

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi

LINA (quella
che fa brutti sogni)
di Massimo Salvianti

PRECARIO EQUILIBRIO
di Elio Forcella
Premi Vallecorsi 2006

Avignone
Edimburgo
Oslo
Barcellona
Almada
Istanbul
Nitra

ritratti
García
Majorga
Scimone

dossier
LUCHINO VISCONTI



XIX.4 ottobre-dicembre 2006
anno XIX - n. 4 - 2006 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - € 9,00

OPÉRA COMIQUE

*novità assoluta di Nicola Fano
da un'idea di Antonio Calenda
regia Antonio Calenda
con Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina
in coproduzione con
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia*

IL VITALIZIO

*di Luigi Pirandello
adattamento di Andrea Camilleri
regia Walter Manfrè
con Riccardo Garrone
in coproduzione con
Teatro Vittorio Emanuele di Messina*

L'ALTALENA

*di Nino Martoglio
regia della compagnia
con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina
Guia Ielo, Anna Malvica
Marcello Perracchio, Angelo Tosto*

IL MERCANTE DI VENEZIA

*di William Shakespeare
traduzione di Masolino D'Amico
adattamento e regia Luca De Fusco
con Eros Pagni
Gaia Aprea, Max Malatesta, Sebastiano Tringali
in coproduzione con
Teatro Stabile del Veneto
Teatro Stabile di Verona GAT*

CHANTECLER

*di Edmond Rostand
traduzione di Enzo Moscato
regia Armando Pugliese
con Massimo Venturiello, Carla Cassola
in coproduzione con
Teatro Vittorio Emanuele di Messina*

'A NOTTI NON FA FRIDDU

*testo e regia Romano Bernardi
da Nino Martoglio
con Tuccio Musumeci*

Tournée nazionali

LA CONCESSIONE DEL TELEFONO

*novità assoluta di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale
dal romanzo di Andrea Camilleri
regia Giuseppe Dipasquale
con Francesco Paolantoni, Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina,
Marcello Perracchio e Gian Paolo Poddighe
Alessandra Costanzo, Pietro Montandon, Angelo Tosto*

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA

*di Dacia Maraini
regia Lamberto Puggelli
con Mariella Lo Giudice, Luciano Virgilio
e con Marcello Perracchio, Pietro Montandon*

IL MAESTRO E MARTA

*novità assoluta di Filippo Arriva
regia Walter Pagliaro
con Virginio Gazzolo,
Irene Ferri, Mariella Lo Giudice*

LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA

*di Carlo Goldoni
regia Luca De Fusco
con Lello Arena, Gaia Aprea, Max Malatesta
coproduzione Teatro Stabile del Veneto*

Spettacolo per le scuole

IL PICCOLO PRINCIPE

*di Antoine de Saint-Exupéry
regia Italo Dall'Orto
con Angelo Tosto*



I grandi Festival europei: Avignone, Edimburgo, Oslo, Barcellona, Almada, Istanbul, Nitra - di *Delia Giubeli, Maggie Rose, Laura Caretti, Davide Carnevali, Roberto Canziani, Mimma Gallina, Massimo Marino*



Aristocratico, borghese, comunista, intellettuale raffinato, Visconti è stato uno dei maestri del teatro di regia in Italia - a cura di *Claudia Cannella*



Maratona Festival: dal Piemonte al Friuli, dall'Emilia Romagna alla Sicilia, le recensioni degli spettacoli presentati sulle ribalte delle rassegne estive.

2 vetrina

Le nuove geografie della scena italiana - Dalla Spagna con furore: Rodrigo García e Juan Majorga - di *Renato Palazzi, Ricci/Forte, Davide Carnevali*

14 la questione teatrale

E se provassimo a rottamare il teatro vecchio e inutile? - di *Ugo Ronfani*

16 TEATROMONDO

30 DOSSIER LUCHINO VISCONTI

56 drammaturgia

Nel cono d'ombra di Spiro Scimone - di *Roberto Canziani*

60 nati ieri

Ventisettesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Narramondo Teatro - di *Mariateresa Surianello*

63 foyer

di *Fabrizio Caleffi*

64 CRITICHE FESTIVAL

98 danza festival

Santarcangelo danza: figure per un vocabolario della relazione - I borderline di Platel sulle note di Monteverdi - Il giovane Mozart secondo van Hœcke - di *Lorenzo Donati, Domenico Rigotti e Francesco Tei*

102 lirica festival

Sasha Waltz e Wayne McGregor: due coreografi per Didone ed Enea - Rossini Opera Festival: tutti in platea con Torvaldo e Dorliska - di *Andrea Nanni, Domenico Rigotti e Pierfrancesco Giannangeli*

106 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

108 testi

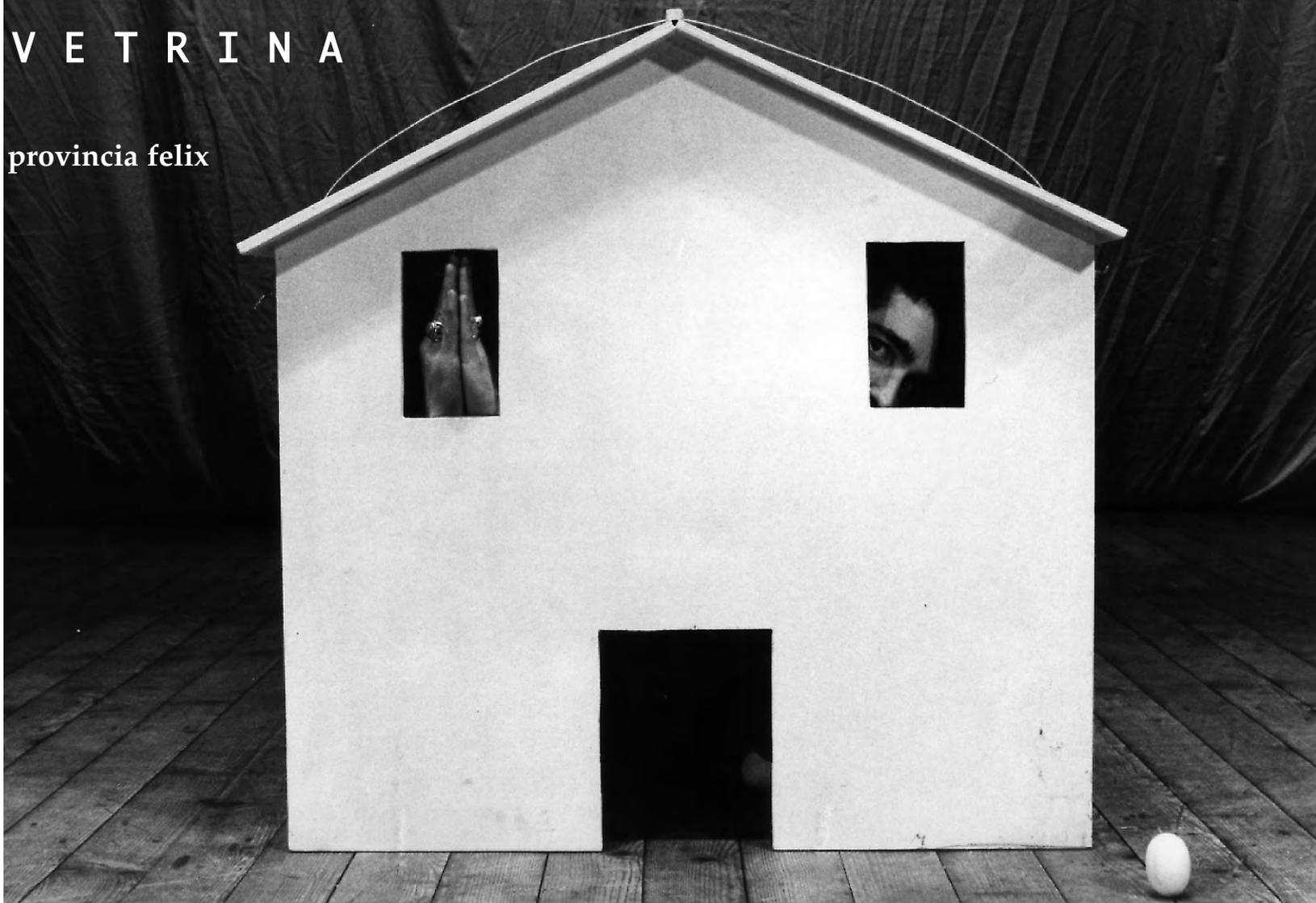
Lina (quella che fa brutti sogni) di Massimo Salvianti - *Precario equilibrio* di Elio Forcella, Premi Vallecorsi 2006

124 la società teatrale

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

in copertina: *Ritratto di Luchino Visconti*, illustrazione digitale di Emiliano Ponzi

...e nel prossimo numero: speciale drammaturgia canadese; Pierre Cardin mecenate del teatro; Progetto Arrevuoto a Scampia/parte seconda; il Festival Mondiale del Teatro di Marionette a Charleville-Mézières; lettere da Parigi, Barcellona, Madrid, New York; le recensioni della prima parte della stagione e molto altro...



PICCOLI TEATRI CRESCONO

vecchie geografie e nuovi equilibri

di Renato Palazzi

Le tradizionali capitali dello spettacolo cedono il passo a realtà periferiche meno vistose ma più agguerrite - Cesena, Ravenna, Rimini, Pontedera, Castiglioncello, Schio, Casalmaggiore e tanti altri sono diventati i luoghi privilegiati di una nuova vitalità artistica e di un "neodecentramento" che parte da esigenze locali e non più centrali - A questo corrisponde un declino culturale delle metropoli e dei Teatri Stabili, ormai meri contenitori passivi di spettacoli ed eventi

Vorrei riprendere qui e approfondire una serie di temi su cui mi è capitato in questi ultimi mesi di riflettere in diverse sedi - compreso un interessante *master* all'Università Bocconi - e che riguardano un fenomeno la cui portata potrebbe incidere profondamente sugli assetti della scena italiana: mi riferisco al progressivo spostamento degli equilibri artistici e organizzativi della vita teatrale dalle tradizionali capitali dello spettacolo verso quelle che una volta si sarebbero in vario modo definite "periferie", e al parallelo, possibile declino delle grandi città come fulcro dei processi della creazione culturale. È difficile, in questo campo, definire con chiarezza tendenze magmatiche e magari destinate a subire in breve tempo frenate o ulteriori mutazioni: partendo da una serie di impressioni sparse, che derivano necessariamente da esperienze dirette e per vari aspetti frammentarie, tenterò di mettere insieme un quadro in cui far rientrare con la maggiore coerenza possibile elementi di natura e

matrice diversa, sia pure sotto forma di annotazioni in divenire, in cui gli interrogativi superano al momento le certezze. È comunque interessante notare come tali sensazioni procedano in parallelo con le osservazioni del professor De Rita, presidente del Censis, in merito al primato (economico, civile) della dimensione del borgo rispetto alle aree metropolitane. Dunque, il primo punto da cui occorre partire - e non è questione di oggi - è l'evidente circostanza che da alcuni anni a questa parte le spinte più decise al rinnovamento del teatro italiano sono venute quasi esclusivamente da gruppi nati e radicati in piccoli centri della cosiddetta provincia anziché da realtà operanti in un più vasto contesto urbano: piaccia o non piaccia ciò che fanno, è incontestabile che la Societas Raffaello Sanzio sia attiva a Cesena, il Teatro delle Albe e Fanny & Alexander a Ravenna, i Motus a Rimini, i Lenz a Parma, e così via fino a risalire alle storiche esperienze di Pontedera o del Teatro Settimo. Anche quando è capitato che proposte particolarmente incisive maturassero a Roma o a Milano, esse venivano per lo più da zone non protette, fuori da qualunque panorama istituzionale. Le ragioni di una simile inversione dei ruoli sono molteplici, e legate sovente alle differenti politiche delle amministrazioni locali. In questo caso basterà rilevare, su un piano generale, che la situazione più raccolta, meno dispersiva dal punto di vista dell'offerta favorisce senza dubbio - oltre all'attitudine al rischio e alla ricerca, nonché al proficuo rapporto con un pubblico non bersagliato da mille sollecitazioni - una maggiore attenzione da parte dei competenti uffici comunali o regionali, e una più sollecitata facoltà di intervento a sostegno di entità che si trovino anche in una fase iniziale del loro cammino. Nella grande città, viceversa, all'innata indifferenza finisce in genere con l'assommarsi l'esigenza di mantenere in vita organismi consolidati, fatalmente a scapito di chi bene o male si affaccia per ultimo in un orizzonte ormai stabilizzato. Parallelemente a questo impulso - ma non necessariamente e non sempre legato a esso - si va sviluppando con crescente intensità una diffusa, rilevante propensione al recupero e alla ridestinazione a una piena attività di sedi teatrali di importanza più o meno storica in cittadine, borghi o villaggi talora di poche migliaia di abitanti: per rendersi conto dell'entità del fenomeno basta pensare che nella sola provincia di Mantova sono ben nove le ribalte di questo tipo restituite ultimamente alle loro antiche funzioni.

Neoavanguardia sulle rive del Po

La ritrovata lungimiranza di sindaci e assessori alla cultura non si limita a correggere i perversi effetti di una trascuratezza che ha avuto il suo apice intorno alla metà del secolo scorso, quando una gran parte degli edifici di questo tipo sono stati abbandonati a se stessi o adibiti ad altri usi, divenendo per lo più improvvisate sale cinematografiche o depositi e magazzini, ma ha anche fornito nuove occasioni distributive a un sistema che rischiava di ritrovarsi chiuso e sclerotizzato. Al contrario di quanto si sarebbe potuto prevedere, questa rete di spazi capillarmente dislocati sul territorio - ammesso che di vera e propria rete sia lecito parlare - non si è ripiegata sulle compagnie locali e sulle recite dialettali, ma si è aper-

ta a programmazioni impegnative e avanzate, spesso audacemente avanguardistiche. Se in passato molti eventi atipici occorreva andarseli a cercare in centri di medie proporzioni come Modena o Prato, oggi è sempre più evidente che certi ricercati spettacoli d'autore arrivano a Soresina o a Fiorenzuola d'Arda ben prima che a Milano: è emblematico il caso di Casalmaggiore, un paesone di neanche quindicimila abitanti affacciato sulle sponde del Po tra le province di Cremona e Parma, dove fino a pochi anni fa i soli spettacoli cui si potesse assistere erano quelli di qualche volonterosa filodrammatica: oggi, grazie anche alla passione e all'intraprendenza di un coraggioso direttore artistico, Giuseppe Romanetti, il pubblico del settecentesco Teatro Comunale segue, senza batter ciglio, i lavori più ardui di Remondi e Caporossi o dei Marcido Marcidorjs, di Enzo Cosimi o di Saburo Teshigawara. La bontà di situazioni di questo tipo è garantita da diversi fattori: il primo - al di là di una maggiore freschezza culturale - è sicuramente la possibilità di un interscambio diretto fra il teatro e i suoi frequentatori, quale altrove non sarebbe consentito attuare. In particolare, i responsabili di tali sale hanno l'opportunità di formare, di addestrare il proprio pubblico partendo praticamente da zero, modellandone i gusti e le aspettative con quelle opportune iniziative di sostegno - corsi preparatori, seminari, cicli di incontri - che i teatri di città non hanno più modo di organizzare con uguale efficacia. Non è inoltre da sottovalutare il fattore di identificazione fra gli abitanti e il loro teatro, spesso oggetto di orgoglio municipale, sempre al centro di uno stretto rapporto partecipativo, di un contatto diretto, a volte persino di un immediato



In apertura un'immagine da *Alla bellezza tanto antica*, della Societas Raffaello Sanzio; in questa pag. alcuni degli interpreti del *Baldus*, del Teatro delle Albe (foto: Silvia Lelli).

scambio di idee e di un confronto critico fra chi lo guida e chi lo frequenta, che in altri contesti più impersonali non avrebbe mai spazio. Un forte esempio di questo tipo di nodi affettivi fra il luogo e i suoi potenziali fruitori si è avuto di recente a Schio, dove il Teatro Civico è a tal punto considerato un importante monumento cittadino che le modalità del suo recupero - realizzato fra l'altro con criteri d'avanguardia, coinvolgendo attori e registi accanto agli architetti che curavano i lavori - sono state stabilite attraverso un sondaggio condotto mesi prima fra l'intera popolazione.

Un decentramento autonomo

È interessante notare come un simile legame sembri radicalmente ribaltare gli schemi classici del vecchio decentramento: è infatti assodato che la maggior parte dei progetti di tal genere realizzati a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta si sono risolti in dolorosi fallimenti proprio per il rigetto di un pubblico che a lungo andare esprimeva un sottile rifiuto per il concetto in sé dello spettacolo "sotto casa", preferendo far coincidere l'adesione al rito teatrale con un ideale spostamento dalla provincia verso la città, o dalla periferia verso il centro. Oggi, ovviamente, molte cose sono cambiate rispetto ad allora, prima di tutto il fatto che il moltiplicarsi di iniziative teatrali sul territorio non è più, appunto, il frutto della scelta di istituzioni *centrali* che in qualche modo, un po' colonialisticamente, calano dall'alto, ma è l'esito di una volontà che sale in un certo senso dal basso, da un bisogno più o meno consapevole e manifesto, ma diffuso, di dotarsi di autonome strutture culturali, che ricorda in un certo senso l'epoca di passaggio fra Ottocento e Novecento, quando molte di queste sale teatrali di paese sorsero per iniziativa di cooperative o società di mutuo soccorso. Qualunque sia la valutazione che si dà del fenomeno, sta di fatto comunque che l'abitante di Casalmaggiore - per tornare all'esempio precedente - ha ormai acquisito l'abitudine di optare per il suo teatro anziché scegliere i fasti delle platee parmigiane, distanti appena una ventina di chilometri. Questo mutamento delle abitudini non incide soltanto significativamente su una più ampia penetrazione della cultura teatrale, ma giova anche molto ai gruppi stessi, che acquisiscono ulteriori sbocchi per

le loro creazioni. Per motivi sia di spazio che di bilancio, è ovviamente più facile che i teatri dei centri minori accolgano gli spettacoli di Emma Dante o di Massimiliano Civica, di Ascanio Celestini o di Mario Perrotta che quelli di grandi compagnie pubbliche o private, creando una sorta di mercato parallelo dove possono inserirsi anche quelle realtà giovani e meno note che non avrebbero collocazione su ribalte urbane più "ufficiali". In molti casi, i comuni dotati di palcoscenici attivi tendono a consorziarsi, creando dei veri e propri piccoli circuiti utili a garantire una certa circolazione dei prodotti: e ultimamente non è neppure infrequente che da simili consorzi di comuni nascano addirittura dei vivaci festival estivi. A "Inequilibrio" di Castiglioncello, la fortunata rassegna di Massimo Paganelli che nasce da una formula del genere, e che sviluppa anche ampiamente "residenze" e co-produzioni, altre se ne stanno via via aggiungendo, come "Il grande fiume" che Luigi Ronda propone in una serie di località lungo il Po tra Cremona e Parma, o "Terre d'acqua", l'ultima impresa - fra Po e Oglio - del solito, infaticabile Romanetti.

Grandi città in passivo

Questa fioritura di nuovi spazi solo all'apparenza marginali coincide anche con un declino della metropoli quale luogo privilegiato della fruizione teatrale? Mi è difficile, al momento, fornire una risposta univoca a questo interrogativo, che richiederebbe a ogni modo di distinguere caso per caso. L'impressione è che le grandi città - rispetto al passato - si stiano avviando sempre più a diventare dei contenitori passivi tesi a favorire il mero consumo di spettacoli ed eventi, mentre l'autentica produzione delle idee artistiche avviene ormai altrove. Anche rispetto alla tempestività di questo consumo ci sarebbe qualcosa da dire, visti i ritardi ormai cronici con cui proposte neppure troppo secondarie approdano ai "cartelloni" dei teatri più importanti. Che l'epicentro della vitalità teatrale si stia rapidamente spostando altrove mi pare d'altronde testimoniato anche da meri riscontri quantitativi: se infatti le sale delle ex-capitali del teatro sono spesso cronicamente e desolatamente semi-vuote - a meno che non si tratti di assistere al nuovo lavoro di Peter Brook o di Nekrosius, ma queste suggestioni delle mode costituiscono comunque delle eccezioni -

è difficile imbattersi in vuoti così vistosi a Perugia o a Ivrea. E si tratta, di norma, di un pubblico enormemente più motivato, più curioso, più consapevole. Si può anzi forse dire che l'unico vero pubblico teatrale sia oggi questo della provincia, mentre quello urbano sta sempre più diventando un'enorme platea televisiva in libera uscita. In altre circostanze mi è già capitato di ricordare, in proposito, ciò che mi è capitato di vedere l'estate scorsa a uno degli appuntamenti del festival Il Grande Fiume. *La parigina* di Becque con la regia di Massimiliano Civica, spettacolo neppure tra i più facili, andava in scena in una località sperduta su un argine del Po vicino a Roccabianca: pioveggina, la serata era umida, volavano sciami di zanzare, eppure le sedie erano tutte occupate e a nessuno veniva in mente di tornarsene a casa!

In questa pag. il teatro di Schio; nella pag. seguente, in alto, Maria Luisa Abate in *A tutto tondo, nuova certificazione del mondo* di Suzie Wong, dei Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa (foto: Carlo Manzato); in basso una scena di *La felicità di tutti*, di Fanny & Alexander (foto: Patrizia Piccino).



Il vantaggio della città dovrebbe consistere all'apparenza nella varietà, nella molteplicità delle scelte e delle occasioni che essa consente: ma sovente questa pluralità delle offerte rischia di tradursi in un'adesione anonima, indifferenziata, dove un ruolo decisivo lo gioca purtroppo l'informazione giornalistica preventiva, spesso legata a gerarchie del tutto casuali. È capitato, capita, capiterà ancora che spettacoli il cui impatto risultava fortissimo nel programma di festival o in altri contesti più ristretti e mirati, una volta approdati nelle sale milanesi o romane letteralmente sparissero senza che la maggior parte dei loro destinatari naturali se ne accorgesse, in parte a causa di presentazioni sulla stampa sommarie e confinate in poche righe.

Stabili in crisi di identità

Questo spostamento di equilibri è un risultato dell'evidente crisi di ruolo e di capacità trainante del teatro pubblico? Difficile affermarlo con certezza. Però, senza dubbio, esso è il sintomo dello stallo - del fallimento? - di un progetto: i teatri pubblici nascevano come entità metropolitane per eccellenza e centralistiche per conformazione originaria: l'idea stessa di *stabilità*, in contrapposizione con la vocazione itinerante tipica della tradizione capocomicale italiana, implicava di per sé un radicamento, una concentrazione delle risorse in alcuni capoluoghi con la progressiva esclusione delle località del circondario, costrette a gravitare culturalmente su di essi. Non è forse un caso che l'abbandono, l'accantonamento di queste sale di provincia sia iniziato proprio nell'epoca d'oro degli Stabili. Adesso che essi sono a dir poco meno caratterizzati, le cose - comunque si voglia interpretare il senso e il valore del fenomeno - si sono avviate in direzione esattamente opposta. Alle ragioni strutturali si potrebbero forse aggiungere dei motivi di ordine più specificamente estetico: le linee di ricerca oggi più avanzate esprimono infatti la tendenza a perseguire un rapporto ravvicinato, quasi carnale tra l'azione scenica e lo spettatore: all'eterea costruzione metaforica si sostituisce sempre più la mera sollecitazione sensoriale degli intervenuti, la provocazione olfattiva, sonora, visiva nei loro confronti. La materia allo stato bruto subentra alle raffinate composizioni scenografiche, la comunicazione di contenuti razionali lascia il posto al tentativo di stimolare reazioni fisiologiche come la nausea, il fastidio, il disgusto. Non a caso molti artisti contemporanei, da Jan Fabre a Rodrigo Garcia, vanno oltre la pura presenza dei corpi alla ribalta, ne indagano la pregnanza dei liquidi organici, l'urina, il sangue, le lacrime, il sudore.

È arduo ipotizzare se questa continuerà a essere la fisionomia del teatro del futuro: ma di fronte alle trasformazioni attualmente in atto, il minimo che si possa dire è che di sicuro non contrastano con spazi più ridotti e meno ingabbiati

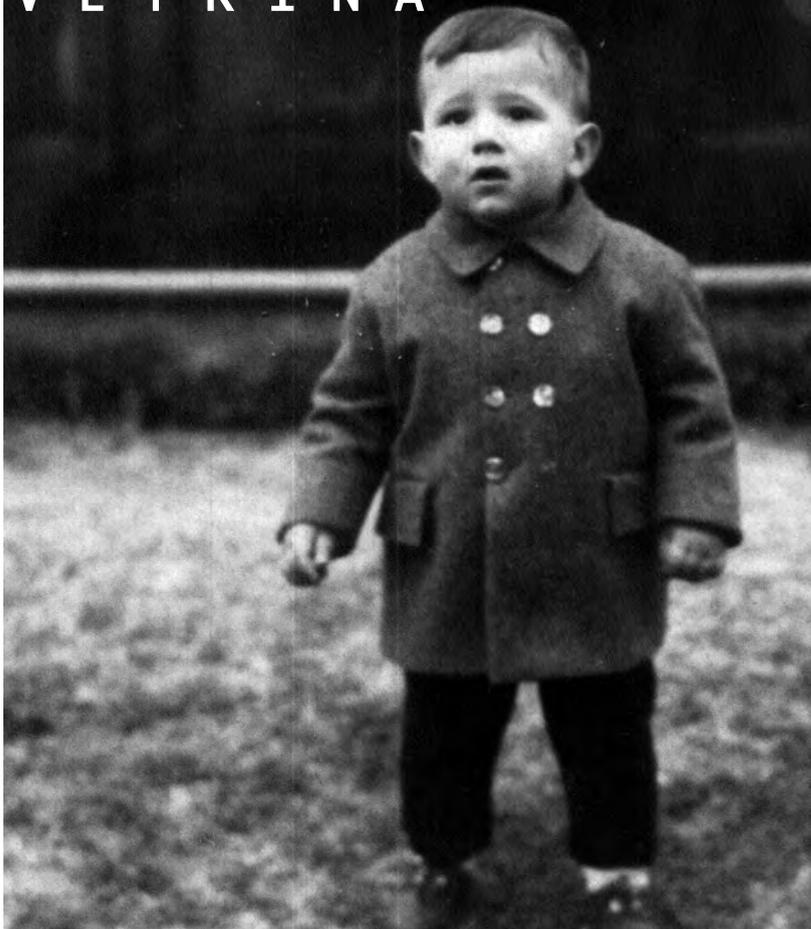
istituzionalmente. Questo tema della vicinanza è ad esempio apertamente teorizzato da Paganelli, che potendo usare sale di dimensioni diverse preferisce orientarsi su quelle di non più di cento, duecento posti, dove il teatro rinuncia a essere un'abbagliante macchina spettacolare e torna a essere la messa in comune di un'idea, di un argomento fra gli interpreti e una piccola comunità di poche decine di persone. Quel che è evidente è che se non il teatro di regia,

almeno un certo apparato del teatro di regia sembra oggi in fase di netto superamento: anche in senso anagrafico, a mano a mano che dalla generazione dei Ronconi e poi dei Lavia si scende sotto la soglia dei cinquant'anni, dei quaranta, dei trenta, sempre meno si individuano figure vicine a un'idea di rappresentazione come mediazione interpretativa di un testo, come direzione degli attori, come messa

a fuoco di un ambiente e di un elevato numero di personaggi, e sempre più si riscontra un pullulare di gruppi che praticano un linguaggio ambiguo tra parola e danza, un costante richiamo alle arti visive, una scarna manipolazione di elementi della realtà e di sentimenti personali. Questo, sia chiaro, non significa che non si vedranno più le commedie di Goldoni o i drammi di Cechov: ma, quale che sia il giudizio che ne diamo, è probabilmente inevitabile che a poco a poco le *Locandiere* e i *Giardini dei ciliegi* diventino esperienze in qualche modo minoritarie, e che i palcoscenici immaginati per accogliere quegli imponenti impianti scenografici, quegli attori declamanti, quegli innumerevoli stuoli di docili abbonati per i quali il teatro comincia con Shakespeare e finisce con Pirandello siano condannati a tramutarsi in obsolete cattedrali nel deserto. ■



Dacci oggi il



Due drammaturghi italiani incontrano il “collega” argentino (e spagnolo di adozione) Rodrigo García, che questa estate è stato presente in molti nostri festival, e con lui parlano del suo metodo di lavoro, dei temi ricorrenti e della commistione di linguaggi presenti nei suoi testi, del problema delle sovvenzioni, del rapporto con gli attori e con il pubblico

di Ricci/Forte

Volterra. Bar di fronte al teatro Persio Flacco. Vedendo le centinaia di chili di prodotti commestibili che precipitano a pioggia dal cielo nel suo ultimo spettacolo, come un segno biblico dell'Apocalisse, ci aspettavamo un uomo diverso dal ragazzo mite, jeans e t-shirt identica a milioni di altri, che si siede accanto a noi ordinando una bottiglia di prosecco italiano. La conversazione con Rodrigo, iniziata a Santarcangelo, prosegue con un brindisi alla drammaturgia contemporanea. Divertito dal fatto di “chiacchierare” con due colleghi italiani - è risaputa la sua insofferenza ai giornalisti e agli intellettualismi - Rodrigo fa cadere del vino sul tavolo. Ne approfittiamo per insegnargli il cerimoniale di bagnarsi il dito e toccare il collo dell'altro per portare bene...

RICCI/FORTE - *Rodrigo, dal momento che sei particolarmente presente quest'anno in Italia provocando elettrocircuiti nei maggiori festival (Colline Torinesi, Santarcangelo, Volterra, Drodesea), non temi la sovraesposizione? Proprio tu che demonizzi il rito barbaro dell'iperconsumismo, non ti senti - ora come ora - un prodotto culturale usa e getta, al pari di una confezione di ketchup da discount?*

RODRIGO GARCÍA - Lavoro in teatro da circa vent'anni producendo moltissime opere, direi piuttosto radicali, e mi è andata sempre male. Nel senso che ho avuto continuamente problemi con gli altri professionisti che davano della «merda» alle mie opere. Nonostante tutto, ho continuato per la mia strada. Poi, un bel giorno, ti accorgi che la gente davanti al tuo nome dice «Ah, Rodrigo García!!!!». Sì, d'accordo, ma García non è

nostro KETCHUP quotidiano

spuntato come un fungo. Se in Italia, Francia, Germania mi conoscono da poco, ho lavorato in Spagna per quindici anni senza che nessuno mi sostenesse. Quindi la domanda che mi sono posto è: cosa è meglio, faticare come un matto senza che il pubblico mi veda?! Perché alla fine il pubblico non vedeva le mie opere. Si lavorava per tre mesi per finire in un piccolo teatro con una capienza di 120 persone, per una settimana e con un'affluenza giornaliera di 15-20 spettatori.

R./F. - Con quali sostegni sei riuscito a finanziare i tuoi primi lavori?

R.G. - Con la pubblicità. Sono stato attratto dal teatro sin da giovane. Mio padre, brusco e autoritario, mi diceva che ero «senza pane», che col teatro sarei morto di fame. Se, invece, studiavo mi avrebbe pagato gli studi. Gli dissi che volevo studiare filosofia, ma anche questo lo faceva rabbrivire dall'orrore. Così decisi di fare pubblicità. Per anni ho finanziato i miei spettacoli guadagnandomi da vivere come pubblicitario.

R./F. - Inquietante paradosso per uno come te che mette all'indice le grandi major aziendali del pianeta.

R.G. - All'inizio credevo fosse un lavoro creativo. Convincevo la gente a comprare sempre più prodotti di consumo. Un sistema eticamente ambiguo, basato su una falsa verità. I prodotti che aiutano a vivere meglio sono pochi: quasi tutti creano dipendenza e non sono necessari, mentre lo scopo dell'arte è migliorare la società. Per anni ho vissuto due vite parallele. Un giorno il corpo mi ha detto basta e ho mollato. Diciannove anni di teatro... ma solo da sei posso vivere di questo lavoro.

R./F. - Si può dire che tu sia stato una sorta di Robin Hood, utilizzando il denaro di quelli che poi sculacciavi rudemente a teatro. Niente sovvenzioni pubbliche?

R.G. - Infinitesimali. Per me e per la mia compagnia è stata dura. Siamo persone che, dinanzi ai problemi o al recente successo, continuano a fare le cose in cui credono. Se viene molto pubblico vuol dire che si può comunicare con più gente. Anche se questo genera altri problemi. Al festival di Avignone, per vedere il mio teatro, il pubblico doveva pagare il doppio di qualsiasi altro biglietto. Siamo di fronte a un'enorme contraddizione. Le mie sono opere che criticano il capitalismo e poi vengono viste solo da persone che possono pagare tanto perché appartengono alla classe sociale che schiaffeggia. Questo mi fa riflettere per il futuro del mio lavoro. Quello che guarda è lo stesso a cui mi rivolgo?

R./F. - La tua voglia di comunicare spesso si trasforma in una forma di fustigazione dello spettatore, messo a disagio e all'erta per l'intera durata dello spettacolo: umiliazione, aggressione, simulazioni di atti sessuali, linguaggio trasgressivo, perversioni, urtano le paure e i tabù del pubblico borghese tirato in causa - quello da Colazione da

McDonald's e da Viaggio vacanze da polli in batteria tregior-nituttocompresobevandescluse a Disneyworld - scatenando reazioni come alzarsi dalla confortevole poltrona, non riuscendo a sostenere un simile colpo basso alla decenza, e urlare a squarciagola BASTA!, come è accaduto qui, a Volterra; oppure ritornare a casa ripensando allo spettacolo perché, forse inconsciamente, quello smottamento ha instillato dubbi, provocato una masochistica presa di coscienza.

Colline Torinesi

Sfiducia nell'Occidente

Desconfianza, ossia diffidenza, sfiducia: quella di un giovane regista nei confronti del mondo occidentale, del suo stile di vita e dei suoi valori. Una diffidenza che si esprime sul palcoscenico spoglio in una serie di *tableaux vivants*, brevi sipari animati da tre attori, che sono soprattutto mimi e danzatori. Una donna pare cercare con le gambe di conquistare

una salda presa sul terreno; i tre ricompongono con nastro adesivo e bastoncini di legno una grossa lattuga e altri ortaggi; alcuni figuranti ricreano il contesto di un grave incidente; sacchi di terra vengono aperti e utilizzati per ripiantare verdure; latte, farina e miele sono generosamente versati sui corpi degli attori in differenti momenti dello spettacolo. Tutto questo si succede in assoluto silenzio, mentre su uno schermo sfilano le meditazioni di García: considerazioni e pensieri in libertà suscitati dall'osservazione di abitudini e mode degli europei, schiavi del proprio cellulare e impegnati a cercare forme di trasgressione, quale il tatuaggio, divenute ormai banalmente omologanti. Parole e azione scenica, tuttavia, non risultano complementari e lo spettacolo pare percorrere due strade parallele che soltanto in un'occasione riescono a incontrarsi. Ciò avviene quando uno degli attori, conquistata finalmente la parola, si lancia in una fredda e sarcastica arringa contro una nota marca statunitense di ciambelle, accusata di produrre dolci tanto artificiali quanto nocivi per la salute. In questo frangente la messa in scena raggiunge compattezza e coesione, qualità altrimenti assenti in uno spettacolo che non riesce a saldare in unità invenzioni visive e verbali originali. E non basta certo la costante presenza in scena di una tartaruga - García dichiara di volerne imitare il ritmo lento e meditativo - a garantire coerenza ed efficacia all'allestimento. *Laura Bevione*

APROXIMACIÓN A LA IDEA DE DESCONFIANZA, testo e regia di Rodrigo García. Luci di Carlos Marquerie. Suono di Fernando Esparza. Video di Daniel Iturbe. Con Juanjo de la Jara, Angeles Mateus, Jean Benoit Ugeux. Prod. La Camicería Teatro, Madrid - Bonlieu Scène Nazionale, Annecy. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

In apertura due ritratti di Rodrigo García, da piccolo e da adulto.

Gli spettatori sono per te parte di una società malata che bisogna aiutare?

R.G. - Non saprei. Negli ultimi tempi mi sento abbastanza deluso non dal pubblico, ma dalla società in cui viviamo. Sono molto confuso, non so se ha senso continuare a fare questo tipo di teatro. So bene che è ingenuo e utopico da parte mia pensare che col mio lavoro possa dare una mano e che, attraverso il teatro, la gente cambi. Continuo a lavorare perché le opere d'arte mi hanno aiutato a vivere e questo mi porta a pensare che, successo a me, potrebbe succedere anche a molte altre persone. Sarebbe una grande coincidenza se questo accadesse con un'opera mia. Quando ho qualche barlume di lucidità penso che se, per un'ora e mezzo, riesco a far stare delle persone sedute comodamente su delle poltrone rosse e farle sentire a disagio, ho ottenuto un gran risultato.

R.I.F. - *In Italia si tende a incasellare gli artisti in un genere. Parliamo dello spiazzamento del pubblico rispetto*

anche ai due monologhi, pacati e congelati, di Borges+Goya, dove non traspare il tuo teatro fisico e crudo a cui ci hai abituati ma qualcos'altro. Non sanno che si tratta di un lavoro antecedente e che un artista possa crescere evolvendosi. I testi di questo spettacolo sono, invece, impietosi e ossessivi, altrettanto quanto le azioni in altri. È dura ammetterlo anche per noi drammaturghi ma sembra che le parole non suscitino nello spettatore la stessa pressione delle immagini...

R.G. - Vero. La gente è più tollerante col testo. Poco tempo fa ho realizzato un'altra piccola opera, *Aproximación a la idea de descofianza*, presentata al Festival delle Colline Torinesi. Riflette il momento che sto vivendo adesso: non è "trash", è più intima. Adesso è quello che sento di fare. Se pensassi in termini di mercato, come mi accusano, per me sarebbe più facile continuare a fare opere come *Agamennone* o *Ronald il pagliaccio del McDonald's*.

R.I.F. - *Torniamo, allora, alle tue ispirazioni. Coniughi elementi del passato con la cultura pop, attingi da sfere diver-*

Santarcangelo

L'INFEZIONE DEL'ARTE secondo Rodrigo García

L'immagine ferma, barocca e surrealista o quotidiana, il pulsare del ritmo video e la parola monologante sembrano le risposte attuali di Rodrigo García a una crisi che circa un anno fa ne aveva bloccato la creatività. La domanda che lo tormentava era, più o meno, questa: come si fa a criticare la trasformazione dell'uomo in merce globale e la sua svendita perpetua attraverso spettacoli di sempre maggiore successo, che creano un "marchio" Rodrigo García, opposto ma alla fine analogo a quello di una qualsiasi delle aborrite ditte che ci avvelenano e rendono schiavi? In questi due monologhi la risposta sta principalmente nella parola: aperti entrambi da serrati montaggi video, sono presto immobilizzati in un dire quasi spoglio, che rifiuta la performance violenta o seduttiva, i clisteri alla coca cola, i bagni nella farina, l'odore di hamburger ricorrenti nei precedenti lavori. A due artisti sono intitolati, a Borges e a Goya. Ma non discutono generalmente d'arte, bensì riprendono temi cari al regista-autore argentino e alla sua compagnia madrilenà. Quello dedicato a Borges è una riflessione sulla cecità politica di chi non ha saputo denunciare la dittatura di Videla, le torture, di chi si è chiuso nella torre d'avorio mentre la società, intorno, soffriva e si disfaceva. Il volto cieco del poeta, un cane, la Thatcher, Maradona, le madri di Plaza de Mayo, scene pornografiche si alternano in video, prima di lasciare il campo alla proiezione della traduzione del testo spagnolo detto dal bravissimo, freddo, Juan Lloriente, trasformato in fantascientifica creatura azzurra dalle lunghe unghie che osserva e poi addenta una mela colta da un verde prato sintetico fiorito di pomi avvelenati, forse frutti di una conoscenza che non è dato assaporare. Ma tutto è narrato attraverso lo sguardo di un giovane diciassettenne desideroso di scrivere, che giudica il vecchio poeta "traditore", alla ricerca di un tempo perduto, rievocato con rabbia ma anche tenerezza. Così come uno sguardo "dal basso" avvicina a Goya, dopo il pulsare visivo di scene che ricordano la violenza dei suoi quadri della fase "nera". È un padre di famiglia, nel pelliccione dell'orso *maschotte* dell'Atletico Madrid, che racconta di aver messo mano ai propri risparmi non per portare i due figli a Disneyworld, ma per pagare un filosofo tedesco e, dopo una folle corsa in taxi, entrare di notte al Prado per vedere Goya. Meglio passare un po' di tempo con le sue visioni che «con un figlio di puttana qualsiasi». Questi monologhi ci ricordano che García, prima che un regista "scandaloso", è un drammaturgo capace di osservare le derive di un quotidiano travolto da un sistema onnipotente, che infetta le vite e l'immaginario. Qui, però, piuttosto che l'auspicata essenzialità o la fuga dal "marchio" Rodrigo García, si respira un'aria di già visto, di statico, di ripetizione tematica, senza la profondità poetica di certe immagini di *Jardineria humana*, senza la violenza quotidiana e mitologica di *After Sun*, senza - per restare nel campo dei lavori basati principalmente sul testo - l'insinuante e rivelante cattiveria di *Creo que no me habéis entendido bien*. Massimo Marino

In basso una scena di *Borges+Goya*, testo e regia di Rodrigo García.

BORGES+GOYA, testi, spazio e regia di Rodrigo García. Luci di Carlos Marquerie. Con Juan Lloriente e Gonzalo Cunill. Prod. La Carnicería Teatro, Madrid - Théâtre des Salines, Martigues - Teatro Llure, Barcellona. FESTIVAL SANTARCANGELO 06 (Rn).



se come arti plastiche, pubblicità, politica, calcio, pornografia, economia, letteratura, etc. Cosa tiene insieme queste estremità? Hanno un comune denominatore?

R.G. - Elemento costante è stato il tentativo di andare sempre contro il teatro, cercando una teatralità che non fosse quella che ti insegnano a scuola. Ho visto opere teatrali che hanno lasciato un segno nella mia vita. A diciassette anni, a Buenos Aires, vidi Kantor. Dopo aver visto una cosa come quella, la mia vita non è stata più la stessa. Poi ho avuto a lungo un forte interesse per le arti plastiche. C'è stato un momento in cui ho deciso di dire basta al teatro colto, al teatro del teatro. Ho sentito una sorta di responsabilità sociale. Mi sono detto che era il mondo a dover scrivere, non potevamo continuare a mettere in scena solo Beckett. Abbiamo bisogno di creazioni che abbiano a che vedere con le cose che accadono ora, non con la storia del teatro. Per questo ho iniziato a lavorare sulla mia autobiografia, sulla mia storia in Argentina, sulla mia storia di emigrante. Cambiare paese è stata una fase importante. Il rapporto con la ricchezza, con la povertà, con il cibo. Il mio è lo sguardo di una persona che viene dal terzo mondo e che vive nel primo mondo. Uno sguardo con un odio e una violenza latente.

R./F. - *Un odio che si canalizza nel processo drammaturgico... in che modo? Cominci un nuovo lavoro con un testo già compiuto o arrivi dai tuoi attori offrendo loro semi da far germogliare?*

R.G. - Agli inizi ho lavorato scrivendo l'opera preconfezionata. Con risultati scarsi. Il teatro è il rischio di incontrarti con le persone e non sapere cosa succederà. Ho tardato parecchio prima di arrivare alle prove non con un'idea finita, ma con spunti... e stare a vedere la direzione che prendevano. Per poi inchiodarli con la penna.

R./F. - *L'incognita è una parte fondamentale anche del nostro lavoro. La curiosità costringe anche te a rivedere continuamente i tuoi testi, nel timore che cristallizzarli in una forma equivalga ad una sorta di decesso?*

R.G. - Assolutamente sì. Io lavoro in ogni momento della vita, lavoro anche quando sono in strada, attingo sempre. Le prove servono a sperimentare e organizzare con gli attori un materiale in continua crescita. Non ripeto le cose. Quando propongo qualcosa e vedo che mi piace, passo ad altro. Su 8-10 settimane di prove, per 6 generiamo materia prima.

R./F. - *Che tipo di rapporto hai con i tuoi attori?*

R.G. - Dialogo. Anche se non parliamo mai. Cioè, io non parlo mai. Non spiego quello che voglio raccontare. Non dico... faremo questo. Voglio che si arrivi all'espressione del concetto con un'altra forma, con le azioni, senza parlare.

R./F. - *Un valore raggiungibile solo lavorando con lo stesso gruppo di persone. Una sorta di famiglia teatrale. È il tuo caso?*

R.G. - Sì. Il nucleo dei miei attori resta stabile. Con qualche piacevole visita, di tanto in tanto.

R./F. - *Prima si parlava di evoluzione artistica. Come vedi l'attivismo sulfureo di Rodrigo da qui a dieci anni?*

R.G. - Penso di lasciare il teatro. Penso spesso di essere vicino a poter dire di "essere arrivato". Non al top... ma al momento di lasciare. Magari per dedicarmi alla scrittura. Ma anche per occuparmi della mia vita privata, affettiva. Non è logico che i miei amici siano solo gli attori che lavorano con me e che io non possa vederne altri. Non hai tempo per leggere. Non ne hai per vivere. Sono completamente coinvolto con le mie opere.

R./F. - *Sia a Santarcangelo che a Volterra, infatti, ti abbiamo visto alla consolle, continuamente presente, parte integrante dello spettacolo...*

R.G. - Lo faccio sempre. Il distacco lo lascio ai registi allestitori, vecchia razza in estinzione. Com'è possibile mantenere una distanza quando si tratta di un pezzo di te che viene esposto? Sarebbe poco umano il contrario. Preferisco conservare un aspetto più artigianale, godendo e soffrendo con i miei attori.

Rodrigo García: scheda d'autore

Borges (1999), *After Sun* (2000), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2001), *La historia de Ronald el payaso de MacDonal's* (2002), *Creo que no me habéis entendido bien* (2002), *Aganennone* (2003), *La jardinería humana* (2004), *Borges + Goya* (2005). Sono alcuni dei titoli di "opere drammaticamente incorrette" che, messe insieme come dei tasselli, compongono il puzzle Rodrigo García, personaggio chiave della scena teatrale internazionale e icona del teatro "in-yer-face" o anche teatro di rottura. Drammaturgo, set designer, videoartista, regista, enfant terrible e irriverente Peter Pan, predicatore spregiudicato e fustigatore anarchico del mondo globalizzato, celebra in scena ossessioni, ingiustizie, nuovi rituali, contraddizioni, psicosi della società contemporanea castigando i consumatori passivi, destinati ad essere torturati e bolliti vivi - come astici - nel pentolone del sistema. Nasce in Argentina nel 1964 da genitori spagnoli emigrati. Una vita girovaga, senza fissa dimora, a 18 anni si trasferisce in Europa, a Madrid, dove lavora come pubblicitario e inizia a fare regia di classici contemporanei. Nel 1989 fonda la sua compagnia, "La Carnicería Teatro" (la Macelleria del teatro), che più che un omaggio al lavoro di suo padre nasce dall'orrore della mattanza umana organizzata a Buenos Aires. Si muove nell'area chiamata "alternative theatre": propone una nuova estetica perché riconosce il bisogno di una nuova etica. Il suo teatro, dapprima sperimentale, è stato poi sempre di più animato da una carica di denuncia sociale: più che uno spettacolo, è un teatro politico, il cui unico fine è quello di scardinare e smontare lo status quo. Riconosce come maestri Kantor, Bernhard, Pinter, Müller, Céline, Beckett, Larkin, Handke e artisti visuali come Nauman e Holzer che incorporano il linguaggio verbale nelle loro installazioni. Oltre ad essere un appassionato di arti plastiche, lo è anche della boxe e della gastronomia, che spesso fanno capolino nei suoi scritti e lavori. Tradotto in molte lingue, è stato rappresentato da diverse compagnie in Spagna, Francia, Svizzera, Italia, Argentina e Cile. Nel nostro paese i suoi testi più importanti sono editi da Ubulibri in "Sei pezzi di teatro in tanti round" (2003). Vincitore del Premio Ubu 2004. Nelle seguenti due grandi categorie di pazzi: quelli che diventano artisti per far fronte allo squallore e quelli che diventano artisti per dar noia ai loro genitori, Rodrigo si autoinclude nella prima! R./F.



In alto una scena di *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald*, testo e regia di Rodrigo Garcia.

R./F. - *A proposito di empatia, cosa ti ha portato il workshop, con attori italiani e non, che il magmatico Armando Punzo ti ha affidato?*

R.G. - Mi sta piacendo moltissimo perché con gli allievi adottato forme creative che nessuno di loro conosce. È importante che le giovani leve vedano che si può fare teatro costruendo su altre basi. Più che insegnare condivido con loro la libertà di rischiare, di sentirsi più fragili. A dispetto degli stranieri, gli italiani hanno ancora troppa paura a lasciarsi andare.

R./F. - *Ce ne siamo accorti anche nei nostri spettacoli. I giovani attori, anche quelli provenienti dalle migliori scuole, ricevono una formazione che tende a perimetrarli piuttosto che amplificarne i talenti. Tu gli apparecchi delle incandescenze e loro, dimentichi, sono pronti a tuffarsi in un sistema produttivo incancrenito senza lottare. Senza un'inquietudine.*

R.G. - Esattamente. Quindi la prima cosa che intendo condividere con loro è che l'attore, anzi la persona, è realmente la materia più importante del teatro. Il punto è che se nelle scuole di recitazione ci fossero altri tipi di insegnanti, forse la gente farebbe teatro senza stare a pensare tutto il tempo di andare poi a lavorare per la TV in una soap-opera o "impiegarsi" in una struttura da Stabile. C'è paura, manca la spudoratezza di essere onesti. Anche come drammaturgo, vedo un generale ripiegarsi sul passato, sulla storia nazionale... quanti sono da voi gli artisti giovani che fanno teatro seguendo a raccontare aneddoti della grande guerra... o di episodi sepolti invece di smembrare la condizione attuale?

R./F. - *(Sorridenti imbarazzati) Tra narratori e cunti... in Italia è peggio di un autobus all'ora di punta. Ma torniamo alla paura, protagonista di una tua video-installazione. Un sentimento che sembri voler combattere nel tuo percorso creativo e politico. C'è qualcosa che oggi fa ancora paura a Rodrigo?*

R.G. - *(Ci pensa a lungo)* La facilità con cui la gente parla male delle altre persone. *(Continua a pensare)* Non so cosa dirvi, ci sto pensando ma non so dirvi cosa mi fa paura. *(Sorridente)* Se più tardi mi viene in mente ve lo dico...

Scoppia a ridere e versa un altro giro di prosecco. In quel gesto leggiamo la risposta alla nostra domanda: non si può aver paura di nulla quando si ha uno sguardo espressivo spalancato sull'oggi. ■

Fondazione
Teatro dell'Archivolto

produzioni 20**06/2007**

ottobre 06

Cipputi. Cronache dal bel paese di Francesco Tullio Altan e Giorgio Gallione con Eugenio Allegri, Simona Guarino, Orietta Notari, Aldo Ottobriano, Giorgio Scaramuzzino, Federico Vanni regia Giorgio Gallione



ottobre-dicembre 06

La lunga notte del dottor Galvan di Daniel Pennac con Neri Marcorè regia Giorgio Gallione



gennaio-marzo 07

Il Bar sotto il mare di Stefano Benni con Fabio De Luigi regia Giorgio Gallione



marzo-maggio 07

Un progetto a cura di Giorgio Gallione dedicato all'opera di Alessandro Baricco

Seta con Claudio Bisio

Barnum con Rosanna Naddeo e Giorgio Scaramuzzino

Oceano mare (interpreti in via di definizione)

Fondazione
Teatro dell'Archivolto
p.zza Modena 3
Genova
telefono: 010.6592.1
fax: 010.6592.224
teatro@archivolto.it
www.archivolto.it

intervista a Juan Mayorga



Per una drammaturgia più umana

di Davide Carnevali

Juan Mayorga nasce a Madrid nel 1965; potrà forse apparire strano, ma il suo curriculum conta una laurea in matematica e un dottorato in filosofia. Teatralmente si è formato con il drammaturgo cileno Marco Antonio de la Parra, con Sarah Kane e con José Sanchis Sinisterra. Dal 1998 insegna drammaturgia e filosofia presso la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; è, inoltre, membro fondatore del collettivo teatrale El Astillero, e fa parte del consiglio di redazione delle riviste "Primer Acto" e "Acotaciones". Come autore si è rivelato all'attenzione del pubblico nel 1998 con *Cartas de amor a Stalin*, ma la consacrazione è avvenuta nel 2003 con *Himmelweg* e con *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* (scritta a quattro mani con Juan Cavestany), seguito l'anno successivo da *Últimas palabras de Copito de Nieve*, entrambe portate in scena dalla compagnia Animalario. Mayorga è oggi probabilmente l'autore castigliano più importante e rappresentativo della

sua generazione. *Hamelin*, la sua ultima opera, ha fatto incetta di Premi Max, il più prestigioso riconoscimento del teatro spagnolo.

HYSTRIO - Oltre ai quattro Max, *Hamelin*, si è aggiudicato tre Premi Telón Chivas, il Premio Ercilla, e il Premio Nacional de Teatro per la compagnia Animalario. Se tutto sembra confermare che il 2005 è stato "l'anno Mayorga", il 2006 continua bene...

JUAN MAYORGA - I premi ricevuti sono per me una sorta di sfida per il futuro: è nel lavoro seguente che devi meritarti il premio che ti hanno dato. Quelli che ha

Consacrato da numerosi premi come il miglior drammaturgo spagnolo del momento, il quarantenne Juan Mayorga racconta il suo ultimo spettacolo, *Hamelin*, discutendo delle urgenze e dei compiti della drammaturgia e di come intendere il teatro politico oggi

menzionato sono riconoscimenti assegnati da rappresentanti di varie professioni teatrali. Significa che ci sono colleghi che hanno fiducia in quello che stai facendo, e che non devi deludere. Ma in ogni caso, al di là dei premi, ciò che più mi dà forza è vedere i miei testi interpretati da ottimi attori.

HY - Gli attori di Animalario, a esempio. Perché

dopo Alejandro y Ana, e Últimas palabras de Copito de nieve, prosegue il lavoro con la compagnia diretta da Andrés Lima. Una collaborazione che sembra essere sempre più fruttuosa.

J.M. - In *Animalario* ho trovato innanzitutto amici con cui ho stabilito una profonda complicità lavorativa. Inoltre, sono un gruppo di attori straordinari, che Andrés Lima conosce alla perfezione. Andrés è un grande regista, molto immaginativo, e con la rara capacità di entrare in sintonia con differenti tipi di pubblico. Devo molto ad *Animalario*. Spero davvero di poter continuare a lavorare con loro, in futuro.

HY - Tornando a *Hamelin*: l'ho trovata una pièce completa, nel senso che offre spazio in egual misura ai due aspetti del fatto teatrale: quello che si rivolge direttamente al pubblico, e quello che riflette sulla propria natura.

J.M. - *Hamelin* è un'opera che si occupa di quello che succede intorno a noi, però è anche un'opera che si chiede quale sia lo scopo del teatro, e quali i limiti della rappresentazione: come interpretare un bambino di dieci anni? Come rappresentare le vittime senza prevaricare la loro voce? Ed è certamente un'opera che propone, in questa epoca di dominio della tecnica, un teatro al cui centro si trova l'immaginazione dello spettatore.

HY - Già, allo spettatore si chiede di creare con la propria fantasia luci, scenografia, costumi. Gli si chiede complicità, o meglio, un intervento in fase di creazione dell'opera.

J.M. - Il teatro è capace di tutto se riesce a fare dello spettatore un complice delle proprie difficoltà. Questo è ciò che ci hanno insegnato Shakespeare, Lope o Calderón, capaci di costruire qualunque spazio con la parola e l'immaginazione complice del pubblico. Ed è quello che, prima di loro, ci hanno insegnato da sempre i migliori narratori. *Hamelin* e tutto il mio teatro partono da una convinzione: non c'è nulla che l'immaginazione dello spettatore non possa creare.

HY - Sicuramente fare in modo che il pubblico partecipi attivamente a ciò che accade in sala, significa educarlo a vivere attivamente anche ciò che accade fuori dalla sala. La "politica" nel senso etimologico del termine...

J.M. - A mio giudizio, il miglior teatro politico non è quello che propaga con maggior efficacia un messaggio politico, ma quello che aiuta a fare di ogni spettatore un cittadino. Quello che fa in modo che lo spettatore esca dalla sala con uno sguardo più critico.

HY - Questo, a esempio, ci permette di restituire senso nuovo all'abusata espressione "teatro politico". Cosicché ora possiamo leggere Brecht non semplicisticamente come "il comunista", ma soprattutto come "l'umanista". Personalmente credo che il teatro debba avere questo compito di "educazione alla vita", educare a pensare.

J.M. - Sono d'accordo con la caratterizzazione di Brecht come umanista. E credo che la prima cosa che il teatro debba ricordare ai suoi spettatori è che ognuno ha una responsabilità assoluta rispetto al mondo e rispetto agli altri esseri umani.

HY - E in *Hamelin*, tracce di Brecht sono visibili. E di Sinisterra, naturalmente...

J.M. - José Sanchis Sinisterra è per prima cosa un grande

Hamelin

Incantatori pericolosi

HAMELIN, di Juan Mayorga. Regia di Andrés Lima. Scene e costumi di Beatriz San Juan. Luci di Pedro Yagüe. Suono di Nik Powell. Con *Animalario* (Roberto Álamo, Nieve de Medina, Javier Gutiérrez, Andrés Lima, Nathalie Poza, Alberto San Juan, Guillermo Toledo). Prod. *Animalario* - Vania Producciones - Teatro de la Abadía, MADRID.

Pochi ricorderanno che la celebre fiaba del Pifferaio di *Hamelin* ha due versioni, una adatta ai pargoli, nella seconda, il musicista incanta topi e uomini, e svuota la città non solo di ratti, ma anche di bambini. Più crudele, ma più simile al mondo in cui viviamo, allo stesso modo la *Hamelin* di Juan Mayorga, ispirata anche a un caso di pedofilia occorso anni fa a Barcellona, narra di una

comunità che non sa proteggere i suoi figli, innanzitutto perché non sa parlare loro. A raccontarcelo, il gruppo di attori affermato e affiatato della compagnia *Animalario*. Alberto San Juan si misura con la difficoltà di interpretare un bambino di dieci anni senza toccare i cliché della recitazione infantile; Guillermo Toledo e Javier Gutiérrez sono rispettivamente pubblico ministero e accusato, a dimostrare che Bene e Male non sono mai divisi da una linea ben marcata: Mayorga gioca spesso su questo terreno di frontiera per caratterizzare i suoi personaggi di rilievo, concedendo alla parte della ragione una certa facoltà di movimento. Il ruolo che desta maggior interesse è però quello riservato ad Andrés Lima: letteralmente *Acotador* è colui che pone le note al margine di un testo, e non è un caso che a occuparsene sia lo stesso regista della compagnia. Lima introduce e conduce i quadri scenici, recita didascalie e commenta l'accaduto, paladino dell'encomiabile virtù di non ridurre il gioco del teatro a mero espediente autocelebrativo, ma di orientarlo sempre in prospettiva critica. Trucco a vista sì, ma affinché anche il pubblico scopra la sua carta: mettendo in moto la propria forza immaginativa, chi vi assiste è chiamato a partecipare attivamente alla creazione dell'opera, considerato che la definizione dello spazio e il trascorrere del tempo non sono qui che semplici coordinate su cui lo spettatore ha il compito di costruire la propria idea di spettacolo. Mayorga non è pioniere in territori sconosciuti, e *Hamelin* è frutto di una tradizione che trova radici in Brecht, in Sinisterra, e nell'estetica della ricezione. Ma l'autore madrileni compone la sua drammaturgia con una perspicacia e una coscienziosità rare al giorno d'oggi. A partire da un dialogo drammaturgo-spettatore, che può diventare allora asse portante di un discorso che restituisce al teatro, oltre la dignità del fatto artistico, soprattutto il ruolo che gli spetta nella società. Quello di svegliare le coscienze dal torpore in cui facilmente cadono. Perché, anche se forse non è più tempo per le fiabe, di *Hamelin* ce ne sono ancora parecchie, e i misteriosi incantatori, quelli sembra non manchino mai. Davide Carnevali

In apertura una scena di *Hamelin*, di Mayorga e, nella pag. seguente, in alto, la locandina dello spettacolo *Alejandro y Ana*. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente, di Mayorga e Cavestany, entrambi messi in scena dalla compagnia *Animalario*; in basso un ritratto di Juan Mayorga.

amico, e poi un maestro straordinario. Non solo mi ha dato fondamentali nozioni di teatro, ma anche qualcosa di più importante. Ha fatto in modo che mi chiedessi ogni giorno perché e per chi fare teatro. Anche Brecht si è fatto costantemente questa domanda, forse come nessun altro autore del suo tempo: a cosa devo consacrare il mio lavoro? *Hamelin* senza dubbio si riconosce erede del suo teatro, che ha voluto fare di ogni spettatore un critico, e ha cercato che il pubblico sperimentasse sorpresa o sconcerto di fronte al quotidiano.

HY - In una delle scene più note del cinema italiano, il regista e attore Nanni Moretti se la prendeva con la deriva della lingua: «Ma come parla?! Le parole sono importanti!». Lei ha definito *Hamelin* «un'opera sul linguaggio. Su come si forma e come si ammalia il linguaggio».

J.M. - *Hamelin* è un'opera sul linguaggio come spazio di potere. Il pubblico ministero Montero, e la psicopedagoga Raquel, utilizzano un linguaggio "ben armato", con cui possono dominare altri esseri umani. Al contrario, la povertà della famiglia di Josemari comincia proprio dal linguaggio. In generale credo che una delle funzioni del teatro sia quella di aprirci all'ascolto di ciò che ogni giorno facciamo con le parole, cosicché possiamo sentire il desiderio di un "altro linguaggio".

HY - Tra tutti i personaggi, quello che però maggiormente incuriosisce è l'Acotador. Da una parte si propone come un intermediario tra scena e pubblico, dall'altra tra testo e attori. Mi sembra che sul palco si comporti come se stesse com-



GUILLERMO TOLEDO **JAVIER GUTIÉRREZ**
ROBERTO ÁLAMO **ALBERTO SAN JUAN**
TEXTOS: JUAN MAYORGA, JUAN CAVESTANY. DIRECCIÓN: ANDRÉS LJMA

piendo in parte il lavoro di un regista, in parte quello di un drammaturgo.

J.M. - L'Acotador - che solo in un certo senso può essere caratterizzato come "personaggio" - realizza questa doppia funzione di guardare all'interno - allo spettacolo - e verso l'esterno - all'assemblea di cittadini riuniti nella sala. Non è solo un narratore, ma anche un commentatore dello spettacolo. In un certo senso rappresenta l'Autore e il Regista, però anche lo Spettatore. In ogni caso, la sua presenza ci ricorda permanentemente che siamo nel campo della finzione. Nel dire: "Silenzio", o "Pausa", l'Acotador rivela che siamo davanti a un testo.

HY - Già, una consapevolezza più critica della componente testuale: può essere questo un punto di partenza per sanare i mali della drammaturgia? Se è vero che è malata... In Italia spesso si dice che il regista si sia mangiato il dramma...

J.M. - Anche se mi è capitato di lavorare in Italia, presso la Scuola "Prima del Teatro" di San Miniato, diretta da Roberto Scarpa, non mi considero un conoscitore del teatro italiano. Però l'impressione che ho avuto è che la nuova scrittura abbia in Italia meno possibilità che non in altri paesi europei, come Gran Bretagna, Germania o Francia. Apparentemente la situazione dell'autore italiano sembra addirittura peggiore di quella spagnola. Se davvero fosse così, sarebbe necessario intervenire, non solo per il bene degli autori, ma del teatro italiano in generale.

HY - Per concludere, citerei una sua riflessione, che mi pare molto opportuna in tempi come questi: «L'affermazione "questo non può essere teatro" è il risultato di una visione ridotta del teatro, di cui forse siamo in buona parte responsabili noi che ci occupiamo di teatro. Abbiamo abbandonato tante trincee, tante posizioni, che il teatro è arrivato a sembrarci capace di rappresentare solamente una minima porzione dell'esperienza umana». Mi sembra un buono spunto per chiederle: qual è oggi la necessità più urgente del teatro?

J.M. - La necessità del teatro di oggi è la stessa di sempre: rappresentare la vita umana. In tutta la sua complessità e peculiarità, nell'allegria come nel dolore, nella disperazione come nella speranza. ■

Per saperne di più...

Principali testi teatrali di Juan Mayorga pubblicati:
Siete hombres buenos, in Marqués de Bradomín 1989, Madrid, Instituto de la Juventud, 1990;
Cartas de amor a Stalin, Madrid, SGAE, 2000;
El jardín quemado, Murcia, Universidad de Murcia, 2001;
Teatro para minutos, Ciudad Real, Ñaque, 2001;
Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumemberg, Madrid, La Avispa, 2003;
Palabra de perro. El Gordo y el Flaco, Madrid, Teatro del Astillero, 2004;
Himmelweg (Camino del cielo), in "Primer Acto", CCCV, 2004;
Últimas palabras de Copito de Nieve, Ciudad Real, Ñaque, 2004;
Hamelin, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

Testi tradotti in italiano:
Lettere d'amore a Stalin, in *Teatro spagnolo contemporaneo*, vol. III (titolo originale: *Cartas de amor a Stalin*, traduzione di Emilio Coco), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004;
Altra cenere (titolo originale: *Más ceniza*, traduzione di Federica Frasca), Firenze, Aliena Editrice, 2004.



E se provassimo a il teatro vecchio



Cinquant'anni di latitanza riformatrice autorizzano qualche dubbio sui propositi del nuovo titolare dei Beni Culturali di "riscrivere le regole", uscendo dalla paranoica ossessione che il Fus sia la panacea di tutti i mali - Una proposta: gli Stati Generali del Teatro per uscire dal presente burocratismo consociativo facendo ricorso alle idee, alla creatività, alle competenze - Lettera aperta al ministro Rutelli

di Ugo Ronfani

Signor Ministro, da quando questa rivista è nata, diciotto anni or sono, il suo tema a bordone - staremmo per dire la sua ragione di essere - è stata la riforma del teatro, essendosi esaurite a nostro avviso, dopo tre decenni, le (parziali) spinte al rinnovamento del primo dopoguerra. Da questo nostro impegno lei potrà dunque dedurre la soddisfazione con cui, a poco più di due mesi dalla sua assunzione del ministero dei Beni e Attività Culturali, l'abbiamo udita proclamare, nel primo incontro con le rappresentanze dello Spettacolo, che «in questa legislatura si faranno le riforme. Quella del teatro compresa». Siccome è quasi cinquantennale la promessa dei vari governi di riscrivere le regole per il teatro, fin da quando era allora giovane ministro dello Spettacolo Andreotti; siccome la tematica della riforma teatrale ha tenuto occupati i parlamenti e gli esecutivi della Repubblica senza mai approdare al concreto; siccome anche il suo predecessore Veltroni si lasciò andare alla sua stessa promessa senza riuscire a mantenerla e, nel quinquennio di Berlusconi, con il ministro Urbani fu portata a compimento l'abolizione del Ministero dello Spettacolo, non certo all'insegna del potenziamento del settore, e l'accorpamento nel ministero della Cultura, lei comprenderà che la soddisfazione per il suo impegno riformatore si sia accompagnata in noi a un ragionevole dubbio. E non - badi - per sfiducia preconcepita nei suoi riguardi, quanto perché le precedenti frustrazioni di un'attesa delusa hanno alimentato in noi un comprensibile scetticismo. Convinti come siamo, ormai, che c'è una incomunicabilità di fondo, oggi in Italia, fra politica e cultura, e che nell'ordine delle priorità di governo, vere o presunte, le questioni culturali vengono agli ultimi posti. Vero è che nell'incontro sopra citato con cui lei ha ripetuto il *refrain* riformatore dei suoi predecessori si è parlato di concertazioni istituzionali, di pratiche di coordinamento con gli enti di territorio (peraltro problematiche finché il nodo dei rapporti fra Stato e Regioni non sarà sciolto), di un riesame, quanto mai necessario, del ruolo del teatro pubblico, e dell'intenzione di promuovere l'immagine oggi sbiadita del nostro teatro all'estero. Così com'è vero anche che sono stati indicati, dai tecnici, correttivi per affrontare lo stato di crisi della società teatrale: sostegno al credito, tempestività negli adempimenti ministeriali, regolazione dei minimi di attività etc. (mentre, al solito, poco si è parlato del "quoziente qualitativo" dei programmi di attività). Non sono infine mancati, come sempre succede nel clima euforico di ogni inizio di legislatura, alcuni spunti autocritici, che abbiamo apprezzato, da parte degli addetti ai lavori: come quando il vicepresidente dell'Agis Roberto Toni ha evocato (parole sue) «la desolante sceneggiatura di questa estate, dove lo squallore della volga-

rottamare e inutile?

rità si è accompagnata a scandali miserucci», mentre «importa garantire al paese una *cultura alta della comunicazione e dei linguaggi espressivi, il che non è soltanto un mera questione di risorse*». Tutto bene, così come non è stata inutile la “lettera alle istituzioni” che l’Agis ha affidato all’attenzione del sottosegretario Elena Montecchi; lettera che, nella sua completezza rasentante la prolissità è una sorta di *memorandum* riepilogativo di quanto nel corso degli anni, dal progetto di legge quadro elaborato da Forlenza per intenderci, era stato dalle varie forze politiche proposto per inquadrare le varie attività in un sistema meno aleatorio, sostenuto da finanziamenti e incentivi, se non adeguati, meno insufficienti.

Il tormentone del Fus

Tutto bene, si ripete; ma siamo ancora, una volta di più, alla ripetizione di un copione che, con invariabilità quasi paranoica, continua a dimostrare l’inveterata abitudine italiana a predicare bene e a razzolare male. E difatti, buone intenzioni e cortesie di inizio legislatura a parte, l’unico dato concreto emerso finora ha riguardato, guarda un po’, la risaputa questione dei contributi di governo. Con promesse di ripristinare il Fus ai livelli di prima dei tagli che avevano determinato lo stato di agitazione delle categorie del teatro, di incrementare di 50 milioni di euro annui i fondi per lo Spettacolo nel triennio 2006-2008, e di ragionare sui nuovi finanziamenti in sede interministeriale. Come c’era da aspettarsi: perché - con nostro disappunto - pare che la questione teatrale continui a essere ricondotta nel suo insieme a una questione di sovvenzioni, per meglio dire di elemosine considerata l’inadeguatezza degli interventi. È significativo che l’Agis, preoccupata di esprimere un “pensiero comune” nella sua variegata tessitura consociativa, non abbia fatto altro, in questi anni, che chiedere il reintegro del Fus (più problematicamente il suo aumento, data la situazione delle finanze pubbliche): come se si trattasse di una panacea per tutti i mali. Mentre è stato di gran lunga minore lo zelo dispiegato per porre in priorità l’urgenza di riscrivere le regole dello Spettacolo. I risultati si vedono: nel teatro, calma piatta da Mare dei Sargassi nella programmazione, stagioni che si trascinano nell’improvvisazione e nelle ripetizioni, trionfo dell’effimero teledipendente, uso gerontocratico o provocatorio dei classici, impoverimento della ricerca nelle direzioni delle esperienze straniere e della multietnicità, contaminazioni sospette dei generi a scapito di quanto restava dello specifico teatrale (anche nell’area del teatro pubblico), evasioni dilettalesche dell’Off, e via dicendo. L’estate teatrale è stata nell’insieme costernante: crisi ormai endemica di quelle che erano le residue rassegne di portata nazionale, mancanza quasi assoluta di eventi di rilievo sostituiti da una nebulosa di manifestazioni velleitarie, imbastitura sulle ribalte estive degli spettacoli che ci

toccherà di rivedere in inverno. Per dirla senza peli sulla lingua, un contributo, praticamente ignorato da quello che rimane della critica, a quella scalcagnata Italia delle vacanze massificate all’insegna dell’ignoranza e della volgarità. Ci si potrà obiettare che, criticando l’estensione nazional-popolare del tempo libero (come definiscono l’andazzo i sociologi dell’attuale), noi saremmo i nostalgici di un teatro del passato, elitario, rituale, impermeabile alle inevitabili compromissioni dell’era mediatica.

Se anche Nicolini...

E allora, signor ministro, ci si consenta di passare la parola a colui che, come ricorderà, è rimasto nella nostra memoria come il propugnatore dell’effimero teatrale al tempo delle prime estati romane: l’ex-assessore Nicolini. Scrivendo della Notte Bianca fortemente voluta a Roma dal sindaco Veltroni (il quale - detto per inciso - per confermare il suo interesse per il cinema non ha trovato di meglio, all’insegna di un perseguito romanocentrismo, che contrapporre una seconda rassegna cinematografica nella capitale alla Mostra di Venezia, così accelerando il declino di questa), Nicolini ha detto tutta la sua perplessità per la disordinata kermesse ludica del 9 settembre, a Roma, contrapponendo la richiesta di una scelta culturale “di altro profilo”. A nostro avviso, signor ministro, la presa di posizione insieme paradossale e significativa di Nicolini la dice lunga sulla crisi della cultura del teatro. Non è culturale la poltiglia che dalle Alpi alla Sicilia sta riducendo lo spettacolo dal vivo a un *panem et circenses* per paesi sottosviluppati. Non basta appuntarsi il fiore all’occhiello delle celebrazioni goldoniane, celebrare la solitudine creativa di un Ronconi, o fare della crisi soltanto una questione di sovvenzioni per risollevare le sorti del nostro teatro. Bisogna imprimere una svolta alla vana fatica di Sisifo del bla-bla-bla riformatore del teatro facendo incetta di idee, di proposte, di alternative presso gli uomini di teatro responsabili (non sono tutti morti, come Strehler o Chiesa). Passare da uno stadio vetero burocratico (quello che impersonò Carmelo Rocca, all’insegna di un “centrismo politico” che fu immobilismo sistematico: e Dio non voglia che lei sia tentato di vedere in questo un aspetto, nello Spettacolo, della sua strategia politica!) a una fase di rigenerante creatività. Il che significa, a nostro avviso, uscire dalla mortifera bonaccia con il grande disegno di una convocazione degli Stati Generali del Teatro in cui ci sia posto e diritto di parola e di azione per quanti, in questi anni, sono stati emarginati dal burocratismo consociativo capace soltanto di praticare l’esercizio della questua. Vero è che Rutelli ha annunciato che convocherà una conferenza nazionale sul teatro in due *tranches*: la prima in novembre al Valle di Roma e la seconda in primavera a Milano. Ma non è certo riprendendo, come hanno fatto i precedenti governi, generiche assemblee consociative che si uscirà dal tunnel. Occorre, Signor Ministro, più audacia e più ambizione: avviare un progetto rifondativo di ben altra portata, coinvolgendo ampiamente le forze della cultura e rappresentanti dei Ministeri, degli enti e delle istituzioni coinvolti. E così, soltanto così, con un balzo in avanti nel mondo delle idee, della creatività, delle competenze e della passione, procedere alla rottamazione del passato. Con i migliori auguri di buon lavoro. Includo, purtroppo, le perplessità del caso. ■

Avignone



Il lavoro e l'evanescenza tra PAROLA e PERFORMANCE

di Delia Giubeli

Ritorno all'ordine per il Festival di Avignone o esplorazione di nuovi territori? Dopo gli esperimenti di mescolamento dei linguaggi che l'anno scorso provocarono reazioni negative del pubblico e della parte più conservatrice della stampa, in questa edizione i campi risultano ben delimitati, senza rinunciare a interrogarsi sui temi scottanti del mondo contemporaneo o a viaggiare in territori dell'immaginazione, con diversi mezzi artistici

C' è un filo rosso che sembra unire le grandi produzioni di questo importante festival, giunto alla sua sessantesima stagione: il lavoro nella società contemporanea e le conseguenze che provoca all'interno delle nostre relazioni umane, un tema analizzato in quasi tutti gli spettacoli, in particolare quelli della seconda parte della manifestazione. A differenza dello scorso anno, quando spesso all'interno della stessa produzione il teatro si fondeva con proiezioni video e performance fisiche, in questa edizione si sono delineati meglio i confini fra parola e performance. Un esempio è stato il tanto atteso *Les Barbares* di Éric Lacascade, un classico, poco affrontato, del primo Novecento, che ha trovato nella Cour d'honneur del Palazzo dei Papi un set ideale per una scenografia semplice e dinamica in cui prendono vita gli abitanti del

piccolo villaggio della Russia prerivoluzionaria dove è ambientato il testo di Gorki. L'arrivo di due ingegneri che progettano una ferrovia, promettendo progresso e ricchezza, sconvolge questa comunità piccolo borghese schiava delle proprie insoddisfazioni e incapace di affrontare un cambiamento della routine quotidiana in cui si rifugia. Temi attuali nel 1905, alla vigilia della rivoluzione, ma che nella rilettura contemporanea di un testo così classico dovrebbero essere quantomeno "rinfrescati" se non addirittura stravolti; e purtroppo la messa in scena di Lacascade non riesce a concretizzare nessuna delle possibilità in gioco. Il testo troppo didascalico, che gli attori hanno declamato più che agito, il poco coraggio del regista, la durata di circa quattro ore hanno ottenuto come risultato qualche spettatore addormentato e le critiche negative della stampa francese, che ha accusato lo spettacolo di aver deluso le molte aspettative.

Lavoratori e multinazionali

Tutt'altro impatto invece hanno avuto su pubblico e critica i due spettacoli di Joël Pommerat. *Au Monde* e *Les Marchands* fanno parte di una trilogia dedicata a temi come i rapporti familiari, l'impresa, il denaro, affrontati attraverso ambienti sociali diversi. In *Au Monde* le difficili relazioni all'interno di una famiglia di grandi imprenditori vengono raccontate alternando azione e narrazione. Ogni scena è un *tableau vivant* immerso, attraverso giochi di chiaroscuro, in un'atmosfera onirica, dove la realtà assume allo stesso tempo una dimensione surreale: le fonti di luce arrivano solo da fessure verticali tra le quinte e creano come un fermo immagine dove gli attori vengono doppiati da voci fuori campo. Il ritorno di un fratello a cui il vecchio padre cede l'impresa, le liti tra sorelle, una bimba che ascolta in silenzio ci svelano una comune famiglia nell'attuale società del consumo e della comunicazione mediatica, che osserva e commenta le immagini di un televisore perennemente in scena. *Les Marchands* invece è il mondo delle multinazionali osservato direttamente dal punto di vista del lavoratore: una donna, personaggio e narratore, racconta la storia di un'amica che, per salvare la fabbrica vicina al fallimento, compie il gesto tragico di dare la morte al proprio figlio. Le azioni vengono quasi accennate, celate: a volte sono solo quadri in cui gli attori immobili cambiano posizione al buio, mentre ogni loro gesto è frutto di un lungo lavoro di ricerca che non si conclude con le prove, ma prosegue dopo ogni replica, sulla base di ciò che si è vissuto in scena. «Per me gli attori sono parte della poesia e della scrittura (...) non tanto come co-autori del testo, ma come parola stessa, come parte del testo», dice Pommerat. L'unico vero escluso è forse il pubblico, che deve compiere un certo sforzo visivo nel buio quasi totale di sala e scena, ma che poi apprezza con lunghi applausi l'atmosfera che lo ha paralizzato e affascinato.

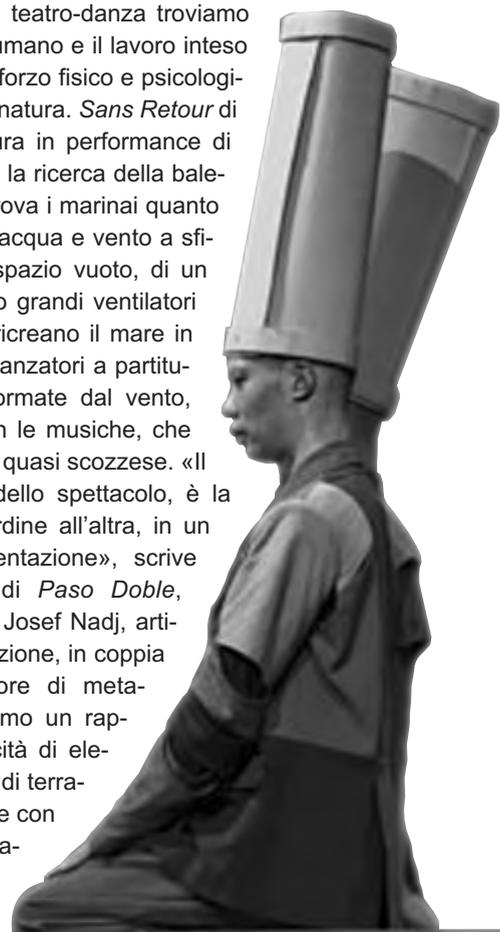
Tutt'altro rapporto con gli spettatori è ricercato dal giovane regista svizzero Stefan Kaegi, per la prima volta al festival: il suo spettacolo è stato festeggiato dalla critica come «ciò che Avignone attendeva». Dopo il successo di *Mnemopark*, in cui si racconta la costruzione delle ferrovie e dei tunnel svizzeri usando un plastico in miniatura («la mondializzazione vista attraverso la modellizzazione» per *Le Monde*), il secondo spettacolo registra il tutto esaurito, anche per via dei posti limitati.

Cargo Sofia-Avignon è infatti un viaggio che si svolge dentro un tir, da cui vediamo attraverso una parete a vetri strade e automobilisti che si domandano cosa facciamo lì dentro. L'idea in sé è già divertente e geniale quanto basta per conquistare il pubblico ancora prima di partire, ma l'effetto riuscito è proprio quello di ricreare la realtà del viaggio che un autista di tir compie da Sofia ad Avignone, passando da Slovenia, Croazia, Italia e Svizzera. I diversi ambienti della periferia corrispondono alle tappe del viaggio: un prato pieno di rottami ricorda la campagna bulgara, mentre le roulotte dei turisti sembrano campi profughi tra Slovenia e Croazia. I tratti isolati invece vengono sostituiti da immagini del vero percorso, commentate da didascalie sulla storia della multinazionale bulgara per cui lavorano i nostri autisti-attori. Anche il tema del viaggio è un filo che unisce molti spettacoli, ma questo è senza dubbio l'unico che riassume in sé teatro-documentario, viaggio e lavoro, tensioni e temi alla base della ricerca del collettivo Rimini-Protokoll di cui Kaegi fa parte.

La danza contro le forze della natura

Anche in due spettacoli di teatro-danza troviamo una relazione tra l'essere umano e il lavoro inteso più semplicemente come sforzo fisico e psicologico di fronte alle forze della natura. *Sans Retour* di François Verret è la rilettura in performance di *Moby Dick*: qui non è tanto la ricerca della balena bianca a mettere alla prova i marinai quanto la lotta contro gli elementi acqua e vento a sfidare i loro corpi. In uno spazio vuoto, di un bianco abbagliante, quattro grandi ventilatori e tavole curve di metallo ricreano il mare in tempesta e costringono i danzatori a partiture fisiche eccezionali deformate dal vento, ma in perfetta sintonia con le musiche, che spaziano dal rock a un folk quasi scozzese. «Il lavoro stesso, alla base dello spettacolo, è la deriva da un'isola di disordine all'altra, in un vasto cantiere di sperimentazione», scrive Verret. Così, alla base di *Paso Doble*, performance realizzata da Josef Nadj, artista associato di questa edizione, in coppia con Miquel Barcelò, pittore di metamorfosi organiche, ritroviamo un rapporto fisico con la matericità di elementi naturali. Su un muro di terracotta i due imprimono forme con varie parti del corpo, attraverso un emozionante contatto fisico con la creta che trasforma l'uno in danzatore-scultore e l'altro in scultore-danzatore. Un'eredità difficile quella che Nadj - apprezzatissimo anche per lo

In apertura una scena di *Les Barbares*, di Éric Lacascade (foto: Andrea Messana); in questa pag. un'immagine da *Asobu*, di Nadj (foto: Christophe Raynaud de Lage).



spettacolo di apertura del festival, *Asobu*, una "giapponeseria" affascinante e seducente dedicata ai viaggi in oriente di Henry Michaux - lascia a Frédéric Fisbach, prossimo direttore associato nel 2007. Quest'ultimo, nel suo *Gens de Séoul* di Oriza Hirata, propone il contrario della matericità: leggerezza ed evanescenza prendono vita dalle parole di una famiglia giapponese a Seul, dopo l'occupazione nipponica della Corea. Semplici gesti e immagini di un pomeriggio attorno a un tavolo raccontano di passato e guerra, di letteratura e poesia, il tutto incorciato da attori di teatro Nô che dipingono pareti con simboli e ideogrammi. Sarà dunque interessante vedere se Fisbach, la cui ricerca unisce diversi stili e culture, tenterà di aprire le porte del festival al teatro giapponese e alla cultura orientale in generale, verso un cambiamento che molti spettacoli di quest'anno hanno provato ad affrontare attraverso diversi linguaggi. In un momento, per di più, in cui l'oriente ha già invaso i nostri paesi sul piano economico e sociale. ■



da Parigi

MOZART chirurgo dei sentimenti

Era nel pieno di una crisi adolescenziale, l'autore, quando sperimentò le virtù taumaturgiche della musica di Mozart. Pronto al suicidio, preda ormai esausta di "un cimitero di sogni", si reca con la scolaresca ad ascoltare una prova de *Le nozze di Figaro*. E lì, quasi per incanto, si produce un piccolo miracolo: l'aria della Contessa gli svela le regioni di un eden incorrotto, lo aiuta a uscire dalle tenebre, a dare un senso alla vita: la ricerca del bello. Da qui prende l'avvio una strana corrispondenza, fatta di lettere, da una parte, e di messaggi musicali, dall'altra, che giungono in maniera inattesa, benefica, rigenerante: in una sala da concerto come in taxi, all'aeroporto o all'angolo di una strada. *Ma vie avec Mozart* racconta trent'anni di questa folgorante, sbilenca relazione. Scena dopo scena, le composizioni di Mozart si rivelano oasi di serenità, pillole di saggezza, modelli da seguire: prima quando Cherubino gli svela i turbamenti dell'amore adolescenziale; poi

MA VIE AVEC MOZART, di Éric-Emmanuel Schmitt. Regia di Christophe Lidon. Scene di Sophie Jacob. Luci di Marie-Hélène Pinon. Video di Stéphane Coffin e Cyrille Valroff. Con Didier Sandre. Musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, eseguite dal vivo da Françoise Masset/Cécile Côte (canto), Christine Icart/Martine Blot/Françoise de Maubus (arpa) e Philippe de Deyne/Laurent Hemeryck/Francis Prost (clarinetto). Prod. Théâtre Montparnasse, PARIGI.

quando Don Giovanni diventa icona d'insaziabile conoscenza della vita; infine quando occorre fronteggiare la solitudine e l'assenza, il dolore, la malattia, la morte, e farsene una ragione. La penna di Schmitt scorre con mano leggera e accattivante, le note del salisburghese, "chirurgo dei sentimenti", diventano colonna sonora delle vicende liete e tristi della vita, sorprendente risposta a impegnativi quesiti ontologici. Mutevole e imprevedibile, il racconto di Schmitt diventa fluida scrittura drammaturgica grazie alla capacità di descrivere un'umanità naufragata nelle difficoltà quotidiane, declinate ora con penetrante lucidità, ora con ironia sagace e sorniona: perfino il gatto Léonard si adegua all'assunto e, con artistica naturalezza, si muove con grazia mozartiana. Solo una voce, un flauto e un'arpa si associano a un viaggio esistenziale che Didier Sandre - occhi magnetici, presenza calamitante - dipana in uno spazio scenico insolitamente ampio, pronto, all'occorrenza, a inglobare anche la platea. Come nella *Zauberflöte*, tre porte, sullo sfondo di una parete irregolare, lasciano intravedere personaggi, oggetti, atmosfere imprevedute: un tricorno piumato e un mazzo di fiori, una maschera e un felino, le corsie di un ospedale e le volte di una cattedrale appaiono e scompaiono con fulminea rapidità. Il disegno registico di Lidon immagina una serie di quadri in cui la dimensione privata della confessione del protagonista svapora nella creazione onirica. La corrispondenza tra Mozart e Schmitt trova un definitivo approdo nella scoperta di quell'*esprit d'enfance* che un tempo aveva animato il musicista del *Flauto magico*, mentre ora ispira l'autore di racconti per bambini. Ma non si tratta di mera nostalgia: è, piuttosto, la rivelazione del potere delle parole, delle favole, della musica. Tra le righe dell'opera, Mozart consegna l'ultimo messaggio: sulle tavole di un teatrino, Tamino e Papageno partono alla ricerca dell'amore e del bene, intonando le note di un quintetto che è un sorridente arriverci senza fine. Giuseppe Montemagno

In alto una scena di *Gens de Séoul*, di Oriza Hirata (foto: Katsu Miyachi); in basso la locandina di *Ma vie avec Mozart*, di Éric-Emmanuel Schmitt.



Eric-Emmanuel
Schmitt
*Ma vie
avec Mozart*

Edimburgo



INCUBI IN TEMPO DI GUERRA

di Maggie Rose

Sulla scene alternative del Fringe Festival e su quelle del Festival istituzionale, il teatro racconta la guerra, quella combattuta, quella della falsificazione mediatica, quella quotidiana - Teatro-verità, nuove scritture e rivisitazione dei classici si sono intrecciati in un mese come sempre ricchissimo di proposte

La guerra, il terrorismo e il ruolo svolto nella politica contemporanea da Gran Bretagna e Stati Uniti sono i temi ricorrenti al Fringe Festival di quest'anno - un'edizione talvolta cupa, impregnata di un sapore di terrore per la vita reale. Nel presentare un crescente dissenso verso le politiche governative dei due paesi, molte opere muovono da eventi attuali: e per raccogliere quel tipo di materiali i drammaturghi assumono spesso la veste di intervistatori e ricercatori. I risultati di questo teatro-verità dipendono poi dalla capacità degli autori di rielaborare in modo creativo i materiali raccolti. In questo agosto avvolto nell'atmosfera del conflitto israeliano-libanese, sembra assolutamente necessario soffermarsi sugli obiettivi politici di questi spettacoli, espressione di una crescente presa di posizione da parte del teatro contemporaneo.

All'Assembly Rooms - teatro conosciuto per la forza con cui i temi politici sono messi in scena - è stato presentato *Terre Haute* di Edmund White: prodotto dall'American Nabokov Company, gruppo il cui esplicito proposito è «fornire una risposta critica alle politiche, alle tendenze, agli eventi contemporanei». L'opera rappresenta una raccapricciante rielaborazione del rapporto durato tre anni tra Gore Vidal e Timothy McVeigh - l'uomo che nel 1995 fece saltare in aria il grattacielo federale americano in Oklahoma uccidendo centosessantotto persone. Harrison (personaggio costruito sul profilo di McVeigh) è rinchiuso in una cella trasparente e impenetrabile; James (costruito su Vidal) viene a visitare il detenuto, parla con lui, ma spesso si rivolge anche alla platea. Suddiviso in tre scene corrispondenti ai giorni che precedono l'esecuzione di Harrison, il dialogo tra i due risulta estremamente denso. Da un lato vi è l'emozionante vicenda di un giovane, intelligente ma di modesta estrazione sociale, privo di istruzione superiore, che ha meritato una medaglia al valore militare durante la Guerra del Golfo, episodio dopo il quale entra in crisi. Convinto che l'Fbi e l'ambiente dei propagandisti del Nuovo Ordine Mondiale siano una sentina di corruzione, aderisce al movimento Survivalista. Di fronte all'orrore delle vittime della sua strage, James non manifesta alcun rimorso, intimamente persuaso com'è di aver agito per il bene dell'America. La sua controparte è un ricco anziano colto liberale, intenzionato a catturare una "buona storia" e attratto sessualmente da Harrison. L'immagine del terrorista dell'Oklahoma è assai diversa da quella presentata dalla stampa americana: non più un mostro quanto "un eroe alla Kipling, animato da uno smisurato senso della giustizia".

Minore il grado di intervento e creatività in un altro spettacolo-verità in scena al vivace teatro

Pleasance: *What I heard about*

Iraq di Simon Levy è

basato sull'omonimo articolo di

E l i o t

Weinberger

apparso sul *London*

Review of Books e

utilizza citazioni

integrali di politici e pro-

tagonisti

della guerra

irakena - Bush, Blair,

Rumsfeld - in tagliente contrasto

con i resoconti di militari e civili, met-

tendo in luce contraddizioni e incoerenze con quanto

divulgato dai media. Recitato da un cast multietnico, il

testo si trasforma in una sorta di partitura musicale

assai scandita, più pezzo di propaganda antigovernativa

che vera propria pièce teatrale.

La drammaturgia dei blog

Ormai sono più di cinquanta milioni i blog e i diari online fluttuanti

nel cyberspazio: non può sorprendere quindi che alcuni scrittori abbiano iniziato a manipolarli a fini teatrali. Godono del vantaggio di non essere mediati dalle propagande governative (o almeno così si può supporre) e al pari di altre forme di teatro-verità riflettono una profonda sfiducia verso i media. I blog sono la materia prima di spettacoli come *Bloggers*, *Real Internet Diaries* e *Girl Blog from Iraq - Baghdad Burning*. Quest'ultimo, in scena al Pleasance Cavern, fornisce un punto di vista dall'interno della vita quotidiana a Baghdad dal momento dell'intervento americano del 2003. Condotta dal New York's Six Figures Theatre Company, lo spettacolo drammatizza il blog di una ventiquattrenne irakena. Le cinque attrici tengono in mano un dossier nero e danno voce al racconto di una tale Riverbend sulle uccisioni, i bombardamenti, gli stupri, la carenza d'acqua nella capitale irakena, inframmezzandolo con spezzoni di trasmissioni televisive. Programmista di computer prima che i fondamentalisti le impedissero di lavorare, Riverbend è obbligata a stare in casa, non può vestirsi all'occidentale e per uscire deve avere una scorta maschile.

Dal blog a un diario: *My Name is Rachel Corrie*, ispirato alla storia vera di una giovane americana che, spinta da convinzioni pacifiste e liberali, decide di arruolarsi nel movimento internazionale di solidarietà. Così si reca in Palestina, dove muore presto uccisa dall'esercito israeliano. Il monologo segue la vita della ragazza dall'adolescenza agiata fino alla morte a Gaza (rappresentata da un angosciante parete di cemento forata da pallottole). Viste le sue idee, Rachel non ha scelta; spiega alla madre: «Devo lasciare la casa di bambole dove sono cresciuta per combattere i miei mostri». L'azione si conclude mentre Rachel esce di scena per l'ultima volta, come se dovesse ritornare, e invece va in onda un *reportage* televisivo, testimone della sua morte sotto le macerie di una casa abbattuta da un *tank*.

Black Watch, la prima rilevante produzione del nuovo National Theatre di Scozia, esamina il conflitto irakeno da un punto di vista scozzese. Attraverso un misto di dialogo, canzoni militari, movimento coreografato e un sonoro di guerra, lo scrittore Gregory Burke racconta la storia dell'ultra-secolare battaglione scozzese, The Black Watch. Portato in scena nel Drill Hall (un ex-centro addestramento reclute), il pubblico sta da entrambi i lati dell'azione che si alterna fra un centro ricreativo militare in Scozia - dove uno scrittore sta intervistando un gruppo di soldati che hanno prestato servizio in Iraq - e Camp Dogwood, dove ritroviamo gli stessi soldati, in Iraq per rimpiazzare truppe americane. Il quadro cupo e tragicomico testimonia l'impatto della guerra sugli uomini mandati al fronte e si manifesta con lo humour nero, la camaraderie, il machismo e la crudezza di linguaggio: «Stiamo combattendo per il porno e il petrolio», afferma il capitano. Lo spettacolo, con una splendida regia di John Tiffany e un ottimo cast giovane, ha giustamente ottenuto un prestigioso premio del Fringe.

Al Traverse, ho visto *Food*, presentato da Imaginary Bodies, compagnia londinese i cui fondatori provengono da varie parti d'Europa. Autori Joel Harwood e Christopher Heimann esplorano l'ambiente dei grandi *chef* attraverso la figura di Frank Byrne, un talento e perfezionismo a tre stelle Michelin. In una grande cucina grigio-metallica all'ultimo grido, il cin-

In apertura Matthew Pidgeon in *Realism*, di Anthony Neilson (foto: Douglas Robertson), in questa pag. Richard Clothier in *Troilus & Cressida*, di Shakespeare (foto: Douglas Robertson).



quantenne Frank si comporta da "gorilla culinario" mentre guida la sua *équipe* nella preparazione dei piatti. Il suo successo comunque dura poco: la cucina di tendenze biologiche che egli predilige viene rimpiazzata da quella *hi-tech* di un suo giovane assistente. Il dialogo molto divertente, abbinato a una raffinata coreografia, è capace di far venire l'acquolina in bocca.

Di nuovo al Pleasance per *White Open Spaces* del Pentabus Theatre, spettacolo composto di sei monologhi da autori vari. Ambientato nello Shropshire, provincia di campagna al centro dell'Inghilterra, dove secondo le statistiche ufficiali, il novantotto per cento della popolazione è bianca, lo spettacolo si interroga sulla domanda posta da Trevor Philips, presidente della Commissione antirazzista: «La campagna è responsabile di una sorta di apartheid passivo?».



Guerra, quotidiano e vecchiaia

Neppure al Festival ufficiale è mancata la tematica della guerra: per la prima volta Peter Stein presenta uno Shakespeare in lingua originale e la scelta è caduta sul *Troilus e Cressida*, coproduzione fra il Festival di Edimburgo e la Royal Shakespeare Company. Il *leitmotiv* di questo poco frequentato testo shakespeariano sembrerebbe essere che nulla è più dannoso per la civiltà che combattere una guerra per motivi sbagliati - in questo caso specifico la lussuria e il tradimento. All'inizio dell'azione migliaia di Greci sono già morti perché Elena ha tradito il marito e, con la consegna di Cressida, ancora altro sangue sarà versato. Nella regia di Stein la satira di questo enigmatico testo, percorso da sottili richiami ai nostri giorni, talvolta manca di ritmo e di forza. Fra Troilus e Cressida c'è poca passionalità, e nella scena dove questa «figlia del gioco» (come i Greci chiamano Cressida) viene scambiata, lei non subisce nessuna minaccia sessuale da parte dei nemici, e ciò fa sembrare che tutta la faccenda derivi dall'ingenuità della coppia e non dalla manipolazione malvagia di qualcun altro. D'altro canto Stein primeggia per il modo in cui presenta il cinismo degli "eroi" in entrambi i campi; i pallidi Greci in abiti scuri si contrappongono ai Troiani abbronzati - il petto nudo, pantaloncini di cuoio neri e aderenti - che si pavoneggiano per il palco sfoggiando i loro muscoli. Inoltre due figure squisitamente moderne ci guidano per tutta l'azione: Ian Hughes, nei panni di Thertistes, si trasforma in una specie di scanzonato roditore, mentre Paul Jessons dà vita a un Pandarus sifilitico, un misto di veleno e dolcezza, che ride e tossisce nel mettere un materasso a disposizione della giovane coppia per poi fare

il *voyeur* mentre i due fanno l'amore. Ed è lui a chiudere lo spettacolo promettendo di lasciarci le sue malattie sessualmente trasmesse, minaccia che suggerisce l'essenza maligna di questo mondo.

Realism di Anthony Neilson apre con un bizzarro set minimalista: pochi oggetti familiari sparpagliati per il palco: un water, un frigo, una lavatrice, un divano e un letto, per terra un sottile strato di sabbia. L'autore ha immaginato una sorta di sequenza onirica in cui il suo quarantenne Stuart si lascia travolgere da fantasie a volta disgustose, a volta divertenti, a volta erotiche. Questo anti-eroe si siede sul water, si masturba, guarda l'ultimo *reality show*, inveisce contro la campagna antifumo e la politica dell'azienda del gas, usando un linguaggio sboccato nei confronti delle persone che arrivano come in un incubo. Verso la fine un brusco

cambio di scene ce lo fa vedere seduto in silenzio in una cucina perfettamente lucida stile Ikea, immagine naturalistica che evoca l'abisso fra la nostra vita esteriore e quella interiore. Se da un lato Neilson esplora la profonda crisi di mezz'età del suo svogliato protagonista, dall'altro, se pensiamo al titolo, si potrebbe dire che ha voluto fare una parodia dei testi di taglio realista che con troppa sicurezza pretendono di presentarci "la realtà".

Long Life, lo spettacolo del New Riga Theatre di Riga diretto da Alvis Hermanis, si concentra sulla vecchiaia attraverso cinque personaggi - tre uomini e due donne - che vivono in un unico ambiente che funge simultaneamente da cucina, soggiorno e camere da letto (in cinque!). All'interno di questo spazio gremito di oggetti stile anni Cinquanta ogni personaggio difende il proprio territorio. Accompagnati da una varietà di suoni - tossire, starnutire, russare - assistiamo ai piccoli riti quotidiani della vecchiaia: con lentezza i personaggi cucinano, si vestono, guardano la Tv - gesti che li fanno talvolta urtare tra loro con conseguenze tragicomiche. Ci sono momenti assai divertenti di gag alla Stanlio e Ollio - volendo mettere a posto una lampada, un uomo si arrampica su uno scaffale sopra la porta mentre gli altri sembrano ignorare il suo dilemma. Per come evoca la lenta sequenza di movimenti e gesti della vecchiaia e ci fa riflettere sulle difficoltà talvolta insuperabili della cosiddetta "terza età", Hermanis sembra rifarsi alla penetrante affermazione di Harold Pinter, secondo cui il teatro non è altro che un insieme di suoni fondamentali. ■

In alto una scena di *Black Watch*, di Gregory Burke; in basso, un'immagine di *Food*, di Joel Harwood e Christopher Heimann.



L'Ibsenfestival, in scena nella capitale norvegese tra agosto e settembre, ha fornito un'immagine non convenzionale del grande autore nordico, ospitando, in occasione dei cento anni della sua morte, importanti spettacoli nazionali e internazionali



Un centenario di riscoperta

di Laura Caretti

«**N** ora è il nostro Amleto, tutte vogliamo fare Nora, è esaltante, ma forse ora siamo più interessate ad altri personaggi», così mi dice Monna Tanberg, una delle migliori attrici norvegesi, impegnata nel Festival teatrale di Oslo tutto dedicato a Ibsen. E infatti, nella ricca rassegna di quest'anno che vuole celebrare il centenario della morte del drammaturgo, le quattro varianti sceniche di *Casa di bambola* vengono tutte da altre parti del mondo dove le mura patriarcali della società hanno strutture ancora solide e poche porte da aprire. Tra queste spicca la Nora sdoppiata (*Double Nora*) della compagnia giapponese, diretta da Mitsuya Mori, dove la compresenza in scena di modalità recitative antiche e contemporanee non solo accresce il contrasto tra i personaggi, ma visualizza una dialettica interna tra un'identità femminile legata alla tradizione (una Nora presa dal teatro Noh) e una Nora appartenente al nostro tempo che vince alla fine le esitazioni del suo doppio.

I registi norvegesi hanno invece scelto di mettere in scena altri drammi per ritrovare quella forza vitale del teatro di Ibsen che travalica il tempo e fa viaggiare i personaggi fino a noi. Così Eirik Stubo, regista e direttore del teatro Nazionale di Oslo, trasporta agilmente *Hedda Gabler* nel presente, chiudendola in

un ovattato tunnel scarlatto, dove tra una sigaretta e l'altra si consuma il suo dramma. *Spettri*, a cui non ha giovato la responsabilità di aprire il festival e l'intento di rendere esplicita la teatralità della messinscena, gioca sul contrasto anche scenotecnico tra vecchio e nuovo, utilizzando scenari dipinti, tipici divani di velluto e sedie di fogge diverse riemersi dai magazzini del teatro, per poi terminare con una scena nuda, liberata dallo stesso Oswald da tutti gli inutili ingombri, e lasciata finalmente solo ai personaggi di Ibsen.

Quando noi morti ci destiamo, messo in scena sia da Stein Winge (al Teatro Nazionale) sia da Terje Maerli (al Riksteatret) conferma la tendenza dei registi norvegesi di difendersi dal patetico, dal melodrammatico per riscoprire l'ironia, il grottesco, il sarcasmo, la dimensione parodica, anche caricaturale del teatro di Ibsen. Il risultato in entrambi i casi, pur diversissimi tra loro, è sorprendente. Terje Merlie libera del tutto il dramma dal consueto velo luttuoso, per fare emergere i colori vivi di un triangolo non privo di comicità. E ancora più radicale è lo scoronamento del protagonista nella versione di Stein Winge che perde anche il suo autorevole nome di «Professor Rubek, scultore» per diventare soltanto un uomo diviso tra due donne. Fatto scendere dal suo piedistallo lo sentiamo interrogarsi fin dalla prima battuta sulla sua identità: «Sono un'artista?» Il



Non è il solo caso in cui i personaggi femminili rivelano una fattura più complessa rispetto a quelli maschili, cuciti più stretti nei loro ruoli. Il contrasto è fortissimo nella *Donna del mare* della compagnia polacca del Teatro drammatico di Varsavia che, questa volta in modo splendido, rinnova la regia di Bob Wilson prodotta a Ferrara. È la riprova che anche un regista capace di straordinarie magie sceniche e luminotecniche come Wilson può far poco se gli attori non sono attivamente partecipi del suo immaginario registico, come era successo, nella messinscena italiana, a Dominique Sanda e Philippe Noiret. Lo stesso impianto scenico non era bastato a dare vita allo spettacolo, tanto che a molti era parso soltanto una algida istallazione in forma di teatro. In questa

triangolo diventa qui l'archetipo di un agone interiore. La dramaturg Bibbi Moslet (già applaudita per l'adattamento del *Peer Gynt*), rielabora il testo di Ibsen senza riscriverlo. Sposta le battute, taglia molte parti, per arrivare a una sorta di sinfonia di voci dove i temi dell'amore, dell'arte, della memoria tornano a ripetersi senza che la storia si chiuda, ma lasci sospesi tutti gli interrogativi.

Questo mirare al cuore del testo di Ibsen per trarne un copione essenziale mi sembra l'altra tendenza condivisa da molti registi presenti al festival, come se questo permettesse uno scavo più profondo e una più libera invenzione scenica. La molteplicità degli spazi alternativi alla grande sala del teatro Nazionale offre così agli spettatori (sempre numerosi) una sperimentazione innovativa rispetto al passato.

«Il festival è molto stimolante per il nostro teatro», dichiara Ba Clemetsen, che col suo talento critico e organizzativo ha contribuito fin dall'inizio a questa manifestazione. «Col tempo i nostri registi hanno superato la loro ossequiosa reverenza nei confronti di Ibsen o il loro antiibsenismo, hanno insomma scoperto la modernità del suo teatro. Non sono più prigionieri del testo e lo sanno ricreare in forme nuove».

Indubbiamente anche per gli spettatori è stimolante l'esperienza di poter vedere in sequenza ravvicinata allestimenti del teatro di Ibsen provenienti da tradizioni teatrali diverse. E numerosi sono infatti quest'anno gli spettacoli, prodotti altrove, invitati al festival. Tra questi la *Hedda Gabler* della Schaubühne; uno scatenato *Peer Gynt* della compagnia del teatro nazionale islandese; una messinscena di *John Gabriel Borkman* del Dramaten di Stoccolma. La regista Hilda Hellwig ha fatto anche lei emergere dal dramma il grottesco, ma soprattutto ha puntato i riflettori sulle due sorelle che cercano di prendersi a vicenda gli uomini della loro vita, come da piccole si strappavano a vicenda i giochi. Bambine non cresciute, una più autoritaria e possessiva, l'altra più fragile, ma più seduttiva. Oggetti del loro contendere due uomini che sono pronti ad abbracciarle, per lasciarle subito dopo, presi solo da se stessi: un Borkman tronfio nella sua divisa militare e nelle sue pose napoleoniche e un giovane freddamente deciso a liberarsi dagli abbracci della madre e della zia. Eleganti e goffe insieme, nei loro ingombranti costumi, si muovono sulla scena accompagnate a distanza dall'apparizione fantasmatica dei loro doppi infantili. La rivalità è giocosa, ma la frustrazione dei desideri sconfitti è lacerante.

ripresa, tutto si è invece magicamente accordato, merito di un lavoro più approfondito da parte degli attori e merito soprattutto della bravissima Danuta Stenka, una Ellida dai movimenti flessuosi, immersa nell'atmosfera marina, tesa ad ascoltare gli echi del mare raccolti in una conchiglia che alla fine "tristemente" (come vuole la riscrittura di Susan Sontag), si metamorfizza in essere terrestre. ■

In apertura una scena di *Hedda Gabler*, di Ibsen; in questa pag. una scena di *John Gabriel Borkman*, di Ibsen, del Dramaten di Stoccolma.

o | TE TEATRO ELISEO

STAGIONE 2006 | 2007
Direttore artistico Antonio Calbi

METTI LE ALI AI TUOI PENSIERI. VOLA AL TEATRO ELISEO.

GLI INTERPRETI DI UN ANNO

Paolo Bonacelli Claudia Cardinale Nino D'Angelo Massimo De Lorenzo Rossella Falk
Alessandro Gassman Daniela Giovanetti Carlo Giuffrè Geppy Gleijeses Leopoldo Mastelloni
Maurizio Micheli Tuccio Musumeci Mascia Musy Nando Neri Danilo Nigrelli Umberto Orsini
Liliana Paganini Angela Pagano Maria Paiato Francesco Paolantoni Pippo Pattavina Paolo Poli
Pamela Sabatini Mario Schittzer Carlo Simoni Tullio Solenghi Fabio Trunfio

GLI AUTORI DI UNA STAGIONE

Pierre-Augustin de Beaumarchais Thomas Bernhard Andrea Camilleri Achille Campanile
Roberto Cavosi Luca De Bei Eduardo De Filippo Giuseppe Dipasquale Rossella Falk
Gustave Flaubert Carlo Goldoni Osvaldo Guerrieri Claudio Magris Paolo Poli Roger Rueff
Eduardo Scarpetta William Shakespeare Patrick Süskind Raffaele Viviani Tennessee Williams

I REGISTI DEI DUE CARTELLONI

Fabio Battistini Marco Bernardi Antonio Calenda Pietro Carriglio Roberto Cavosi
Giancarlo Cobelli Luca De Bei Giuseppe Dipasquale
Alessandro Gassman Carlo Giuffrè Patrick Guinand
Davide Iodice Andrea Liberovici Paolo Poli Marco Risi
Andrée Ruth Shammah Matteo Tarasco

E INOLTRE:

SINFONIA PER CORPI SOLI | FACE À FACE
TEATRO E CARCERE | ELISEO RAGAZZI
ELISEO MONDO | ELISEO CULTURE
ELISEO MUSICA | ELISEO CAFÉ ...

Via Nazionale, 183 00184 Roma
tel. 06 488721 www.teatroeliseo.it



L'irriverente attualità dei classici



di Davide Carnevali

Si è chiuso il Festival Grec, il più importante evento dell'estate catalana, dopo un mese e mezzo di programmazione con grandi spettacoli come *l'Amleto/Tempesta* di Lluís Pasqual, il *Peer Gynt* all'aria aperta di Calixto Bieito, *l'Amleto* teatrale e cinematografico del Wooster Group, una delle compagnie storiche della sperimentazione statunitense, e con molte altre presenze locali e internazionali

Nel pieno vigore dei suoi trent'anni, il Grec del 2006 si presenta forte di cinquantaquattro spettacoli - tra teatro, danza e musica - di cui ben ventuno contano su un contributo alla produzione da parte del festival stesso. Le scelte artistiche ricalcano tutto sommato la linea intrapresa nelle ultime edizioni, rivelando una sapiente amalgama tra sperimentazione e tradizione, e una benefica pluralità di voci e di tendenze. Tra gli artisti di casa, le conferme più interessanti sono arrivate da Pau Miró e dalla coppia Rigola-Zarzoso. Il primo, con il suo *Somriure d'elefant*, ci parla delicatamente della necessità di "fare teatro", attraverso il rapporto professionale e senti-

mentale tra un anziano drammaturgo e un giovane attore. I secondi, rispettivamente regista e autore di *Arbusht*, dipingono un irriverente ritratto di un'amara realtà, ambientando all'interno di un orinatoio le varie tappe dell'ascesa al potere di un presidente degli Stati Uniti; non occorre specificare quale, si intuisce dal titolo. Da menzionare anche l'ultima fatica dell'argentino Javier Daulte: ha per titolo *La Felicitat*, ed è un esperimento *noir* dal sapore cinematografico, stimolante e fantasioso, ma forse non del tutto riuscito. Più convincente invece l'allestimento del Centro Dramático Nacional di *Divinas palabras* di Valle-Inclán - autore sempre ostico da trasportare sulla scena -, qui abilmente riadattato da Juan Mayorga e diretto da Gerardo Vera, che ricrea con efficacia l'universo oscuro e arcaico di Valle e dei suoi personaggi sempre sull'orlo della dannazione. Ma le aspettative maggiori di questo Grec ricadevano indubbiamente sulla rivisitazione di altri tre classici: Ibsen e il suo *Peer Gynt* riletto da Calixto Bieito, e Shakespeare, omaggiato di ben cinque allestimenti, di cui i più degni di attenzione hanno portato la firma del Wooster Group e, soprattutto, di Lluís Pasqual.

Un Amleto per due

Con il suo *Hamlet/La tempesta*, l'ex direttore del Théâtre de l'Europe propone uno studio sulla complementarità tra due delle più affascinanti drammaturgie del bardo. Montaggi autonomi, ma che dialogano in un gioco incessante di riferimenti, affinità, parallelismi: medesima concezione dello spazio, che

tende a oltrepassare il proscenio, come a chiamare in causa il pubblico; e medesimo cast di attori. Tra questi vanno menzionati innanzitutto l'inquieto Eduard Fernández, davvero "necessario" nei panni del principe di Danimarca; e la coppia Francesc Orella-Anna Lizaran, la cui felice intesa anima le vicissitudini del Duca di Milano e la sua infaticabile Ariel. Pasqual sembra suggerire che dopotutto Hamlet e Prospero sono facce opposte della stessa medaglia: giovane ed emotivamente imprevedibile il primo, maturo e dai metodi rigorosi il secondo; mossi da un comune desiderio di vendetta, entrambi perseguono la giustizia. Ma se la macchinazione ordita da Hamlet porterà l'uomo a essere vittima dalla sua stessa violenza, Prospero opererà invece per un perdono incondizionato che vedrà trionfare l'innocenza dell'amore: due possibili finali di una stessa trama, due modi di concepire il mondo, di allestire la sua scena. Già, perché ambedue dirigono le sorti della vicenda cui sono protagonisti, ambedue sono a loro modo "registi", come ben si evince dalla scena dei comici, particolarmente riuscita. Non deludono dunque le attese gli Shakespeare di Pasqual, che si distinguono ancora per la pulizia del tocco registico, per una scelta dei tempi che sfiora la perfezione, per quella palpabile atmosfera di poetica leggerezza che permea la sala. Quasi un sussurro, a ricordarci che l'eredità di Strehler non si è certo dissolta; anzi - come Ariel, chissà, in forma di spiritello - continua industriosamente a dare i suoi buoni frutti.

Decisamente meno ortodosso invece l'*Hamlet* del Wooster Group: tenendo fede al vecchio principio che invita a guardare al futuro volgendo sempre un occhio al passato, la compagnia newyorkese - trent'anni votati alla causa della ricerca - offre al Grec l'anteprima mondiale del suo ultimo lavoro, interessante intuizione delle strade che il teatro potrebbe prossimamente intraprendere. Eppure, come dicevamo, l'aggancio con la tradizione c'è, ed è duplice: nella scelta di partire da un classico shakespeariano, come nel recupero del video di quella versione del 1964 diretta da John Gielgud, con Richard Burton protagonista. La pellicola serve allora da matrice, è manipolata secondo le potenzialità che il mezzo cinematografico offre (*viraggio, replay, stop-and-go*), e proiettata alle spalle degli attori. Questi - in atto di venerazione, come si trattasse di una sacra reliquia - riproducono dal vivo i movimenti del film; e similmente accade alla scena che, spostandosi a vista, si allontana e si avvicina al pubblico, seguendo i rispettivi cambi di inquadratura. Prende così vita un gioco di sdoppiamento dell'immagine e della battuta, che spesso lascia di stucco per la meticolosa cura del particolare, e in cui risalta la prestazione dell'*Hamlet* di Scott Shepherd, che - un occhio allo schermo e un occhio alla platea - si sottomette a un lavoro obiettivamente massacrante. Finzione per finzione, quello della regista Elizabeth LeCompte è un montaggio nel senso più etimologico del termine, e infatti il palco ricorda vagamente una sala di ripresa o un laboratorio di moviola: schermi, telecamere, microfoni, carrelli. Una storia di copie, di copie della copia, che mette in

imbarazzo il meccanismo teatrale, anche se, una volta assimilato il trucco, rischia di diventare mero esercizio di stile. E sopportarne le conseguenze per tre ore, può risultare un altro bel saggio di bravura. Questa volta da parte del pubblico.

Ibsen nel verde di Montjuïc

Viceversa estroverso e scalpitante, il *Peer Gynt* di Bieito torna dal festival di Bergen, dove è stato presentato in anteprima internazionale, e si installa al Grec, nello splendido teatro a cielo aperto alle pendici del Montjuïc: immerso nel verde, e con il contrappunto della natura notturna, si rivela scenario indovinato perché il dramma ibseniano segua il suo palpitante corso. E proprio qui il regista catalano gioca sul contrasto, introducendo musica (*hard rock*) dal vivo, luci stroboscopiche, e quella iconografia tra lo *splat* e il *kitsch* cui spesso attinge. Una carica di viscerale vitalità, sostenuta tenacemente da un torrenziale Joel Joan con il suo bel daffare, su e giù per un'imponente e versatile impalcatura d'alluminio, lungo cui i viaggi dell'eroe perdigiorno trascorrono uno via l'altro. Il ritmo è sostenuto, forse anche troppo frenetico in alcuni passaggi. Ma è il meno che si possa chiedere a uno spettacolo di circa tre ore e mezza, in cui persino l'intervallo è una buona occasione per organizzare, al centro del giardino antistante le gradinate, una sorta di *talk show* in cui il protagonista si racconta al pubblico ed espone la sua visione del mondo. Approfittando così per isolare uno dei nuclei drammatici più ostici, quello degli -ismi: socialismo, capitalismo, provincialismo. Catalanismo. A volte un poco stridente, questo sì, ne risulta alla fin fine uno spettacolo schiettamente attuale, fresco e godibilissimo, in cui l'immagine di chiusura con quei corpi che pendono nel vuoto intorno a Peer immerso nella neve - o sono nuvole? - non dimostra solo la maestria di Bieito nel saper meravigliare con il colpo a effetto, ma anche una scrupolosa dedizione alla cura dell'elemento estetico.

Dunque affascinante e spesso sorprendente, apprezzabile per la qualità e ben assortito; si riassume così e si chiude un mese e mezzo di programmazione che ha sommato qualcosa come centoquarantamila spettatori: un successo per Borja Sitjà, che dopo sette stagioni lascia nel migliore dei modi la direzione della rassegna. Negli ultimi anni il Grec si è confermato sempre più come «un festival di creazione, al servizio di artisti e pubblico»; a Ricardo Szwarczer dunque il compito di ripartire nel 2007, da questi ottimi presupposti. ■



In apertura una scena di *Hamlet/La tempesta*, regia di Lluís Pasqual (foto: Ros Ribas); in questa pag. Scott Shepherd in *Hamlet*, regia di Elizabeth LeCompte per il Wooster Group (foto: Paula Court).



Oltre il ponte sul Tago

Portogallo

Il Festival di Almada, da oltre vent'anni il più atteso appuntamento dell'estate portoghese, è un importante vetrina internazionale e un'occasione insostituibile per conoscere il teatro lusitano

di Roberto Canziani

In questa pag. una scena di *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov, regia di Christine Laurent; nella pag. seguente una scena di *Finale di partita*, di Beckett, regia di Pierre Chabert.

Il Festival del teatro di Lisbona non si tiene a Lisbona. La maggiore manifestazione della capitale portoghese ha sede al di là del Lusoponte, nella cittadina che la fronteggia sul fiume Tago: l'industriosa Almada. Città operaia da trecentomila abitanti, in buona parte pendolari, un'amministrazione di sinistra assai favorevole agli investimenti nel settore della cultura, una volontà di teatro molto forte, che in soli quattro anni è riuscita a far costruire e inaugurare un secondo teatro, davvero all'altezza dei tempi sia per architettura che per dotazioni tecniche. Dipinto, inoltre, di un appassionante color azzurro cielo. Se il pubblico e la sala principale assomigliano allo Strehler di Milano, è come se il teatro Azul, progettato dagli architetti Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, fosse situato a Varese. E Almada ne va ovviamente fiera. Come va fiera di questo festival che riesce a mantenere il collegamento tra la scena portoghese e il resto del continente, grazie alla compagnia del Teatro Municipal di Almada, al cui timone da oltre vent'anni è il regista Joaquim Benite. Su una terrazza del Teatro Azul, Benite e i suoi collaboratori Vítor Gonçalves e Rodrigo Francisco ci raccontano di come sia complesso mettere assieme un'iniziativa di questo genere. Ma anche di come il sostegno dell'amministrazione locale non sia venuto meno, pure in momenti di minore disponibilità politica (il Festival è nato ventitré anni fa). Non è facile nemmeno per loro individuare, sull'orizzonte odierno del teatro portoghese, le linee di una tendenza che non faccia capo alle personalità consolidate come Ricardo Pais (è il regista che dirige il teatro municipale São João di Porto) o di Luis Miguel Cintra (da tempo insediato con la sua compagnia della Cornucópia, nello storico Barrio Alto di Lisbona). Per non parlare della drammaturgia nazionale, in sostanza fragile, ci dicono, se è vero che proprio in Portogallo sembra aver trovato riconoscimenti perfino più solidi che da noi la generazione italiana dei Paravidino, Scimone, Enia, ospiti negli scorsi anni al Festival. Oltre a Letizia Russo, che a Lisbona è un po' di casa. L'Italia è ben rappresentata nell'edizione 2006 del Festival di Almada con una tensione bipolare che corre tra i *Giorni felici* strehleriani portati al Teatro Azul da Giulia Lazzarini e *Esodo* che la compagnia di Pippo Delbono ha presentato nel monu-

mentale Centro di cultura di Bèlem, accanto al monastero rinascimentale dos Jeronimos. Nella sala storica della compagnia di Almada, con *Stasera, arsenico* per la regia di Mario Mattia Giorgetti, appare con qualche sorpresa la drammaturgia di Carlo Terron, autore di cui in Italia si tace da tempo. Ma è alle produzioni portoghesi che conviene guardare, anche perché il lavoro di direzione attorale di Luis Miguel Cintra ha dato i suoi frutti (nel 1991 Cintra aveva condotto una delle sessioni italiane dell'Ecole des Maîtres). Una generazione nuova, intensa, sensibilissima di attori fa corona al cinquantasettenne maestro portoghese in un allestimento *acerbo* del *Giardino dei ciliegi*, presentato proprio alla Cornucópia (con la regia della francese Christine Laurent) ma di una precisione interpretativa pari a quella che rendeva emozionanti e indimenticabili i Cechov di Dodin e di Nekrosius, o di Tamás Asher, quando non erano ancora diventati i registi prediletti dell'Occidente che guarda con nostalgia a Est. È vero anche che correnti meno tracciabili corrono sotto pelle. Assistendo ad *A mata*, della compagnia Artistas Unidos, si dimentica presto che il testo viene dalla Norvegia dell'autore Jesper Halle, mentre davanti alla compagnia di diciotto giovanissimi attori-acrobati, è più facile pensare ai semi che deve aver lasciato Giorgio Barberio Corsetti in parecchi anni di soggiorni portoghesi. Le arti del corpo muovono i muscoli e le membra di questi ragazzini (in buona parte vengono da una scuola di circo, O Chapitô) che con sincerità raccontano i turbamenti di un'età difficile, sospesi a qualche metro da terra, in un rincorrersi, amarsi e farsi male che il testo ambienta nel *boschetto* che dà il titolo al lavoro. L'adolescenza, ci dicono, è anche perdita e dolore, mentre si arrampicano alle spalliere delle pareti, improvvisamente diventate alberi, o si lasciando dondolare sulle corde galleggiando sopra un mondo adulto che non assegna loro responsabilità e dal quale accetteranno soltanto la violenza, la ferita oscura che segnerà il loro diventare grandi. Tema rischioso e delicato, come in certi spettacoli adolescenziali di Alain Platel, alle cui crudeltà bambine va ogni tanto la memoria, mentre il pensiero riconosce che anche il più atlantico dei paesi europei vive le stesse correnti nascoste che muovono il teatro in tutto il continente. ■

Istanbul



La Turchia cerca un ponte con l'Occidente grazie a un vivace festival, caratterizzato da ospitalità internazionali un po' patinate e felici rivelazioni della scena locale

Un festival che guarda l'Europa?

di Mimma Gallina

La città di Istanbul è stata candidata a capitale europea della cultura per il 2010 da organizzazioni nazionali e della società civile. Con una convinzione evidente nello sforzo organizzativo e pubblicitario messo in campo, la Turchia gioca la sua carta migliore nel percorso verso l'Europa. La Fondazione di Istanbul per la Cultura e le Arti, probabilmente la sigla più prestigiosa nell'organizzazione culturale turca, è fra gli organismi promotori dell'iniziativa ed è attrezzata da oltre trent'anni a fare della città una capitale culturale: attraverso il festival musicale fin dall'inizio, poi quello cinematografico, la biennale d'arte contemporanea, il festival teatrale dall'89, ultimo arrivato quello dedicato al jazz e, molto recentemente, progetti legati alle diverse discipline nel corso di tutto l'anno.

Scopi e strutture che ricordano quelli della nostra Biennale di Venezia, se non per un dato per noi abbastanza sorprendente: a fronte di un bilancio che nel 2005 è stato di quattordici milioni di dollari, l'apporto pubblico statale e locale è solo del 5%, il 20% circa arriva dal botteghino, e ben il 75% (in contributi o in natura) da sponsorizzazioni private turche o pubbliche e private legate ai paesi ospitati. Si è creato in questo paese un sistema di sostegni allo spettacolo più affine a quello americano che europeo, il che non avvantaggia certo le proposte più rischiose, che vivono in situazione di precarietà e nella necessità di costruire, progetto per progetto, la loro economia. Il festival teatrale, diretto da dieci edizioni da Dikmen Gurun - anche docente al dipartimento di critica teatrale dell'Università

di Istanbul - costituisce in questo contesto una delle principali opportunità, attraverso forme di sostegno a innovativi progetti nazionali. La missione del festival è infatti «costruire un ponte il più solido possibile tra il teatro turco e il teatro del mondo, invitando gli artisti più importanti e emergenti a Istanbul e presentandoli all'attenzione del pubblico turco e della gente di teatro turca, ma anche incoraggiare progetti comuni, sostenere i giovani artisti turchi più dinamici, organizzare per loro momenti di incontro e laboratorio».

La quindicesima edizione del festival si è svolta dall'11 maggio al 6 giugno. Sul piano internazionale è stata un'edizione particolarmente ricca. La scelta di ospitare la quarta edizione delle "Olimpiadi del teatro", promossa dal greco Theodoros Terzopoulos, ha rafforzato quantità e prestigio delle ospitalità, dando forse - però - una patina di eccessiva ufficialità rispetto all'attenzione alle rivelazioni delle edizioni passate. E se Bartabas/Zingaro (con un progetto speciale) o Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker o il Culberg Ballet costituivano una novità assoluta, e Nekrosius, Brook e Jan Fabre un ritorno atteso, una vecchia *Medea* di Lyubimov e il nostro *Arlecchino* rischiavano di dare, almeno al visitatore occidentale, un'impressione un po' "archeologica". Va detto a onor del vero che il famoso e quasi sessantenne spettacolo di Strehler ha anche questa volta conquistato il pubblico. I criteri di scelta relativi alle presenze nazionali, e alle coproduzioni con partner stranieri tendono a combinare partecipazioni caratterizzate da grande qualità-notorietà presso il pubblico (che si sono in

parte identificate con la celebrazione di due anniversari: Beckett e Lorca), con produzioni di autori, registi e gruppi spesso già affermati e presenti in edizioni precedenti del festival, caratterizzate da elementi di ricerca sul piano della drammaturgia, dell'incontro fra teatro e danza, dello spazio scenico. Questa classificazione è nostra - non da programma - mentre una sezione dichiarata "giovane teatro" accoglie gruppi esordienti o quasi.

Fra gli spettacoli del primo gruppo spicca un'edizione memorabile di *Finale di partita*, una coproduzione turco-francese, regia di Pierre Chabert con Genko Ekal, uno dei massimi attori turchi. Ma le sorprese più interessanti e inattese arrivano dalle proposte di ricerca. *Ariza (Misfit* in inglese: lo spostato), ideato da una regista già molto nota, per quanto indipendente e giovane, Emre Koyuncuoglu. Un grande letto in scena, dove si alternano freneticamente coppie reali e improbabili, timide e audaci, fra fantasie, incubi e realtà, travestimenti e parodie. Una compagnia numerosa, di professionisti e dilettanti presi dallo sport, dalla danza, dal circo. Uno spettacolo anche molto divertente (contrariamente ai precedenti della Koyuncuoglu, a quanto ci dicono, affascinata dai giovani arrabbiati inglesi e tendente al cupo), su quella particolare condizione esistenziale che consiste nell'essere fuori posto e essere se stessi, ma soprattutto un lavoro sulla forma, «in cui la deformazione diventa la forma». La compagnia Dot presenta *Una commedia per due*, testo di Yekta Kopan, idea, regia e - soprattutto - spazio scenico di Bülent Erkmén (attivo prevalentemente nelle arti visive). Due attori si inseguono in un sistema di gabbie che ingloba il pubblico su sedili rotanti. Uno spazio funzionale al tema dell'impossibile incontro di un uomo e una donna, un testo fatto di brevissime battute, singole parole, "doppiato" in diretta in inglese. Forse per le aspettative legate alle coproduzioni internazionali è invece un po' deludente *Break the game (Interrompi il gioco)*, del gruppo Kamer, Anadolu Kültür, con Zürcher Theater Spektakel e altri partner europei. Ideato e diretto da Mustafa Avkıran, lo spettacolo cerca una nuova forma per contenuti e testi di impegno civile (il delitto d'onore). Il pubblico è sistemato sui due lati di una "gabbia" bianca trasparente, all'interno una donna danza, sulle pareti si proiettano interviste (esperte, testimoni) e volti,

Per la danza contemporanea, appena un po' sbilanciata verso il teatro, vorremmo citare almeno *4 legs (4 gambe)* del coreografo Zeynep Tanbay, molto noto e affermato, che intraprende, con il suo preparato gruppo di dieci ballerini, il salto dall'attività per progetti alla costituzione di una compagnia permanente. Questo grazie alla sponsorizzazione convinta di una banca. Deludente nel complesso, invece, la sessione "Teatro giovane", dichiaratamente per esordienti, decisamente molto meno interessanti e più "vecchi" dei fratelli maggiori (ma è apprezzabile che il festival abbia accettato di rischiare qualche debutto). Non aveva particolare spazio nel festival, comprensibilmente rispetto agli obiettivi di confronto internazionale, il teatro d'autore che sembra particolarmente interessante

Il Festival di Istanbul collabora con il Centro Santa Chiara di Trento per la selezione di autori e testi da tradurre e presentare a pubblico e operatori nel quadro del progetto internazionale "Al limite, al confine" che, per il 2006, è dedicato a *La Turchia fra Europa e Asia*: letture, spettacoli e un convegno internazionale dal 29 novembre al 4 dicembre 2006. ■

Nitrafestival

Giovani per sempre?

di Massimo Marino

Nel bel festival slovacco, ai confini tra la vecchia e la nuova Europa, il teatro si interroga sui sentimenti e sui conflitti del mondo globalizzato - Fenomenale *Sonja* di Alvis Hermanis, nuovo astro del teatro baltico

Non c'è Mark Ravenhill in versione gigionesca simil-Berkoff che tenga: la vera star di questo festival è lui, Alvis Hermanis, lettone, poco più di quarant'anni, regista e anima del Jaunais Rigais Teatris. Nell'incontro col pubblico, nella foyer del teatro Andrej Bagar di Nitra, non cessa di stupire: «il teatro politico era un genere del ventesimo secolo; sì, in *By Gorky* guardavo al *reality show*, ma ormai è roba di qualche anno fa, oggi sento il bisogno di raccontare passioni reali, storie di gente vera. In passato ho detto che il teatro ha qualcosa del terrorismo, un terrorismo poetico, che sconvolge le attese omologate; oggi cerco di scoprire la vita. Il teatro deve essere emozione». E forti sono le scosse emotive che riserva il suo *Sonja*, da un racconto di Tatiana Tolstoj, la figlia di Aleksej, scrittore dell'era staliniana. Uno spettacolo applaudito all'infinito dal pubblico che affolla gli spazi del festival di Nitra, in Slovacchia. Battimani come abbracci a magnifici attori che rapiscono in un altro mondo, simile al nostro, ma più profondo, più umano.

Prima, però, di addentrarci in questa storia di solitudine e di fiducia, interpretata da fenomenali non professionisti, Gundars Abolins (*Sonja*) e Jevgenijs Isajevs, bisogna raccontare del festival, giunto alla sua quindicesima edizione. Nitra sta tra



fango deve essere varcata dagli attori per entrare in scena. L'ispettore generale irromperà, furfantesco, in questo mondo tradizionale, rovistando letteralmente in quel fango e sporcandosene. Lo spettacolo, ben interpretato, si regge su questa unica idea, risultando alla lunga ripetitivo e macchinoso.

Ravenhill recita un suo testo del 2005, *Product*, il lungo monologo di uno sceneggiatore hollywoodiano che illustra a una muta, irretita aspirante attrice l'intreccio di un suo *script*, una *love story* intinta nell'attualità del terrorismo islamico. È un modo brillante, ma alquanto facile, per essere politicamente scorretti riparandosi dietro lo scudo del gioco tra realtà e finzione (e assicurarsi il successo al botteghino). Il tema dell'amore e del terrorismo è affrontato anche in *Platform*: il controverso romanzo di Houellebecq del 2001 è ridotto da Tom Blokdiik e messo in scena dalla compagnia belga NtGent con la regia di Johan Simons. La travolgente storia d'amore tra Michel e Valérie, stroncata da un attentato terroristico musulmano in un paradiso esotico del turismo sessuale, viene raccontata in un *flash back* straniante dai personaggi morti o feriti. Lo spettacolo inizia come un terremoto: detriti, oggetti di un vecchio spettacolo, plastica, materassi, sedie, bottiglie vuote, precipitano sul palcoscenico. La vendita dei corpi, il sesso come tentativo estremo di fuggire per un attimo la solitudine, il vuoto e la mercificazione di ogni atto e sentimento nella società occidentale sono giustapposti al fondamentalismo come aspirazione a un mondo migliore, più fraterno e giusto, utopia che corre sulle ali di angeli giovani e sterminatori. Nel confronto, senza enfasi, addirittura con qualche spunto umoristico troppo facile, in un gioco di piani incrociati tra racconto e personificazione, nessuno vince: come nella tragedia classica ogni causa ha le sue perverse ragioni.

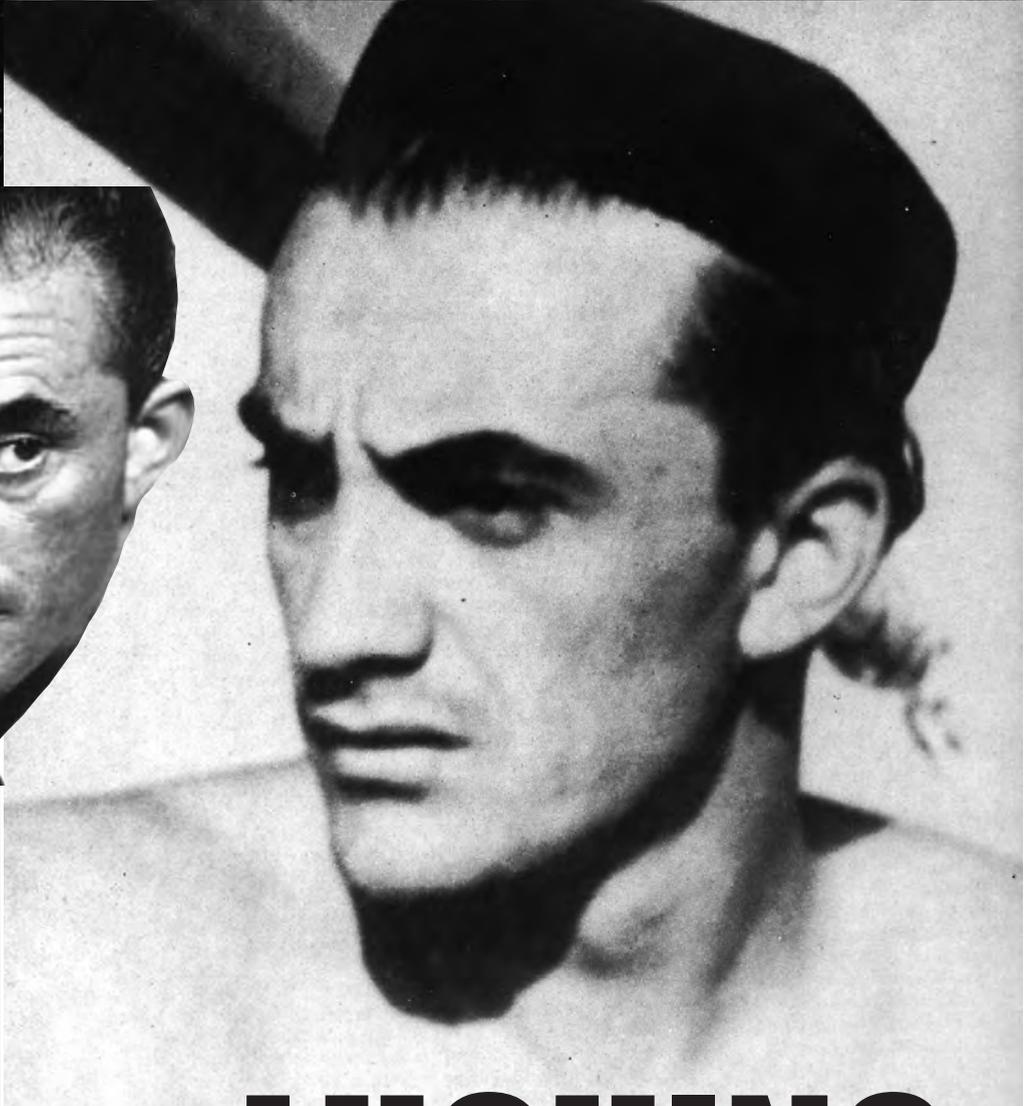
E poi c'è il capolavoro, *Sonja*. Due ladri entrano in un appartamento pieno di vecchi mobili dignitosi.

Ruberanno, come fanno sempre gli attori, una storia: anzi la scopriranno e la rivivranno, trascinandoci dentro l'anima del personaggio, in fondo a un dolore molto comune. Trovano un album fotografico e uno di loro inizia a raccontare, mentre l'altro indossa Sonja, i suoi abiti femminili e la sua solitudine, inguaribilmente senza nessuno, circondata solo da bambolotti, attonita, buona cuoca (deliziose le preparazioni puntigliose di una torta e di un pollo in scena). Lo spettacolo funziona come un duetto continuo tra racconto e vita, tra emozione presente e sguardo retrospettivo. La vita monotona della donna viene sconvolta: una conoscente malevola inizia a scriverle come se fosse un amante che non può dichiararsi. Per molti anni, Sonja corrisponde per lettera una passione che sembra darle una luce nuova. Tra vecchie canzoni, balli solitari e atti quotidiani, il narratore, impiasticciato in faccia di cioccolato come se indossasse una maschera diavolesca, porta Sonja nella guerra, nella fame, nei bombardamenti, e, finalmente, alla ricerca dell'inesistente amato, che non scrive più. Ma il miracolo avviene: una mano risponde, da sotto le coperte, alla carezza della donna, prima che, sola, si perda nella notte, oscura come la sua piccola storia. Un ritratto di sentimenti che, nei dettagli, nei respiri, negli sguardi, rende gloria al sottile, deflagrante potere di trasformazione del teatro. ■

Nella pag. precedente Gundars Abolis, protagonista di *Sonja*, di Tatiana Tolstoj, regia di Alvis Hermanis; in questa pag. una scena di *Platform*, di Michel Houellebecq, regia di Johan Simons (foto: Phile Deprez).

l'Ungheria, la Boemia, l'Austria, l'oriente russo. La città vecchia, dominata da un castello con un'antica cattedrale, guarda palazzoni in stile socialismo reale. La direttrice della rassegna, Darina Károva, ha intitolato questa edizione *Per sempre giovani?*, per stimolare, attraverso spettacoli basati su solide dramaturgie, una riflessione sul culto del corpo e del tempo, sull'identità e la manipolazione, sugli stereotipi, la verità umana e il potere del mercato globale.

Tra le produzioni nazionali, è interessante per l'ambientazione il *Prima della pensione* di Bernhard del Teatro Astorka-Korzo '90 di Bratislava: la storia del vecchio nazista che ogni anno getta la maschera di rispettabile membro della nuova società democratica celebrando con le sorelle l'anniversario di Himmler è recitata nella candida sinagoga di Nitra, e la divisa da SS appesa a un muro crea un cortocircuito impressionante. Per il resto lo spettacolo non ha grandi guizzi. Deludono un *Woyzeck* polacco e una *Penthesilea* ungherese, mentre Emma Dante e la sua Compagnia hanno riscosso un bel successo con *Vita mia*. Contraddittorio è, invece, il molto atteso *Revisore* di Gogol con la regia di Nicolai Kolyada, presentato dal Kolyada Theatre di Ekaterinburg. Siamo nella Russia profonda, in una scena delimitata da asciugamani appesi, in una provincia dell'anima piccola, a suo modo felice. Una vasca di



LUCHINO

a cura di Claudia Cannella

«Cinema, teatro, lirica: io direi che è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati. Il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale. C'è più indipendenza e libertà nel cinema (...). Ma bisogna anche dire che il cinema non è mai arte. È un lavoro di artigiano, qualche volta di prim'ordine, più spesso di secondo o di terz'ordine (...). Anche in teatro, un regista si trova spesso con un campo d'azione circoscritto: c'è il rispetto che si deve a un autore e a un testo (...). La forma forse più completa di spettacolo, secondo me, resta ancora il melodramma, dove convergono parole, canto, musica, danza, scenografia». Affascinante e spiazzante per come sapeva essere coerente nelle sue mille contraddizioni, Visconti, di cui ricorre il centesimo anniversario di nascita e il trentesimo di morte, è, insieme a Strehler, Costa, Giannini e pochi altri, uno dei punti di riferimento del nascente teatro di regia in Italia. Ma, a differenza dei "colleghi", seppe creare un gioco continuo di vasi comunicanti tra teatro, cinema e melodramma, trasferendo costantemente le istanze di uno in quelle dell'altro. Aristocratico, borghese, comunista, intellettuale raffinato, suscitò passioni e discordie, a partire dai *Parenti terribili* di Cocteau fino a *Tanto tempo fa* di Pinter, passando per le "scoperte" americane di Williams e Miller e per l'amatissimo Cechov.

«Sono venuto al mondo nel giorno dei defunti per una coincidenza che rimarrà sempre scandalosa, in ritardo di ventiquattro ore forse sulla festività dei santi. Impossibile cominciare la vita senza essere prevenuto...». Era il 2 novembre 1906, Luchino Visconti è il quartogenito del conte Giuseppe Visconti di Modrone e di Carla Erba, rampolla della borghesia industriale milanese. Colti, progressisti, amanti delle arti, trasmettono ai figli in egual misura passioni e valori. Luchino, che pure non prenderà mai il diploma liceale, sa suonare il violoncello e andare a cavallo, conosce le lingue e frequenta fin da piccolo i teatri della sua città, la Scala *in primis*. Ci sono gli indizi di un destino, ma le prove arriveranno, perentorie e autorevoli, mentre l'Italia ancora si dibatteva nella stretta mortale della guerra: *Ossessione* nel 1943 e *I parenti terribili* nel 1945. Cinema e prosa, a cui nel 1954 si aggiungerà il trionfale esordio nella lirica con *La Vestale*. Tre amori che si intrecceranno nell'arco di tutta la sua vita, compresi e corrisposti nei loro esiti estremamente innovativi forse più dal pubblico che dalla critica o dal mondo politico-culturale. A Caterina D'Amico, responsabile scientifica del Fondo Visconti (ma anche figlia di Suso, fedelissima sceneggiatrice della maggior parte dei suoi film, e di Fedele D'Amico, musicologo e critico musicale, nonché nipote di Silvio, studioso e critico drammatico) abbiamo chiesto di tracciare le coordinate fondamentali per orientarsi in un'epoca e in una personalità artistica tra le più affascinanti e contraddittorie del secondo Novecento.

HYSTRIO - *Come nacque la vocazione teatrale di Visconti? In quale contesto sociale, politico, culturale? Quali furono i suoi maestri o modelli di riferimento?*

CATERINA D'AMICO - La sua famiglia aveva dei legami molto forti con il mondo del teatro, anche di tipo organizzativo. Fu il nonno a mettere insieme la cordata di imprenditori che, a fine '800, salvò il Teatro alla Scala che navigava in cattive acque. Ne fu a capo finché visse, poi passò l'incarico al figlio primogenito Uberto e quindi al quartogenito Guido Carlo. Furono loro a chiamare Toscanini per la prima volta e a farlo diventare direttore stabile. Il padre di Luchino, Giuseppe, non solo era un attore filodrammatico ma scriveva anche testi, che venivano messi in scena, con tanto di recensioni sui giornali, nel teatrino che aveva allestito nel loro palazzo di via Cerva. A un certo punto si associa addirittura con Marco Praga e prende in gestione il Teatro di via Manzoni. E non si limita alla gestione, ma fa anche il capocomico, finanziando compagnie teatrali. Non è un caso quindi che Luchino e i suoi fratelli avessero a che fare col teatro. Lui sarà l'unico a farne una professione, mentre i suoi fratelli, che avevano ruoli dirigenziali nell'industria di famiglia, la Carlo Erba, lo seguiranno come "secondo lavoro". Luigi finanzia una compagnia per molto tempo e sposerà in seconde nozze Laura Adani, Edoardo invece aveva una casa di produzione cinematografica. Milano, tra gli anni '20 e '30, era una città teatralmente importante, molto più di Roma: aveva rapporti con l'Europa e, anche se poi subirà le limitazioni del Fascismo negli anni '30, negli anni '20 le maggiori compagnie italiane ed europee passano da lì e Luchino le vede tutte. E lo si capisce anche da certe sue scelte professionali, per esempio il coinvolgimento nella sua compagnia di attori che aveva visto recitare nella sua adolescenza: Benassi, la Pavlova, Gandusio... Pochi i maestri, e non

VISCONTI

Luchino Visconti

nel teatro dove, almeno in Italia, non esisteva ancora una vera e propria figura di regista. Il suo modello di riferimento musicale fu Toscanini e, nel cinema, Renoir.

HY - Nel 1936 è assistente di Renoir, in quegli anni a Parigi viene a contatto con una certa drammaturgia "d'avanguardia" (Cocteau, Camus, Achard) e, nel 1937-8, fa un lungo viaggio negli Stati Uniti. È così che scopre quei testi che poi saranno le grandi novità del repertorio dei suoi primi anni di regia teatrale?

C. D'A. - La grande ventata libertaria, formale e di repertorio, credo venisse soprattutto dalla Francia, ma probabilmente anche dall'America. Visconti era comunque in grado di leggere i testi direttamente in inglese, francese e tedesco. All'inizio si dedica al teatro francese: Cocteau, Anouilh, Sartre, Achard. Il suo primo anno di regie teatrali, il 1945, in realtà è un po' caotico quanto al repertorio, perché non tutto era scelto da lui. La sua compagnia nasce nel novembre del 1946 e va avanti, finanziata da lui, fino al 1955. In questi dieci anni decide lui il repertorio, anche se alcune scelte sono fatte per compiacere certi attori che aveva convinto a entrare in compagnia. Per esempio Gassman, al quale di *Un tram che chiama desiderio* non importava niente, quando entrò in compagnia nel 1948, pose come condizione un testo shakespeariano, che poi sarà *Rosalinda o Come vi piace*, e l'*Oreste* di Alfieri. Spettacoli che Visconti fa volentieri, ma che certo non erano nelle sue priorità. Stesso discorso per la *Medea* con la Ferrati, a cui aveva chiesto di entrare in compagnia per *Tre sorelle*.

In basso il frontespizio del programma di *Delitto e castigo*, primo spettacolo della Compagnia Italiana di Prosa, diretta da Luchino Visconti

sano i temi che agitano la drammaturgia del '900: la coscienza, i drammi esistenziali, lo scontro tra le aspirazioni individuali e il contesto sociale, familiare e storico. L'autore prediletto è, non a caso, Cechov, in seconda battuta Williams e Miller, tutti affrontati con straordinaria modernità. Nel 1946 aveva anche preso in considerazione di fare l'*Opera da tre soldi* di Brecht, ma la Adani, a cui l'aveva proposta, non se l'era sentita. Non amava la drammaturgia italiana. Nulla mi toglie dalla testa che, seppur meravigliosamente, fece *La Locandiera*, probabilmente su pressione di Stoppa, perché altrimenti avrebbe perso le sovvenzioni ministeriali. Anche la messinscena di *Arialda* secondo me era nata più per il rapporto che nel frattempo si era creato con Testori e grazie allo zampino del solito Stoppa che da un suo reale interesse. Quello che voleva dire su quel mondo lo aveva già detto pochi mesi prima con *Rocco e i suoi fratelli*. Infatti, quando la censura bloccò lo spettacolo, Visconti non se ne curò più di tanto e se ne andò a Parigi a fare *Dommage qu'elle soit une p...* con Alain Delon e Romy Schneider. E di Pirandello, che non affrontò mai, diceva con grazia e sottovoce "non mi piace".

HY - Spesso i suoi spettacoli scatenarono ire censorie, dividendo critica e pubblico...

C. D'A. - La critica non l'ha mai divisa perché in realtà ne hanno sempre parlato male tutti. La posizione politica di Visconti crea imbarazzo sia a destra che a sinistra. Quest'ultima, a cui lui dichiaratamente apparteneva, non amava il suo teatro perché le istanze sociali, psicologiche o morali, che proponeva, non si traducevano però in un'estetica corrispondente a quella del realismo socialista. La stampa militante non sapeva come districarsi: se apprezzava un suo spettacolo, quasi se ne vergognava; se, cosa più frequente, non gli piaceva, non sapeva come scriverlo. Anche perché Togliatti aveva detto chiaramente che, essendo Visconti un fiancheggiatore del partito, non lo si doveva attaccare: discutere le sue scelte e i suoi spettacoli sì, ma certo non farne un bersaglio. Dall'altra parte era invece un bersaglio istituzionalizzato. La critica di centro-destra era inferocita perché lui era un esponente della classe dominante e flirtava apertamente con l'opposizione. O forse anche perché faceva cose che altri non potevano permettersi, come costruirsi queste formidabili compagnie, spendendo somme enormi di tasca propria.

HY - La sensazione era che la critica non avesse ancora gli strumenti per analizzare il lavoro di regia e un certo tipo di drammaturgia... anche suo nonno, Silvio D'Amico, che pure aveva molto appoggiato l'avvento del teatro di regia in Italia, nelle sue recensioni spesso ha un'aria un po' spiazzata...

C.D'A. - Beh, sulla *Locandiera* scrisse cose imbarazzanti... Il fatto è che, quando propugni l'avvento di una cosa nuova, spesso il risultato non coincide con le aspettative, e il teatro di Visconti era molto più in là di quanto lui si aspettasse e potesse comprendere: non gli piaceva, ma lo rispettava, riconoscendo la quantità e la qualità di lavoro che vi era sottesa.

HY - Quali erano i rapporti di Visconti con l'intelligenza degli anni '50 e '60? Per esempio Pasolini, Moravia, Morante... E con il Partito Comunista?

C.D'A. - Con Moravia ci fu un problema personale perché Visconti fu alla radice della rottura del matrimonio con la

HY - Dal punto di vista del metodo e delle tematiche, quali erano i sentieri che a Visconti interessava battere in quegli anni?

C. D'A. - Nel manifesto programmatico del '46, che correda la nascita della Compagnia Italiana di Prosa, Visconti indica in quattro punti fondamentali la sua filosofia di lavoro: affermare il ruolo della regia come coordinamento e orchestrazione delle parti, costruire un repertorio vario e significativo nel raccontare la complessità della vita moderna, dare la massima importanza al lavoro sull'attore e a realizzare scene e costumi credibili. Gli interes-



TEATRO ELISEO

COMPAGNIA ITALIANA DI PROSA

diretta da

Luchino Visconti

STAGIONE 1946 - 1947

Morante, che si innamorò perdutamente di lui. Con Pasolini non si frequentavano. Piero Tosi, che aveva lavorato con entrambi, racconta che Pasolini aveva paura di essere “viscontizzato” dal punto di vista dell'estetica. Con il Partito Comunista Visconti aveva rapporti costanti e coerenti, ma sempre con grande indipendenza e senza risparmiare critiche pesanti, come sulla crisi d'Ungheria. La sua militanza di sinistra nasce grazie alla conoscenza del Fronte Popolare francese, quindi con caratteristiche molto libertarie ma anche individualiste. In tutte le questioni più generali è sempre stato molto schierato con il partito, in altre meno. Nel partito sapevano che non si sarebbe fatto imbrigliare e lo pigliavano con le molle. Non era irregimentabile, era aristocratico, borghese, comunista, intellettuale, tutte queste cose insieme e quindi nessuna fino in fondo, era spiazzante, ma aveva successo ed era bravo.

HY - Come spiega il fatto che Visconti comincia tardi tutte le sue esperienze artistiche (1943: *Ossessione*, primo film; 1945: prima regia di prosa, *I parenti terribili*; 1954: prima regia lirica, *La Vestale*), ma quando parte ottiene un successo immediato?

C. D'A. - Perché si preparava molto bene. Dietro le sue regie c'era un lavoro enorme; era meditativo, lento, faceva le cose solo quando si sentiva pronto, nel suo lavoro non c'era niente di cialtronesco e di avventuriero: una mentalità tipicamente lombarda.

HY - Perché nel dopoguerra, anni di nascita dei primi Teatri Stabili, Visconti rimane legato al teatro privato?

C. D'A. - Ma chi glielo avrebbe fatto fare di andare a dirigere un Teatro Stabile? Gli Stabili richiedevano un certo tipo di responsabilità istituzionale, e lui certo non se la sarebbe mai assunta. I registi possono imboccare tre tipi di strade: una è quella di farsi carico di un teatro pubblico che, accogliendo finanziamenti statali e locali, si assume un ruolo di punto di riferimento formativo e culturale di una comunità, poi c'è la posizione indipendente però all'interno di una compagnia che si solidifica in un comune intento estetico e nella costruzione di un repertorio, e infine c'è il regista *freelance*. L'attività di Visconti è stata un po' in bilico tra queste due ultime opzioni. Per esempio nella compagnia Santuccio-Brignone, per cui mette in scena *Come le foglie* e *Il crogiuolo*, non è cointeresato economicamente né la dirige, anche se probabilmente veniva consultato e coinvolto nelle scelte artistiche. Diverso il caso della Stoppa-Morelli, che dal '46 al '55 è solo sua e da lui finanziata con spese allucinanti. Tali che a un certo punto, quando comincia a vendersi tutte le azioni della Carlo Erba, viene fermato dai fratelli. Visconti sarebbe stato insofferente in qualsiasi situazione non avesse potuto fare quello che voleva.

HY - Quando comincia a fare lirica, la prosa sembra passare in secondo piano...

C. D'A. - Certo, come regista d'opera raggiunge immediatamente una fama mondiale. E poi essere chiamato a fare regie liriche è molto più agevole che gestire una compagnia teatrale, sia dal punto di vista organizzativo sia economico. Era anche una questione di cicli. Il periodo più intenso della parabola teatrale di Visconti va dal '45 al '58: tredici anni, non sono

certo pochi. A un certo punto si era esaurita per lui la spinta della necessità: per esempio la drammaturgia contemporanea francese o americana, che per primo aveva importato in Italia, era ormai diventata di comune frequentazione per registi e attori. E poi, oltre che alla lirica, passa in modo deciso al cinema, dove comunque ciò che aveva voluto dire in teatro con Miller o Williams riemergerà in *Rocco e i suoi fratelli*, così come il suo grande lavoro su Cechov tornerà a risuonare nel *Gattopardo*. *Claudia Cannella*

La Compagnia Italiana di Prosa

Nell'autunno 1946 Visconti decide di costituire la Compagnia Italiana di Prosa: in quest'occasione scrive al Direttore Generale del Teatro per chiedere finanziamenti statali, dichiarando (oltre ai preventivi di spesa) intenti artistici, repertorio e compagine attorale:

Illustre Direttore,

Desidero informarLa che sto per costituire in Roma, su mia iniziativa e con la partecipazione degli Attori più rappresentativi del Teatro Italiano d'oggi, una compagnia stabile italiana di prosa (...), detta compagnia presenta alcune caratteristiche di eccezionalità (...): in primo luogo (...) essa ha intenti esclusivamente d'arte, cosa che provano abbondantemente il suo repertorio e la qualità dei suoi attori; in secondo luogo, ha il carattere di una compagnia stabile permanente (...). Detto repertorio, scelto con criteri esclusivamente artistici, si apre con *Delitto e castigo*, in una riduzione del regista Baty, e s'impenna sulle novità di maggiore interesse che il teatro mondiale d'oggi offra: i francesi Sartre, Camus, Anouilh, rispettivamente con *Le mosche* e *I vincitori*, il *Malinteso*, *Euridice*; gli americani Williams, Lindsay e Crouse, con lo *Zoo di vetro* e *Vita col padre*. (...) Per quel che riguarda i classici, la compagnia intende curare speciali edizioni, fra l'altro di *Don Giovanni* e *Annabella* dell'elisabettaiano John Ford, dei *Capricci di Marianna* di de Musset, dell'*Anitra selvatica* di Ibsen. Ma non minore attenzione noi rivolgeremo al repertorio italiano, per quanto lo consente l'accertata scarsità di opere originali. (...) Accanto a Rina Morelli la mia compagnia annovera Tatiana Pavlova, (...) e Mariella Lotti (...). Con Paolo Stoppa (...) reciteranno Memo Benassi, il giovane Giorgio De Lullo, recente "rivelazione" del teatro di prosa italiano, Massimo Girotti, attore fra i più quotati del nostro cinema. Mi avvarrò, per la messa in scena, della collaborazione dei migliori pittori, figurinisti, architetti e musicisti italiani, intendendo, anche qui, contribuire ad un rinnovamento totale del gusto della scenografia teatrale. Non risparmierò nulla perché gli spettacoli della mia compagnia raggiungano come repertorio, gusto, recitazione, rifinitzza e risonanza, uno stile definito e rigoroso, che oltre a distaccarli dal teatro abituale, e farne una ricerca d'arte, porti il teatro Italiano a livello delle grandi scene Europee e mondiali. Aggiungerò che perché questi spettacoli d'arte non siano soltanto alla portata di una cerchia purtroppo ristretta di spettatori quale quella del teatro d'oggi, ho allo studio un sistema di rotazione settimanale per cui particolari spettacoli verranno riservati a un pubblico di operai, a prezzi ridottissimi. (da Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, vol. I, pagg. 82-3, Cappelli Editore, Bologna, 1979)

le prime regie



Una questione di metodo

la vocazione sperimentale del conte rosso

di Andrea Nanni

Più che un esteta decadente, come poi verrà spesso etichettato, Luchino Visconti dovette apparire ai suoi primi spettatori un illusionista seducente e temibile, abilissimo nel disattendere le aspettative di ammiratori e detrattori a ogni nuova uscita.

Abituati ad affacciarsi su un mondo dove, come scriveva lo stesso regista, «i fondalini vacillavano al sospirare d'un uscio improvvisamente aperto, dove in perpetuo fiorivano rosai in carta velina, dove stili ed epoche si fondevano e confondevano magnanimi, dove, per intenderci, Cleopatre liberty in toupé vampireggiavano (mettendoli alla frusta) ombrosi pezzi di Marcantoni in busti di balene», gli spettatori che gremivano la sala dell'Eliseo la sera del 30 gennaio 1945 furono presi dallo sconcerto all'alzarsi del sipario su *Parenti terribili* di Cocteau.

Tra il 1945 e il 1952, Luchino Visconti pose le basi per un radicale rinnovamento della scena italiana: apertura del repertorio alle novità straniere e inedite letture dei classici, formazione di nuovi attori liberi dai ruoli e considerazione del pubblico come parte attiva dell'evento teatrale

Davanti ai loro occhi si presentò una camera che emanava sentore di chiuso, il letto sfatto, la biancheria sporca abbandonata sul pavimento, il comodo stracolmo di medicinali sotto il cono di luce di un abat-jour coperto da un fazzoletto, e sul letto, con la vestaglia unta di rossetto, il volto senza trucco, i capelli spettinati e mal tinti, Andreina Pagnani-Yvonne (la prima drogata della storia del teatro italiano) a incarnare un disagio esistenziale che era ben più di una dichiarazione d'intenti. Allo choc la critica

cercò riparo ricorrendo alle etichette: si parlò di realismo o neorealismo senza rendersi conto che l'ossessione per i dettagli mirava a prendere alla gola la platea al di là di qualsiasi plausibilità storica e psicologica. A Visconti non premeva la credibilità cronachistica ma la verità della scena (la sola capace di garantire la violenza dell'im-

patto), mentre il rilievo conferito ai dettagli non aveva lo scopo di legittimare la rappresentazione attraverso un'angusta fedeltà mimetica, ma di sviluppare un processo metonimico crudelmente innovativo (più di qualsiasi discorso, è la farmacopea accumulata sul comodino a raccontare la dipendenza della protagonista). Non a caso alla fine dello spettacolo, mentre il pubblico invadeva il palcoscenico per toccare con mani mobili e oggetti, Guido Salvini, in fondo alla sala, apparve al giovane De Lullo un uomo improvvisamente invecchiato, finito.

Ma le sorprese erano appena cominciate e, nell'arco di otto anni scanditi da ventun allestimenti diversi, si sarebbero moltiplicate a ritmo vertiginoso. Per cominciare, nessuno si sarebbe aspettato, a soli due mesi dal clamoroso successo di *Parenti terribili*, un cambio di registro tanto brusco come quello segnato dalla seconda prova viscontiana: in *Quinta colonna* di Hemingway l'adesione passionale alla materia rappresentata aveva lasciato improvvisamente posto alla distanza critica, inaugurando un doppio movimento che si sarebbe rivelato caratteristico dell'inconsueta strategia messa in atto da Visconti attraverso continui sconfinamenti e metamorfosi: dal preteso neorealismo dell'esordio alla sobrietà cerimoniale dell'*Antigone* di Anouilh, dagli inserti biomeccanici di *Delitto e castigo* alla trasformazione dello shakespeariano *Come vi piace* in un melodramma visionario ribattezzato per l'occasione *Rosalinda*.

Oltre le angustie dell'autarchia

Naturalmente questo modo di procedere per contrasti e squilibri, privilegiando l'analisi alla sintesi, non tardò ad attirare sul regista la diffidenza di un pubblico che amava le conferme più delle sorprese e gli strali di una critica pronta a tacciare di eclettismo un operato che poneva con inusitata radicalità la questione dell'autonomia della scrittura scenica. Nel clima di falso riformismo imperante sulle scene italiane del primo dopoguerra (la metà degli spettacoli in circolazione portava la firma di un regista ma nella stragrande maggioranza dei casi si trattava solo di una superficiale concertazione d'insieme), gli spettacoli del conte rosso - come venne chiamato per irridere l'anomalia di un aristocratico schierato col partito comunista - deflagrarono sui palcoscenici ufficiali proprio mentre critici e politici auspicavano all'unisono che la regia si limitasse a una semplice ripulitura dal vecchio ciarpame, indicando la via della moderazione e dell'equilibrio come l'unica praticabile in Italia. Ma dopo aver liberato il repertorio dalle angustie dell'autarchia aprendo alla drammaturgia contemporanea francese e americana (Cocteau e l'esistenzialista Sartre, Caldwell e, di lì a poco, gli amati Miller e Williams con la prima europea di *Un tram che si chiama desiderio*), Visconti trasformò il suo primo classico, *Il matrimonio di Figaro*, in una fastosa danza macabra per un carillon di fantocchini incalzati dalla piccola orchestra che occhieggiava dalla terrazza del castello d'Almaviva. Ancora una volta successo e sconcerto andarono di pari passo, con la critica (D'Amico in testa) pronta a levare gli scudi in difesa della Parola, umiliata e offesa da un teatro in cui la componente visiva assumeva sempre più la consistenza di un testo parallelo, dilatando i tempi scenici fino a un'ipertrofia spettacolare che avrebbe raggiunto l'apice tre

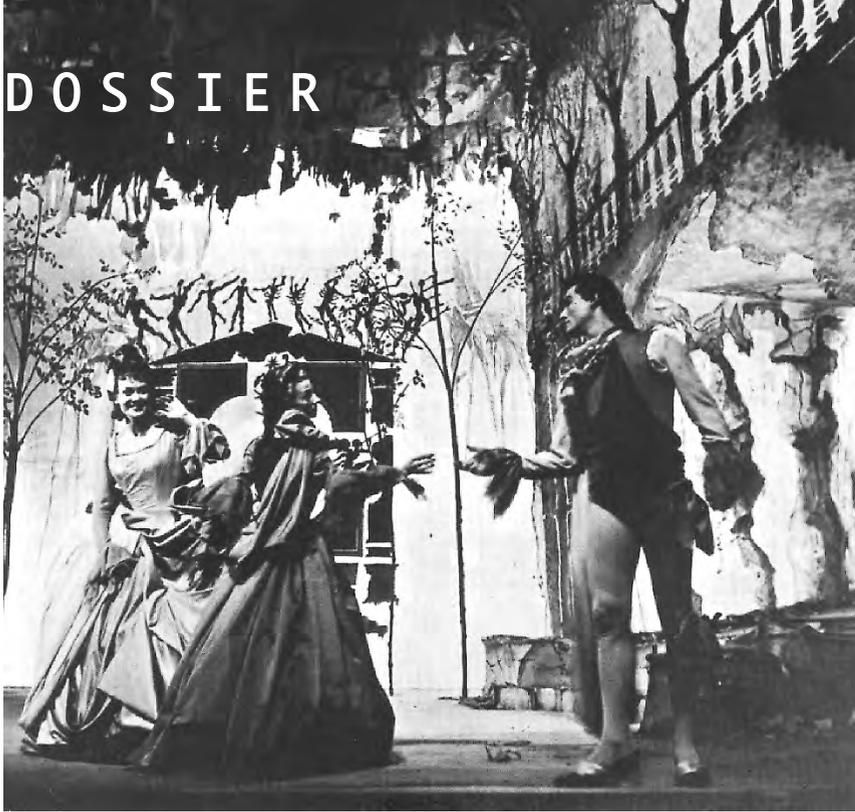
anni dopo con il colossale allestimento di *Troilo e Cressida* nel giardino di Boboli. È questa «completa libertà spettacolare», come lui stesso l'ha definita, a costituire il carattere distintivo di un regista-autore pronto a cambiare continuamente i propri strumenti di lavoro, ora per liberare Goldoni da ciprie e moine e restituirlo alla materialità dei rapporti di classe (*La Locandiera*), ora per rispecchiarsi in Cechov attraverso la dolente e fragrante immaterialità della memoria (*Tre sorelle*). Passando dalla sollecitazione emotiva più diretta allo spiazzamento concettuale più erudito, Visconti si preoccupa sempre e solo di mantenere intatta l'efficacia di una scrittura scenica a cui è affidato il compito di rendere palpabile il confine che l'inesaudibilità del desiderio traccia tra la prigione della legge e l'impossibilità della fuga, insoluto nodo tematico che accomuna un itinerario drammaturgico solo in apparenza episodico. Gli strumenti più affilati sono spesso reperiti fuori dal teatro, rubati all'arte visiva e alla letteratura: non è un caso che le due incursioni shakespeariane di Visconti - *Rosalinda* e *Troilo e Cressida* - siano nutrite di suggestioni epiche e fiabesche, attinte ora a un Settecento reinventato da Dalì ora a un Medioevo miniato, e che, aldilà di alcune riduzioni da romanzi (dalla *Via del tabacco* a *Delitto e castigo*), il regista si spinga in quegli anni fino a progettare di «mettere in scena l'*Orlando furioso* a Boboli, smembrandolo in un certo numero di scene da recitare in luoghi diversi, alla maniera dei cantastorie» (impossibile non rilevare le analogie con il progetto realizzato da Ronconi venti anni più tardi).

In apertura Luchino Visconti con gli attori della Compagnia Morelli-Stoppa; in questa pag. Andreina Pagnani in *I parenti terribili*, di Jean Cocteau (1945) (foto: Barzacchi); nella pag. seguente Vivi Gioi, Rina Morelli e Vittorio Gassman in *Rosalinda o Come vi piace*, di Shakespeare (1948) (foto: De Antonis).



La Nazionale del teatro italiano

La letteratura diventa così un grimaldello per scassinare l'autoreferenzialità dell'apparato teatrale, a cui il conte rosso attenta su tutti i fronti, magari cercando di far esplodere la scatola prospettica del teatro all'italiana, tanto da proporre al Maggio Fiorentino di allestire *Lorenzaccio* nelle sale al primo piano di palazzo Pitti abbattendo muri e ringhiere e sistemando il pubblico su una piattaforma di legno appositamente costruita all'altezza del primo ballatoio per tutta la superficie del cortile. Il progetto non va in porto per motivi facilmente



immaginabili (gli stessi per cui non sarà possibile realizzare la prima ipotesi scenica prevista per *Troilo*, in cui le navi greche ormeggiate in mare volgevano la prua verso le mura di Ilio), ma l'*Oreste* alfieriano verrà presentato a Roma su un palcoscenico appositamente costruito nella platea del Quirino con il pubblico a seguire l'azione dai palchi. Altrettanto radicale è il tentativo di strappare gli attori all'ormai incancrenito sistema dei ruoli ereditato dal teatro all'antica italiana: fin da *Parenti terribili* - in cui alla "promiscua" Lola Braccini viene affidata la parte della "seconda donna", mentre alla "seconda donna" Rina Morelli viene affidata la parte dell'"attrice giovane", per non tornare sull'immagine "sconciata" della primattrice Pagnani - Visconti proibisce agli attori di arrivare alle prove con il testo imparato a memoria, precludendo il ricorso a un comune bagaglio di intonazioni convenzionali e imponendo tempi di prova sempre più lunghi (fino ai trentasei giorni ottenuti per *Troilo e Cressida*). D'altro canto pretende che, una volta in scena, gli attori facciano a meno del suggeritore e ricerca con loro una continuità di rapporto testimoniata dalla costituzione (un anno prima della nascita del Piccolo Teatro di Milano) di una Compagnia Italiana di Prosa «con caratteristiche di stabilità» che riunisce diverse generazioni di attori, da Benassi a Girotti. Ma il lavoro sull'attore - spesso ancora legato a una gestualità ispirata ai proutari di pose sceniche ottocenteschi - non si cristallizza mai in un sistema applicabile in maniera rigida e indiscriminata, tanto che, dopo gli elogi iniziali dispensati dalla critica per il lavoro d'insieme evidente nei suoi primi spettacoli, Visconti viene spesso accusato di perdere di vista l'armonia complessiva per assecondare virtuosismi

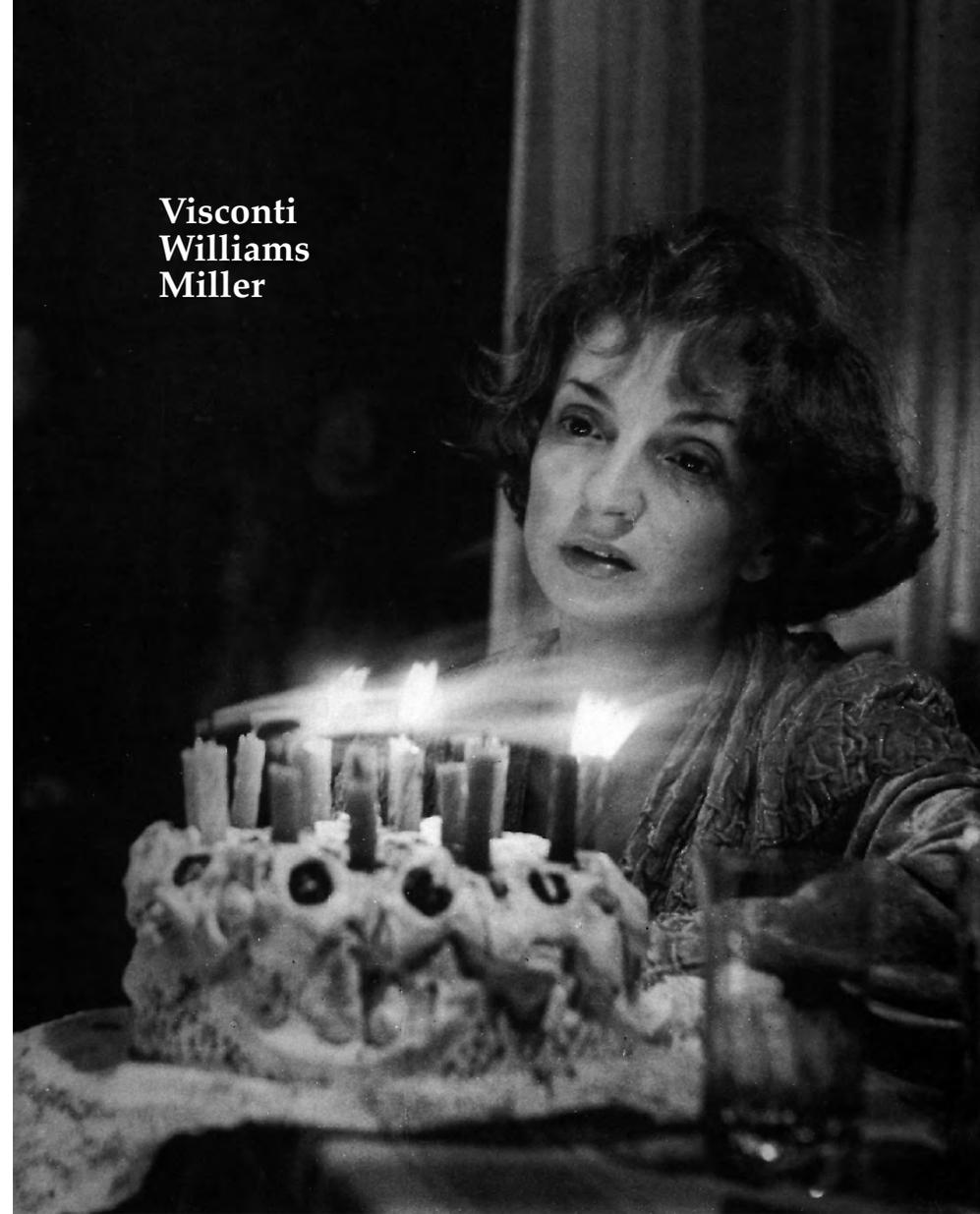
mai sopiti. In particolare per *Troilo e Cressida*, interpretato da quella che fu definita la Nazionale del teatro italiano, i critici lamentano una mancanza di uniformità che lascerebbe spazio a un'antologia di recitazioni diverse e discordanti: nessuno si rende conto dell'opzione antimattoriale di un'operazione in cui Visconti sfrutta le diversità dei singoli interpreti sempre in vista dell'effetto d'insieme, come ha confermato ad anni di distanza Vittorio Gasmann, protagonista dello spettacolo con Rina Morelli. Dopo aver fatto piazza pulita dei vecchi moduli recitativi, l'attore viene chiamato a contribuire alla definizione di un teatro capace di coniugare tradizione e innovazione proponendo come dichiaratamente convenzionale ciò che prima era considerato "naturale", arricchendo la tessitura vocale di ritmi, colori e spessori sempre funzionali all'articolazione del concertato. Anche al pubblico - che non ha mai smesso di considerare parte attiva dell'evento teatrale, preoccupandosi ogni volta di "smuoverlo" dalle proprie abitudini - Visconti chiede rigore e attenzione (è il primo regista a vietare l'ingresso in sala a spettacolo iniziato), conscio che per rifondare il teatro italiano non bastano buoni spettacoli, servono nuove strategie da sottoporre a continue verifiche. È forse questa coscienza politica, mai insidiata dalla rigidità della dottrina, la parte più viva dell'eredità che il conte rosso ci ha lasciato. ■

il lavoro sull'attore

«Devi capirli come si capirebbe un cavallo»

Io faccio delle lunghissime prove a tavolino: dieci, quindici, venti giorni, secondo quanto è necessario, in cui ognuno prende possesso del suo personaggio, del suo testo che viene corretto, ricorretto, tagliato, messo a punto, e lascio a tutti la libertà di lavorare a fondo il personaggio, guidando naturalmente verso la direzione giusta. E questo dà molta fiducia all'attore, cioè lo rende sicuro del proprio personaggio; rivela i complessi se ha dei complessi, rivela le timidezze se ha delle timidezze. Sicché il giorno che si va in palcoscenico e si comincia a fare la *mise en place*, cioè a muoversi, sono già molto sicuri del loro personaggio. Tanto è vero che quando si va in piedi, io levo il suggeritore, addirittura, perché l'attore deve già sapere la parte a memoria. E questo dà loro una grande tranquillità. Perciò non ci sono mai urti violenti. (...) Se un attore mi viene a una prova a tavolino avendo già la parte nell'orecchio, allora son guai, perché io raccomando che non studino la parte a memoria: la parte deve attaccarsi all'attore con queste lunghe sedute che si fanno (...). L'attore che studia la parte come la si studiava nell'800 e la studia a memoria a macchinetta, anche trascrivendola, è inutile, è uno pieno di difetti e non glieli leva più nessuno. Perché la studia a modo suo. Invece con questo sistema, che è un sistema molto dolce e persuasivo, arriva a sapere la parte a memoria (...). È il sistema migliore per arrivare a conoscere una parte. Una parte non è fatta solo di parole, ma è fatta di quello che sta dietro alle parole soprattutto (...). Ogni giorno si lavora a un atto, ma neanche; delle volte mezzo atto, non si va più in là. Naturalmente, sul proprio copione, ogni attore prende appunti: sono i chiarimenti che io do di volta in volta sopra una battuta, una parola, magari una pausa, un silenzio perché ci deve essere... Ogni cosa è precisata, niente è lasciato al caso, mai. Nulla, d'altronde, viene imposto meccanicamente. (...) Insomma, vi sono diverse vie per le quali un attore arriva al personaggio. Vi sono, diciamo anche, molti sistemi, dal punto di vista psicologico. Con certi attori, per esempio, devi essere un po' più duro, inflessibile; con altri puoi essere molto più morbido, più suplice, perché sai che, avendo un loro talento, una loro sensibilità, se non ci arrivi per questa strada ci arrivi per un'altra. Devi capirli. Devi capirli come si capirebbe un cavallo. Ho sempre detto che gli attori assomigliano ai cavalli. Un cavallo ha bisogno di fare 2000 metri ogni mattina; un altro ha bisogno di fare una passeggiata, semplicemente. Bisogna che tu capisca. Se fai fare 2000 metri a quello della passeggiata sei fregato. (da Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, vol. I, pagg. 87-89, Cappelli Editore, Bologna, 1979)

Visconti
Williams
Miller



In concomitanza con le messinscène di autori contemporanei francesi, Visconti, a partire dal 1945 (e fino al 1958), incontra la drammaturgia statunitense: da Hemingway e Caldwell a Glickman/Stein e Wolfe, ma soprattutto Williams e Miller, di cui allestisce rispettivamente due e quattro pièces - Sono regie intrise di un esplicito impegno politico e sociale, dominate da aspri scontri naturalistici, atmosfere angosciose e ossessioni violente, che prendevano volutamente alla gola lo spettatore fino all'ultimo calar di sipario

E il SOGNO americano divenne un INCUBO

di Ettore Capriolo

Nei primi anni Quaranta il teatro americano, che aveva sinora esportato soltanto melodrammi e commedie di consumo, ispirò due spettacoli che rimasero in Italia nella memoria di molti: *Piccola città* di Thornton Wilder, rappresentata nel 1940, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, e *Il lutto s'addice ad Elettra* di O'Neill nel 1941, quando Pearl Harbor non aveva ancora provocato l'intervento degli Stati Uniti nel conflitto. Il testo di Wilder, che esaltava i valori tradizionali della provincia americana, si serviva di tecniche mutuata dalle innovazioni delle scene sperimentali europee (sintesi futuriste comprese, con Marinetti, presente in platea. che gridava al plagio) e «la serata finì in un trionfale parapiglia» (De Monticelli) e, come ebbe a scrivere lo stesso De Monticelli in morte di Elsa Merlini, accamaltissima interprete, sarebbe divenuta «punto di riferimento nella memoria di una generazione di spettatori».

L'opera di O'Neill, che trasponneva nell'America post Guerra di secessione la trilogia di Eschilo rileggendola nei modi della drammaturgia naturalistica e tenendo conto della lezione freudiana, era quasi esattamente all'opposto di *Piccola città*, tanto scopertamente tormentata quanto quella era sobria. Pari fu comunque il successo di entrambi i drammi in Italia, per un pubblico «disposto a interessarsi di qualcosa che sia meno ignobile del teatro consueto» (D'Amico). La trilogia di O'Neill piacque al punto che la direzione del teatro romano delle Arti, dove fu rappresentata, decise di aggiungere altre repliche a quelle (poche) stabilite in precedenza, tale era stata l'accoglienza del pubblico che pure aveva dovuto rimanere in platea per quasi sei ore, sia pure con qualche intervallo. I giovani registi di quei due spettacoli, Enrico Fulchignoni e Giulio Pacuvio, furono acclamati dagli spettatori ed elogiati dalla critica, ma, contrariamente a ciò che allora poteva sembrare

ovvio prevedere, ebbero pochissimo rilievo nel teatro italiano di dopo la Liberazione. La cui storia iniziò il 30 gennaio 1945 quando andò in scena all'Eliseo di Roma *I parenti terribili* di Cocteau, diretto dal debuttante Luchino Visconti, noto in precedenza per aver diretto un paio d'anni prima il film *Ossessione*, atto di nascita del cinema neorealista italiano. Fu un evento clamoroso: «dopo cinque minuti ti dimenticavi di stare a teatro o stavi per essere strangolato da quello che vedevi», testimoniò poi Giorgio De Lullo, attore e poi regista destinato a guadagnarsi presto notevole fama. La figura della protagonista era interpretata da un'attrice, Andreina Pagnani, specializzata in ruoli di "vera signora" ma riscoperta da Visconti in un personaggio di donna clamorosamente e spudoratamente schiava delle proprie passioni (non sarebbe stata l'ultima volta in cui il regista seppe scoprire in un attore già noto aspetti e potenzialità insospettati). Il copione, che si riallacciava con qualche punta d'ironia ad annose modalità della drammaturgia cosiddetta del Boulevard, era stato presentato a Parigi nel 1938. Fu uno dei molti successi parigini ai quali tornarono a volgersi a quel punto i teatranti italiani, una volta sparita la censura che li aveva esclusi per ragioni ideologiche o moralistiche, anche perché avevano certamente più familiarità con la lingua e con la letteratura francese che con quelle di altri paesi.

In apertura Rina Morelli in *Un tram che si chiama Desiderio*, di Tennessee Williams (1949) (foto: De Antonis); in questa pag. Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa e Giorgio De Lullo in *Morte di un commesso viaggiatore*, di Arthur Miller (1951) (foto: De Antonis); nella pag. seguente Paolo Stoppa e Corrado Pani, in *Uno sguardo dal ponte*, di Arthur Miller (1958).

I "poveri bianchi" di Kirkland/Caldwell

Tale era la situazione quando, nell'autunno del 1945, riunificata finalmente la nazione, le compagnie di prosa ripresero a girare per il paese (o almeno a fare la spola fra Roma e

Milano), rappresentando ciascuna nel corso della stagione sino a tre o quattro spettacoli, allestiti con un numero ridotto di prove anche nelle ore libere dalle repliche di altri testi e ora finalmente firmati da registi. Una novità (per l'Italia) che a molti conservatori arrabbiati appariva addirittura scandalosa. In questa prima annata teatrale del dopoguerra, Visconti lavorò per tre differenti formazioni, allestendo soprattutto opere d'autori francesi (da Cocteau e Achard a Sartre e Anouilh), in una scelta dovuta in parte al fatto che Visconti aveva vissuto per parecchi anni a Parigi, dove era stato aiuto regista di Renoir per l'incompiuto *Une partie de campagne*, ma affrontò anche copioni importati dall'America. Lo aveva già fatto nella primavera del 1945 dirigendo un testo incluso in un ciclo di "teatro di propaganda" statunitense, *Quinta colonna* di Hemingway, autore in Italia vietato dalla censura fascista anche per la pubblicazione, perché reo d'aver raccontato Caporetto, e poi la guerra di Spagna dalla parte dei rossi. Il dramma, che a Broadway non aveva avuto alcun successo, era e rimase l'unica opera teatrale del suo autore, il quale le attribuiva così poca importanza da non pubblicarla in un volume a sé stante, ma solo come una sorta d'appendice alla raccolta dei suoi *Primi quarantanove racconti*. Era in realtà un dramma sentimentale ambientato in una Madrid assediata dalle truppe franchiste, e non aggiungeva molto alla fama di Hemingway. Visconti evitò di sottolineare gli aspetti melodrammatici del testo, sforzandosi soprattutto di «riprodurre scenicamente lo stile dell'autore» (Guerrieri). A un altro autore, noto soprattutto come narratore, era dovuta *La via del tabacco* che Jack Kirkland aveva tratto da un romanzo di Caldwell, già tradotto e pubblicato anche in Italia. A Broadway il copione era rimasto in scena per sette o otto anni consecutivi (un totale di 3182 repliche, per allora un record), senza che nessuno, a parte i produttori, l'avesse mai preso sul serio. La riduzione teatrale era in realtà un pittoresco pasticciaccio da cui Visconti trasse un affascinante spettacolo di esplicito impegno politico e sociale, secondo una poetica che a posteriori si potrebbe definire neorealistica, anche se Strehler, allora critico drammatico, scrisse che si doveva parlare più di "neoromanticismo" che di realismo. Come testo naturalistico, del resto, era stato letto in Italia il romanzo d'origine, che presentava, in termini fra il tragico e il grottesco, le vicende di un gruppo di "poveri bianchi" del Sud degli Stati Uniti negli anni bui della Depressione. La messinscena divise fra gli applausi e i fischi i diversi gruppi di spettatori disposti ad azzuffarsi per sostenere le proprie opinioni, e alla fine il pubblico dei plaudenti invase il palcoscenico al grido di «Viva Luchino». Recitava la compagnia di Laura Adani, attrice allora assai nota, "in ditta" con Calindri e Carraro, poco più che trentenni, e con il quasi esordiente Vittorio Gassman, per la quale Visconti diresse ben tre spettacoli nel corso di due mesi.

La seconda vita di Paolo Stoppa

In quella stessa stagione 1945-46 egli lavorò per la prima volta con la compagnia di Rina Morelli e Paolo Stoppa, con cui Visconti regista teatrale avrebbe dato il meglio di sé fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo, grazie anche all'incontro con Tennessee Williams e Arthur Miller, gli



autori americani più significativi di quel tempo. Nel 1949, con *Un tram che si chiama desiderio* di Williams, Visconti (il quale dello stesso autore aveva già presentato il meno famoso ma più sottile *Zoo di vetro*), scrisse D'Amico, creò «un'atmosfera d'incubo, protratto in angosce e spasimi che specie al terz'atto potevano diventare intollerabili». Protagonista maschile dello spettacolo, nel ruolo di Stanley Kowalski che negli Stati Uniti, sul palcoscenico come sullo schermo aveva reso famoso Marlon Brando, fu (accanto alla Blanche della Morelli) Gassman, che con la sua educazione classica era attore ben lontano dalle nevrosi del più famoso prodotto dell'Actors Studio, e più ancora lo era Mastroianni, che lo avrebbe sostituito l'anno dopo e che non aveva neanche la prepotente mascolinità del suo predecessore. Due anni dopo fu la volta della *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, una sorta di abile melodramma sociale su un padre vittima inconsapevole di una società fondata sul mito del succes-

so e della propria incapacità di raggiungerlo. Un ruolo, quello del protagonista Willy Loman, che permise a Stoppa (che, prima dell'incontro con Visconti, era stato per molti anni relegato, dagli impresari e dal pubblico, in parti di "brillante") di dare piena prova delle proprie qualità di attore intensamente drammatico, capace persino di sfiorare la tragedia. I due spettacoli ebbero un enorme successo di pubblico e di critica, facendo credere a molti che i testi fossero quasi dei capolavori. Furono e rimasero i risultati più alti raggiunti da Visconti come regista di autori contemporanei, prima di trovare, con le messinscene dei grandi drammi cechoviani, il drammaturgo che meglio corrispondeva alla sua sensibilità e l'occasione per spingersi oltre i limiti dell'ossessione violenta, degli aspri scontri naturalistici, della capacità di prendere alla gola lo spettatore e di non lasciarlo più sino all'ultimo calar di sipario e per toccare toni di malinconia e di ricerca del tempo perduto che suscitavano viva commozione.

Sui testi di Williams egli non tornò più, ma rimase legato ai copioni di Miller, dall'appassionata denuncia del maccartismo del *Crogiuolo* (stavolta con Lilla Brignone e Gianni Santuccio) nel 1955 alla storia di un altro padre, perseguitato dalla mafia e tormentato da pulsioni incestuose (un'altra interpretazione memorabile di Stoppa), in *Uno sguardo dal ponte* nel 1958, fino a *Dopo la caduta* che Visconti mise in scena a Parigi con Michel Auclair e Annie Girardot nel 1965, tutte opere che ridimensionavano la fama dell'autore e che non ispirarono spettacoli particolarmente memorabili. Per il resto, negli ultimi anni della sua attività di regista di spettacoli di prosa, Visconti affrontò ancora due testi importati da Broadway - la commediola *I ragazzi della signora Gibbons* di Glickman e Stein e *Veglia la mia casa, angelo* dal romanzo di Thomas Wolfe, entrambi rappresentati nel 1958 - ma non erano occasioni tali da ispirargli molto di più che esercizi di abile professionismo. I tempi del primo Williams e del primo Miller erano ormai lontani e il regista non trovò più fra gli autori americani chi avrebbe potuto sostituirli. E del resto non ne esistevano, anche perché il regista Elia Kazan, cui erano dovuti in parte i felici risultati del primo Williams e del primo Miller, era meno in sintonia con la temperie del paese. Nel teatro di prosa, il nome di Visconti rimase legato a quei felici incontri tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni del decennio successivo, durante i quali aveva saputo suscitare emozioni mai dimenticate da chi ne era stato spettatore, e aveva dato un contributo decisivo al rinnovamento della scena italiana, riuscendo, insieme con altri registi, a trascinarla nel ventesimo secolo, da cui pigrizia, man-

canza d'immaginazione e un sostanziale conservatorismo l'avevano precedentemente tenuta lontana. ■

E la critica si attaccò al Tram

Col molto sferragliamento, fra il quartetto Trovaioli e l'organo Hammond, alla presenza di Ruggero Ruggeri, di Palmiro Togliatti e di non sappiamo più quante personalità del mondo politico e letterario, è arrivato sul palcoscenico *Un tram che si chiama desiderio* dell'americano Tennessee Williams. Noi gli preferiamo il casalingo numero 23 Monte Savello-Garbatella. Tennessee Williams ha mobilitato per oltre quattro ore un paziente pubblico per raccontare i fatti privati di una certa signorina Blanche e di suo cognato, polacco ed energumeno, che al terzo atto la conosce nel senso biblico. A noi, dei fatti della signorina Blanche, non si fosse trattato dell'impareggiabile Rina Morelli, non ce ne sarebbe fregato proprio niente. Non si stupisca il lettore della crudezza del linguaggio. Nella commedia la parola "culo" è pronunciata almeno quindici volte. E ci manca poco che anche il bagno non sia dato in trasparenza. Anzi il gabinetto vi è brillantemente definito "sala del trono". Non si capisce perché il bravo Luchino Visconti abbia sciupato la sua sensibilità, il suo ingegno, il suo denaro per farci conoscere una normalissima commedia del più piatto realismo borghese. (Giovanni Gigliozzi, *Avanti!*, 23/1/1949)

(...) una rappresentazione mirabilmente costruita da Luchino Visconti con un fremente impulso poetico su ogni più futile pretesto offerto dal testo. Il teatro di Tennessee Williams è cronaca, cronaca narrata con abilità scenica di natura prettamente giornalistica, sul filo conduttore di un motivo vago che finora è sempre lo stesso: la caduta delle illusioni. (...) Esiste l'intuizione felice del carattere di Blanche, ma gli altri - Stella, Stanley e i suoi amici - sono personaggi di cartapesta. Nello spettacolo essi hanno assunto una credibilità perché Luchino Visconti li ha immersi in un ambiente che faceva testo di per sé, che diveniva eloquente e si trasformava in dramma: un ambiente descritto ed espresso in tutti i suoi particolari (...). Pur tornando sotto qualche aspetto ai suoi antichi amori per il tono torbido, Luchino Visconti in questa autentica e personale creazione dello spettacolo ha tenuto fede al suo principio di conquistare una forma teatrale che, ricorrendo alle suggestioni della musica, della coreografia, della pantomima, del ballo, si ponga come sintesi di tutte le arti. (Giovanni Calendoli, *La Repubblica*, 22/1/1949)





Visconti/Cechov

Ritratti di famiglie in un interno

di Fausto Malcovati

«**C**onsacrerei ben volentieri tutta la mia vita alla realizzazione dei testi di Cechov. Se non morirò prima, so che un giorno avrò un teatro tutto per me, il cui programma sarà Cechov, Cechov e ancora Cechov. E poi Shakespeare e un po' di musica. Stendhal avrebbe voluto sulla propria tomba l'epigrafe: "Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare". Sulla mia ci potrebbe essere: "Adorava Cechov, Shakespeare e Verdi"». Così dice Visconti in una intervista rilasciata cinque anni prima della morte. Tra il 1952 e il 1965, nell'arco di tredici anni, all'apice della sua carriera teatrale e cinematografica, mette in scena quattro testi

cechoviani: gli ultimi tre lavori in quattro atti (*Tre sorelle*, *Zio Vania*, *Il giardino dei ciliegi*) e un atto unico (*Il tabacco fa male*). È certamente l'autore classico più frequentato (accanto al contemporaneo Arthur Miller, di cui mette in scena *Morte di un commesso viaggiatore*, *Il crogiuolo*, *Uno sguardo dal ponte* e *Dopo la caduta*) e sicuramente il più amato. Non solo il più amato, anche il più affine. I grandi temi dell'opera cechoviana si ritrovano in tutta l'attività teatrale e cinematografica di Visconti: e sono la crisi di una società, dei suoi valori, la fine di una classe e il prepotente affermarsi di un'altra, il conflitto tra un mondo ricco di storia e di cultura ma fragile, invecchiato, indebolito, che ha perduto il suo potere cre-

L'autore russo è il più amato da Visconti, che ne mette in scena *Tre sorelle*, *Zio Vania*, *Il giardino dei ciliegi* e *Il tabacco fa male* - Al centro di un loro comune sentire si incrociano temi fondanti e ricorrenti: lo scontro tra passato e modernità, la dissoluzione della famiglia, l'ironia e il melodramma - Il "caso" di *Tre sorelle*, la prima e ineguagliata delle sue regie cechoviane

duto fino allora incrollabile e un mondo nuovo, giovane, energico, impaziente che gli strappa il potere con arroganza, brutalità. Le ville, i giardini passano di proprietà. Qualcuno ipoteca, vende, viene cacciato, qualcuno compra, conquista, distrugge per ricostruire in modo meno bello, più redditizio. Qualcuno muore, esce di scena, qualcuno prende il suo posto, rovescia i rapporti, cambia le regole del gioco. La storia del *Giardino* è, in fondo, la stessa storia del *Gattopardo*, di *Ludwig*: il giardino passa da Ljuba e Gaev a Lopachin con i suoi milioni e le sue villette, il principe di Salina lascia spazio al rozzo e ricco padre di Angelica, Ludwig viene estromesso dai suoi assurdi, inutili, bellissimoi castelli, muore folle, emarginato, esautorato. Visconti, come Cechov, vede nell'ordine nuovo un passo avanti positivo rispetto alla megalomania, alla irresponsabilità, alla leggerezza del vecchio: ma in entrambi la vittoria del nuovo ordine, per quanto positiva, rappresenta sempre la sconfitta dei personaggi principali, che nel nuovo ordine non trovano alcuno spazio.

Progressisti e decadenti, con ironia

Dunque Cechov e Visconti, con straordinaria lucidità, raccontano lo scontro tra passato e modernità. Da che parte stanno? Li si accusa entrambi di essere decadenti. Ma cosa vuol dire decadenti? Credo valga la pena di citare quanto dice Youssef Ishaghpour in relazione appunto all'opera di Visconti ("L'arte e la vita: l'unità dell'opera e l'impuro" in *Studi Viscontiani*): «Progressista e decadente allo stesso tempo, legato all'utopia della felicità per tutti e all'ideale decadente della realizzazione della bellezza nella vita come promessa di felicità (si pensi ai discorsi di Versinin e delle tre sorelle, n.d.a.), Luchino Visconti si è opposto all'utile e al naturale del mondo esistente. L'opera di Luchino Visconti è fondata sulla contraddizione tra decadentismo e progressismo. Senza l'estetismo decadente dove ha profonde radici, Visconti non sarebbe esistito; senza il progressismo, non sarebbe diventato il Visconti autore delle elegie funebri della fine. Per le sue origini, Visconti sarebbe potuto diventare un piccolo Ludwig, un dilettante senza opere. (...) Ci sono voluti l'inquietudine personale (...) e tutta la dinamica storica di un'epoca perché Visconti, da dilettante decadente potesse diventare un grande artista che senza l'ispirazione progressista non sarebbe mai esistito». Altro punto di contatto, come sottolinea Henry Bacon ("Il contrappunto delle forme narrative" in *Studi Viscontiani*), la capacità di mescolare ironia e melodramma. «Nei film di ambiente risorgimentale, l'aspetto ironico e quello melodrammatico convivono attraverso la duplice influenza di Verdi e Cechov: il melodramma ispirato dal musicista è costantemente controllato dall'ironia cechoviana. Anche Cechov si muove sovente e abilmente tra melodramma e farsa. Quando zio Vanja alla fine del terzo atto tenta di sparare al professor Serebrjakov, il suo gesto melodrammatico si risolve quasi in farsa quando grida "Bang" proprio mentre preme il grilletto e manca pateticamente il grilletto». E ancora: le storie di Cechov, come quelle di Visconti, hanno come centro la famiglia, la sua dissoluzione. Spesso la famiglia è minacciata dalla perdita della proprietà (*Giardino* ma anche

Tre sorelle), della posizione sociale per mano contemporaneamente di forze esterne (Lopachin nel *Giardino* e Natasa, la moglie del fratello Andrej in *Tre sorelle*) e interne (l'inettitudine di Ljuba e Gaev nel *Giardino*, la rassegnazione delle tre sorelle). Dinastie vengono distrutte, nuclei familiari finiscono per disgregarsi (*Ludwig* e *La caduta degli dei*), i progetti di formare una nuova famiglia non vengono mai realizzati (*Gabbiano*, *Zio Vania*, *Tre sorelle* dopo la morte di Tuzenbach: ma forse nel *Giardino* Anja ci riuscirà fuori dal contesto familiare, così come Tancredi con la proletaria Angelica; in *Senso* non ci sono figli, *La caduta degli dei* non prevede eredi, né li prevede *Vaghe stelle dell'Orsa* e neppure *Notti bianche*). Quando è in gioco il destino di una famiglia, è sempre un disastro.

Tre sorelle, un cast leggendario: ma...

E vediamo il lavoro di Visconti su *Tre sorelle*, primo dei tre grandi testi cechoviani affrontati. Vorrei solo accennare a *Il tabacco fa male*, atto unico messo in scena pochi mesi dopo *Tre sorelle* (insieme a *Medea* di Euripide, con protagonista la Ferrati, Masa in *Tre sorelle*), come omaggio a Benassi, che era stato un geniale, originalissimo Versinin, e alla tradizione dei grandi attori del passato, per cui Visconti ha sempre avuto una autentica venerazione: «Il vecchio attore porta con sé dei difetti? Certo, ma sono difetti facilmente correggibili, perché su un violino che suona bene, se uno suona con cattivo gusto, lo correggi facilmente, gli dai un gusto migliore... (...) Per esempio Benassi. Che strumento meraviglioso! Volli solo ripulirlo dei suoi difetti, di questi difetti gigioneschi che lui si era preso da solo (...) Gli dicevo: "No, guarda, torniamo un momento alla partenza, levati queste cose... questo via, questo non si fa, questo non si dice, questo si dice chiaro, questo si pulisce, questo si dice calmo". Era uno strumento, un violoncello straordinario! Oggi, strumenti così nei giovani...ma, mica tantii!».

Ma torniamo a *Tre sorelle*. L'idea nasce nel 1952: l'iter non è semplice. Progetto iniziale: una Compagnia Italiana con due spettacoli, entrambi da presentare al Festival Internazionale di Teatro alla Biennale di Venezia, *La Locandiera* e *Tre sorelle*. Un secco no viene dagli organi statali competenti: troppo alto il preventivo per i due spettacoli. Così Visconti accetta di dirigere



per Venezia solo *La Locandiera*, chiedendo, per il successivo allestimento di *Tre sorelle*, con la Compagnia Stabile Romana, tutto l'appoggio possibile. All'amministratore del Teatro Eliseo, Torraca, scrive infatti che «il problema principale, il solo obiettivo è di provvedere alla distribuzione della commedia di Cechov, di garantire che questa distribuzione sia fatta nel modo e seguendo le esigenze della regia che non si è stancata di ripetere per eseguire degnamente detta commedia sono necessarie *tre prime donne*». Sulle tre prime donne, a parte la Morelli, che è l'unica sicura, Visconti fa i nomi prima della Pagnani, poi della Zareschi, perfino di Marta Abba; la Ferrati, per accettare la parte di Masa, mette come condizione che Visconti la diriga nella *Medea* (che andrà poi in scena al Manzoni di Milano nel marzo del 1953 con l'atto unico di Cechov di cui si è parlato). Il cast, nella sua versione definitiva, è formidabile: accanto alla coppia (ormai collaudata da sette anni di collaborazione con il regista) Rina Morelli (Irina) e Paolo Stoppa (il fratello Andrej), ci sono primi attori famosi come Sarah Ferrati (Masa), Elena Da Venezia (Olga), Memo Benassi (Versinin) e giovanissimi talenti, destinati a un grande avvenire come Giorgio De Lullo (Tuzenbach), Marcello Mastroianni (Solionj), Rossella Falk (Natasa), Aldo Giuffrè (Fedotik), Gianrico Tedeschi (Kulygin). Un cast già allora di straordinario livello, tanto da far dire al critico Carlo Terron (*Corriere Lombardo*, 15/2/1953): «Poca fatica, ho sentito dire e s'è detto, fare un grande spettacolo avendo a disposizione un simile campionario di tigris reali, circondato da tanti cuccioli di razza». E aggiunge: la difficoltà e il pericolo consisteva proprio «nell'esorbitante e vorrei dire pescecianistica ostentazione di prepotenti e eterogenee personalità». Dunque, riconosce il critico, grande merito di Visconti è stato di «conciliare, moderare, affiatare e ridurre a un modulo uniforme tanti preziosi strumenti così delicati e suscettibili. (...) Un concerto di Stradivari».

In apertura Rina Morelli, Elena Da Venezia e Sarah Ferrati in *Tre sorelle*, di Anton Cechov (1953) (foto: De Antonis); nella pag. precedente Memo Benassi in *Il tabacco fa male*, di Anton Cechov (1953) (foto: Interpix); in questa pag. la copertina del programma di sala di *Zio Vania*, di Anton Cechov (1955).



Qualche perplessità su alcuni interpreti manifesta, in una lettera privata a Visconti, Gerardo Guerrieri, traduttore e stretto collaboratore del regista, che trova ad esempio la coppia Ferrati-Benassi (Masa-Versinin) «ibrida, bizzarra più che umana e normale. Il che può essere un effetto, ma in questo caso è una distorsione e non una interpretazione». E aggiunge: «Non perché non siano bravi, ma perché uno di essi almeno non è adatto al ruolo affidatogli, e non lega quindi con l'altra». Guerrieri ritiene il rapporto Masa-Versinin uno dei punti nodali del lavo-

ro cecoviano: la poca affinità dei due interpreti rischia di compromettere la lucida, coraggiosa, innovativa interpretazione viscontiana. Tra i due personaggi, sostiene Guerrieri, ci deve essere una forte attrazione sessuale, che si manifesta soprattutto nel terzo atto, quello dell'incendio, dove per Masa si apre l'ultimo stadio della tentazione. C'è una schermaglia amorosa evidentissima («anche se mancano le battute»), «che precede l'epilogo e vorrebbe bruciare le tappe». Guerrieri ricorda a Visconti che Cechov è fatto di carne, non di cervello, non è un intellettuale, un crepuscolare. «Cos'è questo: timore reverenziale di fronte a un autore che veneri, di cui sei innamorato?». E conclude: «Benassi e la Ferrati non stanno bene insieme. Formano una coppia alla Saroyan più che alla Cechov (...). Masa con la Ferrati diventa un personaggio ibseniano, troppo duro, massiccio. Masa-Ferrati è un personaggio che domina, capace di scappare di casa, cacciare via Natasa, rapire Versinin. Il suo amore diventa un fatto di testa più che di utero». Anche sulla Falk, che è Natasa, la rapace moglie del fratello Andrei, Guerrieri ha molte riserve: «è una brutta copia di Masa: anziché essere la borghese in contrasto con le educate, fini figlie di un militare, è simile a loro, soltanto più "perfida" - mentre Natasa non è perfida, o è perfida come una forza della natura, senza saperlo, coll'apparenza di essere una brava madre, una buona moglie, una brava massaia. Con Natasa com'è adesso, manca un punto d'equilibrio al dramma delle tre sorelle: è come una bilancia senza un piatto. Così il trionfo di Natasa è il trionfo di una donnetta perfida e non il trionfo di una classe su un'altra che è incapace di sopravvivere o non ha ancora imparato a lottare». Guerrieri dà al regista un ultimo consiglio, che riprende uno dei temi di cui si è detto all'inizio: «Non temere di melodrammatizzare Cechov, cioè di attribuire ai suoi personaggi sensazioni e passioni che nella corrente "convenzione cecoviana" non hanno. Cechov è partito dal melodramma e è arrivato ai suoi capolavori non abolendo il melodramma, ma raffinandolo (...) I personaggi di Cechov hanno istinti violenti mentre le loro manifestazioni non sono violente. Per me è un errore costruire i loro istinti a partire dalle loro parole. (...) Dietro le parole di Cechov c'è tutto un mondo di sentimenti nascosti: ognuno ha da nascondere qualcosa. E tu scopriglielo pure, senza timori reverenziali, come sai fare, con così felice, medianica, straordinaria penetrazione. È necessario!».

Come una vecchia foto di sua madre

Sono rimasti, nell'archivio Visconti, parecchi fogli con le note di regia di *Tre sorelle*. Colpisce, sfogliandoli, la sottigliezza d'analisi, la precisione psicologica, e, come appunto dice Guerrieri, il coraggio nell'allontanarsi dalla tradizione e dare ai personaggi cecoviani profondità e leggerezza, verità e complessità. Vale la pena di riportarne alcuni frammenti. Ecco per esempio come viene esaminata la prima battuta di Irina: «Nel "Perché?" c'è il massimo di intensità. Irina in principio è lirica, poi diventa logica. C'è dell'infantilità nelle sue parole, ma non deve venir fuori. È una battuta piena di cose ingenuie, che Irina dice per averle lette in qualche libro: leggendo, può aver avuto una grande intuizione di cosa deve

essere la vita nel lavoro. La contrappone infatti al modello di vita che lei conduce». Nel secondo atto è su Masa che si concentra l'attenzione del regista: «Masa. Dentro di sé ha una ribellione, ma non ha la forza di reagire. Infatti dell'amore di Versinin, che è l'unica possibilità di evasione, Masa ride. Rompe l'incanto con se stessa (parlando della sua delusione). Il dialogo parte dal quadro che Masa fa della società nella quale è costretta a vivere. C'è la possibilità di un romanzo con Versinin come evasione dalla società che la opprime. In lei c'è un po' di civetteria, quando si va a mettere sotto la luce. Ma Masa non si permette dei voli. Subito ride di se stessa; e questa è la tragedia di Masa. Fa un esame di se stessa e scopre in se il disastro e non riesce nemmeno a "parlare" d'amore. "È una tale sofferenza" è il punto culminante della drammaticità. Infatti sentir parlare d'amore fa ridere Masa. Masa ride e allora Versinin può continuare a parlarle, perché ormai lei può difendersi. Il fischiettare di Masa a un certo punto del dialogo fra Irina e Tuzenbach è una sua difesa.

Alla fine del dialogo tra Versinin e Tuzenbach, nella battuta di Masa deve venir fuori "la vera Masa", perché sente che la sua vita è una gran pagliacciata». Nel terzo atto viene messo a fuoco il personaggio di Cebutykin: «Cebutykin non è visibilmente ubriaco. Sono pensieri, anzi domande che fa a se stesso. Pensa ad alta voce. È l'unica cosa che prova che ha bevuto. Si è messo a bere come unica salvezza di fronte alla bassezza e alla disonestà umana: per dimenticare chi è. Non è mai lirico. Sempre ragionato, coerentissimo. Fa un esame di coscienza molto profondo. Ha una specie di rancore verso l'umanità. L'ubriachezza c'è già nell'ordine con cui gli vengono i pensieri, Non bisogna marcarla esteriormente, se no si cade nella retorica». Particolarmente suggestive sono le osservazioni sulle tre sorelle nell'ultimo atto: «In Masa c'è del masochismo, si compiace di tormentarsi. L'addio di Masa è una crisi isterica. Olga parla a Masa come a una donna, materna ma con un tono non troppo protettivo. Con Irina è la madre, con Masa è sullo stesso piano. Solidarietà. Olga si accorge che la loro condanna è proprio quella voglia di vivere malgrado tutto. "Capire" significherebbe affrontare le sofferenze con maggior coraggio».

Osannati dalla critica, applauditi (spesso a scena aperta) dal pubblico, i costumi di Marcel Escoffier e le scene di Franco Zeffirelli sono una delle leggende dello spettacolo. Visconti ha con Escoffier, che vive a Parigi, una fitta corrispondenza: i costumi (che avrebbero dovuto essere realizzati da Pierre Cardin, ma poi fu deciso altrimenti per questione di budget) sono parte integrante dell'interpretazione

del mondo cechoviano, un mondo che Visconti sente suo, che gli vive dentro. Rispetto alle indicazioni di Visconti, Escoffier vorrebbe anticipare di un decennio il periodo di riferimento: «Queste donne saranno più "serrate" nella moda del 1890 che in quella del 1900. Bisogna che si senta il corsetto, la manica stretta, il collo dritto. Non lasciar trasparire la femminilità che nei visi, nelle mani, forse in un dettaglio, nel tono o nella consistenza di una stoffa, perché la severità non sembri ottenuta sistematicamente. Ma che la silhouette rimanga iscritta in una linea netta e sobria». Visconti insiste sulla sua scelta: «A mio parere la linea tra 1900 e 1905, che sarebbe quella giusta e per la quale si potrebbe ottenere altrettanto rigore, ha in più il grande vantaggio per noi di unire a questo rigore un lato più "affettuoso" come di cosa nota, ricordata, perché noi "abbiamo vista" quella moda. I personaggi sarebbero così persone più note, più conosciute, più care e noi possiamo partecipare alle loro vicende con animo sospeso e amico». Manda a

Cechov, un grande amore spesso incompreso

Zio Vania - Il dramma di Cechov (...) esige una interpretazione formidabile, un lungo studio, un faticoso entrare nel personaggio. Iersera la interpretazione offerta dagli attori guidati da Visconti non ci soddisfece che in minima parte. Paolo Stoppa, nei panni del protagonista, fu ben lontano dal Vania ideale; che è gentiluomo di campagna, non dimentichiamolo. Al primo atto, nella interpretazione di Stoppa-Visconti, Vania si pone in capo un fazzoletto sudicio di sudore, si presenta trasandato, vestito come un servo, con la cinghia dei pantaloni allentata. Già il personaggio venne inquadrato male. E non ci convinse poi la recitazione dello Stoppa quasi sempre esteriore (...). La signora Morelli ebbe momenti eccellenti (...). Fu dolente e convinta. Il Pisu non aveva nulla per fare il professor Serebriakov, se se ne toglie la imponenza di statura: non l'età, non la pomposità di recitazione, non la balordaggine. (...) Quanto alla bellissima signora Rossi Drago, ella non è ancora matura per affrontare in palcoscenico personaggi di quella taglia: e debuttare con Cecov è un'avventura assolutamente sconsigliabile. (Pietro Masserano Taricco, *Il Paese*, 21/12/1955)

Il giardino dei ciliegi - (...) la nota fondamentale del *Giardino dei ciliegi*, c'è poco da fare, è quella elegiaca (...) Visconti ha invece preferito darci un *Giardino dei ciliegi* molto serrato, con poche pause e una recitazione un po' buttata via; ispirato a un realismo piuttosto esplicito anziché a quel "realismo reticente" di cui discorre con tanta acutezza il critico americano Francis Fergusson. E ha puntato soprattutto sulla rappresentazione critica di una società - simboleggiata da Liubov e Gaiev - che rimane di un inconsapevole ottimismo, illudendosi forse che esista per lei nel futuro un recupero impossibile. A guardare l'opera da questo angolo di visuale è chiaro che se ne attenua, a vantaggio di una sua razionalizzazione, lo strazio, il misterioso e patetico fascino. Sbaglieremo ma, in questo modo, *Il giardino dei ciliegi* risulta come diminuito, non riesce più a comunicare, alla fine, quel misto di felicità e disperazione che è il suo dono d'ogni sera. (Roberto De Monticelli, *Il Giorno*, 27/10/1965)

Il risultato più visibile raggiunto dal regista è sul piano del ritmo: stringato, mordente, incalzante; i famosi (o famigerati) "silenzi" sono ridotti all'indispensabile (...). Più opinabile, o comunque bisognoso di una verifica, ci sembra lo spettacolo - benché la sua evidenza e il suo fascino siano senz'altro fuori discussione - per quanto riguarda i rapporti interni dei personaggi e della vicenda (...) pur tenendo saldamente in pugno il movimento degli attori, ci sembra che Visconti si sia lasciato a volte sedurre dal suo gusto, sempre finissimo, del dettaglio filologico, pittorico o timbrico che sia, talora più abbagliante che chiarificatore. (Aggeo Savioli, *l'Unità*, 27/10/1965)

Escoffier, oltre alle foto degli interpreti stanislavskiani, una foto di sua madre: «C'è in esse un tono, un'aria, un'atmosfera che mi piace assai e che risponde a quel mio desiderio di cosa familiare, di personaggi noti, vivi, veri, vestiti e non "costumati" che so essere anche un tuo gusto preciso». Anche con Zeffirelli (non è la prima scenografia che prepara per Visconti: aveva cominciato con *Un tram che si chiama desiderio*) la collaborazione è strettissima e le direttive ben chiare: gli chiede di cominciare dalla scena dell'ultimo atto (l'unico "esterno") che «per me è l'essenziale: vale a dire il giardino, un giardino autunnale, nudo, desolato, che racchiude il significato più profondo della commedia. Da questa prima realizzazione si risalirà verso gli altri ambienti: il salone della casa e la camera di Olga saranno tutti una conseguenza del giardino, in certo senso. Saranno dominati dalla presenza del giardino, fasciati dal giardino a volta a volta primaverile, invernale, notturno, illuminato dai bagliori dell'incendio nel terzo atto». Sarà, quella del quarto atto, la scena più ammirata e applaudita. E Zeffirelli così ne parla a Escoffier: «Tutta la scena non sarà che una trasparenza, dove i contorni degli oggetti, alberi, case ecc. si faranno appena percettibili, come se tutto ormai non fosse che un ricordo appena precisato... Quelle che erano le tinte tenere e brillanti del primo atto diventeranno a poco a poco toni più bassi e più sporchi fino a impastarsi e a perdere ogni intensità nel giardino, che dovrà dare l'impressione di una vecchia foto dimenticata in qualche cassetto».

Non c'è più posto per trucchi e guittate

La stampa reagì con inusitata ammirazione: fu un osanna da parte di tutti. I critici più illustri, da Silvio D'Amico a Giancarlo Vigorelli, da Raul Radice a Emilio Cecchi e alcuni recensori d'eccezione come Salvatore Quasimodo e Carlo Emilio Gadda, si espressero in termini entusiastici.

Luciano Lucignani sull'*Unità* parla di «uno spettacolo, possiamo dire, d'una perfezione mai raggiunta, d'una forza straordinaria (...). Questa è ciò che in gergo letterario si dice un'edizione critica: fa testo. Per Cechov, in Italia, per parlarne, per scriverne, per metterlo in scena, bisogna partire di

qui: da oggi non c'è più posto per trucchi e guittate». Silvio D'Amico sottolinea «la massima virtù del Visconti, la concertazione dei suoi attori», Giancarlo Vigorelli (*Il Momento*) definisce lo spettacolo «una bella vittoria del teatro italiano», Emilio Cecchi sul *Corriere della Sera* dichiara di «aver assistito ad uno dei più ispirati e armoniosi spettacoli teatrali che da noi si siano avuti da diversi anni. (...) V'era un'ampiezza misteriosa d'atmosfera che tutto fondeva e sosteneva, e dentro a ciascuna cosa trovava il suo posto: le parole e gli aspetti delle figure presenti, i suoni, i rumori, le luci lontane, e lo stesso passato e questa unità era propriamente Cechov, l'incantevole Cechov in tutta la sua grazia esatta e allucinante». Carlo Terron sul *Corriere Lombardo* confessa che «raramente e forse mai ho visto svolgersi su un palcoscenico qualche cosa di altrettanto bello, geniale e profondo. Visconti mai aveva raggiunto la perfezione armoniosa e l'elevata ispirazione dimostrata nel realizzare *Tre sorelle*. (...) E se può essere un capolavoro una commedia, lo può essere altrettanto una regia». Sul *Momento* si prendono le distanze dall'interpretazione troppo "marxista" di Visconti: «Bisognerebbe accelerare i tempi soprattutto del secondo e del terzo atto, e la sua regia rimarrà tra le esemplari. Tanto che gli si perdonano le sottolineature progressistiche che qua e là ha voluto spargere nella recitazione: il "domani felice" al quale allude il colonnello Versinin non è il sol dell'avvenire e l'appello finale delle tre sorelle più che marxista direi che è piuttosto cristiano. Il loro appello non va letto con Marx sotto il braccio: anche se il positivismo di Cechov, di un Cechov medico di campagna, potrebbe offrire qualche lontana tentazione». Salvatore Quasimodo su *Il Tempo* non ha dubbi: «Luchino Visconti con *Tre sorelle* ha costruito la sua perfetta regia; regia che è poi severa conoscenza e critica del testo, rappresentazione interna dei personaggi fino alla coincidente scelta degli attori. Il realismo di Visconti è penetrato nel cuore di questo Cechov con un pudore estremo: una lettura a mezza voce (quasi di forma, si potrebbe dire) ha guidato il regista ai silenzi, alle attese, alle rinunce di quelle anime curve in un capoluogo dell'antica Russia». E Carlo Emilio Gadda: «una meticolosa, appassionata fatica, una lettura straordinariamente penetrante cioè straordinariamente esatta del testo hanno ottenuto a Luchino Visconti e alla Stabile di presentare *Tre sorelle* in un'edizione chiarificatrice, vale a dire assai prossima a quello che possiamo credere il significato vero dell'opera e lo spirito, o gli spiriti che il suo geniale creatore aveva inteso implicarvi, perché la scena li liberasse».

Il primo spettacolo cechoviano di Visconti rimarrà insuperato. Certo, *Zio Vanja* di tre anni dopo avrà non meno successo, ma l'inserimento nel cast (Morelli, Stoppa, Mastroianni) di una diva cinematografica di quegli anni, Eleonora Rossi Drago, bellissima ma sul palcoscenico ancora acerba e insicura, susciterà qualche polemica; così come il *Giardino* del 1965, acclamato dal pubblico, verrà ritenuto da qualche critico troppo esasperato e aspro in alcuni toni, con qualche interprete fuori parte (troppo vecchio per lo studente Trofimov il pur bravo Massimo Girotti). *Tre sorelle* resta uno spettacolo che oggi, a più di cinquant'anni di distanza, vale la pena di ricordare e studiare. ■

In questa pag. Rina Morelli e Paolo Stoppa in *Il giardino dei ciliegi*, di Anton Cechov (1965) (foto: Bosio pressphoto).



da Goldoni a Testori

Mirandolina e Arialda lo scandalo è donna

Alfieri, Fabbri, Goldoni, Giacosa, Testori, Ginzburg. Tra i pochi testi di autori italiani messi in scena da Visconti, *La Locandiera* e *L'Arialda* (principali Rina Morelli, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni, Gianrico Tedeschi, Rossella Falk e Giorgio De Lullo, nella prima; ancora Morelli e Stoppa, Pupella Maggio, Lucilla Morlacchi, Valeria Moriconi e Umberto Orsini, nella seconda) suscitano vivaci dibattiti, sia in sede critica sia nel gradimento del pubblico e delle istituzioni. Nel caso dell'*Arialda* si arrivò addirittura al sequestro del copione e alla sospensione delle repliche da parte della magistratura. Ecco, dalla stampa dell'epoca, la ricostruzione di come andarono le cose



La Locandiera - (...) D'accordo che Goldoni non è D'Annunzio; ma non è neppure un seguace della nuda "naturalità", come si proclamava Ruzzante, o era di fatto Machiavelli. D'accordo che la "maniera" con cui troppi attori nostri credono di rendere il suo stile, oggi è spesso divenuta una convenzione falsa e stucchevole: ma il problema dello stile goldoniano permane, né può essere risolto coi dischi del linguaggio parlato. Perciò confessiamo di non essere rimasti persuasi in partenza da questa intelligente, e anche delicata, ma a nostro avviso spostata, interpretazione del Visconti. Non ci sono sembrate a proposito le sue scene alla Morandi, i suoi mortificati costumi maschili, il cortile che egli ha sostituito ad alcuni interni: logica cornice all'andatura prosaica da lui conferita (anche modificando con qualche tipica locuzione) alla recitazione. (Silvio D'Amico, *Il Tempo*, 4/10/1952).

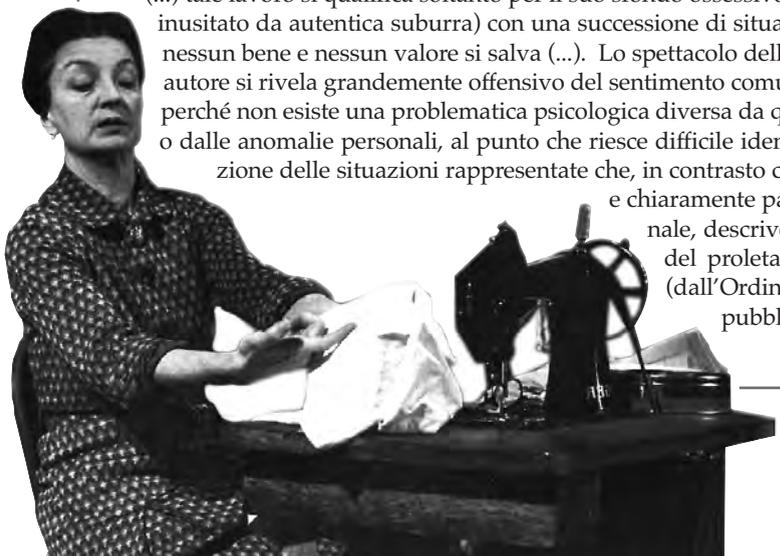
Rina Morelli in *La Locandiera*, di Carlo Goldoni (1952), sopra, e in *L'Arialda*, di Giovanni Testori (1960), sotto.

Finalmente, l'abbiamo, il capolavoro, il primo premio, il vincitore di questo III Festival di Parigi. È *La Locandiera* di Goldoni. O forse bisognerebbe dire di Visconti. L'uno e l'altro hanno avuto un bel successo. Si prorompeva in esclamazioni di ammirazione: dieci chiamate alla ribalta... meritate. Liberato dalle sue rughe, dalle sue manie, dai suoi trucchi, il vecchio classico veneziano esce completamente rinvigorito dal vero bagno di gioventù che gli ha imposto Visconti. Più leggero di Molière, più muscoloso di Marivaux, ha ritrovato il vigore, il realismo, la sincerità - sì proprio - dei suoi trenta anni. (...) Goldoni, lo si vede, si prendeva molto sul serio. Visconti non si è spinto fin lì. Ma a difetto di morale ha saputo trarre la lezione sociale di una commedia troppo spesso ridotta alla farsa. (Claude Sarraute, *Le Monde*, 16/6/1956)

L'Arialda - (...) Luchino Visconti è partito da questo testo di imprevisi per trasformarlo in uno spettacolo che è, se non il migliore di tutti quelli che il regista ha finora dato al teatro, certo uno dei più stupendamente riusciti. La scena che Visconti ha saputo immaginare e realizzare, con l'ossessiva presenza di agglomerati di case visti in prospettiva e fiancheggiati da una morta natura periferica che riassume in sé un clima di incubo urbano, è un capolavoro di capacità descrittiva e di evidenza visiva. E in tutto il dramma Visconti ha saputo modificare l'andamento un po' orizzontale e monocoloro per creare dei rilievi, degli stacchi, delle macchie. Alla recitazione ha impresso un registro lontano da ogni sospetto di caratterizzazione locale o di enfasi populistica, anzi ben teso verso i toni secchi degli interpreti. Grandissima è stata l'interpretazione di Rina Morelli. (Renzo Tian, *Il Messaggero*, 23/12/1960)

(...) Nell'*Arialda* l'ostentazione delle parole forti e volgari riproduce un linguaggio popolaresco artificioso e di maniera. (...) È una storia di passioni allo stato brado fra misera gente di periferia spinta agli eccessi verbali da un clima arroventato e aggressivo. Per fortuna, anche se esiste un gruppo di persone di quella risma (di tipi irregolari ve ne sono in tutti i ceti), non è vero né giusto tentar di confondere la gran massa del popolo milanese che lavora e si merita rispetto e ammirazione, con quegli esemplari e tanto meno fare dei loro vizi, amorazzi e odi altrettanti atti d'accusa contro "quelli che stanno al centro". Tanto più che il dramma anziché una denuncia delle responsabilità dei ricchi si risolve, a ben osservare, in una denigrazione di certi poveri, presentata nei loro più squallidi aspetti (...). (Eligio Possenti, *Corriere della Sera*, 24/2/1961)

(...) tale lavoro si qualifica soltanto per il suo sfondo ossessivo ed immorale (sfondo nel quale l'oscenità si sviluppa con linguaggio inusitato da autentica suburra) con una successione di situazioni ambientali e personali torbide ed erotiche nel corso delle quali nessun bene e nessun valore si salva (...). Lo spettacolo dell'*Arialda* per turpitudine e per la trivialità dei fatti considerati dal suo autore si rivela grandemente offensivo del sentimento comune del pudore (...). *L'Arialda* non si qualifica per alcun pregio di arte, perché non esiste una problematica psicologica diversa da quella meramente istitutiva sospinta ed alimentata dal fuoco dei sensi o dalle anomalie personali, al punto che riesce difficile identificare il criterio estetico al quale l'autore si è ispirato per la descrizione delle situazioni rappresentate che, in contrasto con ogni valutazione naturalistica, si presentano con aspetti aberranti e chiaramente patologici. (...) *L'Arialda*, come frutto di una concezione del tutto personale, descrivendo la degenerazione che investe taluni ceti sociali della periferia e del proletariato industriale, presenta un contenuto asociale e antistorico. (...) (dall'Ordinanza di sequestro dell'*Arialda* da parte della Magistratura milanese pubblicata sul *Corriere Lombardo*, 25-26/2/1961)





Visconti e il melodramma

Quell'illustre matricola che rivoluzionò la lirica

di Giuseppe Di Leva

Quando debutta come regista lirico - con *La Vestale* di Gaspare Spontini, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1954 - Visconti è ormai famoso ed è anche un uomo maturo. Del resto, aveva più di trent'anni quando iniziò a lavorare e gli anni di guerra avevano ovviamente rallentato molto l'attività teatrale. L'occasione è però la migliore, l'apertura della stagione scaligera appunto, e la presenza di Maria Callas contribuisce

Aveva quarantotto anni quando debuttò alla Scala con *La Vestale*: un successo clamoroso per il regista milanese che, in realtà, aveva intriso tutto il suo percorso artistico con le suggestioni del melodramma - Il sodalizio con la Callas, le reazioni della critica, le sempre più numerose collaborazioni con i teatri d'opera nazionali e internazionali, l'avventura del Festival dei Due Mondi di Spoleto

a creare l'aura di "evento" intorno a quel debutto. Visconti aveva già ricevuto molti inviti dai maggiori teatri lirici italiani ma aveva sempre rifiutato o era stato costretto a rifiutare. Si sapeva che Visconti conosceva bene la musica (aveva studiato violoncello) e il mondo della lirica, che un suo spettacolo attirava la stampa internazionale e il pubblico mondano (quando mondanità coincideva in parte con cultura): ottimi motivi perché i teatri lirici gli offrissero regie. Ma c'era anche altro. Nel cinema di Visconti, cioè, era sempre stato presente il melodramma, non solo con molti riferimenti e citazioni, ma come struttura portante del racconto, da *Ossessione* a *Senso* (presentato tre mesi prima al Festival di Venezia), senza dimenticare quella *Tosca* in cui Visconti era stato assistente alla regia di Renoir e poi di Carlo Koch che di fatto aveva realizzato il film (1939-1941). L'arrivo di Visconti sulle scene liriche veniva a essere quindi la conseguenza di un percorso artistico.

Scorrendo l'enorme mole di recensioni che accompagnavano le regie liriche di Visconti, si notano a prima vista almeno tre elementi: la lunghezza, il frequente ricorso alla recensione doppia (musicale e teatrale), una sorta di stupore dei critici - favorevoli o sfavorevoli che fossero - di fronte all'arrivo della regia lirica vera e propria. Ma andiamo con ordine. A proposi-

to della *Vestale* (direzione di Antonino Votto, scene di Piero Zuffi), Orio Vergani commentava sul *Corriere della Sera*: «È stato di alto intuito teatrale aver compreso che lo spettacolo aveva in molti punti il suo modello architettonico proprio nello stile con cui il Piermarini ha disegnato il proscenio e il soffitto della sala scaligera, con un effetto che Visconti ha aumentato con il graduale illuminarsi della sala nelle battute dell'apoteosi». Visconti, cioè, aveva compiuto una scelta che in quegli anni risultava sconcertante: ambientare la vicenda non nell'epoca in cui si svolge (l'antica Roma) ma in quella dell'autore (napoleonismo trionfante).

L'Unità titolava e sottotitolava: «La Vestale batte le pellicce d'ermellino - Magistrale regia di Visconti - Rappresentazione perfetta - Caloroso successo». Evidente la soddisfazione nel vedere arrivare alla consacrazione scaligera Visconti, rappresentante dell'alta aristocrazia milanese, che aveva dichiarato di «votare comunista». Favorevolissima la recensione, quasi un saggio, di Fedele D'Amico sul *Contemporaneo*, periodico politico-culturale del Pci. D'Amico avanzava un dubbio sul finale: «Unico scotto pagato dall'illustre matricola, l'apoteosi finale. Allo scopo di dare "opera" fino in fondo, Visconti, fece apparire una specie di torta colossale (...) riempiendo la scena a gran velocità di mense, vassoi, inservienti, lampadari e addirittura pavoni di zucchero». Di successo parlava anche Eugenio Montale nel *Corriere d'informazione*. Aggiungeva però: «Non eccezionale il risultato (...). La regia di Visconti ha avuto il grande merito di non far pesare la sua mano: è il migliore elogio che si possa rivolgere ad un regista d'opera». Ecco allora una delle questioni di fondo. Si può supporre che Visconti abbia affrontato le sue sedici regie liriche con atteggiamenti e misure diversi (veniva del resto accusato o elogiato per il suo eclettismo), ma chi non le ha viste (l'ultima è del 1973) difficilmente può capire dalle recensioni se ci fossero motivi fondati nell'obiezione che parte della critica mosse quasi sempre a Visconti: aver sottomesso le ragioni della musica a quelle dello spettacolo. E anche: se la novità del suo lavoro sia stata nello «spolverare queste opere - come lui stesso ebbe a dire - da tutto ciò che le incrosta, di tradizionale e di affettato e di rendere al melodramma la sua essenza profonda». O piuttosto nel ricreare il "mondo del barocco", che era quanto - disse - lo legava al melodramma. E allora: dove stava il punto di equilibrio tra semplice "ripulitura" e fastosità del barocco, tra realismo minuzioso e colpo di scena? Quanto questo punto di equilibrio si è andato spostando nell'arco di vent'anni?

Il trionfo della Callas

Si dice che del teatro rimane poco o nulla. È vero perché l'intima essenza del lavoro teatrale è simile a un profumo, a un'essenza appunto, e la sua scia lascia senza risposta alcune domande. E non è vero perché molto rimane nel lavoro di chi prosegue (personalmente ritengo che molto del lavoro teatrale di Visconti sia continuato in Ronconi, soprattutto la concezione dello spettacolo come "meraviglia", il piacere per le "imprese impossibili", l'importanza della scenografia. Da tenere presente, comunque, che per Visconti «la forma più completa di spettacolo resta ancora il melo-

dramma dove convergono parole, canto, musica, danza, scenografia».

Chi, quella sera del 7 dicembre 1954, trovò l'unanimità fu Maria Callas. Visconti era da tempo suo ammiratore e suo amico. Un bel pezzo di Vittorio Emiliani racconta che la Callas, dopo aver cantato all'Arena di Verona, non aveva ricevuto altre proposte e stava per tornare negli Stati Uniti quando una combinazione creata da due grandissimi esperti di voci - Tullio Serafin e Francesco Siciliani - la trattenne. Qualche tempo dopo (1950), la Callas accettò di partecipare alla riscoperta del *Turco in Italia* (scomparso dalle scene dal 1882). Diretta da Gavazzeni, la Callas «rivelò inattese doti comiche». L'operazione era stata promossa da un'associazione di volontari, *L'Anfiparnaso*; il teatro era l'Eliseo. Tra i produttori dello spettacolo c'era Visconti che - secondo Emiliani - «proprio in quell'occasione comprese meglio la straordinaria occasione rappresentata dal melodramma». Visconti spiegò poi in più occasioni il suo lavoro con la Callas: «ha un temperamento di attrice oltre che di grande cantante, un temperamento di grande tragica» e con lei «subentra anche un lavoro di profondità, come per un attore di prosa». Per il Teatro alla Scala, Visconti realizzò con la Callas altri quattro spettacoli in meno di tre anni: *La Sonnambula*, *La Traviata*, *Anna Bolena*, *Ifigenia in Tauride*. Una sorta di polittico che ha rivoluzionato il concetto di regia del melodramma. Le recensioni, però, non sono sempre favorevoli. Anche *La Traviata* - per Fedele D'Amico «destinata a rimanere memorabile e Visconti era l'ingrediente più nuovo e più stimolante» - venne recensita in modo severo da più di un critico. Teodoro Celli: «a me non pare che il pignolesco verismo di Visconti sia da considerare particolarmente geniale, ma ciò che mi importa è che esso è rimasto troppo spesso discordante con la musica, quindi dannoso... la musica verdiana ridotta a "colonna sonora" di un film per la regia di Visconti». E se il critico musicale del *Corriere della Sera*, Filippo Abbiati, esprimeva qualche perplessità sulla Callas (caso rarissimo), il critico teatrale (a sigla lan.) scriveva: «Gli spettatori troveranno uno spettacolo quasi completo, che sta a sé, e che solo qua e là sembra ricordarsi del suo dovere di aiutare alla comprensione di qualcosaltro». *Anna Bolena* (scene di Benois, direzione di Gavazzeni) fu lo spettacolo che raccolse i maggiori consensi della critica. Abbiati: «Rifiutandosi di essere "sorprenden-

In apertura Visconti e Maria Callas durante una prova de *La Traviata*, di Giuseppe Verdi (1955) (foto: Piccagliani); in questa pag. Harry Theyard e Nancy Shade in *Manon Lescaut*, di Giacomo Puccini (1973); nella pag. seguente Visconti prova con Margaret Tynes una scena di *Salome*, di Richard Strauss (1961) (foto: Geoffrey Gates).



te" per essere invece convincente, Visconti ha fatto una delle sue più intelligenti regie. Spettacolo perfetto». Mila: «Della regia di Visconti non c'è niente da dire in particolare, ed è un grande elogio». Forse le obiezioni della critica avevano indotto Visconti a una maggior "cautela".

Gli imbarazzi della sinistra

Dunque, i critici della stampa legata alla sinistra, e in particolare quella legata al Partito Comunista, erano favorevoli a Visconti. D'altra parte, non era facile dissentire anche se lo si fosse voluto. Alla fine del 1948, anno notoriamente drammatico, Togliatti aveva impedito la pubblicazione su *Rinascita* di una stroncatura a *Come vi piace*, e scriveva: «sono contrario a che noi accusiamo un intellettuale nostro amico di tendenze progressive di essere niente meno che a capo della reazione». Massimo Mila era certamente un uomo di sinistra, ma fu quasi sempre piuttosto severo verso Visconti. Nel caso di *Ifigenia in Tauride* (1957) scriveva, sull'*Espresso*, che era stato un errore l'ambientazione Luigi XV e «commesso il primo errore, gli altri seguono come inevitabili corollari (...) I quattro atti in cui Gluck aveva tagliato il dramma (...) sono stati arbitrariamente saldati in due. Sorprendente la dichiarazione adottata dal regista: tre intervalli sarebbero troppi per le nostre abitudini». Interveniva allora Rossana Rossanda sul *Contemporaneo*. Premesso che le regie di Visconti «hanno rivelato una insospettata vitalità dell'opera lirica proprio come spettacolo», Rossanda affermava che a essere in errore era Mila - l'ambientazione dello spettacolo non era Luigi XV ma «il secondo Bibbiena» - e concludeva con una domanda: «È davvero così facile liquidare la liceità culturale?»

Con *Ifigenia* si concluse il sodalizio Visconti-Callas. Anche su questo è stato scritto molto. Ci limitiamo a citare due fatti forse meno noti: in un'intervista alla rivista francese *Arts*, Visconti dichiarava: «Mi affascina il personaggio della "diva", questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo di oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderna la diva incarna il raro, lo stravagante, l'eccezionale». L'intervista è del 1958 (quando la collaborazione con la Callas era terminata) ed è di poco posteriore a un saggio pubblicato in Francia da Edgar Morin, *I divi*. Visconti era un appassionato conoscitore della cultura francese. Parlando a una rivista francese, Visconti

conosceva quel saggio? Quanto più propriamente alla Callas, Visconti volle farsi sfuggire: «Maria sta per cambiare vita, la sua voce non è più così bella. Che la grande Maria sia sul viale del tramonto?» (*The Sun*, 21/4/1966). Trascorsero alcuni anni prima che Visconti tornasse alla Scala. Nell'intervista data al *Sun*, Visconti aveva dichiarato anche: «La Scala è un vero disastro. Ci sono solo tre grandi teatri d'opera in Europa: Vienna, il Covent Garden, Roma». In quegli anni Visconti aveva realizzato alcuni spettacoli per questi tre teatri. Trionfale l'accoglienza londinese per *Don Carlo* (1958) come anche, anni dopo, per *Der Rosenkavalier* (entrambi con le scene di Visconti e Ferdinando Scarfiotti; direzione di Giulini per l'opera verdiana, di Sciolti per l'opera di Strauss). «Serata eccezionale» titolava la Wiener Zeitung per il *Falstaff* alla Staatsoper di Vienna nel marzo '66 con la direzione di Bernstein. Nel frattempo, Visconti aveva debuttato a Roma con *Le nozze di Figaro* (suoi e di Filippo Sanjust costumi e scene, direzione di Giulini, maggio '64). Per Erasmo Valente (*l'Unità*), lo spettacolo «più bello, più interessante, più prezioso, più pregnante della stagione lirica romana. Crediamo proprio che la storia - pur antica - del Teatro dell'Opera non ne ricordi uno simile. È il risultato dell'inserimento della genialità interpretativa - teatrale e musicale - di Luchino Visconti». *L'Avanti* (Gianfranco Zaccaro) dava atto "all'onestà e all'impegno" di Visconti ma parlava di "parziale fallimento": «i personaggi sono accentuati in una sola direzione, quella dell'appeasimento (...). L'impressione finale è di forzatura». Al di là delle differenti opinioni dei critici c'è una questione che sembra interessante. Un piccolo passo indietro. Quando la guerra era finita da poco (19/1/46), Visconti aveva presentato al Teatro Quirino *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais. Lo spettacolo aveva fatto scalpore se non altro perché terminava con il canto della Carmagnola e l'apparizione di maschere funerarie. Realizzando *Le nozze di Figaro*, Visconti diceva in un'intervista che «il tema fondamentale dello *jus primae noctis* si è mutato, in Mozart, nel capriccio dell'intrigo amoroso». L'intreccio amoroso, lo sfaldarsi della famiglia di fronte alle tentazioni del desiderio, come l'elemento realmente inquietante e "sovversivo" dell'opera, più della satira esplicita verso i nobili. Dalle recensioni, però, sembra che Visconti sia andato soprattutto nella direzione della critica "politico-sociale" a una società in disfaccimento. E questo sembra curioso in un autore e regista così attento, nei film, al dissolversi dell'istituto familiare per ragioni che non sono esclusivamente "politiche". Comunque sia, «sulla scena - scrive *La Stampa* - si ammucchiano frutta e ortaggi e conigli, tutto vero. Il balletto dell'opera esegue un fandango».

Da Milano a Roma, passando per Spoleto

Visconti riprese a collaborare con il Teatro alla Scala nel '64 - *Il Trovatore* - ma lo spettacolo era stato allestito per il Bolscioi (direzione di Gavazzeni; in sala anche Krusciov) e arrivò alla Scala solo tre anni dopo. Successo, ma molti critici lo ritennero "d'ordinaria amministrazione". Non così Rubens Tedeschi sull'*Unità*: «il racconto scorre senza inciampi (...). Ambientazione accurata». Giudizio che, riferito a Visconti,



sembra rivelare però qualche dubbio. Nel '64 Visconti aveva realizzato *Il Trovatore* anche per il Covent Garden (direzione di Giulini). La stampa dava molto spazio, ma l'accoglienza era incerta. L'*Observer* scriveva che non c'era più la «carica appassionata» che si era vista nella scena del *Trovatore* con cui iniziava, dieci anni prima, *Senso*. Visconti torna all'Opera di Roma per l'inaugurazione della stagione '65/'66 con *Don Carlo* (suoi anche scene e costumi, direzione di Giulini). Pareri in generale molto favorevoli, ma ci si può fare qualche domanda leggendo tra le righe della recensione di Renzo Rossellini (*Il Messaggero*), per il quale c'è un "problema": «esso riguarda la posizione che ha assunto la regia nello spettacolo odierno, la quale tende a trasferire su un piano particolaristico, con finalità discutibili e opinabili, la sua sfera d'azione. Ciò porta (...) alla frantumazione dei valori unitari dell'opera d'arte. È il momento di suonare il campanello d'allarme». Poche righe dopo Rossellini parlava di «spettacolo fastoso» e di «superlativa bravura». Che fine aveva fatto il «campanello d'allarme»? Rossellini concludeva con un'annotazione di costume: «sono piuttosto duri, anche se mali necessari, questi spettacoli inaugurati in cui la mondanità tenta, ed a volte riesce, a sovrapporsi all'arte».

Abbiamo tenuto per ultimo il capitolo Visconti-Festival dei Due Mondi di Spoleto. Visconti inaugurò la prima edizione con il *Macbeth* di Verdi (1958). In quell'occasione il regista inaugurava anche un sodalizio con Thomas Schippers, che diresse

quattro dei cinque spettacoli di Visconti a Spoleto: oltre a *Macbeth*, *Il Duca d'Alba* (1959), *Salome* (1961), *Manon Lescaut* (1973, l'ultimo spettacolo di Visconti, già colpito dalla malattia). *La Traviata*, quella detta "dei giovani", venne diretta da Robert La Marchina. Le opinioni dei critici si fanno sempre più favorevoli, quando non anche entusiastiche. Segno che Visconti era riuscito a imporre il "suo" teatro e probabilmente che nel tempo il suo segno registico si era precisato. E segno forse che Spoleto riscuoteva una "simpatia" superiore a quella che riscuotevano gli enti lirici. Dopo tante citazioni di critici e musicologi insigni, una più frivola - che forse però dice bene cosa rappresentò Spoleto in quegli anni. Nel '63, Sergio Corbucci realizza il film *Gli onorevoli* Walter Chiari - protagonista maschile di *Bellissima* e amico personale di Visconti - interpreta un giovane regista televisivo che presenta le sue credenziali dicendo «sono stato a Spoleto». Bè, se il Festival non fosse stato noto anche a chi non ci andava, quella battuta non avrebbe avuto senso. Lo spirito del Festival venne definito così da Gioachino Lanza Tomasi (*Il Giorno*, 22/6/1973): «Per sommi capi, uno spettacolo può essere ricondotto a quattro condizioni tipo: quando i dilettanti fanno i guitti (...), quando i dilettanti si atteggiavano a professionisti (...), quando i professionisti fanno i professionisti (...), quando i professionisti giocano ai dilettanti, e questo è Spoleto». L'affermazione del Festival dei Due Mondi la si deve - oltre che a Menotti, evidentemente - anche a Visconti. ■

Maria Callas: è nata un'attrice, ma gli altri...

Questa riforma del metodo di immedesimazione coinvolge anche il cantante-attore, ma evidentemente un po' meno, no? La recitazione lirica, melodrammatica, è diversa; è una recitazione enfatica, nella quale vanno sottolineate certe cose. E diretta con un metodo diverso da quello che si usa in prosa. (...) Certo, esistono casi come quello di Maria Callas, per esempio. Siccome Maria Callas ha un temperamento di attrice oltre che di grande cantante, ha un temperamento di grande tragica, in quel caso subentra anche un lavoro di profondità, come per un attore di prosa. (...) *La Traviata*, per esempio, con Maria mi ha consentito di fare un lavoro come sarebbe stato con un'attrice di prosa, con Edvige Feuillère, per dire; forse perché il personaggio si prestava più che altri; poi perché la Callas ha un temperamento sul quale si lavora con grandissimo piacere, ma pur sempre con una certa deformazione rispetto alla prosa. (...) Si sa bene che il melodramma richiede una specie di dilatazione dei sentimenti, dei gesti, degli atteggiamenti, ecc. Con la Callas si può arrivare a tutto ciò con molta facilità, perché lei vi è portata, però con un controllo, con una finezza, con un gusto straordinari... al contrario di molti altri cantanti per i quali il cantare un'opera è una cosa definita da tre o quattro gesti di maniera, che ripetono per tutto il corso dello spettacolo. (...)

Per la lirica credo che le cose più riuscite siano quelle fatte con la Callas, alle quali aggiungerei *Don Carlos* e *Macbeth*. Quando io incontrai la Callas, più di undici anni fa, lei era certamente una grande cantante, ma non era ancora una grande attrice. La diressi per la prima volta nella *Vestale*, alla Scala, nel dicembre del '54. Poi preparai con lei *La Sonnambula*, *La Traviata*, *Anna Bolena*, *Ifigenia*. Furono gli anni d'oro della Callas, e un po' di merito me lo prendo anch'io. Con Maria ho avuto la soddisfazione di veder nascere una straordinaria attrice. La sua *Traviata* e la sua *Anna Bolena* restano due grandissimi esempi di interpretazione scenica, oltre che vocale. La Callas è un fenomeno teatrale completo: musicale e drammatico. Credo che di casi simili se ne trovino solo due o tre, in tutta la storia del teatro lirico: la Grisi, si dice, poi la Pasta e la Malibran. (da Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, vol. II, Cappelli Editore, Bologna, 1979)

Oggi molti attori giovani, il teatro lo fanno per farsi vedere, durante qualche periodo, e poi passare ad altre attività. Manca loro quella specie di formazione militare o quasi che ho riscontrato in attori come Ruggeri o come Gandusio, la cui vita è stata semplicemente e solamente dedicata alla loro professione. La base della formazione dell'attore dovrebbe essere questa: non è certamente questione soltanto di disciplina, di essere puntuali alle prove, bensì, nelle ore in cui non si è a teatro, è questione di studiare, approfondire i testi, migliorare le proprie capacità. (...) A quanti giovani attori io dico: «Fa' lezioni di dizione, sviluppa i tuoi mezzi vocali, fa' della ginnastica per allargare i polmoni, fa' della danza, leggi dei testi». In verità fingono di ascoltare e di assentire, ma poi non fanno un beato niente. Questa è una deficienza notevolissima. Oggi noi lavoriamo su un materiale umano la cui preparazione è almeno la metà di quella che il materiale umano vecchio offriva; è un materiale, quest'ultimo, andato in ritiro, come avviene per le vecchie automobili. E se noi avessimo potuto, con il metodo di lavoro di oggi lavorare su quel vecchio materiale, avremmo ottenuto risultati di parecchio più alti. Oggi lavoriamo su un tessuto che si smaglia facilmente, e che si stanca troppo presto. Non mettono passione nel mestiere, non prendono iniziative personali. (da *Sipario*, 1965)

Visconti e la danza



I dispetti di Tersicore

di Domenico Rigotti

Dalle grandi scene di ballo nelle opere liriche e nel *Gattopardo* all'avventura di *Mario e il Mago* alla Scala e di *Maratona di danza* a Berlino: un mix di generi dall'esito contrastato

Era al tramonto della vita Luchino Visconti, e scriveva: «Né la vecchiaia né la malattia hanno piegato la mia voglia di vivere e di fare... lo voglio affrontare tutto, tutto. Con passione... Perché bisogna sempre bruciare di passione quando s'affronti qualcosa... lo voglio affrontare tutto: film, teatro, musical...». Nella foga, aveva trascurato di aggiungere la parola danza. Perché anche la danza non poteva non essere contemplata fra i suoi amori. Non sarebbe quel grande film che è *Il Gattopardo* se mancasse la famosa scena del ballo, in cui il principe danza con la bella Angelica. Traeva linfa quella splendida sequenza da memorie di infanzia. Da ricordi di feste lontane alle quali aveva partecipato nei palazzi aristocratici della sua città natale, sicuramente da ricordi di spettacoli che aveva visto alla Scala, il teatro in cui l'amatissima madre, Carla Erba, donna colta e raffinata, lo aveva recato fin da bambino e che poi sarebbe diventata negli anni Cinquanta anche la sua Scala. Quando, interpretate dalla Callas, trionfavano *Vestale* e *Traviata*. E nell'opera verdiana, le scene di ballo non furono fra le più trascurate. È alla Scala che avvenne quel noviziato, che poi sarebbe continuato a Parigi. A contatto con altri ambienti *chic*. Con i nomi *in* di quegli "anni d'oro": Cocteau, Coco Chanel, Misia Sert, la musa dei Ballets Russes di Diaghilev, tra i tanti ad aprirgli gli orizzonti. Anche il coreografo Léonide Massine che più

tardi avrebbe coinvolto in un'avventura particolare. e sempre scaligera, nata dal desiderio di vedere il suo nome su una locandina di balletto. Successe giusto cinquant'anni fa. Un secondo anniversario. Suggesto lo spettacolo da *Mario e il Mago*, uno dei racconti più metaforici di Thomas Mann, scrittore che più di altri lo influenzò, autore di *Morte a Venezia* da cui nacque uno fra i suoi film più belli. Scrivendo il libretto, Visconti, che aveva delegato il compositore e cognato Franco Mannino a scrivere le musiche, e appunto Massine a firmare la coreografia, aveva modificato alquanto il soggetto ampliando il personaggio di Mario, il giovane cameriere vittima dell'illusionismo del mago Cipolla, facendone un triste eroe dell'oppressione esistenziale. Un ruolo che l'allora apprezzatissimo ballerino francese Jean Babilée, affrontò con straordinaria penetrazione psicologica non bastate però al successo sperato. Benché replicato sei volte, *Mario e il Mago* venne giudicato balletto ibrido, costruito su registri troppo diversi (sulla scena c'era anche l'attore Salvo Randone nelle vesti del Mago), che Visconti non era riuscito ad amalgamare. Solo una parte del pubblico, diciamo la parte più intellettuale, la sera del 25 febbraio del 1956 apprezzò

il lavoro. Quanto alla critica, non preparata, avanzò riserve anche dal punto scenografico. Troppi gli effetti alla Chagall. Fu insomma, quello di *Mario e il Mago*, solo un successo a metà. Che tuttavia non scoraggiò Visconti, uomo dalle mille avventure, tanto che di lì a breve ritentò con altro lavoro, dove nuovamente si fondevano insieme generi diversi. Lo spettacolo questa volta, e sempre con il bellissimo Babilée protagonista, era destinato al pubblico berlinese. Si sarebbe intitolato *Maratona di danza*. L'idea a venirgli da un romanzo dell'americano Horace McCoy che aveva fatto grande scalpore: *Non si uccidono così anche i cavalli?* (Sidney Pollack ne trasse un film famoso), ma anche ispirato a quelle gare di ballo che negli anni '50 furoreggiavano nelle borgate romane e da Pasolini descritte tanto bene. La musica questa volta fornita da Hans Werner Henze, compositore trentenne allora sugli scudi. In realtà il compito di Henze non fu proprio facile visto che i suoi interessi andavano verso una musica dodecafonica seriale, mentre Visconti («dittatoriale ma in maniera molto persuasiva») puntava a un realismo musicale tale da costringere Henze a comporre anche una canzone pop. Quanto al coreografo («un'altra pedina del nostro gioco») la scelta cadde su Dick Sanders, artista assai apprezzato in quel momento da Visconti da considerarlo un *charmeur de serpents*. Nonostante tanto entusiasmo e tante forze in campo (addirittura due orchestre: una sinfonica nella fossa orchestrale e una cubana sulla scena), anche questa volta, com'era prevedibile, il capolavoro non ci fu. Anzi, come scrisse Laurence Schifano nella sua biografia di Visconti, *Maratona di danza* «con una musica e uno stile coreografico che mescolavano *pastiches* e citazioni raffinate agli elementi più realistici, più violenti e "volgari" a Berlino venne accolto tempestosamente». Cosa naturalmente che non piegò quel bisogno di fare del Nostro. Quel bisogno affannoso «di affrontare, con passione, tutto, tutto», anche la danza, l'arte forse più capace di far dispetti. ■

In alto Jean Babilée, Visconti e Hans Werner Henze alle prove di *Maratona di danza* (1957) (foto: Enkelmann).



vuoti di memoria

di Ugo Ronfani

Un anniversario “scomodo” luoghi comuni da evitare

Salvo ripensamenti, sono in tono minori le manifestazioni per il centenario della nascita di Luchino Visconti. Del che non mi stupisco: il teatro, più in generale la cultura sono di poca memoria. E poi - diciamo tutto - Visconti è stato un personaggio scomodo, per la doppia ostentazione del suo progressismo comunista e dell'omosessualità, per lo snobismo estetizzante di cui a volte si compiaceva, per il gusto di andare controcorrente non soltanto rispetto alla morale tradizionale e alle istituzioni (in un'epoca in cui la società usava ancora lo scudo di cartone della censura), ma anche nei confronti dei testi e degli autori, il che lo espose a qualche malinteso (come per *Old Times* di Pinter, contestato dall'autore) e a qualche *flop* registico (vedi *Dopo la caduta* di Miller). Si dovrebbe sperare che un personaggio così scomodo, a cent'anni dalla nascita e a trenta dalla morte, non lo sia più; ma non è così. La cultura della guerra fredda continua ad avere radici nel pantano del post-ideologico; da un lato Visconti rimane una icona dell'*engagement* a sinistra del dopoguerra (beninteso a ragione: figlio del Fronte Popolare e di Jean Renoir nel cinema ha fatto la sua brava rivoluzione con *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli* e *La terra trema*; ha introdotto Freud sulla scena attraverso Tennessee Williams; ha smitizzato la retorica risorgimentale con *Senso*; ha rivelato l'America amara di Miller); e dall'altro non è mai stato accettato dall'Italia conservatrice dello scudo crociato. Per non dire, dal punto di vista dello specifico teatrale, che “scomodo” Visconti lo è stato anche per aver voluto competere, a modo suo, con il teatro pubblico dalle sponde del teatro privato, impegnato com'era nella regia critica, nella rilettura dei classici, nella spvincializzazione della nostra scena.

C'era qualcosa di non risolto fra la sua cultura borghese convertitasi al marxismo e la militanza intellettuale nel campo della sinistra (come si vide nei film meno riusciti, come *Lo straniero* di Camus); e fu questo il motivo per cui affrontò anche autori *boulevardiers*, si dedicò al melodramma con la “divina” Callas, si divertì perfino a fare il supervisore di una rivista con la Osiris.

Si vuol dire insomma che Visconti, a cent'anni dalla nascita, continua ad avere sia i suoi fans ideologizzati che i suoi detrattori irriducibili. Mentre Strehler - cui fu contrapposto - è entrato dopo morto nel piccolo Pantheon delle glorie indiscutibili, con la singolarità del carattere, l'irrequietezza delle scelte e la versatilità del suo lavoro fra cinema, prosa e musica, Visconti ancora divide. Fossimo meno portati a coltivare stereotipi, e a costruire la storia del nostro teatro fuori dai soliti, abusati schemi, il centenario di Visconti sarebbe l'occasione propizia per fare della sua memoria qualcosa di meno provvisorio e labile. In rapporto, per cominciare, con il suo antagonista milanese, Strehler. L'imbarazzo nel misurarlo “storicamente” la statura lo si è visto nella inconcludente frammentarietà delle manifestazioni celebrative. Dalle quali non ci sembra che vada emergendo un giudizio chiaro sul suo lascito nella storia dello spettacolo italiano del Novecento. A Bologna, in un incontro promosso da Angelo Guglielmi con la partecipazione di Umberto Eco, si è cercato, sì, di circoscrivere non provvisoriamente la presenza di Visconti nel cinema, muovendo da un film di alto profilo come *Morte a Venezia*. Per concludere però (Eco) che il Visconti di *Morte a Venezia* non permette di capire Thomas Mann: è altra cosa, è la proiezione della poetica e dei fantasmi di Visconti, non la lettura di un romanzo che ha descritto «la sconfitta di Apollo ad opera di Dioniso». E qui, probabilmente, si sarebbe potuto cominciare a discutere seriamente, per la posterità, di Luchino Visconti. Come di un Maestro (qualifica incontestabile) che della letteratura si impadroniva, a conti fatti, per esprimere se stesso e soltanto se stesso. Il solo modo per renderci conto, lasciate da parte le retoriche celebrative, della natura straordinariamente “prensile” del suo lavoro di uomo di spettacolo. Mentre Strehler - per tornare all'inevitabile confronto con i due - si professava, pur senza rinunciare a essere se stesso, regista «al servizio dell'autore» che chiamava «poeta della scena». E così si torna alla questione, tuttora irrisolta, del regista: interprete o autonomo inventore? Ma è culturalmente armato, oggi, il nostro teatro, per affrontare la questione? ■

Per saperne di più

Bibliografia essenziale

- *BiblioVisconti*, a cura di Antonella Montesi, con la collaborazione di Leonardo De Franceschi, collana Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini, con la collaborazione della Fondazione Istituto Gramsci onlus, voll. I-II-III, Roma, 2002-2006.
- *Luchino Visconti e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Caterina D'Amico de Carvalho, Electa, Milano, novembre 2006.
- Stefano Geraci, Introduzione a *Gerardo Guerrieri, Il teatro di Visconti*, Officina Edizioni, Roma, 2006.
- *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 17 giugno-16 luglio 2006, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci, Firenze.
- Federica Mazzocchi, *La Locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*, Edizioni ETS, 2004.
- Caterina D'Amico de Carvalho, *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma verdiano*, Mazzotta, Milano 2002.
- Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 1996.
- Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Akademos & Lim, Lucca 1994.
- Maurizio Giammusso, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Gremese Editore, Roma, 1989.
- Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, Mondadori, Milano 1980.
- Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, *Luchino Visconti. Il mio teatro*, Cappelli, Bologna 1979.
- Caterina D'Amico de Carvalho, *Album Visconti: la vita e le opere in 221 fotografie*, Sonzogno, Milano, 1978.
- *Visconti: il teatro*, Reggio Emilia, Teatro Municipale 2 novembre 1977 - 2 gennaio 1978, catalogo della mostra a cura di Caterina D'Amico de Carvalho, Reggio Emilia, 1977.
- Giancarlo Cotroneo, *Visconti e il nuovo teatro americano*, Roma, 1972.
- Sperenzi M., *L'opera di Luchino Visconti, Atti del convegno di studi*, Fiesole 27-29 giugno 1966, Firenze 1969.



Il Fondo Luchino Visconti

Le carte di Luchino Visconti sono state donate alla Fondazione Istituto Gramsci (www.gramsci.it) dalla sorella del regista, Uberta Visconti di Modrone, nel 1989. Il Fondo Luchino Visconti (a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Alessandra Favino) è un archivio che documenta il lavoro del regista nel teatro lirico e di prosa e nel cinema. Esso comprende circa 10.000 documenti cartacei originali, 5.000 lettere ricevute dal regista, 180 fra copioni, riduzioni, soggetti, scalette, sceneggiature che si sommano ai contratti e a materiale amministrativo, calendari di lavorazione, dialoghi, appunti vari. 12.000 sono le immagini, per la gran parte fotografie di sopralluoghi, set, allestimenti, prove e spettacoli, alle quali si aggiungono figurini, bozzetti, schizzi dei movimenti di scena, acquarelli, tempere, disegni. 20 fascicoli riguardano gli altrettanti spettacoli di melodramma, realizzati fra il 1954 e il 1973; 44 ricostruiscono gli allestimenti per il teatro di prosa. Copiosa la documentazione sui due balletti: *Mario e il Mago* e *Maratona di danza*. Completa è la serie dedicata al cinema, esclusi i corti *Giorni di Gloria*, *Appunti su un fatto di cronaca* e *Alla ricerca di Tazio*. Nel Fondo sono compresi anche progetti di lavoro mai realizzati: 2 spettacoli di melodramma; 8 spettacoli di prosa e ben 33 film, dei quali a volte restano le sole scalette o il soggetto, a volte invece le sceneggiature finite, come nel caso di *Cronache di poveri amanti*. Va segnalata anche la documentazione relativa alla costituzione della Compagnia Italiana di Prosa dal 1946 al 1949 e a quella del Gruppo del Teatro Libero del 1963. Vasta è la raccolta di ritagli stampa; 1.044 i volumi, per buona parte dedicati al teatro, ma comprendenti anche romanzi e saggi; in taluni casi postillati, letti in funzione di documenti preparatori alla realizzazione dei film; 128 riviste.

Ricco di informazioni è anche il sito www.luchinovisconti.net.

Convegni e mostre

- *Luchino Visconti e il suo tempo*, mostra a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Elio Testoni, Spazio delle Risonanze - Auditorium Parco della Musica, Viale De Coubertine 30, Roma, dal 13 ottobre al 2 novembre 2006, info: Fondazione Gramsci, tel. 06.5806646, info@fondazionegramsci.org.
- *La macchina e le muse. Luchino Visconti, le arti, la storia, Convegno di studi per il centenario della nascita di Luchino Visconti*, Dams di Torino, presso Circolo degli Artisti, Via Bogino, 26-27 ottobre 2006, interventi di: Dominique Budor, Roberto Calabretto, Esther Castagné, Dario Cecchetti, Gianni Contessi, Antonio Costa, Stefano Della Casa, Giovanni De Luna, Paolo Gallarati, Febo Guizzi, Sara Mamone, Arturo Mazzarella, Federica Mazzocchi, Claudio Meldolesi, Ernesto Napolitano, Gianni Rondolino, Liborio Termine, Sergio Toffetti, Paola Trivero, info: giaime.alonge@unito.it, www.dams.unito.it.
- *Luchino Visconti. Un'ossessione per l'arte*, convegno a cura di Paolo Bosisio nell'ambito del progetto "Milano per Visconti", Aula Magna dell'Università degli Studi di Milano, via Festa del Perdono 3, 15 novembre, interventi di: Luigi Allegri, Roberto Alonge, Alberto Bentoglio, Guido Davico Bonino, Danilo Ruocco, Myriam Tanant, Roberto Tessari, gli atti del convegno saranno pubblicati da Bulzoni Editore, info: Associazione Eos tel. 02.4547900, info@eoscultura.org.
- A Forio d'Ischia è stato inaugurato il museo Luchino Visconti, uno spazio di esposizione permanente presso la sede della Fondazione "La Colombaia". Esposti nella villa-residenza del regista negli anni '50 ci sono foto d'epoca, locandine, bozzetti, sceneggiature e abiti di scena. L'apertura al pubblico è prevista in primavera. Il museo è diretto da Caterina D'Amico de Carvalho e Piero Tosi, info: www.colombaia.org.



Visconti e il nuovo teatro

Un innovatore incompreso

di Massimo Marino

Quello di Claudio Meldolesi è uno degli sguardi più lucidi sul teatro che ci sta appena dietro le spalle. Studioso acuto e appassionato, ha investigato prima il fenomeno del grande attore, poi la nascita e i primi sviluppi della regia critica (in un libro capitale, *Fondamenti della regia critica*, pubblicato da Sansoni nel 1984). Visconti accompagna e chiude quel percorso storico. Ma non solo: per lo studioso del Dams di Bologna, ne apre anche uno imprevisto.

HYSTRIO - *In un imminente convegno, organizzato in ottobre??? dal Dams di Torino, lei cercherà di tracciare dei fili tra Visconti e il nuovo teatro nato a partire dagli anni '60. In che senso?*

CLAUDIO MELDOLESI - La scomparsa dell'artista fa riflettere su come la morte ne cancelli le tracce. Forse solo Pasolini ha fatto eccezione, perché si è trattato di una morte particolarmente tragica e per una sorta di militanza che il suo pensiero ha suscitato intorno a sé. La norma è la cancellazione. Nel caso di Visconti essa è avvenuta, per esempio, a vantaggio di Strehler, ritenuto in assoluto il regista fondatore. Visconti è rimasto spiazzato, nonostante l'attività del Fondo Visconti, le mostre, nonostante si guardi ancora al suo cinema. Il nuovo teatro non si è accorto di avere un precedente in qualche modo aperto, un ricercatore sui confini quale è stato Visconti, un artista che aveva delle corde vincolanti, se vogliamo, ma a partire dalle quali si è occupato di questioni

La permanenza delle modalità del grande attore, la molteplicità delle drammaturgie, la dimensione politica, il teatro come spettacolo unico: Visconti, pur nel suo sincretismo otto-novecentesco, fu un grande sperimentatore, di cui il nuovo teatro non ha saputo cogliere la portata

cruciali. Per esempio, la permanenza delle modalità del grande attore, il problema della molteplicità delle drammaturgie e, non ultimo, l'interesse per il teatro di base, guardando alle esperienze di Pandolci e al teatro di massa di Sartarelli... magari poi ci mandava il suo assistente a lavorare con la gente del quartiere, ma comunque, c'era questa sensibilità. Visconti è l'artista crocevia tra forme spettacolari diverse (il teatro, il cinema, l'opera) e l'artefice di immagini sceniche memorabili. Certamente è anche un creatore nostalgico

dell'Ottocento... Ma il problema del nuovo teatro non è un atteggiamento di provocazione più o meno futurista; ma è quello della rottura del monopolio dei linguaggi, è l'articolazione delle forme, è la conquista di modalità artistiche diverse. In questo senso Visconti si può considerare un innovatore. E soprattutto nel rapporto con i suoi attori: più di Squarzina, di Strehler e di altri aveva creato un habitat attoriale. In questo senso era dialettico con Eduardo. Quindi, probabilmente, anche il nuovo teatro lo ha dimenticato, o non ha saputo cogliere questi segni.

HY - *Negli ultimi anni di vita di Visconti il nuovo teatro era già un fenomeno abbondantemente emerso. Come si rapporta con esso?*

C.M. - Non parlerei di influssi diretti: negli ultimi anni non faceva più teatro. Si dice che fosse soprattutto uomo di cinema. Secondo me no, proprio per il suo bisogno di passare da una forma di spettacolo all'altra, con il teatro che rimane sempre

In questa pag. Luchino Visconti, Orazio Costa, Eduardo De Filippo e Giorgio Strehler.

una parte indissociabile della sua creazione. Del resto il suo cinema è carico di teatro e viceversa: *Uno sguardo dal ponte* con Raf Vallone è già cinema. Mi diceva Sandro D'Amico che lui accarezzava anche un desiderio autorale, anche se in proprio ha scritto solo una piccola cosa. Ma l'originalità e l'interesse risalta anche nella "copia". Girava nel suo clan la consapevolezza che il *Giardino dei ciliegi* guardasse alla regia di Stanislavskij. Questo è un ritorno ai padri fondatori, un imitare per capire, un attestarsi su una linea d'arte che lo stacca dal meccanismo della regia critica, teso a creare piuttosto dinamiche creative e produttive un po' troppo ricorrenti e ripetitive. Anche il suo abbandonare il teatro in certe fasi della vita rappresenta un bisogno di distanziarsi dalla volgarità cui spesso sono costretti gli artisti a causa delle necessità di sopravvivenza. Come scrivevo nei *Fondamenti*, mentre la regia italiana nasce sulla base della regia critica, cioè sull'equilibrio tra interpretazione e invenzione registica, Visconti, insieme a De Filippo e a Costa, dà vita a quest'idea del teatro come spettacolo unico. Persegue, cioè, un'idea dello spettacolo come utopica sfida all'invenzione continua. Era l'unico veramente in rapporto con i padri fondatori del '900 e seguiva questo pensiero dello "spettacolo degli spettacoli", una specie di grande famiglia che cerca di rispecchiare l'arte nella scena, gli individui, gli attori, lui stesso... Tutto ciò rimanda, per l'appunto, solo a Eduardo e a Orazio Costa.

HY - *Possiamo parlare allora, soprattutto, di influssi ideali, che sono ancora più chiari se si osservano i fatti contingenti dalla prospettiva di lungo periodo dello storico?*

C.M. - Guardava a Stanislavskij, abbiamo detto, come all'origine della regia d'arte: e sappiamo quanto importante sia stato l'influsso dell'artista russo sul nuovo teatro, anche in rapporto alla rivalutazione stanislavskijana di Brecht. Ma c'è anche l'attestarsi su questa compagnia, che era in realtà un grande collettivo, gestito come tale, con la capacità di portare gli attori anche a "giochi" di improvvisazione per far emergere le tensioni, per metterli a nudo. Possiamo poi vedere qualcosa che anticipa modalità di lavoro del nuovo teatro: il fatto che molla il teatro e si mette a fare il cinema oppure l'idea che il teatro deve vivere del rapporto con altri linguaggi e, soprattutto, del rapporto umano, e non necessariamente assolutizzarsi. C'è poi la dimensione politica: aveva fatto la Resistenza, era attento alle esperienze di base, e teneva aperta una speciale, feconda contraddizione dialettica tra il populismo e un proprio fare, una propria cultura aristocratica. La differenza rispetto al nuovo teatro è che lui tendeva a un sincretismo ottocentesco: usava, per esempio, scene di pittori come Dalì e Morandi secondo modalità della regia della prima metà del secolo scorso. E ci sono molte permanenze ottocentesche nel suo teatro: quel secolo lo aveva addosso. E certamente questo ha favorito la crescita dei suoi attori, straordinari. Rina Morelli, per esempio, è stata la più grande del Novecento dopo la Duse: non so se esagero. ■



COMUNE DI ANCONA
Assessorato Beni e attività culturali
PROVINCIA DI ANCONA
PROVINCIA DI PESARO URBINO
REGIONE MARCHE
MINISTERO BENI
E ATTIVITÀ CULTURALI

PRODUZIONI



NUOVO ALLESTIMENTO

Tartufo

di Molière
traduzione di **Cesare Garboli**
regia **Carlo Cecchi**
in collaborazione con
Mercadante Stabile di Napoli

RIPRESE

**Sei personaggi
in cerca d'autore**

di Luigi Pirandello
regia **Carlo Cecchi**
in collaborazione con AMAT /
Comune di Urbino

**PROGETTO
TEATRO E CULTURA CLASSICA**

Miles Gloriosus

di Plauto
adattamento e regia
Marinella Anacleto
in collaborazione con
Provincia di Pesaro Urbino,
Scenaria e Teatri Antichi Uniti

PROGETTO FORMAZIONE

'Ridere per ridere'
San Costanzo Show
regia Paola Galassi
in collaborazione con
il Comune di San Costanzo

SCUOLA
di avviamento al teatro



ANCONA
biennio formativo
FABRIANO
corsi e laboratori
Provincia di PESARO-URBINO
corsi e laboratori

corso per bambini e ragazzi
(dai 7 ai 15 anni)

Quest'anno il
Teatro Stabile delle Marche
organizza un corso **IFTS** per
Tecnico superiore di teatro
educativo e sociale

TEATRI
con cui lo stabile collabora

ANCONA
Teatro delle Muse (sede ufficiale)
Teatro Sperimentale
Teatro alla Mole
FABRIANO
Teatro Gentile
Provincia di PESARO-URBINO
(Rete Teatrale)
CAGLI
Teatro Comunale
URBANIA
Teatro Bramante
MACERATA FELTRIA
Teatro Battelli
SAN COSTANZO
Teatro della Concordia
NOVAFELTRIA
Teatro Sociale
SANT'ANGELO IN VADO
Teatro Zuccari

PERGOLA
Teatro Angel del foco
SAN LORENZO IN CAMPO
Teatro Tiberini
SANT'AGATA FELTRIA
Teatro Mariani
ACQUALAGNA
Teatro Conti
GRADARA
Teatro Comunale



stagione 2006|2007

**teatro
stabile
di genova**

Nuove produzioni

Mandragola

di Niccolò Machiavelli, regia di Marco Sciaccaluga

Eden

di Eugene O'Brien, regia di Alberto Giusta
in coproduzione con la Compagnia Gank

Enrico V

di William Shakespeare, regia di Massimo Mesciulam

Svet. La luce splende nelle tenebre

di Lev Tolstoj, regia di Marco Sciaccaluga

Sola me ne vo...

di Mariangela Melato, Michele Serra e Giampiero Solari, regia di Giampiero Solari
Ballandi Entertainment in collaborazione con Teatro Stabile di Genova

Spettacoli ripresi

Morte di un commesso viaggiatore

di Arthur Miller, regia di Marco Sciaccaluga
in coproduzione con la Compagnia Mario Chiochio

La chiesa

di Conor McPherson, regia di Valerio Binasco

Teatro Stabile di Genova

Carlo Repetti *direttore* Marco Sciaccaluga *condirettore*

Piazza Borgo Pila 42 • 16129 Genova

tel. 010 53421 • www.teatrostabilegenova.it

YAMAHA • 285208



MODENA / CARPI / VIGNOLA
OTTOBRE 2006

ALAIN PLATEL
JOSEF NADI
FANNY & ALEXANDER
MICHELA LUCENTI
SILVIO CASTIGLIONI
TEATRO I
THIERRY BAË
JONATHAN BURROWS / MATTEO FARGION
VIRGILIO SIENI
FABRIZIO FAVALE
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
CIE RASPOSO
TEATRO LA MARIA
MOTUS
TEATRO DELLE ARIETTE
EIMUNTAS NEKROŠIUS
ERNA ÓMARSÐÓTTIR / JOHANN JOHANNSSON
PIPPÒ DELBONO
SPIRO SCIMONE / FRANCESCO SFAMELI
CANTIERI TEATRALI KOREJA
LA VOCE DELLE COSE
EKATE TEATRO

TEMA

WWW.VIEFESTIVALMODENA.COM

STAGIONE TEATRALE 2006-2007

voce del silenzio



TEATRO METASTASIO
STABILE DELLA TOSCANA

Teatro Metastasio, Prato tel. 0574 6084 -- <http://www.metastasio.it> e-mail: info@metastasio.it



Soci fondatori:
Regione dell'Umbria
Provincia di Perugia
Comune di Perugia
Comune di Terni
Comune di Foligno
Comune di Spoleto
Comune di Gubbio
Comune di Narni

Soci sostenitori:
Unione Camere
di Commercio
dell'Umbria

LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DELL'UMBRIA



**APPUNTI
PER UN FILM SULLA
LOTTA DI CLASSE**
DI E CON ASCANIO CELESTINI



STUDIO SU MEDEA
ELABORAZIONE DRAMMATURGICA
FEDERICO BELLINI
REGIA ANTONIO LAELLA



**LE LACRIME AMARE
DI PETRA VON KANT**
CON LAURA MARINONI
DI RAINER WERNER FASSBINDER
REGIA ANTONIO LAELLA



METALLO
SCRITTO E INTERPRETATO
DA MICHELE BANDINI
E EMILIANO PERGOLARI



**ASPETTANDO
GODOT**
DI SAMUEL BECKETT
REGIA ANTONIO LAELLA
E DANILO NIGRELLI



**LA PECORA NERA
ELOGIO FUNEBRE
DEL MANICOMIO ELETTRICO**
DI E CON ASCANIO CELESTINI



**LA CENA
DE LE CENERI**
DA GIORDANO BRUNO
REGIA ANTONIO LAELLA

**Stagione
di prosa**
2006/2007

INFO 075 575421
WWW.TEATROSTABILE.UMBRIA.IT



ritratti di drammaturghi italiani/8

Nel cono d'ombra di Spiro Scimone

di Roberto Canziani

La scrittura del quarantaduenne autore-attore siciliano trae la sua forza da una zona allusiva e scura, popolata di ombre mafiose e intrisa di ambigue dinamiche familiari, atmosfere minacciose e miserie esistenziali, dove comunque non manca mai il riso, seppur a denti stretti, e la lingua (il dialetto messinese o l'italiano) ha un'importanza fondamentale - Pinter, Beckett e Kafka sono i modelli di riferimento per descrivere un mondo che, soprattutto negli ultimi due testi (*Il cortile* e *La busta*), si è fatto sempre più astratto e allarmante

C'è sempre un cono d'ombra nel teatro di Spiro Scimone. Da questa zona allusiva e scura trae forza la scrittura del quarantaduenne autore e attore siciliano. Per esempio *Bar* (1997), il più significativo dei testi che Scimone ha finora scritto: quattro scene asciutte, pulite, in lingua messinese. La didascalia iniziale disegna il retro di un locale pubblico: le sedie accatastate, una scala poggiata sulla parete. Scimone vi dispone due personaggi: Nino, il garzone, con secchio e straccio per le pulizie ancora in mano, e Petru, il giocatore, che estrae da un fazzoletto stropicciato alcuni oggetti di valore: un orologio antico, i gioielli della moglie. Bastano due sole pagine di dialogo stretto stretto, in una lingua che è un accavallarsi di u e consonanti doppie, a lasciar intuire tutto ciò che la scena, poi, non mostrerà mai. Una vita agra, una *mala vita*, fatta di disoccupazione e lavori in nero, partite a carte truccate, soprusi, prostitute pestate a sangue. Nino aspira a un bar meno squallido di quello in cui lavora, un bar dove potrà fare gli aperitivi. Petru sopravvive con i lavori a giornata, in un ambiente omertoso di favori e ricatti, e giorno dopo giorno è costretto a giocarsi il guadagno, e forse la vita, a carte. Invisibile nel cono d'ombra si profila un terzo personaggio, un certo Gianni, capoclan malavitoso che esige e distribuisce, trucca il tavolo da gioco, gestisce il marciapiede. E finirà morto ammazzato.

Scorrendo la biografia di Scimone (nato a Messina nel 1964, formazione d'attore a Milano, residenza odierna a Roma, un legame indissolubile con le radici in Sicilia) non è difficile intuire quali siano i punti di riferimento, anche soltanto geografici: un mondo di ombre mafiose. Eppure, questo spaccato di sociologia, con personaggi dal profilo così veristico, è la parte sottostante e invisibile di un lavoro che in superficie esprime una alta e preziosa qualità formale. Solo la lingua trasforma la cartolina meridionale in una lucida drammaturgia odierna. Per Scimone - è stato scritto - il messinese è la lingua dell'anima. Ma è anche lo strumento che regala a *Bar* la sua perfezione. Il messinese, lingua d'infanzia, pochi termini e sonorità ripiegate e secche, permette a Scimone di non rappresentare e non descrivere, ma evocare. Un lessico essenziale, accidentato da ellissi e ripetizioni, modella i due caratteri, scolpisce le loro desolazioni con silenzi e cambi di frase, o apre inaspettati controsensi comici. Si ride, addirittura. I personaggi non prendono corpo nei dialoghi, ma nella struttura sintattica e dentro il suono delle proprie parole. Nel parlato si riconosce la durezza e l'ingenuità di alcuni archetipi delle relazioni umane. Nino è l'incarnazione goffa di una semplicità d'animo che ne fa un buono senza causa. Petru è il duro, umiliato e maltrattato da una vita che lo ha messo nella squadra dei perdenti. «La soddisfazione più grossa per me - dice l'autore - è quando riesco ad esprimere dei concetti, anche importanti, senza usare le solite parole, quando il concetto passa in maniera chiara e non confusa, senza che io lo debba dire».

Nunzio, dalla scena al film

Il cono d'ombra non riguarda dunque solo la vicenda, ma anche il protocollo creativo che sta alla base dei cinque lavori scritti finora da Scimone: due in messinese, tre in ita-

liano. Sono gli anni della sua formazione d'attore ad aver definito questa pratica di scrittura. Quegli anni che a Milano alla scuola dei Filodrammatici e, subito dopo il diploma, nella lotta libera della professione, erano stati accompagnati dalle scritture dissidenti dell'Est («*Emigranti* di Mrozek, *Memorandum* di Havel, assieme ad *Aspettando Godot* sono i testi con i quali ho cominciato a fare l'attore»). Ma è anche il lavoro in coppia con Francesco Sframeli che marchia da principio, e continua ancora oggi a caratterizzare, la pratica teatrale («Con Francesco ci conosciamo già dal liceo, a Messina. Poi a Milano, lui ha studiato alla Paolo Grassi, io ai Filodrammatici. Dopo l'accademia non abbiamo fatto i classici provini: abbiamo scelto un percorso più difficile, mettere in scena testi contemporanei. Però non riuscivamo a decollare. Così mi sono trovato davanti a un bivio: o smettevo di fare un mestiere che dovevo ancora iniziare, o mi inventavo qualcosa. E l'ho tirata fuori, questa cosa, grazie alla lingua della mia infanzia»). Dalla necessità di una lingua, dall'affastellarsi di quelle letture, dalla spinta affettuosa di Ettore Capriolo, nasce *Nunzio*, l'opera prima. Scritta nel 1994, *Nunzio* viene sottoposta all'attenzione di Carlo Cecchi. («Ci siamo presentati al suo manager con il copione in mano e gli abbiamo detto che volevamo che Cecchi lo leggesse *assolutamente*. Quando glielo hanno riferito, Carlo ha pensato che: o eravamo completamente pazzi o il copione valeva davvero la pena. Si è incuriosito e lo ha letto»). La convivenza forzata di un operaio, malato di polmoni a causa delle polveri inalate sul luogo di lavoro, e di un sicario spesso in giro per il mondo a far fuori qualcuno, è al centro di

In apertura Spiro Scimone e Francesco Sframeli (foto: Riccardo Bergamini); in questa pag. una scena di *Nunzio* (foto: Cannone-Ulisse).



Nunzio. In effetti Cecchi decide di metterlo in scena, e quel copioncino dalla lingua teatralmente eccentrica diventa un caso: premio Idi Autori Nuovi nel '94, nomination Ubu nel '95, infine premio speciale Ubu nel '97. Plot senza soluzioni, costellato di minacce, *Nunzio* richiama la drammaturgia dei thriller inglesi: c'è un dichiarato calco del Pinter del

Calapranzi in una busta che scivola sotto la porta annunciando la futura vittima. Ma nel legame tra Nunzio e il killer Pino, Scimone riesce a trovare anche un'altra nota. Tra i due, egli tende una mano di solidarietà, di intimità, di amicizia, valorizzate dalla pratica quotidiana del cibo consumato assieme e contraddetta allo stesso tempo da diffidenze maschili e segreti professionali. La stessa mano che troveremo tre anni dopo in *Bar*, oramai ripulito dalla ammissione pinteriana. La stessa che nel 2000 susciterà l'attenzione di Giuseppe Tornatore, il primo a credere a uno Scimone anche cinematografico. Così *Nunzio* si trasforma in una pellicola, *Due Amici* (regia degli stessi Scimone e Sframeli, Leone d'oro-Opera Prima alla Mostra del Cinema di Venezia 2002), annullando però nella scrittura filmica, ambientata a Torino, il fascino dei segreti e l'ambiguità dei luoghi che il copione teatrale possedeva.

l'ultima pièce

Kafka & Beckett all'ufficio postale

LA BUSTA, di Spiro Scimone. Regia di Francesco Sframeli. Scene di Barbara Bessi. Con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Nicola Rignanese, Salvatore Arena. Prod. Asti Teatro - Compagnia Scimone-Sframeli - Ente Autonomo Regionale Teatro di Messina. ASTI-TEATRO 28.

Un signore qualsiasi ha ricevuto una busta e si reca in un ufficio qualsiasi, per chiedere spiegazioni. Ma il segretario che l'accoglie non è un impiegato qualsiasi. Fa domande ambigue e anticipa risposte intimidatorie («È la sua, questa faccia? Che faccia aveva prima? Lei starebbe meglio con un altro tipo di faccia»). Come se fosse un racconto di Kafka, il nuovo lavoro di Spiro Scimone parte da una situazione anonima, quotidiana, e svela ben presto

allarmanti indizi. Il lavoro d'ufficio, le pratiche della burocrazia, nascondono misteri. Da un pertugio appare un uomo, maltrattato come un prigioniero, uno schiavo, o un animale. Da una ripida scala scende un cuoco con un gran pentolone di carne e qualche rimostranza («Qualcuno dice che la mia carne è stopposa»). Alle loro spalle, fuori scena, risuonano urla strazianti («In questo posto diamo lezioni. Ogni giorno, a quest'ora, diamo una bella lezione a chi non conosce la democrazia»). Le lezioni di *democrazia* scandiscono l'attesa del signore con la busta, che scoprirà suo malgrado di essere vittima di un meccanismo perverso. Manganellate, tortura, soppressione fisica, sembrano la routine quotidiana in questo ufficio, che certamente è un'invenzione teatrale, un'iperbole. Però non troppo distante dal vero. Forse non è il "vero" che vediamo rappresentato nell'"informazione" addomesticata degli schermi televisivi, ma assomiglia molto al "vero" che ogni tanto si scopre dietro le facciate degli stati "democratici", garanti del bene mondiale e della sicurezza planetaria. Portando all'estremo la sua linea drammaturgica, Scimone ha composto un pamphlet politico, dove il gelo di Beckett e l'inesorabilità di Kafka accompagnano il protagonista, fino alla tragica fine. Come sarà la sua carne? Tenera? Stopposa? («No, Presidente, non è stopposa»). *Roberto Canziani*

Un ridere di dentiere

Una svolta apparentemente forte, in realtà meno radicale di quanto si potrebbe credere, è il terzo lavoro. Datato 1999, *La festa* debutta alle Orestidi di Gibellina ed è carica di umori siciliani nonostante Scimone abbia scelto di scriverla per tre personaggi e in lingua italiana («Sono anche un attore, e quando scrivo, scrivo con il corpo, con il respiro. Sentivo che in questo caso avrei dovuto esprimermi in italiano. Non l'ho programmato, l'ho sentito dentro, nel corpo»). Ma la Sicilia rimane intatta nei vincoli familiari di un padre, una madre e un figlio, colti nel giorno del trentesimo anniversario di matrimonio. La Sicilia è nel non-detto di tante discussioni. Discutono, i tre, sul caffè del mattino, sul bottone dei pantaloni, sullo scaldabagno rotto, sulla sfacciataggine della lattaia, sulla torta dell'anniversario. Ma è soltanto futile battaglia quotidiana, perché nel cono d'ombra continua a restare il nodo dei problemi, la matrice di una convivenza familiare dove le ristrettezze economiche, l'infedeltà, l'alcolismo, la deriva giovanile sono ombre lontane, appena illuminate nella guerra

In questa pag. una scena di *La busta*, di Spiro Scimone, regia di Francesco Sframeli (foto: Pasquale Mingo); nella pag. seguente Francesco Sframeli e Spiro Scimone in *Bar* (foto: Cannone-Ulisse).





domestica delle parole. Ma intanto, si ride anche nella *Festa*, e spesso sonoramente. La cesura vera e propria, il passaggio ad un altro panorama umano, corrisponde a un silenzio abbastanza lungo di scrittura. Solo nel 2003, dopo frenate e ripensamenti, ai tre lavori iniziali si aggiunge *Il cortile*. Sono sempre tre i personaggi e la lingua è di nuovo l'italiano, ma la temperie è cambiata. Il nuovo mondo di Scimone è più astratto e più allarmante. Un mondo abitato dall'immondizia e dalla fame: tralici arrugginiti, bende sporche di sangue secco, topi famelici, odore di fogna. L'eco di Pinter è svanita, così come la disinvoltura tagliente delle frasi. L'ombra di Samuel Beckett e le sue desolazioni si proiettano ora nel cortile di Tano e Peppe, la solita coppia di diffidenti complici amici. Ma il loro legame non è più sociale: essere due è diventato essenziale, una ragione di vita, anzi di sopravvivenza. Dal sottosuolo della discarica, emergono anche altre figure, proprio come emergevano dai bidoni di *Finale di partita*, o dalle sepolture dei vivi in *Giorni felici*. Un'umanità dannata, strisciante, costretta alla posizione prona, asservita dalla fame. Farebbero qualsiasi cosa per un pezzo di pane ammuffito e verde. Si lascerebbero anche schiacciare la testa. Evidentemente, una folata surreale ha investito il mondo creativo di Scimone. Un vento maligno ha disperso il realismo, seminando le frasi di percezioni angosciose. Di tanto in tanto, il sentimento del tragico si trasforma in riso, come aveva pronosticato Beckett: «nulla è più divertente dell'infelicità». Ma è un ridere di dentiere, il ghigno di vittime che non avranno futuro. In questa direzione si colloca anche il più recente lavoro. Un testo approdato in palcoscenico nell'estate del 2006 e non ancora pubblicato, *La busta*. Situazione, personaggi, lingua, accentuano la visione pessimistica della vita. Non c'è luce al di là delle pratiche dei carnefici che *La busta* descrive. Il cono d'ombra nasconde i loro delitti - violenze, torture, esecuzioni, si suggerisce anche un pasto di carne umana - che non sono delitti di mafia, ma crimini a danno dell'umanità intera: una massa da educare con la violenza a un malinteso precetto di *democrazia*. Dal piccolo mondo della provincia siciliana, l'osservazione di Scimone si è allargata e offre ora un giudizio politico sulla condizione umana. È cambiata la scala di riferimento, sono cambiate le misure con cui l'autore costruisce il suo sistema di drammaturgia. Ma c'è sempre quel cono d'ombra, che continua a sottrarre alla vista qualcosa. Rimane intatto il principio secondo il quale, più terribile di tutto è ciò che non vediamo. ■

Bibliografia

- *Teatro* (Nunzio, Bar, La festa), introduzione di Ettore Capriolo, Milano, Ubulibri, 2000.
- *Il cortile*, Milano, Ubulibri, 2004 (La collanina 26).
- Traduzioni delle stesse opere sono apparse in Francia per L'Arche Editeur (trad. Jean-Paul Manganaro e Valèria Tasca), in Germania per Henschel (trad. Anna Falduto), in Spagna per Teatro del Astillero (trad. Carla Matteini), in Portogallo per Artistas Unidos (trad. Jorge Silva Mello e Alessandra Balsamo).

Teatrografia

- Nunzio (Taormina Arte, 9 agosto 1994)
- Bar (Taormina Arte, 9 gennaio 1997)
- La festa (Orestyadi di Gibellina, 1 settembre 1999)
- Il cortile (Orestyadi di Gibellina, 6 settembre 2003)
- La busta (AstiTeatro 28, 3 luglio 2006)

Filmografia

- Due amici* (Italia, 2001, 90', 35mm)

Campagna Abbonamenti Stagione Teatrale 2006/2007

L'abbonato al Manzoni è sempre in ottima compagnia

Dal 10 ottobre al 5 novembre

GIANFRANCO D'ANGELO IVANA MONTI
Indovina chi viene a cena
di William Arthur Rose
Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dal 7 novembre al 3 dicembre

LUCA BARBARESCHI
Il sogno del Principe di Salina: l'ultimo Gattopardo
di Andrea Battistini
con
BIANCA GUACCERO e MANUELA MALETTA
Regia di Andrea Battistini

Dal 5 dicembre al 7 gennaio

LORETTA GOGGI
Se stasera sono qui...
spettacolo musicale con orchestra dal vivo e 10 ballerini
Regia di Gianni Brezza

Dal 9 gennaio al 4 febbraio

SABRINA FERILLI MAURIZIO MICHELI
La Presidentessa
di Charles-Maurice Hennequin e Pierre Veber
con **PAILA PAVESE e VIRGILIO ZERNITZ**
Regia di Gigi Proietti

Dal 6 febbraio al 4 marzo

VINCENZO SALEMME
Bello di papà
uno spettacolo scritto e diretto da Vincenzo Salemme

Dal 6 marzo al 1 aprile

MARGHERITA BUY ISABELLA FERRARI
MARINA MASSIRONI VALERIA MILILLO
Due partite
uno spettacolo scritto e diretto da Cristina Comencini

25 e 26 marzo

FUORI ABBONAMENTO

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA
Direttore Anna Maria Prina
Direttore Dipartimento Danza Frédéric Olivieri
Production Manager Maurizio Vanadia

Dall'11 aprile al 6 maggio

PINO QUARTULLO SANDRA COLLODEL
Quella del piano di sopra
di Pierre Chesnot
Regia di Gigi Proietti

Dall'8 maggio al 3 giugno

GIUSEPPE PAMBIERI MICOL PAMBIERI
NINO BIGNAMINI VERA CASTAGNA
La commedia degli errori
di William Shakespeare
Regia di Giuseppe Pambieri

TEATRO MANZONI

Il Teatro Manzoni S.p.A. Via Manzoni 42 - 20121 Milano
Tel. 02-7636901 fax 02-76005471
www.teatromanzoni.it - E-mail: info@teatromanzoni.it

PUBLITALIA '80

Radio Italia

MEDIASET PREMIUM

NOVITÀ ABBONAMENTO A POSTO LIBERO € 180,00
ABBONAMENTO A POSTO FISSO: RINNOVI E OVER 60 € 220,00
NUOVI **€ 228,00**

800-914350

ABBONAMENTI IN VENDITA FINO AL 29 OTTOBRE

i protagonisti della giovane scena/27



La Storia scomoda di Narramondo

di Mariateresa Surianello

Il gruppo, nato a Genova nel 2001 dopo i tragici fatti del G8, ha scelto di lavorare sulla memoria del nostro passato recente - Nei numerosi spettacoli, realizzati in questi cinque anni di attività, ha affrontato temi di impegno politico e civile come la questione palestinese, gli anni di piombo, l'immigrazione, le devastazioni ambientali e lo sfruttamento dei lavoratori dei call center

Luglio 2001, Genova. I fatti di quei giorni hanno sconvolto le coscienze di una moltitudine di persone. Anche di coloro che in quelle ore erano lontani dalla città ligure e che videro solo tragiche immagini in tv. Peggio però è stato per le centinaia di migliaia che invasero le sue strade. La protesta anti-G8, culminata con la morte di Carlo Giuliani - ammazzato a vent'anni da un suo coetaneo carabiniere - aveva risvegliato terrori sopiti. In Italia si apriva così il quinquennio del Biscione, non una congettura astrale nefasta, ma la legislatura delle destre al governo. Come reazione a quanto stava accadendo, alcuni giovani attori sentono la necessità di unirsi in gruppo per lavorare sulla memoria di un passato ancora troppo recente per essere scritto sui libri di storia o semplicemente troppo scomodo per trovarvi posto. Dal sangue che scorre a Genova nasce Narramondo Teatro, una risposta pacifica e durissima alle incursioni nella scuola Diaz e agli illeciti commessi nella Caserma di Bolzaneto, abusi che hanno gettato ombre inquietanti su una categoria di lavoratori al servizio dello Stato. Seppure non tutti genovesi di nascita, gli artisti,

che danno vita a Narramondo, a Genova hanno legato le proprie esistenze (alcuni di loro sono appena usciti dalla scuola di recitazione dello Stabile, mentre altri si diplomeranno negli anni a venire) e spesso la città tornerà protagonista nel lavoro di ricerca che si accingono a compiere con pervicacia non comune, seppure i fatti di quel luglio 2001 non saranno certo l'unico soggetto dei loro copioni. *Genova, Italia: quattro storie di strada*, nel gennaio 2002, sarà il primo spettacolo della neonata compagnia (ma un altro genovese, Fausto Paravidino, con più fortuna li riporterà pedissequamente quei fatti in una forma asciutta e cronachistica, quasi oratoriale, nel testo *Genova 01* commissionatogli dal Royal Court Theatre di Londra).

Le ferite del nostro presente

Un avvio, quello di Narramondo, che delinea un piano di lavoro preciso, coerente e originale, tanto da farsi nucleo di aggregazione dalla cangiante morfologia. In cinque anni la compagnia prende la forma di un organismo complesso, capace di generare al suo interno compagini attoriali che operano autonomamente mantenendo sempre alte - e rinnovandole - le istanze originarie. Un teatro di grosso impegno civile e politico, che scava con i suoi attuali quindici componenti all'interno di tematiche sociali scomode, spesso oggetto di rimozioni collettive o presenti nel nostro quotidiano in maniera invasiva perché ancora irrisolte. E le prime narrazioni creano un *imprinting* definito e riconoscibilissimo: la questione palestinese è affrontata da Nicola Pannelli (presidente dell'associazione Narramondo e direttore artistico oltre che suo fondatore - da un'idea partorita con Chiara Capini, proprio nei giorni del G8 - insieme con Carlo Orlando, Gaea Riondino, Eva Cambiale e Lucio Arisci) con insistenza e attraverso diversi spettacoli. La diaspora di quel popolo diviene un fondamento delle attività laboratoriali di Narramondo, che sono momenti di studio e di ricerca interni, in cui nascono gli spettacoli, ma con lo sguardo rivolto all'esterno. Attraverso questo meccanismo la compagnia allarga le sue fila, crea un proselitismo attivo e in continua espansione. Sul massacro di Sabra e Chatila, Pannelli e Orlando producono una narrazione che attinge alle pagine di Jean Genet e di Amnon Kapeliouk (giornalista franco-israeliano, autore anche di *Arafat l'irriducibile*), sbattendo in faccia allo spettatore una situazione scevra da pregiudizi, ma nettamente schierata dalla parte dei più deboli e sofferenti. Prima di *Quattro ore a Chatila*, è lo strazio di un giovane terrorista palestinese orfano a venire indagato nel monologo *La tana della iena* (tratto dall'omonimo libro di Hassan Itab), dove la recitazione è ridotta all'essenziale, quasi negata e poi restituita dalla volontà di raccontare, con un filo di voce. Ancora ora, nel corso del mese di ottobre, a Taranto, Eva Cambiale e Carlo Orlando condurranno il laboratorio "Dalla Palestina". Potrebbe uscirne un nuovo spettacolo che andrebbe a inserirsi in

questo stesso filone non casualmente e molto eloquentemente intitolato "Resistenze". Qui trovano posto l'eccidio delle Fosse Ardeatine (*Quel 24 marzo...*) e una riflessione sulla continua neutralizzazione della rivoluzione che guarda liberamente a *Calderon* di Pasolini (*American dream*). Questo rendere ordinaria, quasi fosse quotidiana, la parola detta sulla scena è una costante nel lavoro di Narramondo, la tecnica del racconto sembra basata su uno sforzo di negazione della recitazione, ma che, al contrario, si spinge fino al punto di coinvolgimento totale della platea. La tensione tra attore e spettatore non si sviluppa solo attraverso il racconto delle "ferite del nostro presente", è proprio il corpo scenico a compiere la trasmissione, in uno straniamento che potenzia la parola. Un modo di fare teatro raggiunto anche attraverso il passaggio dalle esperienze con Carlo Cecchi e Valerio Binasco, che Nicola Pannelli nomina come suoi maestri.

I fantasmi della lotta armata

Accanto alla ferita sempre aperta della Palestina, altro tema doloroso per Narramondo è la lotta armata degli anni 70 in Europa. Dal 2003, una serie di seminari raccolgono sul Mugello - dove ha sede la compagnia - anche il piccolo gruppo, composto da tre giovani donne (Chiara D'Ambros, Marianna De Fabrizio ed Elena Vanni), che arriverà ad *A.V., storia di una B.rava R. agazza*, lavorando sulla vicenda di una brigatista rossa della colonna torinese. Lo studio scenico del progetto di spettacolo vince nel 2004 la prima edizione del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche "Dante Cappelletti", affrontando, forse per la prima volta fuori dai pregiudizi, la tragica scelta della lotta armata e dell'omicidio politico, con l'azzeccato *escamotage*

In apertura il gruppo Narramondo; in questa pag. una scena da *Quattro ore a Chatila*, da Genet e Kapeliouk, regia di Nicola Pannelli; nella pag. seguente Giovanni Carli e Alessandro Luchi in *L'uomo che piantava gli alberi*, di Jean Giono, regia di Nicola Pannelli.



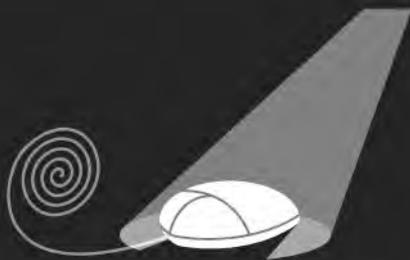


Narramondo Teatro nasce nel 2001 tra Genova e il Mugello. A tutt'oggi hanno realizzato i seguenti spettacoli: nel 2002, Genova, Italia: quattro ore di strada, 11 settembre, Ritorno a Haifa, La tana della iena, I marziani in visita sulla terra, Nightingale e Chase, Fountain Street, Era nero. Preghiera per Chernobyl; nel 2003, Ballata per un autunno caldo, Quattro ore a Chatila, Fuori binario, Il volo, Appesa a un filo - Vita e morte di Ulrike Meinhof; nel 2004, A.V., storia di una Brava Ragazza (vincitore Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche "Dante Cappelletti" 2004), L'uomo che piantava gli alberi; nel 2005, Quel 24 marzo..., La tragedia negata - Le Br, Moro, gli altri, Cry baby (segnalato Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche "Dante Cappelletti" 2005); nel 2006, American dream, Ingannati, Il fiume rubato, Di eroi, di spie e altri fantasmi - Storia di Guido Rossa e delle Br a Genova, Lettere di condannati a morte della Resistenza europea. Info: info@narramondo.it, www.narramondo.it. M.S.

drammaturgico della Ragazza che, dovendo preparare per l'esame di maturità una tesina di storia contemporanea, si confronta, in un dialogo impossibile, con la sua maestra Angela. Ma su questo filone "Anni di piombo" hanno lavorato anche Elena Dragonetti e Raffaella Tagliabue per comporre *Appesa a un filo - Vita e morte di Ulrike Meinhof* (fondatrice con Andreas Baader e Gudrun Ensslin della Raf - Rothe Armée Fraction - in Germania) e ancora Pannelli, Orlando e Luigi Albert approdano, lo scorso anno, a *La tragedia negata - Le Br, Moro, gli altri*, fino all'ultima recentissima produzione, in collaborazione con lo Stabile genovese, *Di eroi, di spie e altri fantasmi - Storia di Guido Rossa e delle Br a Genova*, con il quale gli stessi autori e interpreti reiterano le medesime difficili domande, cosa spinse operai e professionisti ad aderire alla lotta armata? Un teatro-documento che non vuole rappresentare ma raccontare, senza scenografie, basta una sedia e qualche altro minimo oggetto scenico per attivare il processo di riflessione. È così anche per Eva Cambiale in *Cry baby* (segnalato nel 2005 dalla giuria del Premio Tuttoteatro.com "Dante Cappelletti"), che ha montato con Carlo Orlando una toccante partitura sull'immigrazione e lo sfruttamento delle donne albanesi. Un monologo tragico, tratto da *Fuori margine* di Giulio Salerno, con il quale l'attrice, procedendo come fosse una confessione e insieme una denuncia, restituisce tutta la disperazione della giovane Maylinda.

La sua articolazione interna - i suoi quindici elementi che si aggregano in relazioni interscambiabili e mobilissime - rende Narramondo prolifica come poche altre compagnie italiane. Una nuova denuncia, qui per devastazione ambientale, arriva con *Il fiume rubato* che Andrea Pierdicca ha tratto da *Cent'anni di veleno* di Alessandro Hellmann. Nel flusso monologante l'attore racconta di inquinamenti e morti senza autori ufficiali e impuniti, del dolore lasciato in eredità da una generazione all'altra in un territorio depauperato, la Val Bormida con l'Acna di Cengio, un'altra pessima storia dell'industria chimica italiana. E sono attenti gli attori di Narramondo a cogliere le sofferenze di ogni giorno. Elena Vanni e Lucio Arisci hanno appena iniziato a mostrare gli esiti della loro ricerca intorno ai call center. Con una cifra ironica che ricrea la condizione di atomizzazione dello spazio di lavoro, i due autori attori conducono gli spettatori nel luogo per antonomasia dello sfruttamento dei lavoratori oggi. ■

La Puglia
è spettacolo.



www.teatropubblicopugliese.it

stagione di prosa
2006_07



Teatro
Pubblico
Pugliese



Una stagione al cesso

Un'altra *saison a l'enfer*? L'inverno del nostro scontento al culmine di cartelloni *déjà-vu*? Una maledetta primavera di saldi a prezzo maggiorato? Una stagione teatrale già da dimenticare ancor prima di aver assistito ai soliti riti assicurati con ricevuta di ritorno? In anni che paion remotissimi, la rivoluzione teatrale passò per le cantine romane: un Beat anche per la prosa, Carmelo Bene, Vasilicò, Kaiser Kustermann, abbasso le poltrone di velluto, viva Mao/morte al birignao! Bene, benissimo: siamo lieti di

annunciarvi, in anteprima assoluta e in esclusiva, che partirà quest'anno una nuova Lunga Marcia/marcia su Roma&Dintorni dell'insurrezione scenica. Le sue catacombe non saranno più le antiche cantine, né i milanesissimi loft: saranno i cessi! Tutto cominciò in Brasile. A **Sao Paolo**, la Milano carioca, il successo di stagione è "Ricerca a tappeto", in scena per 30 spettatori a replica nella toilette di un teatro cittadino. Il passaparola dei carbonari ha diffuso la notizia da noi ed è stata decisa un'iniziativa, è il caso di dirlo, spettacolare. Non possiamo eccedere nello *spoiler* dell'iniziativa, per non vanificare l'effetto sorpresa, ma siamo in grado di fornirvi preziose anticipazioni su questa *rave revolution*. **Milano**. *Indovina chi viene a cena?* La versione teatrale del celeberrimo film va in scena in apertura di stagione al Manzoni: dal 10 ottobre, protagonisti Gianfranco D'Angelo e Ivana Monti, nei ruoli che furono di...beh, lasciamo stare. Alla "prima", clamoroso *secret silent party* nei bagni del teatro, una festa *black and white* memorabile quanto quella, analogamente bianconera, di Truman Capote al Plaza di New York; anfitrione, il personaggio di Moggi copulante con una delirante velina interista, mimesi calciospettacolare della coppia interrazziale e delle sue problematiche. Calca alle porte dei bagni, scandalo garantito, ma ancora non basta per una bella serata di dibattito a Porta a Porta.

Roma. S'introduce nella felpata zona toilette del caffè Strawinski all'hotel de Russie di via del Babuino una compagnia di toilet squatters, che la occupa, dando vita a un recital no stop di testi teatrali diuretici: la maratona prevede monologhi acquatico-oceanici di Baricco e narrazioni allusive a impianti idrici di Paolini. Girotondo di solidarietà con l'okkupazione, in piazza del Popolo, con la partecipazione di Nanni, Mario e Valeria Moretti e di un nutrito gruppo di belle morettine. **Lecce**. Il fenomeno si diffonde a macchia d'olio, o a macchia di leopardo, come preferite. Nel Salento, l'area più trendy del momento, per celebrare Carmelo Bene, che urinò sul pubblico, un attore si farà pisciare addosso da 42 spettatori e 36 spettatrici a replica nei bagni pubblici della costa, declamando, molto "Bene", *La pioggia nel pineto*. **Torino**. Non crediate che il *toilet theatre* si limiti alla sfera scatologica. Luca Ronconi ha programmato nella toilette degli uomini dello Stabile la maratona della lettura integrale di *On the road* di Kerouac, dal manoscritto originale, tracciato da Jack, come di certo sapete, su un rotolo di carta igienica. Il primo critico ad analizzare la nuova tendenza sarà il raffinatissimo *evergreen* Alberto Arbasino, che ha annunciato una riedizione del suo prezioso *out of print* *Grazie per le magnifiche rose*, con il nuovo titolo: *Rose rosse per te (ho comprato stasera)*. Franco Quadri ha annunciato l'istituzione dei premi speciali "Pupù-Merda d'Artista", consistenti in una riproduzione delle celebri confezioni di Piero Manzoni. I sommovimenti, per così dire, intestinali dell'apparato teatrale testimoniano la volontà di non lasciarsi sommergere dal guano della *routine*. La urinoterapia delle scene è una cura omeopatica atta a evitare che *le menti migliori delle nuove generazioni* finiscano nel cesso. Logorroico e dissenterico nella teoria, afasico e autistico nella pratica, inodore e insapore nei risultati, il teatro italiano contemporaneo (ma de che?) rischia il naufragio nelle sue stesse lacrime di coccodrillo impagliato. Stampato, sui cartelloni di ogni nuova (ma de che?) stagione, come il feticcio della ripetizione, il totem della coazione, il tabù del divertimento. Nell'anno dell'anniversario viscontiano, non si dimentichi che il Luchino teatrante venne stroncato con malevolenza e accusato di maleolenza registica per le sue messe in scena di Tennessee "Dirty" Williams e di Ugly Cocteau dalla togata critica coeva... Intanto, i vertici dell'appartaki teatrale stanno per essere scossi dallo scandalo delle intercettazioni. Circola già la trascrizione di bollenti conversazioni telefoniche. Ma questo è un altro discorso. Lo rimandiamo al momento dell'eventuale esplosione del Sipariogate. Per il momento, occhi aperti e "ricerca a tappeto" di eccitanti novità. ■

Festival delle Colline Torinesi

PRO & CONTRO



Dopo la travolgente bulimia linguistica dell'indagine su Pasolini, Shakespeare, Bruno, con la trilogia *Studio su Medea*, Antonio Latella procede a una spoliatura verbale per portare sulla scena il corpo. Attraverso una carnalità che si fa magma in ebollizione, il regista scava all'interno di un sentimento umanamente e teatralmente primordiale, incarnato da una Medea che partorisce, eppure uccide, verbo e civiltà. In *Medea & Giasone*, le note distorte della marcia nuziale di Mendelssohn avvolgono due corpi nudi che si toccano, montano la struttura di un letto in ferro battuto come bambini giocando con mattoncini Lego. Entrambi animali che si annusano, che fanno mostra dei loro sessi. Il fallo e l'utero sono protagonisti: infastiditi, percossi, umiliati, amati. Immagini e parole vivono in uno stato di latenza profetico di misteriose calamità. Al centro di *Medea & figli* sta l'educazione della prole: i primi movimenti, le iniziali pulsioni sessuali edipiche e incestuose ruotano attorno a un letto a castello, traslazione del letto matrimoniale dell'inizio. I figli crescono nell'incertezza della propria identità sessuale, tra una marcia militare e una danza dal sapore esotico. I letti del desiderio sensuale si trasformano in prigioni della violenza carnale. Il sentimento del divino è ciò che infine emana da *Medea dea* in cui la protagonista, come una crisalide in attesa di divenire farfalla, è avvolta nel proprio bozzolo sospeso nell'aria. I corpi dei figli stanno a terra inermi, non le loro anime che prendono vita in un campo di morti e che ella trascina a sé come memorie incancellabili. Latella sembra ci voglia suggerire l'inscindibilità del rapporto madre-figli: essi sono pezzi di carne della madre, e se la madre è stata ferita a morte, ai figli non resta che seguire il medesimo, seppur abominevole, destino. Dunque l'omicidio come annullamento della propria presenza sulla terra ma anche come volontà di evitare l'età adulta, in un mondo in cui la separazione tra natura e civiltà propende a favore del primo termine. La genialità dell'operazione registica - che si avvale della rilettura operata da Hans Henny Jahnn, unico drammaturgo ad approfondire il rapporto con la prole - consiste nell'aver abbandonato la fedeltà ai testi a favore, non di un viaggio all'origine del mito, ma di un'avventura verso l'essenza dell'individuo. La trilogia è così il racconto di un amore, di un odio, di una ferita che si consuma, tra un uomo e una donna. *Patrizia Bologna*

La MEDEA di Latella: un magma corporeo in ebollizione

STUDIO SU MEDEA. CAPITOLO I MEDEA & GIASONE. CAPITOLO II MEDEA & FIGLI. CAPITOLO III MEDEA DEA, elaborazione drammaturgica di Federico Bellini. Regia di Antonio Latella. Costumi di Rosa Futuro e Tobias Marx. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Musiche di Franco Visioli. Movimenti coreografici di Rosario Tedesco. Con Nicole Kehrberger, Michele Andrei, Giuseppe Lanino, Emilio Vacca. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Totales Theater International, Festival delle Colline Torinesi. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).



Tre spettacoli per rappresentare la propria originale rilettura della vicenda di Medea: Latella compie un ardito viaggio a ritroso, oltrepassando Euripide alla ricerca delle radici del mito. Da questa premessa deriva la discutibile scelta di trascurare quanto è stato scritto su Medea per concentrare, invece, la messa in scena sul corpo nudo degli attori, che

diviene esso stesso "verbo", elemento drammaturgicamente rilevante. Il regista rinuncia alla narrazione - dal primo incontro fra Medea e Giasone nella Colchide, agli anni trascorsi felicemente insieme, fino al tradimento dello sposo e alla terribile vendetta della donna, abbandonata e umiliata - ed enfatizza istinti e sentimenti, paure e riti ancestrali. La componente letteraria o, meglio, verbale viene ricondotta ai suoi minimi termini, vale a dire all'alfabeto, quello greco naturalmente, costantemente ripetuto in una cantilena che diviene una sorta di preghiera. Questa impostazione giustifica il ricorso a più lingue - oltre al greco, l'italiano, il tedesco, l'inglese - presupponendo un'indifferenza fra i diversi idiomi all'interno di un universo pre-linguistico in cui sono ancora i corpi, nella loro schietta e anche violenta carnalità, a sostenere la responsabilità della comunicazione. Gli attori, dunque, sono chiamati a essere innanzitutto mimi e danzatori, pur non possedendone un salda professionalità. L'onore del racconto viene rimandato a gesti e a coreografie necessariamente semplificate ed essenziali, al continuo montaggio e rimontaggio delle strutture dei letti in ferro battuto dei protagonisti e all'uso di pochi oggetti di scena - una ciotola, qualche indumento, due marionette, maschere di lattice. Il percorso all'indietro compiuto da Latella non preclude, poi, avanzamenti nella storia recente - l'elenco dei campi di concentramento snocciolato da una Medea disperata per l'imminente abbandono - e alla contemporaneità - gli stilisti alla moda e i pantaloni da *marine* che Giasone fa indossare ai figli. Riferimenti che, tuttavia, si risolvono in applicazioni posticce a un corpo drammaturgico edificato sulla reiterazione rituale di atti e parole: una costruzione spettacolare certo coerente e realizzata con generosità dai quattro interpreti, ma sulla quale intravediamo qualche crepa. La sostanziale rinuncia a una drammaturgia testuale, infatti, condanna la messa in scena alla ripetizione, spesso priva di reale necessità, di stilemi non sempre originali o pregnanti. *Laura Bevione*

Le azioni della musica

SUNDAY CLOTHES, regia e musica di Alexis Forestier. Testo e filmati di Cécile Saint-Paul. Luci di Michel Bertrand. Suono di David Segalen. Con Marc Bertin, David Besson, Alexis Forestier, Moïra Montier-Dauriac, Antonin Rayon, Cécile Saint-Paul. Prod. Les Endimanchés - Les Subsistances Lyon - Théâtre de l'Échangeur, con il sostegno di Afaa-Ministère des Affaires Étrangères. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

È difficile definire la natura dello spettacolo ideato da Forestier: un concerto sì, ma costruito su un'impalcatura drammaturgica che dichiara la propria derivazione dalla prosa e, allo stesso tempo, se ne allontana per metterne alla prova consuetudini e stilemi. Il punto di partenza sono le creazioni musicali realizzate per le messe in scena del passato, fra le quali *Faust ou la fête électrique* (vedi *Hystrio*, n. 4, a. 2004), a cui si aggiungono melodie degli anni Ottanta, particolarmente amate dal regista. Canzoni e motivi musicali - il sottotitolo dello spettacolo è, appunto, *ritournelles* - vengono proposti l'uno di seguito all'altro, come in un vero e proprio concerto, ma tale susseguirsi non è mai piano e monotono, bensì mosso e variato. Cambiamo le posizioni di cantanti e strumentisti all'interno dello spazio scenico - sovraffollato e disordinato come un'officina in disuso - e diversificata è la modalità di porgere al pubblico i brani musicali. Stralunati e distratti, permalosi e candidi, gli interpreti si appoggiano a microfoni ora troppo alti, ora troppo bassi, accennano goffi passi di danza, si improvvisano dj ovvero costruiscono in

scena muri fatti di scatoloni di cartone. Il tentativo è quello di drammatizzare la musica, sperimentando la capacità del linguaggio specificatamente teatrale di tradurre in azioni sceniche significative una melodia. Ma è anche lo sforzo di verificare la possibile sopravvivenza di moduli drammaturgici propri della prosa in territori nuovi. Forestier, insomma, effettua un temerario esperimento, osservando le reazioni creative suscitate dall'incontro tra spazio e linguaggio propriamente teatrali con la musica. Il risultato, certo favorito dalla divertita intelligenza e dalla colta spensieratezza del regista francese, è uno spettacolo giocoso ed erudito, autoironico e lievemente malinconico, eccitante come una corsa a ridosso di un precipizio. *Laura Bevione*

Nel salotto della Stein

FAIRY QUEEN, di Olivier Cadiot. Drammaturgia di Pierre Kuentz. Regia di Ludovic Lagarde. Scenografia di Ludovic Lagarde e Antoine Vasseur. Luci di Sébastien Michaud. Costumi di Virginie e Jean-Jacques Weil. Suono di David Bichindaritz. Con Valérie Dashwood, Philippe Duquesne, Laurent Poitrenaux. Prod. Compagnie Ludovic Lagarde - Théâtre National de la Colline - Festival d'Avignon - Le Trident, Scène Nationale de Cherbourg-Octeville - La Chartreuse-Centre National des Écrivains du Spectacle, Villeneuve lez Avignon. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

Una giovane donna, una fata del ventesimo secolo, riceve un sintetico invito a pranzo da Gertrude Stein. Dubbi,

In apertura Nicole Kehrberger in *Studio su Medea*, regia di Antonio Latella; in questa pag. una scena di *Fairy Queen*, di Oliver Cadiot, regia di Ludovic Lagarde (foto: Franck Beloncle).



timori, insicurezze tormentano la misteriosa creatura, la cui ansia nasce dal desiderio di essere accettata e apprezzata dall'estrosa scrittrice americana. Lagarde prosegue la sua pluriennale collaborazione con lo scrittore Olivier

Cadiot mettendone in scena l'originale rivisitazione della Parigi dei primi decenni del Novecento, lussureggiante vivaio di artisti innovatori, da Picasso a Matisse. E capricciosa e acuta custode di quel vitale rifiorire delle arti fu proprio

la scrittrice americana Gertrude Stein che, nel suo appartamento parigino di rue de Fleurus, stimolò la germinazione delle principali avanguardie artistiche del secolo passato. Cadiot e Lagarde decidono di rendere omaggio a quel mondo e, allo stesso tempo, di sottolinearne l'anacronismo: la fata si strugge per piacere all'estrosa Gertrude ma è altresì consapevole che il mondo di cui l'americana era indiscussa protagonista appartiene ormai a un passato guardato con ammirazione e tuttavia mai con nostalgia oppure rimpianto. La giovane fata - interpretata dalla sinuosa e instancabile Valérie Dashwood - è accolta calorosamente dalla Stein e dalla sua fedele segretaria e compagna Alice Toklas - entrambi i ruoli ironicamente affidati ad attori *en travesti* - e viene immediatamente assorbita dalla loro geniale eccentricità. In un'atmosfera surreale, dialoghi e situazioni ricreano modalità linguistiche inventate dalla Stein stessa, profetessa della scrittura automatica: dai deliri gastronomici alla teoria letteraria, dalla pittura ai consigli su come impostare le relazioni interpersonali. Lagarde ricrea il salotto di Gertrude, ne mima con diligente reverenza vezzi e incoerenze, gonfiando lo spettacolo di metafore e riferimenti fino quasi all'ipertrofia e, nondimeno, per mezzo della sua fata contemporanea, ne dichiara con pacifico buonsenso l'incontrovertibile trapasso. *Laura Bevione*

Malosti/Nietzsche

I FANTASMI del FILOSOFO

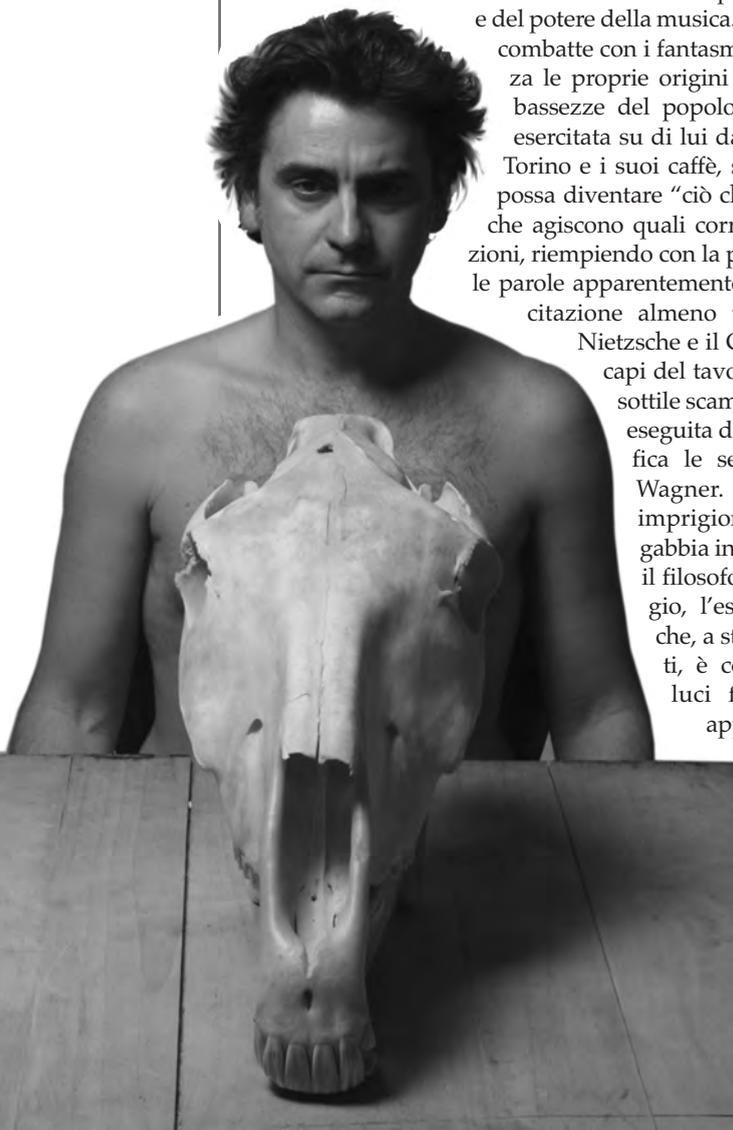
NIETZSCHE ECCE HOMO, Drammaturgia e regia di Valter Malosti. Scenografia di Marzia Migliora. Luci di Francesco Dell'Elba. Costumi di Daniela Cavallo. Suono di Gup. Coreografie di Michela Lucenti. Con Valter Malosti, Michela Lucenti, Massimo Guglielmo Giordani, Francesco Gabrielli, Margherita De Virgilio Malosti. Prod. Teatro Di Dioniso - Festival delle Colline Torinesi - Residenza Multidisciplinare di Asti. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

in
Tournées

Abbandonata la cattedra all'Università di Basilea, Nietzsche si rifugia a Torino, dove progressivamente la follia si impossesserà di lui. A quel periodo, allo stesso tempo esaltante e disperato, risale la stesura di *Ecce Homo*. Tredici spettatori seduti attorno a un tavolo bianco, percorso da vistose suture, assistono al ragionevole delirio del capotavola, un Nietzsche che Malosti immagina con candida camicia e completo nero, il volto ricoperto da biacca e pomelli rossi, un clown triste vittima del proprio stesso pensiero. I frammenti raccolti in *Ecce Homo* sono drammatizzati in una serie di capitoli offerti in un'affascinante ed efficace commistione di danza, mimo, recitazione, voce registrata, uso accorto dello spazio, angusto ma interamente sfruttato. Sotto e sopra il tavolo si muovono figure inquietanti, proiezioni della mente iperattiva di Nietzsche: il diavolo e il Cristo, simboli dell'aspirazione al dionisiaco, l'austera sorella e una Carmen procace incarnazione della sensualità

e del potere della musica. Nietzsche/Malosti osserva, chiosa, combatte con i fantasmi creati dalla sua mente: puntualizza le proprie origini polacche che lo distinguono dalle bassezze del popolo tedesco, analizza la fascinazione esercitata su di lui dalle composizioni di Wagner, esalta Torino e i suoi caffè, si chiede con disperazione come si possa diventare "ciò che si è". Attorno a lui tre danzatori che agiscono quali correlativi oggettivi delle sue speculazioni, riempiendo con la propria energica e armoniosa fisicità le parole apparentemente deliranti del filosofo. Meritano la citazione almeno un paio di episodi: la sfida fra Nietzsche e il Cristo, posti ciascuno a uno dei due

capi del tavolo, tutta giocata su un agguerrito e sottile scambio di sguardi; la struggente danza, eseguita da Michela Lucenti, che ben esemplifica le sensazioni suscitate dall'ascolto di Wagner. L'intero spettacolo, nondimeno, imprigiona lo spettatore nella medesima gabbia in cui la mente di Nietzsche rinchiuso il filosofo: da qui il disorientamento, il disagio, l'esaltazione provati da un pubblico che, a strettissimo contatto con gli interpreti, è costantemente toccato, accecato da luci fluorescenti, turbato da inattese apparizioni, scosso da repentini passaggi dalla musica classica al rock. Sensazioni accentuate dalla concentrata ed espressiva bravura dei quattro interpreti, capaci davvero di tradurre in carnale realtà il dionisiaco nietzschiano. *Laura Bevione*



Un sogno d'inquietudine

FIN DES TERRES, di Philippe Genty. Regia di Philippe Genty, in collaborazione con Mary Underwood. Con Amanda Barte, Nikola Krizkova, Sébastien Lenthéric, Pierrick Malebranche, Pierre-Henry Nohe, Nancy Rusek, Simon T. Rann. Prod. Compagnie Philippe Genty (Parigi). FESTIVAL DEL TEATRO EUROPEO, TORINO.

Botole nascoste che letteralmente risucchiano gli interpreti, impercettibili scambi di persona, simulacri che divengono reali, quinte mobili che creano quadri di dimensioni sempre variate. Il palcoscenico spoglio è magicamente riempito da attori-danzatori, da pupazzi, da gigantesche bolle che ricordano crisalidi ovvero morbide nuvole. Philippe Genty, immaginoso regista francese, bandisce la tradizionale scenografia e inanella a ritmo

vertiginoso rocambolesche invenzioni vive, sfruttando ora le luci, ora svariati oggetti di scena - dalle forbici a un semplice foglio di carta -, ora elaborate coreografie. Il debole filo rosso che unisce le molteplici creazioni di Genty è il tentativo, da parte di un uomo e di una donna, di comunicare e, forse, di organizzare un ipotetico incontro. Ma la possibile trama riveste un ruolo affatto secondario in uno spettacolo che mira, in primo luogo, a riflettere le infinite possibilità della fantasia allorché le venga concessa un'incondizionata libertà. Le stesse presenze umane - danzatori e mimi più che attori - non possiedono personalità definite, anzi appaiono quasi cloni di una stessa matrice. A Genty non interessa raccontare una storia o esplorare la psicologia di eventuali personaggi: il francese mescola danza, *clownerie*, burattini e sofisticate macchinerie per traslare lo spettatore in una dimensione di sogno in cui è concesso ai più celati e bizzarri desideri di diventare momentanea realtà. Un'atmosfera surreale, percorsa non dalla comicità e dalla lievità - come ci si aspetterebbe - bensì da una pervasiva e costante inquietudine. Alcuni quadri scenici ricordano Magritte e persino De Chirico e, certo, anche Genty pare costruire sequenze spettacolari che rimandano palesemente al subconscio, ovvero a quella realtà in cui le consuete regole della drammaturgia perdono ogni necessità. *Laura Bevione*

Il giallo di Tenco

TENCO A TEMPO DI TANGO, di Carlo Lucarelli e Giorgio Ugozzoli. Regia di Gigi Dall'Aglio. Musiche di Alessandro Nidi. Con Adolfo Margiotta e Mascia Foschi. FESTIVAL DI BORGIO VEREZZI (Sv).

A quasi quarant'anni da quel maledetto Sanremo, l'enigma della morte, attribuita a suicidio, del malinconico Tenco continua a suggestionare autori *noir* come Lucarelli, popolarissimo ed espertissimo esploratore di trame oscure. In questo spettacolo, dove il ruolo "fosco" è dell'Angela di Mascia Foschi, il mistero è quello tanghèro di un viaggio di Luigi a Buenos Aires. Lo *stalker* di Margiotta, l'ispettore che indaga nella taverna del Viejo Almacen, scopre tracce di una personalità complessa. Teatralmente assai redditizio, lo show, che sarà in tournée

in stagione a partire da Bologna (in ottobre), ci regala echi maigrettiani e surrealismi magrittiani: non dimentichiamo che Tenco firmò la sigla dell'indimenticabile serie televisiva del commissario di Simenon interpretato in bianco e nero da Gino Cervi. Il co-autore Ugozzoli, argentino, insieme al suono del bandoneon, inserisce nella Storia di Tenco il tango: "Por una cabeza, todas las locuras". Sono versi di Alfredo La Pera per uno dei brani più suggestivi di Carlos Gardel, el Francesito: *Por una cabeza* del 1935, l'anno della sua morte. Per una testa, ma tradurremmo meglio in gergo ippico "per un'incollatura", vinci o perdi. L'amore, la vita. Dopo BORGIO VEREZZI, il copione va in scena a Ricaldone (Alessandria), dove hanno inaugurato un museo per Luigi, che cantava "Ragazzo mio, non devi credere". Continuiamo a credere alla sua musica e a non credere al suo suicidio: perché alimentiamo il mito, non per dietrologia e fantasie alla "Elvis è vivo". Tenco si firmava Gordon Cliff per certe sue cover: ci piace immaginare la comparsa di manifesti annuncianti un concerto di Cliff che cominciano a comparire nell'alesandrino... Ma questo è un altro spettacolo. A quasi quarant'anni dalla morte di Luigi Tenco a Sanremo, dopo il suo studiato commiato di "Ciao Amore". *Fabrizio Caleffi*

Mercanti di guerra

MERCENARI SPA, di Laura Sicignano e Alessandra Vannucci. Regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Francesca Marsella. Musiche originali di Enzo Monteverde. Con Riccardo Croci, Marco Pasquinucci e Maurizio Sguoffi, Esmeralda Sciascia (canto), Lorenzo Capello (percussioni). Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Spettacolo di rottura, per tema e stile. La compagnia genovese con *Mercenari Spa* abbandona la letteratura e offre uno spettacolo di impegno civile e politico, basato sulla ricerca di documenti. Niente



di quello che si vede in scena è inventato. Il tema è la guerra, senza retorica. Si parte dai soldi, quindi dai manager e dalle aziende che vivono di e con le armi. Si passa ai mercenari e ai soldati, quindi a coloro che vivono sul campo di battaglia, che è ovunque, come il terrorismo ha insegnato. Si finisce con i civili su cui le bombe cadono. Una catena che non risparmia nessuno dall'orrore, sia quello freddo della speculazione, sia quello di chi ha le carni a brandelli. Un testo duro, dallo stile secco, asciutto, teso. Lo svolgimento, frammentario, procede per quadri. Le scene non illustrano teorie, ma propongono dialoghi fra persone che incarnano ognuna delle categorie prese in considerazione. I riferimenti alla cronaca recente sono molti: Sierra Leone, Iraq, ex Jugoslavia. Sul palco ci sono tante radio, per ricordare il bombardamento mediatico con cui viene veicolata l'informazione. I tre bravi attori si muovono da un personaggio all'altro, in una serie di passaggi che crea forse un po' di confusione allo spettatore, ma rimane molto forte il senso di smarrimento umano dentro una dimensione che si nutre di violenza. Ottimo l'inserimento del canto, sincopato e rap, distorto come l'inno nazionale americano di Jimi Hendrix. Bravissima Esmeralda Sciascia, con i suoi abiti da bambolina e una fisicità rock, a rappresentare l'anima dell'uomo, massacrata, dolente, eppure ancora capace di trasformare un grido in una canzone, "Non, je ne regrette rien" di Edith Piaf, cantata in modo eccezionale. *Elia Quattrini*

Nella pag. precedente Valter Malosti, interprete, autore e regista di *Nietzsche Ecce Homo*; in questa pag. una scena di *Tenco a tempo di tango*, di Carlo Lucarelli e Giorgio Ugozzoli, regia di Gigi Dall'Aglio.



piùFestival di Brescia



Gli Stuffed Puppets tra Hitler e Frankenstein

RE: FRANKENSTEIN, ideazione, interpretazione e marionette di Neville Tranter. Testo e regia di Luk Van Meerbeke. Costumi di Atty Kingma. Luci di Desirée Van Gelderen. Ambientazione sonora di Ferdinand Bakker e Kim Haworth. Prod. Stuffed Puppet - Weimar Kulturstadt Europasin, in collaborazione con: Fonds Amateurkunst en Podiumkunsten & Provincie Noord-Holland. PIÙFESTIVAL DI BRESCIA e INCANTI. Rassegna internazionale di Teatro di Figura, TORINO.

so, se gli spettacoli contengono un segno se non sempre inedito per lo meno originale, come è risultato da più d'una delle molte proposte offerte. E da una, in particolare, regalata dall'australiano residente in Olanda Neville Traner, un performer di gran talento che sa elaborare un discorso drammaturgico quanto mai singolare servendosi di straordinarie marionette-pupazzi (*stuffed puppets*), da lui stesso create, quasi un contraltare a quelli "pacifisti" del famoso Bread and Puppet Theatre che ha aperto la lunga rassegna. Pupazzi dalle dimensioni quasi umane, dai visi di un grottesco che ferisce, bocche enormi e occhi scintillanti, mani gigantesche, che il talentuoso artista muove dall'interno facendole vivere e soffrire, prestando loro astuzie diaboliche e palpiti dolcissimi. Esse protagoniste le prime sere di un *Schicklgruber*, *alias Adolf Hitler* che presenta e scruta con occhio impietoso un Führer giunto al tramonto e successivamente di *Frankenstein*, anzi *Re: Frankenstein*, che si pone a mezza via tra il famoso e stupendo racconto di Mary Shelley e il testo teatrale del tedesco Wolfgang Deichsel. Pièce altamente inquietante, che fa affiorare una crudele ironia ma anche lascia piccoli spazi alla poesia più autentica. E dove Neville Tranter, pronto a prestare, con un gioco abile e sottile di mutamenti di registro, la sua voce ai vari personaggi, gioca il ruolo dell'assistente di laboratorio e complice di delitti di colui che chiama Herr Professor. Personaggi tra i quali spicca la marionetta della tenerissima Anna, figlia del Professore, segregata a vita nel laboratorio e innamorata della Creatura che papà Frankenstein sta costruendo. Un trucido commissario si rivelerà il *killer*, mentre il cerchio si chiuderà con la scoperta che la Creatura, da cui Anna avrà un figlio, è in parte costruita con membra della sua stessa genitrice. Novanta minuti di rara intensità drammatica. *Domenico Rigotti*

Una fragile Fabula

LA FABULA DI ORPHEO di Angelo Poliziano. Musiche di Claudio Gallico. Direzione artistica di Gianfranco De Bosio. Direttore musicale Corrado Gallico. Scene di Angelo Finamore. Costumi di Lorena Marin. Coreografie di Chiara Olivieri. Esecuzione dell'Orchestra La Picaresca. Con Gabriele Ribis, Francesco Antimiani, Damiano Scaini, Diego Fusari, Adolfo Vaini, Stefano Mangoni, Giulia Barbieri, Valentina La Tagliata. Prod. Banca Agricola Mantovana in collaborazione con Accademia Virgilliana e Ars-creazione e spettacolo. FESTIVAL ARLECHINO D'ORO, MANTOVA.

La Favola di Orfeo del Poliziano o, meglio, latinamente *Fabula*, nella storia del teatro occupa un posto fondamentale, essendo considerata il primo dramma di soggetto profano in lingua italiana. Ritesse il mito antico del divino cantore Orfeo che scende sfortunatamente agli Inferi per riprendersi la giovane e amata moglie Euridice. Favola che al suo autore parve lavoro inferiore, scritto troppo velocemente in due soli giorni proprio a Mantova, eppure intriso di poesia senz'ombra. Un arazzo dai colori gentili tessuto con versi dal metro più vario - l'ottava ad alternarsi alla ballata e alla canzone popolare -, tale da piacere anche a Francesco De Sanctis, il quale parve vedere in essa il simbolo di un'età nuova: «dopo un lungo oblio nella notte della seconda barbarie, Orfeo rinasce tra le feste della nuova civiltà, inaugurando il regno dell'umanità, o, per meglio dire, dell'Umanesimo». Favola piena di lucentezze che nella sera estiva è tornata per un momento a respirare, anche se a dire il vero senza diventare uno spettacolo capace di esaltare lo spettatore. A por mano all'impresa stava un nome nobile come quello di Gianfranco De Bosio, che ha messo garbo, leggerezza di tocco, lavorando sulla parola con scrupolo e amore, imprimendo al testo un andamento da favola musicale. In questo aiutato dalle delicate, gentili musiche curate con mano raffinata dal recentemente scomparso Claudio Gallico, vale a dire uno dei maggiori esperti di musiche rinascimentali al quale soprattutto era sorto il desiderio della rinascita della *Fabula*. Ma il cast era alquanto mediocre: attori raccogliatici (anche se l'Orfeo del giovane e aitante Gabriele Ribis disponeva di

una certa limpidezza di voce) e figuranti da sagra paesana. Di maniera poi, decorative, le coreografie. Uno spettacolo insomma che non andava al di là di una festosa grazia rievocativa.
Domenico Rigotti

A qualcuno piace noir

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Vera Marzot. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Emidio Benezzi. Con Eros Pagni, Sebastiano Tringali, Giovanni Calò, Daniele Gonciaruk, Max Malatesta, Stefano Scandaletti, Piergiorgio Fasolo, Gaia Aprea, Nunzia Greco, Cosimo Coltraro, Giovanna Mangiù, Enzo Turrin, Giuseppe Infarinato. Prod. Teatro Stabile del Veneto, Teatro Stabile di Catania, Fondazione Atlantide Teatro Stabile di Verona Gaf. ESTATE TEATRALE VERONESE (Vr).

Ci sono passati tutti, da Franco Enriquez a Mario Ferrero, da Antonio Syxty a Giorgio Albertazzi, fino a Elio De Capitani: dal suo debutto all'Estate Teatrale veronese, nel lontano 1955, *Il mercante di Venezia* ha sempre costituito un banco di prova per registi. È stato così anche per il direttore dello Stabile del Veneto, Luca De Fusco. Singolare la sua idea di interpretare il capolavoro shakespeariano alla luce del confronto/scontro tra la cinica Venezia, capitale degli affari e della corruzione, e l'aerea Belmonte, regno della fantasia, del gioco, dell'arte. Il risultato è uno spettacolo estremamente elegante nella forma, raffinatissimo, piacevole, misurato, bipartito nell'esatta contrapposizione tra i due mondi. Cui manca però quell'aura di mistero, di non detto, che caratterizza uno dei lavori più audaci (e ambigui) di Shakespeare, ormai prossimo alla stagione dell'*Amleto* e del *Re Lear*, e che nasce, in ultima istanza, dalla contraddittorietà dei personaggi. La scelta, fatta da De Fusco, di rileggere l'opera in chiave *noir*, prendendo a prestito l'immaginario cinematografico a cavallo delle due guerre - i pastrani alla Humphrey Bogart, i coni d'ombra, il gioco insistito degli specchi, il fascino peccaminoso della dark-lady - pur pregevole, troppo spesso esteriorizza il dramma, tutto interiore, dei personaggi, costringendolo entro rigide geometrie.

La stessa scenografia di Fiorentino, una barriera semovente di vetro, tra cui si insinuano le fughe e i minuetti dei protagonisti, secondo una modalità che, ancora una volta, deve molto a certe atmosfere anni trenta - il welllesiano *La Signora di Shangai* su tutti -, avrebbe avuto più efficacia se accompagnata da una recitazione meno monocorde e più ricca di sfumature, come riesce superbamente a Eros Pagni, sempre in bilico tra il desiderio di vendetta di Shylock e un umanissimo bisogno di amicizia, timido fino al parossimo nella scena del tribunale, ma sempre pronto a esplodere in improvvisi attacchi di collera, come nel molto applaudito monologo contro l'antisemitismo. La sensazione che rimane, in definitiva, è quella di una grande occasione perduta. Che è poi il prezzo da pagare quando si voglia imprigionare nelle strette maglie della parabola la straordinaria ricchezza dell'universo shakespeariano.
Roberto Rizzente

Roma in salsa pulp

GIULIO CESARE, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Tim Stark. Scene e costumi di Mauro Tinti. Luci di Claudio Coloretti. Con Franco Branciaroli, Luca Giordana, Andrea Narsi, Stefano Moretti, Fulvio Pepe, Paolo Serra, Fabricio Amansi, Eleonora Pippo, Ivan Olivieri, Roberta Sferzi, Ilenia Caleo, Davide Lora, Filippo Berti. Prod. Fondazione Teatro Due e Teatro Festival, Parma - Teatro de Gli Incamminati, Milano. ESTATE TEATRALE VERONESE (Vr).

Scorrendo il cartellone di questa Estate Teatrale Veronese, non poteva non destare interesse il sodalizio tra un mostro sacro della scena italiana, F r a n c o Branciaroli, e un regista e m e r g e n t e d'Oltremarica, Tim Stark, allievo del Royal National Theatre di Londra. Se la prova di Branciaroli può dirsi complessivamente riuscita - straordinaria la sua

abilità nel rendere credibili ed emotivamente coinvolgenti le paure del "grande" Cesare - molto da dire ci sarebbe sulla rilettura fatta dall'inglese del capolavoro shakespeariano. Non tanto per l'ambientazione - condivisibilissima, al contrario, la scelta di attualizzare la pièce, rinunciando alla romanità per una scena astratta, connotata da una gigantesca gabbia rossa al centro della scena, intorno alla quale si agitano le alterne fortune dei protagonisti - quanto per il campionario di crudeltà che Stark riesce a cucire intorno alla vicenda. Poco rimane, in sostanza, della dialettica, tutta verbale in Shakespeare, che anima il gioco sottile del Potere: le scelte della regia sono improntate alla massima fisicità, eliminando dal testo tutto ciò che è (apparentemente) superfluo, enfatizzando i toni e non lesinando, soprattutto, sulle tecniche da *grandguignol* - esibizione e anzi spettacolarizzazione del sangue, reiterata violenza, effetti speciali e una martellante colonna sonora - pur di provocare e scuotere le coscienze degli spettatori. Che va benissimo - e la carriera di Branciaroli è lì a dimostrarlo - se la provocazione è condotta con ironia, o accompagnata da una critica corrosiva alla società, o dalla denuncia di un certo malessere esistenziale. Al contrario, qui, tutto sembra risolversi in un gioco al massacro fine a sé stesso, per giunta poco assistito da alcuni attori, che deve molto a un certo modo "cinematografico", decisamente trash, di concepire lo spettacolo. Un modalità, questa, che, in tutta sincerità, non ci sentiamo di condividere fino in fondo.
Roberto Rizzente.

Nella pag. precedente Neville Tranter con le sue marionette realizzate per *Re:Frankenstein*, testo e regia di Luk Van Meerbeke; in questa pag. una scena di *Il mercante di Venezia*, di Shakespeare, regia di Luca De Fusco (foto: Marcello Norberth).



Gozzi stile Off Broadway

IL CORVO, da Carlo Gozzi. Ideazione, regia e musiche di Ellen Stewart. Animazione di Jeffrey Isaac. Video di Andrea Paciutto, Jan Klug. Costumi di Ellen Stewart e Lu Yu. Luci di Filippo De Capitani. Con Rob Laqui, Byung Koo Ahn, Flaka Goranci, Cary Gant, George Drance. Allison Hiroto, Benjamin Marcatoni, Lu Yu, Federico Restrepo, Peter Case, Gian Marco Lo Forte, Kat Yew, Andrea Sensidoni, Chris Wild, Kaori Fujiyabu, Juliana Lau. Prod. La MaMa E.t.c. - La Biennale di Venezia. LA BIENNALE, VENEZIA.

Non si è negata nulla, per il bicentenario della morte di Carlo Gozzi, Ellen Stewart, fondatrice e anima del Café La MaMa di New York. La sua rivisitazione de *Il corvo* - la storia del principe Norando che mette a repentaglio la vita per sconfiggere la maledizione di un orco e trovare una sposa al fratello Gennaro - mostra di ispirarsi all'intera storia del teatro, dal Noh all'Opera di Pechino, dal musical al balletto, senza trascurare l'opera multimediale. Tuttavia, come spesso accade, questa fitta trama di citazioni, più o meno esplicita, non riesce a trovare una sua compiuta identità e unità di tono. Troppo lontana, in sostanza, l'esuberante artista americana dallo spirito ironico e trasognato di Gozzi, mai frequentato nel corso della lunga carriera, per resistere alla tentazione di ricorrere allo sfavillante armamentario dell'Off-Off Broadway, rimpinguando la trama con costumi, colori ed effetti speciali di opulenta bellezza, presi in prestito dai quattro angoli del pianeta e riproposti senza il filtro di una personale rielaborazione. Gli stessi attori, provenienti da Paesi che poco o nulla hanno a che fare con la Commedia dell'Arte - Colombia, Giappone, Cina, Portorico, Stati Uniti - non sembrano trovarsi troppo a loro agio nel



ruolo delle
maschere,
finen-

do così per sclerotizzarsi su di una quantità di gesti e acrobazie di repertorio, che hanno un po' il sapore del *deja-vù*. La fiaba di Gozzi finisce così per diventare il pretesto per un *pastiche* sorprendentemente pieno di buone intenzioni e di colore, retto, soprattutto, da un'invidiabile, genuina freschezza, che manca però di incisività e di coerenza. Anche se, ad onor del vero, bisognerà dire che l'ora e dieci di spettacolo fila via veloce, diverte e non annoia mai. E in questi tempi di (sterile) pessimismo esistenziale, certo non è poco. *Roberto Rizzente*

Il bipartitismo teatrale

LA DONNA SERPENTE, di Carlo Gozzi. Adattamento e regia di Giuseppe Emiliani. Musiche originali di Uri Caine. Con Marcello Bartoli, Marta Paola Richeldi, Erika Urban, Lino Spadaro, Giorgio Bertan, Alberto Fasoli, Michela Mocchiutti. Prod. Teatro Fondamenta Nuove - Comp. I Fratellini - Teatro Metastasio - Teatro Stabile del Veneto - BIENNALE DI VENEZIA.

Gozzi e Goldoni europeo, titolo e logo del trentottesimo festival internazionale del teatro diretto da Maurizio Scaparro. Che, con trascinate entusiasmo, ha letto in conferenza stampa il bilancio di trentasette rappresentazioni e innumerevoli iniziative collaterali. Eppure il derby stracittadino, straveneziano tra Gozzi e Goldoni non ha coinvolto pienamente residenti e visitatori cosmopoliti, ancora separati da una sottile linea grigia. Ma Scaparro è sulla buona strada e deve insistere. L'idea portante di questa edizione era ottima: le "primarie" tra Gozzi e Goldoni, una contrapposizione e creatività, che



ha radici storiche alle origini del teatro come lo conosciamo oggi nel dualismo Stanislavskij-Goldoni versus Mejerchol'd-Gozzi. Una sorta di consultazione popolare è stata poi vinta dai conservatori goldoniani contro i laburisti gozziani, con minimo scarto di proporzioni prodiana. Ma un po' di delusione ci ha colti dopo *La donna serpente* di Gozzi al (teatro) Goldoni: la fiaba tragicomica giocava, in un certo senso, fuori casa e non è andata aldilà del pareggio. Il protagonista Marcello Bartoli, in scena con Marta Paola Richeldi, Erika Urban, Lino Spadaro, Giorgio Bertan, Alberto Fasoli e Michela Mocchiutti per la regia di Giuseppe Emiliani, ha condizionato una rappresentazione a cui è mancato... Mejerchol'd! Si è vista in scena quella che in una cenetta dopo spettacolo abbiamo definito "estetica cous cous": tutto insieme appassionatamente. Dai bambinacci di Cattelan che parevano fuggiti da Palazzo Grassi e dalla collezione Pinaud ai pupi siciliani. E le dinamiche biomeccaniche? E lo zolfo del Maestro Gozzi e della serpentina Margherita? Ancora più netta la delusione per *Il corvo* in campo a cura dei giovani veneziani Pantakin guidati da Michele Modesto (*nomen omen*) Casarin. Un Gozzi troppo *light*, d'impronta filodrammatica. E da Venezia è tutto. *Fabrizio Caleffi*

La passione di Luisa Ferida

HO FATTO FINTA DI VIVERE (TEMPO IN FRANTUMI DI LUISA FERIDA), di Fernando Acitelli. Con Michela Cescon. Prod. Associazione amici del Castrum, con il sostegno della Regione Veneto, Provincia di Treviso e Comune di Vittorio Veneto. FESTIVAL DI SERRAVALLE, VITTORIO VENETO (Tv).

Luisa Ferida fu attrice di successo negli anni '30 e '40, legata sentimentalmente a un altro attore apprezzato all'epoca, Osvaldo Valenti. Il loro legame - nel quale si mescolano droga, cinema e sentimento - li portò alla morte, nella Milano dei giorni caldi della liberazione, a causa della loro (specie di Valenti) partecipazione alla causa fascista. Ha senso oggi ricordare una figura del genere? Tenta l'operazione un'attrice sensibile come Michela Cescon, che al Festival di Serravalle ha presentato in anteprima *Ho fatto finta di vivere* su testo di Fernando Acitelli (scrittore, poeta, giornalista).

Scandito in tre tempi, ognuno rappresentato da un diverso leggìo, il lavoro - lasciando il contesto nello sfondo - dà voce all'animo angosciato della donna, "prigioniera" in un alberghetto milanese, terrorizzata dal rumore degli spari che giunge dall'esterno e assillata da un unico pensiero: salvare se stessa e il suo uomo, mentre è in giro per il nord Italia in divisa della Decima Mas. In *Donami almeno una carezza* Ferida-Cescon parla di e con Kim, il bambino nato e subito morto, del suo vano desiderio di maternità, della fede, della morte, del tempo. Qui la tragedia della guerra e la futilità del mondo del cinema sono solo sfiorate. Segue *Regalami almeno un sorriso*, dove più palese si fa il rapporto con Valenti e con il regime, di cui la Ferida parla con accenti quasi sarcastici, gelosa delle avventure di Osvaldo. Infine il disperato appello alla salvezza in *Ma perché non torniamo a Ostia?*, un sogno a occhi aperti. «Essere vivi - dice - è stupirsi delle piccole cose» e lei è più viva che mai perché sente dentro di sé una nuova vita, ma Valenti le nega anche quell'ultima carezza! Un lavoro, questo di Cescon-Acitelli, molto partecipato, con qualche guizzo di originalità interpretativa (a esempio la marcetta fascista a ritmo di rap), ma bisognoso di una ricalibratura: il testo - specie nel primo quadro - è lungo e a tratti ripetitivo. Comunque successo cordiale. *Nico Nanni*

Tre attrici e un matrimonio

LA BUONA MADRE, di Carlo Goldoni. Regia di Stefano Pagin. Scene e costumi di Paolo Bertinato. Luci di Federica Preto. Con Stefania Felicioli, Michela Martini, Nicoletta Maragno e Alessio Bobbo. Prod. Gruppodaccapo e i Fratellini. **LA BIENNALE, VENEZIA e OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).**

Quando si apre il sipario e ci aspetta l'ennesimo Goldoni, diciamo, il corpo un po' sonnecchia. Ci volevano allora tre grandi attrici venete e goldoniane, cresciute con le migliori messe in scene del drammaturgo veneziano (Strehler e Massimo Castri *docent*) per risvegliare un tremito di sorpresa: Stefania Felicioli, Michela Martini, Nicoletta Maragno (ecco dov'erano finite!) hanno infatti fondato un nuovo gruppo teatrale - il Gruppodaccapo - e paio-



Biennale/Teatridithalia

GOLDONI-FASSBINDER c'è del marcio a Venezia

DAS KAFFEEHAUS-LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di Rainer Werner Fassbinder da Carlo Goldoni. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Suono di Jean-Christophe Potvin. Con Elio De Capitani, Alessandro Genovesi, Nicola Russo, Gabriele Calindri, Fabiano Fantini, Luca Torcca, Corinna Augustoni, Marina Remi, Cristina Crippa. Prod. Teatridithalia, Milano - **LA BIENNALE, VENEZIA.**

Spettacolo *cult* del 1991, allora Teatro Sdell'Elfo, ritorna in una nuova versione espressamente ideata per le Tese delle Vergini della Biennale di Venezia: un grande spazio scenico dell'Arsenale, in cui lo scenografo Carlo Sala si è divertito a ricostruire un immaginario angolo di Venezia alla John Carpenter di *Fuga da New York*, dove l'elemento acquatico (di fogna), nero, e fantascientifico prevale sul segno "espressionista" e "post-industriale" che si voleva raggiungere. Ed è una dismisura che aumenta il taglio decisamente innovativo, originale, straniato, e, a modo suo, accattivante, per non dire sapientemente affascinante, dell'intera rappresentazione. Non è più la Venezia goldoniana, né la scrittura di Fassbinder, ma una drammaturgia "autonoma" che sembra prendere in prestito i dialoghi dell'uno e le atmosfere cupe, disadorne e visionarie dell'altro alla ricerca di una lingua di scena e di una immagine teatrale nuova e plausibile. L'effetto, già iniziale, è rimarchevole e persuasivo, con quel riempire i "vuoti" di testo inventando situazioni inedite da sceneggiatura cinematografica, in una dilatazione dello spazio che disegna nuove e ardite geometrie visive da spettacolo mejerchol'diano. Materiali ferrosi, brandelli di stoffe che una volta potevano essere pregiate, un laidume infinito destinato a contagiare anche l'anima dei personaggi. Su tutto, a passare di mano in mano come un "ventaglio", il denaro, o meglio, l'ossessione, l'ideologia, ma anche il ridicolo (il riso) con cui viene usato e consumato. Divertente il *tormentone* dei calcoli a macchinetta che passa di bocca in bocca fra i vari personaggi, in un misto di godimento e di possesso. E se è vero, come direbbe Totò, che «è la somma che fa il totale», quello scenico risulta perfettamente conseguito. Così la perfida *Bottega* di Goldoni, dove si consumano le cattiverie di Don Marzio, gli intrighi di Pandolfo, le doppipezze di Leandro, i desideri sessuali delle tre donne (Lisaura, Vittoria e Placida), nonché le infantili debolezze (e poi le ciniche scelte) del giovane Eugenio, viene trasformata in un'opera macabra, bizzarra e miserabile, su cui anche Ridolfo, il proprietario del caffè, e il suo vecchio servo Trappolo non ne escono indenni, per ignavia, o per eccesso di furberie. La regia costruisce una sintesi di classico e moderno trasferita a un livello superiore di linguaggio e di "genere", con quei personaggi beffardamente truccati, e quegli abiti e quegli spazi disegnati come in un fumetto *horror*, di segno grosso e incisivo. Nel finale la parodia sembra prendere il sopravvento sulla ferocia di una rappresentazione seria e divertente che si avvale di interpreti tutti straordinari a partire dal giovane Nicola Russo fino al più esperto e grandioso (maramaldesco) Elio De Capitani, insieme a Alessandro Genovesi, Gabriele Calindri, Corinna Augustoni, Cristina Crippa, e Marina Remi che più generosi, brutti e cattivi di così proprio non potevano essere. *Giuseppe Liotta*

Nella pag. precedente Erika Urban in *La donna serpente*, di Carlo Gozzi, regia di Giuseppe Emiliani; in questa pag. una scena di *La bottega del caffè*, di Rainer Werner Fassbinder da Carlo Goldoni, regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani.

no avere serie intenzioni di dimostrare di avere ancora molto da dire. Cominciano dal terreno più facile, quello di casa, ovvero il più difficile, e rileggono, con la direzione di Stefano Pagin, un testo normalmente secondario di Goldoni, *La buona madre*. Un testo in vernacolo che, scritto nel 1761 e rappresentato nel carnevale di quell'anno, è, per ammissione dello stesso autore, praticamente senza trama: semplicemente ci mostra la mancata crescita di Nicoletto (Alessio Bobbo), orfano di padre e assediato dalla volontà della madre (la Martini) di ben maritarlo, essendo la famiglia ridotta poco più che alla miseria. Di maritarlo a esempio con Agnese, giovane e ricca vedova. Ma lui ci prova a sottrarsi a quelle grinfie e a «buttersi via» con Daniela, una giovane senza dote, anche lei sostenutissima dalla madre per un buon matrimonio, cosa che Nicoletto, con l'inganno e mille bugie, lascia presumere di poter offrire. Scoperto, viene ricondotto a ragione, ovvero ad Agnese. Niente di più. Se non fosse che nella messa in scena delle nostre viene approntata un'intelligente riduzione per tre attrici e un attore che, proprio a far buon rendere la scuola che le ha formate, soffia nell'esile testo goldoniano una ventata di modernità e di drammaticità. Nella ridistribuzione dei ruoli, infatti, sia Agnese che Daniela sono interpretate dalla brava e sempre ricca di invenzioni Feliccioli, mentre la pettegola servetta di casa, nonché la madre di Daniela, spettano alla generosa Maragno, come a dire: non c'è scampo per il giovane Nicoletto, che, comunque vada, resta vittima dell'asfittico cerchio muliebre tracciato dalla madre. Si aggiungono al disegno una scena essenziale ed elegante che fa da ponte al doppio binario tra realtà e sogno, tra un materialismo di necessità e una contorsione edipica pre-freudiana. *Chapeau. Giulia Calligaro*

K, prigioniero senza volto

L'ORIZZONTE DI K., di Roberto Cavosi, anche regista. Scene e costumi di Tiziano Fario. Musiche di Alfredo Santoloci. Con Jesus Emiliano Coltorti. Prod. Compagnia Oltreconfine - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI. OPERAESTATE FESTIVAL, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Pur nascendo da una forte tensione sociale e politica, accompagnata da una felicità di scrittura che ne rende i testi così necessari sia dal punto di vista dell'urgenza civile sia dal punto di vista artistico, il nuovo lavoro di Roberto Cavosi vira verso l'esistenzialismo. È una riflessione dura, crudele - Cavosi, anche regista, benda il suo protagonista e lo immerge nell'oscurità - sulla condizione di prigionia dell'umanità, concreta nel citare esempi paradigmatici come Rosa Parks, Bobby Sands, i desaparecidos e il flash del prigioniero incappucciato di Abu Graib, ma profonda nella capacità di evocazione e di aprire mille orizzonti e visioni, preziosa per il suo essere universale e infinita. È un'umanità prigioniera di se stessa, dove l'uomo abusa dell'uomo, dove la sopraffazione e la prevaricazione sono ben radicate sotto la pelle e dentro la storia. K., il prigioniero senza volto - bellissimo l'intenso lavoro di Jesus Emiliano Coltorti, mai sopra le righe - è privato di tutto: della libertà, della dignità, del calore umano, della possibilità di comunicare, di esistere per qualcuno, persino della sua identità. Ma più i suoi carcerieri cercano di annullarlo, più i suoi orizzonti si allargano fino a dare voce a tutte le vittime dell'iniquità e delle inutili crudeltà dell'uomo sull'uomo. Più i suoi contorni rimangono rarefatti - effetto amplificato dai movimenti incerti e timorosi - più noi riusciamo a dargli un volto e un nome. Se l'ingiustizia non esiste per noi finché non la vediamo (e in questo sono complici i mezzi di informazione, come le polverose televisioni disseminate in questo bunker-prigione, irrimediabilmente spente e mute), ecco il coraggio e la forza di questo testo: di andare a parlare e riflettere su cose che molti vorrebbero tenere nascoste o dimenticare. L'uomo si è evoluto, ha elaborato nuove tecnologie, ma non è sostanzialmente cambiata la sua brutalità.

Eppure, anche in questa condizione, c'è possibilità di riscatto nella dignità e nella consapevolezza. *Clelia Delponte*

Pedine in una stanza

LA VITA: AVVERTENZE E MODALITÀ D'USO, teatro da tavolo nelle case per un attore e dieci spettatori. Regia di Cristina Galbiati. Con Ilija Luginbühl, Ledwina Costantini. Prod. Trickster Teatro. OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Comincia con il rito del the, lo spettacolo da tavolo proposto da Trickster Teatro nell'incantevole cittadina di Asolo per Operaestate nelle due versioni gemelle di Ilija Luginbühl e Ledwina Costantini che si svolgono contemporaneamente in due case. L'attore, così come parallelamente l'attrice in un'altra dimora, distribuisce la bevanda agli ospiti come atto simbolico di condivisione dello stesso luogo. Uno spazio angusto, ben delimitato, teatro della vita quotidiana che per una sera mette in scena se stesso. È una riflessione sulla vita dell'uomo contemporaneo, ovvero un "homo urbanus" o meglio metropolitano, ispirata dal libro del francese Georges Perec e analizzata spietatamente attraverso le coordinate spazio-temporali. Un metronomo scandisce ossessivamente il tempo mentre l'attore seziona e ricomponde brandelli di storie, costruendo sotto gli occhi degli spettatori una città in miniatura con tanto di condomini e omini-pedine da lui collocati in un fantomatico palazzo che diventa quasi una prigione, dove le pedine trascorrono inutili esistenze scandite dagli stessi ritmi, che scorrono indifferenti le une alle altre. Sono vite intercambiabili, che un inquietante *deus ex machina* ha composto prendendo degli oggetti a caso da un grande vaso e assegnando loro un'identità con tanto di foto. Il mondo viene diviso in spazio privato e spazio pubblico: in mezzo ci sono le porte, dietro cui si vive barricati in quella che si crede la propria esistenza, in realtà prefabbricata e intercambiabile. Un Dio o un creatore ci vedrebbe così dall'alto, ipotizzando muri trasparenti e mille telecamere che spiano frammenti di vita di miliardi di uomini e li ricompongono in un *puzzle* di inquadrature accostate tra loro? È dunque questa la nostra vita? Siamo solo pedine in mano a un



beffardo giocatore che si diverte a fare esperimenti e a osservare i risultati? Noi speriamo proprio di no, ma il dubbio rimane, grazie alla capacità di questa performance di suscitare mille interrogativi e riflessioni dalle modalità di vita quotidiana alla percezione di barriere e confini, alla suddivisione della ricchezza. *Clelia Delponte*

Un imperatore adolescente

HELIOGABALUS, di Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Regia di Luigi de Angelis. Drammaturgia di Chiara Lagani. Scene e luci di Luigi de Angelis e Antonio Rinaldi. Fotografia di Enrico Fedrigoli. Costumi di Chiara Lagani e Sofia Vannini. Macchine del suono di Mirto Baliani. Con Filip Bilsen, Maarten Goffin, Mauro Milone. Prod. Fanny & Alexander, Stuk Kunstencentrum (Belgio), Het Toneelhuis (Belgio), Drodeseera > centrale Fies. FESTIVAL DRODESEERA - CENTRALE FIES (Tn).

Lo spettacolo dei Fanny & Alexander riscrive il mito di Heliogabalus, il sacerdote-fanciullo giunto a Roma dal vicino Oriente per tentare un impossibile sincretismo fra il culto del *betyl*, la pietra nera, e la venerazione degli dei romani. Heliogabalus diviene qui Varius Solitarius, figurazione dell'adolescente alla ricerca di identità e riconoscibilità. "Varius", in quanto racchiude in sé personalità e desideri contrastanti - concetto ribadito dalla scelta di far interpretare il personaggio a tre attori-danzatori alternativamente in scena - e "Solitarius", perché inevitabilmente destinato a scontrarsi con incomprendimento, indifferenza e perfino aperta ostilità. Se, poi, lo sfondo del mito era la capitale dell'invincibile impero romano, qui Heliogabalus-Varius si mette in viaggio per conquistare il Vaticano e, raggiuntolo, indossa con orgoglio una tiara papale costruita con fogli di giornale. L'aggiornamento del mito è operato ancora a livelli di più elaborata concettosità: Varius intona note arie mozartiane con un rimando, in verità assai poco immediato, alla teorizzazione delle varie configurazioni del desiderio esplicitata da Kierkegaard nel suo saggio sul *Don Giovanni*; mentre il nuovo linguaggio elaborato dal protagonista è frutto della contaminazione di analoghe lingue artificiali citate in un florilegio di saggi e opere letterarie. In tal modo l'attualizzazione del mito, di solito giustificata dal-

l'astoricità dello stesso - quest'ultima, qualità che ne riconfermerebbe efficacia e comunicativa - risulta confusa e, paradossalmente, anacronistica. Ma, forse, non è un adeguamento del mito di Heliogabalus alla condizione dell'adolescente contemporaneo ciò a cui mirano i Fanny & Alexander, quanto piuttosto a un colto *excursus* fra maestri e modelli delle scienze umane e della letteratura. Così, lo spettacolo, malgrado la generosità dei tre giovani interpreti e la raffinatezza dell'impianto scenografico, diviene un dotto gioco intellettuale, privo di reale necessità. *Laura Bevione*

Autopsia dell'amore

RUMORE ROSA, di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Illustrazioni di Filippo Letizi. Visual composing di p-bart.com. Costumi di Ennio Capassa. Fonica di Nico Carrieri. Con Silvia Calderoni, Nicoletta Fabbri, Emanuela Villagrossi, e la collaborazione di Danny Greggio. Prod. Motus - Festival delle Colline Torinesi - Drodeseera > centrale Fies - L'Arboreto di Mondaino. FESTIVAL DRODESEERA - CENTRALE FIES (Tn).

I Motus scelgono di esplorare l'universo femminile ed eleggono quale guida le donne - personaggi e attrici - del teatro di Fassbinder. Espliciti sono i riferimenti a *Le lacrime amare di Petra von Kant* e le tre protagoniste sul palco portano nomi fassbinderiani: Petra, appunto, Marlene e Karin. Originale, invece, la drammaturgia, che sa calibrare parola, silenzio, musica, *performance* fisica, oggetti di scena, costumi e video al fine di compiere una disillusa autopsia dell'amore. Due giradischi da modernariato, un ventilatore, un telefono, una lama affilata occupano uno spazio gelido e asettico, mentre sul fondale bianco una traccia nera disegna gli spazi in cui si consumano - ovvero si sono consumate - le storie di incomprendimento, tradimento, abbandono vissute dalle protagoniste: un salotto, una camera da letto, un locale, un soggiorno... La Marlene dell'androgina ed espressivamente energica Silvia Calderoni, quasi sempre in scena, si tormenta e si violenta, corre forsennatamente e si costringe su tacchi altissimi, ma a tratti pare acchie-



tarsi e, in quei momenti, ascolta canzoni struggenti e voci che raccontano di dolori analoghi al proprio. Simili e tuttavia vissuti in maniera differente: così, la Karin di Nicoletta Fabbri cela la sua pena d'amore dietro grossi occhiali scuri e un sorriso eccessivo, pronto, però, a tramutarsi in smorfia e pianto. L'elegante e austera Petra di Emanuela Villagrossi, invece, affida a estenuanti telefonate la sua disperata richiesta d'amore. Non sappiamo nulla delle vicende di queste tre donne, angosciati fantasmi incapaci di trovare pace, eppure le loro pene potrebbero suscitare la nostra commozione. Ma i Motus non ci invitano a una superficiale *pietas*, bensì a una coraggiosa e quasi scientifica dissezione del sentimento amoroso. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente Jesus Emiliano Coltori in *L'orizzonte di K.*, testo e regia di Roberto Cavosi; in questa pag. una scena di *Rumore rosa*, di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò (foto: Federica Giorgetti).

L'ancestrale eco della voce

MISTERIOSO CONCERTO. TRIO, versi di Mariangela Gualtieri. Regia di Cesare Ronconi. Scena e luci di Cesare Ronconi. Ricerca video e proiezioni di Simona Diacci. Costumi Malloni. Fonica di Luca Fusconi. Con Mariangela Gualtieri, Muna Mussie, Dario Giovannini (pianoforte). Prod. Teatro Valdoca - Assalti al Cuore Festival di Musica e Letteratura - L'Arboreto di Mondaino - Teatro A. Bonci di Cesena. FESTIVAL DRODESEERA - CENTRALE FIES (Tn) e FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (L).

La proposta delle proprie liriche - autobiografiche e universali, riflessive e istintive - da parte di una poetessa con

accompagnamento musicale dal vivo. Apparentemente quello proposto dalla Valdoca è soltanto questo: eppure alcuni emozionanti e sottili valori aggiunti trasformano un *reading* in uno spettacolo complesso e vibrante. La regia scava la parola poetica al fine di estrarne la radice primigenia che corrisponde al significato, al puro suono ancora alla ricerca del proprio confacente significato. Da qui, ripercorre il cammino di quel vuoto insieme di fonemi, che la storia ha riempito di senso e stratificata densità. La voce roca della Gualtieri colma la sua mancanza di potenza con una raffinata capacità di esplorare profondità e anfratti della parola, assecondando così alla perfezione il disegno registico. La musica, eseguita in scena da Giovannini, non accompagna le poesie, bensì ne fornisce una sorta di traduzione nell'ancestrale lingua di puri suoni. Muna Mussie, invece, è concreto ricordo di quella realtà arcaica: l'unica nota ripetutamente modulata dalla sua voce all'inizio dello spettacolo, i suoi movimenti coreografici che richiamano una primitiva inconsapevolezza del proprio corpo specchio del balbettio della parola. I tre agiscono in uno spazio ampio ma non equamente diviso: il pianoforte a sinistra; la Gualtieri, appoggiata a due bastoni, in piedi su un basso piedistallo sulla destra; mentre Muna Mussie, l'unica a non essere sempre presente in scena, si muove secondo inusitate geometrie lungo l'intero palcoscenico. Sullo sfondo scorrono, costanti ma discrete, immagini in chiaroscuro di paesaggi naturali con indefinite presenze umane. Tutto concorre alla ricerca di quella eco indistinta che accompagna le parole e avvicina la poesia al mistero della vita. *Laura Bevione*

Ovadia/Brecht

Un diario espressionista per le crisi di oggi

Il cinquantenario della scomparsa di Bertolt Brecht riserverà varie celebrazioni del grande artista tedesco: e ben vengano se sono pari al nuovo spettacolo di Ovadia e Andò. Si tratta di una performance assolutamente diversa rispetto alle ultime del *folk-singer* nazionale, che qui abbandona quasi del tutto il genere della ballata divertita per ripescare la propria formazione kantoriana, negli ultimi spettacoli presente in alcune sacche amare criptate dentro alla prevalente (auto)ironia ebraica. Ma attenzione: non si spegne l'accensione vitale, anzi, si riproduce al quadrato, con l'effetto di risuonare come un'impetosa denuncia o una sinistra parodia. Alla base c'è un testo per molte parti inedito di Brecht, *Le storie del signor Keuner*, dove il nome del protagonista va volutamente ad alludere al mondo kafkiano (spesso verrà infatti chiamato semplicemente Signor K): una sorta di diario che Brecht proseguì per tutta la vita e che fa del frammento e della moltiplicazione linguistica la propria sintassi, come nel più integralista teatro epico, quello di cui alcuni hanno dichiarato da tempo l'inalturalità. Salvo che qui il tutto viene riletto dal punto di vista di un grande ermeneuta ebraico, Walter Benjamin, che certo seppe andare più in là del Brecht politico, trovando una struttura sacrale, di oltre-storia. Nella drammaturgia dello spettacolo il fraseggio di Brecht, perfettamente metabolizzato, diventa una sorta di *format*, in cui è possibile la proliferazione delle citazioni e di spezzoni di contemporaneità, ben impastati con il color locale del pre e post-regime tedesco: li restituiscono due schermi, spesso utilizzati uno con immagini e l'altro con proiezioni di testi scritti a contrasto reciproco. L'eccellente Lee Colbert, pronta a farsi una grande *Jenny dei pirati*, è sospesa su un binario praticabile come un uccello (azzurro); la Ovadia Stage Orchestra si presenta *en-travesti* con incredibili abiti in *chiffon* rosso e calottine sulle ventitré. Altre presenze sono i trasformisti Roman Sivulak e Maxim Shamkov e infine il bravissimo Ivo Bucciarelli, un Einstein un po' smemorato che agita cartelli anti-immedesimazione per il pubblico ma fa anche da smarrito esemplare di un mondo devastato. È un affresco graffiante, degno del pennino affilatissimo di Grosz. E il "curatore" di tutta la mostra di *objects trouvés* è naturalmente Moni Ovadia, qui impegnato in alcune tirate oratorie (ricordiamo quella brechtiana, bellissima, del mondo-acquario condannato alla logica del pescecane e altre originali, scritte a quattro mani con Andò, incentrate sul rapporto difficile tra politica e arte oggi). Tra musi-

LE STORIE DEL SIGNOR KEUNER, di Bertolt Brecht. Regia di Roberto Andò e Moni Ovadia. Luci di Gigi Saccomandi. Costumi e video di Elisa Savi. Con Moni Ovadia, Lee Colbert, Roman Sivulak, Maxim Shamkov, Ivo Bucciarelli e La Moni Ovadia Stage Orchestra. Prod. Arena del Sole, Teatro Stabile di Bologna - Emilia Romagna Teatro Fondazione, in collaborazione con Mittelfest. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).



ca, parole, orazioni, concertazioni, coreografie, interferenze varie, dichiarazioni poetiche, ibridazioni di generi si restituisce il rumore del nostro mondo. Pro e contro quello che è stato il sogno di un nuovo mondo; intervengono in video Gherardo Colombo, Massimo Cacciari, Claudio Magris, Sergio Romano, Alessandro Bergonzoni, Milva, Arnoldo Foà, Gino Strada; ma anche Giulio Andreotti, Aldo Moro e Giovanni Falcone trucidati, il mondo del *cartoon* e quello di Hollywood, l'allegorismo orientale, Giorgio Strehler che prova Brecht al Piccolo, Che Guevara, il Cristo del Mantegna e la risata sorniona e caustica di Dario Fo. Lo spettacolo crescerà ancor più nel rodaggio (in alcuni tratti è ancora solo epidermico o un po' confuso): sarà bene, per degustare ogni ingrediente, vederlo più volte. *Giulia Calligaro*



La preghiera di un Nobel

KADDISH PER UN BAMBINO MAI NATO, di Imre Kertész. Traduzione di Mariarosaria Scigliitano. Regia di Ruggero Cara e Vincenzo Todesco. Scene e costumi di Rosanna Monti. Con Ruggero Cara. Prod. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Il progetto di portare in teatro il testo del premio Nobel Kertész *Kaddish per un bambino mai nato* è nato nella mente di Ruggero Cara un paio d'anni fa, ma bisognava attendere che fosse tradotto dal francese all'italiano. Ecco che appena ciò è avvenuto, e ottimamente a cura di Mariarosaria Scigliitano, il disegno è diventato realtà. Seduto su una panca nel centro del proscenio, stagiato da un controluce leggermente cangiante a seconda della temperatura emotiva dello spettacolo: Cara comincia a narrare una storia, come fosse una storia qualsiasi. Si tratta invece di un *kaddish*, la preghiera per i morti del rituale ebraico. Di più: si tratta di un *kaddish* per un bambino mai nato, un bambino che non ha voluto nascere. Sullo sfondo del racconto, trattato con apparente leggerezza, disincanto e spesso umorismo, si va via via delineando la tragedia dei campi di concentramento: un trauma che ha definitivamente segnato il mondo e dopo il quale non è stato più possibile credere alla vita, augurarsi il suo fiorire. È questa la tragedia che ha confiscato la nuova esistenza mai nata e che condurrà a morte anche il protagonista. Ruggero Cara attraversa il crescendo narrativo scolpendo a perfezione le parole, gesticolando una scissura tra il passato e il presente, tra levità e ineffabilità, silenzio, morte. Indugia nei dettagli per allontanare l'atrocità dei fatti, dona tenerezza e umanità all'inumano. Davvero lodevole. Un'unica pecca la rintracciamo forse nella drammaturgia che avrebbe richiesto, come si

addice a un monologo che contiene solo nella parola l'azione, un'asciugatura che riducesse gli oltre cento minuti filati. *Giulia Calligaro*

Koltès, notte in osteria

NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE, di Bernard-Marie Koltès, traduzione di Anna Barbera. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Costumi di Marco Carboni. Con Fulvio Cauteruccio e Michele di Mauro. Prod. Egumteatro - Krypton - Mittelfest. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud), FESTIVAL DI RADICONDOLI (Si).

Scritto nel 1986, *Nella solitudine dei campi di cotone* è forse il capolavoro di Koltès, morto a quarant'anni, nel 1989, di Aids. È in questo testo, infatti, che diventa assolutamente tangibile la sua novità "linguistica", fatta di una sintassi poetica che trova corrispondenza nella psicologia dei personaggi, a discapito della comunicazione esausta del mondo feriale. Qui i due protagonisti - un venditore e un acquirente di una merce che poi scopriremo essere un oggetto inusuale ai normali scambi, ovvero il desiderio -, due dannati della terra, abitanti della notte come spazio in cui si rompono le barriere del pubblico e del privato, di ciò che si può e ciò che non si può dire, si confrontano in un dialogo violento, un corpo a corpo fatto di provocazioni e rilanci continui, per spezzare una disperata solitudine, metafora peculiare della condizione umana. La parola diventa schiaffo e carezza, contatto necessario con l'altro in un crescendo di violenza ed eros. La principale novità della messa in scena di Annalisa Bianco e Virginio Liberti sta nell'aver ambientato lo spettacolo in una vera osteria (nella ripresa invernale si annuncia però un

allestimento più tradizionale), dove i due bravi interpreti, Fulvio Cauteruccio e Michele di Mauro, sono nel contempo clienti e avventori e annullano ogni distanziamento con il pubblico (poche persone a replica), più volte chiamato in causa come referente del gesto e del dialogo. La costrizione alla vicinanza catalizza ancora di più l'energia, eccita l'ascesa seduttiva e l'ambiguità erotica, facilita l'inversione continua dei ruoli di vittima e carnefice, con molti punti di vera inventività e originalità. Uno spettacolo anche fastidioso, che lascia molti interrogativi, che salta le connessioni della logica per mirare dritto alle contraddizioni che sono insite in ogni desiderare. E va a segno. *Giulia Calligaro*

La roulette del precario

I GIOCATORI, liberamente ispirato a Dostoevskij, a cura di Paolo Rossi. Costumi di Angela Tagliabue. Con gli attori delle compagnie Pupkin Kabarett e Baby Gang: Nazareno Bassi, Federico Bonaconza, Laura Bussani, Carolina De La Calle Casanova, Stefano Dongetti, Paolo Faroni, Alessandro Mizzi, Valentina Picello, Georgia Rossi, Valentina Scudieri, Ivan Zerbini, con la partecipazione di Paolo Rossi. Prod. Bonaventura Teatro Miela - Agidi. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Se la rivisitazione del testo di Dostoevskij nasce anche con l'intento di testimoniare la cedevolezza dell'uomo al vizio, Paolo Rossi, mescolando toni seri e faceti, non poteva che esserne l'interprete più adatto, se non altro per l'immagine di sé che ha sempre voluto coltivare. In realtà l'opera dostoevskiana, scritta in età giovanile e proprio per risolvere i debiti di gioco, resta nella messa in scena solo in una dimensione parallela. La premessa è infatti quella del mestiere del teatro, della sua difficoltà e della sua precarietà. Una compagnia, la benemerita Confraternita dei Precari (la milanese Baby Gang e la triestina Pupkin Kabarett si fondono in un ideale nuovo gruppo) si propone di mettere in scena *Il giocatore* di Dostoevskij: spiegando e riassumendo la storia al candidato protagonista, che sarà nello spettacolo Aleksej Ivanovic, la rappresenta. Il gioco metateatrale consente un continuo entrare e uscire da una finzione scenica in cui, in una

Nella pag. precedente una scena di *Le storie del Signor Keuner*, di Bertolt Brecht, regia di Roberto Andò e Moni Ovadia; in questa pag. Ruggero Cara, interprete e regista di *Kaddish per un bambino mai nato*, di Imre Kertész.



divertente alternanza tra momenti concertati e assoli dei singoli aspiranti attori, vengono portate sul palcoscenico le storie e le ossessioni personali. Ecco allora una cantante neomelodica che ha rinunciato ai propri sogni di successo e che, in preda a follia matematica, si scommette tutte le combinazioni statistiche possibili; un giocatore rovinato dopo che già la vita lo aveva deluso; M.me Blanche, attrice in cerca di fortuna e di possidenti, qui accompagnata al Generale e famiglia (con la figlia maggiore di costui, Poline, spagnoleggiante e cinicamente seducente), in attesa di beneficiare di un'eredità in realtà sperperata alla *roulette*; e infine, a dirigere il gioco, lui: il Francese, De Grieux-Paolo Rossi, cui Poline verrà data in pegno, con grande dolore per Aleksej che la ama. In questo intrecciarsi di storie, scappano momenti di vero divertimento nel folle mondo di Roulettenburg, un po' penitenziario in cui tutti sono prigionieri dal vizio e un po' *reality show*. In una compagine affiatata, che pare divertirsi divertendo, impagabile è la M.me Blanche di Valentina Picello nei suoi flussi di coscienza sulla frustrazione dell'attore costretto a provini infiniti in teatri *off*, pronta a promettersi gratis a colui, semmai lo troverà, che si fosse intascato i soldi del Fus. È in particolare nel secondo tempo che lo spettacolo appare ancora solo uno studio: qui la storia si perde, i singoli si scollano e con un colpo di forza Paolo Rossi, regista della storia e della scena, riconduce tutto a un finale che è ancora da rivedere. *Giulia Calligaro*

padina, del radar e della radio. È stato inoltre il primo a parlare di elettrosmog e microonde. A questo moderno Prometeo, una figura d'altronde per molti versi tragica, lo sloveno Tomaz Pandur ha dedicato il suo nuovo spettacolo, affidando alla sorella Livia la drammaturgia del testo che lo ritrae. La messa in scena, sontuosissima ed elegante come un evento d'*haute couture*, atmosfera cui per altro si ispirano sia i costumi che le posture scultoree dei bellissimi interpreti (tra questi Rade Serbedzija, già attore di *Eyes wide shut* di Stanley Kubrick), intreccia due piani del racconto: un flashback che retrocede dalla morte del protagonista alla rievocazione delle sue gesta al compianto dei suoi più prossimi per la scomparsa. Due passerelle che si incrociano nel ritmo circolare di una struttura a carrello che apre e chiude la scena su evocazioni simboliche (per tutto lo spettacolo rimpallano una sfera dorata che, prometeicamente appunto, si immagina voglia rappresentare il dono dell'energia fatto da Tesla all'umanità e un anestetizzato pagliericcio che, ancora si immagina, dovrebbe rappresentare il contatto con la terra e la natura) e brevi brani dialogati, con grande prevalenza dell'elemento visivo su quello dell'azione e della parola. L'impressione è che sia un bellissimo contenitore vuoto, in cui la storia ha una necessità puramente estetica e quindi pretestuale. Tra calici di vino, ammiccamenti *high society* e un erotismo talmente spinto e gratuito da restare assolutamente freddo, il povero Tesla viene sommerso

dagli smoking e dagli abiti da sera e resta ancora un "genio misconosciuto".
Giulia Calligaro

Il mondo segreto del poeta

A QUEL CIELO LONTANO. IL MIO PASCOLI, di Giuseppe Battiston e Renata Molinari su testi, visioni e versi di Giovanni Pascoli. Drammaturgia di Renata Molinari. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Giuseppe Battiston. Prod. Agidi. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud), FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.



È un Giovanni Pascoli inconsueto, se non addirittura inedito, almeno per chi l'ha conosciuto solo sui banchi di scuola senza studiarne approfonditamente l'opera, il protagonista di *A quel cielo lontano. Il mio Pascoli*, lo spettacolo di Giuseppe Battiston e Renata Molinari presentato in prima assoluta al Mittelfest di Cividale del Friuli. A introdurlo è uno stralunato appassionato di poesia che - attraverso stravaganti esperimenti di reviviscenza poetico-fotografica effettuati per mezzo di alcuni reagenti, ossia oggetti significativi per il poeta (il coltello dell'emigrante, un fazzoletto rosso da contadino, opuscoli politici, un cappello da cuoco...) - lo evoca. Timido, impacciato, vagamente ossessivo nello spiegare le modalità dei suoi esperimenti, come uno scienziato pazzo abitato dal demone della poesia l'uomo si trasforma attraverso una sorta di possessione poetica nel Pascoli. È così lo stesso poeta a dare voce ai propri versi, a parlare con veemente pas-

Un bel contenitore: vuoto

TESLA, ELECTRIC COMPANY di Darko Lukic. Riduzione di Livia Pandur. Regia di Tomaz Pandur. Scene di Numen. Costumi di Aleksander Radovic. Musiche di Boris Benko e Primož Hladnik. Con Rade Serbedzija, Livio Badurina, Pristina Popovic, Branko Jordan, Felix Stroebel, Primož Ekart, Gregor Gruden, Mijo Juresic. Prod. Pandur Theatres (Slovenia) - Mittelfest. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Nikola Tesla (1856-1943) è stato un genio misconosciuto dalla scienza. Pare che Edison e Marconi debbano a lui le loro scoperte. Nato nello stesso anno di Freud, Tesla ha infatti posto le basi della corrente alternata, della lam-



sione di politica, dei gravi problemi sociali dell'Italia di fine Ottocento, della questione dell'emigrazione, degli orrori della pena di morte. Punti di forza di uno spettacolo che già dal titolo suggerisce una lettura non meramente storico-letteraria ma anche personale e intima sono la bella prova di Battiston, bravo nel mettere la sua fisicità imponente al servizio dei personaggi colorandoli con mille sfumature diverse e incarnando un Pascoli vibrante di vita, e la drammaturgia di Renata Molinari, che attingendo non solo all'opera poetica di Pascoli ma anche a epistolari e scritti politici ricostruisce una figura a tutto tondo e spoglia il verbo pascoliano dalle sovrastrutture critiche. Nella parte finale si avverte una certa lentezza, che però non inficia un lavoro appassionato nel senso più pieno del termine. *Valeria Ravera*

Dalla campagna al call-center

STORIE DI LAVORO, progetto a cura di Mario Brandolin e Valter Colle. Con Federica Fracassi, Anna Pedrini, Carlo Boccadoro, Gualtiero Bertelli, Francesca Breschi, Ferruccio Brugnaro, Ascanio Celestini, Mauro Corona, Alessandra Kersevan, Giovanna Marini, Patrizia Nasini, Marco Paolini, Gian Antonio Stella. Produzione Mittelfest. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Il lavoro di ieri e di oggi è il tema del racconto in dodici capitoli, ideato e montato da Mario Brandolin e Valter Colle, culmi-

ne dell'ultima edizione di Mittelfest, dedicata, appunto, al lavoro. Protagonista assoluta la cava di pietra piacentina, trasformata per l'occasione in "cavea": un lastrone verticale vertiginoso, utilizzato come schermo, e un palco letteralmente strappato alla montagna. Su questo scenario d'eccezione si sono succeduti, in una non-stop di cinque ore, canti, musiche, parole e immagini di una storia circolare da fatica a fatica: come se la lunga lotta per l'affrancamento da lavori inumani delle generazioni appena passate non fosse stata un riscatto sufficiente a liberare le nuove generazioni da una moderna servitù: quella del lavoro precario, dell'instabilità, dell'incertezza, fino a un *call-center* e a un *collage* inestricabile di piccoli capitoli di vita interinale. In apertura, il compositore Fabio Vacchi ha dato musica al libro di Aldo Nove sul tema della precarietà, *Mi chiamo Roberta, ho quarant'anni e guadagno 250 euro al mese*, e si è visto, straordinariamente, Carlo Boccadoro ottenere suoni dolcissimi e dolorosi da lastre di pietra, mentre Federica Fracassi e Anna Pedrini spezzavano e rimontavano il racconto come strumenti scordati dalla rabbia e dall'exasperazione. Un piccolo cameo di Moni Ovadia a commento di quel primo articolo della Costituzione su cui si regge la Repubblica italiana, e poi è partita la lunga maratona di testimoni, ora friulani come Mauro Corona - scultore, scalatore, scrittore di Erto e Casso - e Alessandra Kersevan, - che ha intonato alcuni canti di lavoro -, e ora invece di mondi diversi: tutti raccolti nel messaggio di emergenza per una vita che riacquisti la dignità e vivibilità. Tra questi ultimi, la grandissima Giovanna Marini, Gian Antonio Stella e la Compagnia delle acque, e gli attesissimi Marco Paolini e Ascanio Celestini, interpreti il primo di una storia di lavoro e lotta del Nordest diventato ricco senza crescere, e il secondo di un estratto del suo lavoro ancora in fieri *Live*, dedicato proprio ai nuovi mestieri di oggi. A cementare il tutto si sono aggiunti alcuni interventi in video e di canto di Francesca Breschi. *Giulia Calligaro*

Periferie sulla vodka

MOSCA-PETUSKI 125 KM, di Venedikt Erofeev. Libero adattamento di Ermanno Cavazzoni. Ideazione e regia di Michele Mellara e Alessandro Rossi. Con Mauro Marchese. Voce di Angela Baraldi. Prod. Teatro della Polvere, Bologna. FESTIVAL LE PAROLE DELLO SCHERMO, BOLOGNA - FESTIVALE LETTERATURA, MANTOVA - ENZIMI, ROMA.



Ti imbarchi su un vecchio angusto autobus nel centro di Bologna, nell'afa d'estate, e ti dirigi verso una monotona periferia immaginando di compiere un viaggio tra Mosca e una cittadina Russa, alla fine degli anni Settanta. Un attore, un po' barbone, un po' filosofo, è la tua guida: seduto su un trespolo accanto al conducente, coronato di icone bizantine e rosari, si trasforma in schermo umano per proiezioni di spezzoni di film *d'antan*, si confida, si lascia trasportare dal viaggio in un'altra peregrinazione, nel male di vivere, nella miseria di sobborghi infiniti e di lavori servi. Michele Mellara e Alessandro Rossi tornano al teatro con la vecchia etichetta di Teatro della Polvere dopo alcune felici incursioni nel cinema, con il lungometraggio *Fortezza Bastiani* e vari intensi documentari. Da uno di questi, sulle case di San Pietroburgo oggi, forse discende l'idea di mettere in scena uno dei romanzi di maggiore successo della tarda Urss brezneviana, *Mosca e Petuski*, noto da noi anche come *Mosca sulla Vodka*. È un viaggio alcolico in una società in dissoluzione, nel rimpianto di vite incompiute, alla ricerca di amore, forse di qualcosa di spirituale in un piccolo mondo in cui sopravvivere è già una grande impresa. La guida del viaggio, Mauro Marchese, dona al sovietico personaggio toni padani adeguati all'adattamento di Ermanno Cavazzoni. Parla, sproloquia, rovescia sugli accaldati compagni di viaggio acredine e smarrimento. Scende alle fermate e conduce a scrutare nella nostra periferia, dove forse le vite non trascorrono meglio che in quella ben più povera del romanzo. Sparisce a una sosta per ricomparire in una piazzola d'erba e risalire più avanti, tra luci gialle di viali dove ciondolano prostitute africane, con la lingua sempre più impastata di alcol e dolore, in uno spettacolo che fa sprofondare a poco a poco nelle ferite di una notte dove l'anima può incrinarsi. *Massimo Marino*

Nella pag. precedente un'immagine da *Tesla, Electric Company*, di Darko Lukic, regia di Tomaz Pandur; in questa pag. una scena di *Storie di lavoro*, di Mario Brandolin e Valter Colle.



Barba a Ravenna



IL LIBERTINO E IL PRINCIPE tra i fantasmi del teatro

DON GIOVANNI ALL'INFERNO, drammaturgia e regia di Eugenio Barba. Scene e costumi di Jan de Neergaard, Lena Bjerregaard e Odin Teatret. Luci di Jesper Kongshaug e Fausto Pro. Musiche di Wolfgang Amadeus Mozart. Con Kai Bredholt, Torgeir Weithal, Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Tage Larsen, Frans Whinter, Mia Theil Have, Gruppo Folk Italiano "alla Casadei" e (musicisti) Annada Prasanna Pattanaik e Ensemble MidtVest. Prod. Ravenna Festival - Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium.

UR-HAMLET, drammaturgia e regia di Eugenio Barba dalla *Vita Amlethi* di Saxo Grammaticus. Scene e luci di Luca Ruzza. Costumi di Jan de Neergaard e Odin Teatret. Musiche di Frans Winther e canti classici balinesi e indiani. Con Torgeir Weithal, Julia Varley, Cristina Wistari Formaggia, I Wayan Bawa, Roberta Carreri, Augusto Omolú, Mia Theil Have, Akira Matsui, 30 attori-danzatori-musicisti del Gambuh Pura Desa Ensemble e quarantatre attori-stagisti di varie nazionalità. Prod. Odin Teatret (Holstebro, Danimarca) e altri partner internazionali. RAVENNA FESTIVAL.

È a dir poco curioso e un tantino esotico che il prestigioso e un po' patinato Ravenna Festival abbia voluto affidare due titoli del suo cartellone all'Odin Teatret di Eugenio Barba. Ma questo ci dà modo di riflettere sulla portata, oggi, del lavoro della celebre compagnia danese. Le contaminazioni antropologiche tra Oriente e Occidente, musica indiana e Mozart, danze balinesi e *Sciucarèn* (schiocicatori di fruste) romagnoli, teatro Noh e Candomblé brasiliano sono senz'altro ancora adesso forme di meticcio teatrale di grande suggestione, ma dire che hanno mantenuto intatta la forza dirompente di trenta-quarant'anni fa sarebbe falso. Troppi discepoli hanno generato, troppi epigoni, troppa consuetudine con modelli ormai usurati dal tempo. Ma questo è nella natura delle cose e del tempo che passa. Quello però che da sempre manca all'Odin, e oggi sarebbe utile avere, è un pizzico di (auto)ironia, che certo avrebbe impresso un bello scarto provocatorio soprattutto a questo *Don Giovanni*, commissionato da Ravenna Festival per l'anniversario mozartiano e quindi già in partenza con il retrogusto di spettacolo d'occasione. Certo un'occasione di lusso, che ha visto schierati tutti i mostri sacri del gruppo. Ma anche un'occasione mancata. L'idea infatti di invecchiare i personaggi principali quanto i loro interpreti, nell'ottica di far rivivere la storia di Don Giovanni come il ricordo di anime che hanno ormai varcato la soglia dell'Inferno, era affascinante e sensata. Ma ciò che l'ha resa tutto sommato inerte è stato da una parte l'impaccio performativo degli interpreti (e qui l'autoironia avrebbe mitigato la cosa) e, dall'altra, una drammaturgia tesa ad accumulare immagini suggestive, ma un po' da "catalogo Odin" (vedi *Mythos* e altro): la bara-porta dell'aldilà con le spighe di grano, la miriade di manine femminili a testimoniare le conquiste del libertino, la tavola imbandita negli abissi marino-infernali, per fare qualche esempio.

Diverso il discorso per *Ur-Hamlet*. È il frutto di un lungo lavoro articolato in più sessioni in giro per il mondo e riprende con maggiore gioia e libertà gli stilemi cari alla compagnia. Alla base le *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus, tre secoli e mezzo prima che ci arrivasse Shakespeare. La storia di Amleto è qui un grumo barbarico di assassini e vendette in uno Jutland medievale assediato da topi portatori di peste. Julia Varley, calva e in palandrana come Nosferatu, veste i panni dell'erudito danese e racconta per sommi capi la vicenda. Intorno a lei (siamo su uno spiazzo illuminato da torce davanti a Palazzo San Giacomo, a Russi, nella campagna ravennate) un'ottantina di attori, danzatori, musicisti, figuranti provenienti da tutto il mondo. È quello che lo stesso Barba definisce *Theatrum Mundi*, uno spettacolo collettivo in cui si mescolano culture e forme d'arte diverse: nello specifico, accanto agli attori dell'Odin, un Amleto brasiliano che usa i ritmi rituali del Candomblé per disegnare la follia e la violenza del principe, un attore di Noh a impersonare la regina dei ratti portatori di peste, schiere di minuti danzatori e danzatrici di Gambuh balinese, un flautista indiano e una quarantina di stagisti di ventuno nazionalità diverse come sorta di coro di appestati o semplicemente di poveracci, che assediano come zombie il castello di Amleto, mentre dei Pulcinella-monatti ne scopano via i cadaveri. Il tutto finisce, dopo poco più di un'ora, con un tripudio di fuochi d'artificio sulla facciata del palazzo, con la gradevolezza insita nei bei ricordi, ma anche con la sensazione di un alto esercizio di stile che ha ormai fatto il suo tempo. *Claudia Cannella*

La vita di Pippo

RACCONTI DA SANTARCANGELO A SANTARCANGELO, VENT'ANNI DI TEATRO. INCONTRO CON SE STESSO, di e con Pippo Delbono. Prod. Compagnia Pippo Delbono. FESTIVAL SANTARCANGELO 06 (Rn).

Da solo sul palco, via via che si spoglia della camicia bagnata e resta con la grossa pancia nuda, flessuoso come un ballerino e pesante come un guerriero dai molti scoramenti e dalle sofferte vit-

torie, Pippo Delbono sembra un eroe mitologico. Quello che racconta nella notte di Santarcangelo non è il festival: è la sua vita e la sua arte, che si sovrappongono, si confondono, si rinforzano l'una con l'altra. Si smaschera con un tono colloquiale, impennato a volte nell'ironia o nello sberleffo sferzante contro le convenzioni, e si maschera nell'urlo dei suoi personaggi, nella rabbia che vuole la vita, quella dell'omosessuale, del matto. Non risparmia di scavarsi nel-

l'intimo, nei sentimenti, nelle paure, nei dolori, da quella morte per droga dell'amico che studiava con lui, allo smarrimento della scoperta di essere sieropositivo. La depressione, la mamma bigotta il suo stesso rapporto con la religione diventano storia nella quale ognuno può rintracciare qualcosa di sé. Si lancia in scene tanto spinte all'esasperazione da attingere la più profonda verità, magari rafforzando lo spasimo con la retorica di una musica commovente come il

Requiem di Mozart. Si scortica e ci scor- tica: Pippo Delbono è mago, sciamano capace di aprire altri mondi. Altre possi- bilità meno orribili al nostro mondo. Come quando racconta l'incontro con Bobò, al manicomio di Aversa, e il primo viaggio di quest'uomo recluso per qua- rant'anni alla scoperta del mondo. Negli amici, negli affetti, nel teatro che forma comunità utopiche sta forse la salvezza. Nel corpo che, in scena, si fa emozione e pensiero, nella parola che non rinuncia a comunicare a tutti. Lì sta il fascino di questo impietoso e felice spettacolo autobiografico che gira da un anno, riproposto, per l'occasione, con nuovo titolo e qualche nuova battuta: un po' come questo festival di Santarcangelo nuova gestione, che si autopresenta rin- novato e in realtà ripropone linee di pro- grammazione già sperimentate negli anni passati. *Massimo Marino*

Nella gabbia della coscienza

LA GABBIA, testo e regia di Stefano Massini. Scene di Paolo Li Cini. Luci di Paolo Magni. Con Luisa Cattaneo e Cristina Valentini. Prod. Il Teatro delle Donne-Centro Nazionale di Drammaturgia, Calenzano (Fi). FESTIVAL SAN- TARCANGELO 06 (Rn).

Madre scrittrice, padre notaio, figlia terro- rista. Quest'ultima, in galera da undici anni, riceve la visita della mamma, che odia. Le due si scambiano battute feroci quanto stereotipate, degne della più ovvia *fiction* televisiva, si rinfacciano assenze e incomprensioni. Ma forse non tutto è per- duto. La ragione della visita è che la gio- vane terrorista, sulle orme dell'amata/odia- ta genitrice, ha scritto un libro-diario e lo ha inviato, guarda caso, a uno degli editori di costei, la quale in questo modo non solo lo ha scoperto, ma lo ha anche letto, rica- vandone inedite prospettive di conoscen- za di questa figlia troppo a lungo trascura- ta e fraintesa. *L'happy end* fortunatamente ci viene risparmiato, ma è nell'aria, forse già pronto per la seconda puntata. Il tutto si svolge all'interno di una gabbia-parlato- rio, con la madre in un borghesissimo *tail- leur beige* d'ordinanza e la figlia in canotta e calzoni da lavoro, mentre il pubblico osserva seduto tutto intorno. L'autore (e in questo caso anche regista) è Stefano Massini, ultimo Premio Riccione/Tondelli 2005 con un testo su Van Gogh, al quale bisogna riconoscere la capacità di spazia-

Santarcangelo



I giorni dell'abbandono (rac)conto di dolore

EXQUISITE PAIN, testo e immagi- ni di Sophie Calle. Regia di Tim Etchells. Luci di Nigel Edwards. Con Forced Entertainment. Prod. Forced Entertainment (Sheffield, UK) e altri sei partner internazionali. FESTIVAL SANTAR- CANGELO 06 (Rn).

Ha la freddezza di un esame autoptico e il calore del marchio a fuoco che ti lasciano addosso certe sofferenze. *Exquisite Pain*, il "dolore squisito" protagonista dello spettacolo dei Forced Entertainment, presentato a Santarcangelo, è l'ana- tomia *in loop* di un amore finito malamente e di come il dolore, col passare del tempo, si scarnifichi fino a lasciare in evidenza solo un fragile scheletro

dai tratti grotteschi, capace anche di suggerire qualche amara risata terapeutica. La pièce, tratta da un testo dell'artista francese Sophie Calle, descrive il percorso esco- gitato dalla protagonista per uscire dalle sofferenze dell'abbandono: racconterà a chiunque incontri la sua storia, chiedendo in cambio a ciascuno il racconto di un pro- prio significativo dolore. E così, mentre lei si allontana di giorno in giorno dagli effet- ti devastanti di quel faticoso appuntamento mancato in un hotel di New Delhi, la sua disperazione viene in qualche modo assorbita dalle storie degli altri: il suicidio di un fratello, l'abbandono di una moglie, la morte di una madre ecc. In scena ci sono due splendidi attori (perché mantenerli nell'anonimato?), seduti a due diversi tavolini, copione tra le mani e, dietro, schermi al plasma per i sottotitoli e per la proiezione di particolari pregnanti di ogni piccola storia narrata. La loro dizione perfetta, le mille impercettibili sfumature interpretative con cui riescono a ipnotizzare il pubblico per circa due ore (forse un po' troppe) in un ossessivo gioco di accumulo e di ripetizioni, creano, più che uno spettacolo, una sorta di opera d'arte concettuale di grande fasci- no e coinvolgimento emotivo. Annullare i confini tra le arti con intelligenza e senza falsi pretesti è nella cifra stilistica del gruppo inglese, come già nelle sei ore di perfor- mance di *12 am: awake and looking down* proposto un paio d'anni fa sempre a Santarcangelo. Rimane però aperta la questione di come il pubblico debba fruire di questi "spettacoli": inchiodato alla sua poltroncina o libero di scegliere tempi e modi come, appunto, di fronte a un'opera d'arte? *Claudia Cannella*

re tra argomenti lontani fra loro e, per *La gabbia*, la scelta di uno spunto interes- sante. Forse poi anche con l'intenzione di ele- varlo a metafora delle varie gabbie esi- stenziali di cui tutti siamo prigionieri. Ma l'ambizione gli ha fatto fare il passo più lungo della gamba. Tutto è scontato, pre- vedibile e, anche a voler rimanere a un

onesto livello "naturalistico", manca di verosimiglianza, i dialoghi sono artefatti e privi, almeno nella sostanza, di un qualsi- asi scarto emotivo. E in questo non lo aiuta- no le prove delle due attrici, calatesi in modo troppo meccanico in un duello madre-figlia di disarmante schematicità. *Claudia Cannella*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Don Giovanni all'Inferno*, dram- maturgia e regia di Eugenio Barba; in questa pag. un'immagine da *Exquisite pain*, di Sophie Calle, regia di Tim Etchells.

Sulla zattera dei sopravvissuti

BESTIE, di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Scrittura di Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Stefano Pasquini, Giancarlo Sissa. Elaborazione sonora di Gregorio Fiorentini, Stefano Massari, Stefano Pasquini, Giancarlo Sissa. Regia di Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Gregorio Fiorentini, Rosa Massari, Stefano Pasquini, Claudio Ponzana, Giancarlo Sissa. Prod. Volterrateatro, Volterra - Teatro delle Ariette, Castello di Serravalle. FESTIVAL VOLTERRATEATRO ANNO XX (Pi), FESTIVAL BELLA CIAO, ROMA, FESTIVAL VIE, MODENA.



C'è un'ardua scommessa, dietro all'ultimo lavoro del Teatro delle Ariette. Abitando ogni angolo del Persio Flacco di Volterra, un bel teatro all'italiana, il gruppo bolognese esplora la condizione sospesa. E s'inoltra in un tracciato precario per costituzione, fatto di inquietudini e domande senza risposta. In un lato della platea siede un poeta, in una rialzata gabbia con polli e galline, intento a osservare e scrivere per tutta la rappresentazione. Intanto, Stefano Pasquini si aggira per lo spazio formulando una serie di questioni, kantoriano demiurgo in cerca di un indefinibile senso ultimo («Cosa so della mia vita? Cos'è l'orrore? Voglio davvero sapere qualcosa?»). Tre presentatori circensi, all'occorrenza venditori di pop-corn in divisa rossa, si affrettano per i corridoi su stacchetti da avanspettacolo, alzano le braccia come migranti pizzicati dalla polizia, lanciano coriandoli con fionde. Sembrano sul punto di partire: perchè *Bestie* in sostanza è un abbandono. C'è anche un uomo, che piega e spiega i suoi stracci in una misera casetta opposta al poeta.

Sul palco, dove campeggiano divanetti da foyer, una donna in bianco svela al microfono i suoi pensieri, marcando l'instabile passaggio a un codice che nella sua figura vira verso una totale teatralità. Dopo aver denunciato con Julian Beck lo spirito controrivoluzionario di ogni uccisione, raggiunge l'uomo al centro della platea. Valige in mano, si parte con galline, un cane vero che riposa, bizzarre ruote del lotto incagliate sullo stesso numero. E con una quantità di parole a tratti traboccante (Pessoa, Kafka, testi originali del poeta Giancarlo Sissa e della compagnia), come a colmare il vuoto intellettuale consustanziale a un teatro all'italiana. Sul palco buio rimane un bosco di animali impagliati, ma anche un'ombra che si ostina a cercare nell'oscurità. Troncando in maniera evidente con la cifra di oltre un decennio, fra tagliatelle autobiografiche e pasoliniane salsicce, le Ariette sostano intenzionalmente in un guado paludoso, nel tentativo di nominare la sostanza del mutamento. Il loro, alle prese con un formato "teatrale", e quello della nostra civiltà, svanita in un eterno tramonto. Diviene quasi ontologico, allora, mostrare un lavoro che pare non approdare mai, edificio dalle fondamenta argillose in cui aleggia un cambio latente che non si produce. Non subito, almeno. In noi spettatori, però, resta un certo distacco. Quasi che le Ariette salpassero con un bagaglio che faticiamo a sentire nostro. Il diluvio è intorno a noi, dice Bob Dylan in questo *Bestie*. Ma sull'arca delle Ariette, purtroppo, non abbiamo per ora trovato molto spazio. *Lorenzo Donati*

Volterra



BUDINI, CAPRETTI, CAPPONI E GRASSI SIGNORI OVVERO LA SCUOLA DEI BUFFONI, primo studio liberamente ispirato a *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais. Drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Con gli attori-detenui della Compagnia della Fortezza. Prod. Compagnia della Fortezza-Carte Blanche, Volterra. FESTIVAL VOLTERRATEATRO ANNO XX (Pi).

Piove, nel cortile del carcere. Scappano tutti, accalcandosi ai cancelli: spettatori fradici, attori insaiati da frati o turgidi di falli e corna da buffoni. Il carnevale di Rabelais sembra contagiare tutto e tutti, e il violento temporale estivo che si abbatte sulla Fortezza di Volterra sembra una formidabile trovata drammaturgica di quel genio del teatro che è Armando Punzo. Le guardie arginano a stento signore inzuppate; la compagnia offre i costumi di qualche vecchio spettacolo a canuti critici ridotti in canottiera o a torso nudo. Certo, i detenuti, confusi in questo pandemonio, li riconosci bene dai volti forti, dai tatuaggi, dalle abbronzature totali procurate provando sotto il sole, da quell'aria di mondo diverso, emarginato, rimosso, separato dalla società. Lo spettacolo - quest'anno più che mai in fase di abbozzo (di studio), e quanto mai, insieme, compiuto, perfetto, coinvolgente - su questo gioca, nel suo folgorante inizio con





I carcerati di Punzo nell'antimondo di Rabelais

vari buffoni che piangono e ridono facendo tremare le sbarre della gabbia nel cortile della prigione, nel suo seguito rutilante, divertente, intelligente, feroce, popolare, antico. Punzo, come altre volte, crea un antimondo che fa le pulci al nostro. Quest'anno con l'oscenità dichiarata o a doppio senso dei buffoni, con litanie a sfondo sessuale di fratoni che sostituiscono "allegria" ad "alleluja" nel loro impenitente salmodiare, con guerrieri incimierati di grandi falli, con l'odore e l'offerta di cibo, con una finale lapidazione del giullare più tenero e smarrito attraverso lancio di uova fresche. È il carnevale di Rabelais e di Bachtin, il *risus paschalis* dei canonici medievali; è l'uomo delle speranze del rinascimento, che per riportare a misura un mondo corrotto, orribile, violento non può seguire altra strada che quella della deformazione. È anche l'autore, l'ex frate Rabelais, medico sicuro delle virtù curative di risate vino, che appare pronunciando parole pensose sulla vita come eco di una realtà imprevedibile; è un angelo sterminatore, un quadro dell'eterno atto di dolore e remissione della passione; è Mefistofele, povero diavolo costretto a

tentare. È pianto, riso, teatro totale che se ne ride della pulizia asettica, sbeffeggiando (indirettamente) la più terribile, omologata e mediocre delle stagioni che ci è stato dato di vedere sui nostri esausti palcoscenici. È elettrizzante fede nel teatro come atto assoluto, come corpo, comunicazione disperata e possibile, come pensiero sempre mai prevedibile o rassicurante. È una festa che rimescola i ruoli, le posizioni, fregandosene di quella realtà che avvilisce, dichiarandola insopportabile, senza proclami, solo con la forza delle immagini, degli attori, del gioco. Quella realtà che circonda questo ridotto assediato della poesia radicale, la società della ricchezza e dell'esclusione, le mura antiche di città vendute come *souvenir* a turisti distratti, la stessa Volterra che vive questo festival necessario come un corpo estraneo e l'esperienza di un carcere trasformato in grande casa della cultura vivente come un fastidio da trascurare, l'attività di un artefice come Punzo come turbamento di un tran tran fatto di quella cultura mortale, mediocre, venduta che oggi sembra trionfare e che non serve a niente e a nessuno *Massimo Marino*

Viaggio nel buio dell'esilio

VIAGGIO IN ARMENIA, dal libro di Osip Mandel'stam. Regia di Giovanni Guerrieri. Drammaturgia di Andrea Nanni. Con Silvio Castiglioni. Prod. Armunia, Castiglioncello - Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - I Sacchi di Sabbia, Pisa. FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI), FESTIVAL VIE, MODENA. **In**

Tournée

Pellegrinaggio in otto stazioni, riflessione sul tempo, sulla memoria e sulla morte, questo *Viaggio in Armenia* è un lavoro di ottima fattura, capace di sorprendere. Nel castello Pasquini, lo spettacolo è condotto in un buio illuminato da fiammiferi o da una fioca luce proveniente dalle molte teche di vetro, quasi ossari, testimonianze di reperti di memoria seppelliti dal tempo. Mappa criptica di un percorso accidentato (del resto di viaggio si tratta, quello del poeta Osip Mandel'stam in Armenia, là inviato dalle autorità sovietiche per riabilitarsi), è percorso intimo alla ricerca delle ragioni di un esistere e dunque viaggio come metafora della condizione dell'uomo e del poeta esiliato. Il Virgilio è Silvio Castiglioni, che accoglie il piccolo gruppo di spettatori sulla soglia buia e avvia all'iniziazione chiudendo la porta dietro di sé. Si tratta di un Castiglioni irricognoscibile, dai tratti somatici trasfigurati da parrucca e un trucco pesante che, nello svolgersi del racconto e nei passaggi di stanza in stanza, di teca in teca, si smaschera fino ad apparire nella sua fisionomia reale, a sottolineare il raggiungimento della chiarificazione esterna e interna del segreto narrativo e di quello, doloroso, che il poeta porta con sé nel suo viaggio della speranza, nella sua missione letteraria nel paese caucasico. La dimensione affabulatoria della prima parte seduce grazie alla maestria vocale di Castiglioni-Mandel'stam, alla purezza della gestualità, ma soprattutto per la dimensione quasi magica dell'uso dello spazio e del gioco luce-buio, che costringe lo spettatore ad affidarsi progressivamente alla propria guida spirituale spingendolo fino a un coinvolgimento che da fisico si fa emotivo. Gli oggetti contenuti nelle teche, un coltello, una pergamena bruciata, delle pietruzze, diventano espedienti per evocare storie, per narrare gesta e avventure di un popolo sconosciuto, il tutto dentro

Nella pag. precedente una scena di *Bestie*, di Paola Berselli e Maurizio Ferraresi, regia di Stefano Pasquini (foto: Stefano Vaja); in questa pag. gli attori-detenuti della Compagnia la Fortezza in *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero la scuola dei buffoni*, drammaturgia e regia di Armando Punzo (foto: Stefano Vaja).

un tempo che, via via che procede il viaggio-narrazione, si fa sempre più rarefatto: alla parola si sostituisce l'immagine proiettata o la gestualità più essenziale. Raffinatezza espressiva, misura e restituzione sia fisica che simbolica di un itinerario di ricerca di poesia sono la cifra di una felice collaborazione tra artisti. *Renzia D'Inca*

Koltès à la Dostoevskij

PROCESSO EBBRO, di Bernard-Marie Koltés. Traduzione di Carlotta Clerici. Studio registico di Alessio Pizzech. Con Marion D'Amburgo, Francesco Acquaroli, Valentina Banci, Giulia Innocenti, Ilaria di Luca, Giuseppe Nitti, Laura Panti, Edoardo Ribatto. Prod. Armunia, Festival Inequilibrio. FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Di uno studio si trattava e di una sfida quella lanciata dal giovane regista toscano Alessio Pizzech che ha scelto di avventurarsi nell'allestimento di un lavoro giovanile di Koltès, un testo dalla macchina narrativa e dalle suggestioni tematiche molto complesse, legato com'è alle problematiche psicologiche care a Dostoevskij e in particolar modo ai personaggi di *Delitto e Castigo*. Pizzech si è generosamente spinto ancora più in là in questa sua esplorazione nelle sfere più tormentate della natura umana, decidendo di dar vita a un allestimento corale - sono ben otto fra attrici e attori a interagire in contemporanea sulla scena -, assumendosi la difficoltà di conduzione di una struttura drammaturgica particolarmente articolata e densa di implicazioni ontologiche. Il

lavoro che abbiamo visto, è complessivamente convincente almeno per quanto riguarda l'ideazione registica e la robustezza del *plot*, che vede in scena personaggi soli e solitari, incapaci di relazioni dinamiche, in crisi di identità. Le tematiche soggettive oscillano da storie di tradimenti, a sconfitte esistenziali, fallimenti e incomunicabilità delle relative esperienze. Pizzech ha deciso di far incrociare attori provenienti da esperienze diverse che hanno dato

prova di una complessiva maturità artistica anche se il percorso per ottenere una maggiore pulizia sia testuale che di interpretazione e di interazione fra le diverse personalità e personaggi sarà ancora lungo. La presenza magnetica di Marion D'Amburgo, che in scena compare come personaggio muto e inquietante nel suo incedere maestoso e insieme di straordinaria energia evocativa chiude egregiamente il sipario su un processo di lavoro che ci sembra pro-

Monticchiello

SUL GUADO tra ricordo e futuro

La memoria e il futuro sono il nutrimento del Teatro Povero di Monticchiello, e gli acidi che lo corrodono. Un paese intero in scena, quest'anno con quaranta attori di tutte le età, e gli altri abitanti del piccolo borgo toscano ad accogliere gli spettatori e a curare i "contorni" dello spettacolo. Proprio in questa edizione, l'esperienza di autoriflessione comunitaria attraverso il teatro compie quarant'anni e, come dichiara esplicitamente il titolo, torna ai tempi della guerra o a quelli di povertà immediatamente successivi. Ma si volge anche a ricordare una delle prime storie messe in scena, nel 1969, quella dello scampato eccidio nazista dei paesani. Celebra una delle sue attrici di più lungo corso, la storia della sua vita e il suo impegno nel Teatro Povero, e si interroga su come continuare e se continuare a rappresentare la propria realtà. In questo angolo incantato del senese, poco lontano dall'utopica, rinascimentale Pienza, la rottura è evidente anche per il visitatore più distratto: il turismo, un turismo perfetto e anche un po' leccato, ha sostituito antiche economie di sussistenza agricola, in fretta, di furia. Se camminate per Pienza, appunto, vi sembra di essere in un supermarket della "toscanità", pecorino, olio d'oliva, vino, salumi, campagna e case da affittare (ora, peraltro, il tutto è minacciato dalla costruzione di un mostruoso megavillaggio di vacanza!). Ha senso, per i monticchiellesi, raccontare ancora di stenti contadini, di episodi della Resistenza, in questo presente di trasformazioni e incerti futuri? Se lo chiedono due attori che iniziano lo

ANNIQUARANT'ANNI, autodramma ideato, scritto e recitato dalla gente di Monticchiello. Regia di Andrea Cresti. Prod. Teatro Povero, MONTICCHIELLO (Si).

spettacolo, uno che avvita e uno che svita la scena, impersonando una stasi dubbiosa che ritornerà più volte dagli emozionati ricordi, in una scena fantasmatica, con praticabili, scheletri di costruzioni, veli. Al suo centro una donna, Elda, che racconta, vede le immagini, i volti, i patimenti del passato, ma anche le lotte, le speranze, la fatica di una vita migliore da strappare a una terra dura, di creta, e a venti di guerra che debordano fino all'attualità. Molti fili, troppi forse, si intrecciano, con salti tra il presente di ragazzi che non capiscono e svirati "passati", in uno spettacolo con momenti coinvolgenti, commoventi, e altri decisamente poco riusciti, specie quando ci si interroga su cosa fare. Il nodo non è da poco: è la memoria troppo facile fuga, a volte, non solo in questo caso, dalle responsabilità di capire, di agire il presente. Qui tutto è risolto magicamente, con una banda che appare dal buio che aveva assorbito i personaggi partiti per scappare dalla misera campagna o passati ad altra vita e contagia la voglia di festeggiare. Si apre la misteriosa valigia che ha attraversato tutto lo spettacolo: splende di teatrale luce, senza rivelare a noi spettatori il segreto del suo carico da portarsi ancora dietro, verso i giorni che verranno. *Massimo Marino*



metta assai bene sia per la ricchezza delle suggestioni create dalla regia sia per la quantità e qualità di materiali drammaturgici e di scrittura scenica depositati e ben individuati in questa prima proposta di visione. Un lavoro che non potrà che crescere. *Renzia D'Inca*

Fantocci per Bernhard

ALLA META, di Thomas Bernhard. Diretto e interpretato dal Teatrino Giullare. Prod. Teatrino Giullare. FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Teatrino Giullare sfo-
tuisce la parola son-
tuosa, avvilita su se stessa, mordente
di Thomas Bernhard e la traduce con
l'evidenza delle immagini. All'inizio una
sedia, un baule, degli abiti ingombrano
la scena in una luce grigia. Poi appare
un artigiano, e finalmente la madre, un
pupazzo dal volto scuro, sprofondato
sulla poltrona, appoggiato su una mano-
vratrice incappucciata di nero, visibile
solo in certi momenti di rivelazione e di
crisi. La voce, amplificata e distorta,
contribuisce a creare l'immagine di una
decrepitezza senza speranza, incattivita.
La figlia, interamente un pupazzo,
riempie il baule per una partenza (poi lo
svuoterà): ha qualcosa di più leggero,
pur con le stesse fattezze rigide e scure;
c'è in lei una speranza attonita che non
è diventata ancora cinico disincanto, la
condanna della madre vedova, sposata-
si solo per la fonderia e la casa sul mare
del marito. Questa donna, simile a un
mitologico mostro parassita acquattato
nell'ombra, ripete gli stessi atti da
anni, vede qualche spettacolo
sempre insoddisfacente, attende di
rag-

Schuster

Ricordi di guerra DI UN EROE MORENTE

Dopo il grande viaggio nell'India epica e mitologica del *Mahabharata*, Massimo Schuster ritorna al "suo" Mediterraneo, culla di tutte le grandi storie indoeuropee, con un nuovo, bellissimo spettacolo (ma perché viene così trascurato dai teatri italiani?), questa volta tratto dall'*Illiade*, e un nuovo creatore di marionette, Roberto Abbiati, che, con cifra personalissima, va a riempire il vuoto lasciato da Enrico Baj. L'ultimo guerriero del titolo è Achille che, morente, ripercorre luci e ombre della sua vita prodigiosa e della guerra di Troia: la nascita, le tante imprese, il tradimento e la fuga di Elena, l'assurdo sacrificio di Ifigenia, le profezie di Calcante, la morte di Patroclo, l'uccisione di Ettore e di Astianatte e il rogo della città conquistata dai Greci dopo dieci anni di assedio. Di Achille in realtà, in scena, ce ne sono tre: un pupazzo grande, sempre presente e accasciato su una sedia, uno piccolo di terracotta, che si muove e parla, e uno in carne e ossa, lo stesso Schuster, demiurgo e voce narrante in prima e terza persona. Con una tecnica raffinata e complessa, in cui si intrecciano diversi piani narrativi, dipana con grande semplicità ed efficacia non solo la storia di un eroe morente, ma anche quella della decadenza del suo mondo nel passaggio dal matriarcato al patriarcato, dalle divinità ctonie a quelle olimpiche. Schuster, con un grembiulone da artigiano, si muove in un regno-atelier pieno di vecchi bauli, corde, pezzi di ferro e di legno, con cui sono anche fatte le inquietanti marionette dalla testa di terracotta appese a ganci in attesa di prendere vita. Sono uomini e dei, a cui questo "aitante Geppetto" malinconico e bonario, violento e gigione, dà voce e movimento, tra un sorso di gin e un brano di jazz. Ricorda un po' certe performance di Mimmo Cuticchio in cui, tra l'uomo e le sue creature di legno, si instaura un rapporto appassionato, quasi carnale, e le distanze tra la realtà e il mondo metaforico del teatro di figura si annullano magicamente. In questo modo i testi antichi mostrano la strada che porta all'oggi, alle nostre guerre e attuali scontri di civiltà. Troia non è poi così lontana e la freccia conficcata nel tallone di Achille ci ricorda che nessuno è invulnerabile. *Claudia Cannella*



L'ULTIMO GUERRIERO, testo, regia e interpretazione di Massimo Schuster. Scene e marionette di Roberto Abbiati. Luci di Silvio Martini. Prod. Théâtre de l'Arc-en-Terre- TJP Strasbourg/Centre Dramatique National d'Alsace e le Théâtre des Salins, scena nazionale di Martigues. FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Nella pag. precedente una scena di *Anni quarant'anni*, scritto e interpretato dalla gente di Monticchiello, regia di Andrea Cresti; in questa pag., in alto, Massimo Schuster, autore, regista e interprete di *L'ultimo guerriero*; in basso, i pupazzi del Teatrino Giullare per *Alla meta*, di Thomas Bernhard (foto: Alessandro Banducci).

giungere una meta, la villeggiatura, dove sarà divorata dall'umidità, dal freddo, dalla noia. Questa volta l'elemento nuovo è l'invito a uno scrittore di teatro, capace di buttarla in faccia la verità a un pubblico felice di farsi insultare. In un mondo terminale, la morale si gioca per frasi fatte e proverbi, con comportamenti fissati, tutti indizi di una comunicazione consumata. Appare, finalmente, l'uomo: il suo volto è cancellato da una calza. Anch'egli non

si sottrae alla riduzione della parola a macchina di tortura, a assenza di senso. Sullo sfondo di questo spettacolo concentrato si intravede il *Saggio sulla marionetta* di Kleist: solo che la riduzione dei personaggi a fantocci, più che alludere a una grazia primigenia non rovinata dalla maledizione del pensiero, richiama una corruzione senza salvezza, la contaminazione dell'uomo con il meccanismo, e la sua degradazione. *Massimo Marino*



Ofelia è una sedia

AMLETO, da William Shakespeare, di e con Michele Sinisi. Costume di Luigi Spezzatofene. Suono di Claudio De Leo. Prod. Festival Castel dei Mondi, Andria - Fest Teatro, Pontedera (Pi) - Armunia, Castiglioncello (Li). FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li), FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).

È sorprendente l'idea che sottende questo *Amleto* diretto e interpretato da Michele Sinisi. La complessa macchina teatrale shakespeariana è qui ridotta a un soliloquio del romantico eroe con se stesso e i propri fantasmi interni, coi quali dialoga attraverso sedie "da regista", naturalmente vuote. Ognuna di esse rappresenta un personaggio della tragedia e lo veniamo a sapere perché sul retro di ciascuna c'è scritto un nome. Ecco che la sedia-Ofelia prende vita e con lei il personaggio in un dialogo-monologante con Amleto che, in calzamaglia di rigore, sgambetta quasi inciampando fra le diverse sedie-personaggi. Ci sono Polonio, Gertrude, re Claudio, Laerte. Amleto parla con loro o, meglio, parla al posto loro. Lo studio di Michele Sinisi incanta e diverte per l'interessante e originale elaborazione drammaturgica e convince anche il personaggio stralunato, assai poetico, di Amleto. Se di follia si tratta, è follia leggera, quasi metafisica. È un dramma della solitudine oppure la rappresentazione della quintessenza della soggettività? Non è forse vero che i personaggi così come le persone nella vita di ciascuno di noi sono anche ombre di nostre proiezioni interne con le quali noi tutti ci confrontiamo? A questa domanda, più che legittima data la molteplicità di lettu-

re che questo studio permette di avanzare, forse risponde lo stesso Sinisi, attore del *Kismet*. Questo studio nasce infatti all'interno di un laboratorio attivato dentro l'Istituto penale minorile "Fornelli" di Bari e prosegue presso la Cooperativa Questa Città con un gruppo di malati mentali. Ancora una volta il teatro sperimentale pesca e ruba emozioni e idee andando a cercarle in contesti di disagio: questa volta con risultati di particolare segno artistico. *Renzia D'Inca*

Una Puglia da Oscar

DIARIO DI PROVINCIA, di e con Oscar De Summa. Prod. Oscar De Summa, Bologna. FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

La vita a Erchie, paesino in provincia di Brindisi, è sprofondata nella noia, nel ritmo lento, nella vaghezza di giorni che sono uno la fotocopia dell'altro. I suoi abitanti passano il tempo al bar, a sbirciare le donne, dal barbiere, immersi in rituali quotidiani sempre identici a se stessi. C'è il gestore del chiosco, inevitabile punto di ritrovo della popolazione maschile, i tre stralunati vigili del paese, il parrucchiere per uomo dispensatore di rare perle di saggezza e di *look* improbabili, lo scemo del villaggio che non regge l'alcol e tanti altri. Ce li racconta Oscar De Summa, che da Erchie proviene ma vive a Bologna. Ha poco più di trent'anni, ma questo mondo, che sembra (e forse è) arcaico come i paesaggi bruciati in cui è collocato, De Summa lo ha realmente conosciuto e vissuto. E, per raccontarlo, si è messo in gioco in prima persona, senza

neanche cambiare il nome del protagonista. È un po' lui il protagonista, prima ragazzino, poi adolescente e infine giovane che, per evitare l'assfissia esistenziale di quella vita, cerca strade di ribellione. Si improvvisa in assurdi lavoretti, diventa punk con tanto di cresta e anfibi, poi prende una deriva da balordo, ruba auto per sfizio con tre amici, finché non pesta i calli alla Sacra

Corona Unita e uno dei tre finisce male. Ed è proprio in questa seconda parte che viene fuori la vena drammaturgica più interessante di questo giovane narratore. Quando cioè abbandona il pur gustoso, ma non originalissimo, bozzettismo di paese per andare a indagare il cortocircuito che si crea quando dal paese si vuole uscire, romperne ritmo e abitudini, rischiando in proprio, magari ingenuamente, anche la vita. Quanto al De Summa attore, è certo da tenere d'occhio per duttilità, arguzia e non poco carisma nel dar vita, lui solo, alla variegata umanità del suo paese natio. *Claudia Cannella*

Eterno odierno Terenzio

LA SUOCERA, di Terenzio. Adattamento di Fausto Costantini. Regia di Silvio Giordani. Scene e costumi di Chiara Paramatti. Con Nino Castelnuovo, Lorenza Guerrieri e Milo Vallone. LA VERSILIANA FESTIVAL, MARINA DI PIETRASANTA (Lu).

Risolvere un classico dei classici è operazione certo non facile, anche se un autore come Terenzio ben si presta a un adattamento spigliato e gustoso tanto grande è stata la sua capacità di tratteggiare caratteri che appartengono allo specifico del genere umano, al di là delle epoche e dei mutamenti sociali. Una commedia che potremmo definire "borghese" se non fosse per il gergo (nell'adattamento di Fausto Costantini) che si fa a tratti popolare e quotidiano, di un umorismo lieve che strappa sorrisi e qualche riflessione sul senso del comico. L'intrecciarsi delle vicende dei personaggi, vecchi e giovani intenti a nascondersi dentro le maschere dei rispettivi ruoli di padri di madri e di figli, scorre piacevolmente anche grazie alla briosa interpretazione di due attori di razza assai noti quali Nino Castelnuovo e di Lorenza Guerrieri, anche se avremmo preferito non sentire la battuta tormentone di una famosa pubblicità della quale Castelnuovo era protagonista e che niente c'entrava. La regia tenta una sdrammatizzazione dei personaggi inserendoli in una contestualità contemporanea. Gli abiti di scena sono odierni e quotidiani, basti pensare che il *servus currens* è vestito da meccanico; e anche la costruzione degli ambienti e gli ogget-



ti di scena risentono di questi aggiornamenti. Tuttavia non sempre l'adattamento convince, come se fra la macchina narrativa - che comunque è datata - e lo sguardo di chi assiste ogni tanto si aprisse una contraddizione di senso. In ogni caso la verve del cast e la struttura drammaturgia tengono insieme uno spettacolo che diverte e ogni tanto porta a riflettere sui caratteri e sulle piccole manie che contraddistinguono il genere umano, sui quali si fonda la migliore tradizione della commedia dai latini ad Eduardo de Filippo. *Renzia D'Inca*

La servetta è una strega

MARGARITA E IL GALLO, di Edoardo Erba. Regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Massimo Poli. Con Maria Amelia Monti, Gian Felice Imparato. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE.

Una commedia dai risvolti lievemente boccacceschi, un rigoroso taglio stilistico di regia, una lingua padana genere *gramelet* musicalissima e fantasiosa ideata da Edoardo Erba, un brioso *ensemble* di attori ben diretti da Chiti fanno di questa commedia ambientata nel Cinquecento e dal sapore vagamente machiavellico di *Mandragola* un divertente e spiritoso affresco di costume. La vicenda è di per sé lineare e ricorda certe situazioni cinematografiche da "proposta indecente"; ma il trattamento, affidato sia alla dram-

San Miniato

TESTIMONI di un mondo senza Dio

LA ROCCIA, di Thomas Stearns Eliot. Elaborazione e drammaturgia e regia di Pino Manzari. Scenografia di Daniele Spisa. Costumi di Massimo Poli e Antonella Zeleni. Luci di Riccardo Tonelli. Musica dal vivo (percussioni) Maurizio Picchiò. Con Massimo Foschi, Maddalena Crippa, Alice Bachi, Gabriele Carli, Elisa Di Eusanio, Adriano Evangelisti, Fabiana Lazzaro, Giovanni Manzari, Sandro Palmieri, Tiziano Panici, Elena Polic Greco, Lorenzo Proffita, Fabrizio Romano, Giovanni Scifoni e Alice Spisa. Prod. Istituto del Dramma Popolare, SAN MINIATO (PI).

La Festa del Teatro di San Miniato ha festeggiato i suoi sessant'anni nella fedeltà a una drammaturgia di argomento spirituale e religioso, pure affrontato a volte in maniera non tradizionale: in occasione dell'anniversario è stato scelto un testo - come sempre in prima italiana - che affronta uno dei nodi più dolorosi, spinosi, per chi si affida a una visione confessionale o religiosa del mondo. E cioè l'indifferenza, che sembra irrimediabile, del mondo moderno verso la fede, in un contesto in cui Dio e la religione sembrano avere perso ogni posto e non essere più necessari né plausibili. È questo il tema de *La roccia* (1934), di Eliot: un lavoro di sorprendente modernità e attualità nel trattare di secolarizzazione della società e della vita. Per

l'autore l'uomo rifiuta Dio un po' per convinzioni politiche, un po' perché è "evoluto" per i progressi della scienza e della tecnica, un po' perché è egoista e attento solo ai beni materiali e al possesso. Ma il dramma si rivela attuale anche nello smascherare gli opportunismi di chi, come il Plutocrate, sostiene falsamente, ci verrebbe da dire sponsorizza, la validità perenne della fede in quanto fondamento di "stabilità" sociale, in parallelo con il credo laico della Libertà e del liberismo.

Eliot risponde a tutto questo con la forza di una grande poesia, di un coraggio di vivere e di credere che riesce ad apparire assolutamente contemporaneo. Sul filo di una intensità che si fa toccante profondità spirituale nell'evocazione del protagonista, il Testimone invocato, il Guardiano, Pietro. La risposta, per Eliot, è e resta comunque nella Chiesa, la Roccia che non crollerà mai, anche se il mondo sembra dimenticare lei e il suo Dio. Il testo è oratoriale, intessuto di teso e vibrante lirismo, in una scrittura poetica che si affida tutta al Coro, mattatore indiscusso dal quale i personaggi (Pietro a parte) escono. Pino Manzari risolve tutto nella fedeltà rigorosa alla lezione del suo maestro Orazio Costa, alla sua pratica del "coro drammatico" e al suo classico lavoro sulla recitazione in versi. L'esito è soddisfacente, vista anche la qualità e l'affabilità del gruppo di giovani attori e alla robustezza dell'interpretazione di Massimo Foschi (Pietro). Già impegnativo così, *La roccia* è stato di fatto appesantito, in maniera del tutto superflua, dall'inserimento di alcune scene sul difficile, drammatico rapporto tra Eliot e sua moglie Vivien, forse aggiunte solo per trovare una parte anche per Maddalena Crippa, "star" di questa edizione della Festa. In più, l'occasione del sessantennale ha suggerito anche una parte iniziale, culminante con un dibattito da "teatro nel teatro", in cui gli attori, usciti dai personaggi, si chiedono se esista un rapporto concreto tra tanto parlare di fede e di Dio sul palco della Festa e la tragica realtà dell'uomo, gli orrori del mondo; a cominciare dai morti per un bombardamento in quella stessa piazza, nel 1944.

Francesco Tei

Nella pag. precedente Michele Sinisi, regista e interprete di *Amleto*, di William Shakespeare (foto: Alessandro Banducci); in questa pag. Gian Felice Imparato e Maria Amelia Monti in *Margarita e il gallo*, di Edoardo Erba, regia di Ugo Chiti.

maturgia che alla supervisione attenta della regia, lasciano lo spettatore piacevolmente sorpreso dalle trovate e dalle uscite verbali della servetta, ingenua ma niente affatto stupida di Maria Amelia Monti, di fatto protagonista dell'intreccio

e della beffa. Si ride di gusto, insomma, e si rimane affascinati dalla freschezza con cui sono tratteggiati i tic, le manie, le spigolature di un *demi-monde* così lontano dai nostri tempi (la commedia è ambientata nel Cinquecento in una situa-



zione ambientale e sociale assai diversa dalla nostra), ma che riesce a spiazzare e coinvolgere per la capacità di descrizione dei caratteri dei diversi personaggi, ciascuno con una propria maschera e un proprio peculiare modo di stare sulla scena. Bene in particolare Maria Amelia Monti, servetta ma anche figlia di strega, in un ruolo congeniale comico-surreale. *Renzia D'Inca*

In viaggio sul ponte

IL MIRACOLO, di Firenze Guidi da *Il bordello galleggiante* di Sian Rees. Regia Firenze Guidi e David Murray. Scenografia di Francesco Cinelli. Costumi di Sian Jenkins e Claire Tucker. Luci di David Abra. Suono di Massimiliano Fierli. Videomix dal vivo Gilberto Arpioni. Con trentaquattro giovani attori-performer provenienti da Islanda, Francia, Germania, Irlanda, Galles, Inghilterra, Svizzera, Albania, Italia e Stati Uniti. Prod. Elan, CARDIFF - Elan-Il Frantoio, FUCECCHIO (FI).

La regista italo-gallese Firenze Guidi, come tutte le estati al lavoro a Fucecchio, suo paese di origine, conferma anche nello spettacolo 2006 la sua grande capacità di sfruttare (o inventare) la suggestione e la teatralità di uno spazio. Questa volta, a Ponte a Cappiano, si tratta del ponte stesso che dà il nome al luogo, una struttura insolita - quasi un presidio, abitabile - dell'epoca medicea. Ponte e rive del fiume su cui è costruito diventano palcoscenico: e il pubblico, alla fine, assiste dall'altra sponda all'azione collocata nel parco-giochi sulla riva (un momento, visivamente, di grandissima bellezza). Addirittura emozionante, prima, la scena in cui lo spettatore, sulla struttura medicea, vede venirsi incontro tutti insieme i personaggi, in gruppo: queste figure di uomini e di donne sembrano uscire vivi e imperiosi, imponendo a chi guarda una sensazione di misterioso sgomento, da quel Settecento in cui si svolge la vicenda; in più c'è il fascino, intenso, della femminilità turbante delle donne che sono le protagoniste della storia. *Il miracolo* rievoca la vicenda di duecentotrentasette prostitute inglesi che, dalle prigioni di Sua Maestà, vennero imbarcate nel 1789 a forza fino alla lontanissima Australia, per diventare spose dei coloni del Nuovo Galles del Sud e - soprat-

tutto - le madri dei nuovi australiani. Come d'abitudine, in omaggio al suo ideale di *performance-montage*, lo spettacolo, nato in parte da improvvisazioni la cui traccia è ancora avvertibile, punta molto, nel suo linguaggio, sulla fisicità, sul movimento, sullo scontro e l'interazione tra i corpi. Firenze Guidi cerca anche di coinvolgere il pubblico, di avvicinarlo il più possibile ai personaggi e al loro percorso fisico e emozionale, che ripercorre la lunga navigazione, l'avventura impossibile e "miracolosa" di queste donne e dei loro carcerieri-accompagnatori. Come altre volte, però, proprio questa corporeità esibita e frenetica, in certi momenti, assume qualche cosa di esteriore, di astratto, paradossalmente di disincarnato. Inoltre, si percepisce poco l'idea di una civiltà che si libera da chi è "colpevole", chi è "deviante" o "diverso". *Francesco Tei*

I bilanci di Cencio

ME MEDESIMO, di e con Alessandro Benvenuti. Prod. Benvenuti srl. **VOLTERRA-TEATRO ANNO XX** (Pi).

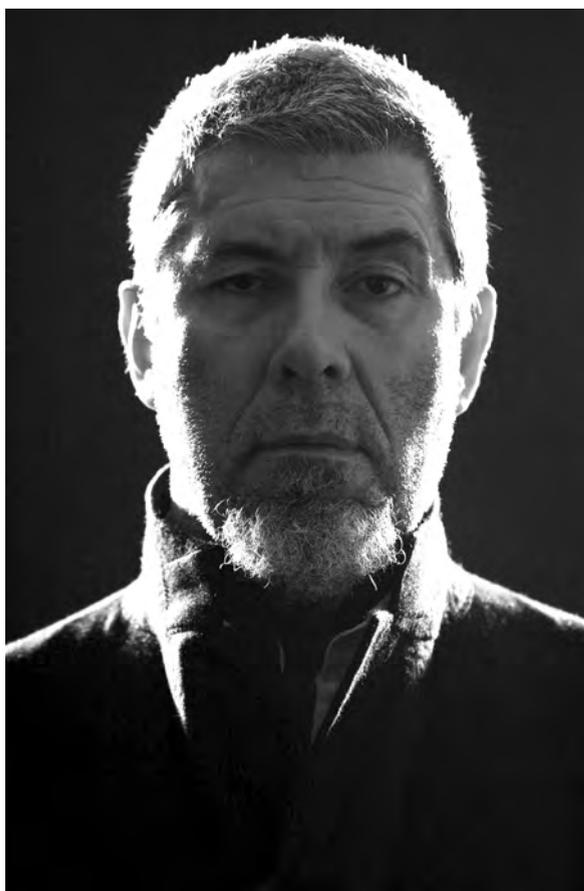
Tra il comico e l'acido, il dramma e la farsa, un monologo fitto fitto di autocitazioni, ironie, giochi verbali, canzoni e sfottò: nel nuovo lavoro di Alessandro Benvenuti c'è davvero un impasto ricchissimo di humour e comicità. Benvenuti torna alle scene inventandosi un personaggio umanissimo, un cin-

quantenne in crisi esistenziale fra autobiografismo generazionale e individuale, un uomo ("me medesimo", appunto) che un po' assomiglia allo stesso autore un po' a molti suoi coetanei a confronto con i fallimenti che inevitabilmente la vita vissuta sufficientemente a lungo per accumulare abbastanza esperienze porta a galla. Così Cencio, questo il nome del personaggio, imbraccia una chitarra, pensa ad alta voce e fa un bilancio della propria vita, e canta la sua personale storia, una ballata fra il malinconico e il sarcastico, in cui si accavallano le vicende della sua esistenza e di quella dei suoi amici, figli, donne, amori. Dopo i successi della saga, scritta a quattro mani con Ugo Chiti, del fenomeno tutto toscano di *Casa Gori*, vista sia al cinema che in versione teatrale, dove Benvenuti interpretava moltissimi personaggi, questo nuovo copione, interamente ideato dal regista e attore fiorentino, ci porta dentro atmosfere forse più intimiste ma sicuramente altrettanto esilaranti. La necessità di portare in scena questa figura di uomo sconsolato nasce, scrive Benvenuti, dalla necessità di scrivere un racconto sul dolore: «Sulla paura di non riuscire a dare una sicurezza economica alla propria famiglia. I tagli alla cultura da parte del governo, la dura realtà del mercato, il desiderio di continuare a credere che i progetti, la qualità, siano ancora vie possibili». *Renzia D'Inca*

Scaccia goldoniano

UN CURIOSO ACCIDENTE, di Carlo Goldoni. Regia di Beppe Arena. Scene di Andrea Bianchi e Laura Forlani. Costumi di Antonia Petrocelli. Con Mario Scaccia, Debora Caprioglio, Rosario Coppolino, Mario Patanè, Antonella Piccolo, Consuelo Ferrara e con la partecipazione di Edoardo Sala. Prod. Compagnia Molière - Teatro di Sicilia - Crì Cremona. **PLAUTUS FESTIVAL 2006**, SARSINA (Fo), OSTIA ANTICA (Rm).

Commedia goldoniana del 1760, *Un curioso accidente* è un intrigo amoroso costruito con tecnica sapiente, un testo classicissimo soprattutto in senso strutturale: nella studiata alternanza delle scene, nel parallelismo tra la vicenda sentimentale dei padroni e quella dei servi, nell'immane lieto



fine che soddisfa insieme il sentimento e la morale. Un gioco ironico, ritmato, condito di qualche arguzia e capace di preservare la verosimiglianza. La vicenda è quella di una nobile damigella innamorata di uno squattrinato tenente. Per vincere l'opposizione paterna alle nozze, la fanciulla mette in moto un intrigo, facendo credere al genitore che la futura sposa sia la figlia di un suo acerrimo nemico, un borghese arricchito. Lo sventurato genitore, convinto di far dispetto a costui, spronerà il tenente a rapire l'amata per costringere il padre della fanciulla ad acconsentire al matrimonio, finendo per gabbare se stesso. La messa in scena di Beppe Arena resta fedelissima al testo, nella struttura e nel linguaggio, non pretende di disegnare parallelismi con l'epoca moderna, né di suggerire apologhi universali, ma, pur limitandosi alla pura restituzione del *divertissement* d'epoca, va apprezzata per la misura e una certa attenzione ai dettagli, anche se lo spettacolo, presentato qui in anteprima estiva, va ancora rifinito, specie nei tempi scenici. Su tutto e tutti svetta il veterano Mario Scaccia, il quale non fa altro che tramutare il personaggio in se stesso, con una naturalezza radicata nel mestiere, tanto più ammirevole perché unita a uno schietto spirito giocoso. Graziosissima Debora Caprioglio, diligente nello snocciolare versi, anche se in fondo non va oltre la rappresentazione del carattere. Bene gli altri, fra tutti Edoardo Sala e Rosario Coppolino. *Simona Buonomano*

Una tragedia da appartamento

THE SECRET ROOM ideazione e regia di Renato Cuocolo. Traduzione Stefania Bertola. Con Roberta Bosetti. Prod. Iraa Theatre, AUSTRALIA.

Non una messa in scena, ma un rito collettivo che nelle premesse appare seducente: *The secret room* traccia una via alternativa al rapporto attore e spettatore, abolendo in modo definitivo la distinzione tra i due, come pure quella tra realtà e finzione, e sostituendo lo spazio teatrale con un comune appartamento, dove sette ignari spettatori/convitati si riuniscono per una cena offerta da un'aligida padrona di casa, che, tra le pieghe di una comunissima conversazione, si prepara a dare sfogo, a fine pasto, al proprio dramma privato. Roberta

Roma / Metamorfosi

ACROBAZIE per un frigorifero

LES 7 DOIGTS DE LA MAIN, ideazione collettiva, scrittura, direzione artistica e interpretazione della Compagnia Les 7 doigts de la main. Scene di André Labbé. Costumi di Manon Desmarais, Judy Jonker, Hélène Tessier. Musiche di DJ Pocket e Erich Kory. Disegno luci di Jean Laurin. Direzione e realizzazione video di Olivier Tetreault. Prod. Les 7 doigts de la main (Canada). FESTIVAL METAMORFOSI, ROMA.

Qui, come spesso accade, la cornice è poco più di un pretesto: un *loft* dove un gruppo di giovani è alle prese con una convivenza, tra quotidianità, piccole manie, solidarietà e conflitti. Si allude a tematiche universali quanto generiche: le varie forme che assumono i rapporti umani, la capacità di divertirsi e stare insieme, la solitudine, la ricerca di comunicazione o comprensione. La fusione tra teatro e circo è insomma sbilanciata a favore del secondo elemento, abdica di fronte alla sfida del racconto, mentre la parola è confinata in pochi spezzoni di dialogo e allusioni scherzose rivolte al pubblico, con l'unica concessione di una poco originale poesia sul tema della solitudine. Diversamente accadeva a esempio negli esperimenti condotti proprio da Giorgio Barberio Corsetti, oggi direttore artistico del festival, che con le sue *Metamorfosi* tratte da Ovidio, o gli *Argonauti*, indipendentemente dai risultati, aveva aperto, ci sembra, una strada più ambiziosa e potenzialmente molto più feconda nella fusione teatro, circo e letteratura. Posto questo limite, *Les 7 doigts de la main*, risulta nondimeno uno spettacolo divertente, piacevole da guardare e dotato di un alto tasso di creatività. Acrobazie aeree, contorsioni, *diàbolo*, giochi di equilibrio, capriole, coreografie acrobatiche sono una festa per gli occhi. Si valorizza la *clownerie*, con interventi che appaiono quasi estemporanei. Video, musiche e danze intersecano i linguaggi, e la sapiente alternanza di ritmi dilatati e sincopati denota un grande senso dello spettacolo. Sorprendente infine l'approccio del tutto insolito agli oggetti scenici, che travalica il loro uso quotidiano, trasfigurandone il senso: una poltrona, una vasca da bagno, un frigorifero divengono strumento di acrobazie, si arricchiscono di significati simbolici, segnano il passaggio tra reale e immaginario. *Simona Buonomano*

Il sodalizio tra teatro e circo, celebrato dal Festival Metamorfosi alla sua quinta edizione nella capitale, vive ancora soprattutto di esperienze d'esportazione. È il caso della giovane compagnia canadese *Les 7 doigts de la main*, che con l'omonima messa in scena apporta al genere una ventata di freschezza, sia pure radicata in una scuola quale quella del Cirque du Soleil, gruppo in cui tutti questi artisti hanno militato. La sostanza è, in fondo, sempre la stessa: un insieme di "numeri" circensi ad alto tasso di spettacolarità, inseriti in un contesto teatrale.

Nella pag. precedente Alessandro Benvenuti, autore e protagonista di *Me medesimo*; in questa pag. una scena di *Les 7 doigts de la main*, della compagnia omonima (foto: Christian Tremblay);



Bosetti, davvero brava, lascia interagire i suoi ospiti, serve il cibo chiacchierando di cose comuni, fa molte domande, improvvisa quando serve, dirottando però il discorso su argomenti chiave che più tardi le serviranno da puntelli per tirar fuori la sua tragedia. Medium di uno strano cerimoniale che sacralizza lo spazio e gli oggetti, tra allusioni e mezze parole la donna lascia intuire qualcosa di inquietante. Ci si sente messi a nudo, osservati, ma allo stesso tempo si chiac-

chiera con gli altri, ci si conosce. Il contesto-teatro non esiste più, non sai più bene chi guarda e chi è guardato, chi parla e chi ascolta, chi recita e chi no. Qualcuno fa delle confidenze, qualcuno si commuove. Un'esperienza persino pericolosa, viene da pensare. Ma l'attesa è tale che tutto poi si consuma con qualche delusione. La padrona di casa ci conduce nel cuore della stanza segreta del titolo, e qui svela un fosco dramma familiare, simulando egregiamente

una crisi emotiva a cui tutti prendono parte. Subito dopo ti mette alla porta: la vita va avanti, lascia intendere, con la convinzione che i traumi siano stati forse non spazzati via, ma ricuciti nella normalità. Fuori dalla situazione comunicativa, nuova e coinvolgente, resta davvero poco. A deludere è soprattutto la drammaturgia, poco strutturata, tutta finalizzata al dramma finale, dove però il grande segreto della donna, presto intuito, sa di già visto e già sentito. La tragedia si consuma in pochi minuti, resta in superficie, scivola via come un brutto sogno. *Simona Buonomano*

Scena Verticale

Bruciata viva per (dis)onore

DISSONORATA (Un delitto d'onore in Calabria), di e con Saverio La Ruina. Prod. Scena Verticale, Castrovillari (Cs). FESTIVAL BELLA CIAO, ROMA e BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.



Reste impressa negli occhi e nella mente l'immagine solitaria di questa donna, grazie alla forza di un linguaggio evocativo e pregnante, che, sia pur nella semplicità dell'allestimento, dà vita a un universo parallelo divertente, e struggente. Saverio La Ruina scrive e interpreta benissimo questo testo essenziale, in stretto dialetto calabrese, con una potenza comunicativa tale da essere comprensibile a tutti. Di più: ti fa sorridere, ti fa commuovere, ti fa pensare. Un'anziana donna, ma potrebbe anche essere il suo fantasma, seduta al centro di un vuoto, accanto a lei solo la sua ombra, proiettata da una luce fioca, attraverso una grata. Il racconto è un lungo flashback, che riproduce efficacemente i percorsi della memoria, la capacità di fissare alcuni dettagli apparentemente insignificanti, ma essenziali se letti nella giusta chiave. Lo spazio si riempie, si trasforma grazie alla potenza della parola: appaiono la campagna calabrese, con l'arsura e i cieli tersi, le modeste case, i pascoli e le stalle. Un mondo ancestrale, popolato di donne vestite a

lutto, educate a camminare guardando sempre a terra, contando le pietre; un mondo affollato di padri-padroni e mariti-padroni, detentori di qualsiasi diritto. Come nel mito, la storia di questa ragazza, sedotta da un giovane che promette di sposarla, poi condannata a morte dalla famiglia che ha scoperto la sua gravidanza, è una rappresentazione simbolica della condizione femminile: il parallelismo tra l'universo musulmano e quello dell'Italia arcaica, accomunati da una morale distorta, produce un messaggio universale. Il riferimento tuttavia è molto preciso: Pasqualina, sopravvissuta dopo che il fratello ha tentato di bruciarla viva, resterà sfigurata, col mento forzatamente attaccato al petto, sopravvivrà, riuscirà a partorire e a raccontare, proprio come la giovane cisgiordana Suad, che ha rivelato la propria storia in un noto libro. Questo, che sembra un racconto d'altri tempi, si colora così di urgente attualità, e la trasposizione della vicenda nell'orizzonte di un'Italia vicina nel tempo e nello spazio, assolutamente verosimile, costringe a fare i conti con il nostro universo, italiano, cattolico, civilizzato. Tante le scene memorabili, come quel consesso di famiglia che dovrà sentenziare la condanna a morte, o le allucinazioni della convalescenza, che trasformano il parto nella stalla in una visione evangelica. Il parallelismo con la nascita di Gesù segna tutta la distanza tra l'autentico sentimento religioso e l'oscurantismo fondamentalista, ma il finale si spoglia di qualsiasi retorica o ideologia, resta ancorato all'oggettività di un'esistenza ormai compiuta, quella di Pasqualina, che insegna ad accettare il proprio destino e a cambiare la Storia. *Simona Buonomano*



4 Segretarie «miti pretese»

ROMA ORE 11, di Elio Petri. Diretto e interpretato da Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti, Mariàngeles Torres. Produzione Mitipretese e Festival Bella Ciao, in collaborazione con Artisti Riuniti e PAV. FESTIVAL BELLA CIAO - IL BALSAMO DELLA MEMORIA, ROMA.

Come un *ensemble* ben rodato e accordato, sovrano di se stesso e emancipato dalla bacchetta del direttore, risuonano all'unisono con grande grazia e ritmo le quattro interpreti-registe di *Roma ore 11*, che senza temere di sacrificare le rispettive individualità, le hanno poste al servizio del loro primo lavoro insieme. Scelta e cifra godibilissima questa collettiva, unita a una lievità tutta al femminile: risultato, uno spettacolo sensibile e divertente accolto con entusiasmo dal pubblico del Festival Bella Ciao, diretto da Ascanio Celestini. Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti, Mariàngeles Torres, diplomate all'Accademia Silvio D'Amico nei primi anni '90 e poi dirette da registi importanti e diversi, si sono infatti riunite come Mitipretese attorno al progetto di portare in scena il testo (non teatrale) tratto dall'inchiesta che Elio Petri, allora giornalista ventiduenne, condusse per conto del regista De Santis (che ne fece un film) su un tragico fatto di cronaca avvenuto a Roma nel 1951: il crollo di una palazzina dove 200 candidate si erano presentate per un posto di dattilografa con «miti pretese». Una ragazza rimase uccisa, settantesette ferite. Petri incontrò le ragazze, le famiglie, i testimoni, realizzando un reportage acuto ed esemplare (è pubblicato da Sellerio) su miserie e speranze



dell'Italia del dopoguerra. E, anche se il prologo è calato nel presente, con le attrici che tra il pubblico leggono le sconfortanti offerte di lavoro dei nostri quotidiani, lo spettacolo entra in quell'Italia lì, testimoniata anche dalla proiezione di cinegiornali d'epoca. Mandracchia-Reale-Toffolatti-Torres, tre lenzuola bianche appese e quattro sedie per scenografia, in abitini d'epoca o grembiuli si alternano nel ruolo del narratore Petri e in quelli delle aspiranti dattilografe: con esiti esilaranti (vedi gli excursus dialettali, e qui la menzione speciale va a Sandra Toffolatti), a volte toccanti, specie quando intonano con ammirevole bravura i canti delle mondine (*Saluteremo il signor padrone*) e le canzoni popolari (*A tocchi a tocchi la campana sona, Bella burdela*), altre ancora decisamente briosi (vedi il *Cha-cha-cha della segretaria* cantato sul ritmo dei tasti della macchina da scrivere). Plauso dunque alla neo-nata compagnia Mitipretese per aver contaminato di *verve* una narrazione a sfondo sociale (allontanandone lo spettro didascalico), per aver riscoperto la scrittura di Petri, e per il coraggio di essersi messe in gioco lontano da palcoscenici garantiti. *Emanuela Garampelli*

Edipo fra i burattini

EDIPO A COLONO, testo e regia di Ruggero Cappuccio. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Carlo Poggioli. Luci di Michele Vittoriano. Musiche di Carlo Martinelli. Con Roberto Herlitzka. Prod. Associazione Culturale Teatro Segreto, Napoli. **BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.**

Edipo a Colono di Sofocle rappresenta essenzialmente il dramma della morte di Edipo e la sua trasformazione in eroe. Un racconto catartico, che scuote d'un brivido religioso. La narrazione del distacco ultimo di Edipo dalle figlie, Antigone e Ismene, è una vicenda che si innalza dall'umano al divino. Ma a compiersi è il volere degli dei: Edipo rimane comunque l'eroe aspro e impulsivo che proclama la sua

maturgia ritmata da suoni e umori mediterranei. Per l'allestimento presentato alla XXVII edizione di Benevento Città Spettacolo sceglie la forma del monologo, una partitura barocca e struggente per una singolare interpretazione di Roberto Herlitzka. Con la sua figura snella e nervosa, il suo volto poco rassicurante, l'attore piemontese, fasciato in un anonomo gessato, insegue con feroce vitalità i suoi fantasmi. La carnalità del siciliano e del napoletano conferisce un'umanità sanguigna al personaggio di Edipo che, con toni ambigui e vibranti, ripercorre le tappe del suo cammino e prende coscienza del suo dolore. Herlitzka, con consumato mestiere, sfodera ancora una volta l'istrionismo che lo distingue. Duttile e sofisticato, con il solo strumento della voce, riesce a tracciare i contorni di tutti i personaggi del dramma: Antigone, Laio, Giocasta, Ismene, Eteocle, Polinice e Creonte, evocati fisicamente attraverso burattini dalla testa di gesso. Il fascino di un paesaggio lunare, conferito dalla scenografia di Mimmo Paladino, avvolge la scena, che appare così sospesa nello spazio e nel tempo, restituendo fisicità al fantasma di un Edipo ormai stanco e vecchio. *Giusi Zippo*

Al bar, con Pessoa e la Woolf

AUTOBIOGRAFIE DI IGNOTI - LA SFIDA, progetto, drammaturgia e regia di Elena Bucci. Luci e suono di Roberto Passuti e Raffaele Bassetti. Con Elena Bucci, Gaetano Colella, Roberto Bartoli, Dimitri Sillato. Prod. Compagnia Le Belle Bandiere, Russi (Ra). **BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.**

Gli eteronomi di Fernando Pessoa e le molteplici visioni atemporalmente evocate da Virginia Woolf. Nella creazione di *Autobiografie di ignoti*, progetto *in itinere* ambientato nei bar, di cui la prima parte, avente per titolo *La sfida*, è stata presentata a Benevento Città Spettacolo, Elena Bucci tende a (con)fondersi tra questi

elementi letterari in un continuo scarto gestuale e vocale sull'orlo del quale s'innestano brandelli poetici da *L'urlo* di Ginsberg e frammenti di canzoni di Tenco, Paoli, Baglioni, Nick Cave. Ella s'aggira tra le utopie di un luogo "notturno", quasi metafisico, nel quale lascia materializzare varie personalità, espressioni, piccoli concetti di libertà. Attraverso "parole in movimento" scopriamo come i personaggi siano degli "account" di se stessi e al contempo traiettorie di "incontri" solo sfiorati, a volte implodenti, altre l'esatto contrario, nelle *deform-azioni* sonore del contrabbasso di Roberto Bartoli e del piano elettrico e del violino di Dimitri Sillato. A far da contrappunto agisce il silente interlocutore del "barista" Gaetano Colella la cui sequenza di semplici gesti (stappare una bottiglia di vino, versarne il contenuto in un bicchiere, etc.) si trasforma in una sorta di specchio nel quale i medesimi personaggi riflettono la propria identità. «Per creare mi sono distrutto - scriveva Pessoa - mi sono così esteriorizzato dentro di me, che dentro di me non esiste se non esteriormente. Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati brani». In questo pensiero s'incarna la *performance* della Bucci sebbene i suoi eteronomi non sempre siano sorretti da stile e introspezione psicologica capaci di scinderne i caratteri, rendendo alla lunga asfittica la fruizione emotiva. *Francesco Urbano*

La Storia secondo Squitieri

PIAZZALE LORETO, testo e regia di Pasquale Squitieri. Scene e costumi di Eloida Rossi. Luci di Massimiliano Sassi. Musiche di Riccardo Heberspaker. Con Ottavia Fusco e Marino Masè. Prod. Arca Spettacoli e Crt di Cremona, **BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.**

I fatti di Piazzale Loreto segnano senza dubbio una delle pagine più dolorose della storia del Novecento italiano. La guerra di liberazione, a fatica, cercava di riscattare un paese assediato da vent'anni di dittatura fascista. Uno spettacolo, capace di rievocare ciò che Pasquale Squitieri ribattezza le "nostre Idi di Marzo" attraverso lo sguardo d'un animo lacerato e controverso come quello di Edda Ciano Mussolini, poteva essere un'operazione struggente. Una vita, la sua, quasi da eroina tragica,

Nella pag. precedente Saverio La Ruina, autore e interprete di *Dissonorata* (foto: Tommaso Le Pera); in questa pag. le registe e interpreti di *Roma ore 11*, di Elio Petri.

sullo sfondo dell'Italietta fascista: una giovinezza da favola, figlia prediletta del Duce e moglie del Conte Galeazzo Ciano, e poi la tragedia: il padre che determina la condanna alla fucilazione di suo marito. Ma Squitieri ha preferito la strada dell'analisi storiografica. Nell'atto unico *Piazzale Loreto*, presentato a Benevento Città Spettacolo, accosta l'uccisione di Benito Mussolini a quelle di Aldo Moro e di Marco Biagi, e implicitamente accomuna i partigiani alla formazione delle vecchie e nuove Brigate Rosse. Il risultato sembra il frutto di una lettura della Storia un tantino sommaria, se non frettolosa. Sminuire, poi, l'applicazione delle leggi razziali in Italia significa offendere la memoria di chi ha perso la vita in seguito a quell'orribile emendamento, significa non rispettare il dolore dei sopravvissuti alla deportazione. Ottavia Fusco tratteggia una donna compassata e stanca nella prima parte, ieratica nella seconda nella quale, vestita di porpora, si aggira tra sagome colorate (spicca il colore che durante il ventennio rappresentava la libertà) che descrivono un'irriverente danza, sulle note d'un boogie woogie, attorno ai cadaveri di Mussolini e della Petacci. Marino Masè impersona un Giancarlo Fosco, amico di Edda, privato della sua *verve* vulcanica e della sua celebrata ironia. *Giusi Zippo*

I viaggi di Petronilla

PETRONILLA GRAIE di Francesco Suriano. Regia di Stefania De Santis. Costumi di Claudette Lilly. Luci Lóic Hamelin. Musiche di Enrico Venturini. Con Sara Bertelà ed Evelina Meghnagi. Prod. Neraonda, Roma. **BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO** e **FESTIVAL DELLA VAL D'ORCIA, GROSSETO**.

Il viaggio come percorrenza geografica e temporale. Il viaggio come rivelazione, collegamento, invero, diritto all'esisten-

za. Il viaggio come grande metafora dell'umanità, perché chiave di volta del passaggio da una condizione all'altra. Il viaggio che si traduce in attesa, in durata, in fatto-scatenante, in elemento motore d'una vicenda. Ma è il viaggio che non si compie quello che ossessiona Petronilla Graie, ovvero il viaggio che sancisce l'impossibilità di trovare una terra e una vita migliore. In un luogo e in un tempo indefiniti, la donna racconta la sua storia. Se sia tornata a casa dalla sua *Mamuska* o non sia mai partita poco importa: ciò che conta sono i fatti di cui parla, fatti che succedono ogni giorno e che ogni giorno riempiono le nostre cronache. Sono le vicende di un'extracomunitaria (quindi di una "diversa") in fuga da una madre il cui unico pensiero è quello di vederla sposata per poter morire tranquilla. E allora, per renderla fiera della sua creatura, Petronilla le racconta della sua prima avventura in un camion di cocomeri dei quali era riuscita a cibarsi grazie ai suoi denti lunghi e aguzzi. Racconta delle sue traversate nel mare di Tunisi, nel Mar Ionio, nel mare dell'antica Grecia e nel canale di Sicilia. Racconta della necessità di prostituirsi, del suo riuscire a cavarsela grazie alla sua lingua lunga, una lingua portatrice di tutte le lingue, di tutti i paesi del mondo. Petronilla (un'accattivante e maliarda Sara Bertelà) racconta le sue storie citando proverbi e modi di dire permeati d'una macabra ironia; gioca coi contrappunti di *Mamuska* (una prorompente Evelina Meghnagi); "interpreta" le varie tipologie umane incontrate nelle sue peregrinazioni. Ed è tutto un descrivere una ricerca su se stessa che si fa metafora d'una ricerca collettiva di tanti cittadini del mondo desiderosi di trovare ascolto in una terra fattasi improvvisamente troppo piccola. *Stefania Maraucci*

L'anima nel cassonetto

SCARTO, di Riccardo Caporossi, da *Canto alla durata* di Peter Handke. Musiche di Sergio Quarta e Francesco Marini eseguite dal quartetto di sax "4 Venti". Luci di Daniele Santi. Con Vincenzo Preziosa, Claudio Remondi, Davide Savignano, Pasquale Scalzi, Riccardo Caporossi. Prod. Club Teatro-Rem & Cap Proposte. **BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO**.

Un cassonetto dell'immondizia campeggia al centro del palcoscenico mentre lentamente da una quinta appare

un uomo (Riccardo Caporossi) completamente vestito di nero, con pastrano e cappello a falde larghe (un sacerdote?), che ne solleva il pesante coperchio e vi depone un sacchetto. Appena s'allontana, dal contenitore affiora un personaggio dalla rarefatta intensità beckettiana (Vincenzo Preziosa) a metà tra il Nagg di *Finale di partita* e l'U di *Commedia* che si lancia in una logorroica disquisizione sul tema della "durata". Prende così forma *Scarto*, nuovo allestimento della *factory* Rem & Cap - tratto da *Canto alla durata* di Peter Handke - che ha debuttato in prima nazionale a Benevento Città Spettacolo. Quella pattumiera è un oggetto-metafora che custodisce in sé la sintesi filosofica della *pièce* la quale germina nella battuta: "la durata è la sensazione del vivere". E già, perché della vita noi ce ne liberiamo poco a poco, proprio come facciamo con i rifiuti e ciò che permane è la sensazione di essa. In quel solido geometrico finisce per essere fagocitata anche la nostra dimensione sociale che il ritmico ramazzare di due netturbini (Stomp *docet*) avvolge di sardonica musicalità: una sposa vi getta il suo abito nuziale, un operaio la sua tuta, un prete la sua tonaca... Finché una coppia d'infermieri (Davide Savignano, Pasquale Scalzi) interrompe bruscamente l'oratore che tenta nel suo salmodiante monologare di ritrovare il 'filo rosso' di una coscienza finita da tempo nella pattumiera dei sentimenti e del 'sentire' consumistici. Lo afferrano e lo ributtano nel cassonetto. Ma l'uomo in nero - la nostra anima (im)poetica? - torna a sollevare il coperchio ingenerando la coazione a ripetere di un discorso (in) finito, stavolta incentrato sull'uomo, definito «il pezzo di universo tra le scarpe e il cappello». Poi, come per il Sisifo camusiano, eroe assurdo che non trova una chiave di identificazione nella società in cui è immerso, s'impone il senso dell'invettiva rivolta da Claudio Remondi alla carcassa d'un televisore: egli parla alla *nostra* (in)felicità con un disperato imperativo: «Spegniti!». Ecco un esempio compiuto della genialità al servizio della sperimentazione teatrale. *Francesco Urbano*



Ricci/Forte

EURIALO E NISO bulletti di periferia

TROIA'S DISCOUNT, di Ricci/Forte. Regia di Stefano Ricci. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Carmine Pieri. Con Fausto Cabra, Enzo Curcurù, Anna Gualdo, Alberto Onofrietti, Angela Rafanelli. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, Napoli - ASTI TEATRO - FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba)

work in progress sembra accentuarsi e interessare anche la rappresentazione, non a caso diretta dallo stesso Stefano Ricci. La provvisorietà dei palcoscenici estivi, d'altronde, impone una revisione per asciugare ritmi e compattare la tenuta di uno spettacolo che rivela grandi potenzialità e che, per sopravvenute difficoltà organizzative, sarà possibile purtroppo rivedere solo tra un anno, all'inizio della prossima stagione. Eroi di *Troia's discount* sono un Eurialo e un Niso scaraventati dall'olimpico mitico dell'*Eneide* alla desolazione delle periferie urbane. Bulletti che sono carne da macello per vendette tra bande, al soldo di un Enea mafioso che li spedisce a incendiare il supermercato di una gang rivale mentre tre figure femminili - Didone, Creusa e Lavinia - fungono da coro sottolineandone le gesta e non resistendo alla tentazione di un quarto d'ora di celebrità ritagliandosi, all'occorrenza, fulminanti monologhi. La drammaturgia di Ricci/Forte non teme l'eccesso, anzi lo rincorre e cerca di farne stile, non in una alternanza di accenti alti e bassi ma fagocitando il banale e vuoto idioma dei nostri giorni in una struttura linguistica costantemente tesa. Il risultato è vertiginoso e babelico, spiazzante e furbo in una messa in scena che contrappone allo straripare delle parole la calligrafia fragile, nostalgica ma di grande potenza, dei corpi. E la regia evidenzia, in un mondo che degli dei sembra non saper più che farsene, la ritualità dei gesti, le schegge di nobiltà incancrenita che pur permangono nei due personaggi, vittime sacrificali che non rinunciano a essere oggetti d'amore rifulgenti di bagliori al neon. Dalla vestizione di armature, che sono poveri indumenti di una gioventù massificata, alla preghiera blasfema che gronda sperma, la notte fatale e piovosa di *Troia's discount* resta impressa nella memoria grazie soprattutto alla prova di un cast eccellente formato da Anna Gualdo, Angela Rafanelli e Enzo Curcurù, Didone *en travesti*. Giovanissimi ma già straordinari i due protagonisti, Fausto Cabra e Alberto Onofrietti: il primo crea un Niso colmo di introspezione e misura mentre l'altro

disegna un Eurialo istintivo e vitale.

Una performance la loro, ardua per la complessità di ruoli costretti ad una continua alternanza di immedesimazione e straniamento, che li pone di diritto tra i più interessanti nuovi interpreti delle nostre scene.

Nicola Viesti

Atti unici dall'America

BASH, di Neil LaBute. Traduzione di Niccolò Ammanniti. Regia di Marcello Cotugno. Luci di Giuseppe Romanelli. Con Alessia Giuliani, Paolo Sassanelli, Guia Zapponi, Lino Musella. Prod. Beat '72, Roma. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) e BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Eccoli lì i Greci, perennemente nostri contemporanei, a occhieggiare tra le righe di *Bash*, testo in tre atti unici dello statunitense Neil LaBute, drammaturgo caro alla scena off-Broadway ora assunto a notorietà internazionale grazie alle sue incursioni in campo cinematografico. Questa società uccide i propri figli, e i sopravvissuti sono destinati a diventare mostri, pronti a uccidere per salvaguardare una normalità tutta di facciata: è questa la morale che attraversa *Medea Redux*, in cui una ancora giovane madre uccide il figlio quattordicenne nato da un ambigua relazione con un maturo professore, *Ifigenia in Orem*, in cui un padre in carriera uccide il figlio di pochi mesi per scampare al licenziamento, e *Gaggles of Saints*, in cui un gruppo di ragazzi di provincia in gita per il fine settimana ammazza di botte un omosessuale in un bagno pubblico. Per scongiurare il rischio della didascalicità costantemente in agguato (e a soli pochi anni di distanza già così evidente in alcuni testi-culto dei nuovi arrabbiati del teatro inglese degli anni '90), LaBute ricorre a un espediente drammaturgico - assecondato dalla frontalità della messinscena di Marcello Cotugno - che chiama in causa gli spettatori. I protagonisti di *Bash* raccontano infatti le loro storie a interlocutori che il pubblico è invitato di volta in volta a impersonare: il commissario di polizia a cui la novella *Medea* confessa il proprio crimine, lo sconosciuto incontrato al bar a cui il novello Agamennone confida l'infanticidio compiuto, gli amici con cui i ragazzi di ritorno dal weekend si vantano delle loro bravate. Ma quello che più convince in questa scrittura acida e tagliente, restituita dagli attori con un'adesione ai modelli dell'Actor's Studio talvolta un po' stucchevole, sono i margini di oscurità che lascia aperti in queste storie esemplari, strappate alla noia del *politically correct*. Andrea Nanni

Nella pag. precedente una scena di *Petronilla Graie*, di Francesco Suriano, regia di Stefania De Santis; in questa pag. Fausto Cabra e Alberto Onofrietti in *Troia's Discount*, di Ricci/Forte, regia di Stefano Ricci.

Magna Graecia Teatro

Miti nei siti archeologici

ELETTRA - TRE VARIAZIONI SUL MITO, da Sofocle, Euripide, Hofmannsthal. Regia e drammaturgia di Dario De Luca. Con Alvia Reale e Rosario Mastrotta. Prod. Scena Verticale, Castrovillari (Cs).

MEDEA - UNO STUDIO, da *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Musiche dal vivo Peppe Voltarelli. Con Patrizia Zappa Mulas, Fulvio Cauteruccio, Paolo Lorimer. Prod. Compagnia Krypton, Scandicci (Fi). **MAGNA GRAECIA TEATRO 2006.**

romani potrebbero rappresentare un punto cruciale di programmazione contemporanea. Considerarli solo dei contenitori utili alle riesumazioni di una drammaturgia antica come quella dei cartelloni teatrali estivi, li svuota delle potenzialità che avrebbero. Quei Plauto e quei Sofocle che si vedono, spesso mediocrementemente allestiti, potrebbero invece rivelare la strada verso un teatro di qualità che sappia condividere pure le aspettative del turismo. Congegnata in questo senso era la terza edizione del festival Magna Graecia Teatro, che la Regione Calabria ha affidato quest'anno alla direzione di Giancarlo Cauteruccio. Forte di un trascorso da sperimentatore e di un passato prossimo impegnato su Jarry, Beckett e Pinter, Cauteruccio ha disegnato un festival che permetteva di riscoprire una regione archeologicamente quasi sconosciuta e incentivare un teatro che fa ricerca, ma non si disaffeziona dal pubblico. Senza filologie e pedanterie, alla ricerca anzi di un equilibrio che può concedersi l'ironia di Franca Valeri *Vedova Socrate* ispirata da Dürrenmatt, ma anche l'intensità con cui Iaia Forte e Tommaso Ragno ridavano vita al gioco erotico di *Didone ed Enea*. Tra le offerte spiccavano due spettacoli destinati magari la prossima stagione a circuitazioni più impegnative. Il primo convocava *Elettra*, nelle variazioni che dall'archetipo di Sofocle conducono a Hofmannsthal. Per il gruppo di punta calabrese, Scena Verticale, e la regia di Dario De Luca, il percorso era spianato da Alvia Reale, triplice Elettra, brava a far balenare, sotto la superficie del mito, il nocciolo antropologico e animalesco della vendicativa sorella di Oreste. Più stringente ancora, in occasione del cinquantenario della morte del calabrese Alvaro, una nuova edizione di *Lunga notte di Medea*. Al Teatro dei Ruderii di Cirella Vecchia, una Medea dal profilo speciale rivedeva la propria vicenda alla luce di molti dopoguerra. Protagonista Patrizia Zappa Mulas, lo spettacolo diretto dallo stesso Cauteruccio metteva a nudo cicatrici e paure che non possono non far pensare agli odierni migranti, alle età indifese, alla perseveranza che obbliga gli spaesati a resistere e continuare proprio quando il gioco dei potenti si fa duro. Perché ieri come oggi, i cattivi esempi di governo,

Campania, Basilicata, Calabria e Sicilia sono le regioni che ospitano la maggior parte dei nostri teatri di pietra. La consueta gestione di questo patrimonio spesso ne fa solamente siti museali, adatti alle incursioni dei turisti che distrattamente si inerpicano sulle antiche pietre sfogliando ricordi da liceo. Che è già qualcosa. Ma conservazione e manutenzione sono il livello minimo di una politica del patrimonio che voglia puntare avanti, e non indietro. In questa direzione i teatri greco-

prima che di pietas civile, si sprecano: nel caso di Medea erano lo sprezzante sovrano Creonte di Paolo Lorimer, e Giasone, a cui Fulvio Cauteruccio regalava le fragilità degli ex-eroi promossi a uomini di potere. *Roberto Canziani*

Tootsie non decolla

TOOTSIE, IL GIOCO DELL'AMBIGUITÀ, di H. Tory, R. Tiraboschi, M. Nichetti, G. Fulcheri. Regia di Maurizio Nichetti. Scene di Aldo Buti. Costumi di Graziella Pera. Luci di Franco Ferrari. Con Marco Columbro, Chiara Noschese, Enzo Garinei. Prod. Enzo Sanny in collaborazione con Festival La Versiliana. **CATONA FESTIVAL (Rc) e LA VERSILIANA, MARINA DI PIETRASANTA (Lu).**

Quando si ripropone in teatro un testo reso celebre in tutto il mondo grazie a un film di successo, interpretato da un'icona hollywoodiana come Dustin Hoffman, la sfida non è di quelle da poco: innanzitutto per il protagonista, ma anche per il regista, per chi adatta il testo. Insomma, la sfida è quella di trovare una chiave nuova, evitando confronti. Come quando Garinei due anni fa riprese *Vacanze romane*, facendone una versione più vicina a noi come ambientazione e racconto. Su questa scia si inserisce l'operazione di portare in scena un'edizione italiana di *Tootsie*. Una sfida, si diceva, quella affrontata da un genio creativo come Maurizio Nichetti, in questa occasione anche tra gli autori dell'adattamento. Una sfida vinta però parzialmente: se, appunto sull'onda di quanto realizzato da Garinei, risulta innovativa, benché non integrata alla perfezione, l'idea di farne quasi una commedia musicale, con l'inserimento di parti cantate e danzate; se altrettanto interessante può essere l'unione di teatro e tv, mutuata da scelte sceniche che si inseriscono nella visione "multimediale" di Nichetti; lo spettacolo però risulta in qualche caso frenato dal fatto di ripercorrere pressoché integralmente l'impianto originale, riproponendo quasi totalmente lo stesso testo, le stesse battute, tranne ovviamente qualche variazione e qualche sintesi. Si cerca di dare ritmo, soprattutto attraverso le scelte scenografiche, ma qualcosa non consente alla rappresentazione di decollare pienamente. E tutto ciò nonostante un cast di livello: a cominciare da un grande Marco Columbro, che dà *verve* al protagonista (Kevin, un attore che si traveste da donna per trovare lavoro in una *soap opera*), senza far ripensare a Hoffman, e che si conferma un artista completo come pochi nel nostro Paese. Per proseguire con Chiara Noschese, interprete brillante e che mostra doti canore dav-



vero notevoli. Senza contare, naturalmente, il nome ormai "mitico" di Enzo Garinei, nel ruolo dell'anziano attore che nella *soap* interpreta il decano dei medici, ruolo che viene addirittura ampliato rispetto all'originale per consentire a questo esempio di professionalità di mostrare ancora una volta cosa significhi fare teatro. *Paola Abenavoli*

L'ultimo imperatore

ROMOLO, IL GRANDE, di Friedrich Dürrenmatt. Regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Lino Patruno. Luci di Luigi Ascione. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Luciano D'Amico, Nicola D'Eramo, Martino Duane, Pietro Faiella, Liliana Massari, Mirella Mazzeranghi, Francesco Cutrupi, Davide D'Antonio, Francesco Frangipane, Luca Lambertini, Roberto Pappalardo, Lorenzo Praticò, Silvia Siravo, Antonio Spadaro. Prod. Doppiaeffe srl. CATONA FESTIVAL (Rc)

Il surrealismo per guardare il mondo con la giusta ironia e il giusto distacco; l'universalità della storia, il racconto del passato per descrivere argomenti senza tempo, che ritornano nella loro tragicità, come se i secoli non fossero trascorsi. Ed è così che dal surreale si passa al reale, alla riflessione, senza dimenticare quella vena di sarcasmo che permette di osservare le cose nella loro essenzialità, nella loro caducità. Questo è *Romolo, il grande*, nella versione che Roberto Guicciardini ha portato in scena, in prima nazionale, a Catonateatro, per poi riprenderla in autunno. L'opera di Dürrenmatt parte dal racconto delle ultime ore di vita dell'impero romano d'Occidente, fornendoci un'immagine di Romolo Augustolo, ultimo imperatore, come quella di un uomo ormai disincantato, dedito solo alla cura delle sue galline (che, vive in scena, suscitano curiosità tra il pubblico). Un uomo che assiste, dal distacco del suo palazzo, al declino di un'epoca, senza alcuna speranza di mutare il destino. Con la sua ironia, guarda a una storia fatta di guerra, di tragedia, di lotta per il potere, di affari che si mescolano allo Stato, una storia che sembra immutabile: finché qualcosa sembra poter cambiare, o meglio, l'intelligenza, il buon senso, misti al compromesso, sopravvivono per tentare di porre un argine all'ineluttabile. E a



Romolo non resta che osservare un mondo che si materializza in un pallone di plastica, quasi rimandando al mappamondo del *Grande dittatore* di Chaplin. E i rimandi al moderno non sono pochi nella rappresentazione: dalle scene, che uniscono tratti antichi a elementi che ricordano fortezze medievali, ai costumi, tra toghe romane e abiti di brechtiana o felliniana memoria, alla musica che parla anni '30, fino a qualche inserimento dialettale tra i personaggi. Insomma, il surreale per evidenziare ancora una volta l'universalità. Manca, invece, una accentuazione delle battute più importanti, un ritmo che rimarchi maggiormente alcune parti del testo. Mentre sono da sottolineare le interpretazioni di tutta la compagnia, con in testa un Rigillo che dà i toni giusti al protagonista e domina la scena. *Paola Abenavoli*

Gattopardo Barbareschi

IL SOGNO DEL PRINCIPE DI SALINA: L'ULTIMO GATTOPARDO, testo e regia di Andrea Battistini. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Paolo Cillerai. Luci di Pietro Sperduti. Con Luca Barbareschi, Bianca Guaccero, Manuela Maletta, Alfredo Angelici, Totò Onnis, Guglielmo Guidi, Alessandra Schiavoni, Emiliano Iovine, Alessandro Buggiani, Alessandro Scavone, Giorgia Di Giovanni, Natalia Lungu, Dajana Roncione. Prod. Teatro Manzoni, Milano - Palazzo della Cultura di Latina - TAORMINA ARTE.

Prendendo spunto da lettere e documenti inediti, senza tralasciare *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Andrea Battistini ha scritto

un testo autonomo, in scena in prima nazionale nel Teatro Greco di Taormina, con Luca Barbareschi nei panni di don Fabrizio Corbera principe di Salina. Tre ore di spettacolo, ambientate in una sontuosa scena di Carmelo Giammello, costituita da un grande ovale centrale preso a prestito da finestroni di architetture barocche o da cornici di antichi, funerei dagherrotipi, riccamente decorata con ampi tendaggi e mobili *d'antan*. I fatti raccontati, invero, non si discostano molto dal romanzo, tanto da scatenare le ire del presidente della Titanus, Guido Lombardo, che ne detiene i diritti. La miccia che si è venuta a innescare ha rischiato di far naufragare i sogni del regista e del gigioneggiante Barbareschi. Nello spettacolo spicca la bellezza dei costumi di Andrea Viotti; per il resto si ha la sensazione di assistere a *tableaux vivants* che durano il tempo di un'aria o d'una ballata, tanto da indurre il pubblico ad applaudire. Solo in due casi il consenso è spontaneo: quando l'ottimo Totò Onnis nei panni del rozzo don Calogero Sedara elenca al principe la cospicua dote che darà alla figlia Angelica (legnosetta Bianca Guaccero, forse pure emozionata e con un filo di voce) quando andrà sposa del principino Tancredi (non luccica di luce propria Alfredo Angelici), e quando Luca Barbareschi, nel rifiutare il seggio di senatore offertogli dal piemontese Chevalley (un Adolfo Fenoglio in ombra), descrive il carattere pittoresco dei siciliani che mai riusciranno a cambiare perché troppo perfetti. Si voglia o no, chi mette in scena qualcosa che ha a che fare con *Il Gattopardo*, deve fare i conti col film del 1963 di Luchino Visconti, un affresco in grado di far capire come quel mondo aristocratico puzzasse di putredine. C'era in Visconti - ma anche nella regia di Battistini - una critica all'immobilismo e al trasformismo politico («Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi»). Qui di sogni del principe di Salina se ne sono visti pochi, rimanendo un po' in ombra il senso onirico dell'opera annunciato alla vigilia. La sensazione è quella di avere assistito a uno spettacolo supponente, con musiche molto al di sotto di quelle di Nino Rota, con attori a volte lasciati con poca luce e voci che spesso non si facevano udire dal pubblico. *Gigi Giacobbe*

Nella pag. precedente una scena di *Medea-Uno studio*, da Corrado Alvaro, regia di Giancarlo Cauteruccio; in questa pag. Luca Barbareschi in *Il sogno del principe di Salina: l'ultimo Gattopardo*, testo e regia di Andrea Battistini.

Una *Tempesta* circense

LA TEMPESTA di William Shakespeare. Regia di Walter Manfrè. Scene di Cinzia Di Puppo. Costumi di Chiara Paramiti. Musiche eseguite dal vivo da Fulvio Maras. Con Virginio Gazzolo, Benedicla Boccoli, Fausto Costantini, Massimo Leggio, Geremia Longobardo, Francisco Carradine, Valentina Ferrante, Giovanni Ribò, Enzo Casertano, Francesco Reda, Giulio Farnese, Fulvia Lorenzetti. Prod. Associazione Culturale Empide, Roma. TAORMINA ARTE e PLAUTUS FESTIVAL, SAR-SINA (Fe).

in
Tournée

S'è scritto tanto su questo dramma, certamente non facile da rappresentare, per i suoi contenuti contrastanti, con momenti di lucida follia, elementi farseschi e reali accadimenti che si dispiegano nel giro di poche ore nel pieno rispetto delle unità aristoteliche. Walter Manfrè, nel metterla in scena al teatro greco per Taormina Arte, ha scelto la via della cialtroneria e della clownerie, facendo realizzare a Cinzia Di Puppo una sorta di isola simile anche alla poppa d'una nave corsara, con tanto di vele sbrindellate, che s'allunga verso il basso disegnando uno spazio da circo equestre. Ed è questo il *passepertout* per entrare in quel mondo e vivere con quella compagnia di comici e di guitti circensi un'avventura che nessuno più dimenticherà. *La tempesta* è una sorta di catastrofe (nel senso di capovolgimento), dove ogni personaggio che ha tanto da farsi perdonare espia i suoi peccati e rinasce a una nuova vita come purificato e riconciliato con i suoi simili. Prospero, qui vestito con ampio manto azzurro da un efficace Virginio Gazzolo che tiene serrato il filo del racconto, dopo dodici anni perdona il fratello Antonio (Massimo Leggio) a patto che gli restituisca il

ducato di Milano e magnanimamente restituisce Ferdinando (Geremia Longobardo) al padre Alonso re di Napoli (Francisco Carradine). Infine, dopo aver rinunciato all'alchimia e alla magia, libera lo spirito di Ariel (Benedicla Boccoli prima in frac e bombetta, poi in larga veste bianca plissettata e dopo ancora come una nera arpia) e salpa per l'Italia lasciando Calibano (Fausto Costantini) padrone dell'isola. Ma è anche questa *Tempesta* un'opera ricca di siparietti accompagnati da musiche esotiche eseguite dal vivo da Fulvio Maras, come il duetto d'amore tra Miranda (Valentina Ferrante) e il neo-naufago Ferdinando o quello da commedia dell'arte tra i marinai ubriacconi Stefano (Giovanni Ribò) e Trinculo (Enzo Casertano) che si esprimono in dialetto napoletano. La stessa corte del re di Napoli, con il fratello Sebastiano (Francesco Reda) e l'onesto consigliere Gonzalo (Giulio Farnese), quando appare al completo sembra partecipare a uno show televisivo con un piccolo pubblico che applaude o ride dietro suggerimento d'un apposito cartello. Insomma, Manfrè mira a rendere gioioso e spensierato questo nero cristallo. *Gigi Giacobbe*

L'affresco di Buffalmacco

DECAMERONE di Giovanni Boccaccio. Regia di Renato Giordano. Scena di Alessandra Panconi e Leonardo Conte. Costumi di Stefano Nicolao. Musiche di Lino Cannavacciuolo. Coreografie di Milena Zullo. Con Beppe Barra, André de La Roche, Augusto Fornari, Giacinto Palmarini, Frida Bruno, Alessandro Parise, Valeria Magistro, Maria Letizia Gorga, Roberto Posse. Prod. Giga, Roma. TAORMINA ARTE e FERONIA FESTIVAL, CAPENA (Rm).

Il *Decamerone* di Boccaccio messo in scena nel teatro greco di Taormina ha come *fil rouge* la presenza di Buffalmacco, pittore contemporaneo di Giotto (da qui l'allusivo sottotitolo *L'affresco di Buffalmacco*) che lo stesso Boccaccio e il suo contemporaneo Sacchetti dipingono arguto di temperamento e ingegnoso beffatore. Ne veste i panni l'intelligenza scoppietante di Beppe Barra, in grado con la sua presenza e le sue canzoni di rendere l'opera una sorta di girone sartriano in cui l'inferno è sempre

rappresentato dagli altri, ma anche capace di far scattare con arguzia i meccanismi della risata. Lo spettacolo, accolto festosamente, ruota attorno a undici novelle, abilmente intrecciate dal regista Renato Giordano: Andreuccio da Perugia (un divertente Giacinto Palmarini), prima è beffato dalla bella Fiordaliso (Frida Bruno) e poi beffa lui stesso una coppia di ladruncoli; gli amanti notturni Ricciardo (Alessandro Parise) e Caterina (Valeria Magistro), vengono scoperti la mattina dopo dai genitori di lei. Lo stesso Barra racconta mirabilmente la storia osé del frate che vuole attaccare "la coda" alla moglie di un amico per trasformarla in cavalla e quella un po' macabra di Lisabetta da Messina che serba la testa dell'amato in un vaso di basilico. Ecco apparire Monna Tessa (Maria Letizia Gorga, pure ottima cantante) che nasconde l'amante in una giara; l'ingenuo Calandrino, cui Augusto Fornari conferisce tratti di fine comicità, abocca quando Buffalmacco e il suo compare Bruno (Roberto Posse) gli celebrano le virtù della pietra che rende invisibili, poi ancora quando i due amici, per spillargli quattrini, gli fanno credere che è rimasto "incinto", e infine quando si promettono di tornare dall'altro mondo per raccontarsi come si sta. Funzionale la scena, di foggia medievale i costumi, in evidenza le coreografie di Milena Zullo, sulle quali si sono mossi i passi danzanti di André de La Roche, in stato di grazia, e del suo armonico ensemble. *Gigi Giacobbe*

Il cappellaio di Kabul

HOMEBODY, di Tony Kushner. Traduzione di Alessandra Arcieri e Anna Galièna. Regia di Marco Carniti. Musiche di David Barittoni. Con Anna Galièna. Prod. Tgm Teatro. ORTIGIA FESTIVAL 5, SIRACUSA, ESTATE ROMANA (Rm) e FESTIVAL EMOZIONI (An).

Sembra quasi un silenzioso invito alla tolleranza, la chiesa di San Giovannello, nel cuore dell'antico quartiere ebraico di Ortigia: mute vestigia di trecentesco rigore, a cielo aperto, convivono con una vegetazione rigogliosa, mentre il lamento di Didone abbandonata, una tra le pagine più alte del barocco musicale inglese, s'infrange



in
Tournée

in
Tournée

contro la volta stellata. Tra queste rovine lei si agita, si dimena come una falena, alla ricerca di vita, di luce: di morte. Lei è una donna inglese, amante dei viaggi, ossessionata dalle innumerevoli letture, vittima di colorati antidepressivi. E proprio le pagine di una guida dell'Afghanistan, avidamente consultata, lentamente si ergono come un labile e indistruttibile muro di sogni, contro cui si infrange una realtà banale, appena allietata dall'organizzazione di una festa per celebrare l'ennesima scoperta di un marito geniale, distratto, assente. Curiosi cappellini di origine afgana, destinati ad animare l'*happening*, diventano il tramite di un viaggio immaginario alla scoperta di chi intreccia, adorna e smercia quei variopinti copricapo: un venditore dal viso di velluto, dalla mano con tre dita mozzate dal furore bellico di un paese lontano. Due mondi si incontrano per un istante in una via di Londra: l'Occidente che lei rappresenta, pronto ad acquistare frammenti di altrove con una carta di credito, l'Oriente che lui non sa di incarnare, con i suoi conflitti ormai millenari... È un ritratto inquieto, quello che Kushner ha licenziato nel 1998. La matura, autunnale smania con cui la Galiena colora il suo personaggio quasi contrasta con la ferma, decisa, quasi perentoria difesa della lettura, della cultura, della civiltà, di un amore per la vita che la spinge a cercare un'impossibile via di fuga: quella ritrovata in un attimo di abbandono, quando smette di tormentare un morbido ciuffo ramato per immaginare di partire alla scoperta di Kabul con il venditore di cappelli; e quella che segna il ritorno alla realtà.

Giuseppe Montemagno

Cassandra fuori dal mito

DONNE IN GRECIA. CASSANDRA, di Renzo Rosso. Riduzione di Manuel Giliberti. Regia di Manuel Giliberti. Scene di Stefania Garro. Costumi di Lidia Agricola. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci e audio di Hype Digital. Con Mita Medici, Deborah Lentini, Claudio Mazzenga, Davide Sbrogiò, Carlo Ferreri. Prod. Samit srl, Siracusa Terzo Millennio e Teatri in Pietra. TEATRI IN PIETRA, SICILIA 2006.

Al fascino potente del mito cede anche Renzo Rosso riscrivendo il personaggio

Barberio Corsetti



Le avventure di un Dio frenetico

Il trucco c'è, e si vede perfettamente. Le Latomie del Paradiso, nell'area archeologica aretusea dell'Orecchio di Dionisio, sono non solo il suggestivo scenario, ma al tempo stesso la ragione principale della fortuna di uno spettacolo che della triplice, controversa nascita del dio del vino vuole essere mirabolante celebrazione. Dei e mortali, messaggeri celesti e demoni infernali volteggiano infatti in uno spazio scenico naturale d'incontaminato splendore, in un paradiso terrestre abitato in

ogni anfratto: appaiono in cima a un albero, precipitano dall'alto di una parete scoscesa, sbucano nel bel mezzo di un giardino di limoni, emergono dalle acque di un lago o piovono inattesi dal cielo. Facendo affidamento su una compagnia da apprezzare per le abilità acrobatiche, meno sul piano della recitazione, Barberio Corsetti sa, tuttavia, che non basta stupire il pubblico con effetti speciali. E per questo riscrive il più lungo poema epico della letteratura greca tardoantica (V secolo d.C.) accentuando la vivacità di racconti che, mitici in origine, oggi s'impongono come trionfo della finzione, dell'irrazionale, dell'eccesso. Sono immagini da basso impero, infatti, quelle che il regista impagina per descrivere la nascita del dio, voluto per alleviare l'infelice condizione dei mortali, concepito nel corso di uno dei molteplici tradimenti di Zeus e oggetto della furia vendicativa di Era. La gestazione di Dioniso diventa così un'autentica corsa a ostacoli, prima quando il feto transita dal grembo di Semele alla coscia di Zeus, quindi quando viene affidato, in rapida successione, alle ninfe fluviali, ad Ino, sorella di Semele, e infine a Rea, madre di Zeus. Né poi avrà maggior fortuna Dioniso quando, adolescente, s'innamorerà del giovinetto Ampelo, ucciso da un toro impazzito e trasformato in vite per volere di Zeus: dall'uva Dioniso imparerà a distillare il nettare divino, istituendo rituali orgiastici quanto consolatori. Argute, le trasposizioni di Barberio Corsetti, che talora avremmo gradito più corrosive, sono particolarmente felici quando trasformano Semele e le sue sorelle in un terzetto *desperate* di ritorno dallo *shopping*, mentre le formose ninfe del fiume generosamente offrono gelati al cocomero (e altro...) a un pubblico trascinato nella baldoria delle danze; un'atmosfera garbatamente almodovariana, poi, connota l'innamoramento adolescenziale del dio, mentre i tori che uccidono Ampelo sono pericolosi centauri che rombano su moto scarlatte. Si avverte in maniera tangibile, insomma, il desiderio di "giocare" con la materia mitica, per celebrare la vittoria sulle leggi del tempo e dello spazio, il corpo e la corporeità, le sue mille, inimmaginabili metamorfosi.

Giuseppe Montemagno

DIONISO NATO TRE VOLTE, studio da *Le Dionisiache* di Nonno di Panopoli. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Drammaturgia di Giorgio Barberio Corsetti e Raquel Silva. Spazio scenico di Giorgio Barberio Corsetti, Mariano Lucci, Marina Schindler, Xavier Martin. Costumi di Marina Schindler. Musiche di Gianfranco Tedeschi e Daniela Cattivelli. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Biagio Forestieri, Gaia Insenga, Sophie Kantorowicz, Julien Lambert, Simon Martin, Xavier Martin, Axel Minaret, Andrej Petrovic, Gaia Scifita, Federica Santoro, Raquel Silva, Pietro Tammaro. Prod. Fattore K - CRT Artificio, in collaborazione con la compagnia Dare D'Art. ORTIGIA FESTIVAL 5, SIRACUSA.

Nella pag. precedente una scena di *La tempesta*, di Shakespeare, regia di Walter Manfrè; in questa pag. un'immagine da *Dioniso nato tre volte*, da Nonno di Panopoli, regia di Giorgio Barberio Corsetti.

di Cassandra. Il regista Manuel Gilierti ne fa uno spettacolo, nell'affascinante chiesa sconsacrata di San Giovanniello a Siracusa, con il titolo *Donne di scena. Cassandra*. Il testo è il risultato di un'operazione che lo stesso Gilierti attua inserendo brani dall'*Agamennone* di Eschilo. Il risultato finale diventa una riflessione più ampia sulle figure di Cassandra e Clitennestra. La prima, Deborah Lentini, appare sulla scena attrice di grande bellezza, giunonica. A lei si contrappone la magrezza, l'asciuttezza dell'Eraclea/Clitennestra di Mita Medici. Della Lentini si nota anche una certa statuarità, forse a tratti eccessiva. La si vede in scena muoversi a tratti sicura, a tratti meno dinanzi a una Eraclea/Clitennestra a cui essa stessa svela le sue debolezze ma anche, ingenuamente e inconsapevolmente, le sue notti con il re Agamennone. Mita Medici, attrice sicuramente più duttile, appare intensa. Si muove con tratto felino sulla scena, conferendo toni moderni e veri a un personaggio così straordinario come Clitennestra. Due donne, sempre presenti in scena, due destini che decidono il corso dello spettacolo: intorno a loro giostrano gli altri tre attori, Carlo Ferreri, Claudio Mazzenga, Davide Sbrogiò. Cassandra, profetessa destinata al sacrificio, nella riscrittura scenica è la donna decisa, consapevole di scelte che la porteranno dinnanzi ai suoi due assassini e al suo destino in cui non c'è dolore, né paura ma forse rimpianto per non essere stata capace di opporsi al suo sovrano. Entrambe si confrontano, si studiano, entrambe usciranno sconfitte da un incontro che le pone dinanzi a nemiche eppure solidali nel loro sacrificare la vita allo stesso uomo. Il contesto scenografico è quello claustrofobico di una prigione, con inferriate che chiudono lo spazio attorno agli attori: ognuno di essi è prigioniero, chi della propria avidità (Egisto), chi della propria debolezza (Timolao). *Loredana Faraci*

In questa pag. Mimmo Cuticchio, autore, regista e interprete di *Dal Catai a Parigi. Angelica alla corte di Re Carlo* (foto: Pietro Motisi).

La macchina dei sogni

UN'ANGELICA CINESE alla corte di Cuticchio

Presentato già al Carnevale del Teatro di Venezia, e ripreso a Polizzi Generosa nell'ambito della "Macchina dei sogni", *Dal Catai a Parigi* ha voluto essere, prima di tutto, l'omaggio di un artista a un paese che sente come la sua casa, da quando ne dirige la annuale rassegna estiva. Con una generosità straordinaria, in una piazza strapiena di gente, Mimmo Cuticchio ha incantato con la sua strabiliante voce, che "faceva" (cioè creava, piuttosto che interpretare) tutti i personaggi della storia, e con i suoi magnifici Pupi, tra i quali spiccava, per arcana bellezza, proprio questa "Angelica orientale": una antica marionetta ritrovata, quasi per caso, in una "stanza di famiglia". Tratto dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, questa storia seduce non tanto per le vicende narrate che riguardano l'infinito ciclo dei paladini di Francia, e che i pupari siciliani avevano inserito nei loro spettacoli fin dagli inizi dell'Ottocento, ma per la qualità di una rappresentazione che ha affascinato attraverso elementi di racconto sempre meno tradizionali e sempre più moderni e innovativi nella "gestione" dei tantissimi Pupi, nel ritmo cinematografico delle azioni sceniche, nella bellezza delle soluzioni tecnicamente più ardite, e per l'esemplarità di quelle più semplici. Avventure, duelli, viaggi fantastici sulla Luna in groppa all'Ippogrifo a riprendere il senso smarrito dal Paladino Orlando per la sua Angelica cinese; tutto espresso con la forza di una immaginazione che rendeva quei movimenti appesi ai fili e quei luoghi fantastici come veri. Vari percorsi si sono intrecciati nel corso di una rassegna che ha visto le principali piazze di Polizzi occupate da numerose manifestazioni. Ne sono testimonianza la bella Mostra di cartelloni, scene e fondali dipinti da Pina Patti Cuticchio (la mamma di Mimmo) a cui è amorevolmente dedicata l'edizione di quest'anno, artefice fondamentale e "segreta" del lavoro e della fortuna della Famiglia d'Arte Cuticchio. Teatro in Piazza ma anche teatro per le strade, con la parata-spettacolo *Fiesta* presentata dal Teatro dei Due Mondi di Faenza diretto da Alberto Grilli. Ricca la presenza di gruppi provenienti da varie città italiane e straniere in un continuo confronto di stili e linguaggi diversi, ma tutti dentro il comune denominatore della comunicazione diretta e immediata. Come è accaduto per *Micro storia* presentata da Marcella Tersigli con Flavio Monaco alle musiche: un curioso spettacolo di narrazione nel corso del quale la protagonista ha persino preparato e offerto al pubblico una fumante pasta al sugo. *Giuseppe Liotta*

DAL CATAI A PARIGI. ANGELICA ALLA CORTE DI RE CARLO, di Mimmo Cuticchio. Musiche di Giacomo Cuticchio. Con Mimmo Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giodano. Prod. Figli d'arte Cuticchio, Palermo. LA MACCHINA DEI SOGNI, POLIZZI GENEROSA (Pa).



FAI APPARIRE QUELLO CHE SENZA DI TE FORSE NON SAREBBE MAI STATO VISTO

TEATRO PRIMO STUDIO
 SCUOLA INTERNAZIONALE
 DI TEATRO CINEMA E REGIA
www.teatroprimostudio.it

L'obiettivo del Teatro Primo Studio è quello di formare nuove figure artistiche capaci di inserirsi con competenza e capacità nel settore teatrale, cinematografico e televisivo.

Gli insegnamenti si basano sugli studi di Stanislavskij, sul metodo codificato da Lee Strasberg, sugli Studi dei Maestri Russi a partire dalla biomeccanica di Mejerchol'd e sull'apporto della sperimentazione di Peter Brook.

Gli insegnanti sono tutti artisti e professionisti che operano con successo nel mondo dello spettacolo.

Le classi sono a numero chiuso.

Selezioni nel mese di Ottobre 2006, previa iscrizione.

DOCENTI: CHRISTINE REINHOLD, Fondatrice Teatro Primo Studio
 ANTONIO MASTROMATTEI, Scenografo vincitore Premi AS.LI.CO
 BARBARA ENRICH, Premio David di Donatello per il film "Il Ciccione"
 CRISTINA PROSERPIO, Casting director
 ELENA CICORELLA, Costumista Teatro alla Scala
 FABIO SCAMONI, Aiuto regista di G. Salvatore
 MAMADOU DIOUME, Attore di Peter Brook
 ROBERTA PARS, Cantante, autrice e docente di voce popolare, jazz
 ROBERTO LUN, Danzatore, coreografo Paralimpiadi Torino 2006
 ROCCO DONGHIA, Drammaturgo, Premio Piccolo Teatro di Milano
 ROSSANA BASSANI, Direttrice di doppiaggio
 STEFANIA CIAMPA, Danzatrice
 STEFANO MONTI, Regista di prosa, lirica, teatro di figura

Regia
 Recitazione
 Cinema
 Casting
 Doppiaggio
 Dizione
 Canto
 Educazione vocale
 Storia del teatro
 Drammaturgia
 Physical Theatre
 Danza contemporanea
 Laboratori bimbi

ISCRIZIONI APERTE



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

TEATRO SCIENTIFICO 2006-2007

LA BISBETICA NON DOMATA
 testo e regia di Luca Caserta

LA PASSIONE - HUMANAE VIA CRUCIS
 di Maricla Boggio, regia di Luca Caserta

ALBE TRE
 di Paolo Puppa, regia di Walter Manfrè
 con Isabella Caserta e Roberto Vandelli

ADDIO AMORE (BEATRICE CENCI)
 di Franco Cuomo, regia di Walter Manfrè

**L'INCREDIBILE VIAGGIO
 DELLA PRINCIPESSA ROLANDA**
 testo e regia di Luca Caserta

IL VOLTO VELATO
 di Maricla Boggio, regia di Walter Manfrè

ALTRE STORIE
 testo e regia di Ezio Maria Caserta

Teatro Scientifico - Teatro/Laboratorio
 via T. da Vico 9 - 37123 Verona - tel/fax 045 8031321
teatroscientifico@libero.it - www.teatroscientifico.com

la leggerezza del teatro



stagione 06-07
TEATRO DI RIFREDI
 direzione artistica Pupi e Fresedde

La stagione del Teatro di Rifredi è realizzata con il contributo di:
 Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Regione Toscana - Assessorato alla Cultura / Comune di Firenze - Assessorato alla Cultura
 e inoltre: Provincia di Firenze - Assessorato alla Pubblica Istruzione / Comune di Firenze - Assessorato alla Pubblica Istruzione

TEATRO STABILE D'INNOVAZIONE DELLA SICILIA

teatro libero
 incontroazione

**39ª stagione
 internazionale**
 TEATRO DANZA MUSICA NUOVO/CIRCO

11-14 ottobre
timone
 di W. Shakespeare - regia Lia Chiappara
 Teatro Libero Palermo

19-21 ottobre *
opera di pechino
 Guo Guang Opera Taiwan

15-18 novembre
mari
 di Tino Caspanello
 Compagnia Pubblico Incanto Messina

29 novembre-2 dicembre
double tour
 di F. Parpète e T. Schuermans
 cie BALADEU'X Bruxelles

13-16 dicembre
**il canto d'amore e
 di morte dell'Alfiere**
 a cura di Lisa Ferlazzo Natoli, Roma

24-27 gennaio
la fuga
 di Gao Xingjian - regia Beno Mazzone
 Teatro Libero Palermo

7-10 febbraio
inferno
 Teatro del Lemming, Rovigo

14-17 marzo
amour, acide e noix
 Daniel Levéillé Dance, Montréal

28-31 marzo
0101
 di Lynda Gaudreau
 Compagnie de Brune Montréal

16-19 maggio
ritorno
 di Lia Chiappara
 Teatro Libero Palermo

info Piazza Marina - ☎ 091 6174040 - www.teatroliberopalermo.it



Santarcangelo danza



FIGURE

per un vocabolario della relazione

di Lorenzo Donati

Messe da parte le ansie concettuali, in molti casi segnate da un rifiuto di codici e convenzioni, sembra che per la giovane danza italiana sia giunto il momento di tornare a proporre. Come se la decostruzione fosse ormai assimilata, un *a priori contemporaneo* sul quale è superfluo continuare a insistere. Una parte dei lavori visti a Santarcangelo parrebbe muovere da questa considerazione, per concentrarsi su uno degli aspetti grammaticali della danza: la relazione. Un rapporto a due mai asimmetrico, che indaga ipotetici punti di contatto nella differenza, preservando il tratto soggettivo dell'enunciato coreografico. Si tratta, probabilmente, di ridefinire i contorni della relazione, sempre adottando il basso profilo, come fosse il primo (minimale) periodo ipotetico di un discorso globale di là da venire.

Sp.3 di *Le-gami* si concentra su un'indagine simile. Un uomo con un rosso naso a punta e una donna con una maschera sugli occhi intavolano un dialogo performativo costruito con incarnamenti del dorso, saltelli arlecchineschi, pollici delle mani portati alla bocca. Come i fratelli della *Trilogia della città di K.* della Kristof, alla quale il lavoro s'ispira, le due figure in scena ricercano un problematico contatto di coppia, sponda ineluttabile per sco-

pirsi al mondo esterno. Dopo una prima parte in cui la sincronia coreografica si produce quasi come sbaglio, in fulminee coincidenze apparentemente non programmate, i due danzatori raggiungono l'unisono spaziale, e la partitura da smussata e melliflua diviene convulsa, quasi spezzata. Nel finale assistiamo, con i due performer inerti, a una martellante sequenza di immagini proiettate sul fondo, perturbante apice di una relazione che pare votata allo scacco.

Vincenzo Carta, al festival con un pezzo a due con il belga Benjamin Vandewalle, rappresenta forse la novità più rilevante nel panorama estivo della giovane danza peninsulare. *We-go* è concepito alla maniera di un esercizio aleatorio alla Cunningham: data una struttura stereometrica fissa, sempre da racchiudere nella forma del cerchio, i due danzatori producono un'improvvisazione spaziale di durata indefinita. Come se un invisibile magnete li attraesse, i due performer disegnano ellissi intrecciate, quasi degli "otto" sullo spazio, senza mai pervenire al contatto reciproco. Gradualmente il raggio delle circonferenze diminuisce, brevi e repentini gesti delle braccia variano la composizione, e la rotazione si riduce intorno all'asse corporeo. Una stasi improvvisa, che converge con l'illuminazione giunta al massimo nitore, conclude questo abbacinante tentativo

Il Festival Santarcangelo 06 punta molto sulla danza, con gruppi giovani o già affermati che smettono di decostruire per "riflettere" sulla grammatica della disciplina e tentare proposte - Qualche delusione arriva dalla sezione internazionale

di incontro, vera e propria ubriacatura percettiva anche per chi resta comodamente statico sulla gradinata.

Ci troviamo al cospetto, dunque, di una relazione in stato di crisi, probabilmente agognata e per questo analizzata al microscopio. Anche nel nuovo lavoro di Kinkaleri potremmo rintracciare qualcosa di simile, con la complessità che reca in dote la consolidata storia del gruppo. In due tempi di quarantacinque minuti, con intervallo di quindici, *Nerone* fa il verso a una partita di calcio. Solo che nel match troviamo, alternate, una coppia di giocatori di basket e due pallavoliste. La sola partita possibile, già una forma anomala di relazione, avviene con il contendente muto sdraiato su un telo da mare, o sfruttandone il corpo come spessore per un'elevazione verso l'ignoto. Eppure, deponendo le armi della danza, è forse ancora possibile nominare il vuoto che ci circonda, certo passando per domande surreali, o pre-razionali, forse («Tu ci credi alla morte di Moana? Le tue nonne sono tutte morte?»). Dopo aver sezionato la rappresentazione nella trilogia "sul nulla", ed essere transitati per il mediano *Pool*, i Kinkaleri si mostrano intenti a edificare i pilastri di un nuovo corso, segnato tra l'altro dalla sparizione scenica dei fondatori, qui solo coreografi. Come gli animali evocati dai performer, un cane che abbaia ai palloni da basket e due pecore a torso nudo in un cinereo campo da volley, sembra che il gruppo fiorentino scelga di "non pensare": risalta così l'atto puro di abitare lo spazio-tempo della sala teatrale, luogo quanto mai bisognoso di un lessico disadorno che ne ridefinisca il senso profondo.

Un accenno a parte merita la sezione internazionale del festival, che se si considera la direzione artistica d'oltralpe, è risultata una parziale delusione. *Solides* della navigata Catherine Diverrès, preannunciato pezzo da novanta, è una sorta di lezione sulla danza: una lavagna raccoglie nomi e tecniche della storia della disciplina, mentre raggruppamenti coreografici bozzettistici li esemplificano sullo spazio. Un lavoro che è apparso francamente fuori dai nostri tempi. O, peggio, talmente indulgente con essi da risultare tediosamente didascalico. Delusione parzialmente riscattata dallo squisito *Visita Guiada* di Claudia Dias. In un personale itinerario di liberazione, da oggetti di consumo applicati sul corpo nudo e da episodi del passato raccontati alla platea, la Dias traccia un'intima cartografia di Lisbona, e ce la offre con disarmante essenzialità.

Una delle cifre del nuovo corso del festival passa dunque per proposte spettacolari "minute", rigorosamente irrispettose dei confini disciplinari, che plasmano una rassegna forse più definita da punte di qualità piuttosto che dalla ricerca del nuovo. Ma che ha il merito, almeno nel settore danza, di allargare lo sguardo verso alcune realtà che da tempo operano nel settore: *Carta* proveniva dal progetto "Moving" di CanGo, *Le-gami* da "Anticorpi" promossa dalla ravennate Cantieri. Che si arrivi a una tanto attesa messa in rete delle rare realtà illuminate che possediamo in Italia è ancora presto per dire. Ci auguriamo che si tratti di un primo passo in questa direzione.

SP.3, coreografia di Luca Nava. Suono di Daniela Cattivelli. Video di Simona Diacci. Con Francesca Burzacchini e Andrea Dal Bianco. Prod. Le-gami, Bologna.

WE-GO, di e con Vincenzo Carta e Benjamin Vandewalle.

NERONE, di Kinkaleri. Con Leandro Bartoletti, Carla Boffiglieri, Floor Robert, Davide Savorani. Prod. Kinkaleri, Firenze.

FESTIVAL SANTARCANGELO 06 (Rn).

Roberto Castello

UNA DANZA SUL VUOTO delle parole di ogni giorno

Il pubblico circonda un salotto borghese stilizzato. Un basso divano, di legno chiaro, un tavolo con quattro sedie, di legno chiaro, due teleschermi, un tappeto nero. Si intrecciano discorsi banali e dialoghi in cerca di (impossibile) felicità. Schermaglie d'amore, di ripicca, storie molto comuni. Convenevoli e paure, curiosità e malattie incurabili, trame di film che precipitano inevitabilmente nello *splatter*. Si incrociano due coppie, o meglio un uomo e una donna e due visitatori che invadono il loro spazio dai lati estremi. Si racconta un quotidiano che si slabbra, si incarta, apre vuoti alla parola e accelerazioni di figure sugli schermi, come in una *slot-machine* dove si gioca l'immaginario d'ogni giorno e la vita con volti ieratici, manifestazioni, bandiere, muri scrostati, reperti vari del nostro mondo. Roberto Castello e i suoi bravissimi compagni mettono in scena un racconto immobile o una fotografia che tende a liberarsi dalla posa senza riuscirci, sovresposta o bruciata in certe sue parti, icona di un quotidiano invaso dal vuoto, incapace di arginare il confondersi delle parole, dei segni, dei sensi. Tutto si accumula e precipita: le frasi si ripetono aprendo zone di vuoto, cadute di sillabe, urla mute; le situazioni e i corpi si bloccano; le scene si rivelano sostituibili. Allo scorrere della danza viene preferito il fermo immagine che sgretola una situazione o la ripete ossessivamente; banali dialoghi scritti sullo schermo si sfrangano diventando grumi di consonanti che mantengono solo tracce delle parole. La vita scorre come una pellicola impressionata male in questo rigoroso, ironico affresco di impotenze. La tensione esplode intorno alla tavola, in una specie di scontro generale di tutti contro tutti rallentato, e subito si immobilizza. I corpi si contorcono, smorfie invadono i visi, come la rivelazione di un orrore, di un'apocalissi dietro le convenienze delle abitudini. Ma anche questi quadri vengono rimessi in movimento, in uno spettacolo che vive della tensione a una narrazione bloccata, impossibile, svuotata continuamente. Fino a un buio che avvolge tutto, come il caso di immagini che scorrono per accumulo, come un bombardamento, come un gioco senza senso nel quale ci riconosciamo. *Massimo Marino*

RACCONTA, parte III de **IL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI**, progetto di Roberto Castello. Drammaturgia in collaborazione con Francesco Niccolini. Regia collettiva. Musiche di Massimiliano Barachini. Sonorizzazione di Fabio Viana. Video Aldes. Con Roberto Castello, Alessandra Moretti, Stefano Questorio, Ambra Senatore. Prod. Aldes, Lucca. **FESTIVAL SANTARCANGELO 06 (Rn)**

In apertura una scena di *Nerone*, di Kinkaleri; in questa pag. una scena di *Racconta*, progetto di Roberto Castello, regia collettiva.



I BORDERLINE DI PLATEL SULLE NOTE DI MONTEVERDI

di Domenico Rigotti

In questa pag. un'immagine da *vsprs*, di Alain Platel; nella pag. seguente una scena di *La regina della notte*, coreografia e regia di Micha van Hoecke.

Sono straordinari i giovani danzatori dei Ballets C. de la B. forgiati da quel singolare e anomalo artista (pedagogo infantile e coreografo) che è Alain Platel per il suo ultimo, duro, sferzante lavoro: *vsprs*. Si muovono con una agilità sorprendente e incredibili prodezze fisiche davanti a quella bellissima e metaforica montagna bianca di stracci che proveranno a scalare e davanti alla quale, dopo averla raggiunta, alla fine stramazzeranno a terra. Stremati e uccisi dal dolore e dall'angoscia che portano dentro. È il loro un grido d'amore e al tempo stesso una crudele invettiva verso la vita che li ha straziati perché esseri diversi. Non è forse *vsprs* (la drammaturgia, di Hildegard Diggle, a tratti appare sfilacciarsi) la più riuscita delle opere del singolare, estroso artista belga che da vent'anni, tanti ne ha la sua agguerrita compagnia, sferza le platee con spettacoli esplosivi, ma spiazza e colpisce. Lascia un segno profondo. Niente sentimentalismi (come succede con Pippo Delbono), ma forse neppure troppa partecipazione umana, caratterizzano questa turbante pièce che per un'ora e mezza ci conduce in un universo lacerante e angoscioso, dove i protagonisti sono un gruppo di creature marginali, esseri caratteriali, gente *borderline* che vive ai confini della società, sempre sull'orlo o dentro a fondo nel mondo della follia (i bravissimi e cosmopoliti danzatori a trovare la loro ispirazione anche dalla studio su alcuni vecchi cortometraggi che all'inizio del Novecento il dottor Arthur Van Gehuchten dedicò ai suoi pazienti psichiatrici). Come quell'uomo che per primo compare sulla scena e insaziabile spezza e sbriciola una enorme pagnotta, come quel ragazzo che subito si presenta e, come mosso da una scossa isterica, si dibatte e finisce a terra restando in camicia e mutande, come quella donna ossessionata dai supereroi che, evocandone i nomi (Batman, James Dean, Zorro, King

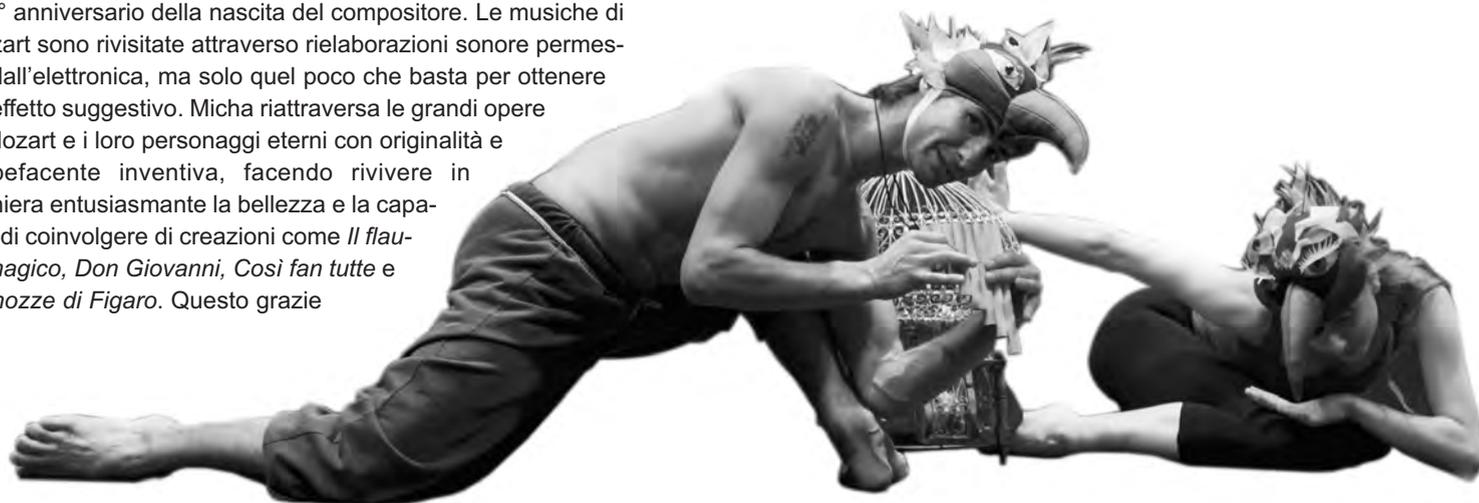
Kong, Cleopatra, ecc.) li mima. Momenti di pura follia, di esplosione del dolore di vivere. Sussurri e grida. Violenza, disperazione, dolore senza nessuna intermediazione e a reggere lo spettacolo (elemento vitale) una colonna sonora meditatissima, affascinante, che sboccia da uno dei più grandi e solenni capolavori della musica barocca: il famoso, stupendo *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi. Ed ecco giustificato il titolo *vsprs* (le iniziali, volutamente minuscole, di Vespro in inglese Vespris). Capolavoro che tuttavia non viene "esposto" nella sua forma pura, ma che Fabrizio Cassol, direttore musicale del progetto, e dunque coautore, "riscrive" senza che la partitura monteverdiana sia completamente stravolta secondo un azzeccatissimo stile jazz zingaresco, coinvolgendo esecutori di diversa cultura e straordinaria bravura (musicisti tzigani, un gruppo di musica barocca e un trio d'improvvisazione ai quali s'unisce un soprano). Una vera orchestra i cui componenti, in candidi abiti bianchi simbolo di redenzione, sono collocati in una cavità della bianca montagna e diventano anch'essi elementi portanti del *vsprs*, perturbante esempio di *tanztheater* che poco concede alla spettacolarità. Creato da Les Ballets C. de la B. è stato, nello splendido spazio delle Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri, il vistoso biglietto d'apertura di TorinoDanza (*Focus 11*). Festival, TorinoDanza, fra i pochi ormai degni di vero interesse in casa nostra e che, oltre ad altre stimolanti proposte (ivi comprese quelle delle italiane Paola Bianchi e Gabriella Cerretelli), ha poi presentato, anch'esso molto atteso, e in prima italiana, l'ultimo affascinante e visionario lavoro di Francesca Lattuada *Allegro macabro* unito a *Loin* di Sidi Larbi Cherkaoui, figura di punta anch'esso del nuovo teatrodanza. Quanto a *vsprs*, dopo la tappa piemontese ha trovato calda accoglienza anche a Modena, Ferrara, Roma e Brescia. ■

VSPRS, di Hildegard De Vuyst. Regia di Alain Platel. Scene di Peter De Blicck. Costumi di Lies Van Assche. Luci di Carlo Bourguignon. Con Quan Bui Ngoc, Mathieu Desseigne-Ravel, Lisi Estaras, Emile Josse, Iona Kewney, Melanie Lomoff, Ross McCormack, Elie Tass, Rosalba Torres, Hyo-Seung Ye. Prod. Les Ballets C. de la B. - KunstenFESTIVALdesArts-La Monnaie/De Munt (Brussel) - Le Grand Theatre de Luxembourg - Opéra National de Paris - RUHRtriennale - Staatsoper Unter der Linden, Berlino - TorinoDanza - Holland Festival, Amsterdam - Sadler's Wells, Londra. TORINODANZA.

van Hoecke

Nel mondo incantato del giovane Mozart

Micha van Hoecke con il suo teatrodanza poetico e romantico tocca forse il vertice della sua già straordinaria parabola creativa confezionando un suo omaggio a Mozart, nel celebrare, anche lui con il suo Ensemble, il 250° anniversario della nascita del compositore. Le musiche di Mozart sono rivisitate attraverso rielaborazioni sonore permesse dall'elettronica, ma solo quel poco che basta per ottenere un effetto suggestivo. Micha riattraversa le grandi opere di Mozart e i loro personaggi eterni con originalità e stupefacente inventiva, facendo rivivere in maniera entusiasmante la bellezza e la capacità di coinvolgere di creazioni come *Il flauto magico*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro*. Questo grazie



anche alle capacità dei componenti dell'Ensemble, gruppo multinazionale di danzatori che sanno realmente essere anche attori. È solo un punto di partenza l'idea, di Cristina Muti, di lavorare sul personaggio tenebroso e ambivalente della Regina della Notte, cui si sovrappone, anche musicalmente, la Lady del *Macbeth* verdiano (anche il Finale del *Don Giovanni* è incrociato con la fuga finale del *Falstaff*, e le *Nozze* incontrano il *Ballo in maschera*). Quello che conta, piuttosto, è la capacità di van Hoecke di evocare, sulla scena, la gioia irrefrenabile, quasi sovrumana dell'atto stesso della creazione musicale mozartiana: goduta insieme, nel ritmo e nella melodia, da Micha-Schikaneder (il librettista del *Flauto Magico* nonché ultimo amico di Mozart) e dall'Amadeus adolescente incarnato da una ragazza, Viola Cecchini. E chi meglio di una figura resa assoluta, quasi fiabesca, dall'ambiguità tra uomo e donna, e anche tra infanzia e giovinezza – Viola Cecchini è anche Cherubino delle *Nozze di Figaro* e lo stesso Mozart bambino che sogna i personaggi cui un giorno darà vita – per impersonare questo mago, "burattinaio e burattino", eterno fanciullo che gioca in maniera sublime

LA REGINA DELLA NOTTE, creazione coreografica e regia di Micha van Hoecke, da un'idea di Cristina Mazzavillani Muti. Scenografia di Stefania Battaglia. Costumi di Massimo Poli. Luci di Valerio Alfieri. Progetto sonoro su musiche di Wolfgang Amadeus Mozart di Luciano Titi. Con Micha van Hoecke e l'Ensemble. Prod. Ravenna Festival e L'Ensemble. RAVENNA FESTIVAL e FESTIVAL ARMUNIA-INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

con i suoni e con l'animo umano? Quello che avvince, e commuove addirittura, sono le inesauribili invenzioni, visive o sceniche, di Micha, che in una sintesi lirica potente e geniale restitui-

sce, con la massima profondità, tutta la passione e la carica di emozione presenti in ogni personaggio. Pensiamo a Don Giovanni che, nella sua serenata *Deh vieni alla finestra*, è ritratto nella sua vana e inutile voglia di apparire non interessato, in definitiva, alla donna o al sedurla. O a Papageno, emblema di una naturalità festosa e primigenia, di cui nessuno ci aveva restituito tanto vivacemente, a parte Mozart stesso, la felicità irresistibile e la vitalità. Per il giovane Mozart di Viola Cecchini è tutto un gioco nuovo, meraviglioso, come il maneggiare quella sorta di compasso che rimanda alla "scoperta" degli ideali massonici cui il musicista aderì con l'ingenuità e l'entusiasmo di una fanciullo che crede a una splendida fiaba. *Francesco Tei*

DANZARIA

2006/2007

CALENDARIO SPETTACOLI

Domenica 26 novembre ore 21
Teatro Greco Dance Company
L'UOMO, TRA IL SACRO E IL PROFANO
coreografie di Maria Teresa Dal Medico e Renato Greco

Domenica 14 gennaio ore 21
Compagnia Zappalà Danza
NUOVA CREAZIONE
coreografie di Roberto Zappalà

EVENTO DANZA Domenica 18 febbraio ore 21
Teatro Giuditta Pasta
STELLE DELL'OPERA
Con i primi ballerini e ballerini solisti dell'Opéra di Parigi
coreografie di Samuel Murez, Nicolaus Paul, Alessio Carbone

EVENTO DANZA Mercoledì 14 marzo ore 21
Luigi Pignotti presenta Ballett Flamenco
CARMEN
coreografie di Jose Greco, Jose Merino

Domenica 22 aprile ore 21
Fondazione nazionale della Danza/Aterballetto
VERTIGO - SAMINAS - ABSOLUTELY FREE
coreografie di Mauro Bigonzetti e Valerio Longo

Domenica 13 maggio ore 21
Idea Danza - Nuove coreografie IV edizione
GALA' COREOGRAFICO Il gioco delle forme
Serata conclusiva della selezione coreografica nazionale

BIGLIETTI

Intero: Euro 18,00 - Ridotto: Euro 14,00

EVENTI DANZA
Intero: Euro 25,00 - Ridotto: Euro 21,00

ABBONAMENTI

5 spettacoli
Intero: Euro 64,00 - Ridotto: Euro 53,00

Teatro Giuditta Pasta Saronno VA

Direzione Artistica
Giuseppe Carbone



IDEA DANZA

Promozione della giovane danza

17 dicembre 2006
Idea Danza Spazio Giovani
incontro creativo delle scuole di danza

Marzo - aprile 2007
Idea Danza Nuove Coreografie
selezioni nazionali per nuove idee coreografiche

Richiedi bandi e regolamenti contattandoci al:

INFO tel. 02.96702127 - 02.96701990
e-mail: segreteriaorganizzativa@teatrogiudittapasta.it
www.teatrogiudittapasta.it

Ferrara e Milano



Due coreografi per Didone ed Enea

In apertura una scena di *Dido and Aeneas*, regia e coreografia di Sasha Waltz (foto: Marco Caselli Nirmal); nella pag. seguente una scena di *Dido and Aeneas*, regia di Wayne McGregor (foto: Marco Brescia-Teatro alla Scala).

Comincia con un tuffo in una grande vasca trasparente sospesa nel vuoto la versione di *Dido and Aeneas* diretta dalla coreografa berlinese Sasha Waltz, coprodotta e presentata in esclusiva italiana dal Teatro Comunale di Ferrara. La danza delle nereidi prevista dal prologo ritrova così, in un giocoso intrecciarsi di corpi immersi nell'acqua, una sensualità pagana destinata a trascolorare in una malinconica cacciata dall'Eden scandita dal progressivo svuotamento della vasca. Privati del loro elemento vitale, tritoni e nereidi abbandonano la scena ancora grondanti, resi goffi dagli abiti che poco prima li facevano somigliare a eleganti creature marine. Come un'incantata sezione aurea, questa felice invenzione acquatica racchiude tutta la parabola di amore e morte della regina cartaginese, sedotta e abbandonata da un eroe che la Waltz ci mostra sinceramente diviso tra legge e desiderio (a differenza di Federico Tiezzi, che in un non lontano allestimento per il Maggio Fiorentino ne aveva fatto il prototipo del colonizzatore con tanto di divisa kaki). Purtroppo non tutto lo spettacolo ha la sintetica originalità e la potenza metaforica del prologo, ma, aldilà dell'affastellarsi di azioni talvolta inutili e ridondanti, l'operazione meri-

ta gli applausi che il pubblico le ha tributato. Prima di tutto perché la regista è riuscita a ottenere cose che in qualsiasi ente lirico nostrano sono tuttora inimmaginabili: per esempio far cantare i coristi in mutande e stivali di gomma nella scena dei marinai, o ancora far muovere i cantanti sulla scena con una padronanza fisica che a tratti rende difficile distinguerli dai doppi danzanti che li accompagnano, costruendo così una partitura sce-

DIDO AND AENEAS, di Nahum Tate. Musica di Henry Purcell. Drammaturgia di Jochen Sandig e Yoreme Waltz. Direzione musicale di Attilio Cremonesi. Regia e coreografia di Sasha Waltz. Scene di Thomas Schenk e Sasha Waltz. Costumi di Christine Birkle. Luci di Thilo Reuther. Esecuzione dell'Akademie für Alte Musik Berlin. Con Aurore Ugoli, Reuben Willcox, Deborah York, Céline Ricci, Fabrice Mantegna, Eberhard Francesco Lorenz, Michael Bennett, Clementine Deluy, Michal Mualem, Virgis Puodziunas, Luc Dunberry, Manuel Alfonso Perez Torres, Sasa Queliz, Maria Marta Colusi, Juan Kruz Diaz de Garcaio Esnaola, Xuan Shi, Takako Suzuki, Jiri Bartovanec, Charlotte Engelkes, László Sandig. Prod. Sasha Waltz & Guests, BERLIN - Akademie für Alte Musik BERLIN - Staatsoper Unter den Linden, BERLIN - Grand Théâtre de la Ville de LUXEMBOURG - Opéra National de MONTPELLIER - Teatro Comunale di FERRARA.

nica in cui musica, danza, canto e azione si amalgamano in un equilibrio dinamico che non conosce battute d'arresto. Se non fossero l'eccezione che conferma la regola (almeno in Italia), spettacoli del genere potrebbero contribuire concretamente a rinnovare e rinsanguare il pubblico della lirica. Attilio Cremonesi dirige l'Akademie für Alte Musik cesellando la partitura con precisione mai meccanica, esaltando i colori di questo isolato gioiello del teatro musicale inglese con naturale fluidità. Peccato solo che la Didone di Aurora Ugolin, dopo un buon inizio, non riesca a trovare lo spessore interpretativo che il tragico finale richiede.
Andrea Nanni

Dopo anni di assenza, *Dido and Æneas* è riapparso ad accendere entusiasmi quasi in concomitanza sull'immensa, magica ribalta della Scala, e su quella un po' più ridotta e però non meno bella del Comunale di Ferrara.

DIDO AND ÆNEAS, di Nahum Tate. Musica di Henry Purcell. Direzione musicale di Christopher Hogwood. Regia di Wayne McGregor. Scenografia di Hildegard Bechtler. Coreografia di Wayne McGregor. Costumi di Fotini Dimou. Luci di Lucy Carter. Esecuzione dell'Orchestra della Scala. Con Sarah Connolly, Brandon Jovanovich, Marie Arnet, Adriana Kucerova, Sara Fulgoni, Julianne Young, Anna Chierichetti, José Maria Lo Monaco, Nicola Marchesini, Philippe Do. Primo ballerino ospite: Robert Tewsley. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

il direttore d'orchestra Christopher Hogwood, forse oggi il maggiore esperto di musica antica. La messinscena è austera e lineare, tutta al servizio della radiosa partitura, così come austeri sono scene e costumi. McGregor vede in *Dido and Æneas* una piccola opera intima (il termine da lui usato è *domestic*): a differenza della *Waltz*, non solo non crea doppi ai vari personaggi ma punta a restituire il puro dato letterario, la semplice realtà, i fatti della storia nel canto e nella caratterizzazione degli atti. Non cede insomma all'artificio, e l'innesto nell'azione di danzatori che si esprimono con il lessico corporeo e incisivo della danza di oggi diventa bisogno di fornire una realtà alternativa al mondo dell'opera. Una realtà un poco più astratta, che ha il potere di commentare e di descrivere, che soprattutto è capace di offrire una gamma vasta di possibilità immaginative. La presenza del danzatore, insomma, diventa una guida alla lettura dei fatti e della musica; una guida anticipata preziosamente in un prologo basato su un *collage* di musiche di danza scelte fra quelle del più puro Purcell, meditato insieme al valentissimo Hogwood per sostituire quello originale, perduto. E proprio qui, unitamente all'inglese Robert Tewsley, i ballerini della Scala (in testa la Romagna e la Brazzo) sono riusciti a dare prova di quali e quante potenzialità espressive posseggano quando siano utilizzati da un

Entusiasmi dovuti si agli incanti musicali, ma anche o soprattutto all'estro e alla intelligenza dei due artefici, "catturati" dal mondo della coreografia. L'autore della regia scaligera, Wayne McGregor, artista di punta della scena britannica odierna, è noto soprattutto per le sue esplorazioni tra danza e tecnologia (e per questo definito *cyber choreographer*). Concettuale (e fluida) è la sua versione dell'opera di Purcell, realizzata in stretta simbiosi con

coreografo di talento. McGregor, appena pochi giorni prima, con la sua compagnia Random Dance, aveva presentato alla Biennale di Venezia uno dei suoi più recenti e singolari lavori *Amu*, che in arabo significa "del cuore": perché è di quell'organo che il coreografo cibernetico indaga funzioni fisiche e risonanze simboliche. *Domenico Rigotti*



Fondazione Teatro di Pisa via Palestro 40 Pisa tel 050 941111 www.teatrodipisa.pi.it

Pisa, Teatro Verdi

LIRICA

26, 27, 28 ottobre 2006

PER MOZART. Da un cantiere delle idee alla Scuola degli amanti giornate di studio a cura di Teatro di Pisa e Università di Pisa-Facoltà di Lettere e Filosofia

27 e 29 ottobre 2006 (24 e 25 ottobre scuole)

Mozart COSÌ FAN TUTTE

direttore Alessandro Pinzauti, regia Pier Paolo Pacini

18 e 19 novembre 2006 (15 e 16 novembre scuole)

Verdi FALSTAFF direttore Jonathan Webb, regia Stefano Vizioli

5 e 7 gennaio 2007

Mascagni IRIS direttore Lukas Karitynos, regia Federico Tiezzi

16 e 18 febbraio 2007

Gluck ORFEO ED EURIDICE direttore Claudio Astronio, regia Graham Vick

26 e 27 febbraio 2007 Progetto CittàLirica Opera Studio

Purcell DIDO AND ÆNEAS / Maderna SATYRICON

direttore Luca Pfaff, regia Andrea De Rosa

TEATRO

1, 2, 3 dicembre 2006 ENRICO IV

di L. Pirandello, con Sebastiano Lo Monaco, regia Roberto Guicciardini

12, 13, 14 gennaio 2007 LE VOCI DI DENTRO

di E. De Filippo, con Luca De Filippo, regia Francesco Rosi

26, 27, 28 gennaio 2007 LA FORMA DELLE COSE

di N. La Bute, con Lorenzo Lavia e Federica Di Martino, regia Marcello Cotugno

9, 10, 11 febbraio 2007 DELITTO E CASTIGO

di F. Dostoevskij, con Glauco Mauri e Roberto Sturmo, regia Glauco Mauri

9, 10, 11 marzo 2007 IL PROCESSO

di F. Kafka, regia Andrea Battistini

30 e 31 marzo, 1 aprile 2007 NOZZE DI FIGARO

di Beaumarchais, con Tullio Solenghi, regia Matteo Marasco

11, 12, 13 maggio 2007 MISURA PER MISURA

di W. Shakespeare, con Gabriele Lavia, regia Gabriele Lavia

18, 19, 20 maggio 2007 ADDIO GORI

di A. e U. Chiti, con Alessandro Benvenuti, regia Alessandro Benvenuti

DANZO

20 gennaio 2007 Compagnia del MaggioDanza

coreografie Mikhail Fokine, Vasilav Nijinski, Giorgio Mancini

3 febbraio 2007 Compagnia Egribiancodanza

Feroce Partita coreografia Raphael Bianco

8 febbraio 2007 prima nazionale Junior Balletto di Toscana

Una nuova coreografia di Fabrizio Monteverde

e altri brani dal repertorio della compagnia

21 febbraio 2007 Balletto di Roma

Cenerentola coreografia Fabrizio Monteverde

4 marzo 2007 Les Ballets Grandiva

24 marzo 2007 Compagnia Aterballetto

Romeo and Juliet coreografia Mauro Bigonzetti

14 aprile 2007 Artemis Danza - Monica Casadei

Brasi/pass (Misturado Branco) coreografia e regia Monica Casadei

21 aprile 2007 I Botega

Schiaccianoci creazione originale di Enzo Celli

Rossini Opera Festival



MARTONE: TUTTI IN PLATEA con Torvaldo e Dorliska

di Pierfrancesco Giannangeli

Non era facile per niente ricavare uno spettacolo a tutto tondo - pieno, divertente, anche emozionante - da una trama esile, fin troppo semplice, quasi inutile. Nell'impresa è riuscito Mario Martone, regista del *Torvaldo e Dorliska*, forse lo spettacolo teatralmente migliore di questo Rossini Opera Festival 2006. Torvaldo e Dorliska, nel libretto, sono due innamorati, anime candide, ma non sono i veri protagonisti della trama. Neanche personaggi di contorno, certo, ma niente a che vedere con la personalità (si fa per dire, procedendo per stereotipi) del cattivo di turno, cioè il Duca d'Ordow. La vicenda è presto, molto presto detta. Il duca è innamorato di Dorliska, pensa di aver ucciso Torvaldo, non gli pare vero che la giovane finisca quasi casualmente tra le sue grinfie, ma Torvaldo è vivo e dopo qualche peripezia - anche grazie all'aiuto di Giorgio, custode del castello del duca, e di sua sorella Carlotta - riabbraccia l'ama-

ta. Quel cattivone del nobile malvagio, manco a dirlo, fa una brutta fine. Tutto qui. Da questo ben misero materiale, Mario Martone tira fuori uno spettacolo maturo e solido. Già l'impianto scenico è interessante. Siccome la vicenda si svolge nel castello del duca, il regista ritiene di coinvolgere la sala del teatro. Il fatto che la platea sia riempita di fiaccole, che vengono accese all'inizio dello spettacolo, lascia immaginare che il teatro - con tanto di spettatori - sia il castello. Impresione subito confermata da ciò che si vede sul palcoscenico: una grande cancellata e, dietro, il bosco ripido, da dove scendono volta a volta i protagonisti del dramma semiserio. Bosco, tra l'altro, molto bello e realistico, pensato dallo scenografo Sergio Tramonti e magistralmente illuminato - si passa dal giorno al crepuscolo, dalla notte all'alba in un tripudio di colori - dal *light designer* Cesare Accetta. Completa l'impatto visivo un passaggio sopraelevato alle spalle del direttore d'orchestra, molto

affollato durante l'azione, fino a diventare prigioniero sotterranea, prima per Torvaldo e poi per lo sciagurato duca. I cantanti, e poi anche il coro, entrano in sala, escono correndo, ci si fermano, seduti in mezzo agli spettatori: il tutto crea un giustificato divertimento e movimentata un *plot* altrimenti rigido. Gli interpreti sono di primissima qualità, soprattutto le due parti principali maschili. Per Michele Pertusi, il Duca d'Ordow, francamente stavolta non ci sono aggettivi. Stretto in un completo nero, è mostruosamente bravo sia nel canto che nella recitazione, i suoi sguardi sono spietati, taglienti, insinuanti, terribili, e terribilmente comici quando il destino gli si gira contro. Bravissimo anche il Torvaldo del giovane Francesco Meli, che al Rof con questa limpida interpretazione è diventato un beniamino. E divertente è Bruno Praticò nel ruolo di Giorgio, il servo d'animo buono, che non esita ad allearsi con i giovani innamorati contro il suo padrone senza cuore. Ci sono delle scene, in questo *Torvaldo e Dorliska*, che restano nella memoria: l'arrivo degli uomini in armi dal bosco, le trame a tavola mentre si mangia, l'esilarante scena del pero - quasi un intermezzo che non c'entra nulla con la vicenda, con il capo degli armati, Ormondo (Simone Alberghini), che sale su una pianta perché a tutti i costi vuole mangiarsi una rossa e bella pera, e alla fine cade giù - il coro, vestito da contadini con tanto di forconi in mano, che si accomoda in platea, la sensualità e insieme la tensione violenta del duetto tra il Duca e Dorliska, le corse e gli inseguimenti tra le poltrone della platea. Uno spettacolo, insomma, riuscitissimo.

Tra gli altri titoli del Rof di quest'anno, va ricordata poi la ripresa dopo un decennio de *L'italiana in Algeri* con la regia di Dario Fo. Che è sempre bravo a divertire, l'aria del festival rossiniano gli fa bene, con i tipi del genio pesarese si trova a meraviglia, a tal punto che qualche volta si lascia anche prendere la mano. Infine vanno citati due titoli che hanno viaggiato insieme, nella stessa sera: si tratta - con felice intuizione del sovrintendente Mariotti - di due opere prime: *L'obbligo del primo comandamento* di Mozart e *La cambiale di matrimonio* di Rossini. Nella prima la regia era firmata da un Giovanni Agostinucci felicemente attento alla simbologia massonica (anche quella meno conosciuta), il secondo spettacolo porta invece il rigoroso marchio d'origine di Luigi Squarzina. Qualche seno al vento qua e là sui palcoscenici del festival, ma ormai fortunatamente non si scandalizza più nessuno. Neanche quando va in scena la lirica.

TORVALDO E DORLISKA, dramma semiserio in due atti di Cesare Sterbini su musica di Gioachino Rossini. Regia di Mario Martone. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Cesare Accetta. Orchestra Haydn di Bolzano e Trento diretta da Victor Pablo Pérez. Coro da camera di Praga diretto da Lubomir Matl. Con Michele Pertusi, Darina Takova, Francesco Meli, Bruno Praticò, Jeannette Fischer, Simone Alberghini. Prod. Rof, Pesaro.

L'ITALIANA IN ALGERI, dramma giocoso in due atti di Angelo Anelli su musica di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Dario Fo. Luci di Franco Marri. Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Donato Renzetti. Coro da camera di Praga diretto da Lubomir Matl. Con Marco Vinco, Barbara Bargnesi, José Maria Lo Monaco, Alex Esposito, Maxim Mironov, Marianna Pizzolato, Bruno De Simone. Prod. Rof, Pesaro - De Nederlandse Opera di Amsterdam.

L'OBBLIGO DEL PRIMO COMANDAMENTO, testo di Ignaz Anton Weiser su musica di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia, elementi scenici e costumi di Giovanni Agostinucci. Con Maria Gortsevskaya, Gemma Bertagnolli, Corinna Mogni, Ferdinand von Bothmer, Saimir Pirgu.

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO, farsa comica in un atto su musica di Gioachino Rossini. Regia di Luigi Squarzina. Ripresa della regia di Giovanni Scandella. Scene e costumi di Giovanni Agostinucci. Luci di Pietro Sperduti e Maurizio Faretti. Orchestra Haydn di Bolzano e Trento diretta da Umberto Benedetti Michelangeli. Con Paolo Bordogna, Désirée Rancatore, Saimir Pirgu, Fabio Maria Capitanucci, Enrico Maria Marabelli, Maria Gortsevskaya. Prod. Rof, Pesaro. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

Torino

Nel gelido letto dell'abbandono

LE BEL INDIFFÉRENT, monologhi di Jean Cocteau (traduzione di Sergio Licursi) e Marco Tutino. Adattamento di Pierluigi Pizzi e Marco Tutino. Musica di Marco Tutino. Regia di Davide Livermore. Scene e costumi di Santi Centineo. Con Olivia Manescalchi, Manuela Custer, Giancarlo Judica Cordiglia. Al pianoforte Duo Casella (Simona Tosco e Laura Vattano). Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Opéra National et Orchestre National de MONTPELLIER - Associazione Baretti, TORINO.

Teatro di prosa e teatro lirico si incontrano nell'ingegnoso allestimento curato da Davide Livermore, che ha arditamente scelto di mettere in scena uno dopo l'altro, senza pause né fratture, il monologo scritto nel 1940 da Jean Cocteau per Edith Piaf e il monologo "lirico" composto da Marco Tutino nel 2005. Il regista combina in un unico spettacolo le due opere, elaborando una soluzione scenica e un

espediente drammaturgico che gli consentono di proporre come un unico due lavori apparentemente inconciliabili. Gli spettatori, separati in uomini e donne, assistono su due tribune poste l'una di fronte all'altra, al disperato monologo di una donna, rinchiusa in un appartamento gelido e spoglio, dominato dalla presenza, nel centro, di un letto, ampio e disordinato. In questo modo, Livermore introduce una quarta parete che, sommata alla presenza di due tende semi-trasparenti che fungono da diaframma fra la scena e gli spettatori, impedisce una visione totalitaria di quanto avviene sul palcoscenico. Il regista, insomma, rifiuta l'oggettività e ne afferma, anzi, con più decisione quell'impossibilità già denunciata da Cocteau. La disperazione della protagonista del monologo, infatti, nasce dalla sua incapacità di leggere oggettivamente la propria relazione sentimentale, inficiata dall'insicurezza e dalla possessività. E il confronto con il bello ma indifferente del titolo - interpretato da Judica Cordiglia, capace di sottili e studiate variazioni mimiche - si traduce così in un devastante delirio che si scontra con l'ostinato mutismo dell'uomo. L'attrice Olivia Manescalchi e il mezzosoprano Manuela Custer - l'una in nero, l'altra in bianco, e d'altronde l'intera messa in scena è giocata sulla contrapposizione tra questi due non-colori - sanno ben interpretare la rabbiosa fragilità della protagonista, della quale sono incarnazione e fantasma. Il filo rosso fra prosa e lirica è proprio dato dal trascorrere dell'attrice nello spazio della cantante come presenza muta e complice, mentre la mezzosoprano compare sugli schermi dei televisori posti agli angoli della scena durante il monologo in prosa. E, alla fine, il corpo della Manescalchi, sdraiato immobile sul letto, viene svelato dalla Custer, che solleva il pesante telo da necrologia che lo ricopre, suggerendo come la punizione per il suicidio della protagonista sia una crudele coazione a rivivere quella stessa tragica sera. *Laura Bevione*

saggi

Andrea Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, Pieve al Toppo-Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Zona Editrice, 2006, pagg. 198, € 19,00.*

Una prima riflessione a più voci sulla complessità e la ricchezza dell'universo portato in scena da Emma Dante: si indaga su Palermo, la Sicilia, la cultura e la gente del Meridione tra riti, risate, urla, violenze. In primo piano le parole della regista, seguite dalle testimonianze degli attori e da una scelta di interventi di studiosi, critici, scrittori.

Martina Treu, *Cosmopolitico*, Arcipelago Edizioni, Milano, 2005, pagg. 321, € 25,00.

Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea, l'analisi storico-critica di alcuni allestimenti e adattamenti considerati esemplari, dal Teatro delle Albe a Luca Ronconi, allo scopo di offrire una visione d'insieme delle tendenze più recenti nell'interpretazione della drammaturgia classica.

Maurizio Grande, *Scena evento scrittura*, Roma, Bulzoni, 2005, pagg. 272, € 20,00.

Un'ampia selezione di saggi di Maurizio Grande, elaborati nel corso degli ultimi tre lustri della sua attività di studioso, che presentano un accento marcatamente teorico intorno a questioni di fondo relative alla definizione dell'istituzione-teatro e alla descrizione della sua destinazione/collocazione nella società delle comunicazioni di massa.

Renata Molinari, *La vocazione teatrale. Un laboratorio al Mittelfest*, Milano, Il principe costante, 2006, pagg. 202, € 12,50.

La dettagliata ricostruzione, attraverso il racconto dei diari di due allieve, del laboratorio sulla vocazione teatrale tenuto da Renata Molinari nel luglio 2005 a Cividale del Friuli presso il Mittelfest per gli allievi della Civica scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano, dell'Accademia d'arte drammatica Nico Pepe di Udine, dell'Accademia d'arte del dipartimento di teatro Juri Strossmayer di Osijek e dello Studio per la ricerca sull'arte dell'attore di Lubiana.

Kassim Bayatly, *La struttura dei corpi sottili. Il teatro intermedio*, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 118, € 15,00.

La storia umana e teatrale dell'attore, regista, cantante, danzatore sufi, ricercatore universitario che da Bagdad si è autoesiliato in Italia. Si ripercorrono i primi anni italiani, la fondazione del Teatro dell'Arcano, gli spettacoli rituali e la personale via al teatro creata anche con il quotidiano esercizio spirituale, la tecnica dell'attore e la mistica del movimento. Introduzioni di Eugenio Barba e Claudio Meldolesi.

Fanny & Alexander, *Ada, romanzo teatrale per enigmi in sette dimore*, Milano, Ubulibri, 2006, pagg. 191, € 27,00.

Il resoconto anche fotografico dei sei spettacoli di Fanny & Alexander ispirati al romanzo di Nabokov, *Ada*, sull'amore incestuoso tra due fratelli. Sono anche presenti interventi di Cristina Ventrucci, Chiara Alessi, Stefano Bartezzaghi, Marco Belpoliti, Margherita Crepax, Marina Grishakova, Rodolfo Sacchettini, Antonella Sbrilli, Luca Scarlini, Maria Sebregondi.

testi

Maila Ermini, *L'infanzia negata dei Celestini*, Firenze, Zella Editore, 2006, pagg. 100, € 15,00.

Il testo della Ermini - che anima il teatro fiorentino della Baracca - ripropone in forma scenica il caso del tristemente famoso orfanotrofio di Prato, il Rifugio Maria Vergine, fondato nel 1934 e chiuso a furor di popolo nel 1966, il cui processo costituì il primo scandalo nazionale sulla triste condizione degli orfanotrofi. Dopo reiterate

Turi Ferro: ultimo viceré del teatro siciliano

Sarah Zappulla Muscarà, Enzo Zappulla, Turi Ferro, *il magistero dell'arte*, Catania, La Cantinella, 2006, pagg. 350, € 40,00.



«Un infarto ha ucciso in un colpo centinaia di personaggi fino a ieri vivi, palpitanti, appassionati: il Mago Cotrone e Ciampa, Liolà e don Lollò, il Bell'Antonio e Mastro don Gesualdo, padron Ntoni e don Ignazio, il principe Salina e l'abate Vella». Quando Turi Ferro ci lasciò, nel maggio del 2001, ci fu chi così espresse il grande vuoto che lasciava sulla scena italiana colui al quale, dopo la scomparsa di Salvo Randone, era toccato di incarnare il meglio della sicilianità in palcoscenico, essere il «gran maestro degli opposti» in una galleria ineguagliabile di personaggi. Figlio d'arte e padre di un regista di teatro, mattatore d'anima e di sangue, non l'Accademia era stata la sua scuola ma la realtà della sua terra, alla quale s'era tenuto sempre ben saldo. Poi il teatro ha chiuso il ricordo di Turi Ferro in uno scrigno di silenzio. Fin quando, opportunamente, due studiosi catanesi cui il teatro siciliano deve molto, Sarah Zappulla Muscarà e il marito Enzo Zappulla, hanno creduto venuto il momento di restituire al teatro vivo la grande ombra: ed ecco una monografia costruita con un appassionato lavoro di documentazione durato cinque anni, un ampio saggio introduttivo dei curatori, una dettagliatissima biografia intrecciata ad un'ampia antologia critica. Così gli autori consegnano alla posterità la figura di Turi Ferro, alla fine del loro saggio: «Il luogo senza frontiere dove, per una sorta di complicità fra attore e pubblico, ogni alchimia si consumava: questo, per lui, è stato il teatro». Parole alte, impegnative ma, fuori da ogni folklore regionalistico, nel caso di Turi Ferro, assolutamente vere. Ugo Ronfani

Wielopole- Wielopole: la nascita

Jòzef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valorani, Natalia Zarzecka, *Kantor Wielopole- Wielopole Dossier*, Gremese Editore, Roma, 2006, pagg. 227, € 25,00.



Kantor nel 1980 dichiarava: «Il lavoro teatrale muore con il suo creatore e i suoi interpreti. Resta invece la "registrazione intellettuale", che né cinema, né video possono realizzare. Voglio lasciare anche una "registrazione intellettuale" dello spettacolo perché esso rimanga anche dopo la sua fine». Ecco che, a 25 anni dalla prima rappresentazione a Firenze di *Wielopole-Wielopole*, vengono pubblicati interessantissimi documenti che offrono nuovi spunti per conoscere l'avventura italiana del regista polacco. Ideale prosecuzione di *Kantor a Firenze*, pubblicato da Valerio Valorani nel 2002, il volume presenta altro materiale sullo spettacolo, tra cui il diario delle prove steso da Luisa Passera, una registrazione dettagliata della nascita delle singole scene e dei personaggi, della loro trasformazione ed evoluzione; una intervista ad Alessandro Bertolazzi creatore dei manichini realizzati per *Wielopole-Wielopole*; i contributi di Giuliana Fiocco, Armando Mannini, Silvia Parlagreco, Renzo Tian, Roberto Toni, Valerio Valorani, Natalia Zarzecka, attuale direttrice della Cricoteka di Cracovia. Inoltre, sono pubblicate per la prima volta le fotografie delle prove scattate da Antonio Sferlazzo.

a cura di Albarosa Camaldo

Cristo nel teatro del Novecento

Annamaria Cascetta, *La passione dell'uomo*, Roma, Edizioni Studium, 2006, pagg. 280, € 25,00.

Ci è già accaduto di criticare in passato una certa latitanza della drammaturgia cattolica italiana nel misurarsi con la spiritualità cristiana nel Teatro del Novecento. Ma adesso l'ampio studio che l'instancabile Annamaria Cascetta dedica al rapporto fra antropologia cristiana e teatro del Novecento, dove l'indagine critica si muove, ci consente di dire che la lacuna è stata ampiamente colmata. Il volume, infatti, analizza con completezza di documentazione tutta una serie di autori che si sono lasciati provocare dal cristianesimo, attraverso la figura del Cristo, da vicino o da lontano: nell'ordine dell'esposizione, Péguy o la reincarnazione del mistero cristico attraverso la parola; Eliot o il teatro simbolico fra poesia e liturgia; Fabbri e la coralità del teatro cristiano; Beckett o il travestimento della questione ontologica ai limiti del nihilismo. E poi (la parte più decisamente innovativa dello studio) l'umanità del Cristo nel teatro radicale di Grotowski, l'archetipo della Croce nel teatro della memoria di Kantor, l'inquietante ricerca del divino in Testori e nel nono e ultimo capitolo, in un intreccio delle meditazioni di Giovanni Paolo II e di Mario Luzi, l'ultimo incontro fra liturgia, poesia e drammaturgia. *Ugo Ronfani*



Tutto su Artaud

Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006, pagg. 299, € 20,00.

Artaud/microrisorse, numero 11, Culture Teatrali, studi, interventi, e scritture sullo spettacolo, rivista diretta da Marco De Marinis, € 15,50.

Sylvère Lotringer, *Pazzi di Artaud*, Milano, Medusa, 2006, pagg. 222, € 21,00.

La rivista "Culture Teatrali", la riedizione del volume di De Marinis, arricchita dalla sezione Postilla 2006, e il libro di Lotringer riportano l'attenzione su Antonin Artaud, collocato da Fabrizio Cruciani fra i "registi-pedagoghi". De Marinis insiste sull'importanza della valutazione degli ultimi scritti di Artaud che «letti con attenzione e senza pregiudizi [...] dimostrano in maniera inconfutabile che è esistito, esiste, un altro Teatro della Crudeltà». La sua indagine in particolare si sofferma su sei scritti apparsi postumi su riviste e pensati per letture pubbliche, materiali stesi per trasmissioni radiofoniche e due saggi che vengono a costituire il secondo Teatro della Crudeltà, teso alla «trasfigurazione/reinvenzione delle pratiche fisiche e vocali intraprese da Artaud, a più livelli, già nella clinica di Rodez, per difendersi dalla distruzione dell'internamento, e che stanno alla base anche della sua estrema, straordinaria stagione produttiva». Il secondo Teatro della Crudeltà diventa così una tappa fondamentale per la pedagogia attorale del Novecento. Lotringer, invece, professore della Columbia University, ricostruisce attraverso interviste e ricerche sul campo, gli anni dell'internamento in cui Artaud venne spesso usato come cavia dagli psichiatri che si occupavano del suo caso. Un libro sfrontato, ma divertente tra aneddoti, racconti farseschi, dati e documenti reali, in cui l'autore arriva alla conclusione che «erano tutti matti questi fanatici di Artaud».



prove furono dimostrate le angherie e i maltrattamenti cui erano sottoposti i bambini, chiamati Celestini, per via del loro grembiolino celeste.

Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni, *Alceste*, Venezia, Marsilio, 2006, pagg. 287, € 8,40.

Dalle origini del mito in Euripide fino alla recente versione di Raboni, le diverse versioni del mito di Alceste, la donna che accetta di morire al posto del marito Admeto. La vicenda subisce metamorfosi e suscita riflessioni sull'amore coniugale, sul rapporto tra genitori e figli, sul valore del sacrificio e sul rapporto vita e morte. I testi sono preceduti da una ricca introduzione di Maria Pia Pattoni.

Marie Brassard, *Jimmy. Creatura di sogno*, Milano, Il principe costante, 2006, pagg. 62, € 8,00.

Dell'attrice drammaturga e regista canadese la pièce, tradotta da Lorenzo Borgotallo, è un'originale riflessione sull'amore, la vita, la morte e il mestiere dell'attore. Jimmy, creatura in mutazione perenne che va al di là dei generi e delle età, è al tempo stesso uomo, donna, bambino, così da aprire una prospettiva sul mondo e sull'immaginazione.

Luigi Lunari, *Il Maestro e gli altri*, Milano, Carte Scoperte, 2006, pagg. 172, € 14,40.

Ritorna il divertente romanzo di Lunari con protagonista il Maestro, ovvero Giorgio Strehler, col quale l'autore ebbe una lunga e stretta collaborazione. Mettendo in mostra il celebre carattere e il colorito linguaggio del regista triestino, il racconto di come intimoriti collaboratori e dipendenti vorrebbero costruire, all'interno del Piccolo Teatro, una filodrammatica.

Saverio La Ruina, *Kitsch Hamlet*, Abramo, Catanzaro 2006, pagg. 75, € 5,00.

Il testo dello spettacolo portato in scena dall'autore stesso con la compagnia Scena Verticale, segnalato al Premio Ugo Betti nel 2005. Un Amleto rinchiuso in una stanza e i suoi tre fratelli, "eroi" mediocri, ordinari e squallidi, serviti e riveriti da una madre morbosamente dedita alla famiglia in un contesto di case popolari. Appare così la provincia calabrese e i ragazzi come milioni d'altri con la loro insicurezza che può farne assassini, fanatici, o semplicemente osservanti che credono solo nei luoghi comuni.

multimedia

Rudolf Nureyev alla Scala, di Dino e Claudio Risi, 2005, Dolmen home video, 79'.

Rivive il mito di Rudolf Nureyev nel film diretto da Dino e Claudio Risi, dal suo arrivo alla Scala, al trionfo internazionale, fino ai suoi ultimi giorni a Parigi. La storia di una vita straordinaria raccontata da immagini inedite degli archivi della Scala e dai ricordi di amici e partner. Un omaggio d'autore al più importante ballerino del ventesimo secolo.

Omaggio a Pasolini, *'Na specie de cadavere lunghissimo*, da un'idea di Fabrizio Gifuni, Milano, Bur Sensafiltro, libro + dvd, € 19,50.

Il dvd è un'opera video originale diretta da Giuseppe Bertolucci con Fabrizio Gifuni che rielabora lo spettacolo, *'Na specie de cadavere lunghissimo* portato in scena con grande successo di critica e di pubblico nel 2004-2005, e propone numerosi contenuti extra tra cui interviste inedite ai protagonisti del progetto e l'interpretazione "live" dell'ultima parte dello spettacolo. Nel libro le riflessioni di Bertolucci e Gifuni sulla poetica del Pasolini luterano e corsaro e un saggio critico sull'intero progetto. In appendice è pubblicato, per la prima volta, *Il pecora*, prima parte di un «poema in due deliri», di Giorgio Somalvico.

LINA

(quella che
fa brutti sogni)

di
Massimo Salvianti

Testo vincitore
ex aequo del
Premio Vallecorsi
2006

L'immagine è stata realizzata da Silvia Cardini

L'azione nella casa di cura si svolge ai tempi nostri, quella nell'abitazione trent'anni prima con qualche flashback nei primi anni sessanta, a Firenze, ma potrebbe essere una qualsiasi città del nord. Un paio di brevi scene si svolgono a Napoli nei primi anni cinquanta.

La scena è spoglia. Un tavolo piuttosto piccolo e una sedia. Due sagome, forse, a disegnare le porte a destra e a sinistra. Quinte nere, un fondale bianco. Luci che disegnano i diversi ambienti, le epoche diverse, le diverse temperature delle scene.

Lina è seduta, curva a testa bassa accanto a un tavolo a cui è appoggiato il Dottore che con le braccia conserte la guarda con insistenza. La luce è cruda, forte. Passano trenta secondi, forse più. Poi Lina si alza e fa un passo verso l'esterno.

Dottore - Lina... Dove vai!

Lina - La porta... l'aggi' a chiudere!

Dottore - La porta è chiusa. Tu sei entrata e io ho chiuso la porta. Funziona così.

Lina - È chiusa?

Dottore - Chiusa.

Lina - A chiave...

Dottore - No Lina, non è chiusa a chiave. Ma tranquilla, nessuno può entrare qui dentro senza il mio permesso. Per entrare bisogna bussare... Cos'è questa mania di chiudere le porte a chiave.

Lina - Che mania? Non ci sta mania. La porta sta chiusa e nessuno si fa i fatti miei.

Dottore - Difficile farsi i fatti tuoi. Tu non parli. Neanche dici buongiorno...

Lina - Buongiorno...

Dottore - Sì, e buonasera...

Silenzio, di nuovo molto prolungato.

Lina - Me n'aggia 'nda...

Silenzio, nessun movimento da parte del Dottore.

Lina - Me n'aggia 'nda...

Ancora silenzio.

Lina - (Scandendo le parole in un italiano ostentato)

Me ne devo andare Dottore ...

Dottore - (Sorridente) E dove devi andare eh? C'è qualcuno che ti aspetta. Devi fare qualcosa?

Lina - Non ci voglio stare qui. Voglio andare in camera mia.

Dottore - Ce l'hai con me? Non vuoi parlare con me?

Silenzio. Lina si piega ancora di più su se stessa.

Dottore - Neanche un no mi merito.

Lina - No.

Dottore - Non vuoi parlare. E allora io qui che ci sto a fare. Sono il tuo dottore: tu stai male e io ti devo curare.

Lina - Io bene sto!

Dottore - Certo, stai così bene che la notte ti metti a urlare come un'ossessa.

Lina - E che c'entro io... Sognavo.

Dottore - Benissimo, allora comincia a raccontarmi cosa sognavi...

Lina - E chi si ricorda...

Dottore - Non ti ricordi. T'hanno sentito in tutto il padiglione, si sono spaventati tanto urlavi...

Lina - Capita...

Dottore - Già capita. E l'infermiera che cercava di calmarti m'ha detto che urlavi «Giù... giù...»

Lina - Ah. Giù! E allora sognavo di cadere.

Dottore - Sei impagabile Lina, lo sai? Me l'avevano detto che sei una sagoma. Quant'è che fai di questi sogni... Che urla la notte.

Lina - Trent'anni!

Dottore - Trent'anni tondi eh, mese più mese meno. Da quando sei qui ogni tanto ti metti a urlare la notte...

Lina - Per questo sto qui... Perché sono urlatrice. Ma non faccio male a nessuno e mi basta una pastiglia. Il dottore di prima...

Dottore - (*Guardando da una cartella piuttosto consunta che ogni tanto prende e sfoglia*) Il Dottore di prima ti dava una bella bomba e te ne stavi buona per qualche mese...

Lina - Che bomba? Una pastiglia mi dava, per una settimana e addio urla.

Dottore - Addio urla per quanto? Per due mesi, tre?

Lina - Anche di più, anche un anno. Io lo sento quando arriva la notte che mi viene...

Dottore - Che ti viene di cadere...

Lina - Già, che mi viene di cadere... Lo sento prima... mi agito. Il giorno anche, due o tre giorni prima anche. E allora mi piglio la pastiglia...

Dottore - La bomba...

Lina - Una mano santa. Il dottore di prima, lui lo sapeva...

Dottore - E ti senti bene dopo, tranquilla, riposata eh... Oppure non ce la fai nemmeno ad alzarci dal letto per andare a fare la pipì?!

Lina - E questi so' affari miei!

Dottore - Davvero? Non credo. (*Consulta ancora la cartella*) Tu sei una che potrebbe uscire lo sai. Da tanto tempo potresti uscire. E posti come questo devono chiudere bottega...

Lina - (*Con un filo di voce*) È da mo'...

Dottore - Che dici? Fatti sentire.

Lina - Niente dico...

Dottore - Sì sì, niente dici. Dici che è un bel po' eh che ripetono che si chiude e poi niente... È da un bel po' sì. Ma ti dico una bella cosa. Che io chiudo davvero, vedrai se non ce la faccio. E per prima cosa, basta pastiglie. A me piacciono le urla, sono un amatore.

Lina - Io sto bene qui. Che vado a fare fuori?! Io ho la testa cecata. Il dottore di prima lo sapeva e mi dava la pastiglia buona e io non urlavo più, e stavo bene senza fare male a nessuno. E voi male mi volete.

Dottore - Il dottore di prima era prima... Ora ci sono io e ti voglio così male che voglio farti smettere di urlare. Tu non hai niente che non si possa superare. Se parli con me, o con qualcun altro se vuoi, finisce che i sogni e le cadute se ne vanno da soli, senza bombe.

Lina - E che fate Dottore, mi date la scossa? Anche la scossa mi fa passare i brutti sogni, io me lo ricordo quando mi davano la scossa...

Dottore - Lina io ti sto antipatico, ma tu non lo sai quanto invece a me sei simpatica. Anche l'elettroshock era una mano santa no? Tu urlavi e ti mettevano la corren-

Personaggi

Personaggi

Lina - circa sessantacinque anni napoletana

Personaggi della casa di cura

Dottore - quarant'anni

Lucia - infermiera venticinque - trent'anni

Assunta - cuoca sessant'anni

Personaggi dell'abitazione del Maresciallo

Signora - trentacinque anni

Maresciallo - cinquant'anni

Giulia - tredici anni

te addosso. E i brutti sogni s'andavano a nascondere. Sempre così. Ma poi sono arrivate le pastiglie. Stesso effetto, con meno dolore, ma stesso effetto. Due o tre giorni di letto e le urla in qualche stanza nascosta del cervello, bella chiusa... Ma dall'interno.

Lina - Di che stanza parlate Dottore. So' sogni mica creature...

Lina ha una specie di piccolo scatto come se avesse detto qualcosa che non si aspettava.

Dottore - Eh. Brava Lina. L'hai azzeccata anche stavolta. Te ne sei accorta anche tu...

Lina - Io?

Dottore - Tu, sì. Una creatura, proprio così. Un neonato che non ti fa dormire la notte perché vuole poppare, vuole bere, se ne sta sveglio perché non conosce la differenza tra la notte e il giorno.

Lina - (*Tesa e scura*) E che ne so io?

Dottore - Lina. I tuoi sogni vogliono poppare come una creatura...

Lina - (*Dura*) Voglio andare via Dottore...

Dottore - È una creatura che se ne frega della scossa, delle pastiglie. Vuole poppare, bere... chissà che vuole.

Lina - (*Quasi fremendo*) Non capisco, non capisco niente...

Dottore - (*Chinandosi e prendendola per le spalle per farsi guardare in faccia*) Sì che mi capisci... Lina, io e te possiamo capire cosa vogliono i tuoi sogni, e farli smettere di urlare, per sempre! Li dobbiamo affrontare da svegli, anche se sono brutti, anche se ti fanno ritornare dove non vorresti essere mai stata, anche se ti fanno ricordare quello che non vorresti aver fatto...

Lina si alza e il Dottore lascia la presa. Lina è ferma, bloccata, la testa bassa incassata nelle spalle.

Dottore - Va be', va be'... Scusa! Per adesso basta così, ma ne riparliamo...

Il Dottore esce ed entra Lucia l'infermiera con una scodella di minestra che appoggia sul tavolo. Lina avvicina la sedia al tavolo raddrizzando la schiena. Si mette a mangiare la sua minestra.

Lucia - Tutto bene?

Lina non risponde continuando a mangiare la sua minestra

Lucia - L'hai fatto arrabbiare eh?

Lina - Io niente ho fatto... È lui che ha fatto tutto da solo.

Lucia - Il Dottore è bravo e ti vuole aiutare...

Lina - Io non tengo bisogno!

Lucia - Stanotte non mi pareva che non avessi bisogno.

Lina - Una pastiglia... Chiedo troppo? Il Dottore di prima non faceva tante storie. E che sarà mai una pastiglia. Costa assai. Tengo la pensione io... me la pago!

Lucia - Quelle pastiglie lì non sono più permesse...

Lina - Quello che fa bene non tiene il permesso... E che bella storia!

Lucia - Ci sono altri sistemi... Magari poi ti senti meglio... Intendo non solo con le urla di notte.

Lina - (*Alzando la testa dal piatto con un'occhiata sospettosa*) Che stai a di'? Io sto bene, sempre!

Lucia - Contenta tu! Se ti va bene così. Io lo capisco che non vuoi metterti a parlare...

Lina - Io niente so.

Lucia - Non ti ricordi niente... di prima.

Lina - Che prima? Niente!

Lucia - Prima di venire qui.

Lina - Niente so.

Lucia - Non ti ricordi.

Lina - No!

Lucia - Va be'. Per me... Ma il Dottore lui non è contento. Lui dice che dovresti sforzarti, che ti farebbe bene.

Lina - E che devo fare? Sono cecata nel cervello! Il Dottore di prima lo sapeva. Anche mia sorella Serafina, anche lei era cecata. Ma lei per davvero.

Lucia - E tu invece fai finta?

Lina - Io sono cecata di mente. Non ricordo. Il Dottore mi parla e io non capisco, non sacc' niente di quello che dice. Perché, per come. Serafina invece ci mancavano dieci diottrie da un occhio e nove dall'altro. Povero angelo. Nulla vedeva, e quando Zia Teresa c'ha regalato gli occhiali, che fino a Chiaia sono andate per avere le meglio lenti, beh Serafina non li poteva portare perché le facevano vomitare...

Lucia - All'inizio succede...

Lina - All'inizio, ma a Serafina facevano sempre lo stesso effetto. Non glieli avevano fatti buoni. Avevano visto a mia Zia che, povera donna, non è elegante e Serafina parette nu manico di scopa... e c'hanno dato la fregatura. Povera Serafina. E anche la zia... Dieci mila lire. Tonde tonde. È lì in paradiso che le rimpiange ancora dopo quarant'anni e più. Sono sicura.

Lucia - E non glieli avete riportati all'ottico se non erano buoni.

Lina - Ma no... E che si può discutere con uno di Chiaia che non ha fatto il lavoro buono... Un negozio grande con quattro sportelli sulla via principale. E che faceva mia zia, si metteva a sbraitare nel mezzo alla bottega. Lei non si sapeva spiegare buono... C'era solo la mamma che avrebbe potuto. Lei era una signora. Bastava nu cappello sformato ed ecco che

addiventava una signora anche con le pezze sul sedere, con rispetto parlando. Ma lei era malata e non c'era medicina. Oppure c'era e anche questa volta non ci hanno dato il Dottore buono... come questo qua, che non mi piace.

Lucia - E invece sbagli. Lui è bravo. Tanto! Lui ti vuole aiutare. Lui vuole che tu possa uscire fuori. Sei una brava donna. Perché devi rimanere qui

Lina - (*Irrigidita*) lo qua voglio stare! E il Dottore vecchio voglio...

Lucia - Quante cose vuoi tu eh Lina? Minestra ne vuoi ancora?

Lina - No (*Allontana il piatto che Lucia riprende*) lo sono cecata di mente. Io non ci posso stare fuori. Il Dottore vecchio lo sapeva. Chiedetelo a lui.

Lucia - Se non ti sforzi di parlare... Guarda che questo qui ti vuole bene. Parla sempre di te e domanda a tutti come ti senti e se hai dormito...

Lina - Non mi vuole dare la pastiglia, altro che bene. Che gliene frega a lui se dormo o sto sveglia: è uno spione...

Lucia - Lui ti vuol fare degli occhiali che non ti fanno vomitare. Per vedere bene quello che non riesci a ricordare. E insisterà fino a che non avrà trovato quelli giusti. È fatto così... È come se quell'ottico di Chiaia quarant'anni fa fosse venuto a casa vostra a chiedere se Serafina ci vedeva bene e si fosse ripreso gli occhiali da solo visto che non andavano bene.

Lina - Appunto! È una cosa che non può essere...

Lucia - Queste te le ha date il Dottore. Non sono come quelle di prima ma un po' ti faranno stare meglio.

Lina ingoia le pastiglie con avidità. Lucia esce sorridendo. Lina fa scorrere il dito sul piano di laminato del tavolo

Signora - (*Entrando*) La vuoi smettere Lina di fare quel rumore, lo sai che non lo sopporto.

Lina si alza di scatto cercando di rassettarsi un po'.

Signora - Hai visto il signore stamani? È uscito presto e non m'ha detto dove andava. T'ha detto qualche cosa per il pranzo?

Lina - Nossignora!

Signora - Nossignora, sissignora... stiamo in caserma con te. Tanti anni e ancora non hai imparato.

Lina - Nossignora... mi scusi Signora...

Signora - Va bene, va bene.

Entra Giulia piuttosto vivacemente, ma si blocca alla vista della matrigna.

Lina - Giulia buongiorno. Dormito bene?! Che hai, creatura... Non ti senti bene?

Signora - Ah Giulia. Tuo padre è uscito e si deve andare a prendere il dolce per gli ospiti. Ci pensi tu, vero? Giù da Nino... Ricordati che chiudono a mezzogiorno e mezzo. Tu non vieni a messa?

Giulia - Ci vado alle undici con i cresimandi. Adesso mi vesto e prendo il dolce.

Signora - D'accordo. Ci vediamo a pranzo... (*Esce*)

Lina - (*Complice*) Ci vado io da Nino. Tu fai con comodo. Sei una bellezza, lo sai. Il sole sei!

Giulia - Vorrei fossi tu il mio specchio!

Lina - E perché. Quello in camera tua ti dice diversamente? È una carogna, lo cambiamo... Non ce ne stanno come te. Dammi retta...

AUTOPRESENTAZIONE

TUTTO SU LINA

Lina è nato da solo, si è fatto da sé, strada facendo, una parola, una battuta, una scena dopo l'altra. È la verità, nessun progetto, nessuna istanza sociale, politica, umana, artistica è responsabile della sua scrittura anche se dentro, una volta finito il testo, ho ritrovato umanità e politica e tutto il mondo che conosco. Non mi ha ispirato, come altre volte era successo, un fatto di cronaca, un episodio autobiografico, una cosa sentita dire, un'emozione proveniente da un'immagine, da una storia. Prima è nato il personaggio, Lina, quasi autonomo, una persona vera, una donna forte e tragica come ce ne sono nella vita e sui palcoscenici, poi è nato il resto, il contesto e la vicenda. A posteriori posso dire che forse dentro ci sono le mie esperienze di animatore e teatrante in carceri e istituti per anziani, ma è una cosa che dico adesso, cioè "dopo". Anche la storia, il mistero, i luoghi del dramma, i personaggi che ruotano accanto alla protagonista le sono nati intorno perché lei ne richiedeva la presenza e per una volta, per l'autore non è stato un lavoro difficile da svolgere. *Massimo Salvianti*

Giulia - Mi preparo anche se me ne starei volentieri così senza andare da nessuna parte.

Lina - Male, malissimo... Non si deve poltrire, no. Che qua le occasioni scappano... Ci siamo capiti?

Giulia - Ma che dici?

Lina - Fai finta di non capire eh? Ma io l'ho visto come ti guardano i signori cresimandi... Che poi mi fa ridere vedervi tutti così grandi al catechismo... A Napoli si va più piccerilli. Prima la comunione e subito dopo la cresima. Così almeno ho fatto io mi pare. Ma ho la memoria cecata. Sempre stata così.

Giulia si è incupita. Ha abbassato la testa e sembra rigida e tirata.

Lina - Che c'è bella mia. Ho detto qualcosa...

Giulia - No, no, nulla, vado a prepararmi! (*Esce*)

Lina - Ci vado io da Nino. Nino mi piace. È l'unico qua in giro che non ha la spocchia. Qui intorno tutti con la spocchia: il pizzicagnolo, il verduraio, perfino lo spazzino. Ti guardano tutti come se fossero dei principi e tu la mondezza. Si vede che nascere in questa bella città fa diventare così. «Sono fiorentino e tu no» ti dicono tutti... Senza parere eh, senza insistere... Macchè, tutti buoni, bravi. Gentili anche, ma con la spocchia... Che io la riconosco. Tutti quanti. Vendono la merce loro e pare sempre che sia oro e che ti fanno un piacere a darla proprio a te. Nino invece lui è di Salerno e la spocchia non ce l'ha. Magari di difetti ce n'ha tanti più ancora, ma la spocchia non ce l'ha. Ci vado volentieri da Nino.

Lucia - (*Entrando*) Ma che dici Lina?

Lina - La verità. Io dico sempre la verità. Solo la verità. Tu non ci fai caso ma è come dico io. Anche il Dottore ce l'ha...

Lucia - Che cosa?

Lina - La spocchia.

Lucia - Ma come? Se è così gentile. (*Esce*)

Lina - La spocchia è gentile, se no è fetenzia. Gentile, per bene, educata. Se no che spocchia sarebbe. Fa finta di metterti a tuo agio e poi fa il comodo suo. È così! E tu grazie ci devi dire se no sei tu fetente. Ne conosco io. «Lina dimmi qua, ti voglio aiutare, ti faccio

stare meglio...» Non va bene... No.

Dottore - (*Appare in luce vicino al tavolo*) E allora, come dovrei fare con te.

Lina - (*Sedendosi e tornando nella posizione iniziale*) In che senso.

Dottore - Dovrei minacciarti? Urlare? Non è il mio repertorio, ma posso improvvisare. Non so se urlando la spocchia se ne va.

Lina - Che spocchia?!

Dottore - (*Quasi divertito*) Fa lo gnorri eh. Ma non sei abbastanza brava. L'hai detto a tutti. Il Dottore nuovo ha la spocchia. Lo sai che mi piace?

Lina - Hanno fatto la spia!

Dottore - No, è la regola lo sai. Tutti si dicono tutto, sempre.

Lina - E che bella regola, tutti che si fanno i fatti miei.

Dottore - Non sono solo fatti tuoi. Io sono qui per aiutarti, mi pagano per farlo. E io sono uno che se li deve guadagnare i suoi soldi se no non ci dormo la notte. Non ci posso far niente.

(Silenzio. Lina si è incupita. La testa china, seduta, guarda di sottecchi il Dottore)

Dottore - Lina, ascolta... Io ti faccio una domanda alla volta, una sola per oggi...domani vedremo. Ma oggi una sola e se tu mi rispondi, io ti lascio in pace... Proviamo?!

Silenzio

Dottore - Tu lo sai perché sei qui (*La previene*) E non mi raccontare la storia che sei cecata! Il motivo, quello che hai fatto, quello che c'è scritto qui! (*Agita la cartella*)

Lina - (*Dopo un silenzio piuttosto lungo*) Sì!

Dottore - Dimmelo!

Lina - Io ho risposto. Una domanda sola avete detto, una sola e io ho risposto.

Dottore - Non imbrogliare... Che risposta è «sì»? Questo lo sapevo già...

Lina - E che sapete voi?

Dottore - Tante cose so. So che avresti da raccontarmi una bella storia. Che quello che c'è scritto qui non è che una parte di quello che tu potresti dirmi. So che lo potresti fare se solo lo volessi... Allora, perché sei qui.

Lina - E non ci sta scritto lì, dentro quella cartella fufante?

Dottore - Non te ne vai se non me lo dici tu.

Lina - (*D'un fiato, cupamente*) Ho ammazzato al Maresciallo.

Dottore - (*Dopo una pausa*) Già... ma si va in galera se si ammazza qualcuno e non al manicomio...

Lina - Una sola, una sola avete detto... Voi non rispettate i patti, io ho risposto, m'aggia lascia 'n pace Dottore...

Entra Assunta. Porta uno sgabello con sopra due zuppiere. Posa lo sgabello davanti a Lina, le zuppiere sul tavolo. Si siede sullo sgabello e con Lina comincia a pulire la verdura passandola da una zuppiera all'altra.

Assunta - E quanto la fai lunga... che sarà mai. Questo qui è un Dottore come si deve. A te le domande non piacciono lo so, ma ci dovresti parlare davvero. È bravo lui. Avevi mai mangiato la verdura fresca quando c'era quell'altro? E invece lui viene in cucina e vuole che tutto sia fatto come si deve...

Lina - Anche in cucina viene a mettere il naso?

Assunta - Scherza tu, ma intanto piace anche a te quando in tavola non c'è solo il semolino... Semolino, minestrina fine e tutte quelle medicine che mi facevano prendere prima... lui le ha buttate tutte. Neanche una polverina, niente... Roba buona, di stagione e basta...

Lina - E chiacchiere...

Assunta - Meglio quattro chiacchiere che quella roba che ti rintonoliva...

Lina - Rintonto...che? E come esprimete Assunta mia.

Assunta - Ecco qua... ha parlato l'amica di Dante Alighieri!

Lina - Quello semmai è amico a voi, che fate tanto la signora fiorentina e poi a Firenze siete stata solo qua...

Assunta - E anch'io c'avrei la spocchia?

Lina - No, voi non ne tenete, e quando mai Serva come me siete. Qui non ce ne stanno padroni - l'avete notato? - Dottori, infermieri e serve come me e voi.

Assunta - Ma che dici Lina, ci sono anche dei signori qua dentro. La mattana quando piglia, non guarda in faccia a nessuno.

Lina - Voi dite? Io vedo solo poveracci. E si magari qualcuno ha avuto dei bei soldi, ma poi li ha persi e via se n'è andato anche il cervello. Pure un principe ci puoi trovare qua, come no, ma com'è successo non si sa, è un principe sprincipato.

Assunta - Io non ti capisco mica.

Lina - E che c'è da capire. Noi la spocchia non la teniamo e basta. Qua si sta al calduccio, ma si deve fare il comodo di questo e di quello... Ora è il tempo di questo Dottore che fa il ficcanaso.

Assunta - E tu dagli un po' di soddisfazione... magari gli basta poco. Fai finta di parlare con me, gli dici che a volte ti sembra di vedere la tua casa...

Lina - (*Allarmata, guardandosi intorno*) Assunta zitta dovete stare... lo... io quelle storie me le sono inventate...

Assunta - Lina io sto zitta, ma tu non ti sei inventata niente. Io t'ho sentita quando ero di turno... T'ho sentita la notte che chiami quella ragazzina.

Lina - (*Ancora più allarmata*) Allora non ci siamo capite... Zitta dovete stare. E che non sapete tenere una confidenza... Io mi fidavo di voi! E poi è roba vecchia...

Assunta - Ti trattavano male eh?

Lina - E quando mai?! Erano signori, signori veri.

Assunta - Lina, i signori non ti mettono le mani addosso!

Lina - (*Con violenza*) E chi mette le mani addosso?

Assunta - Il Maresciallo non ti metteva le mani addosso?!

Lina - (*Come sollevata*) Ma quando mai? E sai che soddisfazione... Che ci poteva volere uno come lui da me!

Assunta - E allora?

Lina - Siete curiosa? Come il Dottore... tutti curiosi.

Assunta - Lui non lo so, ma io sì, sono curiosa.

Lina - E anche voi fate la spia come a Lucia?

Assunta - No, io non fiato con nessuno.

Lina - (*Con una bella risata chiara e piena*) E vi doveste tenere la curiosità...

Il tavolo va in ombra, Lina avanza verso il proscenio dov'è apparso il Maresciallo, elegante, capelli ben curati.

Maresciallo - La signora è uscita?

Lina - Ha detto che andava a messa.

Maresciallo - È andata con Giulia?

Lina - No, Giulia è in camera sua che si prepara. Va alla messa dei cresimandi alle undici perché...

Maresciallo - Sì, si va bene, io vado nello studio a leggere il giornale, non voglio essere disturbato da

nessuno, d'accordo?

Lina - Come volete voi... Ci sarebbe da andare a prendere il dolce da Nino... La Signora ha detto...

Maresciallo - Ci vai tu da Nino. Intesi?

Lina - Come comanda.

Maresciallo - E chiudi la porta quando esci.

Lina - Sempre chiudo...

Maresciallo - Tu sei stata abituata con la tenda e ancora non hai imparato. Qui non siamo a Napoli, al basso. Qui ci sono le porte e le porte si chiudono... (*Via*)

Torna la luce sul tavolo dove ancora Assunta sta pulendo le verdure

Assunta - No io te lo dicevo perché con me ci hanno provato tutti a allungare le mani. Prima di entrare in comune sono stata a servizio in tante di quelle case. Tutta gente rispettabile, ma se non era subito era dopo un mese c'era sempre quello che allungava la mano. E una bellezza non sono mai stata. Non credo che c'entri. Fa parte dell'uomo questo fatto di mettere le mani addosso, è la natura, non c'è niente da fare. Noi donne ragioniamo solo con il cervello e loro ragionano anche con quello che hanno tra le gambe.

Lina - E pure filosofa siete.

Assunta - Per carità... Quale filosofia. È che a me è

SCHEDA D'AUTORE



MASSIMO SALVIANTI è attore, non figlio, ma nipote d'arte (il nonno dal 1930 fino all'immediato dopoguerra è stato filodrammatico convinto, autore, attore e regista), attivo fino dalla prima metà degli anni '70 nelle compagnie di base del circuito toscano. Dal 1983 è fondatore, animatore e soprattutto attore della compagnia Arca Azzurra Teatro di Ugo Chiti che lo ha diretto in non meno di una ventina di suoi lavori (pronto a lavorare ad altri venti, o più). Anche nell'attuale stagione 2006/07 è impegnato con la compagnia (una delle poche ancora rimaste con un vero e proprio "repertorio") in una tournée in giro per tutta la penisola portando in scena gli ultimi testi del drammaturgo fiorentino: *I ragazzi di via della Scala*, *Genesi-Ribelli*, *Amleto*, *farsa in tragedia*, *Racconti, solo racconti*, *Bottegai* e altri. Ha inoltre lavorato con i registi Billi e Marconcini e con i Maggianti di Buti (Pi), il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera e con Aldo Ristagno nel *Calderon* di Pasolini per il teatro Mascarà. Nel 1997 ha partecipato al grande Progetto di *Danubio* di Claudio Magris, con la regia di Giorgio Pressburger per il Mittelfest di Cividale del Friuli. Dal 2003 collabora con il drammaturgo-giornalista Alberto Severi del quale ha messo in scena *La guerra piccola* ancora con la regia di Chiti, e *Il grande vetro*, uno spaesato e esilarante monologo. Sparute ma costanti le sue apparizioni sul grande schermo, minime quelle sul piccolo schermo, ma è nel cast de *La vita è bella* di Benigni, di *Don Milani* dei fratelli Frazzi, di *Fiorile* dei Taviani, di *Maggio Musicale* di Ugo Gregoretti, di *Albergo Roma* e *La seconda moglie* di Ugo Chiti, e recita in diversi film degli amici Francesco Nuti, Giovanni Veronesi e Alessandro Benvenuti (con il quale interpreta in teatro il *Nero Cardinale* di Ugo Chiti). Ha anche lavorato con Zeffirelli (*Un tè con Mussolini*), Chabrol (*Max Croises*). L'attività drammaturgica infine: una decina di testi, non di più: due segnalazioni al Vallecorsi prima di questa vittoria con il suo *Lina*, nel 1992 con *Niente da Fare* messo in scena dai diplomati della scuola del Piccolo Teatro di Milano nel 1995 e nel 2000 *Benvolio*. Due volte finalista, nelle ultime due edizioni, del premio Riccione. Nel 2002 adatta e mette in scena alla presenza dell'autrice i racconti della raccolta *Donne dagli occhi grandi* della messicana Angeles Mastretta.

capitato così. Se la ragione è un'altra...

Lina - La ragione, la ragione e che vuol dire la ragione. Io sto qui perché non c'era la ragione. Io sto qui perché non la tengo una ragione. Non la tenevo e allora sono qui al manicomio...

Assunta è uscita con le sue zuppiere e la verdura. Davanti a Lina sta ora la Signora.

Signora - Facile, davvero troppo facile. Ma quale pazzia, ma dove? Lei sapeva bene quello che faceva, lo sapeva bene...

Lina - (*Dura, con gli occhi bassi e i pugni stretti*) Io lo so cosa dice lei... Dice che volevo suo marito e l'ho fatto per gelosia, ma non è vero!

Signora - Sei sempre stata gelosa, da quando sono entrata in questa casa dopo la morte della prima moglie. Sempre considerata un'intrusa, una che non ci doveva essere... Lei aveva una tresca con mio marito già prima che entrassi in questa casa. Lui non ne voleva più sapere e lei...

Lina - Non è 'o vero... io non tenevo tresche con nessuno, mai! Mai, mai! La povera Signora era una santa... E come poteva succedere... Non è 'o vero, non è 'o vero!

La Signora è uscita. Il Dottore entrando cerca di calmare Lina.

Dottore - Lina... Lina, stai calma. Non sono il giudice, non mi interessa... Io ti credo. Quello che mi dici, io ci credo.

Lina - Non la tenevo la tresca io...

Dottore - No, certo che non la tenevi, l'ha detto anche il giudice. Lo sai che io le carte del tuo processo le conosco a menadito... Niente movente.

Lina - Niente!

Dottore - E già... Niente di niente.

Lina - Una pastiglia me la date? Di quelle nuove. Non fanno niente ma...

Dottore - E allora ti va una mentina? La vuoi? Se non fanno niente, ti prendi una mentina che è dolce, e invece le pastiglie anche quelle nuove sono cattive. Sono tossiche, questo lo sai no?

Lina - E chi m'ammazza a me.

Dottore - Ti darò la tua pastiglia... Ma prima devi parlare un po' con me.

Lina - Sono stanca.

Dottore - Tu non ti stanchi mai. Lo dicono tutti al reparto che sei la migliore, che dai una mano, che fai tutto da sola, che tieni compagnia alla gente, anche a quelli che sono anni che non vogliono saperne di parlare. Voglio parlare io con te. Sto qui e ti ascolto. Tu mi dici quello che ti pare. Parlami di quand'eri piccola...

Lina - Eh sì, della storia antica...

Dottore - Certo, della storia antica... Parlami di Napoli. Io stravedo per Napoli. Mi piacerebbe sapere com'era ai tuoi tempi...

Lina - E chi si ricorda... Cinquant'anni sono passati.

Dottore - Un po' meno Lina, lo sai anche tu, e non eri mica in fasce quando ti hanno portato qui a Firenze.

Lina - (*Senza emozione, quasi dura*) Quindici anni avevo... quattordici e mezzo.

Dottore - Quindici anni... Ti ricorderai di qualcosa di Napoli no? Della gente, del mare, il sole...

Lina - 'A chitarra, 'o mandolino, nu poch' e luna... a pizza... Ma quale sole Dottore. Quale sole. Mica stevo a Mergellina io. Eh no. Non ci stava 'o sole a Vico di Sant'Anna. Ci stavano mille ragazzini con il moccio al naso e i piedi scaldi che frignavano. Questo mi ricordo: un gran frignare, estate, 'o 'verno, sempre. Ci stavano cento buchi senza manco la porta e dieci, dodici, anche venti persone dentro. E i bisogni, fuori nel vicolo. Io stavo con mamma mia, il papà che faceva le commissioni per la marchesa su in goppa alla collina nel palazzo tutto sbrecciato e che qualche volta ci mandava un vecchio vestito tarlato e strappato come fosse una manna dal cielo e noi tutti a ringraziare... «Vai su Lina, ringrazia la marchesa, e ti porti pure appresso Peppiniello che se no sta tutto il tempo addosso a mamma che sta male». E c'era la zia Teresa, e Serafina e Angelo con la moglie con due piccerille. Angelo era il maggiore. Angelo di nome e di fatto. Bello coll'occhie azzurre. A vent'anni già due creature teneva e quella povera ragazza di Rosa, tanto bella già tutta sformata. (*Si ferma un po' interdetta*) E quanto parlo tutt'assieme... siete contento Dottore.

Dottore - Allora niente sole... Neanche ogni tanto...

Lina - (*Dopo una piccola pausa*) D'estate sì, qualche volta, la domenica... Ma quand'ero piccirilla... Prima che mamma si ammalasse. Ma mi ricordo solo una gran calura e la sabbia tra le dita dei piedi che non voleva andare via. E tanta gente e i soliti piccirilli che piangevano, come al basso.

Dottore - Accidenti Lina, ti sarai divertita qualche volta no?!

Lina - Dite Dottore? Non m'ha imparato nessuno a me...

Dottore - Che vuoi dire?

Lina - Non sono capace a divertirmi, non lo so mica come si fa.

Dottore - (*Colpito, dopo un silenzio*) Niente sole, niente divertimento... Solo il frignare dei bambini. Non è un po' esagerato Lina?

Lina - Nu poco, forse, ma solo nu' poco.

Dottore - T'ho sentita ridere alle volte. Non ridi come una che non lo fa mai.

Lina - Mica è divertimento ridere... Ridere è contentezza... Chi ti fa contento ti fa ridere, e io rido, mi piace ridere.

Dottore - E chi ti faceva ridere?

Lina - (*Compiaciuta*) Più di tutti?

Dottore - Più di tutti.

Lina - Giulietta mia... (*Un po' interdetta*) La signorina Giulia.

Dottore - La figlia del...

Lina - Lei sì. Quand'era piccola e non parlava e faceva tutti quei suoni buffi con la bocca e io ci parlavo per delle ore, ci parlavo a Giulietta e lei mi rispondeva con quei gorgogli buffi pieni di saliva. E io mi pensavo che lei capiva quello che dicevo e continuavo a parlare, a parlare e ridevo quando mi fermavo e lei subito e gagà e bubbù e tutti quei versacci... Quanto ridevo, e anche lei rideva. «Bella Giulietta che parla con Lina, bella Giulietta mia, bella».

In ombra il Dottore. La Signora in scena. Ha un aspetto più giovane e un vestito meno elegante delle scene

precedenti.

Signora - Lina che fai?

Lina - Oh niente signorina... Io e Giulietta chiacchieriamo un po'.

Signora - Sarà bene che incominci a parlare ormai. Non ha più l'età per i gargarismi.

Lina - Ma quali gargarismi signorina mia... La nostra Giulietta parla, eccome. I gargarismi li fa solo per far ridere a me. È vero Giulietta? (*Ride*)

Signora - Il Maresciallo è in casa?

Lina - E come no? È nello studio suo che vi aspetta. «Falla passare subito mi ha detto, che mi porta carte importanti». E io subito la faccio passare. Prego (*Si alza e fa un gesto d'invito verso l'esterno*)

Signora - Grazie Lina. (*Esce*)

Lina - Giulietta mia, dimmi nu poco: e le carte dove stavano. Forse che ce l'avesse addosso, nascoste che il nostro Maresciallo se le deve cercare? (*Si volta un poco verso il punto dov'è uscita la Signora*) Hanno chiuso a chiave... Al signore ci piace chiudere a chiave... Ti piace 'a signorina? (*Risata*) E che risposta sarebbe guggù! Comunque al Maresciallo ci piace assai. E magari presto presto ti ritrovi con una mamma nuova, giovane giovane, è così che gli piacciono a sua signoria... (*Risata*) E guggù di nuovo... Ti piaceva di più quella di prima? Ebbè, anche a me. Era buona la Signora. Tanto malata come la mamma mia, uguale. Ma anche a questa noi ci facciamo provare no?! E che ci costa a noi. Tanto a Giulietta ci pensa Lina sua. (*Risata ancora più forte*) E guggù guggù, brava Giulietta. Magari se dici si facciamo prima.

Lucia è entrata con la bottiglia dell'acqua e un flacone di pastiglie.

Lucia - Stai meglio stamani?

Lina - Quelle pastiglie lì sono come le mentine. Niente fanno.

Lucia - Infatti, sono mentine... Hai provato a succhiarle? Sono buone, dolci... Ma intanto stanotte hai dormito... Senza agitazione...

Lina - E che ne sai tu?

Lucia - Era il mio turno e io ti voglio bene e sono passata spesso...

Lina è interdetta, un po' confusa, poi mentre Lucia si china su di lei per metterle la pastiglia in mano le dà un veloce bacio sulla guancia. Lucia rimane interdetta a sua volta, ma subito sorride.

Lucia - Sei la migliore. E ti vogliamo bene tutti.

Lina - Al Dottore però non ce lo do il bacio... (*Ride sonoramente insieme a Lucia*) Tu somigli a Rosa.

Lucia - E chi sarebbe?

Lina - La moglie di Angelo, il fratello mio. Una ragazza come un fiore... Vedessi com'erano belli insieme. Tutti che li invidiavano. Passavano per Toledo, alla Galleria e non c'erano occhi che per loro. Manco più i signori ci stavano, solo a loro, sempre sorridenti innamorati. «Chissà che vene fora da questi due» diceva la gente. Sedic'anni aveva Serafina e diciotto Angelo mio, che mamma stravedeva per lui e tutti in casa eravamo orgogliosi di un fratello così... Pure Serafina la sorella mia cecata se lo guardava con quegli occhi spenti, c'andava vicino, quasi con il naso attaccato e

gli diceva «si bello tu...»

Lucia - E tu Lina, tu com'eri...

Lina - Io, e per carità, non ne parliamo.

Lucia - E dai che dovevi essere bella anche tu.

Lina - Macchè, io e Serafina avevamo preso da papà nostro. Vittorio lo chiamavano, anche se il nome suo era Pasquale. Ma lui era Vittorio perché era basso come Vittorio Emanuele, il re di prima, e teneva un naso così grosso che nel bicchiere non c'entrava e per bere aveva una tazza tanto larga.

Lucia - E dai, non dire storie. Il tuo naso non è grande e tu non sei bassa.

Lina - E che c'entra. È nu fatto di portamento, mica di statura, è come tieni la schiena, la testa... Mamma mia era 'na colonna, i capelli belli, neri, sul collo bianco come l'avorio. Come avrà fatto il papà mio a farla innamorare... Io si non sono bassa ma sempre le spalle strette tenevo, anche da bambina e la testa bassa, sottomessa proprio come papà mio. Se qualcuno mi voleva guardare in faccia mi doveva alzare il mento con la mano...

Lucia - E qualcuno che l'avrà fatto ci sarà pure stato?!

Lina - (*Un po' indecisa, ma via via sempre più sicura*) Di ragazzi ce n'erano tanti che facevano gli scostumati tutti intorno... Lo facevano con tutte. Succede anche adesso no? Però...

Lucia - Però?

Lina - Però... però c'era uno che sembrava cercasse proprio a me e allora stavo delle ore davanti a quel pezzo di specchio che stava sul cassetto in camera di mamma a cercare di capire se davvero potevo avere la possibilità di...

Lucia - Di piacergli?! Perché a te piaceva vero?

Lina - Mi piaceva sì... (*Sorride imbarazzata*) Antonio mi piaceva, mi piaceva assai... E che ci posso fare. Mi guardava e io entravo in confusione. Era troppo per me. Fumava certe sigarette americane, come uno importante e aveva sempre i capelli belli impomatati, ma c'era un ciuffo che da questa parte gli scappava sempre. Era un guappo coi fiocchi e io avevo una paura... Ma poi mi mise quella mano sul mento e mi scostò i capelli dal viso: «Fatti vedere bene, che non riesco mai nemmeno a capire di che colore sono s'occhi tuoi...» «E t'interessa?» gli dissi come se non mi facesse effetto. «Assai!» Disse così convinto che non ci fu più niente da fare... (*Lunga pausa. Un po' incupita*) Ma quanto parlo... Dottore, mica saranno quelle pastiglie nuove che mi danno tutta questa chiacchiera.

Dottore - (*Che ha sostituito Lucia come in una dissolvenza*) Non ci sono pastiglie che ti fanno dire quello che non vuoi dire... Io almeno non le conosco... E quanti anni avevi lì con Tonino.

Lina - Antonio Dottore. Antonio! Guai a chiamarlo Totò o Antonino o Nino... Diventava una belva. Antonio e basta. Era orgoglioso di quel nome come se gli avessero dato un titolo di principe o di Viceré. Tutti al vicolo avevano il soprannome, ma Antonio no. Era una testa dura. Io comunque avevo quattordici anni.

Dottore - Una bambina...

Lina - Sì neonata! Dottore ce lo devo dire io che al basso, di quei tempi a quattordici anni... (*fa il gesto come dire «la*

sapevi lunga») E poi è cambiato qualcosa oggi?

Dottore - E vi siete fidanzati con questo viceré?

Lina - (*Rimane un po' in silenzio, poi in un soffio*) Mi voleva sposare!

Dottore - Direttamente.

Lina - Ma non è stato possibile.

Dottore - E perché? Non diceva la verità il tuo Antonio? Se n'è andato?

Lina - Lui sempre la diceva... ma se ne andò, è vero. Anzi... se lo portarono via con una fucilata in mezzo alla faccia... Tutti i capelli sporchi di sangue e gli occhi, gli occhi che non c'erano più e anche la bocca (*Affannosamente*) Un colpo dietro o vicolo, in un androne e io mi sono messa a correre e lo sentivo che era Antonio e Serafina che mi diceva aspetta, dove vai, è pericoloso, aspetta che non vedo che non capisco e lui era lì con tutti i capelli nel mezzo al sangue...

Dottore - Ora basta Lina, per oggi basta!

Lina - (*Con furia*) E invece no Dottore... Basta perché? Non basta. Ammazzo perché. Uno sparo e Antonio più c'era. Solo una cosa piena di sangue... «Antonio, Antonio. Sposare ci dobbiamo, Antonio me l'hai promesso, giurato... Che t'hanno fatto? Chi è stato?» (*Sembra calmarsi*) E brava Lina chi è stato. E chi lo sa chi è stato. Quelli del contrabbando, di Piazza Dante o quelli che tenevano gli affari su al Vomero con tutti quei palazzi nuovi che costruivano? E che ne vuoi sapere tu Lina? Tu stai inguaiata. Con l'innamorato tuo che gli hanno sparato la faccia e non ha più occhi. Antonio, mi doveva sposare, aveva promesso. Mancava poco, «un mese, un mese» mi aveva detto. «Faccio un affare e ti sposo...». E tutti i giorni mi diceva, «manca poco, giorni, non di più e ti sposo...».

Via il Dottore. In un angolo, in ombra, il Maresciallo, nella divisa dei Carabinieri, più giovane che nella scena precedente.

Maresciallo - E a te non ha mai detto nulla degli affari suoi il signorino Antonio... Mai, neanche un accenno...

Lina - Niente mi diceva!

Maresciallo - Ma che razza di innamorato era se non ti confidava i suoi segreti...

Lina - Che segreti?

Maresciallo - Di quelli pesanti signorina, pesanti.

Lina - Io segreti non ne tengo, né quelli di Antonio né quelli miei...

Maresciallo - Di quelli di Antonio magari è pure vero, ma tu uno ne tieni, vero Lina e non sai che fare...

Lina - Vi dico che non ne tengo segreti.

Maresciallo - Lina sai che faccio, io chiudo la porta adesso e discutiamo a quattrocchi io e te. Ho parlato con tuo padre, l'ho trovato dalla marchesa che sta su in cima alla strada. Lei è amica mia, e mi ha detto che potevo parlare con te.

Lina - Che c'entra la marchesa con Antonio.

Maresciallo - E chi se ne frega di Antonio... Io me ne vado da questo buco schifoso, ho già dato. Me ne torno a Firenze con mia moglie che è malata e non ne può più di stare qua...

Lina - Buon viaggio Maresciallo...

Maresciallo - Tuo padre ha detto che per te, la migliore

soluzione era venire con me... Mia moglie ha bisogno d'aiuto e tu hai bisogno di qualcuno che ti levi da un guaio.

Lina - (*In un crescendo doloroso*) Perché, che volete da me, che volete? Io niente saccio, che posso fare io. Io qua voglio stare, qua... Io non tengo nessun guaio... Che dite? Io non vengo, non portatemi via, qui voglio stare, qui. Non tengo guai io. Io me li levo da sola i guai miei. Vi prego non portatemi via. Papà, come farete. Senza mamma. A zia tiene sessant'anni e Angelina è cecata... E Rosa di me ha bisogno con quelle due creature che ancora quasi non camminano. Io qui devo stare, qui... Non mi portate via, non mi portate via. Io non tengo guai. Antonio, Antonio diglielo tu che non teniamo guai... che ci sposiamo, è vero Antonio che ci sposiamo... Antonio non mi lasciar andare, Antonio...

Entra Lucia che si china su di lei e la scuote, accanto a lei il Dottore ha preso il posto del Maresciallo.

Lucia - Lina, Lina sveglia, che dici. Svegliati Lina.

Dottore - Lasciala stare. È sveglia... Vero Lina che sei sveglia?! Tieni, prenditi questa. (*Fa per darle una pastiglia*)

Lina - (*Aggressiva*) Dottore che mi date? Che mi succede? Cosa c'è dentro quelle pastiglie... Mi state imbrogliando... Vero?

Dottore - Non c'è niente nelle pastiglie Lina. Sono solo dei calmanti, ma a quanto pare non sono sufficienti.

Lina - Quelle vecchie erano più buone... Stavo quieta dopo, per tanto tempo.

Dottore - Lina, non ci sono pastiglie abbastanza buone. Ma i tuoi sogni se ne andranno se ne parli con me... Perché non vuoi?!

Lina - Perché io non saccio niente, niente... Anche rinchiudere mi potete, ma io non posso dire niente, perché niente saccio...

Il Dottore si allontana di qualche passo un po' scoraggiato.

Lucia - Lina, Lina stai tranquilla. Sei qui con noi. Nessuno ti vuole rinchiudere. Il Dottore vuole solo che tu stia meglio. Hai fatto ancora un brutto sogno.

Lina - Non era un sogno, era vero. Era peggio dei sogni di prima... Era vero! Sono quelle pastiglie vero Dottore? I fatti miei volete sapere e mi date la pastiglia della verità...

Dottore - No Lina, non esiste la pastiglia della verità. Sei tu che vuoi uscire dai tuoi sogni e allora ti sogni la verità. Se invece me ne parli, quello che ti tieni dentro non ti darà più fastidio, te lo prometto. Che ci vuole Lina... Mica voglio scrivere un libro, mica mi diverto. Ti voglio aiutare, lo capisci o no.

Lina rimane in silenzio.

Dottore - (*Accosciandosi davanti a lei*) Ti hanno portato via da Napoli dopo che è morto Antonio e tu non volevi. È vero?

Lina - (*Dopo un silenzio, con un filo di voce*) Sì.

Dottore - Tu non volevi andare, ti hanno costretto?

Lina - Sì.

Dottore - E il Maresciallo ti ha fatto del male, ti ha...

Lina - Dottore, ma che state a dire... Quello lì, manco con un dito m'ha toccata mai. Schifo gli facevo. Io, la mia famiglia, Napoli tutta intera e Caserta pure.

Dottore - Non capisco Lina... Devi farmi capire.

Lina - Anch'io non capisco. Niente ho mai capito. Sono venuta a Firenze. Che c'è da capire. Sono venuta a Firenze per la Signora e ci sono rimasta che lei è morta quasi subito. È nata Giulietta e lei è morta, e io sono rimasta per la bambina. Tutto qui...

Dottore - Tutto qui già. Sei stata quattordici anni in casa di un signore e un bel giorno ti sei alzata, e l'hai ammazzato.

Lina - Pazza sono asciutta.

Dottore - (*Deciso ma nello stesso tempo quasi dolce*) Non ci credo Lina, mi dispiace, ma non ci credo. Mi dispiace tormentarti, ma è il mio mestiere. (*Via*)

Lucia - La vuoi la pastiglia?

Lina dopo un'esitazione quasi gliela strappa di mano e l'inghiotte senz'acqua.

Lucia - E brava. Allora ci credi al Dottore?!

Lina - E che mi cambia. Magari stanotte mi sogno che sono a passeggio per Chiaia con Antonio mio, e allora mica mi metto a urlare... (*Sorride*)

Lucia - (*Con malizia*) No?

Lina - (*Divertita, capendo il sottinteso*) E com'è scostumata la signorina infermiera... Tu piuttosto non ce l'hai l'innamorato?

Lucia - Ce l'avevo, ma...

Lina - Ma che?

Lucia - Ma forse lui non lo sapeva... (*Ride*)

Lina - E che sanno gli uomini? Sono tutti scimuniti. Se hanno cervello per una cosa, ce ne manca altrettanto per tutto il resto e dei sapientoni si credono, e si pavoneggiano, e fanno i gran signori ma non valgono nemmeno le scarpe che hanno ai piedi!

Lucia - E che gran discorso... Ne hai conosciuti tu?

Lina - Come intendi tu, da innamorato, Antonio solo ho conosciuto. Nessuno più. Ma sono sicura lo stesso di quello che dico. Le eccezioni sono poche.

Lucia - (*Complice*) Il Dottore, di lui che te ne pare eh?

Lina - Oh Madonna mia, del Dottore ti sei innamorata figliuola mia...

Lucia - Ma che dici?

Lina - Dico, dico... Mi dispiace per te, ma se lo vedo io che sono cecata, e io lo vedo, vuol dire che lo vedono tutti.

Lucia - (*Divertita*) Stai dicendo una sciocchezza... (*Via in ombra*)

Lina - Già, una sciocchezza. E quando mai... Ti sei innamorata del Dottore che sta quasi anziano, ma è tanto bravo, e delicato, e gentile... Succede. La donna invecchia e l'uomo diventa interessante. Che sarà mai? Succede sempre così. L'hai vista la Signorina? E quanti anni avrà? Venticinque? Di più dici? E gaggà vuol dire di più, va bene Giulietta? Ma comunque il maresciallo può essere il papà suo... Lo zio eh, meglio, lo zio! (*Ride*) Uno zio sempre in forma è vero Giulietta. Di più! Appunto: gaggà! Di più. Hai visto com'era turbata la Signorina "senza carte" quando se n'è andata con il cappellino sulle ventitré dalla parte sbagliata?

Fa dei buffi versi come a imitare l'uscita della ragazza, ma entra il Maresciallo e Lina si alza di scatto mettendosi a capo chino.

Maresciallo - (*Con una gentilezza un po' untuosa*) E che ti metti sull'attenti Lina. Che sarà mai. Mica stia-

mo in caserma. Tranquilla... Siedi che ti devo parlare. (*Lina siede*) La Signora è morta da quasi un anno...

Lina - Otto mesi.

Maresciallo - Otto mesi... e non voglio fare le cose troppo precipitose ma ho intenzione di risposarmi, magari fra qualche tempo.

Lina - Con la signorina?

Maresciallo - Brava Lina, che spirito di osservazione... Proprio con la signorina. Una donna giovane in casa sarà una benedizione soprattutto per Giulia. Le piacciono molto i bambini anche se non ho intenzione di avere altri figli e quindi si affeziona alla bambina e sarà un bene per tutti. Anche per te!

Lina ha uno scatto, fa qualche passo in avanti come volesse ritrarsi.

Maresciallo - Che c'è? Non sei d'accordo?

Lina - Giulietta sta bene con me!

Maresciallo - E nessuno dice il contrario. Tu starai qui, ti prenderai cura della bambina come sempre. E che ti credevi che ti volessi mandare via. No! Tu starai qui accanto a Giulia. Tutto come prima. Tutto, ci siamo intesi?

Lina - Sì!

Maresciallo - Sei sicura? Non è che se c'è uno scrozzo, un problema tu vai a dire quello che non si deve dire alla signorina, o magari a qualcun altro.

Lina - Io zitta stol! E rimango qui con Giulietta!

Maresciallo - Proprio così: tu stai zitta e rimani con Giulia! (*Via*)

Lina - Io qui rimango. E che mi cambia a me... Sto qui con Giulietta, la cresco Giulietta mia. La Signorina diventa la Signora. Tutta qui la novità. E che sarà mai? Sono fortunata. Me l'aveva detto papà mio «fortunata sei... che ti piangi. Te ne stai in una bella città, nessuno che ti conosce e che parla, fai il tuo servizio che è anche un'opera di bene e la Madonna di Pompei ti ricompensa»... Era tanto devoto papà mio alla immagine della Madonna di Pompei che a me tutta fasciata d'oro, che sembra infilata dentro un'armatura, a me pure faceva paura. Con quella creatura incoronata, sospesa, che non si vede nemmeno il braccio che lo tiene. E che a Gesù serve il braccio per tenerlo. E lui sa stare su anche da solo. È Gesù... Ma Giulietta mia, a lei ci voleva il braccio. E io ce l'ho sempre dato. Mai l'ho lasciata.

Seduta sulla sedia Assunta appare in luce un po' pensierosa.

Assunta - In una casa dove sono andata a servizio c'era un bambino piccolo. E lì il padre era morto e la mamma s'era risposata quasi subito anche lei. Il patrigno era una carogna. Uno di quelli che picchiano con la cinta, quel maiale. E la Signora lo lasciava fare. Mai detto niente a quello stronzo per le cinghiate che dava al bambino che aveva cinque o sei anni. Una cosa da straziare il cuore. Allora gliel'ho detto io. «La deve smettere di picchiarlo così. È piccolo, troppo piccolo per la cinghia. Lo vuoi sapere? La signora è saltata su come una vipera che io non mi dovevo permettere, che non erano affari miei, che se volevo me ne potevo andare anche subito. Ho fatto i bagagli e via».

Lina - E brava Assunta. E il bambino a pigliare le fru-

state... Rimanere dovevi. Magari quello per la paura di essere chiacchierato non picchiava più.

Assunta - Quello lì l'avrebbe picchiato anche davanti ai carabinieri. Era cattivo! E la gente così non cambia... Si vantava di avere la mano pesante con il figliastro. «Vengono su più dritti» diceva quando qualcuno dei suoi amici veniva in visita... Un pezzo di merda ecco quello che era. E la matrigna di Giulia?

Lina - Niente da dire. Né botte, né carezze, né prediche. Cappelli, borsette, vestiti francesi... Era una così e il Maresciallo aveva fatto i soldi con una eredità di case di una zia sua e i soldi non mancavano. A Giulia manco la guardava. Se c'era da comprarle un vestitino allora era tutta un fremito. Come con la bambola. Ma poi Giulia è cresciuta e ha cominciato a fare di testa sua... (*Quasi con orgoglio*) A tredici anni si metteva uno straccio qualsiasi ed era più elegante della Signora con i suoi vestiti da gran società e allora l'interesse se n'è andato e quasi quasi si scordava d'averla in casa. Neanche della scuola si occupava. E Giulia però faceva bene lo stesso tutto da sola. Perché io, mica la potevo aiutare nella scuola. Tutto quanto sì, ma la scuola, quella mia cara io non so nemmeno che sia. Leggere e scrivere quello sì, ma per il resto. Due più due, i conti della spesa e basta...

Via Assunta. In luce Giulia seduta per terra con un libro aperto davanti. Ha un'aria un po' assente e non proprio attenta.

Lina - Non ti vuole entrare in testa la lezione?

Giulia - No, è che non riesco... non ce la faccio a fare attenzione.

Lina - Qualche pensiero?

Giulia - (*Un po' allarmata*) No! Quale pensiero?

Lina - Dicevo così, uno qualsiasi... Un brutto voto, un mal di testa... un innamorato!

Giulia - (*Risentita*) No! Sempre con codesti discorsi dell'innamorato!

Lina - E che male c'è, l'età ce l'hai... Io a quattordici anni...

Giulia - E io invece no, va bene!

Lina - E non ti arrabbiare, che sarà mai. Lina tua lo fa per tenerti di buon umore. Se tieni il muso mi viene anche a me. Ma tu sei bella lo stesso e io faccio pena quando rido, figurati se tengo la faccia scura. Una schifezza!

Giulia - Non ti volevo offendere... Scusami. Sono stanca, ecco. Un po' stanca.

Lina - E riposare ti devi. Là nella tua bella camera, ti metti a letto e io ti preparo un tè con i biscotti che ti piacciono, all'inglese eh...

Giulia - (*Tesa*) Rimango qui.

Lina - E perché, qui mica riposi?

Giulia - Rimango qui. Mi piace guardarti mentre lavori...

Lina - E che bello spettacolo.

Giulia - Non ci voglio andare in camera. (*Dopo uno sguardo interrogativo di Lina*) Mi piglia la malinconia a stare da sola. E poi c'è il babbo.

Lina - Ma papà tuo sta nel suo studio in mezzo alle sue carte. Mica fa rumore.

Giulia - Preferisco stare qua.

Lina - E tu qua stai. Bella e tranquilla. Magari se ti va mi dai anche una mano eh? Facciamo la pastiera che ti

piace tanto... Ho trovato la farina di grano saraceno... Ci crederesti? Eh, Lina trova tutto, è brava... Vero Giulietta?

Giulia - (Con un sorriso) Lina è la più brava!

Lina - Ora non esageriamo, ma insomma qualcosina la sappiamo fare, vero!? E ho trovato il grano saraceno, che poi... e che sarà mai?! Lo vuoi sapere il segreto?

Giulia - (Imitandola) E sì che lo voglio sapere!

Lina - In giro mi piglia l'angelo dei miei occhi... Bene, te lo dico: me l'ha trovato Nino, il pasticciere! Da Salerno se l'è portata la farina per me... per noi!

Giulia - (Divertita) Evviva Nino allora!

Lina - Evviva.

Maresciallo - (Entrando, rivolto a Giulia) Ah, sei qua! Credevo fossi in camera tua a studiare.

Giulia - (Irridita, senza guardare il Maresciallo) Ho finito presto, non c'era molto da fare...

Lina - Per una volta... Sempre a studiare sei! Vuoi diventare più brava della professoressa!

Maresciallo - E quel libro... perché è qua? Come fai a concentrarti se stai a sentire le chiacchiere della cuoca!

Giulia - Non stavo studiando babbo. Ho portato il libro qui perché stavo ripetendo le ultime cose e...

Maresciallo - Le ore dedicate allo studio devono essere sacre per te. Altrimenti se non tieni una buona disciplina adesso che succede quando le cose da studiare saranno tante di più.

Lina - Creatura! Ma se sempre buoni voti prende Giulietta nostra...

Maresciallo - (Duro) Lina è meglio che non ti immischi, intesi? Giulia, in camera tua, avanti!

Giulia - Ma babbo... Ho finito davvero!

Maresciallo - Non importa ho detto. Avanti!

Giulia - Lina mi insegna a fare la pastiera e io...

Maresciallo - (Perentorio) Non mi irritare Giulia, una regola è una regola e noi abbiamo fatto un patto, ricordi?

Lina - E che patto sarà mai... Tredici anni tiene!

Maresciallo - Ora basta Lina. Stai al tuo posto!

Momento di silenzio. Giulia a capo basso esce. Lina ha l'aria perplessa. Il Maresciallo le lancia un'ultima occhiata prima di uscire anche lui.

Lina - Mica la può trattare così... Che patto e patto. Anche con me ha fatto un patto no?! E bene la deve trattare a Giulietta mia sennò io ci dico tutto alla Signora e allora lui che fa...

In luce Assunta e Lucia. La prima ancora con la verdura da pulire e l'infermiera intenta a scrivere su una cartella, ma prestando molta più attenzione alla conversazione.

Assunta - Allora tu con il Maresciallo?

Lina - Con il Maresciallo cosa?

Assunta - Il patto?! C'era una relazione segreta...

Lina - Ma che vi siete capita. Come ve lo devo dire che quell'uomo non m'ha mai nemmeno toccata, che ci facevo schifo!

Lucia - Esagerata!

Lina - No, no. Ma che esagerata. Schifo proprio. Dieci anni era stato a Napoli il Maresciallo e ogni dieci minuti si lavava le mani. Trenta volte, anche quaranta, cinquanta volte al giorno si lavava le mani. Non scherzo... La marchesa diceva che alla fine se le sarebbe consumate. Il sapone lo passava la caser-

ma... e lui si lavava le mani. L'appuntato ci passava un foglio, e lui lo pigliava, lo posava sul tavolo e si lavava le mani. Camminava per la via, ci davano la mazzetta e lui si lavava le mani. Don Calogero ci dava la mano sua e lui, di nascosto, perché aveva una gran paura di tutto e di tutti andava a lavarsi. Tutto quanto ci faceva schifo al Maresciallo, anche la sua amica Marchesa, sono sicura. Faceva il baciavano e poi spariva nel cesso e giù con l'acqua e il sapone... «Questa città è una cloaca, un intruglio di pesce marcio e piscio di gatto». E a papà mio che si sarebbe messo anche volentieri a discutere «E che volete dire voi. Ma lo vedete come vivete? La vedete la vostra bella famiglia... La figlia vostra...» (Sembra contrarsi, la testa ha uno scatto come per un singhiozzo)

Lucia - Che aveva con te? T'ha portata via da Napoli no? T'ha tenuto in casa sua...

Lina - E che c'entra... Ci conveniva al signor Maresciallo. Teneva la serva il signore. E conveniva pure a me. Qua aveva smesso di lavarsi le mani. Qua la sporcizia ci sta, eccome, ma lui non la vedeva... Qua sta più travestita, c'ha la spocchia pure il letame qua. Ma Lina ci faceva ancora schifo al Maresciallo... Mangiava le pietanze che ci preparavo, ma sempre con in guanti dovevo stare. Cucinavo, lavavo, spolveravo... Sempre con i guanti di gomma, che le mani mi sono diventate due cose lesse piene di piaghe in tanti anni e allora dovevo mettere i guanti di cotone sotto quelli di gomma. E meno male che la Signora, quella giovane, si intendeva di queste cose... Una manicure era prima dello spozalizio...

Assunta - E allora il patto che era?

Lina - Che patto?

Assunta - Il tuo con il Maresciallo...

Lina - Ma proprio curiosa siete...

Lucia - (Ridendo) Di più...

Lina - (Divertita) Più della comare di vico Sant'Anna?

Assunta - Più che curiosa, sì... Sei stata qui trent'anni e non hai mai detto una parola. Ce ne siamo inventate di storie su di te.

Lina - E tutti a farsi i fatti di Lina!

Assunta - Che si deve fare qui dentro? Si chiacchiera!

Lina - Come al salotto della Marchesa del Monte.

Lucia - Il Dottore dice che si deve parlare, cercare di sapere, di capire...

Assunta - Appena è entrato ha voluto sapere tutto quanto... tutto di tutti, e anche di te ha domandato.

Lina - Lo so che si vuol fare i fatti miei... E voi giù con la maldicenza: «Lui la molestava, era gelosa della moglie, è pazza davvero...».

Assunta - Ce l'ha chiesto e gli abbiamo detto quello che si pensava...

Lina - E il Dottore li ad ascoltare, più curioso di comare Assunta.

Lucia - No Lina... Se n'è stato zitto per un po' poi ha battuto la penna sul tavolo, così (Simula) forte per farsi sentire da tutti e nel silenzio ha detto «Grazie Signori e Signore, potete andare!». Le chiacchiere non gli interessavano.

Lina - E bravo il Dottore nuovo.

Lucia - E poi, quando eravamo già tutti in piedi, ha

detto «State ad ascoltare se potete. Voglio saper cosa dicono i pazienti, come stanno, se ridono, se si arrabbiano, le cose che raccontano di se, anche i discorsi apparentemente senza senso. Più sappiamo di queste persone e meglio possiamo curarle, aiutarle» (Lentamente Lucia e Assunta vanno al buio)

Lina - Bravo, bravo! E c'avete fatto l'applauso? Perché ci vuole l'applauso. E che discorso è senza l'applauso? Il Dottore nuovo vuole conoscere. Crede che a tutte le pentole si può levare il coperchio... Che è facile assai. Ma la pentola bolle, bolle e il coperchio brucia, brucia o è pesante e non c'è la mano che lo tira via. Troppa forza ci vuole. E poi ci sta il patto... E che patto è se uno si mette a sparare ai quattro venti. Io zitta sto Maresciallo, sto zitta e non parlo. Niente dico alla Signora nuova... Certo che a volte mi fa le domande. Non è stupida la Signora nuova. I cappellini, i vestiti, le scarpe tutte chic, ma non è stupida. Ma io niente dico, neanche una parola.

Signora - (In luce, entrando) Qualcuno è passato da Nino per quella torta benedetta?

Lina - Subito ci vado Signora mia, non vi preoccupate. Tolgo l'arrosto dal forno e scendo. Un minuto...

Signora - Avevo detto a Giulia...

Lina - La signorina si sta preparando per andare a messa. Io invece tengo il tempo. Scendo io da Nino.

Signora - Va be' andrò io, che tanto devo prendere anche i pasticcini per il tè.

Lina - Macché non si deve disturbare. Ci vado io subito... Nino mi ha messo da parte i babà che li fa tali e quali a Caffish, una sciccheria... Ci piacciono anche a voi, vero Signora?

Signora - Va bene... Ne approfitto per andare a salutare mia madre. Comunque tornando a Giulia... la stai viziando lo sai?

Lina - E quando mai? (Leggera) Voi la viziate con i regali, tutti i vestiti più belli, e i dolci... una principessa diventerà la nostra Giulietta.

Signora - Sta diventando una ragazza...

Lina - Una bellezza.

Signora - Anche la madre da giovane era bella.

Lina - Chi lo sa. Il Maresciallo, a lui lo dovete chiedere.

Signora - Ho visto qualche foto del matrimonio. Non le assomiglia molto.

Lina - Signora mia. Noi, tre fratelli eravamo: due femmine e un maschio, ma tutti scompagnati...

Signora - Già, la somiglianza non c'entra. Era malata la signora, ed è morta subito dopo la nascita di Giulia.

Lina - Un mese, neanche...

Signora - E tu l'hai tirata su, da sola.

Lina - (Un po' irridita) E che dovevo fare. Mica la poteva allattare il Maresciallo...

Signora - (Sorpresa ma come confermata in un sospetto) L'hai allattata tu?

Lina - (Dopo una pausa, ma senza tradire insicurezza, mentre la signora va in ombra) Che vi dite signora... Quindici anni avevo. Ero ragazzina. Il latte ce lo davo col biberon. Il Maresciallo lo portava dalla farmacia e io ce lo davo. Domandate a lui... Ero brava. Anche Peppiniello mio a Napoli ho tirato su così, con la mamma che non teneva latte anche lei per la malat-

tia e la fame e i figli di Rosa e Angelo...

Dottore - *(In luce con in mano la solita cartella)* Sei sicura Lina. Non era tuo il latte per Giulia? Che male c'è. Non è mica questo che ti fa urlare la notte. Tu sei venuta via da Napoli perché eri incinta e il Maresciallo e la Signora volevano un figlio che non potevano avere. E si sono presi la tua bambina quand'è nata.

Lina - *(Con un controllo quasi eccessivo, sedendo)* Dottore, e che a stare qui dentro vi siete impazziti pure voi? Che dite?

Dottore - Sono passati tanti anni Lina... Ormai che serve tenere il segreto?

Lina - Ma quale segreto? Che storia state a impastare Dottore. E che volete andare a dire a Giulietta che è figlia a me? E che se ne fa lei di me? E che bella notizia ci volete dare...

Dottore - Nessuna notizia Lina... Nessuna. La tua storia non esce di qui, te lo giuro... E poi che importanza ha? Hai fatto la cosa giusta forse. Chi sono io per giudicare?

Lina - *(Alterata, con foga)* Dottore voi in pace mi dovete lasciare, io non lo so chi vi mette in capo queste idee... La dovete lasciare in pace Giulietta mia!

Dottore - Sei sicura che lei non lo sappia?

Lina - *(Con gli occhi sbarrati)* Siete impazzito Dottore. Internare vi devono... Internare. Giulia niente sa... Non c'è niente da sapere! *(Si alza, fa un passo)*

Dottore - Dove vai?

Lina - La porta. Devo chiudere la porta... A chiave.

Dottore - *(Tirando fuori una chiave dalla tasca)* Già fatto Lina. La porta è chiusa. Nessuno può entrare. Ma Giulia non ha bisogno della chiave per entrare.

Lina - Che dite Dottore, che mi fate gli indovinelli?

Dottore - È venuta qui dopo che ti hanno ricoverata. Due anni dopo il delitto. Non l'hanno fatta entrare e lei è ritornata la settimana dopo. È tornata e poi è tornata e di nuovo è tornata. Tutti i martedì per quasi un anno. Lasciava delle cose per te e se ne andava perché allora nessuno poteva vederti. Dava un nome falso, ma un'infermiera l'aveva riconosciuta al processo e l'ha detto al Dottore e quando lui le ha chiesto perché fingeva di essere un'altra persona lei è sparita e non è più tornata.

Lina - *(Disperata)* E questo chi ve l'ha detto?

Dottore - C'è scritto qui.

Lina - E che c'è scritto ancora?

Dottore - Purtroppo niente di interessante. Non c'è scritto perché una ragazza va a trovare la donna che le ha ammazzato il padre. Non c'è scritto perché le lasciava i fiori di campo, i dolci... Magari l'avesse detto. Forse anche lei voleva sapere qualcosa. Voleva chiederti un perché...

Lina - Come voi!

Dottore - Come me, ma forse lei aveva una domanda migliore per te. Quella che io non ti so fare. E a lei avresti risposto.

Lina - *(Riprendendo in parte il controllo)* Niente potevo dire a Giulia, niente. Ha fatto bene il Dottore di prima a non farla passare... Lo dicevo io che era bravo il dottore di prima.

Dottore - Era bravo sì... Un po' all'antica ma bravo.

Così bravo che l'ha cercata per quasi cinque anni la tua Giulietta. Ma lei era partita con la matrigna e non si poté contattarla. C'è una lettera qui dentro, della Signora, che minaccia denuncie se ancora si importuna la figliastra ecc. ecc.

Lina - Lo dicevo io che la manicure sapeva il fatto suo!

Dottore - Tutti bravi eh Lina... E tu?

Lina - Io che?

Dottore - Tu non sei stata brava?

Lina - *(Dopo una pausa, quasi con orgoglio)* Sì!

Dottore - Hai accettato di perdere tua figlia!?

Lina - *(Con forza tranquilla)* Dottore ma che vi dite? Io a Giulietta l'ho acquistata. E che sarebbe stata al basso a Sant'Anna la figlia mia? Me lo dite voi? E che non li vedevo io i figli di Angelo e Rosa e anche a Peppiniello io non lo vedevo? Sempre con il moccico al naso che ci colava giù e il fazzoletto per pulirlo nessuno lo teneva... Io a Giulietta l'ho tenuta nel letto tre mesi dopo che nascette. Tutto in segreto d'accordo. La Signora si stava male e non si doveva sapere e la levatrice che s'era presa i soldi per non dire niente e io che non ero mai uscita di casa per sei mesi da quando ero partita da Napoli. Io a Giulietta l'ho allattata, lavata, fasciata. E quando mai al basso l'avrei potuta lavare? Con l'acqua dello scolo che veniva da monte, dal giardino della Marchesa. E il letto? E le fasce, le medicine per quando si prendeva la febbre.

Dottore - D'accordo, tutto per il meglio. Tutto chiaro e conveniente. Giulia che cresce in un ambiente confortevole, tranquillo, tu che le stai accanto, la accudisci. Ma intanto nessuno ti riconosce come sua madre e la tua convenienza va a farsi benedire... Anzi la notte te la sogni e ti fa paura, la vedi la tua bambina e la chiami Giulia, Giulia... Altro che sensazione di cadere. È il nome di tua figlia che chiami nel mezzo ai tuoi incubi. È lei che ti scappa e non ti riconosce.

Lina - *(Con leggera ironia)* E bravo anche il Dottore nuovo che ha fatto la scoperta. Ma vi sbagliate... Giulietta non scappa nei miei incubi come li chiamate voi. Giulietta non scappa. È venuta a trovarmi, c'è scritto in quella cartella no? Per quasi un anno avete detto? Mi voleva bene Giulia mia. Non lo sapeva che era mia ma mi voleva bene!

Dottore - Non lo sapeva? Secondo me ti sbagli.

Lina - *(Piano in buio il Dottore)* Non lo sapeva... Forse in quei martedì che veniva al Manicomio qualcosa sospettava, ma non lo sapeva. Io le avevo raccontato di sua madre, di che gran signora era e lei era contenta. Le inventavo le storie di sua madre e dicevo di come era morta contenta dopo che l'aveva avuta, che doveva essere orgogliosa di questo e che aveva detto a me di tirarla su come si deve. E ...

Maresciallo - *(Entrando)* Non devi mettere in testa a Giulia tutte quelle storie di mia moglie. Poi lei si fa un'idea sbagliata e si mette contro di me che mi sono risposato...

Lina - Ma che dite, Signore. Giulietta vi vuole così bene, e alla signora nuova anche... proprio bene.

Maresciallo - Giulia è grande ormai... Non mi ubbidisce più se continui a inventarle storie di sua madre. Sono io che decido per lei, è questo che abbiamo pat-

tuito non ti scordare. Io e basta. Non voglio sentire che usi il ricordo che non può avere di una madre immaginaria per influenzarla.

Lina - Ma Signor Maresciallo io non...

Maresciallo - Devi stare al tuo posto Lina. Non sei sua madre!

Lina - Sì che sono sua madre.

Maresciallo - No che non lo sei! L'hai partorita ma non è tua figlia. È mia figlia e io ne faccio quello che voglio. Questi sono gli accordi. Ho fatto molto per tuo padre e per tuo fratello e non voglio tornarci sopra. Dovevo rispetarti a Napoli appena avevi partorito. Avrei trovato una balia e sarebbe stato meglio per tutti... Ho sbagliato.

Lina - Io a Giulia l'ho allevata come si deve.

Maresciallo - E allora non forzarmi la mano. Non raccontare storie a "mia" figlia. E stai al tuo posto se vuoi rimanere accanto a lei.

Lina - *(Dopo una pausa che manda al buio il Maresciallo)* Io rimango qui con Giulia. Lei cresce e io mi occupo di lei. Qui sto finché ci sta Giulietta mia, dopo mi mettete in mezzo alla strada e io non dico nulla. Non li voglio i soldi vostri, neanche una lira. Voglio un letto e da mangiare e in cambio io metto tutto il lavoro. Per la Signora, per voi, e per Giulietta. Voi decidete, la mandate a scuola, le compagnie, gli ambienti vostri, quello che volete, la maritate... Giulietta quando ti mariti la porti Lina con te a casa nuova? Io in disparte me ne sto... Come qui, in disparte. Muta e sorda... e cieca *(il tono si fa cupo, doloroso. Il Dottore appare in luce seduto al tavolo con in mano la solita cartella)* Cieca, cieca devo essere cieca. Dottore, io cieca sono. Non vedo, non vedo più niente da mo'.

Dottore - Perché Lina, perché non vuoi vedere? Che cosa non vuoi vedere?

Lina - Antonio morto ammazzato non voglio vedere, e Serafina con quegli occhiali che la fanno vomitare e il moccio al naso di Peppiniello e mio papà che si inchina davanti alla marchesa per una giubba rattoppata e non voglio vedere Angelo che facette 'o diavolo... e mettete incinta a Rosa e tutti e due che erano così belli... E patatrà è finita la bellezza. Pure l'amore... e che diventa?!

Dottore - Non ti fermare Lina, non ti fermare... e poi, e poi cosa non vuoi vedere.

Lina - Quella porta!

Dottore - Quale porta?

Lina - Quella porta deve stare chiusa, chiusa...

Dottore - Quale porta perdio! Lina?!

Lina - Quella! Quella! *(Si alza come per chiudere, il Dottore la blocca)*

Dottore - È chiusa Lina, quella porta l'abbiamo chiusa quando sono entrato. Dov'è quella porta che dobbiamo chiudere?

Lina - *(Bloccata in piedi si guarda intorno con orrore. Pronuncia le parole a fatica come risvegliandosi da un incubo)* Sono... sono pazza eh Dottore. Voglio chiudere una porta chiusa. Eh. Voi chiusa l'avete, quando siete entrato... Sono pazza che mi vedo le porte aperte e sono chiuse...

Dottore - *(Con forza)* Non ti fermare Lina, adesso ci

siamo... Non devi fermarti!

Lina - *(Come a malincuore)* Sono arrivata Dottore, io sono arrivata. E dove mi volete mandare. Io sto bene qui. Non c'è un altro posto per me, non c'è. Io qui devo stare.

Dottore - No Lina tu non sei arrivata da nessuna parte. Dietro quella porta ti sei fermata e stop. Devi aprirla e entrare. Lo so che là dietro c'è una bestia che è capace di ferirti, di farti a pezzi, ma è necessario Lina, lo sai anche tu.

Lina - E che Dottore siete voi che volete che mi spezzi, che pianga...

Dottore - Il pianto fa bene Lina. Sono le lacrime che non sono scese e ti hanno consumato gli occhi, che ti fanno cieca. Le lacrime puliscono, lavano.

Lina - E bravo Dottore, pure poeta si fa... No no, non si lava, non si può lavare...

Dottore - Cosa, cosa Lina non si lava?

Lina - La monnezza... la monnezza non si lava... è troppa assai, non si lava...

Dottore - È il sangue che non si lava? È quello che intendi?

Lina - Il sangue... e che ci vuole, con un po' di varechina nell'acqua va via, altro che il sangue. Antonio mio era tutto pulito quando lo metteremo nella bara. Un principe pareva... Era bello assai. Il sangue che teneva sul viso, sulle mani quando ci spararono... Tutto pulito. E anche lì dove l'ammazzarono, il giorno dopo più niente c'era... Solo l'odore della varechina, niente più. *(Il Dottore in ombra)* Il sangue si lava, ci vuole poco, si struscia per bene e se ne va. Giulia piangeva quando si trovò il sangue nelle mutande, piccolina mia... «No, non ti preoccupare Giulietta, è una cosa naturale, ogni mese se ne viene... È la luna... Quella gira, si fa granne granne e poi si sparisce e a noi ci viene il sangue, perché le femmine sono lunatiche, e che ci vuoi fare Giulietta. A noi il sangue e che ci fa, è normale, non ci fa paura. Ma gli uomini no, a loro ci fa impressione. Per questo si sparano, s'ammazzano, si fanno la guerra. Devono farci gli scongiuri col sangue, perché mica possono farsi vedere che c'hanno paura. Noi no Giulietta, e che sarà mai, noi ce lo vediamo scorrere via ogni volta che cambia la luna». E io mi credevo che era il mestruo, ma Giulietta c'aveva il sangue spesso, e io lavavo strusciavo bene bene e mi annusavo le mani perché me piace l'odore della varechina. E tutto faccio io, in casa tutto quanto. La Signora è delicata, e che s'è sposata o' Maresciallo per lavare le mutande, per cucinare. E no. C'è Lina che lava, stira, prepara da mangiare, va da Nino a prendere il dolce per gli ospiti perché Giulietta si sta preparando per andare a messa, e lo mette nel frigo. La cresima si fa 'sta creatura mia, tutta vestita di bianco. E come farà Lina a non mettersi a piangere? No, non devo. Il Maresciallo capace che si inquieta, e poi la gente pensa, e si mette a chiacchierare... Ma che si pensa la gente. Ha creduto che 'na bellezza così si fosse nata da una moribonda e non ha visto, non ha guardato né a me né a nessuno. Giulietta mia, non piangerò, no, un po' tirerò su col naso, ma niente lacrime, asciutta! Ma guarda un po', quasi le undici sono, fa tardi per la

messa che poi la Signora si mette a fare la scena, che è tanto religiosa... si vede che tiene cose da espriare... e quanto ci mette sta creatura a prepararsi, è 'na signora, 'na principessa, s'ha da incipriare il nasino che è tanto bello e ha preso da Antonio che me faceva impazzire quando lo vedevo quel naso sbarazzino. *(Si avvia di lato e si ferma come davanti alla porta sbirciando)* E dove stai adesso. Ah, il bacetto a papà... Ci vuole. Solo la domenica, ma ci vuole. Un bacetto nello studio prima della messa dei cresimandi. E che è Giulietta, tu tardi ti fai. *(Si avvia dal lato opposto chiamando piano)* Giulietta! *(Fa un passo dopo un breve stop, ma si ferma subito sulla soglia guardando davanti a sé)* Giulietta, nuda ti stai? Che fai, non ti prepari, è tardi *(Ha uno scatto come notando qualcosa di lato, un secondo, poi abbassa la testa)*.

Maresciallo - *(Appena in luce)* Lina, chiudi la porta... chiudi t'ho detto. Chiudi! *(Via)*

Lina - *(Dopo un silenzio nel qual si è incurvata stringendo la testa nelle spalle, si volta quasi di scatto)* È chiusa. È chiusa. È chiusa. La porta sta chiusa. Io l'ho chiusa. «Corri Giulietta che ti fai tardi. Corri. La chiedo io la porta». Ecco l'aggio chiusa, a chiave. No, no, non ci devo parlare al Maresciallo... 'E parole... che sono mai? Ho chiuso. Tengo la chiave int'a sacca. Giulietta mia è andata a messa che farà la cresima questo mese. Niente ci devo dire Maresciallo, niente. 'A porta chiusa sta. Giulietta se n'è andata alla messa. Lei non entra, non entra più. Sta chiusa a chiave 'a porta. E che voglio Maresciallo? Niente voglio, niente, niente, niente... *(Ripete in un parossismo sempre più forte e dolente. Poi all'improvviso si blocca, rimane immobile per qualche secondo poi si avvia verso il tavolino e si siede pesantemente con il capo chino, come all'inizio. Il Dottore in luce)* Ecco qua, svelato il segreto 'e Pulcinella. Contento Dottore? ... lo no, era meglio se stava dove stava prima, nascosto, che mica si può vedere una bestia a cussi... Si racconta, si dice, ma le parole non ti fanno vedere... Sto cecata come stavo prima.

Dottore - No, non credo Lina. Hai aspettato anche troppo. Ti dovevi difendere trent'anni fa. Dovevi farlo per Giulia!

Lina - Dottore, Dottore che a state a dire. Fesserie, lo sapete voi pure. Siete un tipo intelligente, anche troppo. E che mi dovevo fare? «Giulietta sei figlia a me, sto cornuto figli' 'e mappina non era tuo padre. *(Con enfasi un po' buffonesca)* Signor Giudice ho difeso mia figlia, che potevo fare?» No Dottore. Ho fatto bene. Sono stata brava. Giulia s'è cresciuta e ora lo so è una gran signora, una che quando ride storce la bocca proprio come Antonio mio e tutti gli uomini ci cascano ai piedi e ha fatto un bel matrimonio e ha avuto tanti bambini. Io lo so Dottore. Lo so! Sono sicura. Lina è stata brava. È andato tutto come volevo io.

Dottore - A parte i brutti sogni...

Lina - E che sarà mai. Spariranno no. Ora che mi sono "liberata" se ne andranno anche loro, l'avete detto voi... Ci credete Dottore che nu poco mi dispiace? Sognerò qualche altra cosa. Va bene...

Dottore - Potevi essere felice, con tua figlia.

Lina - E che paroloni Dottore mio... Felice. Che una come a me felice può stare? Se passasse di qua la felicità neanche la riconoscerai. Forse ho sbagliato, come dite voi... Non mi pare, ma può essere. E poi, Dottore, lo sapete che diceva mamma mia buon'anima che stava sempre malata? Da qualche parte c'è nu posto dove si può riprovare. Gli sbagli si possono rimediare, fare 'e cose con più passione, meno fretta... Meglio.

Dottore - Se scopri dov'è, me lo dai l'indirizzo? *(Via)*

Lina - E lo trovate da voi, lo trovate. Siete in gamba voi. Fate le cose bene... Magari state rimediando lo sbaglio di qualcun altro... Proprio a cussi dev'essere. È bravo il Dottore nostro. Non mi fate andare via vero? E dove vado... ormai. Comunque eccomi qua. Voi dite e io faccio. Sto, parto, come volete. E che ci vuole. Io non tengo neanche bagaglio. Che me serve a me? Leggera devo stare. All'età mia non si deve tenere 'e valigie, sulle spalle basta 'o peso della vecchiaia.

Lina si guarda intorno. Ha un piccolo lento sorriso.

Buio

Premio Vallecorsi 55° edizione

Vincitori e segnalati

La giuria del 55° Premio Vallecorsi (Carlo Maria Pensa presidente, Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Franca Nuti, Ugo Pagliai, Luigi Squarzina) ha assegnato il primo premio ex-aequo a *Lina* di Massimo Salvianti di Firenze e *Precario equilibrio* di Elio Forcella di Atri (Te). La giuria ha evidenziato, nell'opera di Salvianti, il dramma forte e dolce di una madre perduta che un gesto di rivolta ha costretto in una casa di cura, dove i brutti sogni del suo passato le restituiscono tuttavia la coscienza del suo essere sempre stata se stessa. La commedia di Forcella racconta la storia di tre ospiti d'una casa di riposo impegnati nella lotta disperata e speranzosa per affrontare, passo dopo passo e con un sorriso, la vecchiaia.

Il secondo premio, intitolato a Carlo D'Angelo, è stato assegnato a *Mademoiselle Claudel* di Donatella Venuti di Messina, forte ricostruzione, nel suo tempo, di quell'originale personaggio che fu la scultrice Camille Claudel e del suo amore per il grande scultore Rodin.

Il terzo premio, intitolato a Giulio Fiorini e Nilo Negri, è stato assegnato a *I bambolotti* di Marsilia di Giuseppe Bordi di Roma, un intreccio familiare di sapore pirandelliano tra realtà e fantasia.

La giuria ha inoltre segnalato *Non tutti i santi vengono per nuocere* di Aldo Cirri di Roma; *Ester* di Franco Celenza di Milano; *Effimeri dei* di Loredana Limone di Milano.



PRECARIO EQUILIBRIO

ovvero tre anziani in equilibrio sul filo, come tre birre allineate sul bancone di un bar, in una notte di pioggia metropolitana

di Elio Forcella

Testo vincitore ex aequo del Premio Vallecorsi 2006

Una casa albergo per anziani.

Sul fondale, in posizione decentrata, c'è una grande finestra con inferriata. Da un lato sono sistemate vecchie poltrone sormontate da una lampada, vecchia anch'essa. Dalla parte opposta è acceso un televisore. Giornali e riviste ingiallite sono sparse sul grosso tavolo, circondato da sedie, piazzato a centro scena. Altri due piccoli tavoli si trovano a destra e a sinistra del proscenio. Su entrambi pende una luce a cono stretto. Una scacchiera e pezzi di scacchi, di una partita da iniziare o già iniziata, sono poggiati su uno dei due tavoli, mentre l'altro è vuoto.

Luci di scena spente. La scena è illuminata soltanto dal riverbero azzurrino del televisore e dalle due luci a cono. Unitamente al rumore della pioggia si odono in maniera insistente, fastidiosa, caotica i suoni provenienti

dalla tv, in un continuo sovrapporsi di programmi.

Un personaggio si sposta da un parte all'altra della scena in cerca di qualcosa.

I anziano - Dov'è? Non riesco più a trovarla. *(Guarda sotto il tavolo)* Qui non c'è. Allora deve essere qui sotto. *(Si china a guardare sotto la poltrona)* Neanche qui. Eppure sono sicuro di averla nascosta qua dentro. Dove l'avrò messa? *(Si guarda attorno)* L'età comincia a farmi brutti scherzi. *(Indica il televisore)* Per fortuna, ho ancora un'ottima memoria. *(Finge di prendere una corda da dietro l'apparecchio)* Eccola! Un nascondiglio perfetto. Nessuno guarda mai dietro la tv. Devo confessare che a me non piace guardarla né avanti, né dietro. *(Mostra la corda con fierezza)* La mia corda. O meglio, il mio filo.

Immaginando di avere un filo tra le mani, dapprima lo

srotola, poi lega saldamente i capi ai due tavolineti, posti uno a destra l'altro a sinistra del proscenio, infine cerca di arrampicarsi su uno dei due tavoli, senza salirvi. Inizia a camminare verso il tavolo opposto, ondeggiando, come fosse sospeso sul filo.

I anziano - Devo esercitarmi tutte le sere. Altrimenti perdo l'allenamento. È facile alla mia età.

Lentamente, quasi al rallentatore, traballante sul pavimento continua ad avanzare verso l'altro tavolo. Il frastuono della tv diventa assordante. Inciampa, sembra cadere dal filo.

I anziano - Porca miseria! Come faccio a tenermi in equilibrio con tutto questo casino? *(Spegne la tv)* Ora sì, che posso allenarmi in pace. *(Ricomincia a camminare dallo stesso punto di prima. Poco dopo inciampa di nuovo)* Accidenti! Questa sera non ci rie-

sco. Non so perché. Forse non ho tirato bene il filo. *(Controlla)* Macché è tesissimo. *(Riprende a camminare)* Devo riuscirci. *(Inciampa ancora)* Non posso arrendermi.

Cammina verso l'altro tavolo. Nel frattempo entrano in scena altri due personaggi.

III anziano - Cosa fa?

II anziano - Che cavolo ne so!

III anziano - Sta ballando?

II anziano - T'ho detto che non lo so.

III anziano - Strano.

II anziano - Cos'è strano?

III anziano - Che tu non lo sappia. Non sei suo amico?

II anziano - No!

III anziano - Come ti chiami?

II anziano - Cosa c'entra il mio nome?

III anziano - Dimmi come ti chiami.

II anziano - Lo sai benissimo.

III anziano - Dai, dimmelo.

II anziano - Mario.

III anziano - Lui si chiama come te.

II anziano - Se è per questo anche tu ti chiami come me.

III anziano - Appunto! Abbiamo lo stesso nome.

II anziano - Non significa che siamo amici.

III anziano - Ma stiamo sempre assieme.

II anziano - E allora?

III anziano - Tutti i giorni.

II anziano - E allora?

III anziano - Tutti e tre.

II anziano - E allora?

III anziano - Allora siamo amici

II anziano - Uffa! Siamo amici. Sei contento?

III anziano - Sì! Anche se mi fa un po' paura.

II anziano - Chi?

III anziano - *(Indica l'altro)* Lui.

II anziano - Macché paura! È solo un po' svitato.

III anziano - Tu dici?

II anziano - Certo! È un vecchio svitato, come te.

III anziano - Io non sono svitato!

II anziano - Calmati! Sto scherzando. Comunque, non me ne frega niente di quello che fa. Dai! Continuiamo la nostra partita. *(Siede. Fissa con attenzione la scacchiera)*

III anziano - A me, sì! Ora glielo chiedo. *(Si dirige verso l'altro tavolo)*

I anziano - Attento al filo. Mi fai cadere.

III anziano - Quale filo?

I anziano - Quello su cui mi tengo in equilibrio. Non lo vedi?

III anziano - No. Dov'è?

I anziano - Lo stai calpestando.

III anziano - Scusami. Non l'avevo visto. *(Fa qualche passo indietro)* Che cosa fai sul filo?

I anziano - Mi alleno.

III anziano - Ti alleni?

I anziano - Mi tengo in forma.

III anziano - Per fare cosa?

I anziano - Per non diventare un vecchio rimbambito.

III anziano - Neanche io voglio diventarlo.

Personaggi

I anziano ovvero un anziano di una certa età di nome Mario

II anziano ovvero un altro anziano, anch'egli di una certa età, con lo stesso nome del I

III anziano ovvero un anziano della stessa età e con lo stesso nome del II

I anziano - Presto lo diventerai.

III anziano - Non è vero.

I anziano - Lo diventerai. A meno che...

III anziano - A meno che?

I anziano - Non ti alleni sul filo.

III anziano - Stai scherzando?

I anziano - Mai stato così serio.

III anziano - Alla nostra età è faticoso persino restare in piedi. Figurati se posso camminare sul filo.

I anziano - E invece puoi. Basta un po' d'allenamento.

III anziano - Forse quand'ero giovane. Adesso è troppo difficile.

I anziano - All'inizio. Poi diventa facile. Basta un po'...

III anziano - D'allenamento.

I anziano - Bravo! Vedo che cominci a capire. Vuoi provarci?

III anziano - Non lo so. Ho paura di cadere.

I anziano - Non cadi. Te l'assicuro.

III anziano - *(Si rivolge all'altro)* Tu che ne pensi?

II anziano - Ti ho già detto che non me ne frega niente. Fai quello che ti pare. Ma, sbrigati! Dobbiamo finire la nostra partita.

III anziano - D'accordo. Cosa devo fare?

I anziano - Ripetere i miei movimenti.

III anziano - Tutto qui?

I anziano - Te l'avevo detto che non era difficile. Sei pronto?

III anziano - Credo di sì.

I anziano - Per prima cosa solleva la gamba, più in alto che puoi.

III anziano - *(Con difficoltà alza, di poco, la gamba sinistra)* Va bene così?

I anziano - Non quella, la destra.

III anziano - Perché la destra?

I anziano - Sei mancino?

III anziano - No.

I anziano - Allora devi alzare la gamba destra?

III anziano - Perché devo alzarla?

I anziano - Per salire sul filo.

III anziano - Non sarà pericoloso?

I anziano - No, fidati di me.

III anziano - *(Con estrema difficoltà, prova a sollevare l'altra gamba, ma non ci riesce, barcolla)* Non voglio.

I anziano - Che ti prende?

III anziano - Ho paura.

I anziano - È normale. Ma passa subito.

III anziano - Non voglio. Non sono capace.

I anziano - È facilissimo. Ci riuscirebbe anche un bambino.

III anziano - Ho paura, ho paura.

I anziano - Sei un fifone.

III anziano - Non sono un fifone! Solo che...

I anziano - Che cosa?

III anziano - Mi spaventi.

I anziano - Scusami! Non volevo spaventarti.

III anziano - Non fa niente.

I anziano - Mi dispiace. Non sei un fifone.

III anziano - Beh! Forse un po'. Ti confesso che ho avuto molta paura.

I anziano - Se non altro ci hai provato. Andrà meglio la prossima volta.

III anziano - Non credo ci sarà una prossima volta. *(Siede di fronte all'altro)* A chi tocca muovere?

II anziano - Finalmente ti sei deciso. Non la finivi più con quell'inutile gioco.

I anziano - Non è un gioco.

II anziano - Vorresti farmi credere che cammini sul filo?

I anziano - Certo!

II anziano - E dove sarebbe questo filo?

I anziano - Qui, davanti a me.

II anziano - Mi prendi per uno stupido? *(Indica l'altro)* Non sono come lui.

III anziano - Io non sono stupido!

II anziano - Non c'è nessun filo.

I anziano - Solo perché non riesci a vederlo, non significa che non c'è.

III anziano - Io l'ho visto.

II anziano - Sei un ingenuo. Tu credi d'averlo visto.

III anziano - Non sono ingenuo! L'ho visto.

II anziano - E allora mostramelo.

III anziano - *(Cerca attorno con attenzione)* Strano. Non c'è più. Eppure era qui. Hai ragione. Devo essermi sbagliato.

I anziano - Come fate a non vederlo?

II anziano - Non c'è nessun filo.

I anziano - Vi dico che c'è. *(Tenendosi in equilibrio, avanza verso l'altro tavolino)* Io continuo ad allenarmi.

II anziano - Se qui dentro c'è un rimbambito, anzi un rincoglionito, quello sei proprio tu. Mi hai stufato. Tu e le tue stronzate. *(All'altro)* Sbaglio o dobbiamo iniziare una partita?

III anziano - Veramente l'abbiamo iniziata da un pezzo.

II anziano - Sbrigati! Avresti già dovuto fare la tua mossa.

III anziano - Ho bisogno di riflettere. Non vorrei sbagliare.

II anziano - Non ti è bastato tutto il giorno per riflettere?

III anziano - Sì! Prima, però, devo accendere la tv.

Si alza. Accende il televisore. All'istante si sente un forte frastuono di programmi che si accavallano l'uno sull'altro. Torna a sedere soddisfatto.

I anziano - Abbassa il volume! Non riesco a concentrarmi. Mi fai cadere.

III anziano - Subito! *(Abbassa, del tutto, il volume del televisore)* Va bene così?

I anziano - Perfetto!

III anziano - Tanto a me basta che sia accesa. (*Siede*)

II anziano - (*Spazientito*) Possiamo iniziare la nostra partita, ora?

III anziano - Sì! Adesso, sì.

I due continuano o iniziano a giocare la loro partita a scacchi, mentre il terzo riprende ad allenarsi. Cammina lentamente, un passo dietro l'altro, come fosse sospeso su un filo.

Lungo silenzio in scena. All'improvviso si sente di nuovo il frastuono dei programmi tv. Il I anziano inciampa e cade. Il III anziano spegne immediatamente la tv. Poi, insieme al II anziano, soccorre quello caduto per terra.

I anziano - (*Tenendosi la gamba*) La mia gamba.

III anziano - Ti fa male?

I anziano - Un po'.

III anziano - Non è stata colpa mia. Ho abbassato subito il volume della tv. Non appena me lo hai chiesto. Te lo giuro!

I anziano - Non preoccuparti. Non è successo niente. Io sono allenato.

III anziano - Non sarà rotta?

I anziano - Certo, che no! (*Appoggia la gamba*) Sento un po' di dolore. Ma passerà presto. Io sono...

III anziano - Allenato.

II anziano - Un coglione! Tu sei un coglione. Se non la smetti di fare l'acrobata a tutti i costi, finirai per farti male sul serio.

I anziano - Non posso smettere.

III anziano - Perché?

I anziano - Devo tenermi in forma. Non sono più giovane.

III anziano - Neanche io.

I anziano - Devo tenere ben allenato il mio corpo, soprattutto il mio cervello. Per questo mi alleno sul filo.

III anziano - È troppo difficile.

I anziano - Per niente! Se prima non ti fossi spaventato ci saresti riuscito.

II anziano - Io credo che per tenerti in forma, non ci sia nulla di meglio di una sana partita a scacchi. Mantiene la mente sveglia. Non è pericolosa. Ideale per la nostra età.

III anziano - A me, invece, piace tanto guardare la tv.

I anziano - Non basta. Bisogna muoversi.

III anziano - Ma noi ci muoviamo.

I anziano - Non mi pare.

III anziano - Andiamo al giardino comunale.

II anziano - A piedi.

I anziano - Quando?

II anziano - Due volte la settimana.

III anziano - Ci accompagnano gli assistenti. L'altro giorno ci hanno persino portato alla festa.

I anziano - Quale festa?

III anziano - La nostra.

I anziano - Nostra?

II anziano - Quella degli anziani.

III anziano - Abbiamo sfilato in corteo per più di due chilometri. È stato bello. Non te lo ricordi? C'eri anche tu. C'erano proprio tutti: accompagnatori, assistenti, dottori.

I anziano - Sì! Ma sono sempre loro che organizzano la nostra vita. Che ci dicono quello che dobbiamo fare

AUTOPRESENTAZIONE

I FUNAMBOLI della birra

Era un giorno feriale dell'inverno scorso. Non ricordo bene quale. Da più di dieci minuti aspettavo un mio collega seduto a un tavolo del Bar Centrale. Fuori il traffico era caotico, assordante, anche i pedoni sembravano impazziti. «La gente è diventata peggio delle auto. Vero giovanotto?», mi disse un anziano signore, seduto al tavolo a fianco. «Tutti di fretta, senza voltarsi, né fermarsi. Corrono, corrono, ognuno per la propria strada, segnata! Eppure, se potessi ancora correre lo farei anch'io, però di tanto in tanto mi fermerei a bere una birra, come adesso». Bevve un sorso di birra. Sul suo tavolo c'erano altri due bicchieri di birra. «Non sono per me. Aspetto i miei amici». Bevve un altro sorso. «Più che correre mi piacerebbe volare». Aggiunse. «Volare?», risposi. «Non esattamente! Vorrei camminare su un filo sospeso in aria. È il mio sogno, sin da bambino. Ma ormai sono vecchio e i vecchi confondono i ricordi con la realtà, ma non sognano più». Arrivò il mio collega. Prendemmo due caffè. Ci avviammo all'uscita. Mi voltai. Vidi l'anziano signore insieme ai suoi due amici, anziani anche loro. Bevevano beatamente il loro bicchiere di birra. Tutti e tre indicavano un punto, o meglio, una linea inesistente a metà strada tra il pavimento e il soffitto del bar. Mi sembrò di capire che indicassero un filo. Allora immaginai di vedere quei tre anziani signori camminare su quel filo. Ognuno con il proprio bicchiere di birra in mano... Il sogno di quell'anziano signore ha ispirato il mio testo. A quel sogno dedico il mio testo. *Elio Forcella*

o dove dobbiamo andare.

III anziano - Per forza, siamo anziani.

I anziano - Sarò anche anziano, ma voglio scegliere io ciò che mi piace fare.

II anziano - E che cosa vorresti fare?

I anziano - Uscire fuori.

II anziano - A quest'ora?

I anziano - Ora!

III anziano - È tardi. Piove a dirotto.

I anziano - Smetterà.

III anziano - È troppo pericoloso. Io ho paura.

I anziano - Io no!

III anziano - Qualche malintenzionato potrebbe farti del male.

I anziano - Nessuno mi farà del male. E poi...

III anziano - E poi?

I anziano - Io sono allenato.

II anziano - Dove vorresti andare?

I anziano - Non lo so, in giro.

III anziano - In giro?

I anziano - A zonzo.

II anziano - Da solo?

I anziano - Sì!

II anziano - Tu sei svitato sul serio.

I anziano - Perché non venite anche voi?

III anziano - Io non esco a quest'ora. Ho paura.

II anziano - Uscire adesso, senza un motivo, non ha alcun senso.

III anziano - Ed è pericoloso.

I anziano - C'è un motivo.

II anziano - Quale?

I anziano - Un bicchiere di birra.

III anziano - Una birra?

I anziano - Tre birre.

III anziano - Tre?

II anziano - Ho capito. Vuoi ubriacarti.

I anziano - Io non mi sono mai ubriacato. Una sola birra è per me.

II anziano - Le altre?

I anziano - Per voi due.

II anziano - Tu sei completamente rincoglionito.

I anziano - Perché? Sapete cosa facciamo adesso?

II anziano - Non voglio saperlo. Hai in mente un'altra stronzata.

III anziano - Pericolosa!

I anziano - Adesso ce ne usciamo tutti e tre. Ci fermiamo al primo bar aperto. Prendiamo una birra a testa e facciamo una lunga chiacchierata. Cosa c'è di strano?

III anziano - Niente, ma...

I anziano - Non ti piace la birra?

III anziano - Sì! Ma possiamo berla anche qui. Basta andare in cucina.

I anziano - Non è la stessa cosa.

III anziano - Forse non è la stessa cosa. Però qui dentro siamo al sicuro.

I anziano - Anche tu hai paura di uscire?

II anziano - Io non ho paura. Non mi va di uscire.

I anziano - Andiamo. Ci divertiremo, come fossimo ancora giovani.

III anziano - Come ragazzi?

I anziano - Sì! In un certo senso.

III anziano - Che bello! Io vorrei se fuori non fosse pieno di pericoli.

I anziano - Con un po' d'allenamento non corriamo nessun rischio.

III anziano - Parli bene tu. Tu sei allenato, noi no.

I anziano - A questo ci penso io.

III anziano - Ci vuole troppo tempo.

I anziano - Faremo in un attimo. Avvicinati al filo. (*All'altro*) Anche tu.

Il anziano - Non m'interessa.

I anziano - Cominciamo da te. Poi si allenerà anche lui, vedrai.

III anziano - D'accordo! (*Si alza*) Non ricordo quale gamba sollevare.

I anziano - La destra.

III anziano - (*Titubante solleva la gamba destra, vacilla*) Ho paura.

I anziano - Ci sei quasi riuscito. Dai, riprova.

III anziano - No! (*Torna a sedere*) Se non lo fa lui non lo faccio neanche io.

I anziano - (*All'altro*) Tocca a te.

Il anziano - Cosa?

I anziano - Allenarti.

Il anziano - Te lo ripeto per l'ultima volta. Non me ne frega niente delle tue stronzate, tanto meno del tuo filo. Se vuoi uscire, accomodati pure. Io resto qui.

I anziano - E va bene! Ho capito. Esco solo.

III anziano - Gli assistenti non vogliono.

I anziano - Questa è una casa-albergo per anziani, possiamo entrare e uscire quando ci pare e piace.

III anziano - Si arrabbieranno. Dicono che non dobbiamo uscire di notte.

Il anziano - E da soli.

I anziano - Sentite, io esco. Volete venire con me? (*Gli altri non rispondono. S'avvia verso l'uscita*) Però è un vero peccato.

III anziano - Che peccato?

I anziano - Lasciare tre birre in attesa sul bancone di un bar. (*Esce*)

Lungo silenzio in scena.

III anziano - Credi che ci stia aspettando?

Il anziano - No!

III anziano - Non lui.

Il anziano - Chi?

III anziano - Un bicchiere di birra a testa.

Il anziano - Smettila. Non cominciare anche tu.

III anziano - Io credo proprio di sì.

Il anziano - Ti ho detto di smetterla!

III anziano - Scusami. Non volevo farti arrabbiare.

Il anziano - Non sei stato tu a farmi arrabbiare.

III anziano - Chi è stato?

Il anziano - Lui.

III anziano - Per la questione del filo?

Il anziano - Non solo.

III anziano - Per cos'altro?

Il anziano - Uffa! Non voglio parlarne.

III anziano - Tanto io lo so.

Il anziano - Tu non sai niente.

III anziano - Scommettiamo, che lo so?

Il anziano - Uffa! Scommettiamo! Basta che la smetti.

III anziano - Ti sei arrabbiato perché non ti piace la birra.

Il anziano - Certo, che mi piace. Sentì! Se vuoi andare con lui, quella è la porta. Vattene e lasciami in pace! Posso giocare anche da solo.

III anziano - No! Io ho paura di uscire a quest'ora. E poi, dobbiamo continuare la nostra partita.

Il anziano - Allora gioca e sta zitto.

III anziano - Va bene. (*Si alza*) Un momento.

Il anziano - Cosa c'è ancora?

III anziano - Mi piace giocare con la tv accesa. (*Accende la tv. Si sente il solito frastuono*) Ti dà fastidio?

Il anziano - No!

III anziano - (*Siede*) Tocca a me muovere, vero?

Il anziano - Sì!

Le luci si spengono. Rimangono accese quelle a cono poste sui due tavoli. Molto lentamente si abbassano fino a spegnersi del tutto. Solo la luce azzurrina del televisore illumina una piccola porzione di scena. Il frastuono della tv aumenta. Di colpo smette. Contemporaneamente si spegne anche la luce azzurrina. Buio e lungo silenzio in scena. Si riaccendono le luci. Rientrano i tre personaggi. Il I anziano ha un piede ingessato fino al ginocchio. Cammina con estrema difficoltà, sorretto dagli altri due.

III anziano - Facciamolo sedere in poltrona.

I anziano - Preferisco la sedia.

III anziano - (*Indica una sedia*) Va bene quella?

I anziano - No!

III anziano - (*Indica un'altra sedia*) Allora quella?

I anziano - No!

Il anziano - Deciditi! Sono stanco.

III anziano - Dove hai messo il bastone per appoggiarti?

I anziano - Non me lo ricordo.

Il anziano - Vedi di ricordartelo.

III anziano - Non ce la facciamo più a reggerci.

I anziano - Non mi serve un bastone. Io sono allenato.

Il anziano - Uffa! Io ti lascio qui.

III anziano - Aspetta. (*Indica la sedia posta accanto a uno dei due tavoli: quello più lontano*) Facciamolo sedere là.

Il terzetto, faticosamente, raggiunge il piccolo tavolo.

III anziano - Qui va bene?

I anziano - Sì!

III anziano - T'aiutiamo a sederti?

I anziano - Sono leggermente intontito, ma ce la faccio. (*Siede*)

Il anziano - Leggermente? Io direi, completamente! (*Siede al tavolo opposto*)

I anziano - Mi passerà.

Il anziano - Non credo proprio.

I anziano - Ti sbagli. Io sono allenato.

Il anziano - (*Con sorriso ironico*) Già, dimenticavo. Tu sei allenato.

I anziano - Non c'è niente da ridere. Io sono... (*Cerca di alzarsi, ricade sulla sedia pesantemente*) allenato.

Il anziano - Sei ridicolo.

III anziano - Ti sei fatto male?

I anziano - No, no!

III anziano - Non agitarti. Stai tranquillo.

I anziano - (*Molto agitato*) Io sono tranquillissimo!

III anziano - Calmati.

I anziano - Non posso star fermo. Devo muovermi.

III anziano - Hai un piede rotto.

I anziano - Lo so!

III anziano - Se lo sai, sai anche che devi restare lì.

I anziano - Cosa faccio qui seduto? Me lo dici?

SCHEDA D'AUTORE



ELIO FORCELLA è nato nel 1953 ad Atri dove ha compiuto i suoi studi ed ha coltivato i suoi interessi per il teatro partecipando attivamente all'allestimento di drammi sacri e storici. Per quasi vent'anni ha svolto attività teatrale con il Gruppo del "Teatro Minimo Atri" con impegno e costante ricerca sperimentale tesi al conseguimento di risultati sempre più innovativi. All'attività teatrale è subentrato un irrimediabile bisogno di scrivere: una passione assecondata da sempre, che esprime, come i personaggi descritti nei suoi testi, l'anelito incoercibile alla libertà. Nel dicembre 1997 ha partecipato alla rappresentazione de *La Divozione de la Nativitate* recitando accanto ad un *grande* del Teatro italiano, Piero Di Iorio. Nel novembre 1999 ha vinto la XI Edizione del Premio Nazionale Luigi Antonelli-Castilenti-Sezione Teatro con il testo *Tumà*. Nel maggio 2001 ha vinto la I Edizione del Concorso Internazionale di Nuova Drammaturgia Italiana Eduardo De Filippo promosso dal Dipartimento Italiano della Columbia University, dall'Istituto Italiano di Cultura di New York, dall'Associazione Teatromania di New York sotto la Presidenza del Consolato Generale d'Italia a New York con il testo *Tumà*. Nel giugno 2002 ha vinto la VI Edizione del Premio Nazionale Itinerante Il Viaggio Infinito Roma 2002-edizione Teatro con il testo *Lunalù-Cafè* (intitolato in stesura provvisoria *Internet-Caffè*). Nel luglio 2003 è stato segnalato alla XXX Edizione dei Premi Internazionali Ennio Flaiano Pescara-Drammaturgia con il testo *Tickets*. Nel luglio 2004 ha vinto la XXXI Edizione dei Premi Internazionali Ennio Flaiano Pescara-Drammaturgia con il testo *Linea B*. Nel settembre 2005 è stato finalista alla III Edizione del Premio Villa Rosa-Un premio per la cultura - Drammaturgia con il testo *Tickets*.

III anziano - Potresti guardare la tv. (*Accende la tv*)
Si sente molto forte, assordante, il solito frastuono dei programmi che s'accavallano l'uno sull'altro.

I anziano - Non mi piace. Spegnila!

III anziano - (*Spegne la tv*) Allora ti prendo un giornale. (*Prende un giornale*)

I anziano - Non lo voglio. (*Butta il giornale*)

III anziano - Beh! Potevi leggere qualche notizia.

I anziano - Mi dispiace. Non volevo buttarlo.

III anziano - Non importa. Ma non so cos'altro potresti fare. Magari riposarti.

I anziano - Riposare, io?

III anziano - Ti farà bene.

I anziano - No!

III anziano - Perché no?

I anziano - Non voglio!

III anziano - Dammi retta.

I anziano - Ti ho detto no!

III anziano - Vedrai. Ti sentirai meglio. Potrai camminare da solo.

I anziano - Ne sei proprio sicuro?

III anziano - Sicurissimo.

I anziano - Forse hai ragione.

Il anziano - (*Ironico*) Bravo, dormi. Farai un bel sogno.

III anziano - Non c'è niente di male a sognare.

Il anziano - Scommettiamo che sogna di stare in equilibrio sul filo, ora che non può più farlo?

I anziano - E invece sono ancora capace.

Il anziano - Con quel piede rotto?

I anziano - Anche con un solo piede.

Il anziano - Non farmi ridere.

I anziano - Te lo dimostrerò.

Il anziano - Sono proprio curioso di vedertelo fare.

I anziano - Non adesso. Appena mi sarò riposato.

Il anziano - Ma sì! Dormi, che è meglio.

III anziano - Dove vuoi dormire?

I anziano - Qui, sulla sedia.

III anziano - È scomoda. Perché non ti metti in poltrona?

I anziano - (*Alterato*) Voglio restare qui!

III anziano - Va bene. Come vuoi tu. (*Va a sedere di fronte all'altro*)

Il I anziano si appoggia sul tavolinetto. Lentamente china la testa sulle braccia, come se dormisse. Gli altri due proseguono la loro interminabile partita. Lungo silenzio in scena.

III anziano - (*Si alza di colpo*) Accidenti!

Il anziano - Che hai?

III anziano - Ho dimenticato di accenderla. (*Accende la tv*) Meglio abbassare il volume.

Il anziano - Ma non si sente niente.

III anziano - (*Toma a sedere*) Così non lo sveglieremo.

Il anziano - Che stronzata, la tv senza volume.

III anziano - A me piace lo stesso.

Il anziano - A me, no! Ti decidi a muovere?

III anziano - Sto pensando.

Il anziano - Sono giorni che pensi. Sposta un pezzo qualsiasi e basta.

III anziano - Veramente pensavo a lui.

Il anziano - Pensa alla partita.

III anziano - Non trovi, che sia troppo nervoso?

Il anziano - Ha un piede rotto.

III anziano - Non è soltanto il piede. Deve essergli accaduto qualcos'altro.

Il anziano - Ha battuto la testa per terra.

III anziano - Come lo sai?

Il anziano - L'ho chiesto all'assistente.

III anziano - Che ne sa l'assistente?

Il anziano - Ne ha parlato con il dottore.

III anziano - Non doveva uscire ieri sera.

Il anziano - Glielo abbiamo detto.

III anziano - È pericoloso a quest'ora.

Il anziano - Gli abbiamo detto anche questo.

III anziano - Tu credi che se non si fosse rotto il piede, sarebbe uscito anche stasera?

Il anziano - Puoi scommetterci.

III anziano - Nonostante la pioggia?

Il anziano - Nonostante la pioggia.

III anziano - È un gran testone.

Il anziano - È uno stupido.

III anziano - Perché dici così?

Il anziano - Non solo stupido, svitato e rincoglionito.

III anziano - Ce l'hai con lui?

Il anziano - No! Ma se non si fosse fissato, prima con la storia del filo, poi con il fatto di dover uscire a tutti i costi, non gli sarebbe accaduto nulla.

III anziano - Dimentichi le tre birre.

Il anziano - Già! Mi sembrava di aver dimenticato qualcosa.

III anziano - Come sarà successo?

Il anziano - Secondo me si è bevuto tutte e tre le birre.

III anziano - Si è ubriacato?

Il anziano - Completamente!

III anziano - Sst... Parla piano. Potrebbe sentirti.

Il anziano - Chi se ne frega. Non glielo ho detto io di ubriacarsi.

I anziano - Non mi sono ubriacato.

Il anziano - Io credo di sì. Anzi, ne sono certo.

I anziano - Ti ripeto che non ero ubriaco.

Il anziano - Allora, come hai fatto a cadere? Visto che sei tanto allenato?

I anziano - Non voglio dirtelo.

III anziano - Dai diccelo.

I anziano - Non voglio.

III anziano - Perché?

I anziano - Non mi credereste.

III anziano - Io sì!

Il anziano - Io no! E neanche m'interessa.

III anziano - Invece a me interessa. Sei il solito egoista!

Il anziano - D'accordo! Non alterarti. Sono interessato anch'io.

III anziano - Adesso puoi dircelo. Eri ubriaco?

I anziano - Non ho bevuto.

III anziano - Non c'erano tre birre in attesa sul bancone del bar?

I anziano - Sì! Ma non le ho bevute.

III anziano - Neppure una?

I anziano - Neanche una.

III anziano - Non capisco. Ieri sera hai detto che almeno una era per te?

I anziano - Le ha bevute un altro.

Il anziano - Chi?

III anziano - Come si chiama?

I anziano - Non lo so. Prima di entrare in quel bar, ho fatto un lungo giro.

III anziano - Pioveva a dirotto.

I anziano - Aveva smesso. Quello del bar era gentile. Gli ho ordinato tre birre. Mi ha chiesto se fossero tutte per me.

III anziano - Tu cosa gli hai risposto?

I anziano - Che aspettavo i miei amici.

III anziano - (*Indica l'altro*) Noi due?

I anziano - Sì! Mi sono messo ad aspettare, ma voi non venivate. Volevo bere, ma non senza di voi. A un tratto è entrato un balordo. Ha visto le tre birre. E le ha bevute una dietro l'altra.

III anziano - Non hai cercato d'impedirglielo?

I anziano - Non ne ho avuto il tempo. Quello era già fuori dal bar.

Il anziano - Era fuori di testa.

I anziano - Il barista ha portato altre tre birre. Mi era passata la voglia di bere.

Il anziano - Lo credo bene.

I anziano - Prima di andarmene mi ha detto, che per me e per i miei amici, ci sarebbero sempre state tre birre allineate sul suo bancone.

III anziano - Che persona gentile!

I anziano - Ero appena uscito. Ma, svoltato l'angolo, ho rivisto quel balordo insieme a un altro. La strada era stretta, poco illuminata.

III anziano - Io avrei avuto paura.

Il anziano - Io avrei girato e me ne sarei andato.

I anziano - Stavo per farlo. Ma c'era una ragazza con loro. L'avevano sbattuta contro un muro. Uno la teneva con forza. Con una mano le premeva la bocca per non farla gridare. L'altro la stava spogliando.

III anziano - Volevano violentarla?

I anziano - Sì! Io non sapevo cosa fare. Mi sono messo a urlare.

III anziano - E quelli?

I anziano - Si sono avventati su di me. Io ho continuato a urlare. Sono caduto per terra. Il piede mi faceva molto male, ma non ho mai smesso di urlare. Poi...

III anziano - Poi?

I anziano - Ho battuto la testa sul marciapiede. Credo di aver sentito arrivare qualcuno. Poi più niente.

Silenzio in scena.

Il anziano - Non ci credo.

III anziano - Cosa dici?

Il anziano - Si è inventato tutto.

III anziano - Perché avrebbe dovuto farlo?

Il anziano - È un'altra sua fissazione.

III anziano - Quale fissazione?

Il anziano - È come la storia del filo.

III anziano - Non so, forse è vera.

Il anziano - Come puoi credergli? Davvero pensi che abbia messo in fuga due balordi?

III anziano - Non so cosa pensare.

Il anziano - Come avrebbe potuto?

III anziano - Sono confuso.

Il anziano - Te lo dico io cos'è successo in quel bar. Si è scolato le tre birre.

III anziano - Tutte e tre?

Il anziano - Molte di più. Si è ubriacato. Poi è uscito. È inciampato e si è rotto il piede.

III anziano - È andata così? (*L'altro resta in silenzio*)
II anziano - E ha battuto la testa sul marciapiede.
III anziano - È come dice lui?... Perché non rispondi?
I anziano - È inutile, tanto non mi credete.
III anziano - Io ti credo, anche se...
II anziano - (*Lo interrompe*) Se ci dici dove si trova quel bar.
I anziano - Non lo so.
II anziano - Come si chiama?
I anziano - Non me lo ricordo. Ho battuto la testa.
II anziano - Naturalmente, non ricordi neanche la strada. Non sai chi è quella ragazza. Insomma non ti ricordi niente.
I anziano - No me lo ricordo. Quei due mi hanno fatto cadere.
II anziano - Non quei due. Eri talmente ubriaco, che sei andato a sbattere contro qualcuno senza accorgertene.
III anziano - Io vorrei crederci, ma è molto difficile che un anziano...
I anziano - Io sono allenato.
III anziano - Un anziano allenato possa salvare un ragazza da due balordi.
I anziano - Non so se l'ho fatto. Ci ho provato.
II anziano - (*Ironico*) E ci sei riuscito. Come riesci a camminare sul filo.
I anziano - Anche voi potete camminarci.
II anziano - Addirittura con una gambe sola.
III anziano - È impossibile.
II anziano - L'ha detto lui poco fa.
III anziano - L'ha detto tanto per dire.
I anziano - Sono capace. (*Si alza*)
III anziano - Aspetta! Cosa vuoi fare?
I anziano - Cammino sul filo.
III anziano - Hai un piede rotto.
I anziano - Io sono allenato.
III anziano - Fermati! Rischi di romperti anche l'altro.
I anziano - Non preoccuparti. Sono allenato.
Appoggiando, con sorprendente agilità, il piede ingessato a terra, un passo dietro l'altro, raggiunge il tavolo posto dall'altra parte del proscenio. Poi, ancor più agile, fa il percorso inverso.
III anziano - Come hai fatto?
I anziano - Sono allenato.
III anziano - È incredibile.
I anziano - Anche tu puoi farlo. Non è difficile.
III anziano - Anche se non sono allenato?
I anziano - Se l'ho fatto io con un piede rotto...
II anziano - Non starlo a sentire. Ti farai male.
III anziano - Voglio provarci.
II anziano - Poi non dirmi che non t'avevo avvertito.
Il III anziano comincia a camminare tenendosi in equilibrio. Dapprima ha un andamento molto incerto, malfermo, traballante. Poi, con passo sempre più sicuro, raggiunge il I anziano.
I anziano - Bravo! Visto, che non era difficile?
III anziano - Ci sono riuscito. Non riesco a crederci.
I anziano - È solo una questione d'allenamento.
III anziano - Ma io non mi sono mai allenato.
I anziano - Ti sei allenato.
III anziano - Quando?

I anziano - È tutta la vita che t'alleni. Senza accorgertene. Come me, come lui, come tutti.
III anziano - (*All'altro*) Hai sentito? Dai, provaci anche tu.
II anziano - Non me ne frega niente di camminare sul filo.
III anziano - È facile.
II anziano - È una stronzata. E poi non c'è nessun filo.
III anziano - Ci ho appena camminato sopra.
II anziano - Sei uno stupido!
III anziano - Non sono stupido! Sai che ti dico? Fai quello che ti pare.
II anziano - Puoi scommetterci. Me ne sto qui seduto. È l'unica cosa da fare.
I anziano - Non è l'unica.
III anziano - Cos'altro possiamo fare?
I anziano - Ci sono tre birre che ci aspettano.
III anziano - Sono già pronte?
I anziano - Sono allineate sul bancone del bar.
III anziano - Ma tu non puoi camminare con quel piede rotto. Come farai a uscire?
I anziano - Mi appoggerò a voi.
II anziano - Io non vengo.
III anziano - Io sì.
II anziano - È tardi. A quest'ora è pericoloso.
III anziano - Non ho paura. Adesso sono allenato.
II anziano - Qualcuno potrebbe farti male.
III anziano - Nessuno mi farà del male.
II anziano - Sta piovendo.
III anziano - Smetterà.
II anziano - Gli assistenti si arrabbieranno.
III anziano - Noi possiamo uscire quando ci pare e piace.
II anziano - La birra puoi berla anche qui. Basta andare in cucina.
III anziano - Non è la stessa cosa.
II anziano - Qual è il bar?
III anziano - Non lo so.
II anziano - Allora non puoi uscire.
I anziano - Quello di ieri sera.
II anziano - Ricordi dov'è?
I anziano - No!
II anziano - Come farai a trovarlo?
I anziano - Lo troverò!
II anziano - Secondo me non esiste. Te lo sei inventato. È come il filo che non c'è.
I anziano - Invece esiste! Lo troverò quel bar. A costo di girare tutta la notte. Anche domani mattina, se occorre. Andiamo?
III anziano - Andiamo.
I anziano - (*Gli si appoggia a una spalla*) Ce la fai?
III anziano - Sì! Sono allenato.
I anziano - (*All'altro*) Sei sicuro di non voler venire?
II anziano - Non sono uno stupido.
I anziano - Se dovessi ripensarci ricordati, c'è una birra che t'aspetta.
II anziano - Non ho sete. Grazie!
I due escono.
II anziano - Ma, sì! Andatevene. Meglio stare solo, che insieme a due vecchi rincoglioniti come voi. (*Per qualche istante resta immobile, in silenzio a guardare l'uscita. Poi, svogliatamente, torna verso il tavolo*) Tutta questa storia, per un bicchiere di birra a testa. (*Inciampa. Sta per cadere*) Accidenti! Per poco il filo non mi faceva

cadere. Cosa sto dicendo? Qui non c'è nessun filo. Non devo farmi influenzare da quei due. (*Siede*) Posso giocare da solo. Non ho bisogno di nessuno, io!
Prende un pezzo degli scacchi e ci giocherà. Sbuffa sonoramente più volte. Fissa lungamente la scacchiera, senza effettuare alcuna mossa. Poi butta il pezzo sulla scacchiera.
II anziano - Mantiene la mente sveglia. Non è un gioco pericoloso. Ideale per la mia età, ma, devo ammetterlo. Non c'è gusto a giocare da solo. (*Si alza. Prende un giornale dal tavolo. Lo posa subito*) L'ho già letto. (*Cammina avanti e indietro nervosamente*) Non so cosa fare. (*Inciampa di nuovo*) Ancora questo stupido filo. E va bene. Facciamo finta che c'è.
S'avvicina a uno dei due tavoli posti sul proscenio. Inizia a camminare tenendosi in equilibrio, come fosse sospeso sul filo. Con crescente sicurezza arriva all'altro tavolo.
II anziano - Ecco! Adesso sono allenato anch'io. Che stronzata! Camminare sul filo. Credo proprio che guarderò un po' di tv. (*Alza il volume. Si sente il solito frastuono dei programmi che si sovrappongono*) Uffa! Sempre la stessa cosa. Non ho voglia di vederla. Per giunta da solo.
Sta per spegnere il televisore, in quello stesso istante si sente distintamente il notiziario del Tg.
 «...ancora una notizia di cronaca. ieri sera una ragazza è stata aggredita da due balordi, che volevano abusare di lei. L'aggressione è stata evitata grazie al coraggioso intervento di un anziano signore, il quale si è messo a urlare. I due, prima si sono avventati sull'uomo buttandolo violentemente a terra, poi sono fuggiti. Attualmente sono ricercati dalle forze dell'ordine...»
II anziano - Allora, è vero.
 «...a parte lo shock, la ragazza se l'è cavata con qualche graffio. L'anziano signore invece ha riportato la frattura del piede destro. Pare che abbia battuto anche la testa, ma senza alcuna conseguenza. Comunque è stato prontamente soccorso nel vicino ospedale ed è già stato dimesso. L'episodio si è svolto all'angolo del bar centrale...»
II anziano - Quel bar esiste davvero. Non se l'è inventato. Sicuramente quei due pazzi gireranno tutta la notte per trovarlo. Devo aiutarli. Non dovrebbero essere andati lontano. E poi... poi ho anch'io una birra che m'aspetta. (*Si gira verso la finestra. Grida*) Ehi, voi due! Aspettatemi!
Cerca di raggiungere l'uscita il più velocemente possibile, ma si blocca in mezzo alla scena.
II anziano - Accidenti! Come faccio a passare? C'è il filo. Che stupido! Ora, anch'io sono allenato. (*Cammina tenendosi in equilibrio come fosse sul filo*) Aspettate. So io dov'è il bar. Aspettate, aspettate!...
Esce. Si spengono le luci. La scena è illuminata dalla luce azzurrina del televisore. I programmi cominciano di nuovo a sovrapporsi l'uno sull'altro, in un frastuono crescente, insistente, fastidioso, caotico. Il frastuono aumenta, aumenta, aumenta...

Buio

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente

Leoni, Olimpici, Anct, Ubu



Quale galà per il teatro italiano?

Chi avrà più il coraggio di lamentarsi? Se un Premio significa denaro, onore, visibilità, davvero, quest'anno, possiamo dormire sonni tranquilli. Ben tre sono stati i premi assegnati, a stagione non ancora iniziata. A luglio, nell'isolato Campo di San Trovaso di Venezia, sono stati consegnati da Maurizio Scaparro, direttore della Biennale Teatro, i **Leoni d'oro al teatro**: un Leone alla Carriera al sempreverde Feruccio Soleri e uno al Futuro alla Scuola di Teatro Boris Schukin del Teatro Vachtangov di Mosca. Un'iniziativa organizzata in sordina e passata sotto silenzio dai giornali, che speriamo non rimanga la copia sbiadita dei Leoni settembrini della Mostra del Cinema (info: www.labiennale.org). Ben più pretenziosa è stata la cerimonia di consegna degli **Olimpici del Teatro 2006**, promossi dall'Eti e dallo Stabile del Veneto, svoltasi nella suggestiva cornice del Teatro Olimpico di Vicenza: la differita Rai, senza pubblicità; il successo Auditel, un ricco parterre di politici e la successiva benedizione del Presidente Napolitano, che ha ricevuto al Quirinale tutti i finalisti. Il meccanismo di votazione, all'apparenza democratico, è in realtà alquanto discutibile: una "giuria tecnica" (ma il criterio di scelta dei giurati, spesso anche - direttamente o indirettamente - premiati, non è dato sapere), presieduta da Gianni Letta, seleziona una terna di *nominations* per categoria, sulla quale è chiamata a esprimersi una rappresentanza dell'intero mondo dello spettacolo. Non sono bastate, tuttavia, alla prova dei fatti, le buone intenzioni dell'Eti, né la presenza rassicurante del Ministro Rutelli, né la "spiritosa" disinvoltura ai limiti della maleducazione del presentatore Tullio Solenghi a cancellare l'impressione di una serata (e di un'iniziativa) ingessata dall'ingombrante presenza dei politici, dove di teatrale, alla fine, c'era rimasto ben poco, a parte il disorientato drappello dei premiati. Per la cronaca, hanno vinto Odette Nicoletti (costumi), Sara Bertelà (attrice non protagonista), Ramberto Ciammarughi (musiche), Ugo Maria Morosi (attore non protagonista), Paola Cortellesi (one man show), Vittorio Franceschi (autore di novità italiane), Federica De Martino (attore emergente), Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (teatro d'innovazione), Emanuele Luzzati (scenografia), Saverio Marconi (commedia musicale), Eros Pagni (attore protagonista), Marco Sciaccaluga (regia), Giulia Lazzarini (attrice protagonista), Rossella Falk (carriera) e *Morte di un commesso viaggiatore* (spettacolo di prosa) (info: www.enteteatrale.it). Chiude questo gustoso assaggio di sta-

gione, la cerimonia di consegna dei **Premi Anct 2006**, assegnati dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro in una festosa serata al Teatro Argentina di Roma lo scorso settembre. Scorrendo la lista dei premiati - *La cena delle ceneri* di Antonio Latella (spettacolo), *La chiusa* di Colin McPherson (spettacolo straniero), Elisabetta Pozzi (attrice), Eros Pagni e Luigi Lo Cascio (attori), Paola Cortellesi (spettacolo comico), Giancarlo Cauteruccio e Teatrino Giullare (regia), Roger Planchon (carriera), Giorgio Albertazzi (Premio speciale), Paolo Puppa e Luigi Squarzina (studi universitari), il Centro per la fotografia dello spettacolo "Occhi di scena", Michele Perriera (drammaturgia e regia), Gigi Saccomandi (luci), i progetti "Altri percorsi" dello Stabile di Bolzano e "Arrevuoto" di Marco Martinelli - si nota una positiva apertura verso stili e tendenze considerate, fino a qualche anno fa, minoritarie rispetto al teatro "che conta" e una maggiore attenzione alle sollecitazioni del Nuovo, a cui si aggiunge, ed è la prima volta quest'anno, la collaborazione con le riviste specializzate, titolari di due premi, assegnati, rispettivamente al **Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena (*Hystrio*)** (foto in apertura) e a Elisabetta Valgoi (*Inscena*). Si attendono ora i **Premi Ubu**, il quarto, più blasonato e tutto sommato limpido premio della stagione (i nomi dei votanti - una cinquantina di critici bipartisan - e i rispettivi voti sono pubblici). Sarebbe bello, se non altro perché il mondo del teatro è vario almeno quanto i diversi premi che lo accompagnano, che in futuro il Presidente Napolitano ricevesse un bello squadrone composto da tutti i vincitori di tutti i premi, o almeno dei più importanti. Non sarà magari rappresentativo di tutto il teatro italiano, ma forse, abbattendo qualche steccato privilegiato, sarà così un po' meno ingiustamente partigiano. Hy

PROGETTO "STABILI" - La Fondazione del Teatro Stabile di Torino, il Teatro di Roma e la Fondazione Teatro Due di Parma hanno dato vita a settembre a una compagnia stabile di attori, ispirata al modello dell'Union des Théâtres d'Europe. La compagnia, composta da Valentina Bartolo, Fausto Cabra, Enzo Curcurù, Paola De Crescenzo, Alberto Onofrietti, Franca Penone, Francesco Rossini, Elia Schilton, Maria Grazia Solano, Marco Toloni, Nanni Tormen e Lino Guanciale, opererà alternativamente nei tre teatri, proponendo un repertorio di classici e contemporanei che comprende *Antigone* di Sofocle, *Gli Incostanti* di Middleton e Rowley, *Il Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, *A voi che m'ascoltate* di Lula Anagnostaki e *Ifigenia in Aulide*. La compagnia lavorerà continuamente per un anno, sotto la direzione di Walter Le Moli, Claudio Longhi, Victor Arditti ed Eli Malka. Si tratta di un progetto pilota che, nelle intenzioni degli organizzatori, dovrebbe preludere a una nuova idea di stabilità, incentrata non più soltanto sulle strutture, ma principalmente sull'arte degli attori. Info: www.teatrostabiletorino.it.

RINNOVO PER IL PICCOLO - È stato rinnovato il consiglio d'amministrazione del Piccolo Teatro di Milano. Il Comune ha confermato l'avvocato Giuseppe Nanni e nominato il nuovo Presidente, Claudio Risè, professore di Sociologia dei processi culturali e delle comunicazioni all'Università dell'Insubria di Varese. C'è ancora incertezza, al momento della nostra chiusura tipografica, sul nome scelto dalla Regione, mentre Andrea Margheri, docente di Economia delle aziende e delle amministrazioni pubbliche presso l'Università di Trento, e l'editore Federica Olivares sono, rispettivamente, i rappresentanti della Provincia e del Ministero.

OSSERVATORIO DELLO SPETTACOLO - L'Osservatorio dello Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha siglato una convenzione con la Fondazione Ater Formazione, che gestisce l'Osservatorio regionale dello spettacolo

L'addio di GUGLIELMINETTI

È scomparso lo scorso settembre all'Ospedale Cardinal Massaja di Asti Eugenio Guglielminetti (foto sotto), pittore, scultore e scenografo. Nato ad Asti nel 1921, Guglielminetti si forma a stretto contatto con alcune delle personalità più eminenti della cultura a cavallo delle due guerre, da Casorati a Mirò, da Picasso a Bacon, da Chagall a Duchamp, da Beckett a Cocteau. Buona parte della sua attività è legata al teatro, per il quale realizza bozzetti, costumi e scenografie (tra le altre, l'impianto razionalista ne *Le bacchidi* di Plauto per la regia di Daniele D'Anza e *Il nemico di se stesso* di Terenzio, allestito da Ronconi nel '65; gli specchi, le porte e le scatole-nascondiglio delle *Notti astigiane* di Gian Giorgio Alione, diretto nel '69 da Gualtiero Rizzi; i tesori rotti e accumulati alla rinfusa dell'*Avaro* di Scaccia del '79; il carrozzone traballante de *Le donne saccenti* di Puggelli del 1984; la città claustrofobica nell'alfieriana *Virginia* di De Bosio, 1961; il trono-prigione di *Saul* nelle edizioni di Enriquez del 1954 e di Puggelli nel 2004), oggi conservate,

in parte, nell'archivio del Teatro Regio di Torino e al Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France a Parigi. Alla figura di Guglielminetti è dedicata una Fondazione con sede a Palazzo Alfieri, ad Asti.



per l'Emilia Romagna, per il coordinamento delle attività di raccolta, valutazione e analisi dei dati relativi al finanziamento dello spettacolo italiano. Si tratta di un progetto-pilota che, nelle intenzioni dei firmatari, dovrebbe preludere alla creazione di una banca-dati nazionale in grado di comparare i dati regionali e fornire utili parametri al governo per una razionale ed equa utilizzazione delle risorse del Fus.

ELISEO: NUOVO CDA - L'Assemblea dei Soci della Nuova Teatro Eliseo S.p.a., riunitasi a luglio, ha nominato i componenti del nuovo consiglio d'amministrazione: Presidente, Vincenzo Monaci, Giuliano Mari (Capitalia), Giampaolo Vianello (Soprintendente della Fenice di Venezia), Stefano Centi Colella (Capitalia) e Giovanni Lega (Studio Ripa di Meana). Confermati Graziella Pairola Garbolino, Presidente del Collegio Sindacale, Massimo Monaci, Direttore generale, e Antonio Calbi, Direttore artistico.

AGIS, PER LA FORMAZIONE - È stato siglato a luglio tra l'Agis, le forze sociali Slc-Cgil, Fistel-Cisl e Uilcom-Uil, e Idea, coordinatrice del progetto, un protocollo d'intesa per la formazione continua individualizzata nel settore dello spettacolo. Obiettivo dell'accordo, prima tappa del progetto Equal "Voucher on Stage", è quello di sostenere, attraverso l'attivazione di reti e sinergie con enti terzi, l'occupazione dei lavoratori e la competitività delle imprese, superando l'annoso problema della discriminazione formativa. Info: Idea, tel. 051.372639, www.sistemaidea.org.

UNA RETE PER LA DANZA - È stata fondata in estate "Anticorpi-Tracciati di danza indipendente", una Rete di Rassegne e Festival di Danza, attive nella regione Emilia Romagna. Sette i partner, coordinati dall'Associazione Cantieri di Ravenna: Santarcangelo dei teatri; l'Arboreto di Mondaino; Danza Urbana di Bologna; Tir Danza di

Modena, il Teatro Comunale di Ferrara ed Europa Teatri di Parma. Obiettivo di Anticorpi è quello di promuovere la circuitazione dei giovani gruppi di Danza italiani. Tra le iniziative in corso, Tracciati 2006, un cartellone di proposte che attraversa trasversalmente le programmazioni delle strutture partner: ricordiamo, tra le altre, Confini, in programma fino a marzo a Modena; Prime Visioni Festival, col debutto, il 28 ottobre al Teatro Comunale di Ferrara, dell'ultimo lavoro di Saburo Teshigawara; e Schemaperto, da novembre a dicembre presso il Teatro Astoria di Fiorano Modenese. Info: tel. 0544.461762, coordinamento@anticorpi.org, www.anticorpi.org.

TRE NUOVE ASSOCIAZIONI - Si sono costituite a luglio, in seno all'Agis, tre nuove associazioni: Antac (Associazione Nazionale Teatri Stabili d'Arte Contemporanea), presidente Luca Dini; Ancrit (Associazione Nazionale delle Compagnie e Residenze di Innovazione Teatrale), presidente Luciano Nattino, soci costituenti Francesco D'Agostino, Alessandro Lay, Lello Serao e Labros Mangheras; e Astra (Associazione del Teatro Ragazzi), presidente Lucio D'Amelio, vicepresidente vicario Fabio Naggi, consiglieri Renzo Boldrini, Claudio Casadio, Adriano Gallina, Luigi Marsano e Nicoletta Scrivo.

in breve
DALL'ITALIA

FESTIVAL INTERCITY - Proseguono fino al 31 ottobre al Teatro della Limonaia di Firenze gli appuntamenti della XIX edizione del Festival Intercity, dedicata quest'anno alla città di Toronto, in Canada. Numerosi gli ospiti, tra cui Rick Miller e Daniel Brooks, il danzatore Peter Bingham e il croato Branko Brezovec. A Robert Lepage, grande artista del teatro contemporaneo canadese, sarà dedicata una rassegna cinematografica del festival e una mostra foto-

grafica, in collaborazione con la sua compagnia Ex Machina e con il Centro culturale del Québec di Roma. Info: www.teatrodellalimonaia.it.

ENZIMI '06 - Dopo alcune edizioni sottotono e malgrado un temporale, che rovinò buona parte delle strutture allestite nella suggestiva location della spiaggia di Ostia, Enzimi 2005 aveva colpito nel segno, proponendo un cartellone denso di eventi interessanti e dando prova di ritrovata compattezza. Ma l'edizione 2006 ha compiuto un evidente passo indietro soprattutto per quanto riguarda il programma, decisamente meno articolato e interessante del precedente. Sul fronte teatrale segnaliamo comunque le buone prove delle compagnie romane Muta Imago, che ha presentato $(a+b)^3$, spettacolo-performance costruito in un cubo, e Santasangre, che con '84.'06 ha ambientato *1984* di Orwell nello spazio inquietante di una scatola di vetro. Info: www.enzimi.com.

BIENNALE PSICHIATRIA - Si è tenuta in ottobre a Padova la IV edizione della Biennale di Teatro e Psichiatria, ampia rassegna delle più significative esperienze internazionali di teatro-terapia, promossa dall'Azienda Ulss 16 e dall'Azienda ospedaliera di Padova per sensibilizzare il pubblico contro lo stigma del disagio psichico. Numerosi gli spettacoli in cartellone, tra i quali ricordiamo *The Last Two Minutes* dell'Associazione Sunera Foundation, che sta svolgendo in Sri Lanka un intervento di recupero psicologico attraverso il teatro rivolto a persone superstiti dello Tsunami, e *Il verbo degli Invisibili* del Consiglio Italiano per i Rifugiati, che accoglie nelle sue fila persone di diversa nazionalità, sopravvissute alla tortura. Info: www.biennaleteatropsichiatria.it.

SCOMPARSO ORAZIO BOBBIO - Orazio Bobbio, presidente della Contrada-Teatro Stabile di Trieste, è scomparso a settembre all'Ospedale Maggiore di Trieste, dopo una lunga malattia. Classe '46, Bobbio esordisce come attore di teatro e di fiction, lavorando, tra gli altri, con Giovanni Poli, Gianfranco De Bosio, Aldo Trionfo e

Sandro Bolchi. Nel 1976 fonda insieme a Francesco Macedonio, Ariella Reggio e Lidia Braico il Teatro Popolare La Contrada, che nel 1989 ottiene il riconoscimento ministeriale di "teatro stabile". Nel corso della sua lunga carriera,

Bobbio ha collaborato anche con il Festival dell'Operetta, organizzato dal Teatro Verdi di Trieste.

MASCHERAFEST - Si svolge a novembre al Teatro Garybaldi di Settimo

Torinese la seconda edizione di MascheraFest, la rassegna, ideata da Santibriganti Teatro, finalizzata a rinverdire il repertorio espressivo e poetico della Maschera della Commedia dell'Arte. Il tema scelto per questa edizione è *Scenari*, ossia le trame schematiche sulle quali l'attore sviluppava le proprie improvvisazioni. Il cartellone della manifestazione prevede quattro spettacoli, rispettivamente, delle compagnie I Fratellini, Pantakin, La Piccionaia/I Carrara e Venezia InScena, il convegno "Dall'imbonitore-attore alla compagnia professionale", coordinato dal professor Artoni dell'Università di Torino, e la mostra delle fotografie di Stefano Roggero, che ritraggono sculture in cuoio antropomorfe in atti di vita scenica. Nella settimana precedente il festival, Mauro Piombo terrà un approfondito stage di "Introduzione alla maschera comica della Commedia dell'Arte" (27 ottobre-1 novembre). Info: www.labcommediadellarte.it, www.santibriganti.it.

TAM TAM RIACE - "Il teatro nella società contemporanea" è stato il tema del dibattito che ha animato la seconda edizione di "Tam Tam Riace" (Riace, 27 agosto-9 settembre), il campus estivo di teatro arte e musica, promosso dall'associazione Les enfants terribles, in collaborazione con Drama.it ed Editoria&Spettacolo. La tavola rotonda ha preso in esame lo stato del teatro, attraverso l'analisi non solo degli addetti ai lavori, ma anche di psicologi, docenti di sociologia, come Paolo Jedlowski, e di storia della filosofia, come Carlo Ferrucci. Un dibattito a 360 gradi, che ha affrontato, tra l'altro, anche la questione della rappresentazione del quotidiano attraverso il teatro. Oltre al convegno, il campus ha ospitato laboratori, diretti da Francesco Marino e condotti, fra gli altri, da Ugo Chiti, Paolo Triestino, Graziano Piazza e Marcello Isidori, e spettacoli serali, con il coinvolgimento degli allievi.

PROGETTO TERSICORE - Ultime tappe per il Progetto Tersicore "Nuovi Spazi per la Danza", promosso dall'Eti e dall'Associazione I Borghi. Questo il

calendario degli eventi, in programma al Teatro Valle di Roma: *Nikolais Dance Theatre* della Ririe-Woodbury Dance Company (25/26 novembre); *Brasil Pass. Misturado Branco* e *Cuba 2006. La rivoluzione energetica* della Artemis Danza/Monica Casadei (14 e 16 dicembre); *L'uccello di fuoco e altre storie* di Teatro Gioco Vita e Fondazione Nazionale della Danza (13 e 14 gennaio). Info: www.teatrovalle.it.

RONCONI: HONORIS CAUSA - Ha debuttato in estate nel cortile d'onore del Palazzo Ducale di Urbino, in occasione dei cinquecento anni dalla fondazione dell'Università, *La calandra* del Bibbiena, regia di Marco Rampoldi. Autore del progetto, Luca Ronconi, che in mattinata è stato insignito della laurea *honoris causa* in Lingue e Culture Straniere. Lo spettacolo è stato interpretato da neodiplomati alla scuola del Piccolo; scene e costumi sono stati realizzati dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti e del Corso di Laurea in Design e Discipline della Moda dell'Università di Urbino.

I 70 ANNI DI BARBA - A settant'anni dalla nascita, la Regione Puglia omaggia il suo concittadino più illustre con un fitto programma di spettacoli e laboratori, cui prenderanno parte i maggiori interpreti dell'Odin Teatret, da Iben Nagel Rasmussen (*Il libro di Ester*) a Jan Fersley (*Sale, Lettera al vento*), da Julia Varley (*Il tappeto volante*) a Torgeil Wethal (*I sentieri del pensiero*). Eugenio Barba prenderà parte alle celebrazioni il 14 ottobre, in occasione dell'incontro con i gruppi di base del teatro pugliese. L'iniziativa, in programma dal 4 al 14 ottobre a Foggia e Lecce, è organizzata dall'Assessorato al Mediterraneo della Regione in collaborazione con le Province di Lecce e Foggia, il Teatro Pubblico Pugliese, l'Associazione Attraverso lo Spettacolo, Cantieri Teatrali Koreja e Oda Teatro Cerchio di Gesso. Info: www.teatropubblicopugliese.it.

UNA FESTA PER IL TEATRO - Prenderà il via il 28 ottobre alle 21.30 presso lo Spazio Mil, nuova sala teatrale nell'area dell'ex Breda a Sesto San

Tramedautore 2006

Una rassegna oltre la CORTINA

È dedicato ai Paesi dell'Est Europa - Polonia, Repubblica Ceca, Romania, Russia, Slovacchia, Ungheria - il Festival Internazionale 2006 della Nuova Drammaturgia "Tramedautore" di Otis, giunto quest'anno alla sesta edizione, la terza, dopo l'Europa (2004), il Brasile e la Scandinavia (2005), con vocazione sovranazionale. Numerosi e di qualità gli spettacoli presentati, con una massiccia rappresentanza delle ospitalità straniere, che tracciano un quadro irriverente e grottesco dei recenti sconvolgimenti accaduti nei territori d'influenza dell'ex Unione Sovietica. Omicidi (*Ossigeno* di Ivan Vyrypaev, *Recitare la vittima* dei Fratelli Presnjakov), violenze (*Ipermercato* di Viliam Klimáček, *Mady-Baby.Edu* di Gianina Carbutariu), inusitate rivolte (*Storie di ordinaria follia* di Petr Zelenka) descritte non - è il caso di dirlo - con i toni veementi e appassionati del profeta, ma con l'occhio cinico e asettico del documentarista, che non guarda al senso della Storia, non si preoccupa di delineare le coordinate di un ipotetico futuro, ma semplicemente

osserva quello che il Presente gli dispone dinanzi, solo appena contaminandolo con le truci alchimie di una fantasia cresciuta alla Scuola del Disinganno. Ispirata a un senso del malessere, reso ancora più amaro dall'ironia, è anche la sezione dedicata alla drammaturgia italiana, che traccia, in dodici tappe, un percorso emotivo e filosofeggiante entro le patologie della mente (*La conversazione* di Linda Ferri, *La colazione* di Sarah Tardino) e le problematiche della contemporaneità (*L'Italia è morta, io sono l'Italia* di Aurelio Picca, *In-ec-cesso* di Marco Godetti, *Sora Water* di Giacomo Guidetti, *VI* di Paolo Bignamini, Gian Maria Cervo, Valentina Diana e Tiziano Fratus), per arrivare a una riflessione sul senso stesso dell'esistenza (*Magnificat* di Antonio Moresco). Benché non tutti i meccanismi di costruzione della *suspence* e di analisi del personaggio appaiano rodati, quello che sorprende, in questa drammaturgia, è il coraggio di parlare di temi che vadano oltre la cortina di ferro delle rivisitazioni o delle ideologiche prese di posizione nei confronti del potere politico. Ed è una piacevole sorpresa in questo inizio di stagione teatrale.



Giovanni, gestita dal Teatro Filodrammatici, la prima edizione della Festa del Teatro. Per un giorno intero, dalle 10.00 alle 24.00 del 29 ottobre, i treni da Busto Arsizio e Legnano, la Stazione Centrale, Palazzo Isimbardi, il Parco Trotter, l'Acquario, le vie e i teatri di Milano ospiteranno a prezzi ridotti spettacoli, incontri, convegni, laboratori, proiezioni cinematografiche e visite guidate. L'iniziativa è promossa dal Settore Cultura della Provincia di Milano e da Agis Lombardia. Info: tel. 02.67397825, www.lombardiaspettacolo.com.

PREMIO ENRIQUEZ - È stato assegnato al Teatro Aenigma, diretto da Vito Minoia, regista e docente all'Università di Urbino, il "Premio Franco Enriquez - per un teatro e una comunicazione di impegno civile". Attivo dal 1986, il Teatro Aenigma si è distinto per le iniziative nel carcere di Villa Fastigi di Pesaro, Ancona e Macerata Feltria, e i progetti interattivi con i ragazzi dell'Istituto Comprensivo Galilei di Pesaro sull'*Ubu Roi* di Alfred Jarry. Riconoscimenti sono andati anche ad Adriana Innocenti per la carriera; Elisabetta Pozzi, Ascanio Celestini e Renato Gabrielli per le ultime produzioni; Serena Sinigaglia per la regia; Massimo Pagani e Massimo Bubola per la comunicazione musicale. Info: www.teatroaenigma.it.

SEGNI D'INFANZIA - Prenderà il via il 12 novembre a Mantova la prima edizione del Festival "Segni di Infanzia". Tra gli eventi in programma, la fiaba musicale *Le due regine*, composta da Azio Corghi e ispirata a *Piccola musica notturna* di Mozart, *Romanzo d'infanzia* di Bruno Stori, Antonella Bertoni, Michele Abbondanza e Letizia Quintavalla, e la personale della danzatrice tedesca Catharina Gadelha, che proporrà al pubblico *Lilou*, dedicato a tutti i bambini che vivono nelle strade e *Dimenticato*, dedicato alle vittime di tutte le guerre. Promosso dal Comune di Mantova, il festival rientra nel progetto "Mantova città dei Festival" ed è diretto dal Teatro all'Improvviso. Fino al 19 novembre. Info: tel. 0376221705, info@segnidinfanzia.org, www.segnidinfanzia.org.

VELVET FACTORY - È stato inaugurato a settembre, sulle colline riminesi, "Velvet Factory", luogo interdisciplinare di creazione e di residenze, diretto da Roberto Paci Dalò, Thomas Balsamini e Lucia Chiavari, in collaborazione con Mario Lupano, Leonardo Montecchi e con la consulenza dell'economista Pier Luigi Sacco. Il nucleo operativo della Factory è formato da strutture scientifiche, artistiche ed educative attive sul territorio: l'Associazione Slego, i Giardini Pensili, L'Arte dell'Ascolto (label), la scuola di prevenzione J. Bleger e l'Università di Bologna-polo di Rimini. Info: tel. 0541.756111, factory@velvet.it, www.velvet.it.

UN TEATRO PER NARNI - È stato inaugurato lo scorso luglio, nel Parco dei Pini a Narni Scalo, in provincia di Terni, il Teatro Openair, una struttura mobile a pianta greca di 1840 posti, destinata a opere liriche, spettacoli di prosa ed eventi di grande respiro. Fortemente voluto da un gruppo di appassionati melomani, il teatro ha aperto i battenti con l'*Aida* di Giuseppe Verdi, diretta da Paolo Baiocco. Info: tel. 0744.751197, fax 0744.754840, www.narniopera.it.

FO, UNO STORICO DELL'ARTE - È stato presentato a settembre a Bologna, nell'ambito di Artelibro - Festival del Libro d'Arte, *Il Mantegna impossibile* di Dario Fo, edito da Franco Cosimo Panini. Il volume, scritto in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della morte del Mantegna, prosegue la rilettura fatta da Fo della storia dell'arte italiana, iniziata nel 1999 con *La vera storia di Ravenna* e proseguita con *Il tempio degli uomini liberi: il Duomo di Modena*, 2004 e *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, 2005. Info: www.fcp.it.

TEATRO NELLE CASE - Sarà dedicata al tema dell'utilizzo dell'autobiografia come materiale per la creazione artistica l'edizione 2006 del Festival d'Autunno "A teatro nelle case" (30 ottobre-5 novembre), organizzato dal Teatro delle Ariette nei comuni di Bazzano, Castello di Serravalle e Monteveglio, in provincia di Bologna. Segnaliamo, tra gli spettacoli in

programma, *Scemo di guerra* di Ascanio Celestini, *Racconti di giugno* di Pippo Delbono e *Vite* di Gianmaria Testa-Teatro delle Ariette. Info: tel. 051.6704373, www.teatrodelleariette.it.

UN PREMIO AL FEMMINILE - Sono stati consegnati lo scorso luglio a Imola i premi del Concorso teatrale femminile 2006 "La parola e il gesto - Premio Fondazione Cassa di Risparmio di Imola", bandito annualmente dall'Associazione culturale I Portici. Il primo premio è andato a Marzia Gambardella con *Tre donne alte* di Edward Albee, mentre Debora Migliavacca Bossi e Lisa Cantini si aggiudicano, rispettivamente, il secondo e il terzo premio con *Ritratto di signora* di Carmelo Bene e *Tanto vale vivere* di Dorothy Parker. Il Premio Imola 2006 è andato invece a Roberto Cavosi, abilissimo nel descrivere l'universo femminile. Info: www.associazioneportici.it.

AMNESIA VIVACE - È consultabile gratuitamente all'indirizzo www.amnesiavivace.it il nuovo numero della webzine Amnesia Vivace, fondata nel 2002 dall'omonima Associazione. Tra i contributi, gli interventi di Enrico Bernard sugli anni di piombo a teatro e di Marco Andreoli sulla figura di José Saramago, il reportage di Roberto Rizzente sugli spazi off a Milano e la recensione di Daniele Timpano al volume di Alfio Petri *Teatro Totale. Una proposta, una pratica*. Info: www.amnesiavivace.it.

CHIUDE CASA DEI DOGANIERI - Non è stato prorogato il contratto di locazione al teatro "La Casa dei Doganieri" di Mola di Bari. A nulla sono valsi i reiterati appelli degli artisti e la buona risposta di pubblico avuta nelle passate stagioni: la proprietà ha deciso di trasformare il piccolo teatro, proteso verso il mare, all'estremità del porto, in un albergo-ristorante con sala ricevimenti. Ma non tutto è perduto: il sindaco avrebbe promesso al

direttore artistico, Guido Pagliaro, di trovare una nuova sede ai "Doganieri".

PREMIO FLAIANO - Sono stati consegnati in estate al Teatro D'Annunzio di Pescara i Premi Flaiano 2006. Trionfano, nella sezione teatro, Isa Danieli per la carriera, Enzo Iacchetti per *The Producers*, Germano Mazzocchetti per la musica, Sergio Pierattini e Andrea Maria Brunetti per la drammaturgia. Migliori attori, Ascanio Celestini e Isabella Ferrari.

ALTERITÀ SESSUALI - Dal 30 ottobre al 5 novembre Bologna ospiterà la quarta edizione del Festival internazionale Gender Bender, promosso dal Circolo Arcigay Il Cassero e dedicato alle rappresentazioni del corpo, delle identità di genere e di orientamento sessuale. Segnaliamo, tra gli eventi in programma, *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* della coreografa Gisèle Vienne, la personale di Ane Lan, con *Migratine Birds* e *The Dream Chamber*, l'omaggio a Paolo Poli e, per la sezione Speaker's Corner, dedicata alle arti visive, la personale di Katarzyna Kozyra (foto sotto), con la nuova tappa, dedicata a Farinelli, de *In Art Dreams Come True*. Info: tel. 051.5280391, info@genderbender.it, www.genderbender.it.

SQUALI IN SCENA - Non ci sarà la firma di Steven Spielberg, ma *Squali, una storia vera e un sogno*, scritto e interpretato dal regista subacqueo Alberto Luca Recchi, promette ugualmente di dare spettacolo. Merito degli effetti speciali, certo, ma anche di una storia che, secondo le intenzioni dell'au-



La società teatrale

tore, insegnerà il rispetto per i temutissimi mostri marini. Il musical è in scena al Teatro Sistina di Roma fino al 5 novembre, e poi in tournée a Napoli, Torino, Firenze, Bologna, Genova e Milano. Info: www.ilsistina.com.

UN TEATRO PER MIRANO - È stato inaugurato in estate con la rappresentazione di *That Time* di Samuel Beckett, voce recitante di Arnoldo Foà, il Teatro di Mirano, nell'entroterra veneziano. Nei mesi successivi, la nuova struttura, composta da tre sale, uno spazio per le esposizioni e un ristorante, ha ospitato una *Carmen*, eseguita dalla compagnia di balletto di Buenos Aires e un concerto dell'orchestra della Fenice. Info: www.comune.mirano.ve.it.

BERGONZONI A VENEZIA - È stato presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia *Quijote* (foto sotto), libera rivisitazione, in senso astratto e concettuale, del *Don Chisciotte* di Cervantes, firmata dall'artista visivo Mimmo Paladino. Nel cast, accanto a Lucio Dalla e Peppe Servillo degli Avion Travel, due personaggi d'eccezione: Alessandro Bergonzoni ed Enzo Moscato.

TROFEO STEFANIA ROTOLO - Si è conclusa lo scorso agosto a Corleone la XXIII edizione del concorso internazionale di danza moderna "Trofeo Stefania Rotolo". La quindicenne Leslie Giaquinta di Genova e la ventunenne Lucia Brizzi di Torino si sono aggiudicate ex-aequo il primo premio, mentre Nicolò

Salvioli di Macerata e Naomi Ruggero di Trapani sono i vincitori della categoria solisti del Piccolo Slam, concorso riservato ai giovanissimi ballerini con età compresa fra i 7 e i 13 anni. Info: www.trofeostefaniarotolo.com.

CHIUDE IL TEATRO DI FERENTO - È stato chiuso al pubblico per mancanza di fondi il teatro romano di Ferento, nel Viterbese, risalente al I secolo a.C. A nulla sono valse le raccomandazioni del ministro Rutelli: impossibilitato a garantire un efficiente sistema di sicurezza e di vigilanza, l'Apt si è visto costretto a chiudere il sito, tra i più importanti e meglio conservati dell'Etruria meridionale.

BUTTERFLY ALLA GIAPPONESE - L'avevamo lasciata a Nagasaki, suicida per il tradimento del marito. *Madame Butterfly*, il capolavoro di Giacomo Puccini, ha ora un seguito. È stato presentato al Festival Puccini di Torre del Lago *Junior Butterfly*, melodramma in tre atti composto dal giapponese Shingeeasi Sea Gusa su libretto di Masahiko Shimada. Tema dell'opera, il ritorno in patria del figlio di Cio Cio San, cresciuto negli Stati Uniti col padre Pinkerton.

TEATRO E UNIVERSITÀ - Si terrà dal 21 al 29 ottobre, nei comuni di Napoli, Capua, Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Marcellinara e Aversa, la prima edizione del festival di teatro universitario, diretto da Antonio Iavazzo, "Appello straordinario". Ancora in via di definizione il programma che prevede, accanto agli spettacoli prodotti dagli studenti, laboratori e seminari di approfondimento sull'attività dei centri universitari teatrali in Italia. Info: www.antonioiavazzo.it.

PREMIO SERRAVALLE - Laura Forti si è aggiudicata con *Nema problema*, drammatica rievocazione della

recente guerra serbo-croata, la seconda edizione del Premio Castello di Seravalle per monologhi teatrali. Segnalato anche Ignazio Anello con *L'uomo nella nebbia*. Info: www.serravallefestival.it.

NUOVO SPAZIO A ROMA - È stato inaugurato a Testaccio, nel centro storico di Roma, "L'Orangerie-Teatro dell'Accademia", gestito dal Teatro Stabile del Lazio insieme alla Link Academy. Lo spazio ospiterà le produzioni e i corsi dell'Accademia. La direzione artistica è di Federica Tatulli. Info: tel. 06.45435583, info@teatrorangerie.com, www.teatrorangerie.com.

FESTIVAL ZONA FRANCA - Si terrà a Parma dal 16 al 19 novembre la quarta edizione del Festival Zona Franca, organizzato dal Teatro delle Briciole e dedicato alle nuove generazioni. Tra gli appuntamenti in programma, la finale del Premio Scenario Infanzia 2006. Info: www.briciole.it.

BIGLIETTERIE UNIVERSITARIE - È attivo presso le Facoltà di Lettere e Filosofia delle Università La Sapienza, Tor Vergata e Roma Tre un servizio di biglietteria teatrale, con sconti fino al 50%, per studenti, docenti e personale amministrativo. L'iniziativa rientra nel Progetto Cin Cin Teatro, realizzato in collaborazione con l'Unione Regionale Agis, la Provincia di Roma e la Regione Lazio per promuovere la cultura teatrale tra i giovani. Info: www.spettacoloromano.it.

LA 500ª DELL'AIDA - Era il 10 agosto del 1913, a cento anni esatti di distanza dalla nascita di Giuseppe Verdi, quando Ettore Fagioli portò in scena per la prima volta all'Arena di Verona l'*Aida*. Da allora, il prestigioso teatro ha ospitato ben ventitré nuovi allestimenti del capolavoro verdiano. Che hanno toccato quest'anno quota 500 repliche. Per festeggiare l'evento, il Comune di Verona ha distribuito al pubblico una cartolina celebrativa con i bozzetti e le scenografie delle migliori edizioni.

CASTING IN DIRETTA - È in onda sul canale satellitare Family Life Tv (n. 873 di Sky) *Cast-zine*, format di informazione e intrattenimento, realizzato dalla testata giornalistica Casting People News. Il programma, in onda il lunedì alle ore 22.05, mercoledì alle 00.30 e venerdì alle 14.40, propone una serie di interviste, reportage, videoclip e backstage intorno al mondo dei provini e dei casting per il teatro, il cinema, la musica, la moda e la televisione. Info: redazione@castzine.com, www.castzine.com.

PREMI TEATRI DI FIGURA - È stato assegnato a Gianluca Di Matteo, che da anni abbina lo studio delle guarattelle napoletane alla ricerca sulla tecnica delle ombre, il Premio Benedetto Ravasio 2006. La Compagnia Cà Luogo d'Arte si aggiudica invece il Premio Campogalliani d'Oro come miglior burattinaio dell'anno.

ANCORA SUL FUS - È consultabile on-line all'indirizzo www.petitiononline.com/sospalm/petition.html un appello, rivolto al Ministro Rutelli, per la tutela della danza e del teatro di ricerca contemporaneo. L'iniziativa è promossa dalla compagnia Sosta Palmizi Network.

OMAGGIO A CERVANTES - Il Laboratorio di Figura dell'Accademia di Brera presenta il 26 novembre al Teatro Comunale di Castiglion Fiorentino, nell'ambito del Festival I Grandi Appuntamenti della Musica, *El retablo de Maese Pedro* su musica di Manuel De Falla, originale miscela di opera cantata e teatro delle ombre, dedicata al *Don Chisciotte*. Info: 0575.401243, info@entefilarmonicoitaliano.it.

PER BENEFICENZA - Si terrà il 5 novembre al Teatro alla Scala di Milano un recital di beneficenza, patrocinato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, a favore del Reparto di Neonatologia del Nuovo Ospedale Pediatrico N.p.h. di Haiti. Ospite d'onore, il soprano Renée Fleming, accompagnata al pianoforte da Hartmut Höll. Info: www.teatroallascala.org.



IL DEBUTTO DI DON GALLO - Don Andrea Gallo si dà al teatro. Accompagnato da Carla Peirolero, Edomondo Romano e Roberta Alloisio, il sacerdote "no global" commenterà i testi sacri delle diverse religioni in *Esistenza soffio che ha fame* (foto a lato), in programma al Teatro dell'Archivolto di Genova il 19 e il 22 dicembre. Info: www.archivolto.it.



PREMIO IL GRILLO - Silvano Antonelli, autore e interprete di *C'è sempre un bosco*, è il vincitore della seconda edizione del Premio Alta Qualità per l'Infanzia Il Grillo-Sezione Teatro Ragazzi, organizzato dall'Associazione Il Grillo e promosso dal Consorzio Turistico Alta Badia in convenzione con Raitre. La cerimonia di consegna del Premio è andata in onda a luglio su Raitre e Rai Sat Ragazzi. Info: www.altabadia.org.

GIOVANI ALLA RIBALTA - Periodo di grandi soddisfazioni per Stefano Ricci e Gianni Forte, vincitori nel 2000 del Premio Hystrio alla drammaturgia. Debutterà il 29 ottobre al Festival Quartieri dell'Arte di Viterbo il primo episodio della sit-com *Wunderkammer Soap*, ispirata al mondo di Christopher Marlowe. Il 6 novembre sarà la volta della *mise en espace* de *La stanza di sopra*, regia di Piero Maccarinelli, in programma al Teatro Valle di Roma. Info: www.manifatturae.it.

DAL MONDO

OTELLO IN SALSIA HINDI - È stato presentato a Bollywood *Omkara*, rifacimento in lingua hindi di *Otello*. Diretto da Vishal Bhardwaj, alla sua seconda prova con Shakespeare dopo *Maqbool* (2003), liberamente ispirato al *Macbeth*, il film narra l'eterno dramma della gelosia del capo-clan *Omkara*, sullo sfondo dei violenti conflitti politici che insangui-

nano l'India contemporanea. Info: www.omkarathethefilm.com.

IL RESTAURO DEL BOLSHOI - A causa di crepe nei muri sotterranei, sono stati sospesi i lavori di restauro del Bolshoi di Mosca. Lo ha annunciato il direttore dell'Agenzia federale russa per la cultura e il cinema, Mikhail Shvidkoi. I lavori di consolidamento dei muri maestri non dovrebbero però ritardare la riapertura del teatro, prevista per settembre 2008.

UN PREMIO PER LE DONNE IN CARRIERA - Rosemary Squire, presidente della Società del Teatro londinese, cofondatore e direttore esecutivo dell'Ambassador Theatre Group (Atg), ha vinto il Cbi Real Business First Women Award per la categoria turismo e tempo libero. Il Premio, in collaborazione con la Lloyds Tsb Corporate, viene assegnato alle donne che più si sono distinte nel mondo degli affari per le qualità professionali e il contributo alla lotta per le pari opportunità.

ATTESA PER IL SIGNORE DEGLI ANELLI - C'è grande attesa a Londra per il debutto, previsto per maggio del prossimo anno al Royal Drury Lane, de *Il Signore degli Anelli*. Presentato a marzo al Princess of Wales Theatre di Toronto, lo spettacolo sbarcherà in Europa rinnovato nella forma e nei lustrini, pronto a stupire, con i suoi costosissimi effetti speciali, il pubblico di ogni età. C'è ancora riserbo, tuttavia, sul cast che dovrebbe includere, secondo indiscrezioni, James Lloye e Peter Howe, già interpreti, nella preview canadese, di Frodo Baggins e del suo amico Sam. Info: www.lotr.com.

BUFERA ALLA COMÉDIE-FRANÇAISE - Muriel Mayette è il nuovo amministratore generale della Comédie-Française. Regista, attrice professionista, insegnante al Conservatorio nazionale superiore d'arte drammatica, la Mayette succede a Marcel Bozonnet, destituito a luglio, tra le polemiche del Sindacato direttori di teatro, per aver cancellato dal cartellone *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* di Peter Handke, colpevole di aver pronunciato parole in difesa dell'ex-dittatore serbo Milosevic.

NIENTE TEATRO PER SCARLETT - Il teatro, si sa, non è per tutti. Tanti sacrifici, per un risicato margine di guadagno. È stato così per Scarlett Johansson. Ridicolo, secondo il suo staff, un cachet di 10.000 sterline alla settimana per vestire i panni di Julie Andrews nel musical *Tutti insieme appassionatamente*. La diva di *Lost in translation*, *Match point* e *Black Dahlia* si è vista così costretta a rinunciare alla parte, che verrà assegnata, secondo indiscrezioni, ad un'attrice selezionata attraverso un reality.

LO "SCANDALOSO" HARRY POTTER - Debutterà il prossimo anno nei teatri del West End di Londra Daniel Radcliffe. Il protagonista di *Harry Potter* scandalizzerà il pubblico con le torbide avventure di Alan Strang in *Equus*, figura enigmatica di adolescente-criminale, arrestato per aver accecato con un chiodo sei cavalli. Accanto a lui, un altro protagonista di *Harry Potter*, Richard Griffiths, nei panni dello psichiatra Martin Dysart, col quale Strang instaurerà una morbosa relazione. La regia dello spettacolo, scritto da

Peter Shaffer, è di Thea Sharrock. Non è la prima volta che Radcliffe sale su di un palcoscenico: già nel 2003 è apparso in un cameo in *The play what I wrote*, diretto da Kenneth Branagh.

TORNA KRISTIN SCOTT THOMAS - Debutterà allo Jerwood Theatre Downstairs di Londra il prossimo gennaio *Il gabbiano* di Anton Cechov, diretto da Ian Rickson, alla sua ultima regia come direttore artistico del Royal Court. Nel cast, spiccano i nomi di Mackenzie Crook (*La maledizione della prima luna*, *Il mercante di Venezia*) e Kristin Scott Thomas, sempre più impegnata, dopo *Tre sorelle* (2003) e *Come tu mi vuoi* (2005), nei teatri del West End. Info: www.royal-courttheatre.com.

L'ADDIO DI LLOYD RICHARDS - È scomparso lo scorso giugno in un ospedale di New York Lloyd Richards (foto sotto), il regista di colore che nel 1959 portò in scena *A Raisin in the Sun* (1959) di Lorraine Hansberry, il primo spettacolo di Broadway scritto, diretto e interpretato da afroamericani. Vincitore nel 1987 di un Tony Awards con *Fences* di August Wilson, Richards ha diretto per anni la scuola di drammaturgia di Yale, influenzando, tra gli altri, Athol Fugard, John Guare, John Patrick Shanley e Wendy Wasserstein.



DEBUTTANDO CON GHEDDAFI - Singolare debutto, per l'English National Opera di Londra. È stato presentato a settembre *Gaddafi: a living Myth*, controversa miscellanea di rap, reggae e ritmi asiatici, scritta da Shan Khan, musicata dagli Asian Dub Foundation e diretta da David Freeman, per esplorare i temi del potere, della politica e della rappresentazione mediatica, prendendo spunto dalla vita del "colonnello" Gheddafi. Non ci sono pervenute, al momento, le reazioni del dittatore libico. Info: www.eno.org.

LA "PRIMA" DI JEAN RENO - Sono sempre più numerose le star di Hollywood "prestate" al teatro. Non sfugge alla regola Jean Reno. Il cele-

bre protagonista di *Léon* e de *Il codice da Vinci* è in scena al Théâtre Edouard VII di Parigi con *Les grandes occasions*, commedia dolce-amara di Bernard Slade, regia di Bernard Murat. Fino al 31 dicembre. Info: www.theatredouard7.com

L'ULTIMO HITLER - Dopo la première in aprile all'Ohio Theater, debutterà il prossimo anno nei teatri inglesi *Little Willy* (foto a lato), singolare pièce sulla vita di William Patrick Hitler, nato a Liverpool nel 1911 da Alois Hitler, fratello del Führer, e per anni vissuto all'ombra di un cognome pesantissimo, che ne ha segnato la personalità. Nei panni del protagonista, l'autore del dramma, Mark Kassin.

LA ADJANI È MARIA STUARDA

- È di scena al Théâtre Marigny di Parigi fino al 31 dicembre, *Marie Stuart* di Wolfgang Hildesheimer, regia di Didier Long. Nei panni della regina di Scozia, una protagonista d'eccezione: Isabelle Adjani, già interprete di *Adele H., una storia d'amore* di Truffaut, *L'inquilino del terzo piano* di Polanski e *Monsieur Ibrahim e i fiori del corano* di François Dupeyron. Non è la prima volta che l'attrice francese calca il palcoscenico di un teatro: già nel 2000 vestì i panni di Marguerite Gautier ne *La Dame aux Camélias* di Dumas. Info: www.theatremarigny.fr.

SARANNO FAMOSI - Ha debuttato in teatro, al Manhattan Theatre Source, a due passi da Broadway, l'attrice cagliaritanica Giulia Porcella. Lo spettacolo, *I'm not that girl*, di cui Giulia interpreta la protagonista, narra il dramma di una bambina iraniana, vittima dello squilibrio psicologico della madre in una cittadina americana del New England. Non ci sarebbe nulla di eclatante, se non fosse per l'età dell'attrice: con i suoi dodici anni, Giulia Porcella è tra le attrici più giovani ad aver calcato le scene newyorchesi.

RICORDANDO BEN HUR - Niente più sembra impossibile al teatro. Lo dimostra *Ben Hur*, epica ricostruzione del capolavoro di William Wyler. È accaduto a settembre allo Stade de France di Parigi. Lo spettacolo, diretto da Robert Hossein, ha riproposto le scene più famose del film, dalla corsa delle bighe alla battaglia navale, coinvolgendo oltre cinquecento attori.

MORTO DANIEL ZNYK - L'attore francese Daniel Znyk è morto improvvisamente a Parigi alla vigilia della tournée di *Tartufo*. Formatosi alla scuola del teatro d'avanguardia francese, Znyk, qua-



rantasette anni, era entrato nel 2004 nella compagnia della Comédie-Française. Tra i suoi spettacoli, *le Baccanti*, regia di André Wilms e *il Racconto d'inverno* diretto da Muriel Mayette.

REStYLING PER IL COLON - Dopo la Scala, anche il Teatro Colon di Buenos Aires, tempio della lirica mondiale, chiude i battenti per rifarsi il look. Lo stabile dovrebbe riaprire il 25 maggio 2008, a cento anni esatti di distanza dall'inaugurazione, nel 1908. E come cento anni fa, protagonista dell'evento sarà *Aida*. Info: www.teatrocolon.org.ar.

ROMAEUROPA FESTIVAL 2006

Come sempre ricco e puntuale, anche se forse più orientato che non in passato verso la musica e le arti visive, Romaeropa Festival ha aperto i battenti lo scorso 29 settembre con una bella mostra di opere facenti capo a quella *new wave* tecnologica così difficile da incontrare nelle sale espositive italiane. In realtà la carovana degli spettacoli più prettamente teatrali prenderà il via soltanto a fine ottobre: si parte con Robert Lepage e con la prima nazionale del suo *Andersen Project*, curioso lavoro introspettivo dedicato al celebre favolista danese nel bicentenario della nascita. A seguire, dal 29 ottobre al 9 novembre, Alessandro Baricco porterà sul palcoscenico del Palladium la sua consueta capacità affabulatoria per raccontare e spiegare uno dei capolavori assoluti della letteratura mondiale contemporanea: *Moby Dick* di Melville. Ma sono numerosi gli appuntamenti che meriterebbero molto più di una segnalazione; come *Jue* (foto sotto) della Beijing Modern Dance Company, che racconta la Cina tradizionale e quella moderna attraverso i differenti linguaggi performativi di una madre e di una figlia; o come *Nomi, su tombe senza corpi*, progetto a più mani - Barberio Corsetti, Nova, Barbieri, Schindler, Pizzo - dedicato al tragico naufragio di Portopalo del 1996; o ancora *vsprs* di Alain Platel, ispirato ai *Vespri della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi in una contaminazione

jazz, tzigana e barocca che non dovrebbe lasciare indifferenti. Tuttavia sembra essere *Cani di bancata* di Emma Dante l'evento clou di questa edizione di Romaeropa; lo spettacolo, attesissimo, chiacchierato e finora piuttosto misterioso, racconta di un «popolo silenzioso, con i coltelli in mano, seduto attorno a un tavolo imbandito che si spartisce l'Italia e se la mangia a carne cruda». Info: www.romaeuropa.net. Marco Andreoli



PREMI

GENERAZIONE SCENARIO - È disponibile sul sito www.associazionescenario.it il bando di concorso per partecipare al Premio Scenario (XI edizione) e al Premio Ustica (II edizione), rivolto ad artisti e gruppi emergenti, di età inferiore ai 35 anni. I progetti di spettacolo dovranno essere inviati entro il 31 ottobre presso la sede di uno degli organismi soci dell'Associazione Scenario. Sono previsti premi in denaro e la circuitazione, sotto forma di spettacoli compiuti, dei quattro progetti vincitori, cinque per il Premio Ustica. Info: tel. 075.5289555, www.associazionescenario.it.

PREMIO CAPPELLETTI - L'Associazione Tuttoteatro.com bandisce la terza edizione del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche intitolato "Dante Cappelletti". I candidati dovranno inviare entro il 14 ottobre all'indirizzo Tuttoteatro.com, Associazione Culturale C.p. 301 - 00187 Roma San Silvestro, un progetto di spettacolo in otto copie, comprensivo di materiale fotografico e supporto informatico. Dodici progetti verranno selezionati e presentati in forma di studio scenico a novembre al Teatro Valle di Roma. Sono previsti premi in denaro. Info: tel. 06.6780722, info@tuttoteatro.com, www.tuttoteatro.com.

UN'OPERA PER BAMBINI - L'Associazione Performing Arts bandisce il concorso "Un'opera per bambini". Le composizioni, mix di musica e parola, della durata massima di 15 minuti, scritte a quattro mani da coppie creative formate da musicisti e scrittori, dovranno essere inviate in tre copie entro il 30 ottobre all'indirizzo: Art4 srl, via Albabella 3, 40126 Bologna. Sono previsti premi in denaro e la messa in scena del testo vincitore. Info: tel. 051.262098, 051.2966111, fax 051.2966130, concorso@performingarts.it, www.performingarts.it.

LE VOCI DELL'ANIMA - Il Teatro della Centena di Rimini e L.a.r.t.e.s. di Aversa organizzano la quinta edizione degli incontri teatrali "Le voci dell'anima", in programma in aprile 2007 ad Aversa e a ottobre-novembre 2007 a Rimini. Le domande di partecipazione, corredate di curriculum della compagnia, foto di scena e videoregistrazione dello spettacolo, dovranno essere inviate entro il 31 dicembre all'indirizzo: Associazione Teatro della Centena, Vicolo Gomma 8, 47900 Rimini. Sono previsti premi in denaro e la circuitazione dei migliori spettacoli presso i teatri e le rassegne convenzionate. Info: tel. 0541.24773, teatrodellacentena@pianoterra.org, www.pianoterra.org.

PREMIO FÀRÀ NUME - Il Teatro Fàrà Nume di Roma, in collaborazione con la

Casa Editrice Serarcangeli e con l'Agenzia Letteraria Mondolibro, bandisce la seconda edizione del Premio Fàrà Nume per corti e opere teatrali inedite. I lavori, in quattro copie, dovranno pervenire entro il 15 gennaio 2007 alla Segreteria del Premio Fàrà Nume - Via Domenico Baffigo 161, 00121 Ostia Lido - Roma. Sono previste la messa in scena e la pubblicazione dei testi vincitori. Info: tel. 06.5612207, www.teatro-faranume.it.

RESIDENZE NUOVO TEATRO - La Città del Teatro di Cascina (Pisa) bandisce il concorso per residenze "Contact 2006", rivolto a giovani compagnie. Le richieste dovranno essere inviate entro il 31 ottobre al Centro Studi - Bando Contact - La Città del Teatro, via Tosco Romagnola 656, 56021 Cascina (Pisa). Le compagnie selezionate avranno a disposizione uno spazio per la produzione di una performance che verrà successivamente inserita nel programma del teatro. Info: Tel 050.744400, mail centrostudi@lacittadelteatro.it, www.lacittadelteatro.it.

DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA - Il Comune di Verona-Assessorato allo Spettacolo promuove la IX edizione del Premio Giorgio Totola, in programma al Teatro Camploy di Verona nell'aprile e maggio 2007. Verranno ammesse alla rassegna sei compagnie amatoriali, che portino in scena testi di autori italiani contemporanei, depositati alla Siae dopo il 1960. Le domande di partecipazione dovranno essere inviate entro il 31 ottobre all'indirizzo: Comune di Verona/C.d.R. Spettacolo - Segreteria della Rassegna Teatrale di Autore Italiano Contemporaneo "Giorgio Totola", Piazza Brà 1, 37121 Verona. Sono previsti premi in denaro per la miglior drammaturgia, spettacolo, regia, attore, attrice e allestimento. Info: tel. 045.8009549, 045.8008184, teatrocamploy@comune.verona.it.

FESTIVAL DEL TICINO - Sono aperte le iscrizioni per partecipare alla sezione "Lavori in corso: nuovi artisti, nuovi pro-

getti" del Festival del Ticino, in programma in aprile nella provincia di Varese. Il modulo di iscrizione, scaricabile dal sito www.festivaldelticino.it, deve essere inviato entro il 15 novembre all'indirizzo Lavori in Corso/Festival del Ticino, Ufficio Cultura - Comune di Vergiate, Piazza Matteotti 25, 21029 Vergiate (Va). Info: www.festivaldelticino.it.

CORSI

TEATRI POSSIBILI - Ultimi giorni per iscriversi ai corsi organizzati dal circuito di Teatri Possibili nelle sedi di Milano, Roma, Ancona, Firenze, L'Aquila, Legnano, Mantova, Monza, Trento e Verona. Tra le novità per il 2006, un corso di recitazione per allievi over 55, in programma da novembre presso la sede di Milano. Info: www.teatripossibili.it.

SEMINARI ODIN - Si terrà a Pagani (Sa) dall'8 al 14 gennaio 2007, nell'ambito della XIII edizione del Laboratorio Stabile sull'Attore, organizzato da Casa Babylon Teatro, un ciclo di seminari tenuti dagli attori dell'Odin Teatret Roberta Carreri (danza delle intenzioni) e Torgeir Wethal (training, presenza scenica, improvvisazione) (*sopra*, foto di Fiora Bemporad). Il costo dei laboratori è di € 180. Info: tel/fax 081.5152931, info@casababylon.it, www.casababylon.it.

TEATRO DELLE MOLINE - Riprendono al Teatro delle Moline di Bologna i laboratori di recitazione, dizione e scrittura. Ricordiamo, tra gli altri, "Saperlo fare" (25 ottobre - 28 marzo), condotto da Alessandra Fabretti, "Trame di carta" (30 ottobre - 4 dicembre), con Luigi Bernardi, e "Scritture per una messa in scena" (15 novembre - 4 aprile), diretto da Luigi Gozzi. Info: tel. 051.235288, www.teatrodellemoline.it.

Rettifica

Sul numero 2/2004 della nostra rivista è stato pubblicato l'articolo "Carriglio: oltre il Massimo consentito", nel quale, dopo aver ripercorso le tappe fondamentali della carriera professionale e artistica del Maestro Pietro Carriglio, Simonetta Trovato, nostra collaboratrice, ha formulato proprie considerazioni critiche, che Carriglio ha ritenuto offensive per sé e per il buon nome del Teatro Biondo, in quanto fondate su presupposti di fatto del tutto inveritieri.

In particolare, al Maestro Carriglio sono state attribuite talune condotte di discriminazione politica nella scelta degli artisti per le rappresentazioni del Teatro Biondo, che sono invece quanto di più lontano dalla sua persona e dalla sua storia professionale, ricca di numerose e prestigiose collaborazioni con artisti di ogni colore politico. Tenuto anche conto dell'attenzione con cui Hystrio si è sempre occupata delle attività del mondo teatrale, ce ne scusiamo con il Maestro Carriglio e con l'Associazione Teatro Biondo, ai quali rinnoviamo la nostra stima e il nostro apprezzamento, augurando loro ogni miglior successo.

Claudia Cannella - Direttore responsabile di Hystrio

Hanno collaborato:

Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Laura Bevione, Albarosa Camaldo.

LE PRODUZIONI

CTB Teatro Stabile di Brescia

IL MIO AMICO B.

testo e regia di Cesare Lievi
con il duo Gustavo e Daniel
Giuseppina Turra, Daniel Meininghaus
e gli attori del Laboratorio condotto da Cesare Lievi

CTB Teatro Stabile di Brescia

Franca Nuti e Gian Carlo Dettori in

FAUST E BAUCI

da Johann Wolfgang Goethe
drammaturgia di Peter Iden
regia di Cesare Lievi

RIPRESE

MACBETH

di William Shakespeare
progetto, interpretazione ed elaborazione drammaturgica
di Elena Bucci e Marco Sgrossa
regia Elena Bucci
con la collaborazione di Marco Sgrossa

EUMENIDI

da Eschilo e dalla traduzione di Pier Paolo Pasolini
regia Vincenzo Pirrotta
con la collaborazione di Pasquale De Cristofaro



CTB TEATRO STABILE DI BRESCIA

direzione Cesare Lievi

contrada delle Bassiche 32 - 25122 BRESCIA

Tel. 030 2928611 - Fax 030 293181

www.ctbteatrostabile.it - organizzazione@ctbteatrostabile.it

Klikka!

www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di luglio e settembre:

Ciullo Baraldi e Alessandro Castellucci

Nel fango del dio pallone

Francesco Suriano Petronilla Graie

e poi...

Notizie
Spettacoli
Scuole
Informazioni
Laboratori
Concorsi

Libri
Teatranti on web
Siti teatrali
Lezioni on line
Copioni

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Roberto Rizzente, Marta Vitali e Valeria Nava (segreteria),
Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Laura Bevione,
Patrizia Bologna, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro,
Roberto Canziani, Ettore Capriolo, Laura Caretti, Davide Carnevali, Renzia
D'Inca, Clelia Delponte, Giuseppe Di Leva, Lorenzo Donati, Loredana
Faraci, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gigi Giacobbe,
Pierfrancesco Giannangeli, Delia Giubeli, Giuseppe Liotta, Fausto
Malcovati, Stefania Maraucci, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni,
Nico Nanni, Renato Palazzi, Eliana Quattrini, Valeria Ravera,
Ricci/Forte, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Mariateresa Surianello,
Francesco Tei, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:

via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it - **Web:** 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.

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via
Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

bonifico bancario
COMIT, GRUPPO BANCA INTESA AG. N. 6

via De Amicis 26, 20123 MILANO

(CIN J; ABI 03069; CAB 09458;

C/C 625006976022).;

Oppure: on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo
completo del nuovo abbonato e di 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.

teatro stabile d'innovazione
Filodrammatici
 STEFFE
 diretto da Ennio Russo

Provincia di Milano
 Regione Lombardia
 Comune di Milano
 Teatro Stabile d'Innovazione

www.ludat.it

**IL 3 OTTOBRE APRE LA STAGIONE
 ADRIANA ASTI
 ABBONAMENTI DA 15 €!**

Informazioni: tel. 02 86.93.659
 call center 899.666.805
 www.vivaticket.it

www.teatrofilodrammatici.it

dal 530 a.c. al servizio del pubblico

**06
07**

ABBONAMENTI
La coppia
 (valido per due persone)
 7 spettacoli a scelta € 100
Giovani (fino ai 25 anni)
 5 spettacoli a scelta € 35

CARTE
Teatridithalia
 9 ingressi come quando
 e con chi vuoi € 81
Prima settimana
 5 ingressi come quando
 e con chi vuoi nella prima
 settimana di repliche € 35

INFORMAZIONI
Teatro dell'Elfo
 Via Ciro Menotti 11 Milano
 tel. 02.716791
**Teatro Leonardo
 da Vinci**
 Via Ampère 1 Milano
 tel. 02.26681166
 www.elfo.org | info@elfo.org

TEATRIDITHALIA
 ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

ferro comunicazione design

Gocce

A.T.I.R.
Scena Verticale
Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa
Teatro del Buratto
Comune di Torremaggiore - Regione Puglia
Il Cerchio di Gesso
Farneto Teatro/Teatro del Buratto
teatro minimo
Taverna Est e I Teatrini
Compagnia Teatrale C.R.E.S.T.
Compagnia del Pappiccio

TEATRO VERDI
STAGIONE 2006/2007

Informazioni e prenotazioni
 Teatro del Buratto:
 Tel. 0227002476
 www.teatrodelburatto.it
 info@teatrodelburatto.it

Teatro Verdi
 via Pastrengo 16 - Milano
 Tel. 026880038

DAL 1803. DUECENTO ANNI DI SPETTACOLO

CARCANO
Stagione 2006/2007

Direzione artistica
 Giulio Bosetti

Milano
 Comune di Milano
 Regione Lombardia

DAL 4 AL 15 OTTOBRE Tullio Solenghi LA BISBETICA DOMATA di William Shakespeare Con Francesco Bonomo Regia di Matteo Tarasco	31 DICEMBRE E 1 GENNAIO Balletto di Mosca - La Classique LA BELLA ADDORMENTATA Coreografia di Alexander Voronnikov Musica di Pëtr Il'ic Ciaikovskij	DAL 7 AL 18 MARZO Lello Arena Gaia Aprea Max Malatesta LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Carlo Goldoni Regia di Luca De Fusco
DAL 18 AL 29 OTTOBRE VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE Una sera con Maria Callas di Rossella Falk Regia di Fabio Battistini	DAL 4 AL 7 GENNAIO Raffaele Paganini DA TANGO A SIRTAKI Omaggio a Zorba Coreografie di Luigi Martelletta Musiche di Astor Piazzolla Musiche originali di Marco Schiavoni	DAL 21 MARZO ALL'1 APRILE Silvio Orlando QUESTI FANTSMI! di Eduardo De Filippo Con Tonia Tauti Regia di Armando Pugliese
DAL 7 AL 12 NOVEMBRE Paolo Poli IL PICCOLO PRINCIPE di Antoine De Saint-Exupéry Regia di Italo Dall'Orto	DALL'11 AL 28 GENNAIO Paolo Poli SEI BRILLANTI di Paolo Poli da Mura, Masino, Brtn, Cederna, Aspesi, Belotti Regia di Paolo Poli	DAL 3 AL 7 APRILE Mario Pirovano LU SANTO JULLARE FRANCESCO di Dario Fo
DAL 15 AL 26 NOVEMBRE Tato Russo LA TEMPESTA di William Shakespeare Regia di Tato Russo	DAL 31 GENNAIO ALL'11 FEBBRAIO Compagnia del Teatro Carcano Giulio Bosetti Marina Bonfigli Sandra Franzo ANTIGONE di Sofocle Traduzione di Giovanni Raboni Regia di Giulio Bosetti	DALL'11 AL 22 APRILE Ottavia Piccolo PROCESSO A DIO di Stefano Massini Regia di Sergio Fantoni
DAL 29 NOVEMBRE AL 10 DICEMBRE Paolo Bonacelli Patrizia Milani Carlo Simoni DANZA DI MORTE di August Strindberg Regia di Marco Bernardi	DAL 14 AL 25 FEBBRAIO Giulio Base Gaetano Aronica IL GIORNO DELLA CIVETTA di Gaetano Aronica da Leonardo Sciascia Regia di Fabrizio Catalano	DAL 2 AL 13 MAGGIO Compagnia del Teatro Carcano Giulio Bosetti Marina Bonfigli COSI' E' (SE VI PARE) di Luigi Pirandello Regia di Giulio Bosetti
DAL 12 AL 22 DICEMBRE Marina Malfatti Simona Marchini SORELLE MATERASSI di Fabio Storelli dal romanzo di Aldo Palazzeschi Regia di Maurizio Nichetti	DAL 2 AL 4 MARZO Compagnia Corrado Abbati LA PRINCIPESSA SISSI di Ernest e Hubert Marischka Regia di Corrado Abbati	Botteghino del Teatro Carcano Tel. 0255181377 0255181362 www.teatrocarcano.com info@teatrocarcano.com Per scuole e gruppi Teatro e Viaggi Tel. 025466367-0255187234 www.teatroeviaggi.com

Abbonamento a posto fisso a 9 spettacoli (1,2,4,5,9,11,13,14,16) € 207,00
Abbonamento a posto fisso a 10 spettacoli (come l'abb. a 9 più spett. n° 6) € 230,00
Abbonamento a posto libero a 6 o a 9 spettacoli a scelta su 17 € 162,00/€ 243,00
Abbonamento speciale studenti a 5 spettacoli a scelta su 17 € 62,50

Teatro Stabile di Bolzano

Stagione Teatrale 2006/2007

Danza di morte

di August Strindberg
traduzione Franco Perrelli
regia Marco Bernardi
con Paolo Bonacelli,
Patrizia Milani, Carlo Simoni

Di buona famiglia

di Isabella Bossi Fedrigotti
Premio Campiello 1991
adattamento Leonardo Franchini
regia Cristina Pezzoli
con Anna Maria Guarnieri, Magda Mercatali

Enrico IV

di William Shakespeare
traduzione e adattamento Angelo Dall'Agia
regia Marco Bernardi
con Paolo Bonacelli, Carlo Simoni
e con Corrado d'Elia
coproduzione Teatro Stabile della Sardegna

Gassosa

di Roberto Cavosi

Musica a richiesta

di Franz Xaver Kroetz
regia Cristina Pezzoli
con Patrizia Milani

Vino dentro

di Fabio Marcotto
regia e con Antonio Caldonazzi

“Da qui a là ci vuole 30 giorni...”

Storie di emigrazione

di e con Andrea Castelli, Antonio Caldonazzi



teatro stabile
di bolzano

www.teatro-bolzano.it