlio in che modo guarda normalmente?

Claudia - Non lo so. *(Pausa)* Adesso che lo dice, nemmeno me lo ricordo. È tanto tempo che non mi guarda...

Sara - Vuole sapere quello che abbiamo fatto?

Claudia - Sì?

Sara - Io sono una donna un po' vecchio stampo, all'antica. Ci sono ancora delle donne così, sa? Anche se per lei sarà difficile crederci. E io sono una di quelle. Più della metà della mia vita, trent'anni più o meno, l'ho dedicata esclusivamente alla mia casa, alla mia famiglia. E a poco altro. Da qualche anno mio marito ha smesso di venire a letto con me. Sono stati anni difficili. Io lo amavo. Abbiamo divorziato da poco. Per lui è stato così facile. Che orrore. Perché quando una coppia si separa è sempre più facile per uno che per l'altro. Perfino quando dicono «tutti e due sono stati malissimo per la separazione», c'è sempre uno dei due che sta molto peggio. E quella sono stata io. Gli ultimi dieci anni con mio marito... Dieci anni di... di aridità sotto tutti gli aspetti, ma soprattutto, riguardo a quello..., sono molti anni, signora. Avevo delle fantasie, ogni tanto. Sogni idioti. E... e delle vampate... hi hi hi. Credo che, in fondo, penso di essere stata una donna molto passionale. Ma non avevo avuto mai occasione di dimostrarlo... fino a oggi, ah ah ah! signora, suo figlio m'ha regalato la cosa più meravigliosa che si possa mai regalare: l'estasi, il piacere, l'unica arma possibile che ci resti, signora; tutto il piacere che avevo sequestrato al mio corpo durante questi anni, finalmente liberato grazie a lui! Suo figlio è un incanto, signora, non è tanto intelligente né tanto sensibile come piacerebbe a lei ma ha un corpo e uno sguardo che innamorano, signora; e poi è un bravo ragazzo, affettuoso, e con una grande virtù: la sincerità. Gli voglia bene, tanto, ma lo lasci volare, che voli; e lei continui la sua vita di sempre, ma smetta di vederlo per un po' di tempo, vada a Singapore e a Seul o a Honolulu o al Polo Nord o al paesino vicino a casa sua, ma se ne vada e lo lasci solo. *(Pausa)*

Claudia non dice niente.) Com'è decadente tutto questo, no? *(Pausa)* Com'è strano tutto. *(Pausa)* Sa?, il piacere... anche quello è un'esplosione, a modo suo. Un'esplosione interna che pure distrugge. Ma che invece di ammazzare vite, è capace di crearle. *(Pausa)* Come l'ha vissuto lei tutto quello che c'è successo oggi? *(Pausa)* E come lo vivrà, d'ora in poi? *(Pausa)* Dicono che le catastrofi possono provocarlo, che non è affatto straordinario.

Claudia - Che cosa?

Sara - Anche le morti, e i funerali.

Claudia - Provocare... che?

Sara - Beh... la voglia di... mi capisce.

Claudia - A questo punto... io non capisco più niente. *(Pausa)* È bravo a letto, mio figlio?

Sara - Bravissimo, lei può essere assolutamente orgogliosa di lui. Bravissimo. *(Pausa)* E anche fuori dal letto.

Claudia - *(Dopo una pausa.)* Posso dirle una cosa?

Sara - Sì.

Claudia - C'è una cosa che mi preoccupa. E mi sta uccidendo. Non so che fare. E non l'ho detto a nessuno.

Sara - Che cos'è, me lo dica.

Claudia - È una sciocchezza, ma... Beh, no, non è per niente una sciocchezza.

Sara - Di che cosa ha paura?

Claudia - Non ha niente a che vedere con mio figlio... Io... Oh, è orribile... Credo che divento pazza se non lo racconto a qualcuno.

Sara - Lo racconti a me. Che cos'è?

Claudia - *(Pausa)* Ho ripreso tutto. *(Pausa)* Col cellulare.

Sara - Tutto?

Claudia - Tutto quello che ho visto.

Sara - *(Pausa)* L'ho fatto anch'io.

Claudia - Eh? Lei...?

Sara - Con un cellulare così buono era così facile. Un tasto solo.

Claudia - L'ha cancellato?

Sara - No. *(Pausa)* E lei?

Claudia - No.

Sara - Può venderlo a qualche televisione. Le ha chiamate?

Claudia - Non voglio farlo. Lei l'ha fatto?

Sara - No.

Claudia - Lo cancellerà?

Sara - Perché l'ho filmato? Perché?

Claudia - Per istinto?

Sara - O per perversione?

Claudia - Se l'è riguardato?

Sara - No. Ci ho provato diverse volte. L'ultima, appena prima che mi chiamasse lei. Non credo di potere... Crede che dovrei farlo? *(Pausa)* Dobbiamo farlo?

Claudia - Vuole venire con me a Singapore e a Seul? Le pago tutto io, assolutamente tutto. Non riuscirò a fare più niente, mai più, da sola. E se devo lasciare in pace mio figlio... definitivamente... allora, io... me ne resterò... *(Pausa)* Vuole venire con me?

Sara - No, a Singapore, no. A Seul, nemmeno. Deve andare in questi posti per lavoro, vero?

Claudia - Che cazzo me ne importa a me del lavoro in questo momento? E... da qualche altra parte? Vuole venire con me all'altro capo del mondo, nel posto che piace a lei? Scelga lei.

Sara - Qual è il posto dove ha sempre sognato di andare durante tutta la sua vita?

Claudia - Nessuno. Conosco praticamente il mondo intero. Non ho quel genere di sogni.

Sara - Non ci credo. Faccia uno sforzo. Cerchi nella sua memoria. Quando era giovane, quale posto del mondo desiderava conoscere? Quali posti sognava?

Claudia - Non mi ricordo, sul serio, non me lo ricordo. E poi, come vuole che mi ricordi di quando ero giovane se sono ancora giovane?! A proposito, dove doveva andare lei?

Sara - Neanche io me lo ricordo. *(Pausa)* Ma lei non è più tanto giovane da non ricordare.

Claudia - Dove le piacerebbe andare?

Sara - Nel posto dei suoi sogni. *(Pausa)* No. Scherzavo. In realtà...

Claudia - Il posto dei miei sogni... *(Pausa)* Io non ho sogni, ho solo incubi.

Sara - E allora... andiamo nel posto degli incubi. *(Pausa)* Nel posto dove... dove gli incubi sono... la routine e il benessere... un sogno.

Claudia - A che posto si riferisce?
Sara - A che posto pensa che mi riferisco?
Claudia - Sarebbe disposta a fare un viaggio lì?
Sara - Non lo so.
Claudia - Capiremmo...?
Sara - Forse.
Claudia - Andiamo?
Sara - (Pausa) No. No. Mi dispiace. Grazie per il suo invito. Io... io già l'ho fatto... il viaggio che dovevo fare.
Claudia - Non dovremmo andare? (Pausa) Forse dovremmo andare lì se vogliamo... (Pausa) Andiamo. (Pausa) Di che ha paura?
Sara - Vuole che sia sincera? Per prima cosa, di lei.
Claudia - Io sono inoffensiva. (Pausa) E come seconda cosa?
Sara - Beh... come seconda cosa... di... (Pausa) No. No.
Claudia - Possiamo vederci?
Sara - Adesso?
Claudia - Sì.
Sara - Perché?
Claudia - Non lo so. Per vedere se faccia a faccia la convinco...
Sara - Non mi convincerà.
Claudia - Vedremo. Io sono molto persuasiva, quando voglio. Lei come crede che sono arrivata dove sono arrivata, sennò? (Pausa) E se non la convinco, che importa. Vediamoci. Sono stufa del cellulare! Lei no?
Sara - Sì. (Pausa) Anch'io. (Pausa) Anche se... (Pausa) forse potremmo...
Claudia - Cosa? (Pausa) Cosa?
Sara - (Pausa) Io... (Pausa) Io non posso guardare le immagini che ho girato ma le sue credo che potrei vederle. (Pausa) Lei vuole vedere le mie?
Claudia - Sì. (Pausa) Sì.
Sara - Tra dieci minuti. Prima mi devo... (Pausa) Sono nella stanza 1234.

Scena 26

Hall dell'hotel. Rosa è sulla porta, di spalle. Appare Jan col suo cellulare, che sta ascoltando il messaggio di Rosa («Merda, ma tu chi cazzo sei, si può sapere?! Che gli hai fatto a mia madre, eh? Almeno chiamami, no?!») e all'improvviso la vede. Rimane calmo. Va verso di lei. Ci ripensa. Si allontana da lei qualche passo. Guarda il cellulare. Cerca di ricambiare la chiamata. Chiama. Suona il cellulare di Rosa. Lei risponde.

Rosa - Finalmente!
Jan - Ciao.
Rosa - Dov'è mia madre? Sono alla porta dell'hotel.
Jan - Lei... lei non sa che sei qui.
Jan - E tu chi sei?
Rosa - E tu?
Rosa - Mi puoi spiegare che sta succedendo?
Jan - Beh... non lo so... forse... forse stiamo diventando pazzi perché crediamo che sta per finire il mondo?

Rosa - Già. Una riflessione molto profonda, sissignore. Con mia madre, idiota! che sta succedendo con mia madre!
Jan - Ah. Niente. Che s'è resa conto di no, che il mondo non sta finendo.
Rosa - Oh, che bello. E adesso puoi dirmi che cosa è successo senza poesia patetica, per favore?
Jan - Ma, perché lo vuoi sapere?
Rosa - Perché è mia madre, cazzo! Sono due ore che la cerco dopo le due ore e mezzo che ci ho messo per arrivare fin qui con la macchina facendo strade secondarie per evitare i controlli e adesso è molto tardi e sono stanca e ho solo voglia di vederla per stare con lei e assisterla e fare in modo che si dimentichi anche fosse solo per un momento del trauma che deve aver subito quella povera donna!
Jan - Non c'è bisogno che gridi.
Rosa - È ferita o no?
Jan - Un pochino. Niente. Un graffio. Sta molto bene. Davvero. Non mi è sembrato di vederla soffrire per nessun trauma.
Rosa - Dimmi il numero della sua stanza.
Jan - Non lo so. Io so solo quello della mia.
Rosa - Della tua? E a me che me ne importa?
Jan - È che tua madre sta in camera mia.
Rosa - Cheeee? Non è vero, non può essere! Senti, ma tu, adesso, dove sei? Ce l'hai accanto?
Jan - Sì. Ce l'ho... molto vicina, sì.
Rosa - E allora dille di rispondere al telefono, cazzo, sono ore che voglio parlare con lei!!!
Jan - Adesso risponde. E capirai tutto. O... o no. Ci vediamo. Risponde. (Poco a poco si è avvicinato a lei, fino praticamente a toccarla. La tocca. Lei si gira e lo vede) Rispondi?
Rosa non capisce niente. Lo guarda e guarda il suo cellulare. Non sa che dire. Jan sorride e preme un tasto del cellulare per interrompere la chiamata. Si guardano, senza sapere cosa dirsi. All'improvviso, squilla il cellulare di Jan. Lui guarda il display.
Jan - Oh! (Sorride) È lei! (Risponde) Pronto. (Mette il cellulare all'orecchio di Rosa)

Scena 27

Stanza d'albergo. Sara, da sola, parla al cellulare. Rosa, nella hall, ascolta quello che sua madre dice al cellulare a Jan, senza smettere mai di guardarlo. Jan non ascolta niente ma sostiene il suo sguardo.
Sara - Prima non ho avuto il coraggio di dirti niente. Credevo che non fosse necessario, invece... invece sì. Ne ho bisogno. Non so se te ne sei già andato dall'hotel. Penso di sì. Volevo dirti... Era tanto tempo che qualcuno non mi faceva sentire... E nonostante la tua forza, ti trovavo anche tanto indifeso... Per un attimo m'era venuta voglia di chiederti di lasciar perdere. Era come se andassi a letto con... con mia... ah ah ah, ahi che ridere! ...come se andassi a letto con mia figlia! (Rosa non riesce a credere a quello che sta sentendo) Immagino che anche a te è successo lo stesso. Non ti sembrava di fare l'amore con tua madre? (Pausa) Che strano! Vero? (Pausa).

Rosa è attonita. Guarda Jan con sguardo assassino) Non riuscirò mai a raccontarlo a mia figlia. Per questo ti chiamo. Se un giorno ti incontrassi con lei, perché con la faccia che hai fatto quando l'hai vista sul mio cellulare, so che un giorno la conoscerai, soprattutto non le raccontare niente di quello che è successo tra noi. La poverina non lo capirebbe. Sono una donna convenzionale ed è bene che lei continui a pensare che lo sono. Sarà un segreto tra noi, d'accordo? (Pausa) Perché non dici niente, mi stai ascoltando?

Rosa restituisce il telefono a Jan.

Rosa - Di di sì.

Jan - (All'apparecchio) Sì.

Rosa - D'accordo, sarà un segreto tra noi.

Jan - (All'apparecchio, senza smettere di guardare Rosa) D'accordo sarà un segreto tra noi.

Sara si rimette il cellulare all'orecchio. La sua faccia reagisce a seconda di quello che la madre dice di lei.

Sara - Benissimo. Se ti decidi e la chiami, fai attenzione. La poveretta sta malissimo, è stata appena lasciata, l'hai sentito; ed è completamente isterica. C'è gente che non è capace di vivere da sola e gente che invece sì, anche se sono sempre meno quelli capaci. Di fatto, nel mondo in cui viviamo... diventa ogni giorno più difficile vivere da solo e in pace, vero?... Per questo ci disperiamo tanto a cercare... a cercare dio sa che. Mia figlia non ha mai saputo vivere da sola, per questo ogni volta che esce con un ragazzo gli si attacca come una sanguisuga e lo sai come sono i ragazzi di oggi, gli piace essere indipendenti e scappano come dalla peste dalle ragazze impegnative e poco frivole come lei. E poi, comincia ad avere una certa età e si rende conto che già non la guardano più così tanto come prima. Povera Rosa, mi fa una pena. È una ragazza devota, sensibile, romantica, moderna, ma un po' kitsch. Abbastanza all'antica, in fondo. Come me. Per questo le va come le va. E per questo non sopporta di stare da sola. È stata sempre appiccicata alla mia gonna, anche se stiamo sempre a discutere; e anche a suo padre. A suo padre soprattutto. Ho sempre pensato che uno dei suoi sogni, fin da ragazza, povera vita mia, fosse di andare a letto con lui. Se non fosse stato suo padre, credo che lo avrebbe fatto. Per questo oggi dev'essere un giorno importante per lei. Se l'ha mandato al diavolo definitivamente, e credo che l'abbia fatto davvero, ormai non ce l'avrà più, quel sogno. E neanche io. Smetterò di sognare che un uomo giovane e bello mi possiede appassionatamente fino a portarmi al delirio. Non mi vergogno a dirtelo: la realtà ha superato il sogno, sei stato infinitamente meglio di quello che avrei mai potuto immaginare. Volevo che lo sapessi. (Pausa) Stamattina, la fine del mondo. (Pausa) Stanotte... nell'oscurità tutto ricomincia. (Pausa) Sai che m'ha detto lo psicologo con cui ho parlato? M'ha chiesto: «Lei è sposata, signora?» «Sì», gli ho risposto. Bugia, ovviamente, io sono divorziata. Ma, che dovevo fare? Raccontargli tutta la mia vita? In quel momento? Che cos'era allora la mia disgrazia in

confronto a tutto quell'orrore? Un granello di sabbia. Ma nel deserto. (Pausa) E il povero psicologo, mi dice: «Non si spaventi, signora, è molto probabile che per colpa del trauma subito per i fatti che ha appena vissuto, le costerà molto tornare alla sua vita quotidiana, ma è normale, può darsi che le costi dei mesi. O anni». «Che sta cercando di farmi capire?», gli dico, «che non potrò fare l'amore per così tanto tempo?» E lui è stato zitto e m'ha guardato con un sorriso triste sulle labbra. Quanto mi piacerebbe rivedere quel ragazzo e dirgli: «Né mesi, né anni, giovanotto, è passata solo qualche ora». E con mio marito erano già dieci anni che nemmeno ci toccavamo. E non solo. Ma oltretutto, ho fatto l'amore con uno sconosciuto, giovane, forte. Oh! La quantità di piacere che possono arrivare a sperimentare i nostri corpi... la quantità di sensazioni... misteriose che ci mettono in contatto con... con... con quello che nessuno scienziato potrà mai spiegare, per quanto si impegnino a ridurre tutto a una questione di... di chimica! Il piacere è... come una spada fiammante che... che ti attraversa e... e strappa via la sofferenza. E si produce una... esplosione... liberatrice, come se la vita desse la mano per qualche istante a una dimensione altra, una... verità fugace e inesplicabile che sta... al di là e che non possiamo definire ma che è... reale. (Pausa) E questa è l'unica, l'autentica, rivelazione. (Pausa) Io mi ero già abituata all'idea di morire senza... io... io da giovane mi sono divertita, qualche storia ce l'ho avuta. Anche se abbastanza superficiale. Al principio con mio marito ci stavo molto bene. Stanotte però... È stato... Oh, se mia figlia sapesse tutto questo... Lo troverebbe ripugnante. (Pausa) Ma è la verità. Oggi come oggi, questa è l'unica verità. (Pausa) Il mio granello di sabbia è aver scopato con te in questo modo, e sono felice di averlo fatto e scusa se te lo dico così chiaramente. Hi, hi, hi... il bello del cellulare. Non sarei capace di dirtelo in faccia. Non pensare male di me. (Pausa) Voglio chiederti un altro favore. Me ne vergogno, ma... (Pausa) Faresti l'amore anche con mia figlia, anche se poi non dovessi rivederla mai più? (Pausa) Per favore? (Pausa) Lo farai?

Rosa mette il cellulare davanti alla bocca di Jan.

Rosa - Di: «No, non lo farò!»

Jan - Non farò... che?

Rosa - Tu di «no» e non fare domande!

Jan - No a che?

Rosa - Dille di no, cazzo!!!

Jan - (Afferra il cellulare) Sì, lo farò. (Passa il cellulare a Rosa. Lei non lo prende. Jan tappa il ricevitore del cellulare con la mano. A bassa voce, a Rosa.) Mi dispiace, io non dico mai di no a niente, per principio.

Rosa - Sei un porco schifoso!!! (Lo schiaffeggia.) Di a mia madre, adesso quando rispondi, che se ne vada affanculo e che non mi richiami mai più nella vita!

Jan - (Sorridente ironico) Ma... per quanto possa essere una cattiva madre, ha dei sentimenti come tutti e non credo che si meriti che tu sia così volgare con lei proprio oggi, povera donna, che è appena

sopravvissuta per miracolo a un...

Rosa - Oh! Oohhh!!! ...e tu... tu... lo cancelli subito immediatamente il mio numero dal tuo cellulare!

Jan - (Al cellulare) Un secondo, Sara... (Tappa il ricevitore. A Rosa.) Cancella tu il mio. Se lo fai tu, lo faccio io. (Pausa) Dai, che aspetti?

Rosa - Sei un... perverso... decadente... immorale... e infelice che... che... E mi fai schifo! No! Schifo, no... Mi fai... pena! Lasciami in pace e vattene! (Jan non si muove. La guarda. Lei fa per schiaffeggiarlo di nuovo, ma alla fine non lo fa, gli prende il cellulare e sta per scaraventarlo a terra. Lancia un grido soffocato di rabbia, gli restituisce il cellulare e se ne va) Aaahhh!

Rosa esce. Jan sorride. Guarda il cellulare. Lo riporta all'orecchio.

Jan - Sara...?

Sara - Sì?

Jan - Lo sai...? Lo sai... che hanno detto alla radio poco fa? (Pausa) Non so se avrà qualcosa a che vedere con quello che mi stavi dicendo. Ah, ah! (Pausa. Serio) Hanno detto... che le bombe che sono scoppiate all'aeroporto le hanno attivate con un cellulare.

Silenzio. Per qualche istante, si sente l'eco lontano di una detonazione. E grida lontane, rumori diversi, sirene, caos, confusione, che attraversano lo spazio come una raffica di vento irreali. Solo per qualche secondo. Poi, torna il silenzio. Nella stanza, qualcuno bussa alla porta. Appare Claudia. Sara riattacca. Guarda Claudia, poi il suo cellulare e torna a guardare Claudia. Anche Claudia ha in mano il suo cellulare. Nella hall dell'albergo, Jan non sa che fare. Guarda nella direzione da dove è uscita Sara.

Scena 28

Rosa è all'esterno dell'hotel. Ne è appena uscita di corsa, trafelata. Di colpo, si ferma, di spalle all'albergo. Respira profondamente per calmarsi. Pensa qualcosa. Ripassa mentalmente quello che le è successo nelle ultime ore. Si gira e guarda la porta dell'hotel. Non sa se ridere o piangere. Ma, all'improvviso, si rende conto che non le va di andarsene da lì. Cerca di calmarsi, come aspettando che succeda qualcosa. E non sa cosa né perché. Si appoggia ad un lampione della strada. Nel frattempo, nella hall, Jan decide di uscire dall'hotel. Nel passare attraverso la porta, si ferma e pensa. Cerca di calmarsi. Esita. Ripassa mentalmente tutto quello che gli è successo. Guarda il cellulare. Non sa che fare. Nel frattempo, nella stanza, Claudia e Sara stanno sedute, faccia a faccia, col rispettivo cellulare in mano. Si guardano. Poi guardano i cellulari e cominciano a digitare. Tutt'e due cercano il proprio filmato. Sara offre il suo cellulare a Claudia. Lei lo prende. Claudia fa lo stesso. Sara esita. Lo prende. Ognuna di loro ha il cellulare dell'altra e mette il dito su un tasto. Devono solo spingere un tasto per vedere quello che ha girato l'altra. Nessuna delle due ha il coraggio di essere la prima a premere.

Rosa tira fuori il suo cellulare e cerca qualcosa sul display fino a che la trova. È il numero di Jan. Può cancellarlo. O può chiamarlo. Non sa che fare. Jan cerca sul cellulare un numero. Quello di Rosa. Esce dall'hotel guardando il display incerto se chiamare o meno. Arriva molto vicino a Rosa, ma non la vede perché il lampione la nasconde. Si ferma, senza smettere di guardare il cellulare. I quattro personaggi stanno per premere il tasto "OK" del cellulare. Tutti e quattro esitano. Tensione. All'improvviso, Sara guarda Claudia con determinazione. E Claudia capisce il suo sguardo.

Sara - No.

Claudia - No.

Rosa - No.

Jan - No.

Sara e Claudia si alzano. Sara lancia il cellulare di Claudia dalla finestra. Claudia fa lo stesso col cellulare di Sara. Rosa scaglia il suo cellulare per terra. Jan scaglia il suo cellulare per terra. I cellulari di Jan e di Rosa vanno a finire nello stesso punto della strada. E proprio sopra, cadendo dal cielo, atterrano, altri due cellulari. I quattro cellulari si fanno a pezzi. Jan e Rosa guardano i cellulari per terra, si vedono, si guardano e poi guardano verso l'alto. Sara e Claudia guardano di sotto e si guardano tra loro. Rosa guarda Jan, guarda per terra e ride.

Fine

Dove, come e quando

Mòbil, di Sergi Belbel, regia di Lluís Pasqual, andrà in scena al Teatro Studio (Piccolo Teatro) di Milano dal 3 al 6 maggio 2007. Lo spettacolo sarà in catalano con sovratitoli in italiano. Il costo dei biglietti è di euro 35-27. Informazioni e prenotazioni: tel. 848800304, per chi chiama dall'estero tel. +39.02.57480889, www.piccoloteatro.org

Agente italiano di Sergi Belbel è Brunilde Maffucci (Tablas Teatro), info@tablas.it

In apertura e nel testo due immagini di Mòbil; il ritratto di Sergi Belbel è di Pilar Aymerich.



L'intervista

MÒBIL, la drammaturgia al tempo del cellulare

di Davide Carnevali

Esponente di spicco della scena catalana contemporanea, Sergi Belbel, di cui il Piccolo Teatro di Milano ospiterà a maggio lo spettacolo tratto dal testo che pubblichiamo, ci parla della sua formazione e dei suoi modelli, del suo triplo ruolo di drammaturgo, regista e direttore del Teatre Nacional de Catalunya, della sua ricerca di un teatro che sappia rispecchiare la contemporaneità ma non rinunci a emozionare

Sergi Belbel nasce a Terrassa (Barcellona), nel 1963. Drammaturgo, regista e traduttore, si laurea in Filologia romanza e Francese nel 1985; nello stesso anno è membro fondatore dell'Aula de Teatre (la compagnia di teatro universitario) dell'Universitat Autònoma de Barcelona. Dal 1988 insegna Drammaturgia all'Institut del Teatre di Barcellona; dal 1998 è membro del Consiglio di direzione artistica del Teatre Nacional de Catalunya, di cui, a partire da questa stagione, è divenuto direttore.

HYSTRIO - *Mòbil*, il suo ultimo testo, ha da poco debuttato al Teatre Lliure, nella versione di Lluís Pasqual. Come nasce l'idea di un'opera che ruoti intorno all'uso del telefono cellulare, negazione stessa di quella comunicazione in praesentia su cui si basa il teatro?

SERGI BELBEL - Probabilmente nasce proprio per tale motivo. Da qualche tempo mi ossessionava l'idea di poter entrare nella vita intima della gente per colpa di questo strumento: sei in autobus, in metropolitana, cammini per strada, e ti trovi di fianco qualcuno che sta facendo una confessione, o che sta insultando... Teoricamente è un apparecchio che serve ad avvicinare e invece distorce completamente il senso delle distanze, il che apre a molte possibilità drammatiche. Inoltre c'è un'altra cosa che mi attirava, teatralmente parlando: ed è che la parola, attraverso il telefono - e non sono certo io a scoprirlo, già lo aveva sperimentato Cocteau - si converte nel centro di tutto.

HY - Non è certo la prima volta che la parola ha un ruolo di primo piano nelle sue opere.

S.B. - In maniera tanto radicale, forse lo è. Mi interessa il linguaggio come arma di potere; capita spesso che un mio personaggio usi le parole in modo da ottenere qualcosa da qualcun altro. Lo sviluppo del discorso è come una palla di neve lanciata giù per un pendio: quella che era una semplice frase finisce per diventare una valanga che ti travolge. Io trovo questo meccanismo molto teatrale, perché la parola acquista un senso non solo in funzione di un contenuto espresso, ma arriva anche a comunicare attraverso la pura forma, si connota di sfumature a seconda di come si lega alle altre parole. Io sono amante di un grande autore, Racine, che è a mio parere l'espressione massima della teatralità attraverso la parola. La parola non solo come veicolo di comunicazione, ma anche come tranello, come trappola. Quello di Racine è un "teatro per ciechi", i suoi testi ascoltati a occhi chiusi esprimono già tutto il loro potenziale.

HY - In qualche modo il tema della comunicazione si lega a doppio nodo a un altro tema, l'alienazione dell'uomo moderno. In *Mòbil*, ma anche in altri suoi testi precedenti - mi viene in mente *Després de la pluja* (Dopo la pioggia) - ciò si evidenzia molto bene.

S.B. - Sì, sono opere che hanno molti punti in comune, cercano di riflettere la situazione del mondo attuale. Viviamo in una società decisamente schizofrenica, vessati da una serie di problemi che molte volte siamo noi stessi a crearci. Il che, in un certo modo, ci conduce alla solitudine. In

Després de la pluja ciò era reso dal fatto che l'azione si situa sul tetto di un grattacielo, sotto cui si stende quasi un abisso. In *Mòbil* questo abisso è interiorizzato, i personaggi si parlano, ma conservano sempre un vuoto dentro, che cercano di colmare.

HY - Anche l'azione di *Mòbil* si svolge in una sorta di "non-luogo": l'aeroporto, l'albergo...

S.B. - Soprattutto l'albergo, questo albergo impersonale, di quelli che puoi trovare in tutto il mondo. Queste *hall*, questi spazi che ti fanno pensare che sei dovunque, e allo stesso tempo da nessuna parte... una *no man's land*.

HY - Restando in tema di luoghi: quale rapporto ha con la città in cui vive, Barcellona?

S.B. - Non nomino mai Barcellona nei miei testi però, indirettamente, vi faccio sempre riferimento. Il nucleo urbano ha subito molte trasformazioni: alla fine della dittatura era una città spenta, con l'arrivo della democrazia di colpo è nata come un'inquietudine che ci ha fatto guardare all'esterno. All'inizio degli anni Novanta, con l'impulso dato dalle Olimpiadi, le cose hanno

Belbel a Roma

GIROTONDO DI MORTE in salsa metropolitana

MORIRE O NON MORIRE, di Sergi Belbel. Traduzione di Ilaria Panichi. Regia di Manuela Kustermann. Scene e costumi di Francesca Linchi. Luci di Valerio Geroldi. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Pietro Bontempo, Manuela Kustermann, Alessandro Scavone, Gaia Benassi, Astra Lanz, Massimo Fedele, Tatiana Winteler, Sara Borsarelli, Sandro Palmieri, Paolo Lorimer. Prod. La Fabbrica dell'Attore, ROMA.

Il modello dichiarato del testo di Belbel è *Girotondo* di Schnitzler, con il quale ha in comune la struttura ciclica, basata sulla successione di atti unici a due personaggi. Anche qui ogni episodio è legato a quello precedente e a quello successivo, con il quale ha in comune uno dei due protagonisti. Belbel gioca però con una variazione, introducendo il fattore cronologico e facendone il perno dell'azione: gli episodi, nel primo atto, appaiono solo giustapposti e si concludono tutti con la morte di uno dei due personaggi, salvo poi rivelarsi collegati nella seconda parte, quando, in una sorta di *rewind* teatrale, vengono ripercorsi a ritroso dal set-

timo al primo. L'ultimo personaggio, sfuggito alla morte, agisce, in un intreccio di destini e casualità, come "salvatore" della vittima dell'episodio precedente. Il filo conduttore è la morte, che rappresenta il polo negativo di una dicotomia. L'alternativa non è, però, la vita ma, come suggerisce il titolo, una "non morte", unica forma di sopravvivenza in un mondo dove non si realizza la felicità, ma solo compromessi. I personaggi appartengono all'universo metropolitano e contemporaneo, dall'eroinomane all'assassino, dalla madre ossessiva al figlio scapestrato, e alcuni risultano un po' stereotipati. La messa in scena della Kustermann (anche interprete, purtroppo sottotono) delude sul piano registico, poiché si limita a una mera esposizione delle situazioni, affidandosi del tutto alla solidità del testo, senza alcuno slancio creativo. Unica idea è quella di numerare gli episodi proiettando le cifre su uno schermo che, insieme alle lettere doppie dell'alfabeto ebraico e alle luci di diversi colori, marcano il passaggio da un episodio all'altro. In un cast nel complesso discreto spiccano le interpretazioni di Tatiana Winteler, Pietro Bontempo, Sara Borsarelli e Massimo Fedele. *Simona Buonomano*

In apertura, una scena di *Caricias*, di Sergi Belbel, regia di Daidee Veloz per la Escalera Teatro; in questa pag. Astra Lanz e Manuela Kustermann in *Morire o non morire*, di Sergi Belbel, regia di Manuela Kustermann.



regie di Belbel e Pezzoli

Raffinatezza catalana e minimal nostrano per raccontare il cinismo della Nuova Europa

di Davide Carnevali



In alto una scena di *El Mètode Grönholm*, di Jordi Galceran, regia di Sergi Belbel; in basso gli interpreti della versione italiana de *Il Metodo Grönholm*, regia di Cristina Pezzoli; nella pag. seguente Sergi Belbel.

EL MÈTHODE GRÖNHOLM (// Metodo Grönholm), di Jordi Galceran. Regia di Sergi Belbel. Scene di Paco Azorín. Costumi di M. Rafa Serra. Luci di Kiko Planas. Suono di Xavi Oró e Pep Solórzano. Con Roser Batalla, Jordi Boixaderas, Jordi Díaz, Lluís Soler. Prod. Anexa-Teatre Nacional de Catalunya e Teatre Poliorama, BARCELONA.

Come si ammirano quelle portate da acquolina in bocca servite al tavolo accanto, con curiosità mista a invidia, è inevitabile gettare un occhio al piatto forte delle ultime stagioni barcellonesi. *El mètode Grönholm* compare nel menù - pardon, in cartellone - ininterrottamente da tre anni a questa parte. Dal titolo non sembra, ma è tipica cucina catalana: quale la ricetta di tanto successo? Partiamo dal marchio: denominazione di origine controllata, Teatre Nacional de Catalunya e Teatre Poliorama apportano alla produzione qualità in tradizione e quantità in pubblico. E poi ingredienti di prim'ordine: prepara la base su una tematica attuale, la lotta per il potere che mette uomo contro uomo. Riponi il tutto all'interno di un ambiente aziendale, ricco di spunti per trovate speziate. Utilizza quattro attori di comprovata bravura, dosa i tempi comici col bilancino e tieni alta la tensione per un paio d'ore. Mescola lentamente commedia e dramma, cosicché fin quando si può si ride, poi ci si fa seri; perché non guasta, per digerire, una punta di amaro. I complimenti ai due chef, allora; la regia di Belbel è lineare, gioca sull'estetica del telequiz e l'etica del reality show. L'impressione è che il prodotto sia confezionato molto bene; resta da indagare quanto apporti effettivamente in sostanza nutritiva. Spesso la *nouvelle cuisine* è più indulgente con gli occhi che con lo stomaco, e l'eccellente testo di Galceran, che fa a pezzi il cinismo di cui questi tempi sono farciti, rischia a volte di diventare mero pretesto per una risata liberatoria su vizi che invece sono più radicati di quanto non sospettiamo. Che lo spettacolo sia piacevole e piaccia, è un dato di fatto. Anzi, un dato sociale. Se resta una sottile incognita, è perché ogni ricetta che si rispetti mantiene intatto un piccolo segreto.

Considerato l'enorme successo che questa pièce catalana, ispirata ai processi di selezione aziendale, sta ottenendo in patria e a livello internazionale, non poteva certo mancare una versione italiana. A

IL METODO GRÖNHOLM, di Jordi Galceran. Traduzione di Enrico Ianniello. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Cristina Da Rold. Luci di Cesare Accetta. Con Nicoletta Braschi, Maurizio Donadoni, Enrico Ianniello, Tony Laudadio. Prod. Nuovo Teatro e Vesuvio Teatro, NAPOLI.

sopperire ci ha pensato con abile domestichezza Cristina Pezzoli, dirigendo un cast di attori in cui spicca il nome di Nicoletta Braschi. Il suo ritorno al teatro la vede ancora poco fluida sul palcoscenico, anche se convince nella scena cardine, che la vede protagonista con Donadoni, in cui tutta la crudeltà del contesto emerge con violenza, carica ed emozionante. Molto più a loro agio i bravi Ianniello e Laudadio. C'è da dire che in alcuni casi la traduzione non restituisce a pieno il lessico dinamico, crudo e pungente di Galceran; e la trasposizione dei personaggi a caratteri tutti nostrani rischia di cadere più volte - soprattutto con il lombardo duro e puro di Donadoni - in un fastidioso macchiettismo. Decisamente interessante, invece, l'allestimento ideato dalla Pezzoli: una scenografia minimal e in sfumature di bianco riprende il disequilibrio di una certa estetica espressionista (il *Mirò* che ispira la versione originale poco avrebbe suggerito fuori da Barcellona), in cui si può in parte leggere un richiamo alla torbida duplicità - e doppiezza - della natura umana. Lo spettacolo piace al pubblico, perché si gioca con i nuovi vizi della nuova Europa, sempre più sprezzante e arrivista. E soprattutto perché Galceran è un maestro nel dosare poco a poco l'imprevedibile potere dei piccoli particolari, orchestrando un finale a effetto che non può non strappare applausi.



cominciato a cambiare più in fretta; Barcellona, da cittadina, è diventata una città e si è creata questa strana contrapposizione tra la piccola che è, e la grande che vuole mostrarsi. Ma le persone si sentono comunque orgogliose di vivere qui.

HY - *Mi sembra che, qui in Catalunya, la scena teatrale sia decisamente attiva. E soprattutto ho notato un dibattito vivo sui temi legati alla drammaturgia.*

S.B. - Già, c'è un discreto movimento per quel che riguarda la drammaturgia. E pensare che negli anni Settanta, proprio qui, molti avevano pronosticato la "morte" del drammaturgo. Si predicava la fine di un tipo di teatro giudicato "borghese": un autore scrive un'opera e un regista la mette in scena all'interno di un teatro. L'autore doveva diventare semplicemente un elemento del gruppo, parte di una creazione collettiva. Verso la fine degli anni Ottanta questo meccanismo è cambiato, in coincidenza, prima con lo sviluppo del teatro pubblico, poi con la creazione delle sale alternative. A questo punto la figura del drammaturgo è tornata alla ribalta ed è nata una nuova generazione di autori. Io ho avuto la fortuna di trovarmi lì in quel momento, un'epoca favorevole, in cui si ricevevano molte sovvenzioni, aiuti, e si creavano spazi.

HY - *Però la sua attività si è sviluppata in due direzioni. Oltre a scrivere, è anche regista.*

S.B. - Quando ho cominciato a fare teatro non avevo ben chiaro cosa sarei stato; facevo teatro perché mi piaceva, punto. All'università seguivo i corsi di José Sanchis Sinisterra, il livello delle sue lezioni era molto elevato. Era tutta teoria, io arrivavo a casa e sentivo la necessità di mettere in pratica quello che ci aveva spiegato. Partecipai quasi per caso alla prima edizione del premio Marqués de Bradomín e la mia opera (*Caleidoscopios y faros de hoy*, 1986) vinse il primo premio. Anche il debutto nella regia fu casuale. Stavamo preparando uno spettacolo con il gruppo di teatro universitario e il regista ci piantò a un mese dal debutto. Io facevo l'attore, ma i miei compagni si fidarono di me.

HY - *Come nasce invece l'incontro con Lluís Pasqual, altro regista "faro" del teatro catalano?*

S.B. - È stato un incontro in un certo senso inaspettato. Solitamente sono io stesso a mettere in scena quello che scrivo però, da quando sono direttore del Teatre Nacional de Catalunya, la cosa mi provoca un certo pudore. Fortunatamente qualcuno aveva fatto arrivare il testo di *Mòbil* a Pasqual, che mi disse di volerlo mettere in scena. Io lo ammiravo, ma prima d'allora non ci conoscevamo bene, apparteniamo a due generazioni differenti. Lui ne ha proposto la sua versione e credo che abbia fatto un ottimo lavoro, puntando più sulla spettacolarizzazione, sull'estetica del videogioco, della tecnologia. Quando ho finito di scrivere *Mòbil* pensavo: come lo metterei in scena, io? Potrei allestire uno spazio nero, minimale, con quattro attori e quattro telefoni; o potrei riempire la scena di schermi, luci, messaggi. Questa è stata poi la direzione seguita da Pasqual, ma il debutto assoluto dell'opera è avvenuto con un montaggio che seguiva la prima delle due ipotesi. È stato sotto la direzione di Simon Boberg, al Plan-B, una sala alternativa di Copenaghen, nel gennaio 2006. Di fatto la scrittura di *Mòbil* mi era stata commissionata da quel teatro, attraverso il mio traduttore danese.

HY - *A maggio lo spettacolo approderà al Piccolo Teatro di Milano. Che rapporto ha con il teatro italiano? Quali sono i nomi che arrivano a Barcellona?*

S.B. - A giugno ospiteremo al Tnc *Il ventaglio* di Goldoni, nella versione di Ronconi. Oltre al Piccolo - che io vedo come un punto di riferimento a livello europeo, più che italiano - c'è una compagnia assidua frequentatrice di Barcellona, la Societas Raffaello Sanzio di Castellucci, che da qualche anno viene ospitata al Teatre Lliure. E poi conosco Fausto Paravidino. Se parliamo di autori contemporanei, direi che qui arriva poco altro.

HY - *Emblematico.*

S.B. - Curioso. Io però sono amante della drammaturgia italiana, in generale. Ad esempio, di Pirandello e De Filippo. Credo che con il passare del tempo De Filippo prenderà sempre più un posto di rilievo. Non nego che Pirandello sia un grande autore, ma la sua ricezione è più problematica, perché troppo vincolata ai problemi filosofici del suo tempo. De Filippo invece si occupa delle piccole cose, dei dettagli. Drammaturgicamente sono due tendenze opposte: Pirandello lavora nel terreno della metafora, De Filippo in quello della metonimia, spiega la totalità attraverso una piccola parte. E in questo c'è qualcosa di profondamente universale. Ho montato *Sabato, domenica e lunedì* (al Tnc, 2002), ed è stato incredibile scoprire la quantità di strati di lettura che si nasconde sotto l'aspetto di una commedia apparentemente convenzionale.



HY - *E per quanto riguarda la scena europea? Mi sembra che in Catalunya Pinter sia un punto di riferimento imprescindibile.*

S.B. - Sì, Pinter è un autore molto ammirato. Attualmente arrivano molti testi dalla Gran Bretagna, verso i quali c'è molto interesse, e dalla Germania... la scena francese, invece, dopo Koltès si è un po' spenta. Qui c'è molto interesse per la drammaturgia inglese.

HY - *Lei è autore, regista e direttore di un teatro stabile: quale ritiene sia il ruolo della drammaturgia rispetto al teatro?*

S.B. - Ritengo necessario che qualcuno si occupi della teatralità dall'esterno. Mi spiego: mentre il regista è obbligato a lavorare dentro e con la scena, il drammaturgo può lavorare dove vuole; la teatralità, per un drammaturgo, si sviluppa più nell'ottica delle idee. Questo offre un distacco che gli permette di operare senza una serie di condizioni rappresentate dalla produzione, dalla scenografia, dagli attori. D'altra parte è ovvio che una disconnessione totale dalla scena finisce per essere negativa, l'autore deve avere la capacità di stare fuori e dentro il teatro allo stesso tempo. Ma ci dev'essere questa

presa di distanza, questo punto di solitudine, la possibilità di avere tutto il tempo a disposizione. E poi chi più di altri ha inciso nella storia del teatro? Fino al secolo XX, sono sempre stati gli autori. Il loro lavoro, partendo dalle idee e attraverso la parola, è quello che realmente perdura.

HY - *Perdura, ma come opera letteraria. C'è una bella differenza con la concezione tedesca del dramaturg.*

S.B. - Una grande differenza, certo. Ma nello spazio di questa distanza dalla scena interviene un altro fattore, che è la letteratura: l'autore è il punto di connessione tra letteratura e teatro. Il regista e l'attore non fanno letteratura, l'autore invece si inserisce nell'ambito delle correnti letterarie, dei periodi storici. Ha un piede nella letteratura e un piede nella teatralità. Questo, a mio parere, arricchisce il teatro.

HY - *Dal tuo punto di vista, quali responsabilità dovrebbe assumersi oggi il teatro nei confronti della società?*

S.B. - Deve porre interrogativi. E posizionare una lente di ingrandimento su determinati aspetti della società su cui non si è più abituati a riflettere. Credo che il compito del teatro sia "far vedere"; e non dico di cambiare le mentalità: l'epoca in

cui si pensava che ciò fosse possibile è passata. Io credo che Brecht abbia fatto un lavoro notevole, però non è riuscito ad avere la meglio su Aristotele. Perché quella di Aristotele non è una teoria, è un assioma e, se negli assioma, crolla tutto. Brecht ci ha provato, con il retroterra politico del suo tempo, e ha detto: «Il teatro non si occupa dei sentimenti, si occupa della ragione». Ma non si può prescindere dall'emozione. Quando studiavo Brecht, pensavo che per capirlo fino in fondo avrei dovuto vederlo messo in scena al Berliner. La prima volta che ci sono andato ho pianto per l'emozione, e non capivo una parola di tedesco. In realtà è assurdo considerare "ragione" e "sentimento" come poli che si escludono a vicenda. Credo che la ricerca dell'emozione sia intimamente legata all'origine del teatro. Perché sopravvive il teatro, malgrado l'invasione audiovisiva di questo secolo? Perché trovarsi davanti a un attore sul palco è un incontro emozionante. L'emozione sta alla base di tutto. E tieni conto che a me Brecht piace moltissimo... ■

Barcellona

SALA BECKETT 2007 un anno di autori catalani

Sin dalla sua apertura, nel 1989, la **Sala Beckett** si è identificata a Barcellona come la realtà che maggior attenzione presta al panorama della drammaturgia contemporanea e, in special modo, agli autori di casa propria, spesso seguendone, stagione per stagione, l'attività e l'evoluzione artistica. Coadiuvata da **L'Obrador** - il contiguo laboratorio permanente di drammaturgia - la Beckett ha ribadito negli anni il suo ruolo fondamentale di spazio di confronto tra creatori di diverse generazioni, e soprattutto di dialogo con il pubblico. Questo intercambio risulta fondamentale nella determinazione delle linee guida dettate da **Toni Casares** - regista e direttore della sala - e **Carles Batlle** - drammaturgo e responsabile della scuola. Tenendo fede ai suoi propositi, per l'anno 2007 la Beckett ha così deciso di dedicare l'intera programmazione (dal 30 gennaio 2007 al gennaio 2008) all'allestimento di dieci testi di altrettanti giovani autori catalani, a cui se ne aggiungono altri nove, che presenteranno le proprie opere in forma di lettura scenica. I drammaturghi in questione maneggiano strategie drammatiche e perseguono obiettivi estetici spesso dif-

ferenti; tutti però hanno in comune il fatto di essere passati, in un dato momento della loro traiettoria creativa, per la Beckett e l'Obrador. Da tenere d'occhio con particolare attenzione, segnaliamo i nuovi lavori di **Marc Rosich** (dal 13 giugno al 1° luglio), il cui adattamento drammaturgico di *Piattaforma* ha debuttato nell'edizione 2006 del Festival di Edimburgo; **Carles Batlle** (dal 17 ottobre al 18 novembre), la cui visibilità anche internazionale va sempre più consolidandosi (è uno dei fautori del Festival New Plays from Europa di Wiesbaden); **Victoria Szpunberg** (dal 12 dicembre 2007 al 6 gennaio 2008), con un bel testo proposto in forma di lettura proprio all'Obrador lo scorso anno, segno che l'esperimento dà i suoi frutti; e **Pau Miró** (gennaio 2008), che dopo il successo ottenuto con *Plou a Barcelona* nel 2005, e la partecipazione di *Somriure d'elefant* alla scorsa edizione del Grec, chiuderà il ciclo presentando un nuovo progetto. Info: www.salabeckett.com. D.C.



Milano



FESTIVAL DEL TEATRO D'EUROPA fra tradizione e modernità

di Roberto Rizzente

inaugurato nel 1999 da Luca Ronconi e Sergio Escobar, il Festival rappresenta per Milano una vetrina, per certi versi unica, per apprezzare quanto di buono si è prodotto fuori dai confini nazionali. E magari per mettere in discussione lo stato della produzione nostrana. L'edizione 2007 del Festival è in questo senso esemplare. Gli impegni istituzionali per le celebrazioni del sessantesimo anniversario del Piccolo non hanno distratto gli organizzatori dalle esperienze più vitali della scena europea. Scorrendo il cartellone di questo scorcio di stagione, due nomi, in particolare, saltano all'occhio: Eimuntas Nekrosius e Jacques Lassalle. Premio Ubu nel 1999 e nel 2000 per il miglior spettacolo straniero in Italia, il regista lituano torna a Milano con una coproduzione internazionale, dedicata a uno dei testi più complessi (e affascinanti) della drammaturgia moderna: *Faust* (16-20 maggio). In quattro ore e poco più di spettacolo, supportato da attori di livello - l'ottimo Vladas Bagdonas e la giovanissima Elzbieta Latėnaitė - e dall'ormai consolidata capacità visionaria, Nekrosius propone una personalissima rilettura del mito goethiano, descrivendo un Faust terreno, barbarico, che molto deve alla sua precedente trilogia shakespeariana di *Hamletas*, *Makbetas* e *Otellas*. Rappresentante illustre della Comédie-Française, Jacques Lassalle è l'altro grande protagonista della primavera del Piccolo: nel tricentenario della nascita di Goldoni, ci presenta un'inedita versione del *Campielo* (24-27 maggio), dimostrando, grazie alla traduzione di Ginette Herry e Valeria Tasca e alla scenografia di Fiorentino, come sia possibile trasportare in francese il mondo popolare del grande veneziano senza perdere in autenticità e freschezza. Il suo *Campielo* è un capolavoro di spontaneità e poesia e non rinuncia a una vena sottile di denuncia sociale, sull'esempio di Baratto, Visconti, Strehler, De Bosio e

Squarzina. Contraddicendo il malcostume di certe realtà italiane, grande spazio viene poi riservato alla ricerca, con una doppia produzione targata Propeller, affidata nelle mani del giovane, ma promettente, Edward Hall. Rifacendosi a una tradizione in voga nel teatro elisabettiano, egli utilizza una compagnia composta interamente da uomini per mettere in scena, con accenti tra il divertito e l'irriverente, due capolavori della giovinezza e della maturità di Shakespeare, *Twelfth Night* e *The Taming of the Shrew* (*La dodicesima notte* e *La bisbetica domata*, 23-27 maggio), per certi versi speculari nell'analisi psicologica dell'amore e nella ricerca di una verità oltre le apparenze. La vocazione classicista e il ruolo di custode della tradizione, propri di uno Stabile, sono salvaguardati invece da *Cymbeline* (11-15 aprile, **foto sopra**), una delle opere più controverse e meno frequentate di Shakespeare, messa in scena con rigore e semplicità dalla compagnia di Declan Donnellan *Cheek by Jowl*, e da *El sí de las niñas* (18-20 maggio) di Leandro Fernández de Moratin, affidato alla regia di Vicente Genovés, in occasione del trecentesimo goldoniano, dai Teatres de la Generalitat Valenciana, già partner del Piccolo per *Infinities*. Composta sul finire del Settecento, l'opera è alle radici del teatro moderno ed è considerata uno dei primi documenti di emancipazione della donna, contestando esplicitamente i matrimoni d'interesse in voga a quell'epoca. Completa la rassegna la commedia "digital-telefonica" *Mòbil* (3-6 maggio), pubblicata e recensita sul presente numero di *Hystrio*, diretta da Lluís Pasqual e strutturata in brevi monologhi, snocciolati al telefono da quattro personaggi - tre donne e un ragazzo - sullo sfondo di un pannello neutro, illuminato ad arte nei momenti di rivelazione. Il testo è del quarantenne catalano Sergi Belbel, oggi uno dei più rappresentati drammaturghi spagnoli. ■

La società teatrale

notiziario

a cura di **Roberto Rizzente**



POLTRONE D'ORO

Quali geografie per il teatro italiano?

di Roberto Rizzente

La recente nomina di Ninni Cutaia alla guida dell'Eti apre scenari imprevisi nella geografia dello spettacolo dal vivo in Italia. Quarantasette anni, ex-direttore del Mercadante di Napoli, Cutaia è considerato da molti l'uomo nuovo per un settore che sembra soffrire da tempo di una crisi di ricambio generazionale. Se si guarda alla realtà dei fatti, appare evidente, tuttavia, che dietro le dichiarazioni, più o meno ottimistiche degli addetti ai lavori, si agitano ancora le acque inquiete della politica. Immutato e privo di una reale rappresentanza sindacale degli autori e degli attori resta infatti il consiglio di amministrazione dell'Ente Teatrale Italiano, presieduto da Giuseppe Ferrazza e composto da Maria Bolasco De Luca, Alain Elkan, Emanuele Banterle e Massimo Pedroni. Le stesse nomine di Danila Gonfalonieri al Teatro Quirino di Roma e del direttore dimissionario Marco Giorgetti alla Pergola di Firenze, potrebbero finire col limitare il raggio d'azione dell'intraprendente Cutaia. Ma la contraddittoria realtà dell'Eti non è che la cartina di tornasole della situazione di stallo in cui sembra caduto il teatro italiano, diviso tra la fedeltà alla tradizione e le spinte propulsive del Nuovo.

Nel solco della tradizione - Emblematica appare, in questo senso, la situazione della Capitale. Ha destato perplessità la conferma di Giorgio Albertazzi alla guida del Teatro Argentina: la proroga di un anno è parsa a molti una scelta di comodo in vista di nuove, interessate mosse per il futuro (si parla di Walter Le Moli). Nel segno della continuità si collocano anche le scelte dell'Eliseo e del Sistina di affidare la direzione, rispettivamente, a Massimo Monaci, per anni braccio destro del dimissionario Antonio Calbi, e all'ex direttore dello Stabile delle Marche Tommaso Paolucci, che affiancherà, in una sorta di triumvirato, Enzo Garinei e Gianmario Longoni. Poche novità anche per Milano, sempre più ingessata dal contenzioso sul destino del Lirico e degli Arcimboldi, dove si segnala, tuttavia, il ritorno di Antonio Calbi,

chiamato dal sindaco Letizia Moratti e dall'Assessore alla Cultura Vittorio Sgarbi alla direzione del settore spettacolo del Comune. All'alba di nuove, importanti iniziative per il rilancio della città - tra le candidate all'ospitalità del Festival Nazionale del Teatro voluto dal Ministro Rutelli - il ritorno di Calbi, che a Milano ha diretto la breve, ma intensa stagione di Teatri90, potrebbe rappresentare un'opportunità di crescita. Nessuna novità, invece, per il Piccolo, dove Sergio Escobar è stato confermato all'unanimità alla guida dello Stabile con sei mesi d'anticipo sulla scadenza del mandato. In un contesto di generico mantenimento dello *status quo*, suona positiva la politica di continuità adottata, dopo l'addio di Cutaia, dal consiglio di amministrazione del Teatro Mercadante di Napoli, che ha eletto all'unanimità lo scorso febbraio Roberta Carlotto, già componente del Comitato artistico dell'Ente. Non è bastato, tuttavia, il successo del Progetto Arrevuoto: Scampia-Napoli, Premio Ubu 2007, a convincere la dirigenza della bontà della scelta: la sessantovenne padovana, ex direttrice di Radiote Rai e collaboratrice di Ronconi, Quadri e Martone, è stata eletta con un mandato a termine, in scadenza nell'autunno 2007. Qualora il mandato non dovesse venire confermato, sarebbero pronte le candidature di Mario Martone e Toni Servillo.

Il "caso" della Toscana - Merita un discorso a parte la Toscana, dove la creazione di un superpolo cittadino, coordinato da Marco Giorgetti, e gravitante intorno al Teatro La Pergola, assegnato all'attuale vicedirettore, il trentottenne Riccardo Ventrella, e comprendente il Teatro Cango, il Teatro dell'Oriuolo, il Rondò di Bacco e il Teatro Niccolini, dovrebbe preludere, nei piani dell'Eti, a un rapporto di scambio e di collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato, affidato a sorpresa, dopo le dimissioni di José Sanchis Sinisterra e Sandro Bertini, in polemica con la presidente Gerardina Cardillo per le ingerenze nelle scelte artistiche, a Federico Tiezzi. Non sappiamo a cosa porterà il network fiorentino, né se Tiezzi saprà superare l'*impasse* di una situazione fortemente condizionata dalla politica, ma è certo che un duopolio potrebbe alimentare un vivace dibattito culturale all'interno di una realtà che sembra aver dato il meglio di sé in passato. Si inserisce in questo panorama il dibattito sul futuro della Città del Teatro - Fondazione Sipario Toscana di Cascina. Futuro al momento nebuloso, dopo le dimissioni del direttore artistico Alessandro Garzella e nonostante la nomina del nuovo consiglio d'amministrazione, presieduto da Maurizio Martini, attualmente ai vertici di Coop Italia, e composto da Alessia Di Bugno, Massimo Donati, Piero Nannipieri, Sonia Pieraccioni, Ylenia Zambito, Maria Francesca Zini e Fabrizio Cassanelli, ma che costituisce un nodo importante nel riassetto della politica teatrale regionale.

Una finestra sul nuovo - Se il mosaico disegnato dalle nuove nomine sembra ricalcare in parte un copione già scritto, segni incoraggianti di novità sono dati dalla Liguria e dall'Abruzzo. Fermo restando il ruolo di Carlo Repetti alla guida dello Stabile di Genova, la Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, ha deciso di affidare la direzione artistica, dopo la scomparsa di Emanuele Luzzati, al giovane regista Massimiliano Civica. Compito di Civica, che affiancherà Tonino Conte, sarà quello di costituire, in tre anni, una compagnia stabile di attori, a partire dai corsi di formazione tenuti da Valerio Binasco, Carlo Cecchi e Claudio Morganti, in collaborazione con il Workcenter di Pontedera. Novità in vista anche per lo Stabile dell'Aquila, che inaugurerà, a partire dal prossimo autunno, uno stretto rapporto di collaborazione con Alessandro Gassman. La nomina di Gassman dovrebbe preludere, nei piani del presidente Stefania Pezzopane e del direttore Federico Fiorenza, a un rinnovamento dell'immagine dello Stabile, grazie all'esuberanza e all'intraprendenza di un giovane uomo di teatro che poco sembra avere a che fare con le logiche obsolete della politica. ■

UNA COSTITUENTE PER I TEATRI STABILI - In occasione del debutto, lo scorso gennaio, de *Il ventaglio* di Luca Ronconi, i direttori degli Stabili di Milano, Ancona, Bolzano, Brescia, Catania, Genova, L'Aquila, Modena, Palermo, Torino, Trieste, Venezia, e dello Sloveno di Trieste, si sono riuniti a Milano per una riflessione comune sul ruolo e il significato di un Teatro Stabile nel contesto nazionale contemporaneo. Al termine dell'incontro, sono state gettate le basi per una nuova formula associativa, in grado di rispondere alle nuove sfide imposte dalla società. La nuova associazione, che verrà ufficializzata nei prossimi mesi, sarà coordinata dal direttore del Piccolo Teatro di Milano, Sergio Escobar, affiancato da Pietro Valenti, Pietro Carriglio, Carlo Repetti e Bruno Borghi, rispettivamente direttori di Emilia-Romagna Teatro Fondazione, del Biondo di Palermo, degli Stabili di Genova e di Torino.

IL GIALLO DEL LIRICO - Sembra calare il sipario sulla tormentata vicenda del restauro del Lirico di Milano: messe da parte le rimostranze dell'Assessore alla Cultura Vittorio Sgarbi, i lavori di restauro della storica sala di via Larga hanno ricevuto il via libera dalla Sovrintendenza. È quanto emerso a marzo da un incontro tra il direttore regionale dei Beni Culturali Carla Di Francesco, il vicesindaco De Corato e lo stesso Sgarbi. Secondo il comunicato diramato, sarebbero minime le modifiche apportate al progetto presentato dall'imprenditore Gianmario Longoni, salvo pareri contrari formulati, in corso d'opera, dalla Sovrintendenza, cui è stato attribuita la vigilanza del cantiere.

DANZA NEL CAOS - Non è un mistero per nessuno che la danza, nonostante i successi degli ultimi anni, stia attraversando in Italia un periodo di crisi. Sei corpi di ballo su dodici (Torino, Venezia, Trieste, Bologna, Genova, Catania) sono stati chiusi e diversi talenti si vedono costretti a emigrare all'estero. Per sensibilizzare l'opinione pubblica e il mondo della politica su questa difficile situazione, il Coordinamento Nazionale dei Corpi di Ballo ha organizzato lo scorso 31 gennaio alla Camera dei Deputati la conferenza stampa "La Morte del Balletto. Salviamo la Danza in Italia! Riapriamo i Corpi di Ballo invece di chiuderli". Numerose le personalità presenti, da Carla Fracci al Sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma Francesco Ermani, che hanno puntato il dito contro i direttori artistici di alcune Fondazioni Liriche, colpevoli di boicottare il balletto a favore dell'Opera, nonostante i costi contenuti e il successo di pubblico.

TEATRO FILODRAMMATICI SOTTO SFRATTO - Non bastavano le difficoltà per trovare nuovi spazi per la ricerca. Anche i Teatri storici di Milano, ora, sono a rischio. Dopo il Crt e il Teatro Nuovo, minacciati, rispettivamente, dalle mire espansionistiche della Triennale e dal fantasma di una cinquantina di negozi nuovi a San

Milano

I 60 ANNI DEL PICCOLO, al via i festeggiamenti

Era il 14 maggio del 1947 quando Paolo Grassi, Giorgio Strehler (foto sotto con Bertolt Brecht) e Nina Vinchi, in una Milano devastata dai bombardamenti, gettavano le fondamenta del Piccolo Teatro. A distanza di sessant'anni, il primo Stabile d'Italia celebra l'avvenimento, che ha segnato uno spartiacque nella storia dello spettacolo dal vivo in Italia, con un fitto programma di iniziative. Dal 12 al 15 maggio, le tre sale apriranno i battenti al pubblico per una *no-stop* di spettacoli, mostre, convegni e incontri con le personalità che hanno contribuito a far grande il Piccolo, da Giancarlo Dettori a Franco Graziosi, da Andrea Jonasson a Renato De Carmine, da Piero Mazzarella a Ferruccio Soleri, fino a Milva, Pamela Villosi e Ottavia Piccolo. Ma le celebrazioni si protrarranno per tutto il 2007, con le tournée internazionali de *Il ventaglio* di Luca Ronconi e *La trilogia della villeggiatura* di Toni Servillo a Parigi, Barcellona, Valencia, Hong-Kong, San Pietroburgo, Mosca e Shanghai; il debutto, il 25 settembre, di *Arlecchino servitore di due padroni* alla Scala; il ciclo di incontri, a ottobre e novembre, "Galileo e l'arte del discorso o dell'eresia della parola" al Museo Diocesano, e la serata dedicata a Giorgio Strehler, in programma il 22 dicembre nella sala di largo Greppi. Culmine delle iniziative sarà l'inaugurazione, al Teatro Grassi, del Centro europeo di documentazione teatrale "Paolo Grassi" che valorizza lo storico archivio del Piccolo grazie al coordinamento con il progetto della Biblioteca europea Beic di Milano. Info: www.piccoloteatro.org.



Babila, anche il futuro della compagnia dei Filodrammatici appare, all'improvviso, incerto. Non sono bastate le proteste del pubblico e di alcuni esponenti della comunità teatrale nazionale - tra gli altri, Adriana Asti, Maddalena Crippa e Enzo Jannacci -, né la solidarietà di Provincia e Comune e dei direttori di altri teatri cittadini, come Fiorenzo Grassi dell'Elfo e Andrée Ruth Shammah del Franco Parenti: dopo trentasette anni, l'Accademia dei Filodrammatici, proprietaria dell'edificio di via Filodrammatici, ha deciso, inaspettatamente, di non rinnovare all'omonima compagnia il contratto di comodato gratuito, in scadenza il prossimo maggio. L'Accademia non ha fornito alcuna spiegazione del suo gesto, che rischia di mettere in serio pericolo la vita stessa del Teatro, all'indomani di importanti successi come la promozione a Stabile d'Innovazione, l'organizzazione di nuove rassegne alla Fabbrica del Vapore e l'inaugurazione dello Spazio Mil a Sesto San Giovanni. Info: www.teatrofilodrammatici.it.

GIORNATE EUROPEE DELL'OPERA - Nelle giornate dal 16 al 18 febbraio, numerosi teatri lirici d'Italia, (Teatro dell'Opera di Roma, il Carlo Felice di Genova, La Scala di Milano, i Teatri comunali di Bologna e Modena, il Teatro degli Animosi di Carrara, il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro Filarmonico di Verona, il Teatro Goldoni di Livorno e As.Li.Co. di Como), Germania,

Belgio, Danimarca, Spagna, Estonia, Finlandia, Francia, Georgia, Islanda, Israele, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Polonia, Portogallo, Repubblica Ceca, Romania, Gran Bretagna, Russia, Serbia, Svezia e Svizzera hanno festeggiato i quattro secoli di storia dell'Opera, proponendo, accanto alla consueta programmazione, in molti casi a ingresso gratuito, visite guidate nei backstage, laboratori, anteprime di film e collegamenti in diretta con gli altri teatri. Culmine delle manifestazioni è stata la conferenza di Parigi, che ha ripercorso la storia dell'Opera, patrimonio comune dell'Europa, e affrontato i temi più scottanti per il futuro del genere, dalla ricerca di un nuovo pubblico al ruolo della committenza e delle tecnologie. È un vero peccato che una simile iniziativa, organizzata da Opera Europa, sia stata pressoché ignorata dai media. Info: www.opera-europa.org.

OMAGGIO A JODOROWSKY - Al celebre regista, sceneggiatore, attore, drammaturgo cileno Alejandro Jodorowsky, da oltre 40 anni protagonista della scena culturale mondiale, sarà dedicato, a Torino dal 24 maggio al 7 giugno, il Progetto "Pianeta Jodorowsky", nato per iniziativa dell'Associazione Il Mutamento Zona Castalia, in collaborazione con il Circolo dei Lettori e il Museo Nazionale del Cinema, e articolato in molteplici iniziative. Ci saranno conferenze e incontri con l'artista sulle linee

guida della sua intensa produzione (poesia, tarocchi, psicomagia, letteratura e teatro, 29 maggio-1° giugno), una rassegna cinematografica di tutti i suoi film (4-7 giugno) e un nuovo spettacolo teatrale intitolato "Il sogno senza fine" (24 maggio-5 giugno). Info: 011.484944, www.mutamento.org.

UNA FABBRICA PER I GIOVANI - Si è conclusa a febbraio la prima fase di riqualificazione dell'ex area industriale di via Procaccini a Milano, denominata Fabbrica del Vapore. Obiettivo dichiarato del progetto, che si concluderà nel 2010 con il recupero di altri quattro edifici, è quello di trasformare l'area in uno spazio multifunzionale a disposizione delle comunità giovanili per la produzione artistica e la formazione culturale. Attualmente, diciassette associazioni hanno sede nell'area (tra le altre, l'Associazione Mascherenere e Studio Azzurro), le cui attività, che spaziano dalla danza al teatro, dal cinema alla musica, sono coordinate da un comitato di dodici esponenti del mondo culturale italiano, presieduto dall'Assessore allo Sport e Tempo Libero Giovanni Terzi. Si tratta di un progetto di sicura rilevanza che prelude, nei piani del Comune, alla nascita di una specifica Fondazione e

che, ci auguriamo, possa contribuire alla tutela e alla valorizzazione di esperienze artistiche spesso sommerse, ma di fondamentale importanza per il rinnovamento della comunità teatrale nazionale. Info: www.fabbricadelvapore.org.

I MAGNIFICI SETTE - Con i suoi 72.569 spettatori, è *Jesus Christ Superstar* della Compagnia Della Rancia lo spettacolo più visto in Italia nella stagione 2006/2007. Lo rileva la Borsa Teatro del Giornale dello Spettacolo, realizzata sulla base dei dati forniti dai teatri e dalle imprese per il secondo semestre del 2007. Nella classifica per generi, *Notting Hill* (43.686) è al secondo posto nel musical, mentre *Anplagghed* di Aldo, Giovanni e Giacomo trionfa, con i suoi 62.248 spettatori, nel settore prosa. Secondo spettacolo in termini assoluti, primo nel recital, è Enrico Montesano con *È permesso?* (64.000), mentre *Macbeth* (11.540) de Le Belle Bandiere si aggiudica la sezione ricerca e sperimentazione. Tra gli spettacoli di danza vince, con oltre 20.000 spettatori, *Lo Schiaccianoci* del Balletto di Roma mentre *Geronimo Stilton Super Show* (29.624) e *La Principessa Sissi* (17.160) si aggiudicano, rispettivamente, le sezioni teatro per l'infanzia e operetta. Info: www.agisweb.it.

VENETO IN FESTA per il tricentenario goldoniano

È stato presentato a febbraio, presso il palazzo Balbi di Venezia, il programma delle celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni, promosso dalla Regione Veneto. Un comitato, istituito per l'occasione e presieduto dal prof. Manlio Pastore Stocchi, coordinerà gli eventi, che vedono coinvolti, tra gli altri, il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, la Biennale di Venezia, la Fondazione Teatro La Fenice, il Circuito teatrale regionale Arteven e l'Università Ca' Foscari di Venezia. La parte del leone spetta, indubbiamente, alla Biennale, che ospiterà diverse prime nazionali, tra cui segnaliamo *Á háború* dell'ungherese Gábor Zsámbéki (Teatro alle Tese, 18-19 luglio), *La vedova scaltra* di Lina Wertmüller (Teatro Piccolo Arsenale, 18-19 luglio), *Il teatro comico* di Marco Bernardi (25-26 luglio Teatro Piccolo Arsenale), *Il feudatario* di Pierpaolo Sepe, adattato da Letizia Russo (19-20 luglio Campo di San Trovaso), *La famiglia dell'antiquario* di Lluís Pasqual (Teatro Goldoni, 18-19 luglio e Teatro Toniolo di Mestre, 5-9 dicembre), *Zelinda et Lindoro* di Jean-Claude Berutti, adattato da Ginette Herry (22-23 luglio, Teatro Piccolo Arsenale) e *Le doglianze degli attori a maschera* di Enzo Moscato (28-29 luglio, Tese delle Vergini). Per un programma completo delle manifestazioni, è possibile consultare il sito della Regione Veneto: www.regione.veneto.it.

in breve DALL'ITALIA

LUNGA VITA ALL'ASTICE?! - Non era mai successo, prima d'ora, nella tournée di *Accidens - Matar para comer*. Al debutto milanese, lo scorso marzo, presso il Teatro I, la performance di Rodrigo Garcia è stata sospesa a seguito di un esposto dell'Organizzazione Internazionale Protezione Animali alla magistratura. Al centro delle polemiche, la morte di un astice, ucciso in scena, cucinato e mangiato dall'attore Juan Lorient. Non si è fatta attendere la reazione dell'autore e degli organizzatori, che hanno denunciato l'ipocrisia, la censura preventiva e il provincialismo che ancora si annidano nella nostra cultura.

TOUR AMERICANO PER I COLLA - Travalica i confini nazionali la fama della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. L'Istituto Italiano di Cultura di Chicago ha deciso infatti di ospitare la compagnia per un tour che, dopo il Chicago Shakespeare Theater, toccherà il New Victory Theatre di New York, dove verrà rappresentata, fino al 29 aprile, una riduzione del *Macbeth*, diretta da Kate Buckley. Due le novità principali di questa messinscena: le voci dal vivo, accanto a quelle dei marionettisti italiani, dei migliori attori di Chicago, come Jim Menzon (*Macbeth*) e Lisa Dodson (*Lady Macbeth*), e la magniloquenza dell'apparato scenografico, che schiera, sullo sfondo di una barriera semovente di ponti di manovra, fondali e macchinari dell'epoca barocca, ben 150 marionette. Per la Compagnia, ambasciatrice della tradizione marionettistica italiana nel mondo, si tratta di un gradito ritorno negli Stati Uniti, dopo le tournée del 2002 nel Midwest con *Il gatto con gli stivali* e del 2005 al Colorado Springs Festival con *Guerino, detto il meschino*. Info: www.iicchicago.esteri.it.

DEDICA, È L'ANNO DI OZ - Lo scrittore israeliano Amos Oz (foto sotto) è stato il protagonista di Dedicata 2007 (Pordenone, 3-17 marzo). Giunta quest'anno alla tredicesima edizione, la rassegna, promossa dall'Associazione Culturale Thesis, ha ripercorso le tappe salienti della carriera di Oz, presentando, accanto alla tavola rotonda sui conflitti in Medio Oriente "Il compromesso possibile", il concerto di Yair Dalal & Alol Ensemble, il film di Eyal Sivan e Michel Khleifi *Route 181* e la mostra fotografica di Wendy Sue Lamm "Dalla terra dei miracoli", una selezione di letture teatralizzate per adulti e bambini, prodotte da Thesis e ispirate alla narrativa di Oz, da *Il monte del cattivo consiglio* a *D'un tratto nel folto del bosco*, fino a *Contro il fanatismo*, con Massimo Popolizio e Francesco Colella e Alfonso Veneroso. Info: www.dedicafestival.it.

TEATRO IN DVD - Che il teatro si consumi nell'istante stesso della visione è un dato assodato. Meno scontata l'idea che possa vivere oltre il ricordo degli spettatori e la documentazione cartacea degli studiosi e degli artisti. È attivo da gennaio 2007 all'indirizzo www.teatrinvideo.com un sito per la distribuzione di Dvd dedicati al teatro, prodotti da Neraonda con il supporto dell'Imaie, l'Istituto preposto alla tutela dei diritti degli Artisti, Interpreti ed Esecutori di opere musicali, cinematografiche audiovisive e di spettacolo. Cinque le collane disponibili: "Drammaturgia contemporanea" (*Amleto Moleskine* e *Genesi - I ribelli* di Ugo Chiti, *Ligneia o i silenzi della memoria* e *Shakespeare re di Napoli* di Ruggero Cappuccio); "Teatro Incivile", prodotta dal quotidiano L'Unità, con spettacoli di Armando Punzo, Ascanio Celestini, Emma Dante, Giuliana Musso, Mario Perrotta e Davide Enia; e le monografie dedicate a

Gilberto Govi, Eduardo De Filippo e Carlo Goldoni, con le regie di Strehler, Squarzina, Cobelli e Fenoglio. Sono previste,



per il futuro, le uscite di *Nozze di Antigone* di Ascanio Celestini; la collana "Passione Teatro", prodotta da Federico Pacifici, con *L'Arrobbafumu* di Francesco Suriano, *Primo Amore* di Letizia Russo, *Il riscatto* di Giampiero Rappa, *Irina Prozorova-Papaleo* di Sara Bertelà e Stefano Costantini, e la monografica dedicata a Remondi & Caporossi. All'interno dei dvd di nuova produzione è presente, accanto alle riprese filmate dello spettacolo, una sezione dedicata ai contenuti speciali, con interviste, backstage, foto di scena, bozzetti scenografici e di costume. Info: www.teatrinvideo.com.

DANTE IN MUSICAL - Debutterà il prossimo autunno a Roma il musical in due atti *Divina Commedia. L'Opera - L'uomo che cerca l'amore*, presentato in anteprima a Natale alla basilica di San Giovanni in Laterano alla presenza del Cardinal Vicario Camillo Ruini. Prodotto da Nova Ars Musica Arte Cultura e ideato da Monsignor Marco Frisina, direttore del centro liturgico del Vicariato di Roma e della Cappella Lateranense, il kolossal fonde elementi classici e moderni - rock per *l'Inferno*, canto gregoriano per il *Purgatorio*, musica sinfonica e lirica per il *Paradiso* - in una partitura di grande impatto spettacolare, che annovera oltre 20 cantanti, 30 ballerini, 50 comparse, 100 elementi d'orchestra e 500 costumi, distribuiti su di un palcoscenico, appositamente realizzato, di oltre 650 mq. La regia teatrale è affidata a Elisabetta Marchetti, l'impianto scenico ad Antonio Mastromattei, le luci a Maurizio Montobbio, i costumi ad Alberto Spiazzi e le proiezioni a Paolo Micciché. Info: www.ladivinacommediaopera.it.

IBSENEAR FESTIVAL - Si svolgerà a Prato dal 20 al 28 aprile Ibsenear Festival, organizzato, sulla scia delle celebrazioni per l'anno ibseniano 2006, dall'Associazione ArteRiosa. Movendo dall'opera del drammaturgo norvegese, la rassegna propone mostre ("Henrik Ibsen - Edvard Munch, suggestioni visive"), letture (presentazione di *Henrik Ibsen, un profilo* di Franco Perrelli e *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse* di Francesca Simoncini), conferen-

ze ("Ibsen e Munch", a cura di Antonio Audino), performance ("Parlano di noi, suoni e immagini da *Spettri*" di Giancarlo Schiaffini e Silvia Schiavoni), installazioni (*Scrivere è vedere, Ibsen ai giorni nostri*, promossa dal Ministero degli Affari Esteri Norvegesi; *H.G.* di Teatrino Clandestino, realizzata per Riccione Ttv Festival 2006), spettacoli (*Peer Gynt* della Distilleria Teatrale Cecafumo; *Dammi la luce* di Teatro Sospeso; *Un nemico del popolo* di Mandara Ke, Arteriosa e Officina Giovani; *Si prega di non discutere di)* *Casa di bambola* di Teatrino Clandestino), proiezioni cinematografiche (*Terje Vigen* di Victor Sjöström), la cena interattiva *Old Devil Moon* e un laboratorio su *Un nemico del popolo*, condotto da Marcello Cappelli. Info: tel. 0574.026534, ibsenear@arteriosa.it, www.ibsenear.it.

TEATRO-SPORT 1 A 0 - Non si tratta del classico pesce d'aprile: gli italiani preferiscono la cultura allo sport. Per la prima volta, il numero degli spettatori appassionati di teatro ha superato quello degli stadi e dei palazzetti: 13,5 milioni contro 12,7. È quanto emerso dai dati elaborati per il 2006 da Federculture, presentati a marzo nel corso della quarta Conferenza nazionale degli assessori alla Cultura e al Turismo, promossa anche da Anci, Conferenza delle Regioni, Upi, Legautonomie, Uncem e Formez. A dimostrazione di quella "fame di teatro" ancora presente in vasti strati della popolazione e colpevolmente ignorata dalle istituzioni.

IL RITORNO DI COCCIANTE - Debutterà il 1 giugno all'Arena di Verona il nuovo, atteso musical di Riccardo Cocciantè. Dopo i successi francesi di *Notre Dame De Paris* e *Le Petit Prince*, il celebre cantante torna all'italiano per una storia d'amore ispirata al capolavoro shakespeariano, adattata da Pasquale Panella, già traduttore di *Notre Dame*. Dopo il debutto veronese, il musical partirà per un tour che toccherà le maggiori città italiane: Napoli (14-16 giugno, Arena Flegrea), Lecce (dal 21 giugno, Le Cave), di nuovo Verona (13-16 settembre, Arena), Milano (5-7 ottobre, DatchForum),

Bologna

4 incontri per ritrovare LEO

Chi avesse avuto la fortuna di vedere, negli anni Settanta e Ottanta, uno spettacolo di Leo de Berardinis (foto sotto), non avrà avuto difficoltà a riconoscere in quel singolare artista partenopeo, battezzato sulla scena da Carmelo Bene ed Eduardo De Filippo, uno dei protagonisti della seconda avanguardia italiana. Pure, una certa censura, consapevole o meno, sembra essere scesa oggi sulla sua figura, complice forse il coma in cui è precipitato l'artista, per un banale incidente, negli ultimi anni. Il convegno "Per un libro su Leo a Bologna", organizzato da Claudio Meldolesi e Angela Malfitano, il 7 e 8 maggio presso il Centro La Soffitta del Dams di Bologna, si propone, in quattro incontri, di colmare la lacuna, ricostruendo la carriera di de Berardinis, dall'esordio con Quartucci e il sodalizio con Perla Peragallo al cosiddetto teatro dell'improvvisazione del periodo romano, fino agli anni del soggiorno bolognese, con la collaborazione con la Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni/Interaction, e la fondazione, nel 1987, del Teatro di Leo. Sono stati invitati a partecipare numerosi ospiti, studiosi, giornalisti, autori e registi,

da Paolo Ambrosino a Eugenio Allegri, da Massimo Marino a Toni Servillo, da Davide Iodice a Danio Manfredini, da Marco Martinelli a Mario Martone, da Alfonso Santagata a Enzo Moscato, da Franco Quadri a Marco De Marinis. I quattro incontri saranno propedeutici alla riorganizzazione dell'archivio, di recente donato dai familiari dell'artista al Dipartimento di Musica e Spettacolo del Dams, e alla realizzazione di un libro dedicato al soggiorno bolognese di Leo, dopo la pubblicazione, nel 1993, della monografia *Bellezza amara* di Gianni Manzella. Info: www.muspe.unibo.it. R.R.



Firenze (dal 11 ottobre, Mandela Forum), Roma (19-28 ottobre, Granteatro) e Torino (dal 15 novembre, Mazda Palace). Info: www.giuliettaero-meo.net.

PER UNA CULTURA DELLA LEGALITÀ - Ha debuttato a marzo al Piccolo Eliseo di Roma *Notte d'epifania* di Roberto Cavosi, ispirato agli eventi che hanno visto coinvolti i ragazzi di Locri dopo l'omicidio di Francesco Fortugno, vittima della 'ndrangheta. Lo spettacolo è stato realizzato in occasio-

ne del progetto "Con le armi della Cultura", promosso dalla Regione Lazio per educare alla cultura della legalità i ragazzi delle scuole superiori e dell'Università. Info: www.teatroeliseo.it.

LA NANNINI IN PURGATORIO - Si intollererà *Pia dé Tolomei* e sarà ispirata al canto V del *Purgatorio* l'ultima opera di Gianna Nannini. Lo ha dichiarato la stessa cantante a marzo, in occasione della sua apparizione al Festival di Sanremo. Il musical, che verrà presentato integralmente al pubblico in data da

definirsi, comprende undici canzoni, scritte tra il 1996 e il 2007 dalla Nannini su libretto di Pia Pera, ed è realizzato in collaborazione con i Vagabond Crew, una compagnia di undici breakdancer francesi, e David Zard, già produttore di *Notre Dame de Paris*. Info: www.giannanannini.com.

OLIVA A TAORMINA ARTE - L'avvocato Pompeo Oliva, 63 anni, già Presidente dell'Ente Teatro di Messina, è stato riconfermato a febbraio alla guida della sezione teatro di Taormina Arte da un comitato composto dal sindaco Carmelantonio D'Agostino, dal presidente della Provincia di Messina Salvatore Leonardi e dal sindaco di Messina Francantonio Genovese. La direzione artistica della sezione musica e danza è stata invece affidata al critico e regista Enrico Castiglione. Info: www.taormina-arte.com.

IL RITORNO DEI BREAD & PUPPET - C'è grande attesa, a Gallarate, per il ritorno in Italia della "storica" compagnia dei Bread & Puppet. Capitanati da Peter Schumann, gli artisti americani condurranno dal 4 al 13 giugno un laboratorio

di figurazione e animazione teatrale sul tema dell'infanzia come mercato, i cui esiti conclusivi sfoceranno in un grande spettacolo-parata che inaugurerà, il 14 giugno, la seconda edizione del festival "Via Paal. Lo spettacolo dei bambini" (14-17 giugno - **foto sotto**), dedicato al teatro per l'infanzia e la gioventù. In occasione dell'evento, il foyer del Teatro del Popolo renderà omaggio alla compagnia con la mostra fotografica "Bread & Puppet: l'insurrezione del cuore" (11-17 giugno). Info: www.fondazioneculturalegallarate.it.

RIAPRE IL TEATRO TROISI - Dopo quasi dieci anni è stato restaurato il Teatro di via Leopardi nel quartiere di Fuorigrotta, a Napoli. La nuova struttura, che prende il nome di Teatro Troisi, si presenta del tutto ristrutturata, con la possibilità di ospitare circa 430 spettatori, ed è stata inaugurata a febbraio con il musical *Cartoline da Napoli*, scritto da Marino Gennarelli e interpretato da Vincenzo Merolla. Info: tel. 081.7280269.

PROCLEMER IN RETE - Non sono molte le occasioni per curiosare dietro le quinte degli spettacoli più amati. Un'opportunità è offerta dal sito di Anna Proclemer, ricco di aneddoti e informazioni sulle esperienze e i protagonisti di mezzo secolo di storia teatrale e culturale italiana, da Moravia a Montale, dai De Filippo a Gassman, da Castri a Squarzina, da Strehler a Ronconi, fino a Giorgio Albertazzi. Il sito presenta inoltre un'inedita autobiografia della "signora del teatro italiano". Info: www.annaproclemer.it.

FESTIVAL TEATRO EUROPEO - In prossimità del matrimonio con Mas Juvarra, con il quale costituirà una Fondazione, con sede a Torino, il Festival Teatro Europeo presenta dal 29 maggio al 3 giugno un ricco cartellone. Dieci i paesi ospiti - Francia, soprattutto, e poi Paesi Bassi, Repubblica Ceca, Danimarca - ed eterogenei i linguaggi proposti: dal teatro-danza alla lanterna magica, dalle marionette al teatro di strada. Per l'occasione, debutterà una produzione originale del festival,

Cinéma, "sceneggiatura per film muto in teatro", ideata e diretta da Beppe Navello. Info: www.teatroeuropeo.it.

ONORE A MACEDONIO - Francesco Macedonio, per nove anni regista del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, fondatore e attuale direttore artistico del Teatro Popolare La Contrada, è stato insignito in occasione dell'ottantesimo compleanno del Premio alla Carriera "I tre soldi Goriziani", riservato ai goriziani che più hanno dato lustro alla città. La cerimonia di premiazione si è tenuta lo scorso febbraio presso il Comune di Gorizia. Info: www.contrada.it.

UNA PEDAGOGIA PER IL TEATRO - Dopo il "Progetto Arrevuoto" a Scampia, organizzato dal Teatro Mercadante con il Teatro delle Albe di Ravenna, i "minori a rischio" di Napoli trovano una nuova platea. È stato presentato a gennaio al Nuovo Teatro Nuovo *Todos Nós*, punto d'arrivo di un percorso pedagogico condotto dalle istituzioni con i ragazzi dei quartieri periferici. Cinquanta adolescenti si sono alternati sul palco per raccontarsi e presentare i risultati dei laboratori realizzati a partire da ottobre sul territorio partenopeo e al Centro Mario e Chiara a Marechiaro. L'iniziativa è parte di un più vasto progetto educativo, iniziato nel 2004 e finalizzato alla valorizzazione dell'identità e del contesto culturale in cui sono inseriti i ragazzi. Info: www.nuovoteatronuovo.it.

NOSEDA AL REGIO - Gianandrea Noseda è stato nominato, a partire dal prossimo settembre, direttore musicale del Teatro Regio di Torino. Tra i prossimi impegni del maestro, la direzione della *Salomè* di Richard Strass nel nuovo allestimento firmato da Robert Carsen. Info: www.teatroregio.torino.it.

MUTAZIONI TEATRALI - È ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio l'ultimo lavoro di Lenz Rifrazioni, in programma fino al 27 maggio negli spazi industriali di Lenz Teatro, a Parma. Suddiviso in tre sezioni, *As a Little Phoenix*, questo il titolo del progetto, contamina performance,

installazioni, musica elettronica, dj-set, video art, clip art e digital art per riflettere sul tema della metamorfosi nella creazione contemporanea. Info: www.lenzrifrazioni.it.

UN MUSICAL PER ARGENTO - Chi l'avrebbe mai detto. Dario Argento, il maestro dell'horror all'italiana, si dà al teatro. Il regista de *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Suspiria* e *Inferno* curerà la supervisione artistica del musical *Profondo rosso*, ispirato all'omonimo film del 1975. Prodotto da Lorenzo Vitali e Marco Daverio, lo spettacolo sarà diretto da Bruno Fornasari e Sergio Stivaletti, autore degli effetti speciali, mentre la colonna sonora, comprendente le musiche originali dei Goblin, è affidata a Claudio Simonetti. Il debutto è previsto per la prossima stagione. Info: www.profondorossomusical.it.

TEATRO E NEUROSCIENZE - Si consolida il rapporto tra teatro e scienza. Prenderà il via in aprile, presso la sede della Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna, un seminario interdotto sul tema: "Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale". Coordinato da Marco De Marinis, il seminario è organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna in collaborazione con la Scuola Superiore di Studi Umanistici. Fino all'11 giugno. Info: www.sssub.unibo.it, www.muspe.unibo.it.

RICORDANDO DE ANDRÈ - È stato inaugurato a dicembre a Casalgrande, in provincia di Reggio Emilia, il primo teatro italiano dedicato a Fabrizio De Andrè. Tra le iniziative in programma, Status Quo, festival teatrale del mondo che cambia (3-14 maggio), con le compagnie Quinta Parete, Teatring, Cardillo e Alma Rosè. Info: www.teatrodeandre.it.

BAMBINI ALL'OPERA - Riprende, per il secondo anno consecutivo, il servizio gratuito di baby sitting in forma di laboratorio "Anch'io vado a teatro", promos-



so dall'Assessorato alle politiche di promozione della famiglia e dell'infanzia del Comune di Roma in collaborazione con il Teatro dell'Opera. Il progetto, quest'anno esteso anche al Teatro Quirino-Vittorio Gassman, consiste in una serie di laboratori per bambini dai 6 agli 11 anni, nel corso dei quali vengono presentate, col supporto di burattini e marionette, le trame degli spettacoli in cartellone. I laboratori, in programma il mercoledì sera, il sabato e la domenica pomeriggio, sono realizzati da Bios Terra in collaborazione con la cooperativa L'Arcobalena e l'associazione culturale Il Palcoscenico. Info: www.operaroma.it.

TEATRO DI VERDURA - Riapre i battenti il Teatro Verde di Venezia, abbandonato nel 2003 dalla Biennale Danza a causa dei costi di gestione. Collocato nel cuore dell'Isola di San Giorgio, di fronte a Piazza San Marco, l'anfiteatro, ispirato ai teatri di verdura che nel Seicento ornavano le ville venete, verrà gestito per cinque anni dalla Teatro Verde s.r.l. e ospiterà spettacoli di prosa e di danza, recital, concerti e opere liriche. L'inaugurazione è prevista per il 18 maggio con la prima dell'operetta di Johann Strauss *Una notte a Venezia*, regia di René Kollo. Info: www.teatro-verde.de.

PALCOScenICO TRA DUE FIUMI - Prosegue fino al 23 giugno la rassegna "Argini Teatro Festival - Un palcoscenico tra due fiumi", promossa nel pavese dalla compagnia teatrale In Scena Veritas di San Martino Siccomario. Tra gli appuntamenti in programma, *Bella, omaggio a Tennessee Williams* (12 maggio), *Teste tonde teste a punta, ovvero Ricco e Ricco van d'accordo* (26 maggio) e un *Amleto* nella versione delle Scimmie Nude (23 giugno). Info: tel. 339.5373945, 0382.556649, info@inscenerveritas.com.

ARCHIVOLTO IN DVD - Sono disponibili in libreria i dvd degli spettacoli *Il circo di Pimpa e Pimpa sogni d'oro*, diretti da Giotto Barbieri per Franco Panini Ragazzi, in collaborazione con il Teatro dell'Archivolto di Genova. Tra le prossimi



uscite, *Pecciolo contro Talquale, il mostro spazzatura e Abbecedario*. Info: www.francopaniniragazzi.it.

UNIVERSO TEATRO - È nel segno della continuità con la tradizione che si apre la prima edizione del Festival internazionale di teatro universitario Universo Teatro. È stato chiamato infatti alla direzione artistica il professor Ugo Gregoretti, già fondatore, nel 1980, di Benevento Città Spettacolo. Promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Benevento, in collaborazione con la Solot, la compagnia stabile cittadina, il Festival si svolgerà a Benevento a ottobre e vedrà coinvolti gli studenti delle Università di Barcellona, Parigi, Vienna e Francoforte. Nel corso della manifestazione, dedicata al tema "tra mito e realtà, streghe a convegno in co' del ponte presso Benevento", verrà proiettato in anteprima nazionale il film-documentario *Resist!*, presentato dal Living Theatre. Info: www.solot.it.

ESPERIMENTI DI SISTEMATURGIA - Ultimi giorni per visitare alla Gam di Gallarate l'interessante mostra *Marcel.li Antúnez Roca: interattività furiosa. Pre-interattività e sistematurgia* dedicata a Marcel.li Antúnez Roca, per dieci anni direttore della Fura dels Baus. Curata da Emma Zanella, Claudio Prati e Vittoria Broggin, l'esposizione presenta una ricca antologica di installazioni, disegni e il catalogo videografico completo delle performance *mecatroniche* dell'artista spagnolo (**sopra**, foto di Darius Koeli). Fino al 29 aprile. Info: www.fondazioneculturalegallarate.it.

DETENUTI ALL'ELISEO - Si consolida il rapporto tra il Teatro Eliseo di Roma e la neonata Consulta interministeriale per le attività trattamentali in materia di spettacolo, presieduta da Aldo Papa. Dopo *La tempesta* di Shakespeare e la *Ballata del carcere di Reading* di Wilde è andato in scena a gennaio al Piccolo Eliseo Patroni Griffi *Via Tarquinia 20 - Biografie di un sogno*, scritto e rappresentato, in collaborazione con attori professionisti, dai detenuti della Casa di reclusione di Civitavecchia. Prodotto da Teatri 91, il testo, tra i primi esempi di drammaturgia penitenziaria, è introdotto da alcuni frammenti dei copioni arrivati dalle carceri italiane per il Concorso di Teatro Civile Annalisa Scafi 2006, selezionati dalla regista Emanuela Giordano. Info: www.teatroeliseo.it.

MORTO GREGORICCHIO - È scomparso lo scorso febbraio a Udine il comediografo Gianni Gregoricchio. Autore, regista, attore, stimato critico cinematografico, Gregoricchio era noto per la produzione in dialetto friulano, ispirata al teatro di impegno civile. Una selezione

dei suoi testi è stata pubblicata dalla Società Filologica Friulana e dal periodico El Tomât.

IN DIFESA DELL'ASSOCIAZIONISMO - Ha ormai acquistato carattere di stabilità il Coordinamento dei produttori e promotori delle attività di cultura e spettacolo della Campania, nato per salvaguardare e valorizzare l'associazionismo culturale nella Regione. Per aderire all'iniziativa è necessario compilare l'apposito modulo all'indirizzo www.appello-spettacolocampania.org.

PREMIO TOTÒ - È una giovanissima promessa il vincitore della terza edizione del Cabaret Festival - Premio Totò alla comicità, assegnato a gennaio al Teatro Di Costanzo Mattiello di Pompei. Sedici anni, Francesco Cicchella si è aggiudicato il premio Totò e il premio del pubblico per le imitazioni di Bruno Pizzul, Al Bano, Celentano, Vibrazioni, Tiziano Ferro, Gigi D'Alessio e Massimo Troisi. Altri riconoscimenti sono andati al duo Cristiano e Ivan (critica), Sergio Silvestri (testo), Antonello Gallucci

MANTOVA città dei Festival

È stato presentato a Milano, in occasione della Bit, il programma di Mantova Città dei Festival, il progetto integrato per la valorizzazione del patrimonio artistico cittadino. Due le manifestazioni dedicate al teatro: il Festival europeo del teatro di scena e urbano (21 giugno-1 luglio) e Segni d'Infanzia (11-18 novembre). Erede del Festival Arlecchino d'Oro, fondato nel 2001 da Umberto Artioli, il Festival europeo del teatro di scena e urbano sarà dedicato al tema "la risata, il riso, il buffo, il comico" e vedrà le ospitalità, tra gli altri, del Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova, assegnato per il 2007 a Mimmo Cuticchio, di Enrico Bonavera, di cui Mantova produce il nuovo spettacolo *Arlecchino all'inferno*, adattamento di Siro Ferrone da un canovaccio di Tristano Martinelli, di Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée con *Le Cirque Invisible* e, per la parte dedicata al teatro di strada, di numerose compagnie tra cui Xarxa Teatre e Titanick. Dedicata alle produzioni straniere sarà invece la seconda edizione di Segni d'Infanzia, con le compagnie Semaphore e Mediane, Tof Theatre, la Compagnia del Chiodo e Cinque Plongeur. Nel corso della manifestazione, verrà presentato un inedito percorso artistico all'interno di Palazzo Ducale, realizzato da Fabrizio Plessi in collaborazione con Teatro all'Improvvisto. Info: www.teatrofestival.org, www.segnidininfanzia.org, R.R.

(interpretazione), Nino D'Angelo (carriera), Paolo Caiazzo (comicità) e Vincenzo Coppola (premio speciale dell'editoria). La serata è stata trasmessa in differita da Canale 9.

NOTTE PRIMA DEGLI ESAMI: È MUSICAL - Non bastava il newquel: *Notte prima degli esami*, film-rivelazione della scorsa stagione, diventerà un musical. Lo ha annunciato il regista Fausto Brizzi in occasione della presentazione di *Notte prima degli esami oggi*. C'è ancora incertezza sul cast dello spettacolo, che sarà diretto da Saverio Marconi, titolare della Compagnia della Rancia.

PULCINELLA AL MERCADANTE - Si concluderà il 10 giugno, con due messinscena e un'indagine sulla produzione partenopea tra Seicento e Novecento, la terza e ultima tappa del progetto "Pulcinella al Mercadante", ideato nel 2004 da Renato Carpentieri e dedicato alla maschera di Pulcinella. L'iniziativa è in programma nella Sala Ridotto del Teatro Mercadante di Napoli. Info: www.teatrostabilenapoli.it.

SERVIZIO SMS CASTING - È disponibile all'indirizzo www.castingcommunity.it "Sms Casting", un'iniziativa che dà la possibilità di essere informati sui casting e le audizioni in Italia tramite sms. Il costo annuale del servizio è di € 40. Info: tel. 059.822333, info@audiziononline.it, www.castingcommunity.it.

MUSEO SCHMIDL: CASA, DOLCE CASA - Il Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl ha una nuova casa. Sono terminati lo scorso inverno i lavori di ristrutturazione di Palazzo Gopceovich a Trieste. Fondato nei primi del Novecento dall'editore Carlo Schmidl con la donazione della sua Raccolta Storico-Musicale, il museo documenta la vita del teatro e della musica a Trieste dal Settecento ai giorni nostri. Info: tel 040.6754072, museoschmidl@comune.trieste.it.

TEATRI DI VITA - È A spasso di Maurizio Cardillo lo spettacolo più amato nella

passata stagione di Teatri di Vita. È quanto emerso dal Premio dello Spettatore, giunto alla terza edizione. Il Premio allo Spettatore, rappresentante ideale del pubblico, è andato invece al signor Roberto Grosso di Modena. Info: www.teatridivita.it.

ITALIA - SPAGNA AL METASTASIO DI PRATO - Saranno dedicati ai rapporti tra Spagna e Italia gli incontri di drammaturgia in programma a maggio al Teatro Metastasio di Prato. Il programma, ancora in via di definizione, prevede le *mises en espace* di dieci testi di autori italiani e spagnoli emergenti, convegni, proiezioni, mostre e la rappresentazione di *Mele e negri* di Tommaso Santi e *Il buon vicino* di Juan Mayorga, in co-produzione con il Centro Dramático de Aragón. Info: www.metastasio.it.

TODAY IS OK - Si concluderà il 29 aprile all'ex Conservatorio Registri Immobiliari, alla Galleria Accursio di Bologna e al Teatro Comunale di Modena la settima edizione del Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo F.i.s.co, dal titolo "Today is ok". In programma, tra gli altri, la Societas Raffaello Sanzio e Kinkaleri & guests. L'iniziativa è organizzata dall'associazione culturale Xing. Info: tel. 051.331099, info@xing.it, www.xing-fisco.it.

DAL MONDO

ARIA NUOVA A BROADWAY - Spira una piacevole aria di novità, di questi tempi, a Broadway. Non solo per il numero dei debutti - dodici, tra gennaio e giugno - ma anche per la massiccia presenza di produzioni straniere - inglesi, in massima parte -, non necessariamente commerciali e non ascrivibili al genere musical. *Radio Golf*, decima e ultima parte del ciclo di August Wilson sulla vita dei neri d'America, *Deuce* di Terence

McNailly, con Angela Lansbury, *The Year of Magical Thinking* di Joan Didion, con Vanessa Redgrave, *Coram Boy* di Helen Edmundson, ispirato alla storia di due orfani nell'Inghilterra del XVIII secolo, *Frost/Nixon* di Peter Morgan, prossimamente sul grande schermo per la regia di Ron Howard, e *Salvage*, terza puntata di *Coast of Utopia* di Tom Stoppard: sono questi i titoli di maggior richiamo, scelti dai direttori per controbattere la crisi che da anni, a fronte del boom del genere musical, attanaglia il settore delle produzioni non commerciali. Info: www.broadway.com.

UNA CASA PER IL VISUAL THÉÂTRE - Trova finalmente una casa l'International Visual Théâtre, fondato nel 1976 da Alfredo Corrado e Jean Grémion per promuovere l'uso del linguaggio dei segni. Grazie alla testardaggine della sua allieva più celebre, Emmanuelle Laborit, Premio Molière all'interpretazione nel 1993 per *Les Enfants du Silence*, lo storico Teatro per non udenti ha ottenuto dal Comune di Parigi uno spazio di 285 posti a Cité Chaptal, vicino a Pigalle, un tempo occupato dal Teatro del Grand-Guignol. L'inaugurazione si è tenuta a febbraio, in occasione del debutto di *K. Lear*, diretto da Marie Montegani, con la Laborit nel ruolo di una Cordelia sordomuta. Obiettivo del nuovo teatro, diretto dalla stessa Laborit, sarà quello di ridurre le distanze tra udenti e non udenti attraverso la formazione e un variegato cartellone di proposte, tra cui segnaliamo gli *Atti senza parole* di Beckett, *Les fables de La Fontaine*, *Racconti di donne* di Dario Fo e Franca Rame e *Le grand cahier* di Agota Kristof. Info: www.ivt.fr.

I PREMI DELLA CRITICA - Sono stati consegnati al Prince of Wales Theatre di Londra i Premi della Critica, assegnati dal 1989 dalla Sezione teatrale del Critics' Circle, presieduta da Charles Spencer. *Rock 'n' Roll* di Tom Stoppard si aggiudica il premio per il miglior spettacolo e attore protagonista (Rufus Sewell - **foto sotto**). Miglior attrice è Kathleen Turner per *Who's afraid of Virginia Woolf?*, attori emergenti Andrew Garfield per *Beautiful Thing*, *Burn/Chatroom/Citizenship* e *The Overwhelming* e Connie Fisher per *The Sound of Music*, drammaturgo emergente Nina Raine per *Rabbit*, regista John Tiffany per *Black Watch*, scenografia The Punchdrunk Faust Company per *Faust. Caroline, or Change* è il musical dell'anno, mentre Tamsin Greig, la Beatrice di *Much Ado About Nothing*, si aggiudica il premio per la miglior interpretazione in un ruolo shakespeariano. Info: <http://criticscircle.org.uk/drama/>.

ANCHE IL PUBBLICO DICE LA SUA - A pochi giorni dai Laurence Olivier Award, anche il pubblico inglese decreta i suoi vincitori. Sono stati consegnati a febbraio al Grosvenor House di Londra i Theatregoers' Choice Awards. Kevin Spacey, Judy Dench, Patrick Swayze, Tim Curry, Idina Menzel, Tom Goodman-Hill, Miriam Margolyes, Colm Meaney, Helen Schlesinger, Patrick Stewart, Connie Fisher e il cast di *Avenue Q* sono risultate le star più amate, mentre Trevor Nunn, Eugene Lee e Rob Ashford sono, rispettivamente, miglior regista, scenografo e coreografo. *Rock 'N' Roll* di Tom Stoppard, *The 39 Steps*, *Wicked*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *The Sound Of Music*,



As You Like It, *Little Shop Of Horrors* e *Me And My Girl* trionfano nelle categorie per il miglior spettacolo, e *How Do You Solve A Problem Like Maria?*, reality sulla ricerca di un volto nuovo per il ruolo di Maria Von Trapp nel musical *The Sound of Music*, trasmesso lo scorso anno dalla Bbc, è l'evento dell'anno.

COOKE AL ROYAL COURT - È stata presentata a febbraio dal nuovo direttore artistico del Royal Court Theatre di Londra, il trentanovenne Dominic Cooke, subentrato a gennaio a Ian Rickson, la stagione per il 2007. Tra le maggiori novità, l'attenzione alle opere di autori emergenti, l'apertura alle produzioni straniere - con le traduzioni, a cura di Martin Crimp e Alistair Beaton, di *Rinoceronte* di Ionesco e *Il signor Biedermann e gli incendiari* di Max Frisch - e il rinnovato interesse per la sperimentazione, con l'ospitalità di *The Wonderful World of Dissocia* del Teatro Nazionale di Scozia. Info: www.royalcourttheatre.com.

LA NUOVA STAGIONE DEL GLOBE - "Rinascimento e Rivoluzione". Sarà questo il tema attorno a cui ruoterà la nuova stagione del Globe Theatre di Londra (4 maggio - 7 ottobre). Tre le opere shakespeariane in cantiere: *Othello*, di Wilson Milam, con Eamonn Walker, *Il mercante di Venezia*, diretto da Rebecca Gatward, e *Pene d'Amor perdute*, regia di Dominic Dromgoole, direttore artistico del Globe. Dedicato al tema del potere saranno le tre opere di scrittori contemporanei: *In Extremis* di Howard Brenton, ispirata alla storia d'amore di Abelardo ed Eloisa, *Fire!* di Jack Shepherd, ambientato in epoca vittoriana, sullo sfondo delle lotte del cartismo, e *We The People* di Eric Schlosser, sulla nascita della Costituzione americana. In occasione della conferenza stampa di presentazione della stagione estiva, Dromgoole ha illustrato due nuovi progetti: la creazione di una compagnia di giro sul modello elisabettiano che, a partire dal 17 giugno, porterà nelle piazze d'Inghilterra *Romeo e Giulietta*, e la tournée di *Pene d'amor perdute*, che toccherà, al termine della stagione, la Corea del Sud. Info: www.shakespearesglobe.org.

LAURENCE OLIVIER AWARDS

Come da tradizione, il gotha del teatro inglese si è riunito lo scorso febbraio al Grosvenor House Hotel di Londra per prendere parte alla cerimonia di consegna dei Laurence Olivier Awards, i più importanti riconoscimenti per il teatro inglese, assegnati annualmente dalla Society of London Theatre. *Sunday in the park with George*, ispirato al celebre quadro di Georges Seurat *Una domenica pomeriggio sull'isola della Gran Jatte*, fa la parte del leone, portandosi a casa ben cinque statuette: miglior musical indipendente, attore e attrice di musical (Daniel Evans e Jenna Russell - **foto a lato**), luci (Natasha Chivers e Mike Robertson) e scenografia (David Farley e Timothy Bird). Nessun'altra produzione spicca nella lista dei premiati, che vede ben quattordici vincitori nelle restanti diciassette categorie. Gli spettacoli dell'anno sono *Blackbird* (spettacolo originale), *The Crucible* di Arthur Miller (spettacolo non originale), *The 39 Steps* (commedia originale), *Caroline, or Change* (musical originale), *Chroma* (balletto) e *Jenifa* (opera originale). I premi per la miglior interpretazione sono andati a Rufus Sewell (attore protagonista in *Rock 'n' Roll*), Tamsin Greig (attrice protagonista in *Molto rumore per nulla*), Jim Norton (attore non protagonista), Carlos Acosta (danza), Sheila Hancock (attrice non protagonista nel musical) e Amanda Roocroft (cantante d'opera). Questi gli altri premiati: regia, Dominic Cooke per *The Crucible*; costumi, Alison Chitty; coreografia, Javier De Frutos; suono, Gareth Fry. Il premio speciale della Society of London Theatre è andato a Sir John Tomlinson. Info: www.officiallondontheatre.co.uk/awards.



SI MANGIA A BROADWAY - Non solo Londra. Da qualche tempo, mangiare e bere durante lo spettacolo è consentito anche a Broadway. Troppo allettanti le prospettive di guadagno per impedire ai direttori del Teatro Hilton, New Amsterdam e Richard Rogers di servire agli spettatori cioccolata, popcorn e persino champagne. Non si sono fatte attendere le reazioni: Gerald Schoenfeld, presidente della Shubert Organization, ha espresso il suo disappunto per il disturbo creato agli attori e agli stessi spettatori, oltre che per la sporcizia e i danni alla moquette.

TEATRO D'ACCUSA - Ha destato polemiche la prima de *L'ultimo ebreo in Europa* di Tuvia Tenenbom, in scena a partire da marzo al Teatro Ebraico di New York, da lui gestito. Diretto dallo stesso Tenenbom con un cast internazionale di attori, lo spettacolo, che narra le tragicomiche vicende di un ebreo polacco che scopre di essere nipote del dottor Joseph Mengele, il famigerato Angelo della Morte di Auschwitz, ha attirato le ire dei gruppi antisemiti e dell'ambasciata polacca, sfiorando l'inci-

dente diplomatico. Info: www.jewishtheater.org.

SCIMONE SBARCA ALLA COMÉDIE FRANÇAISE - Ha debuttato in aprile al Theatre du Vieux Colombier di Parigi, *La festa* di Spiro Scimone, per la regia di Galin Stoev. Con questo spettacolo prosegue, dopo *Orgia* di Pasolini, andato in scena a febbraio, la strategia d'attenzione alla drammaturgia italiana di Muriel Mayette, neodirettrice della Comédie-Française. Per Scimone si tratta dell'ennesima conferma del buon successo ottenuto oltreoceano, dove i suoi testi sono tradotti dalla casa editrice L'Arche. Info: www.comedie-francaise.fr.

YOUNG FRANKENSTEIN IN SCENA A BROADWAY - Si è conclusa in aprile, dopo 2.500 repliche, l'avventura di *The Producers*, vincitore nel 2001 di ben 12 Tony Awards. Ma per i fan di Mel Brooks è in serbo una sorpresa: debutterà in autunno al St. James Theatre di Broadway, *Young Frankenstein*, diretto da Susan Stroman, già regista di *The Producers*. Scritto dallo stesso Brooks in collaborazione con Tom Meehan, il

musical trae ispirazione dall'omonimo film, campione d'incassi nel 1975. Info: www.newyorkcitytheatre.com.

ADDIO, SHERLOCK HOLMES - Si è spento a Londra all'età di 72 anni Ian Richardson. Membro onorario della Royal Shakespeare Company, Richardson era divenuto celebre nel ruolo di Sherlock Holmes. Significative anche le sue esperienze a Broadway e nei teatri del West End londinese.

LE AVVENTURE DI RE ARTÙ - Sono state prorogate fino al 3 novembre al Palace Theatre di Londra le repliche di *Monty Python's Spamalot*, ispirato all'omonimo film del 1977. Gli appassionati del musical avranno così altri tre mesi di tempo per riascoltare i brani dei Pythons e seguire le tragicomiche avventure di Re Artù alla ricerca del Santo Graal. Info: www.palace-theatre.co.uk.

PREMIO EUROPA A SALONICCO - Dal 26 al 29 Aprile 2007 si svolgerà a Salonicco, ospite del Teatro Nazionale della Grecia del Nord, la XI Edizione del Premio Europa per il Teatro, il più impor-

tante riconoscimento europeo dato al lavoro teatrale. La manifestazione dedicata ai premiati, nell'arco di quattro giorni, convegni, incontri, dimostrazioni, spettacoli, letture, e video. La giuria internazionale del Premio Europa per il Teatro

ha assegnato il riconoscimento per la XI Edizione a Robert Lepage e a Peter Zadek, mentre il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali è stato attribuito alla drammaturga serba Bjljana Srblijanovic e ad Alvis Hermanis, attore, autore, regista e

scenografo, figura di rilievo nel teatro lettone. Info: www.ute-net.org

LA SIRENETTA A BROADWAY - Debutterà il 3 novembre al Lunt-Fontanne Theatre di Broadway il musical *La sirenetta*, scritto da Doug Write e diretto da Francesca Zambello. Lo spettacolo prenderà il posto de *La Bella e la Bestia*, giunto al termine della sua avventura dopo 5464 repliche. Info: <http://luntfontanetheatre.com>.

ratorio sull'*Antigone* di Anouilh, condotto da Claudio Autelli e Francesco Villano (25 aprile - 1 maggio), "La memoria del corpo" con Sisina Augusta (28-29 aprile), "I sette colori dell'attore. Uno studio sui chakra in campo attoriale" con Tenerezza Fattore (12-13 maggio) e "Pinocchio. Di dove sarà uscita questa vocina?" con Fortunato Cerlino (28-31 maggio). Info: www.teatripossibili.it.

BARTLEBY FACTORY - Sono aperte le iscrizioni ai workshop, organizzati da BartlebyFactory e condotti da Giampaolo Spinato e Maria Pia Pagliarecci, "Testi" (21-22 aprile), "Figure" (19-20 maggio) e "Sguardi" (9-10 giugno). Il costo per ogni seminario è di € 110. Info: tel. 347.0105286, bartlebylab@tin.it, www.giampaolospinato.it.

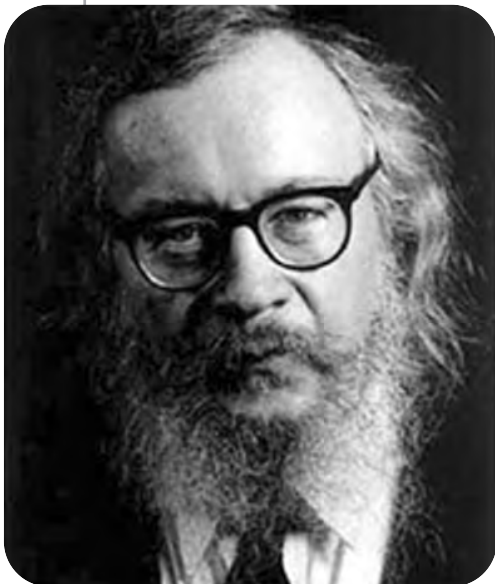
MONOLOGO IN SCENA - Sono aperte le iscrizioni per partecipare al seminario di recitazione "Da soli in scena. L'attore e il monologo", tenuto da Giulia Bacchetta al Teatro del Battito di Milano l'11, 12 e 13 maggio. Il costo è di € 130. Info: tel. 338.4435756, www.iltteatrodellbattito.org.

The Grotowski Institute

UN PONTE TRA LE CULTURE

Il 28 dicembre del 2006 il Grotowski Centre di Wroclaw, in Polonia, ha cambiato nome in Grotowski Institute. Si tratta di un passo importante per la struttura guidata da Jaroslaw Fret e Grzegorz Ziolkowski, indice di una volontà di rinnovamento e di sviluppo, le cui linee essenziali possono essere sintetizzate in tre parole chiave: formazione, promozione e produzione, editoria. Prima tappa del nuovo corso è il progetto di formazione Horizons, in collaborazione con il Workcenter di Jerzy Grotowski (sotto, foto di Maurizio Buscarino) e Thomas Richards di Pontedera. Per tre anni, da settembre a novembre, il Workcenter organizzerà delle residenze aperte agli studenti di tutto il mondo, i cui risultati verranno poi presentati, sotto forma di conferenza, a Wroclaw, in uno spazio di recente acquistato dal Grotowski Institute. Non meno importanti i workshop di recitazione e teoria teatrale Ateliers Source Techniques - Sources of Techniques e Opening Cycle, preludio alla fondazione, nel 2009, di un Accademia di Antropologia Teatrale, in collaborazione con le Università di Polonia, Gran Bretagna e Italia. Sul versante della produzione, il Grotowski Institute continuerà a supportare, con maggior sistematicità che in passato, la ricerca di gruppi indipendenti del Centro e dell'Est Europa come Maisternia Pismi (Lviv, Ucraina) e la Zar Theatre Association (Wroclaw, Polonia), mentre l'attività editoriale verrà incrementata dalle nuove collane "Grotowski: Problems and Tasks", "The Path of Theatre and Culture" e "Full of Sorcery a Sacrilegious Rite", che documentano la ricezione dell'eredità grotowskiana in Polonia e nel mondo. Punto d'arrivo delle attività del Grotowski

Institute saranno le celebrazioni per il decennale della scomparsa del grande regista nel 2009, che vedranno coinvolte prestigiose istituzioni di tutto il mondo come il Centre International de Recherche Théâtrales in Francia, il Centre for Performance Research in Galles, la Fondazione Pontedera Teatro, l'Istituto di Cultura Polacca all'Università di Varsavia, la New York University, l'Odin Teatret, l'Università La Sapienza di Roma e l'Università di Kent. Info: www.grotowski-institute.art.pl, www.grotcenter.art.pl. R.R.



CORSI

A SCUOLA CON RONCONI - Ultimi giorni per partecipare all'edizione 2007 del corso di perfezionamento per attori tenuto da Luca Ronconi tra luglio e settembre in Umbria. Le domande dovranno pervenire entro il 16 aprile alla segreteria del Santa Cristina Centro Teatrale, Borgo Pio 125, 00193 Roma. La frequentazione al corso è gratuita. Info: tel. 06.68134986, fax 06.6861219.

BANDO SILVIO D'AMICO - L'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico bandisce il corso di perfezionamento "Contemporaneità: dal cinema al teatro" per attori, registi e laureati in discipline dello spettacolo, in programma a Roma dal 5 novembre al 1 dicembre, per un monte-ore complessivo di 120. Il costo del corso è di € 500. Le domande di iscrizione, corredate di curriculum, dovranno pervenire entro il 1 ottobre 2007 all'indirizzo: Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico, via Bellini 16, 00198 Roma. Info: www.silvioldamico.it.

I SEMINARI DI TEATRI POSSIBILI - È disponibile all'indirizzo www.teatripossibili.it il programma aggiornato dei seminari organizzati in primavera da Teatri Possibili. Segnaliamo, tra gli altri, il labo-

PREMI

TUTTI ALL'OPERA - La Fondazione Ibm Italia, in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, bandisce il concorso nazionale "Tutti all'Opera - In Rete con la Fenice", riservato agli studenti del 4° e 5° anno dei Licei Artistici e a tutti gli iscritti alle Accademie di Belle Arti e alle Facoltà di Architettura presenti in Italia. I partecipanti dovranno inviare entro il 15 maggio all'indirizzo: Fondazione Ibm Italia, via de' Lucchesi 26, 00187 Roma, un prodotto multimediale interattivo in formato Cd-Rom/Dvd, ispirato a *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini. Sono previsti premi in denaro per una somma complessiva di € 12.000

e la pubblicazione dei migliori elaborati sul sito www.digitalsipario.it, che raccoglie un'ampia documentazione (filmati, spartiti, recensioni) sulle rappresentazioni più significative del teatro veneziano, provenienti dall'Archivio Storico della Fenice. Info: www.tuttiallopera.org.

È DI SCENA LA PASSIONE - Sarà dedicata al "senso delle passioni" la seconda edizione del festival, organizzato a cadenza biennale da Outis, "La fabbrica dell'uomo", in programma dall'1 al 17 giugno al Mil Spazio Bicocca - Museo industria e lavoro di Sesto San Giovanni. Tra le iniziative in programma, segnaliamo, per la sezione "Sensation", il concorso riservato alle lettere d'amore. Si partecipa inviando entro il 15 maggio un testo in prosa, della lunghezza massima di 3 cartelle, all'indirizzo: Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea, via U.Oleario 5, 20155 Milano. Le lettere migliori verranno lette pubblicamente durante il festival e pubblicate. Info: www.outis.it.

PREMIO ENRICO MARIA SALERNO - Il Centro Studi Enrico Maria Salerno bandisce la tredicesima edizione del Premio Enrico Maria Salerno. Due le sezioni in gara: il Premio all'Autore (€ 5.000), riservato a opere di drammaturgia ispirate a temi di impegno civile, e il Premio di Produzione (€ 20.000), per testi accompagnati da progetti di messa in scena. I dattiloscritti devono essere inviati entro il 30 aprile all'indirizzo: Centro Studi "Enrico Maria Salerno", Via Montefiore 86, 00060 Castelnuovo di Porto (Roma). Info: www.enricomariasalerno.it.

TEATRO E TELEVISIONE - La prima trasmissione della televisione italiana nel 1954 è stata la messa in onda di un atto unico di Goldoni per la regia di Franco Enriquez. La rivoluzione dei nuovi media è propizia al rilancio di una forma teatrale di grande tradizione ed efficacia: il teatro televisivo. A questo scopo, Movie.Italy e Yesmovie.tv bandiscono il Premio per il Teatro televisivo

"Yesplay Tv". Si concorre con un atto unico. I copioni vincitori saranno realizzati in format di teatro televisivo e trasmessi. Il Premio scade il prossimo mese di giugno. Info: infocelebrity@yahoo.it.

BANDO KILOWATT - Sono aperte le iscrizioni per partecipare alla quinta edizione del festival "Kilowatt l'energia del nuovo teatro", in programma a giugno in Valtiberina Toscana e riservato alle compagnie emergenti di teatro, musica e danza. Il materiale video di documentazione dello spettacolo deve essere inviato entro il 30 aprile all'indirizzo: Kilowatt Festival 2007, Via Antiche Prigioni 4, 52036 Pieve Santo Stefano (Ar). La selezione è affidata a un gruppo di quindici spettatori, che si riunirà a cadenza settimanale per visionare i lavori pervenuti. Info: www.kilowattfestival.it.

RISERVATO AGLI EMERGENTI - Scadranno il 30 aprile le iscrizioni per partecipare alla sezione Flash Live Theatre del Festival Martelive 2007, riservato alle compagnie emergenti. Gli spettacoli selezionati, della durata massima di 15 minuti, verranno presentati nei LocaliFriendsMartelive. Sono previsti premi per il debutto al Piccolo Jovinelli (Premio Ambra Jovinelli), Rialto Sant'Ambrogio, Teatro Il Cantiere e Nuovo Teatro Stabile di Canale Monterano (TeatroTourMartelive). La compagnia vincitrice avrà la possibilità di entrare nelle ScuderieMartelive e nel gruppo multidisciplinare ArteLiveProject. Info: www.martelive.it.

IN PUNTA DI PENNA - C'è tempo fino al 30 giugno per partecipare alla terza edizione del concorso, organizzato dal Gruppo Teatrale Four Red Roses, "In punta di penna". Gli elaborati dovranno essere inviati all'indirizzo: Gruppo Teatrale Four Red Roses, Via F.lli Cervi 90, 56022 Castelfranco di Sotto (PI). Sono previsti premi in denaro. Info: tel. 339.4556943, turbonanni@yahoo.it.

IL GIUNCO - Al via l'XI edizione del concorso Letterario Internazionale "Il Giunco - Città di Brugherio", organizza-

Premi Ubu 2007

Il duopolio di RONCONI e TIEZZI

Con una pubblicità del genere, non c'è da stupirsi se, la sera della prima, era pressoché impossibile trovare un posto libero. Stiamo parlando de *Gli uccelli* di Federico Tiezzi (foto a lato, Sandro Lombardi). Il giorno precedente il debutto al Teatro Studio di Milano, la commedia di Aristofane si è imposta nell'edizione 2007 dei Premi Ubu con una doppietta di prestigio: spettacolo dell'anno e regia. Non è andata peggio a *Il silenzio dei comunisti*, vincitore di premi importanti come attore e attrice protagonista (Luigi Lo Cascio e Maria Paiato), scenografia (Tiziano Santi) - e Premio speciale per il Progetto Domani. Per l'interpretazione di Trisottani ne *Le intellettuali* di Molière e della balia ne *Il Padre* di Strindberg, sono andati ad Arturo Cirillo e Gianna Giachetti i premi per l'attore non protagonista, mentre *Il sorriso di Daphne* di Vittorio Franceschi e *La chiusa* di Conor Mc Pherson trionfano nelle sezione "nuovi testi". Grande spazio è stato riservato ai giovani, con l'ex-aequo di Alessandro Argnani, Raffaele Esposito e Lorenzo Gleijeses nella sezione miglior attore under 30, e i tributati ai settanta interpreti del Progetto "Arrevuoto. Scampia-Napoli", ideato da Roberta Carlotto, curato da Marco Martinelli del Teatro delle Albe di Ravenna e prodotto dal Teatro Mercadante di Napoli. Gli altri premi speciali sono andati invece al Teatrino Giullare e all'edizione 2005 della Biennale Teatro, diretta da Romeo Castellucci, mentre Christoph Marthaler è risultato vincitore della sezione miglior spettacolo straniero presentato in Italia per la regia di *Winch Only*.



to dall'omonima associazione con il patrocinio del Comune di Brugherio. Quattro le sezioni in gara: si concorre, per il Premio Europa, riservato al teatro, con un'opera a tema libero, da inviare entro il 10 maggio all'indirizzo Associazione Il Giunco - Onlus, Villaggio Brugherio 55, 20047 Brugherio (Mi). In palio, opere delle pittrici brugheresi. Info: www.ilgiunco.org.

STELLA D'ARGENTO - Bandita la prima edizione del Premio "Stella d'argento Città di Alleronia", organizzata dal Comune e dalla Pro Loco di Alleronia in collaborazione con Unicoop

Tirreno Sezione Soci Paglia-Vulsinia. I testi, monologhi della durata di venti minuti, dovranno essere inviati entro il 30 aprile all'indirizzo: Rassegna Nazionale "Stella D'oro" c/o Pro Loco, Via A. Moro 36, 05011 Alleronia (Tr). Sono previsti premi in denaro e la rappresentazione del testo vincitore. Info: www.stelladoro.unn.it.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Albarosa Camaldo, Claudia Cannella.

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

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

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891

Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302

Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

LUCCA

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

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel. 02/36571600

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

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

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

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

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

Bonifico bancario su c/c postale n° 000040692204
ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

Oppure:

Assegno bancario non trasferibile da inviare alla
Redazione di Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano
Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Roberto Rizzente, Marta Vitali e Valeria Nava (segreteria), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Fabio Acca, Carmelo Alberti, Marco Andreoli, Sergi Belbel, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Silvia Bottiroli, Claudia Brunetto, Filippo Bruschi, Simona Buonomano, Pietro Buontempo, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Stefano Casi, Anna Ceravolo, Lucia Cominoli, Linda Dalisi, Piersandra Di Matteo, Renzia D'Incà, Lorenzo Donati, Brigitte Fürle, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Delia Giubeli, Margherita Laera, Alice Maffi, Antonella Melilli, Marco Menini, Chiara Merli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Thomas Ostermeier, Ana Pais, Gianni Poli, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Rita Sanvincenti, Enrico Saravalle, Barbara Sinicco, Mariateresa Surianello, Francesco Tei, Francesco Trapanese, Francesco Urbano, Dóra Várnai, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

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

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

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

Klikka! **www.dramma.it**

*la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea*

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di febbraio, marzo e aprile:

Mimmo Borrelli 'Nzularchia
Marco Andreoli Il formicaio
Aldo Cirri Pagine strappate

e poi...

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



@ventisei.itadv



Teatro

arlecchinod'oro

festivaleuropeodelteatrodiscenaearbano

mantova
 21 giugno_1 luglio 07

www.teatrofestival.org

www.capitalespettacolo.it