

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**TAORMINA '90: CON LAVIA, PER L'EUROPA
FESTA PER HAVEL A MONTEGROTTO
CARO TOGNOLI, SE VUOI ASCOLTARCI...**

**I TESTI: MARIA DELL'ANGELO, DI MARICLA
BOGGIO - DAYBREAK (CERIMONIA D'AMORE),
DI BENI MONTRESOR, PREMIATO AL RICCIONE**

CAVALCATA TRA I FESTIVAL D'ESTATE

Strehler e Vassiliev maestri europei - Peter Oszly: rapporto sulla "rivoluzione di velluto" - Il Meeting di Parma tra Freud e Genet - Il Premio della Vocazione per giovani attori - Lo Sfaust di Testori e l'Ibsen di Bergman

Argenti - Attisani - Battistini - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - Calendoli - Cannella - D'Espinoza - Esposito - Faggi - Finzi - Gentile - Grossi - Gunnella - Lane - Laura - Lucchesini - Marrè - Melilli - Monaco - Pistillo - Pozzi - Ricci - Rigotti - Serpieri - Vaccarino

RICORDI



**BANCA
POPOLARE
DI VERONA**

105 SEDI, AGENZIE E FILIALI nelle Regioni: Veneto, Trentino-Alto Adige, Friuli-Venezia Giulia e Lombardia

SEDE CENTRALE: VERONA - Piazza Nogara, 2 - Telefono 045/930111

SEDI

VERONA

Via S. Cosimo, 10 (P.zza Nogara)
Telefono 045/930360

BRESCIA

Via Gramsci, 47
Telefono 030/53319

MILANO

Largo Cairoli, 2
Telefono 02/85801

PORDENONE

Via Mazzini, 7
Telefono 0434/522608

TRENTO

Via S. Croce, 49
Telefono 0461/986295

TREVISO

Via Canova, 16
Telefono 0422/541602

UDINE

Piazzale Osoppo, 2/a
Telefono 0432/505389

VENEZIA

Mestre - Via Verdi, 1
Telefono 041/975855

DIPENDENZE

IN VERONA

16 Agenzie in città
54 Filiali in provincia

IN MANTOVA

Filiale di Mantova

IN MILANO

Agenzia Sempione

IN VENEZIA

Agenzia S. Marco

In provincia di:

BRESCIA

Colombare di Sirmione
Desenzano del Garda
Sirmione

MANTOVA

Castiglione delle Stiviere
Cavriana
Goito
Guidizzolo
S. Giorgio di Mantova
Volta Mantovana

PORDENONE

Maniago
Spilimbergo

TRENTO

Rovereto

TREVISO

Conegliano
Vittorio Veneto

UDINE

Dignano
Forgaria nel Friuli

VENEZIA

S. Donà di Piave

VICENZA

Arzignano
Arzignano - Villaggio Giardino
Altavilla Vicentina
Chiampo
Dueville
Montorso Vicentino
Tezze Di Arzignano

UFFICI DI RAPPRESENTANZA A MILANO - ROMA - LONDRA - HONG KONG

HYSTRIO

Editore:
G. Ricordi & C. Spa - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Tel. 02/8881

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Sandro D'Amico, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Penna, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Claudia Cannela, Antonella Esposito, Natalina Fracasso, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Guido Almansì, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armindo Bìoa, Andrea Bisicchia, Paolo Bogo, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonacorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Anna Colombo (servizi fotografici), Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosis, Rudy De Cadaval, Elisabetta Dente, Lidia d'Espinoza, Renzia D'Inci, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalla Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnerò, Armand Gatti, Francesca Gentile, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffessoli, Sara Mamone, Mauro Mancicotti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Melilli, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Sergio Persa, Luigi Piovani (iniziative speciali), Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna San Cristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresini, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:
Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfred Simon (Parigi).

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 48700557

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 26 febbraio 1990

Fotocomposizione, Foltolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

Distribuzione:
Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - Tel. 02/8377102 - 20123 Milano

Abbonamenti:
G. Ricordi & C. Spa, Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

EDITORIALE - Cobas e vu cumprà	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - «Caro Tognoli, se vuole ascoltarci...» Due domande su che cosa deve fare e non fare il ministro dello Spettacolo: <i>interventi</i>	3
EXIT - Vitez o la coscienza del Teatro. Il suo testamento - <i>Ugo Ronfani</i>	8
TEATRO ESTATE - Da Avignone a Spoleto, da Taormina a Asti, luci ed ombre dei Festival - <i>Furio Gunnella</i>	9
TAORMINA '90 - Lavia: i miei progetti (intervista). La parola ai sindaci e ai responsabili. Dopo Shakespeare anche Beckett. Come Taormina Arte ringiovanisce William. Premiati Strehler e Vassiliev: l'Europa dei Teatri onora i suoi maestri. Vassiliev si racconta - <i>Ugo Ronfani, Alessandro Serpieri, John Francis Lane - Furio Gunnella - Peter Brook, Anatolj Vassiliev</i>	14
LA FESTA - Václav Havel Premio Montegrotto-Europa 1990 - Il messaggio del Presidente e la motivazione della giuria - Il discorso di Tognoli - L'itinerario di Havel: dal carcere alla presidenza della Repubblica - Teatro poesia: per Václav Havel - L'intervento di Petr Oslzly sulla «Rivoluzione di velluto» - A Praga il teatro è un tempio laico - Giovanni Calendoli Premio Ridenti- <i>Hystrio</i> - I vincitori del Premio della vocazione - Lucio Ridenti o la memoria del Teatro italiano - Il ritorno di Mainardi sulle scene venete - Cronaca della seconda edizione - <i>Václav Havel, Carlo Tognoli, Gilberto Finzi, Petr Oslzly, Giuseppe Dierna, Riccardo Monaco, Giovanni Calendoli, Ernesto G. Laura</i>	29
LA SOCIETÀ TEATRALE - L'impresario: un artista che sta dietro le quinte - <i>Emilio Pozzi</i>	46
TECHNE' - Narni: segnali di fumo dalla Rocca di Alborno - <i>Antonella Esposito</i>	48
FESTIVAL - Parma: una splendida Pozzi per l'Elena di Ritsos - <i>Furio Gunnella</i>	49
DIBATTITI - Psicanalisi e scena: un discorso aperto - <i>Giancarlo Ricci</i>	51
CONVEGNO - Natura e rischi della comicità anni Ottanta - <i>Antonella Melilli</i>	52
LABORATORIO - Il Teatro dell'Archivoltò per i ragazzi - <i>Cristina Argenti</i>	54
FIGURE - Una parigina a Milano - <i>Domenico Rigotti</i>	56
BIBLIOTECA - <i>Vico Faggi, Andrea Bisicchia, Maggie Rose</i>	57
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI - I nuovi sovietici al Centro Bresciano - L' <i>Ibsen</i> di Bergman - L' <i>Hofmannsthal</i> di Ronconi - Lo <i>Sfaust</i> di Testori - Il <i>Godot</i> di Gaber - Eschilo e Sofocle a Siracusa	62
PROPOSTE - L'Arlecchino nero delle Albe di Ravenna - <i>Nico Garrone</i>	71
HUMOUR - Foyer, di <i>Fabrizio Caleffi</i>	72
DANZA - L'enigmatico Kazuo a Cremona - Birgit Cullberg a Verona - I Nibelunghi secondo Béjart a Venezia - Antonio Gades a Reggio Emilia - <i>Domenico Rigotti e Elisa Vaccarino</i>	73
I TESTI - «Maria dell'Angelo», una novità di <i>Maricla Boggio</i> per Taormina Arte. Presentazione di <i>Luigi M. Lombardi Satriani</i> . Con un profilo e la teatrografia dell'Autore, la scheda dello spettacolo e dell'interprete, disegni di <i>Tonino Caputo</i> «Daybreak (Cerimonia d'amore)», una commedia di <i>Beni Montresor</i> . Con un'intervista all'Autore, di <i>Silvia Borromeo</i> , pagine autobiografiche, un dossier fotografico e disegni dell'Autore	77
IN COPERTINA - Illustrazione di <i>Beni Montresor</i> per <i>L'usignolo dell'Imperatore</i> , di H.C. Andersen	97

COBAS E VU CUMPRÀ

Siamo a favore — come il lettore sa — di una Legge per il Teatro, senza aspettarci dalla stessa (non siamo tanto ingenui) effetti taumaturgici. E il nostro *esprit des lois* si è trovato rafforzato dallo scatenamento, anche quest'anno, della consueta *bagarre* provocata dall'emanazione della circolare che, in mancanza di un assetto legislativo, fissa l'ammontare e i criteri delle provvidenze governative. I *vu cumprà* e i *cobas* del teatro si sono molto agitati, il nuovo ministro per lo Spettacolo si è per la prima volta scontrato con l'eterogenea ma risoluta *lega* degli assistiti e la società teatrale italiana ha messo in mostra una volta di più, senza pudore, la sua natura corporativa.

Nel gran polverone delle proteste e delle richieste sono andate così perdute — pare a noi — alcune caratteristiche non negative dei provvedimenti di via della Ferratella. E difatti stabilire criteri selettivi e meccanismi di controllo nella erogazione del denaro dello Stato, richiamare sia il teatro pubblico che quello privato all'osservanza delle regole del gioco, preoccuparsi affinché l'aiuto alla sperimentazione sia indirizzato alla qualità o, ancora, tendere alla compressione dei costi là dove prevalgano elementi di lucro, sono alcuni degli elementi della circolare aventi non finalità restrittive, ma razionalizzatrici (o dovremmo dire moralizzatrici?).

Cominciati con un impegno riformatore (si veda l'intervista pubblicata sul numero scorso di questa rivista), il mandato ministeriale di Carlo Tognoli s'incontra adesso — anzi, si scontra — con le abitudini, ben decise a sopravvivere, all'assistenzialismo; e se il fronte è eterogeneo, il denominatore della protesta e della resistenza alla regolamentazione è comune e unitario. Si ricostituisce cioè, in concomitanza con l'assegnazione delle sovvenzioni e dei contributi, quel «partito trasversale» contrario ad una Legge per il Teatro che, modificando lo *status quo*, gli rompe le uova nel paniere.

A parte l'impegno del ministro, poco si sa sui tempi di discussione in sede parlamentare della Legge. I problemi interni alla maggioranza di governo e la stasi estiva potrebbero ritardarla.

L'incontro pubblico che hanno avuto a Milano Tognoli e Strehler è da considerare tuttavia come un segnale positivo. Alla situazione precedente, di contrapposizione bloccata fra la bozza governativa e il progetto alternativo Strehler-Bordon, si è sostituita una posizione di dialogo, per di più orientata non «verso il basso», ma in direzione del riconoscimento di uno specifico teatrale in cui le ragioni dell'arte e della cultura prevalgono sulle leggi del mercato.

Sembra urgente fare chiarezza, adesso, intorno ai rapporti fra il governo centrale e gli enti locali per quanto concerne le attività dello Spettacolo in genere e del Teatro in particolare. Noi speriamo, al proposito, che la pubblicazione degli Atti sul convegno *Natura e buongoverno del Teatro*, promosso a suo tempo dalla Regione Lombardia d'intesa con le altre Regioni, fornisca l'occasione, in autunno, per una rimessa a fuoco del problema. Sono fin troppo numerosi, e spesso inconcludenti, i convegni sul Teatro programmati, con sperperi di mezzi in certi casi e scarse adesioni, dalle Alpi alla Sicilia; ma un incontro che rimetta ordine nella «selva oscura» dei rapporti fra il ministero dello Spettacolo e gli enti locali (un'oscurità di cui profittano i cacciatori di sovvenzioni) non sarebbe certo inutile.

Intanto — e dopo i «momenti europei» di primavera: la premiazione di Strehler e Vassiliev a Taormina, il confronto Italia-Urss al Centro Teatrale Bresciano, il Premio Montegrotto a Havel —, è cominciata la *kermesse* dei festival, anche qui senza molto rigore per la verità, con una inflazione di iniziative ma con scarsa volontà di ricerca e mediocre impegno produttivo. I segnali di rinnovamento che qui abbiamo notato (a Taormina Arte, Asti Teatro, Santarcangelo) compensano a malapena il mesto e per noi doloroso tramonto di Spoleto. Da temere, se il teatro d'estate dà questi magri frutti, che la stagione '90-'91 maturi all'ombra del conformismo, dell'assenza di progetti, delle riprese.

Mentre all'Est il teatro «prende il potere», qui da noi sembra coltivare la suprema ambizione di essere assistito.

DOMANDE: 1) CHE COSA FARE E 2) CHE COSA NON FARE

CARO TOGNOLI, SE VUOLE ASCOLTARCI...

Quali sono i problemi più urgenti da risolvere? E quali gli errori da evitare? - Dopo il cambio della guardia al ministero dello Spettacolo Hystrio ha aperto un'inchiesta fra autori, registi, attori, critici e operatori teatrali - Ecco le prime risposte, tutte dettate da una volontà di collaborazione che sarà apprezzata, noi speriamo, dal successore di Carraro.

IVO CHIESA

1) Riesaminare gli ordinamenti legislativi esistenti controllando quali di essi sono al servizio della società italiana vista in quella sua parte che frequenta il teatro, e quali invece no. Infatti soltanto un'ottica che consideri destinatario dell'intervento economico dello Stato lo spettatore e non l'uomo di teatro può consentire di ottenere organismi, stabili o itineranti che siano dotati d'una autentica ragione d'essere.

2) Anche applicando con rigore il metodo appena indicato, sopravviverà nel nostro sistema teatrale, tanto nei settori pubblici quanto in quelli privati, una zona privata di motivazioni reali, una zona inutile, anzi dannosa in quanto continuerà a sottrarre risorse alle imprese produttive: a quelle cioè appartenenti al teatro d'arte in primo luogo, ma anche a quelle dell'intrattenimento correttamente inteso. Ebbene, ciò che non dovrebbe essere fatto è l'ampliamento di questa zona negativa, di cui anzi ci si deve augurare un progressivo decrescere.

MARCO BERNARDI

1) *Che cosa il ministro dovrebbe fare?*

Reperire più fondi; continuare la meritoria razionalizzazione impostata da Carraro (meno compagnie - maggiori contributi ai singoli soggetti operanti); stimolare una rigorosa rifondazione dei Teatri Stabili; favorire in modo serio e concreto la drammaturgia italiana contemporanea.

2) *Che cosa, invece, il ministro non dovrebbe fare?*

Finanziare indiscriminatamente tutti i soggetti teatrali che lo chiedono; continuare a finanziare il profitto del teatro privato.

NUCCIO MESSINA

Il nuovo ministro dovrebbe anzitutto chiarire la posizione del suo dicastero nel merito delle proposte legislative all'esame del parlamento. Ambedue — la proposta Carraro e la proposta Strehler-Bordon — hanno punti degni di considerazione e di attuazione.

Sonetto (con post scriptum) per il nuovo ministro

LUIGI LUNARI

Che fare? Che non fare? Beh, Carletto,
c'è un governo; e si tratta — o bene o male —
di operare anche in ambito teatrale
le «scelte» per le quali ti hanno eletto.

*Come?... Che dici?... Nessuno ha scelto niente?!
L'imperativo è accontentare tutti?
A ciascuno una fetta, belli o brutti,
stabili immobili, cooperative spente?...*

*E chi più spende più riceve, e basta
pompare i preventivi, farsi forte
di dati falsi e borderò gonfiati?...*

*Non so che dirti! Prova almeno questa:
che a tagliare le fette delle torte
non sian solo i diretti interessati.*

P.S.

*La nuova legge, credi, non è urgente:
le vecchie leggi possono bastare!
Che dico: i codici! Macché: i comandamenti!
Anzi: uno solo! Basta... «non rubare».*

□



La legge del settore costituisce anche una dichiarazione di merito verso il teatro drammatico, che ha operato con sofferenza, impegno e fantasia nel regime precario delle circolari, inventando laddove lo Stato rinunciava a decidere, scegliendo laddove lo Stato era negligente od assente.

Di conseguenza, il ministro darebbe un definitivo colpo di spugna alla provvisorietà e avvierebbe un processo democratico di consultazioni (che sinora non c'è stato), consentendo al parlamento — e agli imprenditori pubblici e privati, alle Regioni, ai sindacati, agli operatori artistici e amministrativi — di intervenire per fornire al teatro drammatico degli anni '90 indicazioni di lavoro e certezze su cui ben progettare.

Dovrebbe inoltre provvedere (attraverso la legge o con gli altri strumenti di governo a sua disposizione) alla definitiva sistemazione dell'area pubblica del teatro, che costituisce l'asse portante della struttura nazionale del settore: Teatri stabili a gestione pubblica, quelli ai quali il progetto Carraro affida il ruolo di sostegno, promozione e diffusione del grande teatro nazionale d'arte e di tradizione e che il progetto Strehler/Bordon indica come Centri drammatici nazionali; circuiti territoriali di programmazione e teatri municipali. Dovrebbe infine realizzare un effettivo coordinamento tra gli uffici di governo dello Stato che hanno rapporti diretti o indiretti con il teatro drammatico: Spettacolo, Esteri, Istruzione. Troppe volte abbiamo assistito a scelte confuse o di basso livello, per mancanza di informazioni e di obiettiva capacità di giudizio; o, peggio, a progetti accavallantisi e a programmazioni rafforzate. Negli ultimi tempi, ad onor del vero, un certo coordinamento è stato attuato, ma ancora mancano chiarezza e precisione, ambedue facilmente raggiungibili con una guida univoca e deliberante.

CARLO MARIA PENSA

1) Impugnare, metaforicamente purtroppo, una accetta e tagliar via, di netto, i piccoli e



grandi mestatori che succhiano miliardi alla mammella dello Stato senza disporre delle minime credenziali di affidabilità artistica e imprenditoriale.

2) Non dovrebbe fare la legge. Perché, tanto, sono cinquant'anni che tutti i suoi predecessori dicono di volerla fare e nessuno l'ha fatta ancora. E perché, in ogni caso, una legge sarebbe il solito alibi per favorire i portaborse dei potenti e mettere fuori causa definitivamente gli autori italiani.

GIORGIO PROSPERI

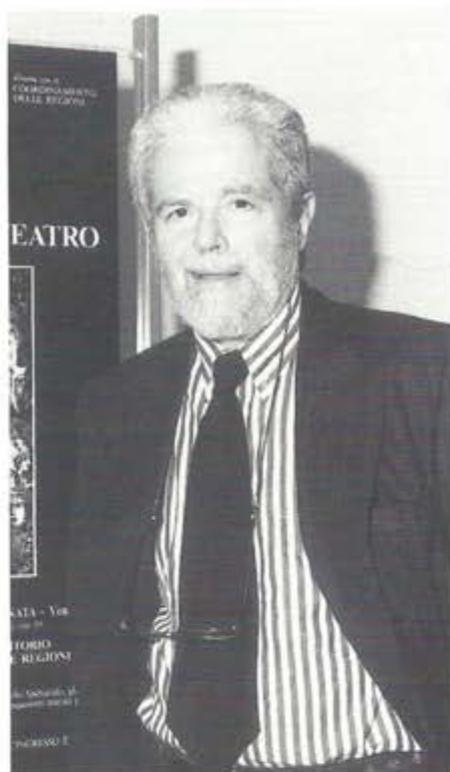
Innanzitutto mettere il repertorio italiano, non in condizione di favore, ma di esistere dignitosamente. Secondo: far funzionare al massimo la commissione premi, sperando che il giudizio non sia esclusivamente quantitativo e non sia inquinato da considerazioni politiche, commerciali e altro ancora. Terzo: distribuire il pacchetto finanziario in modo da non premiare chi è già premiato dal pubblico; perché occorre anche che il mercato sia controllato e corretto dall'intervento della politica sociale: non è giusto che chi incassa due miliardi abbia in più anche un premio corrispettivo, i cosiddetti rientri. E poi, a mio avviso, è tutto da rifare.

GHIGO DE CHIARA

La cosa più urgente è portare a compimento l'iter della legge formulata dal ministro Carraro con tutti i necessari emendamenti che, in particolare, dovranno riguardare la promozione della drammaturgia italiana contemporanea, soprattutto da parte dei teatri a gestione pubblica, e salvaguardare l'attività svolta dalle sale minime che non raggiungono i duecento posti di capienza.

DIEGO GULLO

Quello che un ministro come Tognoli deve fare è suscitare nella classe politica e nell'opinione pubblica il convincimento che le spese per lo spettacolo sono spese produttive e che lo spettacolo in Italia è una grande industria con capacità non solo culturali ma anche di

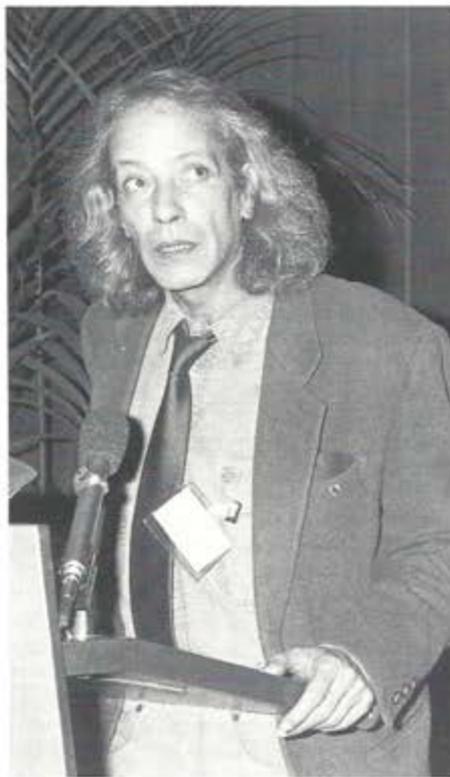


occupazione giovanile, lavoro e professionalità. Questo convincimento dovrà portare ad un aumento sul bilancio dello Stato delle spese per lo Spettacolo, che costituisce un'industria da incentivare e promuovere.

Poiché Tognoli è anche Ministro del turismo e ha fatto dichiarazioni molto pertinenti sulla valorizzazione del patrimonio archeologico italiano, sa bene che il nostro Paese ha, rispetto agli altri della Comunità europea, il grande vantaggio di possedere teatri e luoghi di spettacolo unici al mondo e, alternativamente, agibili in tutte le stagioni.

Si tratta quindi di coniugare la professionalità e la fantasia italiane, con il patrimonio che il nostro paese possiede dando una spinta allo spettacolo che avrà evidenti riflessi positivi sia sull'occupazione che sul turismo. A questo punto l'impegno sulle leggi della Musica, del Cinema e del Teatro diventa subordinato ad un maggiore intervento dello Stato in quei settori e ad una autorizzazione agli Enti locali a superare i limiti della legge finanziaria, valutando le spese per lo spettacolo non facoltative ma obbligatorie.

Soltanto in quel momento potremo discutere i sia pure importanti particolari che riguardano la gestione dello Spettacolo pubblico e privato in Italia e certamente bisognerà metter mano ai progetti di legge che hanno il vantaggio di esser stati diligentemente presentati ma lo svantaggio di aver ancora bisogno di sostanziali correzioni. Per esempio: la legge sulla Musica mortifica la presenza di direttori artistici qualificati negli Enti lirici, mentre è positiva per quanto riguarda la ricerca di professionalità mediante nuovi contratti di lavoro a tempo determinato. La legge sul Teatro non regola felicemente i sistemi contributivi e nemmeno la divisione di compiti fra il teatro pubblico e quello privato. La legge sul Cinema non adempie all'obbligo di tutelare attraverso il Cinema pubblico prodotti culturali, e non regala niente all'ormai preponderante rapporto del cinema con la televisione. Inoltre la musica leggera, denominata popolare, entra nella legislazione con troppa timidezza rispetto alla sua enorme importanza.



Tutti e tre i progetti di legge prevedono una centralizzazione in verità assai autoritaria rispetto ai poteri e agli interventi degli enti locali, che in molti casi sono assai maggiori di quelli dello Stato.

LUIGI SQUARZINA

1) Il Ministro Tognoli, che saluto come uomo di cultura, dimostratosi capace di tenere vivo il teatro a Milano mentre era sindaco (fra l'altro, se non sbaglio, fu lui a promuovere presso i grandi industriali l'interessamento affinché il Teatro Manzoni non smettesse di essere un teatro), dovrebbe sciogliere il nido della perenne e noiosa «ripetizione dell'esistente» (con meri cambiamenti di nome), e consultare gli uomini *che fanno* giorno per giorno il teatro *sul palcoscenico e sulla pagina*. Come politico, dovrebbe far riflettere l'Italia sul grande rilievo che gli uomini di teatro hanno avuto nel rinnovamento delle società dell'Est europeo.

2) Non dovrebbe più permettere che coloro che assegnano in sede di commissioni ministeriali le sovvenzioni siano molto spesso coloro stessi che le ricevono.

VICO FAGGI

All'onorevole Tognoli, Ministro, vorrei rivolgere una preghiera. Resista alle pressioni delle grandi Compagnie e degli Stabili che tendono a monopolizzare i finanziamenti pubblici.

Ci sono anche le piccole compagnie e le cooperative, che servono il teatro e debbono essere aiutate contro gli appetiti e l'arroganza dei potenti. Pensi che venti milioni — somma che per i grandi è trascurabile inezia — per i piccoli sono lo strumento per realizzare uno spettacolo. E talvolta lo spettacolo è più che dignitoso.

Certo è difficile resistere alle pressioni di quei famelici, insaziabili grandi, ma farlo è giusto, nel nome dell'equità.

La strage voluta da Carraro non è andata nel senso dell'equità.

A Tognoli facciamo sapere come il teatro flirta col potere

ANTONIO ATTISANI

Ogni ministro è stato ed è uomo di parte (partito, corrente). Ogni ministro si è circondato di consiglieri più o meno occulti della propria parte. Ogni ministro ha accordato alla propria parte e ai suoi più stretti alleati particolari favori.

Ma ogni ministro ha subito la particolare situazione del teatro italiano: sistema corporativo che tiene assieme categorie anche in feroce lotta tra loro, ma unite nel rivendicare il governo della cosa teatrale. Insomma, ogni ministro ha finito col tenere conto di tutta la corporazione. E nessun ministro ha potuto fare la legge per il semplice motivo che una legge gradita a tutte le categorie, come «deve» essere, è impossibile perché non piace a nessuno. Quindi tutti i ministri preferiscono, ed è comprensibile date le premesse, continuare così. (Un paradossale riconoscimento del potere corporativo è venuto da Carraro, che ha cercato di fatto di cancellare l'Agis come ministero occulto dello spettacolo, provocando una crisi dalla quale le associazioni di categoria escono oggi rafforzate).

Ci si può chiedere perché l'interesse di una parte, se esprime un ministro, non finisca col prevalere. È semplice. Perché in *tutti* i partiti sono presenti delegati di *tutte* le categorie teatrali. Infatti nessun partito ha espresso un vero pensiero sul presente inedito del teatro nel panorama dei media, nonché su un futuro che non potrà certo accogliere tutti i sovvenzionati di oggi (intendo soprattutto quei gigioni incanutiti che si spartiscono la maggior parte delle risorse per imbastire messinscena del loro scarso talento).

Tutti i partiti e tutti i ministri dello Spettacolo sono stati conservatori nei confronti del teatro. Nessun riformismo. Solo il riconoscimento dei nomi più noti, delle loro poetiche-politiche e strutture, spesso del loro odio e gelosia per tutto ciò che sa di nuovo (definito cialtrone, velleitario, non professionale eccetera: si sa, sparando nel mucchio si colpisce sempre qualche testa di rapa).

Nessun ministro, nessun partito ha ancora ammesso che il teatro non esiste, esistono i teatri, diversi tra loro non per i rispettivi padri o per le sigle societarie ma per le funzioni che svolgono. Carraro ha dichiarato che non si può e non si deve proteggere tutto, ma poi, invece di promuovere una verifica nel contemporaneo, invece di distinguere tra i teatri quelli che sono di competenza dell'intervento statale, invece di puntare sulla cultura teatrale, ha favorito la produttività di facciata, le grandi istituzioni.

Se lo Stato non fa politica, la fanno le corporazioni, legge o non legge, magari lasciando credere al ministro di inventare qualcosa e concedendogli di favorire i suoi protetti.

Negli ultimi anni abbiamo sperato più volte invano che i nuovi ministri rompessero il circolo vizioso. Ce la farà Tognoli? Avrà la forza, e il tempo? Non so, qualcuno deve cominciare. Tognoli ha un curriculum di tutto rispetto e si è mostrato capace di autonomia di giudizio. E poi, non ci si può aspettare granché, adesso, dal mondo del teatro: è troppo curvo su problemi di sopravvivenza, non può prodursi in gesti eroici.

Sentimento per l'occasione: moderato pessimismo. □

LUCIO ARDENZI

Ho avuto modo di conoscere Tognoli, allora Sindaco di Milano, in un camerino del Teatro Manzoni, durante la rappresentazione di *Tramonto*, per la regia di Luigi Squarzi, con Alberto Lionello. Un ministro che frequenta il teatro è un grande titolo di merito. Tre sono le priorità da tenere in considerazione per il nuovo ministero: 1) Accelerare i tempi dell'iter della legge Carraro, che dovrebbe contemplare anche altre proposte fatte durante il ministero di Carraro da parte di altri partiti; 2) l'auspicio di una deburocratizzazione: siamo sommersi da un mondo cartaceo che rallenta la riquadratura dei contributi ministeriali e di conseguenza aumenta fortemente il peso degli interessi bancari; 3) ottenere che la prevista decurtazione per la legge finanziaria del '91 sia riconsiderata da parte del governo. Infatti, alle già scarse risorse dello spettacolo italiano una così sensibile riduzione del Fus potrebbe portare gravissimi e irreversibili danni. Il ministro ci ha rassicurato manifestando la sua intenzione di presentare al Consiglio dei ministri una revisione dell'annunciato provvedimento, in quanto pensa che l'immagine dello spettacolo italiano sia in prospettiva più importante dei tagli in favore del bilancio, che sono essenziali per l'economia dello spettacolo italiano ma che rappresentano, in percentuale un risparmio piccolissimo del bilancio dello Stato. Siamo stati molto contenti di queste dichiarazioni, anche perché, da circa due anni, l'Agis sostiene la necessità di non diminuire i già scarsi fondi a favore dello spettacolo.

DARIO FO

Ripristinare gli spazi e i circuiti che sono bloccati dalla logica degli scambi e dall'impacchettamento per abbonamenti. Si permette di poter avere spazi solo alle grandi compagnie che hanno dietro le spalle imprenditori importanti o padrini politici.

Bisogna stare attenti a come si usano i denari. Non riesco a capire perché una compagnia, non faccio riferimento alla mia, che ha più o meno gli stessi titoli della mia, prenda dieci volte tanto quello che prende la mia e una compagnia che non fa giro prenda il doppio.

SERGIO FANTONI

Le priorità sono ispirate da una serie di interrogativi. Perché lo Stato deve aiutare il teatro? Se lo deve aiutare, vale per tutto il teatro o no? Una parte, ma quale? A qual fine è distribuito il denaro? Per promuovere lavoro? Per un servizio pubblico culturale? La legge Carraro non ha fatto chiarezza su questi punti. Occorrerebbe non una riforma ma una rivoluzione che porti a una chiarezza: la confusione fa comodo a tutti e i cambiamenti fanno paura. Tutti hanno paura di perdere quel poco che hanno. Si consultino ma più spesso i giovani, i quali ancora non sono vincolati dal potere come invece lo sono gli operatori. Non basta l'idea di una nuova drammaturgia quando poi nessun circuito, né regista o attore, sono disponibili.

MARIO MORELLI

Vorrei chiedere al neo-ministro Tognoli, senza la pretesa di essere originale: che fine farà la legge Carraro? Sarà emendata, variata, modificata, aumentata, riveduta, corretta? Ma soprattutto: sarà *ripresentata*? Ecco, pri-

ma di ripresentarla, sarebbe bene che il ministro entrante interpellasse le categorie produttive. Gli autori «produttori di cultura», secondo la definizione di Walter Benjamin, hanno sicuramente qualcosa da suggerire al neo-ministro.

UBALDO SODDU

Bisogna metter mano all'impostazione della legge Carraro: diminuire l'enfasi sull'industrializzazione del prodotto teatrale e diminuire soprattutto il cumulo di adempimenti burocratici ai quali sono sottoposti le compagnie (le pile di documenti veri o falsi da presentare, tutte pastoie che fanno perdere tempo); cercare di riportare il progetto della legge a quello che è ricerca, impegno di studio, approfondimento professionale invece di risolvere tutto in termini di immagini e marchio industriale. Soprattutto poi — sia nella legge che nella pratica di governo — sarebbe auspicabile che Tognoli curasse la competenza di chi viene nominato agli incarichi pubblici (teatri stabili, presidenza delle istituzioni, rassegne o festival in cui il ministero possa influire), nonché il valore professionale confermato dall'esperienza nel ramo, dall'opinione degli esperti e dall'onestà, coerenza di percorso artistico o organizzativo.

MARIO PROSPERI

La prima urgenza è una presa di posizione umanistica nei confronti del teatro: porre gli autori nella giusta collocazione, sostenere la creazione di repertori, distinguere fra la promozione delle novità, sfruttare in profondità uno spettacolo che ha avuto consensi. A Roma manca una politica di repertori. Infine, manca la struttura portante di un Teatro Nazionale, un vero ente nazionale teatrale curato da più direttori artistici, che abbia lo scopo di diffondere in tutta Italia almeno dieci novità di autori contemporanei.

MARICLA BOGGIO

Tra le priorità per il nuovo ministero riprendere il discorso della legge Carraro, il quale aveva già dichiarato la necessità di modificare alcuni punti riferiti agli autori. Il ministro Tognoli ha importanti ed approfondite esperienze nel campo della cultura. Non è un «politico puro». In questa tornata il privilegio va allo spettacolo, e quindi è ottimale per noi, dato che lo sport ha già avuto il suo ampio spazio in previsione dei mondiali di calcio.

FABRIZIO CALEFFI

Onorevole ministro, un occhio di riguardo per i suoi connazionali contemporanei! Ci voglia bene, caro Tognoli, anche se siamo ancora viventi. Prima o poi rimedieremo, lo promettiamo.

LEO DE BERARDINIS

Bisognerebbe definire una volta per tutte, a mio parere, l'area del teatro ad interesse pubblico, che dovrebbe essere l'unica a ricevere contributi ministeriali. Non bisogna dare sovvenzioni a compagnie private perché imprese private. E bisognerebbe definire chi fa teatro di interesse pubblico: naturalmente, un teatro di interesse pubblico dovrebbe essere un teatro di grande impatto culturale, intendendo con questo non la cultura generica, che si fa per esempio mettendo in scena *I Promessi Sposi*. Non si fa cultura teatrale in modo generico, nel senso di informazione lettera-

ria o filosofica. Occorre invece considerare lo spettacolo teatrale come arte autonoma: dovrebbe accedere alle sovvenzioni teatrali solo chi fa un teatro teatralmente colto o di ricerca, nel senso di poesia teatrale, di originalità del linguaggio. Il ministro Tognoli non dovrebbe poi permettere che si ceda a partitismi o lottizzazioni, pressioni che nulla hanno a che vedere con l'arte scenica. Essendo uomo politico, io vorrei che la politica salvaguardasse la libertà di espressione.

AGGEO SAVIOLI

Il ministro Tognoli dovrebbe darci la legge per il Teatro. Tutti i suoi predecessori l'hanno promesso, alcuni hanno portato avanti un qualche progetto ma siamo sempre al grado zero. Una legge, secondo me snella, anche se questo può sembrare utopistico: pochi articoli che diano un inquadramento dell'attività legislativa, tenendo in considerazione la verità delle forme e delle forze teatrali. Se non gli va bene la legge preparata dal suo predecessore, ne presenti una, in tempi per quanto possibile stretti. Bisogna rivedere la legge Carraro, non colpire l'area creativa, tagliare i fondi a imprese pubbliche e private che spendono troppo per motivi futili.

Se dipendesse da me, ma qui siamo proprio nel campo dell'utopia, introdurrei una norma transitoria: proibire per due anni le scenografie.

Il ministro Tognoli, poi, non dovrebbe cedere alle pressioni corporative dei settori più forti nel teatro di prosa, che non sono solo le grandi imprese private, ma anche i grandi teatri pubblici. Essi hanno una funzione importantissima, ma la necessità di una struttura pubblica permanente non mi sembra sia dimostrata e va comunque verificata. Spero che il ministro abbia la capacità di portare avanti le sue idee, se possibile con collaboratori indipendenti e competenti, non di parte.

Spero che il ministro, in autunno per esempio, sia in grado di convocare una conferenza stampa per dire vorrei fare questo e questo, portare avanti quest'altro, i tempi saranno brevi o lunghi. Altrimenti, dica che non sta portando avanti nulla, perché schiacciato da altre emergenze; e a questo punto annunci dignitosamente «me ne vado».

EUGENIO BUONACCORSI

1) Il ministro deve richiamare i Teatri Stabili a quelli che sono i loro compiti istituzionali, vale a dire produrre un Teatro d'Arte che possa allargare la cultura teatrale nel nostro Paese, mentre attualmente è difficile cogliere le differenze tra le strutture pubbliche e le compagnie private.

2) Evitare che gli incassi diventino il criterio col quale misurare l'importanza delle proposte teatrali e quindi si trasformino in criteri per l'erogazione delle sovvenzioni.

MARCO SCIACCALUGA

1) Non deve lasciare le cose come sono. Viviamo in un teatro senza legge, mentre ci vuole una legge che renda permanente uno stato organizzativo.

2) Deve trovare una legge che non sia soltanto una suddivisione delle sovvenzioni. Deve trovare uno strumento che provochi la possibilità di ideare nuovi strumenti di mercato, che chieda di produrre un nuovo modo di fare teatro. Viviamo ora una situazione dove viene sovvenzionato tutto a dispetto di tutto.

TONINO CONTE

1) Ritornare ad una commissione ministeriale che giudichi in base alla qualità degli spettacoli e che incoraggi e promuova le compagnie creatrici di un teatro d'arte e di cultura. Questo criterio è stato abbandonato a favore di un'ottica aziendale, i cui termini di riferimento sono la produttività fine a se stessa e i dati numerici.

2) L'errore più grave sarebbe dare ancora più spazio alla burocrazia ministeriale, alla politica, ai partiti e ai sindacati, che spesso rischiano un corporativismo «alla Cobas».

GIORGIO GALLIONE

1) Andare molto a teatro! Per verificare, al di là del «risaputo» quali sono davvero i fermenti, i bisogni, le urgenze, le vivacità o la routine e gli sprechi che ancora regnano nel teatro italiano.

2) Non dimenticarsi della situazione, alquanto sbilanciata delle sale di spettacolo in Italia. Molte piccole e grandi città lottano per avere un teatro degno di questo nome o si sono rassegnate a non averne di adeguati. La mancanza di spazi, si sa, impigrisce, riduce e mortifica il pubblico e paralizza operatori e artisti.

ALFIO PETRINI

1) Intervenire perché il cosiddetto mercato (che si presupporrebbe libero...) resti bloccato; per le ragioni, gravissime, che tutti conosciamo.

2) Soffocare o emarginare la ricerca, la ricerca applicata; e lasciare che l'Età continui ad essere solo nominalmente un Ente di promozione. Promozione di che o di chi? Delle nuove figure professionali, quelle che hanno bisogno di essere promosse, ovviamente.

PAOLO EMILIO POESIO

Vorrei consigliare di evitare tutto quello che mi pare sia una corrente che non va a vantaggio dei teatri stabili pubblici. Io credo che andrebbe potenziato il concetto di teatro stabile pubblico secondo quella che era la grande concezione di Grassi quando fondò il Piccolo Teatro che non voleva essere solo il Piccolo Teatro ma voleva essere l'esempio di come regione per regione si potevano avere degli enti pubblici possibilmente sani. Io credo che si stia dando molto spazio al teatro pubblico solo per parlare di deficit e non di ciò che ha dato e continua a dare.

PAOLO LUCCHESINI

1) Tognoli deve riuscire a far passare questa legge che né Lagorio prima, né Carraro dopo sono riusciti a portare avanti. Dovrebbe cercare di valorizzare il teatro d'arte riservandogli delle attenzioni ben diverse che, viceversa, ancora si dedicano al teatro commerciale. Il nuovo ministro dovrebbe dare meno soldi al teatro privato, più soldi al teatro pubblico e soprattutto il teatro ai teatranti.

MAURO MANCIOTTI

1) Rivedere i diversi punti della legge Carraro, per esempio quelli sulla ricerca, sul teatro universitario, sulla promozione teatrale secondo anche i criteri di finanziamento. Lo so che oggi privato è bello, ma non sempre è bello. Dovrebbe ascoltare un po' tutti gli operatori teatrali.

2) Evitare di mandare avanti così com'è la legge Carraro.

ENRICO GROPPALI

Tognoli non deve dare la minima sovvenzione al teatro privato perché è un *business*, un fatto commerciale. Deve abolire lo scandalo dei Biglietti d'oro con cui si premiano gli incassi e non la qualità. È spaventoso il modo con cui è stato operato il taglio ministeriale che ha penalizzato soprattutto le compagnie agli inizi. Ci dovrebbe essere un *budget* magari minimo per permettere ad una compagnia con solidi requisiti culturali di fare una programmazione per almeno un paio di stagioni. Si vedrà dopo se mantenerli in vita o penalizzarli. Ci dovrebbe essere un minimo garantito di partenza uguale per tutti, tenendo conto anche della meritocrazia e degli studi compiuti dai teatranti in erba.

Per quanto riguarda i gruppi di sperimentazione e le avanguardie, suggerirei un criterio più selettivo e rigoroso, ma non per questo di esclusione. Occorre sottoporre gli stabili ad una seria revisione, non solo dei conti ma anche dei prodotti artistici e dei cartelloni.

CARMELO PISTILLO

1) L'odore del palcoscenico è quello del legno, entra direttamente nel cervello e fa ragionare il cuore. Tognoli che da sempre frequenta più le sale teatrali che gli stadi, è tifoso di quell'odore. Chiedo a Tognoli di avere il coraggio delle idee, di trasformare la legge Carraro in un *Manifesto teatrale* che lo impegni in prima persona. Chiedo a Tognoli di circondarsi delle persone giuste: i teatranti sono mistificatori e i più abili quasi sempre mentono.

2) Non deve salvare i parassiti e i falsi predicatori della nuova scena.

A pag. 4, da sinistra a destra, Marco Bernardi, Luigi Lunari e Luigi Squarzina. A pag. 5, Dario Fo, Leo De Berardinis e Paolo Emilio Poesio.

CRONACHE

TORINO - Si è tenuto il 4 e 5 giugno all'Università di Torino un vivacissimo convegno, ironicamente (ma non troppo) intitolato *Divina e dedicato alla poetica e alla persona femminile nel teatro degli ultimi 20 anni*.

Si sono confrontate davanti a un folto pubblico, tra le altre: Marisa Fabbri, «figlia» di Strehler, attrice romagnola, Fiorenza Brogi del Gruppo della Rocca, Clementine Yelnik del Théâtre du Soleil, Maria Grazia Mandruzzato, fiorita sotto le ali di Thierry Salmon, Raffaella Rossellini, esploratrice di antropologia del «danzatore», Mariella Fabbris e Laura Curino di Teatro Settimo (promotore dell'iniziativa insieme al Cabaret Voltaire), Barbara Lanati, autrice, Charlotte Keatley, drammaturgo, Fiona Shaw, attrice della Royal Shakespeare Company, Ida Di Benedetto e Piera degli Esposti, nuove «dive» della parola. Del dibattito, sul rapporto tra attrice e gruppo, attrice e regista, attrice e testo, donna e scrittura, donna e corpo, donna e regia diremo nel prossimo numero.

PARIGI - Huis Clos (A porte chiuse) di Jean Paul Sartre è entrato nel repertorio della Comédie Française, nell'allestimento elegante di Claude Regy, con Michel Aumont, Christine Fersen, Muriel Mayette. La pièce fu rappresentata per la prima volta nel 1944, nel piccolo teatro del Vieux Colombier.

DIBATTITO

Troppe o poche le sovvenzioni?

ROMA - La questione delle sovvenzioni per il teatro di prosa è sempre di attualità. Il periodico Il Moderno ha svolto di recente un' apprezzabile opera di informazione e raccolta di pareri per chiarire i termini del problema. Punto di partenza, i dati della ricerca del Censis sulla spesa complessiva per il teatro. Nel 1987 la Prosa ha ricevuto il 61,5% dei finanziamenti dallo Stato, ovvero dal Fondo unico per lo Spettacolo, il 23,2% dai Comuni, l'11% dalle Regioni e il 4,3% dalle Provincie. In Italia la spesa pubblica per lo Spettacolo incide sul bilancio dello Stato per meno del 30%, davanti solo alla Spagna, dove incide per poco più del 20%. Precede di stretta misura il Regno Unito, con un 30%, mentre decisamente proiettate in avanti appaiono la Francia e la Repubblica Federale tedesca, che prelevano dal bilancio complessivo rispettivamente il 40% e il 55%.

La prima considerazione derivante da questi dati che la spesa pubblica per lo Spettacolo sia in Italia modesta se confrontata con quella di altri Paesi, non trova però tutti concordi.

Giuseppe Di Leva, direttore dell'Atterteatro, commenta: «A mio avviso, nemmeno i potenti mezzi del Censis sono stati sufficientemente raddomantici da percepire lo scorrere sotterraneo non dico di fiumi, ma certo di svariati ruscelli di denaro, e che la spesa pubblica complessiva per il teatro è superiore persino a quella che il Censis è riuscito a documentare». Di Leva ricorda infatti che i finanziamenti locali non vengono solo dagli assessorati alla Cultura, ma anche da quelli dello Sport, del tempo libero, dell'Educazione e a volte anche dal ministero degli Esteri. Inoltre ci sono Comuni che a loro spese mettono a disposizione sale attrezzate, o che si stanno impegnando nella costruzione di spazi teatrali, o nel restauro di sale storiche. Cita anche un episodio, risalente a qualche anno fa, quando il Fondo unico per lo Spettacolo fu raddoppiato e l'anno seguente, per cattiva gestione e aumento del numero di compagnie che vi potevano accedere, si rivelò ancora insufficiente.

«Il monte di denaro a disposizione del teatro — conclude Di Leva — ancorché non ingente, potrebbe essere sufficiente se impegnato in maniere diverse da quelle attuali. E qui nasce il grosso problema. Sono da tempo convinto che la «politica» dovrebbe assumere la necessità di una decisione «esterna». Per evitare che sia solo il «mercato» a decidere chi deve sopravvivere o meno.

Per Lucio Ardenzi, responsabile dell'Agis per la prosa e impresario teatrale, bisogna anzitutto distinguere tra contributi e sovvenzioni. I primi sono dati automaticamente dallo Stato, per l'attività esercitata o prodotta, alle compagnie e a parte degli esercizi privati. Le sovvenzioni sono invece rivolte al teatro pubblico, al teatro di produzione privata, ai teatri e ai centri sperimentali e ai centri dei teatri per ragazzi. In queste ultime entra una valutazione qualitativa da parte della Commissione che, composta anche di rappresentanti di autori, produttori, sindacati e critici, si limita a segnalare gli spettacoli al ministero.

Ma per Franco Ghizzo, proprietario del Teatro Nuovo di Milano, è sbagliato proprio il modo di distribuire i contributi in ragione degli incassi: «Dovrebbe essere esattamente il contrario, i contributi dovrebbero andare allo spettacolo meno vincente, quello che ha un buon risvolto culturale ma che riceve poca simpatia commerciale». Se poi i teatri privati, nel centro città, si salvano a stento ospitando i defilé di moda o altre occasioni mondane, per il teatro di ricerca i guai sono più seri. «Ma la vera questione» — precisa Ardenzi — «è che il teatro di ricerca, invece di essere diviso in due grandi gruppi (le compagnie di ricerca di grande tradizione e i Crt) con politiche autonome e sovvenzioni differenti, dovrebbe essere più omogeneo, trovare un'attività di lavoro comune e avere una propria stanziabilità: per fare ricerca c'è bisogno di strutture fisse dove lavorare». A.E.

UN ARISTOCRATICO DALLA PARTE DEL POPOLO

VITEZ, O LA COSCIENZA EUROPEA DEL TEATRO

Dalla sperimentazione con Lang al Théâtre de Chaillot come continuatore di Vilar, poi alla Comédie - Fedeltà a Aragon e amore per l'Italia.

Antoine Vitez, un amico, ci ha lasciati all'improvviso, per emorragia cerebrale, a 59 anni.

Diciamo, per cominciare, che la morte ha sottratto, con Vitez, un uomo sul quale la scena europea poteva contare. Europea era, in effetti, la dimensione naturale del lavoro di Vitez, per cultura e per credo politico: e lo era in tutta compiutezza, dall'Atlantico agli Urali, visto che per lui non erano mai esistiti né il muro di Berlino né la guerra fredda. Non c'era enfasi nazionale, perciò, nella dichiarazione del ministro della Cultura francese Jack Lang, secondo cui il lutto per la morte fulminea di Vitez è di tutta la famiglia europea del teatro. Anche nostro, perché Vitez, chiamato da Strehler, aveva dato prova del suo talento proprio al Piccolo di Milano, dirigendo magistralmente Maddalena Crippa in un Marivaux ed interpretando, come attore, i suoi poeti, Aragon in testa.

Bisogna ricordare subito dopo che — in un'epoca di smemorature, per non dire di tradimenti — Vitez aveva conservato una fede incrollabile nel teatro come servizio pubblico, e da Jean Vilar (al quale assomigliava «fuori e dentro», nel volto dal profilo ascetico e nella solidarietà con la gente umile) aveva raccolto l'eredità del teatro popolare. Di questo teatro Vitez — colto e raffinato com'era — non poteva più avere, s'intende, la stessa concezione vilariana del primo dopoguerra, quando si era trattato di portare Corneille o Shakespeare nel «deserto teatrale» delle periferie popolari. La sua formula, aggiornata, era quella di un teatro «égalitaire», uguale per tutti e la sua ambizione era quella di aprire il pubblico popolare, quello giovane soprattutto, all'intelligenza dei grandi poeti della scena. Vasta, difficile impresa didattica, nella quale aveva profuso senza risparmio le sue energie — dopo essere stato insegnante rigoroso, della tempra di un Jouvet, al Conservatoire, e animatore del Teatro sperimentale di Ivry — come codirettore, accanto al futuro ministro Lang, del Teatro nazionale di Chaillot, abitato per l'appunto dal ricordo del magistero di Vilar.

Attore a soli 19 anni, studioso della lingua russa, aveva poi esitato fra la scena e la letteratura, accanto a Louis Aragon, di cui era stato per anni segretario, e nel crogiuolo redazionale delle *Lettres françaises*. A quell'epoca era comunista; lasciò il partito nell'80, dopo l'ingresso delle truppe sovietiche nell'Afghanistan. Realizzò la sua prima messinscena, una *Elettra*, a 36 anni; passò a Molière,

Il suo testamento dopo il disinganno

Alcuni giorni prima della morte, Antoine Vitez aveva fatto pervenire al quotidiano parigino *Le Monde* un testo significativo, che conteneva gli elementi essenziali di una dichiarazione pronunciata poche settimane prima, nel corso di una riunione tenutasi all'università di Parigi VIII, a Saint-Denis, e che aveva per tema la crisi del comunismo. Questo testo è un po' il testamento politico di Vitez: ci è parso utile proporlo al lettore di *Hystrio*.

1. Ciò a cui siamo giunti oggi è la fine del socialismo autoritario. La conversazione, interrotta nel 1914, sta per riprendere.
2. Il comunismo di caserma ha prodotto in modo naturale il comunismo del *gulag*: poiché lo spirito di caserma è quello che produce i campi di concentramento.
3. Il crollo, la catastrofe sono reali.
4. Il crollo è quello dell'idea. Non si può separare l'idea dal disastro materiale.
5. Così il comunismo è entrato nella sua fase finale.
6. Il campo di rovine che si manifesta nell'Europa centrale e in Unione Sovietica lascerà agire le forze eterne dell'umanità. Il capitalismo e l'economia di mercato diventano nuovamente il funzionamento naturale della società.
7. Tale ordine implica, addirittura esige che esistano dei ricchi e dei poveri, perché la tensione aumenti e giri la macchina sociale.
8. Il crimine — quello che per semplificare si può chiamare il crimine di Stalin, anche se ben oltre Stalin — è lasciare la speranza nelle mani dell'irrazionale, agli oscurantisti e ai demagoghi.
9. Poiché le parole stesse di socialismo e di comunismo sono state schernite; l'esempio ridicolo e crudele dell'ultimo tiranno caduto è il più eloquente.
10. Non si dica che non c'era niente in comune tra il socialismo e il tiranno, poiché siamo responsabili di chi parla in nostro nome; la sconfessione sarebbe troppo tardiva.
11. La perestrojka non è un nuovo comunismo, e Gorbaciov non è un nuovo comunista; è un grande politico, un uomo saggio, come fu (ed è) il re Juan Carlos.
12. Questo passaggio, se viene attuato pacificamente, ci porterà pacificamente allo stato di natura delle società, ossia al disordine originale, che il socialismo avrebbe voluto appunto trasformare.
13. Dato che le superstizioni e le religioni hanno preso il posto delle ideologie, eccoci nella confusione, come sembra certo, ma qui si tratta di un'altra confusione rispetto a quella in cui crediamo di essere.
14. Come se l'ammirevole sforzo dell'umanità — pensiero, lavoro, eroismo e bellezza — fosse appena ricaduto nel modo in cui un razzo non riesce a raggiungere la propria orbita e si accascia.
15. Quel che ci rimane oggi — il nostro ruolo — è la profezia, nel senso in cui la si può leggere nell'Antico Testamento — il dovere della profezia: sarcasmo, invettive e previsioni, critica ai tempi attuali, presagio. Traduzione di Giovanna San-cristoforo

re, Racine e Claudel, del quale affrontò ad Avignone, nell'87, la versione integrale (più di dieci ore) del *Soulier de satin*. Al *Palais des Papes* firmò, l'anno scorso, l'allestimento della *Celestina* di De Rojas, con una sorprendente Jeanne Moreau. Chiamato da Lang alla direzione della *Comédie* — vascello fantasma? battello ubriaco? — in meno di due anni aveva aerato da cima a fondo il fin troppo venerabile teatro, mettendo in cartellone

il *Galileo* di Brecht, l'antillano Aimé Césaire e, decisione recente, il sulfureo Sartre di *Huis clos*.

Questo dissodatore del teatro è morto in piena fatica, col badile in mano. Noi lo ricordiamo ad Avignone, interlocutore dei drammaturghi russi della *perestrojka*: l'entusiasmo di quella bella sua ultima estate non è stato neppure scalfito dalla morte, pietosa perché repentina. *Ugo Ronfani*

CAVALCATA INFORMATIVA FRA (TROPPI?) FESTIVAL

LUCI ED OMBRE DELLE RIBALTE ESTIVE

Avignone sempre giovane, languente Spoleto mentre si rafforza il suo «doppio», Charleston - Taormina e Asti inaugurano le direzioni di Lavia e Fantoni - Alle Ville Vesuviane il Settecento giocoso; a Santarcangelo, Polverigi, Volterra e Chieri il teatro di domani - Nasce a Roma la rassegna italo-francese di Villa Medici, a Verona di scena Shakespeare.

FURIO GUNNELLA



C'era una volta Spoleto... Il maestro Menotti, eroe dei Due Mondi, ospitava al suo festival anche proposte di prosa che le corrispondenze di Alberto Arbasino — ricordate? — trasformavano in poesia epica, in momenti indimenticabili di spettacolo in scena e in platea.

Ora il teatro è esiliato da Spoleto: brutto segno. Se sono in discussione le lotterie nazionali, sarebbe proprio il caso di far le pulci anche alla riffa estiva delle rassegne teatrali.

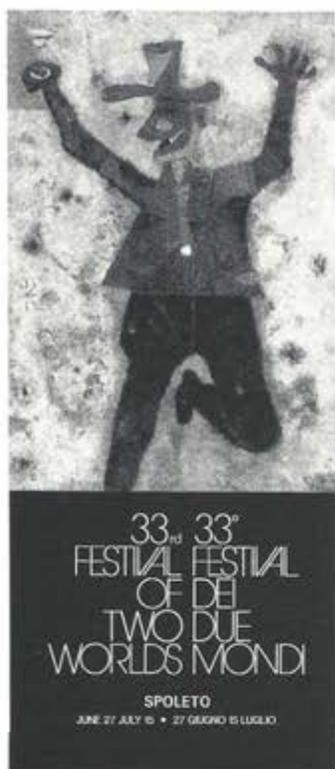
Sarà proprio vero che di teatro, come di denaro, non ce n'è mai troppo? O non sarà magari proprio una questione di soldi, pochi maledetti e subito, da rastrellare su e giù per la Penisola?

Insomma, un festival vale se produce, anticipa, scopre, lancia, inventa, non se riproduce, rilancia e inventa solo pretesti turistico-culturali.

Fatte queste premesse, percorriamo a volo d'uccello i programmi festivalieri (ancora suscettibili di variazioni) cercando di cogliere il meglio, almeno a livello di progetto.

Poi, in autunno, verificheremo insieme.

DA SPOLETO A VERONA - «Sarà un Festival — ha detto Menotti di Spoleto '90 — che cercherà di coinvolgere quel pubblico che in parte sarà condizionato dalle partite di calcio diffuse dalla mattina alla sera per radio e in televisione». Per il settore prosa, che la mancanza di spazi teatrali e soprattutto le difficoltà di carattere finanziario hanno assai limitato, avremo soltanto, ahinoi, un Labiche (*La cagnotte*) con la regia di Walter Pagliaro, il *Peer Gynt* di Ibsen allestito da una compagnia di Caracas e dieci incontri dedicati all'oratoria politica: discorsi famosi pronunciati da Churchill e D'Annunzio, da Thomas Mann e De Gasperi, da Nelson Mandela e Gandhi. L'Estate teatrale veronese presenta invece per il suo Festival dedicato a Shakespeare il *Come vi piace* messo in scena da Sciacaluga, e ospite a Taormina, e in accordo con Avignone il *Sogno di una notte di mezza estate*, accordo che permetterà di avere il prossimo anno *La tempesta* diretta da Peter Brook. Il cartellone della prosa sarà completato dal goldoniano *Bugiardo* che, con la regia di Marco Parodi, sarà interpretato da Eros Pagni, Camillo Milli, Virginio Zernitz e Riccardo Peroni. Per la danza il 9 agosto arriverà Julio Bocca con il Bal-



letto d'Argentina in una suite dal *Don Chisciotte* e dalla *Notte di Valpurga*.

CHARLESTON, IL DOPPIO DI SPOLETO - C'era una volta Spoleto... ma Charleston c'è ancora!

Charleston, Carolina del Sud, per chi non lo sapesse, vuol dire l'altra parte del mondo del Festival dei Due Mondi, cioè «Spoleto Usa». E là, nella Carolina del Sud, il teatro «usa ancora».

Sono stati 114 gli appuntamenti spettacolari consumati in quel festival e tra questi spicca un *Juke box all'idrogeno*: sì, il poema del *beat* Ginsberg che, anche ora che il cuore *beat* non batte più, rimane un autore importantissimo, i cui versi sono stati musicati da Philip Glass.

L'evento multimediale è stato presentato in prima mondiale il 26 maggio scorso; poi è stato ripetuto a Spoleto.

ASTITEATRO... SPUMANTE - La rassegna Astiteatro si presenta quest'anno con un programma «spumeggiante» e con due novità: la direzione artistica affidata a Sergio Fantoni, coadiuvato da Salvatore Leto, e la divisione in due del festival.

Per la sezione «tra teatro e musica» Laura Corradi, coreografa e regista, propone *Non è bello che un re si allunghi da solo*, titolo accattivante di uno spettacolo atteso, come il *Simplicissimus* di Francesca Lattuada e *Secret Tears*, una produzione Relaties di Amsterdam. E si segnala ancora *Notti di luna*, un'idea di Filippo Crivelli sviluppata su coreografie di Bejart e Bortoluzzi per Luciana Savignano. La drammaturgia contemporanea offre fra l'altro produzioni e coproduzioni di Asti come *Il Vittoriale degli Italiani* di Kezich per la regia di Missiroli e l'interpretazione di Corrado Pani e Gianni Agus,

un nuovo De Berardinis, *Totò principe di Danimarca* e un Perec, *L'augmentation*.

Viene poi ospitata la *Conversation d'Idiots* per la regia di Walter Le Moli, co-produzione Apa, Asti, Avignone, Losanna e Théâtre de l'Acquarium di Parigi. Non mancano anche i nuovi comici. Tutto ciò — l'altra novità — avverrà in due *tranches*, tra l'estate (per i balletti) e l'autunno (per la prosa).

UN VULCANICO DIVERTISSEMENT - Il Festival delle Ville Vesuviane ha per tema e titolo, quest'anno, *Divertissement*.

Vedremo una commedia musicale di Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò: che sarà, come sarà? *Que sera sera*, che è il motto della Contessa Scalza nell'omonimo film di Mankiewicz, citato dal nuovo film di Godard *Nouvelle vague*. Che c'entra? Niente, è un *divertissement*. In questa chiave, alle Ville Vesuviane si passerà da Valeria Moriconi, impegnata in un programma biennale che parte con una nuova versione di *Madame Sans Gêne* di Sardou a una composizione musicale di Piovani su versi di Cerami.

Il direttore artistico Luca De Fusco afferma di collegarsi nelle sue scelte al significato di gioco assunto nel Sei-Settecento. Per la danza ci saranno Roland Petit e Amedeo Amodio. Come *Graziella*, il musical di Bennato-D'Angiò, anche *Candido* con la regia di Guicciardini, *Anfitrione* con la regia di De Fusco e *Le cantate del fiore e del buffo* di Piovani-Cerami (protagonista Lello Arena: curiosità) sono prime assolute.

SOGNO DI SAVARY AD AVIGNONE - *Sogno di una notte di mezza estate*: autore William Shakespeare, regista Jérôme Savary, coprodotto con Taormina Arte, il cui settore Teatro è diretto quest'an-

Grandezza e decadenza della prosa a Spoleto

La montagna ha partorito il topolino, ovvero Dio mio, come siamo caduti in basso. Le immagini sono banali, ma la banalità è d'obbligo quando si voglia — o si debba — parlare del teatro di prosa al XXXIII Festival dei due mondi di Spoleto. D'accordo, il Festival, creatura di Giancarlo Menotti, nacque in musica e soprattutto dal crisma della musica, quando più, quando poco meno, è sempre stato segnato; né avremmo motivo di recriminazione se a sola musica si intendesse continuare.

Alla prosa, tuttavia, s'è pur fatto spazio, e degnamente, in passato, basti ricordare gli anni in cui ad occuparsene c'era Romolo Valli. E al-

lora bisognerebbe avere il coraggio, o anche soltanto il buon senso, di rinunciare alla miseria di un cartellone come questo dell'anno di grazia 1990.

Con tutto il rispetto per Eugène Iabiche, La cagnotte — abbiano pazienza e pudore i cosiddetti coordinatori spoletini — potevano risparmiarcela, mentre Fuenteovejuna di Lope de Vega, frutto di una misteriosa collaborazione, peraltro già sperimentata l'anno scorso, con la Compagnia della Fondazione Rajatabla di Caracas, non ci scompone più di tanto.

Tutto qui. Il resto è, amleticamente, silenzio. Poiché ci pare, a dir poco, assurdo, anzi ridicolo, il tentativo di contrabbandare come

merce teatrale certi incontri, per fortuna meridiani da sorbire come un aperitivo analcolico, o pomeridiani da degustare come una tazzina di tè al limone, tra oratoria politica e giornalismo.

Per quali canali o amicizie o tessere si sia arrivati, negli ultimi anni, sui palcoscenici del Festival di Spoleto, non l'abbiamo mai capito; ma come che sia, non sarebbe meglio, a questo punto, abbassare definitivamente la saracinesca sul teatro di prosa e magari, se la causa del crollo è la mancanza o l'insufficienza di soldi, devolvere in beneficenza gli spiccioli? c.m.p.



no, come diciamo in altra parte, da Gabriele Lavia. È il *clou* di Avignone '90: la città dell'esilio dei papi è talmente adatta al sogno teatrale!

Picassiane dame d'Avignon danzano come sempre sul celebre ponte con le note dell'immaginario teatrale, invitando perentoriamente a non mancare a questo *must* dell'estate festivaliera.

Ci sarà un opportunissimo omaggio al poeta surrealista René Char e una travolgente calata di trecento attori, danzatori e musicisti indiani, cambogiani, thailandesi, malesi, indonesiani per una rappresentazione multipla dello splendido mito indù del Ramayana. Complessivamente, il festival offrirà duecentocinquanta rappresentazioni e una miriade di microeventi non programmabili, che caratterizzano l'indimenticabile clima della rassegna avignonese.

L'ARCANGELO DEI TEATRI - Santarcangelo dei teatri, con la direzione di Antonio Attisani, propone per luglio due progetti speciali e il lancio di un concorso internazionale: si tratta di *A passo d'uomo* di Remondi e Caporossi e di *Ravenna-Dakar* del gruppo ravennate Le Albe. Il concorso, invece, si struttura come un invito alla progettazione di eventi spettacolari rivolto ad organismi teatrali e ad individualità artistiche propositive.

Presentato quest'estate, il concorso prenderà una fisionomia organizzativa rivolta al prossimo anno.

L'obiettivo è di assicurare ai vincitori un'ampia distribuzione, intenzione certamente meritoria.

BOSCO E RIVIERA: POLVERIGI - Il gruppo Raffaello Sanzio saluterà un'alba magica con *Gilgamesh* in un bosco di Polverigi, mentre musica e danza proporranno percorsi eccentrici che si presentano decisamente affascinanti, come quello tra New York e Teheran di David Hykes e tra Bruxelles e Tangeri (il set dell'attesissimo nuovo film di Bernardo Bertolucci...) del Gruppo Arabesque.

Per la chiusura del festival, è previsto un grande concerto per il mare Adriatico a bordo della nave Sirius, del gruppo Greenpeace, ancorata nel porto di Ancona.

DON GIOVANNI E FAUST IN LIGURIA - È Christian Dietrich Grabbe a fare incontrare due eroi del teatro al festival di Borgio Verezzi edizione '90, animato come sempre dal sindaco Rembado. Lo spettacolo è diretto da Gino Zampieri per l'interpretazione di Aldo Reggiani e Arnoldo Foà e appartiene ad un programma in cui figura anche *Un matrimonio* di Scaccia da Molière, che compare anche con *Anfitrione* diretto da Luca De Fusco.

Scaccia torna poi come interprete shakespeariano di *Come vi piace*, regia di Sciacaluga.

Nel corso delle repliche di *Don Giovanni e Faust* verrà assegnato il tradizionale Premio Veretium ad un interprete della stagione in corso.

UNO SGUARDO SULL'EUROPA E AL MONDO - Il festival di Chieri è stato fondato nel '72. Nell'87 la manifestazione ha ripreso



la sua attività, caratterizzandosi con un progetto cosmopolita. Quest'estate, per esempio, è atteso un *Suicida* di Erdmann in versione sperimentale made in Urss, mentre il gruppo ungherese di teatrodanza Artus presenterà *Sonnambuli*.

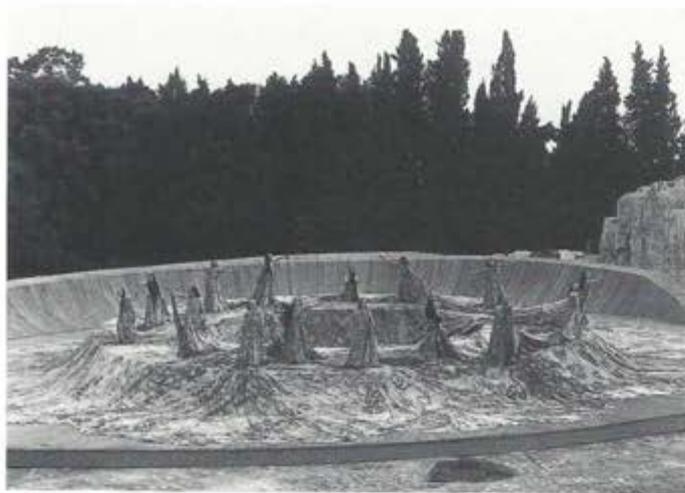
Suscita curiosità e un'attesa un po' trepidante il ritorno in Europa del Living Theatre con la «prima» di due lavori, *I and I* (un gran bel titolo) con la regia di Judith Malina e *The Tablets*.

Dal Giappone, danza buyo, versione femminile del kabuki. E l'Italia? È rappresentata da una novità assoluta di Raul Ruiz, figura geniale del teatro internazionale, che ha scritto e diretto *I maghi* da Goldoni e Calderon, di cui diresse un memorabile *La vita è sogno*, lavorando con il Centro di Pontedera.

BACCI ARRIVA A VOLTERRA - Roberto Bacci, direttore del Centro di Pontedera, porta *Maghi* del cileno Ruiz anche a Volterra, dove cura un festival in passato diretto da Nicolini. Ci sarà Eugenio Barba, un *Masaniello* prodotto in loco insieme ai detenuti del carcere e *Zingaro*, il magnifico cabaret equestre in tournée, con un nuovo programma, in Italia.

Bacci inizia con un *budget* ridotto, ma conta per il '91 di disporre di finanziamenti più adeguati, insieme alla disponibilità del rinnovato Teatro Romano.





BACI EUROPEI DA ROMA - Baci e abbracci: chi si vede, chi si rivede! Il Festival italo-francese di Villa Medici, alla quale conviene romanticamente accedere dalla rampa di Trinità dei Monti, diventa da quest'anno festival «RomaEuropa», allargandosi a 25 appuntamenti con proposte ben articolate. Oltre al teatro — presente, tra l'altro, con una novità di Giorgio Barberio Corsetti — un'anteprema cine-teatrale come il *Cyrano* con Depardieu, accolto con entusiasmo a Cannes, e il restauro di un kolossal poco conosciuto come il *Ben Hur* di Ramon Navarro. Per la danza, il Thai Classical ballet di Bangkok e l'etoile Christina Hoyos. Per la musica, una coppia di star, Stockhausen e Theodorakis e il romeno Aurel Stroe. Anche qui, poi, chi vuole può incontrare *Zingaro*.

Mentre a Siracusa il biennio teatrale offre la messinscena di *Elettra* di Sofocle per la regia di Guido De Monticelli e dei *Persiani* con la regia di Mario Martone, a Narni ha preso il via la sesta edizione di «Scenari dell'immateriale», Festival di confine fra video, teatro e musica. Diretta da Carlo Infante, la rassegna di quest'anno ha volto la sua attenzione su quegli scenari impalpabili che attraverso il linguaggio elettronico si stemperano fra suono e immagine. Dai monitor disseminati fra i vicoli il pubblico ha potuto seguire i vari programmi.

EQUA MERCEDE ELENTE D'ORO

Mario Fratti, per l'opera svolta negli Stati Uniti a favore della drammaturgia italiana contemporanea, e Ugo Ronfani, per l'attenzione riservata alla stessa come critico teatrale e direttore di *Hystrio* hanno ricevuto i premi dell'Equa Mercede e della Lente d'oro assegnati dall'Asst (Associazione Sindacale Scrittori di Teatro).

La cerimonia della consegna a Roma, al Palazzo dell'Eti. Hanno detto le motivazioni Renzo Rosso e Maricla Boggio, presidente e componente il direttivo dell'Asst, presenti drammaturghi, registi, attori, critici. È stata anche presentata la *Collana di Teatro italiano contemporaneo* edita dalla Siad: Silvano Ambrogi, Giordana Conti e Giuseppe Venetucci hanno parlato dei volumi dedicati alla drammaturgia di Roberto Lerici, Paolo Levi e Belisario Randone. Gli attori Ferruccio De Ceresa, Valentina Fortunato, Brizio Montinaro, Lucia Poli, Antonio Salines, e allievi dell'Accademia Silvio D'Amico hanno recitato brani di opere dei tre autori.

ROMA - Ben 1.207 opere sono in concorso per il premio teatrale «Sandro Giovannini», bandito dalla Rai per atti unici. La giuria, composta da Renzo Tian, Sandro Bolchi, Vincenzo Di Mattia, Johnny Dorelli, Antonello Falqui, Pietro Garinei e Valeria Moriconi, sceglierà due opere che saranno rappresentate in teatro e poi trasmesse in tv.

TORINO - Si è svolta in maggio la XII Festa internazionale di teatro ragazzi & giovani, promossa dal Teatro Stabile di Torino, dalla Città di Torino, dalla Regione Piemonte, dall'Eti, dal ministero Turismo e Spettacolo con le ambasciate dei Paesi Bassi e del Belgio. I quindici spettacoli in car-

tellone, italiani, olandesi e belgi, erano dedicati al teatro del Nord Europa. Parallelamente si sono tenuti incontri sul teatro olandese e belga, su Ifigenia e la rilettura dei classici greci, sul progetto olandese Ornitorinco, al quale hanno collaborato sei compagnie italiane.

TORINO - L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello è l'ultimo allestimento della stagione del Gruppo della Rocca, per la regia di Andrea Dosio.

BOLOGNA - Si è svolta in maggio Loro del Reno, rassegna dei teatri indipendenti a Bologna. In cartellone il Teatro del Navile con Paesaggio con donne in risaia, il Gruppo Assenzio con Quando poi, rosse rosse, la Libera Associazione Pedro con Theotormon, il Gruppo Teatro di Base con Sublimano, il Teatro del Guerriero con Passioni, Reon Teatro con La canzone al trampolino e la presenza di Remondi e Caporossi con una loro proiezione video.

ROMA - Il convegno «Prospettive dei rapporti culturali con i Paesi dell'Est» ha concluso la due giorni di manifestazioni in onore del grande slavista e scrittore Angelo Maria Ripellino, organizzato dalla compagnia teatrale Verso/Zaum con l'Idi. I premi intitolati a Ripellino sono andati a Luisa De Nardis per la traduzione dal russo di Fedra di Maria Cvetaeva, e al cecoslovacco Wladimir Mikes per la traduzione in slavo dell'adattamento teatrale dell'Inferno di Dante.

BOLOGNA - Sigmaringen è il testo di Daniel Benoit, da lui allestito al teatro Testoni con la sua *Comédie de Saint-Etienne*. Il titolo è il nome di un castello tedesco in cui si rifugiano i relitti del governo collaborazionista di Vichy.

URBINO - Nel corso della rassegna «Teatrizzorioni» è stato conferito alla compagnia Marcido Mar-

MILANO TEATRO NON VA IN VACANZA - Con la ripresa del *Lago dei cigni*, complice Rudolf Nureiev, il programma di Milano d'Estate allinea una serie di proposte che vanno dai concerti stile New Orleans a sette esercizi di scrittura teatrale elaborati dal laboratorio della Scuola Civica Paolo Grassi, all'allestimento dei *Ciechi* di Maelterlinck (al Palazzo Barozzi, in via Vivaio). Nell'ex chiesa di San Carpofo in via Formentini, *Feerie* di Celine, nella messinscena di Ronconi presentata l'anno scorso a Spoleto, protagonista Franco Branciaroli.

L'Atelier della Costa Ovest, che si è costituito organicamente sulle potenzialità offerte dal territorio della Toscana occidentale, annuncia la terza fase del Progetto Euripide condotto da Massimo Castri, che prevede l'elaborazione di tre tragedie, *Elettra*, *Oreste* e *Ifigenia in Tauride*.

IRONICA SFIDA AL MUNDIAL - Da segnalare ancora, in questo rapido sorvolare l'estate del teatro, la frase a effetto che ha presentato «Incontroazione '90» a Palermo: «meglio oggi a teatro che domani ai mondiali», un'impari sfida lanciata dai palcoscenici agli stadi. Si è trattato, beninteso, di una sfida ironica, voluta dal direttore artistico Mazzone, che ha allineato, coerentemente, anche una batteria di nuovi comici ormai non più tanto nuovi ma sempre gradevoli, come Riandino, Trambusti, Donati e Olesen. Interessante, per il settore prosa, lo spettacolo che Ludwik Flaszen ha inventato da un titolo lasciato da Dostoevskij in un taccuino, *I sognatori*.

Auguriamoci, allora, che il teatro sia proprio ... un sogno di mezza estate. Destinato a continuare, speriamo, in autunno. □

A pag. 9, il Palazzo dei Papi di Avignone: gli attori salutano il pubblico. A pag. 10, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Leocandine dei Festival. A pag. 11, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Leo De Bernardinis ad Asti; Sergio Fantoni, alla direzione di Astiteatro; Valeria Moriconi in «Madame Sans-Gêne»: alle Ville Vesuviane. In questa pagina, il coro dell'«Elettra», a Siracusa, per la regia di Guido De Monticelli.

cidorjs e Famosa Mimosa il Premio Cust per il Teatro di Ricerca «Drammaturgia in/finita» per il testo Una giostra: l'Agamennone di Eschilo.

BARI - Come alternativa alle notti in discoteca, al calcio e alla tv il Teatro Kismet Opera ha proposto una maratona teatrale di Carlo Formigoni e Vincenzo Todesco tratta dal *Satyricon* di Petronio.

ROMA - La nuova compagnia del Piccolo Eliseo ha riproposto un testo assai raro di Massimo Bontempelli, originariamente scritto per Pirandello e il suo Teatro d'Arte, Minnie, la candida. La regia era di Marco Parodi, protagonista Marina Giordana.

ROMA - Pippo Di Marca ha allestito *I Negri* in una libera riduzione da Genet e con citazioni da altre opere saggistiche e narrative. La compagnia del Metateatro era composta da italiani e italo-africani.

PALERMO - Mario Missiroli ha portato in scena allo Stabile Capitano Ulisse di Savinio. Il dramma dell'eroe diverso e inappagato è stato interpretato da Virginio Gazzolo e da Ilaria Occhini nelle vesti di Circe-Calipso-Penelope.

GENOVA - Di Savinio, al quale è stato dedicato il dossier del n. 1 di *Hystrio* 1990, il Teatro della Tosse, con la regia di Egisto Marcucci, ha ripreso La famiglia Mastinu.

BERLINO OVEST - Peter Stein ha messo in scena in prima mondiale il capolavoro postumo di Bernard-Marie Koltés *Roberto Zucco*, ispirato a una storia vera, quella del giovane protagonista veneziano che uccise entrambi i genitori e scomparso dal manicomio criminale durante una licenza, tornò a seminare il terrore prima di suicidarsi a ventisei anni.

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

INTERVISTA ESCLUSIVA A TOGNOLI:
LEGGE PER IL TEATRO ENTRO L'ANNOCYRANO C'EST MOI: PAUL BELMONDO IN SCENA
A PARIGI. COLLOQUIO CON HOSSEIN E SIMONINI

IL RITORNO DI GENET SULLE SCENE ITALIANE - RADINI (AGISE) ARTISTI, NON BEROCRATI - RINASCITA DEL TEATRO RADIOFONICO*

I TESTI: L'APPARTAMENTO DI COLOMBINA DI
LJUDMILA PETRUSEVSKAJA - MILLEDONNA DI
ROMANA RUTELLI, COMMEDIA VINCITRICE AL
VALLECORSI - REGINA DI MARCO LORANDI

VITTORIO GASSMAN CI PARLA DAL «SOTTOSCALA»

Wassilow, la casa di Beckett - Remota Vado dieci anni dopo - Le mille e una scene di
Lello Luzzati - Ricordi di casa Pirandello - Resurrezione del papa al Festival di Mar-
gina - Carlo Fracci come Andrea Dostoev - Le Giornate di Padova sul RaccontoAngeles - Alzavola - Battaglia - Biondini - Bogo - Calchi - Calchi Novati - Canina - Careglio - De
Benedictis - Del Corso - Di Benedetto - Esposito - Ferrari - Finzi - Giannini - Grillo - Luchini - Maffei -
Mazzoni - Muccioli - Montanari - Pavesi - Quattrone - Ricci - Ripoli - Segni - Vaccaro - Varano

RICORDI

G. RICORDI & C. S.p.a.
Direzione Commerciale Editoriale
Via Salomone, 77 - 20138 Milano
Tel. 02/5082287La rivista è in vendita nelle librerie e nei negozi
Ricordi delle principali città.Un numero L. 12.000
Abbonamento annuo:
Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000

- Allego assegno intestato a G. Ricordi & C. S.p.a.
- Ho versato l'importo sul c.c.p. 00316208 intestato
a G. Ricordi & C. S.p.a.

nome

via

cap/città

Ringraziamo i lettori, e fra questi i responsabili delle attività teatrali e gli amministratori pubblici, che raccogliendo il nostro invito, hanno manifestato la loro fiducia abbonandosi a *Hystrio*. Mentre rinnoviamo ai lettori l'invito ad abbonarsi, riteniamo opportuno segnalare le librerie e i negozi Ricordi dove è reperibile la rivista.

TORINO

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620
Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647
Book & Book - Via S. Ottavio, 10 - Tel. 011/871076

MILANO

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12
Tel. 02/700386
Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5 - Tel. 02/8059315
Incontro - C.so Garibaldi, 44 - Tel. 02/8057552
Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - Tel. 02/800752
Unicopli - Via Rosalba Carrara, 11 - Tel. 02/421222
Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845
Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

TRENTO

La Rivisteria s.n.c. - Via S. Vigilio, 23
Tel. 0461/986075

PADOVA

Feltrinelli - Via S. Francesco, 14 - Tel. 049/22458

VERONA

Rinascita - Corte Farina, 4 - Tel. 045/594611

UDINE

Tarantola - Via V. Veneto, 20 - Tel. 0432/502459

GENOVA

Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/r - Tel. 010/207665
Liguria Libri Dischi s.a.s. - Via XX Settembre, 252/r
Tel. 010/561439

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - Tel. 051/266891
Dello Spettacolo - Via Mentana, 1/c
Tel. 051/237277

MODENA

Rinascita - Via C. Battisti, 17 - Tel. 059/218188

RAVENNA

Rinascita - Via XIII Giugno, 14 - Tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Rinascita - Via F. Crispi, 3 - Tel. 0522/40941
Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/r
Tel. 0522/485124

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - Tel. 0521/37492

FERRARA

Spazio Libri - Via del Turco, 2 - Tel. 0532/47796

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Tel. 055/292196
Marzocco - Via Martelli, 24/r - Tel. 055/282873

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 117 - Tel. 050/24118

ROMA

Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40 - Tel. 06/6797058
Feltrinelli - Via V.E. Orlando, 84/86
Tel. 06/484430
Mondo Operaio - Via Tomacelli, 146
Tel. 06/6878464
Paesi Nuovi - Via Guglia, 60 - Tel. 06/6781103
Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2
Tel. 06/6797460

NAPOLI

Feltrinelli - Via S. Tommaso d'Aquino, 70/76
Tel. 081/5521436
Guida - Via Port'Alba, 20 - Tel. 081/446377

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - Tel. 080/219677

PALERMO

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

NEGOZI RICORDI

BARI

- Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

BERGAMO

- Passaggio Limonta, 4/6 - Tel. 035/216367
* - Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

BOLOGNA

- Via U. Bassi, 1/2 - Tel. 051/272074

BRESCIA

* - C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077
* - V.lo Stazzone, 5 - Tel. 030/41397

CATANIA

- Via Sant'Euplio, 38 - Tel. 095/321410
- Via Etnea, 211 - Tel. 095/311662

COMO

* - Via Indipendenza, 13 - Tel. 031/260463

FIRENZE

- Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

GENOVA

- Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

LA SPEZIA

* - C.so Nazionale, 116 - Tel. 0187/503010

LECCO

* - P.zza degli Affari, 8 - Tel. 0341/365688

MILANO

- Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811
- Via Montenapoleone, 2 - Tel. 02/76001982
- C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244
- Via Paolo Sarpi, 1 - Tel. 02/341660
- P.tta S. Giorgio, 8 - Tel. 02/806056
* - Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858
* - P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/4231963

MONZA (MI)

- V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

NAPOLI

- Galleria Umberto I, 88 - Tel. 081/418436

PADOVA

- P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/44013

PALERMO

- Via Ruggero Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

ROMA

- Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 06/6798022
- P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4040706
- Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612331
- V.le Giulio Cesare, 88 - Tel. 06/380153

SASSARI

* - Emiciclo Garibaldi, 3/5/7 - Tel. 079/232020

TORINO

* - C.L.N., 251 - Tel. 011/540156

TREVISO

* - L.go Totila, 1 - Tel. 0422/53998

TRIESTE

- Via San Lazzaro, 12 - Tel. 040/65250

VENEZIA

* - Calle dello Spezier, 2766 - Tel. 041/5203329

VERONA

- Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

VOGHERA (PV)

* - P.tta Piana, 1 - Tel. 0383/43215

* Negozi affiliati

INTERVISTA CON IL NUOVO DIRETTORE ARTISTICO

LAVIA: I MIEI PROGETTI PER TAORMINA TEATRO

Prescelto per il suo dinamismo e perché conosce bene la macchina organizzativa della rassegna, l'attore-regista ha varato un programma che predilige la drammaturgia italiana contemporanea, dà spazio alla sperimentazione e conserva, con gli allestimenti di Savary e Sciacaluga, la presenza di Shakespeare, ma fuori dagli schemi - Manifestazioni per ricordare Beckett e spettacoli di strada - Come sarà utilizzato il nuovo palcoscenico del Palazzo dei Congressi - «Per il 1991 proporrò, d'intesa con Ronconi, di frugare nei tesori della Commedia italiana del Cinquecento».

UGO RONFANI



Gabriele Lavia è giovane. Mica tanto, lui dice. Invece sì, lo è. E se l'aspetto, questo è vero, toglie qualche anno all'anagrafe, giovane Lavia è e resta — anche se il tempo, naturalmente, passa anche per lui — nello spirito. Ha energie, entusiasmi e progetti in quantità inesauribili. La ripetizione l'annoia; ama rinnovarsi e, rinnovando se stesso, rinnovare il suo teatro, e il teatro del suo tempo.

Ha in comune con Strehler, Albertazzi, il Gassman che non s'era ancora fermato a meditare «nel sottoscala», un vitalismo che si nutre delle apparenze, più vere del vero, del palcoscenico. A questo vitalismo, come ad una garanzia di giovinezza e di durata, debbono aver pensato i responsabili di Taormina Arte nel proporgli la direzione artistica nel momento in cui la rassegna — aperta ad una più vasta dimensione internazionale con la crescita del Premio Europa, arricchitasi del nuovo spazio del Palazzo dei Congressi, vivacizzata da un ricambio del pubblico — si riproponeva con più ardite e dinamiche connotazioni.

Lavia era stato ospite di Taormina Arte tre volte, con altrettanti spettacoli scespiriani, nell'84 con *Amleto*, nell'87 con *Macbeth* e l'anno scorso con *Riccardo III*. Apprezzamento della critica, successo di pubblico e da parte di Lavia regista e attore la dimostrazione di saper dominare quel meraviglioso ma temibile strumento che è il teatro greco romano: luogo inghiottito dalla terra, dal mare e dal cielo, palcoscenico frequentato dai fantasmi di grandi personaggi e illustri interpreti, gradinate di pietra che possono contenere dodicimila spettatori ed anche più.

CAMBIAMENTO NELLA CONTINUITÀ

Era insomma destinato, Lavia, a figurare in una non folta rosa di candidati dalla quale estrarre il nuovo timoniere di Taormina Teatro, anche perché nel frattempo (e non senza conflittualità: il che è prova di carattere) l'attore aveva fatto esperienze di gestione nel teatro pubblico. La proposta — dice lui — l'aveva onorato, rallegrato e anche, un po', intimorito, ma adesso — per un biennio per cominciare, accordo rinnovabile — il dado è tratto; eccolo a definire negli ultimi particolari il programma per l'estate del '90, il primo della sua direzione

artistica e, «siccome bisogna guardare avanti», già pronto a ragionare sui progetti futuri.

LAVIA - Vorrei mi si giudicasse sul programma del secondo anno, quando non avrò più, come quest'anno ho avuto, dei problemi di tempi, e anche la questione degli spazi sarà stata meglio risolta, con l'entrata in funzione, non più parziale, del palcoscenico e degli auditorium del Palazzo dei Congressi. Ma fin da quest'anno ho cercato di impostare nel settore di mia competenza, il teatro di Prosa, un festival diverso dai precedenti. Che aderisse il più possibile alla natura eccezionale del luogo, alla domanda culturale dei suoi frequentatori, al modo con cui oggi si fa teatro.

HYSTRIO - *Vogliamo definire, Lavia, questa diversità, che a prima vista, quest'anno, sembra iscriversi nel criterio del «cambiamento nella continuità»?*

L. - Shakespeare, tanto per rispondere ad una domanda che mi son sentito fare, sarà anche quest'anno all'appuntamento, ma si tratterà di qualcosa di nuovo, fuori dagli schemi, non fosse che per la presenza di un regista fra i più estrosi ed inventivi. Parlo di Jérôme Savary. Taormina Arte ha stipulato un accordo con il Teatro di Chaillot di Parigi e con il Festival di Avignone per coprodurre il *Sogno di una notte di mezza estate*, che il regista ci propone come una *féerie* della tenerezza e della follia amorose, in una esplosione continua di imprevisiti, ambientazioni bizzarre, giochi d'acqua e fuochi d'artificio: gli spettatori del teatro greco-romano non si annoieranno. Sempre al teatro antico ospiteremo, di Shakespeare, *Come vi piace*, prodotto a Verona con la regia di Marco Sciaccaluga, il quale ha mostrato in precedenti regie di essere capace di uno sguardo nuovo sui classici. Ma la novità di Taormina '90 sarà l'apertura, anzi l'inaugurazione, di un nuovo palcoscenico, al chiuso, nella cornice confortevole del Palazzo dei Congressi. Un teatro vero e proprio, con quanto di meglio si può desiderare per le attrezzature e gli impianti, dove attori e registi ritroveranno le condizioni ambientali del dopo Festival, quando i loro spettacoli andranno in *tournee*. Ciò è importante; gli allestimenti risulteranno più rigorosi, saranno ridotti gli scarti fra la messinscena taorminese e quelle destinate alla futura stagione di Prosa. Avremmo voluto aprire anche una sala sottostante, ma per una questione di agibilità ancora aperta abbiamo dovuto per quest'anno soprassedere, e rinunciare di conseguenza ad almeno tre eventi minori: sarà per un altr'anno.

TANTE NOVITÀ ITALIANE

H. - *Qual è la destinazione del nuovo teatro?*

L. - Faremo, con l'intenzione di continuare in futuro, una piccola rassegna di autori italiani contemporanei. La compagnia Peppe e Concetta Barra presenterà una novità — son tutte novità, del resto — che s'intitola *Assolo per due*, un testo scritto da Barra con Lambertini: sarà così assicurata la presenza della vitalissima drammaturgia napoletana. Memé Perlini, con la compagnia *La Maschera*, metterà in scena *Donna di piacere* di Barbara Alberti, che la stessa autrice ha tratto dal suo vivace, dissacratorio romanzo. Nella rassegna figura un'altra autrice, Mariela Boggio, di cui Ugo Gregoretti curerà *Maria dell'Angelo*, un testo «laico» ma di forte ispirazione religiosa che racconta di una donna, Natuzza Evolo, che fa miracoli in un piccolo paese della Calabria: una figura affidata alla consumata esperienza di Regina Bianchi. Mi resta da segnalare, nell'ambito di questa rassegna, una nuova commedia di Enzo Siciliano, *Il cielo altissimo e confuso*, allestita dal Teatro Niccolini di Firenze, e *Testamento di sangue* di Dario Bellezza, proposto dal Beat '72 con la regia di Renato Giordano, interpreti Virginio Gazzolo, Vittorio Congia e Nunzia Greco.

H. - *Il nuovo palcoscenico sarà dunque riservato alla drammaturgia italiana?*

L. - In gran parte, ma non completamente. Il palcoscenico del Palazzo dei Congressi sarà affidato, nei giorni precedenti Ferragosto, a Glauco Mauri che curerà, con Roberto Sturno, un





omaggio a Samuel Beckett, da poco scomparso. Sarà più di un *collage*, uno spettacolo con una sua struttura unitaria, che attingerà a testi come *L'ultimo nastro di Krapp*, *Respiro*, *Frammenti*, *Improvviso dell'Ohio* e *Atto senza parole*. L'omaggio a Beckett non si fermerà qui: Mauri doppiierà e presenterà *Silence to silence*, un film inedito realizzato da Sean O'Mòrdha con la supervisione dello stesso Beckett. Inoltre — ed è un'altra novità di questa edizione — il convegno scespiriano curato da Alessandro Serpieri riguarderà quest'anno Beckett e il suo teatro.

H. - Una svolta?

L. - Non proprio. Ci sono molte ragioni per mantenere anche in futuro la presenza di Shakespeare a Taormina, ma c'era anche un ottimo motivo per ricordare anche noi, qui, il drammaturgo che ha dato una così forte impronta al teatro del secolo. Il nostro omaggio a Beckett non sarà banale; il convegno che prepara Serpieri sarà dopo quello di Genova, ne sono sicuro, un contributo non trascurabile per indagare, fuori dalle infatuazioni e dalle mode, sul senso del lavoro teatrale dell'autore di *Godot*. Lo stesso film di O'Mòrdha, girato a Dublino e in Francia, con le testimonianze di studiosi ed interpreti di Beckett, da Ellmann a Goldsmith, da Warrilow a Whitelaw, da McGowran a Magee, sarà prezioso per esplorare l'opera e il vissuto beckettiani. Nel film, oltre a tutto, viene mostrato per la prima volta il manoscritto originale di *Aspettando Godot*.

I MARINAI DI GENET E LA MORTE

H. - Resta da dire degli spettacoli alla Villa Comunale, l'altro luogo en plein air che ha ospitato in passato giovani e spesso valorose compagnie britanniche con repertorio scespiriano.

L. - La partecipazione britannica resterà. Spero di poter portare, fra l'altro, un singolare spettacolo che rivisita in modo originale la tradizione madrigalistica italiana. Alla Villa Comunale, comunque, avremo nell'ultima decade di agosto uno spettacolo danzato, a cura del gruppo Espressione contemporanea Occidente-Oriente, su un progetto coreografico di Pier Paolo Koss, che nelle nostre intenzioni deve concorrere alla riscoperta in atto dell'opera di Jean Genet. Si tratta di *Adame miroir*, un testo che Genet scrisse come prolungamento del suo romanzo *La querelle de Brest* e che, presentato da Roland Petit al *Marigny* di Parigi nel '48, con scenografie di Paul Delvaux, musiche di Darius Milhaud e costumi di Léonard Fini, non era mai stato realizzato in Italia. È un'opera torbida e attraente, dove marinai e *truands* danzano con la Morte; sarà interessante confrontare il lavoro coreografico di Koss con quello di Lindsay Kemp. Sempre alla Villa Comunale stiamo preparando una piccola rassegna sperimentale, che coinvolge finora il Gruppo Krypton di Firenze, diretto da Giancarlo Cauteruccio, e il Gruppo Fiat-Teatro Settimo, con una sua ricerca su *Giulietta e Romeo* coordinata da Gabriele Vacis.

H. - La Festa del Teatro?

L. - È in calendario, il 5 agosto, naturalmente al Teatro Anti-

co, con la partecipazione della RaiTv; nel corso dello spettacolo, condotto anche quest'anno da Baudo, saranno assegnati i Premi Eduardo, per una vita per il Teatro e per una novità italiana. Ma io vorrei che la Festa taorminese continuasse per le strade, nelle belle notti d'estate, sicché ci stiamo dando da fare affinché *clowns* e mimi realizzino delle *performances* all'aperto, come si fa a Parigi al Beaubourg o a Saint-Germain. Né vorrei dimenticare una mostra fotografica dedicata all'attore, che sarà allestita nel periodo della rassegna a cura di Ugo Volli e che si intitolerà *Autoritratto del Teatro*.

H. - A fronte della Taormina dei tanto, e a ragione, discussi *Biglietti d'oro del passato*, la direzione Lavia si caratterizza dunque, mi pare, per una rassegna della drammaturgia italiana e per un momento sperimentale, che prima era estraneo al festival.

L. - Sì; e «speriamo che incontrino», come diceva Goldoni. Ma in attesa del bilancio finale mi sembra di poter dire che il tentativo di fare emergere dalla rassegna di quest'anno una doppia linea, della drammaturgia contemporanea e della ricerca, costituisca il segnale di un rinnovamento di contenuti e di immagine.

IL RITORNO DELLE MASCHERE

H. - Il futuro di Taormina Teatro secondo Lavia?

L. - Un festival che si rispetti dev'essere programmato con un anno di anticipo. È quanto sto cercando di fare; ho avuto contatti con Luca Ronconi, per assicurarmi la sua presenza nel cartellone del '91, e ho abbozzato un programma che mi pare non sia spiaciuto al comitato promotore. Il tema di massima è già stabilito, sarà la Commedia italiana del Cinquecento, uno dei nostri «giacimenti teatrali» che non abbiamo ancora saputo esplorare. Sarebbe prematuro entrare nei dettagli, ma le riscoperte possibili non mancano. Così come un convegno di studio sul tema avrebbe, io penso, una portata anche internazionale. Vorrei coinvolgere nel progetto alcune scuole di Arte drammatica, affinché mettano in scena a loro scelta, con allievi registi e attori, testi del nostro repertorio cinquecentesco, animando infine una sorta di gara teatrale. E poi uno *stage* sulla Commedia dell'Arte, in una dimensione europea, gli Zanni redivivi per le strade di Taormina... Ci muoveremo in queste direzioni, cercheremo di trasformare questi sogni in realtà.

H. - L'opinione di Lavia sull'estate teatrale?

L. - Sento dire che i festival, autentici e no, sono un centinaio. Troppi. Non confondiamo le vetrine del *déjà vu* con i veri festival di produzione e di ricerca. Secondo me ne basterebbero una quindicina. Bisognerà pure arrivare a selezionare, l'inflazione dei festival è una debolezza, non la forza del teatro italiano. □

A pag. 14, Gabriele Lavia. A pag. 15 dall'alto in basso, due foto del «Riccardo III» di Shakespeare a Taormina Arte 1989: Lavia nella scena finale, con Monica Guerritore. In questa pagina, il Teatro Antico di Taormina in una litografia di Allan, Londra 1830.

LA RASSEGNA VISTA DAI SINDACI E DAI RESPONSABILI

NEL TURISMO CULTURALE IL FUTURO DI TAORMINA



Aria nuova a Taormina Arte, progetti di largo respiro per il futuro. Sono gli stessi amministratori pubblici ad avere coscienza e ad esprimere la volontà di una crescita qualitativa della rassegna. Come risulta dalle riflessioni e dai proponimenti che abbiamo raccolto fra alcuni responsabili della manifestazione, e che pubblichiamo qui di seguito.

MARIO BONSIGNORE, SINDACO DI MESSINA - Il Premio Europa, nato a Taormina quattro anni fa con intendimenti culturali e di legame con il Continente, può realizzare adesso, con la proposta di Strehler, per un'intesa con l'Unione dei Teatri d'Europa, un salto di qualità. Pensiamo di poter deliberare presto su questa proposta, in quanto ci sembra un momento essenziale per la vita e l'immagine culturale della Sicilia tutta.

Del resto, la scelta di trasferire il Premio Europa a fine stagione è stata dettata anche dalla volontà di scindere dal momento di spettacolo e di festa del nostro Festival di agosto, il

riconoscimento assegnato ad una personalità europea del teatro. Da alcuni anni a questa parte Taormina ha voluto aprire gli orizzonti andando oltre Shakespeare (e non vogliamo certo rinnegare gli anni a lui dedicati), per esempio con il *Faust* messo in scena da Sbragia. Contiamo molto sull'apporto di Gabriele Lavia, al quale abbiamo affidato la direzione artistica del Festival, che quest'anno si apre — com'è noto — con una coproduzione con Avignone del *Sogno di una notte di mezza estate*, per la regia di Savary. In questa logica, l'idea finale dovrebbe essere quella di produrre insieme ai grandi teatri europei un lavoro per ogni edizione. Anche il convegno su Beckett ci trova impegnati in questa linea.

NICOLA GARIPOLI, SINDACO DI TAORMINA - Il nostro sforzo è andato tutto a colmare quella distanza che separava città come Roma, Firenze e Venezia da Taormina, che conta 10.250 abitanti ma 800 mila presenze straniere all'anno con un altissimo introito per lo Stato in valuta pregiata, e



questo senza che lo Stato ci ricambi dei tanti sacrifici che dobbiamo affrontare per fognature, acquedotti, impianti di illuminazione e servizi d'ordine. Siamo onorati di avere avuto Strehler qui a Taormina e siamo disposti ad averlo più spesso a costo di fare qualsiasi tipo di sacrificio.

Per quanto riguarda la nomina di Lavia abbiamo apprezzato in questi anni la sua correttezza e la sua obiettività, oltre alle sue indiscusse doti di teatrante. Ci aspettiamo molto da lui; gli spazi di cui disponiamo sono, *in primis*, il Teatro Antico, che ha raggiunto con Carmelo Bene, Proietti e lo stesso Lavia le diecimila persone a sera; la Villa Comunale e l'area del Palazzo Duca Santo Stefano dove ha sede la Fondazione Mazullo; la sala della Biblioteca comunale e le due sale del Palazzo dei Congressi, con una capienza di 1.000 e di 250 posti. Abbiamo una stagione abbastanza lunga che va da Pasqua a tutto ottobre, circa sette mesi; e se riusciamo ad utilizzare il Palazzo dei Congressi anche per convegni, oltre che per spettacoli invernali potremo contare sull'apertura di alberghi, evitando così che i lavoratori del settore siano costretti ad emigrare nei paesi della neve, a Cortina o a Courmayeur.

ACHILLE CONTI, PRESIDENTE DELL'AZIENDA DI SOGGIORNO (fondata nel 1924) - La proposta di Strehler viene ad associarsi a quella varata da alcuni anni in collaborazione con la Comunità europea e con Ripa di Meana, che l'ha voluta e pilotata inizialmente. Ritengo che questa fusione possa rafforzare il Premio con l'apporto di nuove energie e di nuove competenze culturali, e che possa essere particolarmente positiva in una dimensione europea. Del resto, già l'anno scorso, con il convegno su Peter Brook e Grotowskj e quest'anno con Strehler e Vassiliev, il Premio Europa si è imposto in campo internazionale.



La nomina di Lavia ha colmato un vuoto, essendo la prosa l'unico settore che mancava di una direzione artistica. Lavia è un veterano di Taormina, avendo già messo in scena tre spettacoli nel Teatro Antico, che resterà la sede più importante per i grandi spettacoli nel periodo estivo (oltre alla Festa del Teatro e del Cinema). La nuova drammaturgia utilizzerà invece lo scenario della Villa Comunale; e poi adesso c'è il Palazzo dei Congressi. Ma certo il Teatro Antico ha il suo fascino millenario. Quando venne a Taormina, Goethe disse che nessun spettatore al mondo avrebbe potuto godere di uno scenario più bello di questo: e credo lo si possa dire ancora oggi.

MARIO BOLOGNARI, DEL COMITATO TAORMINA ARTE - Il Comitato ha espresso la sua soddisfazione per la proposta di Strehler, che ha per noi valore di attenzione e di riconoscimento per quello che abbiamo fatto fino a questo momento. In queste tre edizioni abbiamo cercato di distaccare, collocandolo in un diverso momento dell'anno, il Premio Europa dalla Festa del Teatro, e questo per avere un riferimento più specificatamente culturale. Per quanto riguarda la direzione di Lavia, e qui esprimo una mia posizione personale, bisognerà dare al pubblico soluzioni che rispondano alle aspettative dei diecimila spettatori che convergono al Teatro Antico. Ci aspettiamo una sottolineatura degli aspetti spettacolari del luogo, senza però perdere in qualità.

Non vogliamo infatti arrivare al puro commerciale. Stiamo inoltre tentando, dal punto di vista dell'organizzazione, di lanciare il programma del '91 già nel corso della stagione 1990. □

A pag. 17, il tutto esaurito per «La notte delle stelle» dedicata al cinema. In questa pagina, da sinistra a destra, un particolare del palcoscenico del Teatro Antico durante un concerto della Philharmonisches Staatsorchester di Amburgo e un momento mattutino durante le prove d'orchestra.

LA SCENA, MA ANCHE IL DIBATTITO CULTURALE

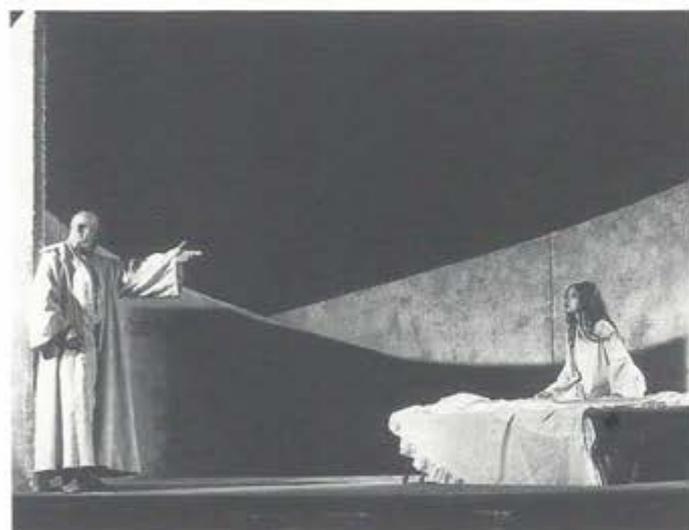
DOPO SHAKESPEARE ANCHE BECKETT

È stato Peter Brook a dire: «La nostra necessità, nel teatro post-brechtiano, fu tornare a Shakespeare» - L'invito è stato raccolto da Taormina Arte: nei due luoghi del Teatro Antico e della Villa Comunale è stato rappresentato il meglio del repertorio shakesperiano - E intanto si sono svolti convegni internazionali - Quest'anno, un omaggio all'autore di Godot.

ALESSANDRO SERPIERI

Da quando il Festival di Taormina si è esteso dal suo nucleo originario, che era quello dedicato al cinema, anche al teatro, alla musica e al balletto, la sezione teatrale ha quasi subito assunto un carattere per così dire di rassegna specializzata, dedicando il più ampio spazio alla messa in scena di opere documentarie e multimediali sull'opera del grande drammaturgo. Per molte stagioni, pertanto, a partire dall'estate del 1984, sono stati prodotti a Taormina, o sono passati per i suoi teatri, molti degli spettacoli shakesperiani più significativi di questi ultimi tempi; e non solo a livello nazionale, ma anche a quello internazionale: basti pensare alle commedie, *Midsummer's Nigh's Dream*, *Twelfth Night* e *The Tempest*, presentate in lingua originale da una delle migliori compagnie inglesi dell'ultimo decennio qual è quella dei «Cheek by Jowl» diretta da Declan Donellan, o ai drammi storici, *Edward III* e *Henry V*, allestiti dalla prestigiosa compagnia gallese del Theatr Clwyd. L'idea di una rassegna prevalentemente shakespeariana fu motivata da diverse ragioni. Innanzitutto quella di fornire un ampio ventaglio di proposte interpretative, affidate ad alcuni tra i migliori registi e attori italiani e stranieri, sull'opera dell'autore che resta il punto di riferimento imprescindibile della drammaturgia e della teatralità, perlomeno nella tradizione occidentale. Basti pensare a quanto scriveva, anni fa, Peter Brook: «La nostra necessità, nel teatro post-brechtiano, è di trovare la via per proseguire, per tornare a Shakespeare»: «tornare», cioè, al classico che per primo ha saputo rappresentare la problematicità del moderno. O si veda una dichiarazione più recente di Ariane Mnouchkine (premiata nel 1987 proprio a Taormina): «Si ha bisogno di passare per Shakespeare per parlare di contemporaneità». Ricordo, infine, che in un appassionato intervento al convegno sul tema *Mettere in scena Shakespeare* (tenutosi sempre a Taormina nel 1986) uno dei massimi esponenti della sperimentazione teatrale degli ultimi venti anni, Leo de Berardinis, ha sostenuto che «l'attore è comunque





shakespeariano, che faccia Shakespeare o altro», perché è in quei testi che l'attore, uomo unico e multiplo, trova il senso dei primi slittamenti e delle prime vertigini della coscienza moderna.

Un'altra ragione che portò alla scelta di Shakespeare come autore principale delle rassegne teatrali dal 1984 al 1989 fu quella legata agli spazi scenici disponibili a Taormina: lo straordinario teatro greco-romano e il suggestivo teatrino ricavato tra gli alberi della Villa comunale. L'anfiteatro, con la sua eccezionale capienza (circa diecimila posti) e l'imponente palcoscenico, parve agli organizzatori, e ai loro consulenti, particolarmente adatto per una drammaturgia, come quella di Shakespeare, di grande coinvolgimento spettacolare e di inesauribile ampiezza di registri, capace quindi di interessare e di colpire un pubblico vasto e composito (quale sappiamo, tra l'altro, che era il pubblico originario di Shakespeare, quello che affollava il celebre

teatro «Il Globo»). Per contrasto, il piccolo palcoscenico, con una platea di quattrocen- to posti, ricavato nei giardini, si mostrava quanto mai funzionale a sperimentazioni e a variazioni drammaturgiche sui testi shakespeariani, nonché ad offerte di spettacoli in lingua originale.

Sempre a partire dal 1984, il Comitato Taormina Arte affidò al sottoscritto — in collaborazione con uno dei più preparati studiosi di teatro, Keir Elam — il compito di organizzare convegni teatrali. Il primo fu dedicato alla «Nostalgia dell'Essere», e cioè alla nostalgia di un modello del mondo che ormai si stava dileguando, un modello di forte impianto simbolico e trascendentale che aveva consentito, fino al primo Rinascimento, una coesione generale del Senso. Della crisi tra Cinque e Seicento — rimpianto di un ordine simbolico, nascita del relativismo e del prospettivismo, moltiplicarsi indefinito dei percorsi della conoscenza — Shakespeare fu cer-

tamente uno degli interpreti più acuti e più turbati. Molti studiosi italiani e stranieri, con una folta partecipazione di pubblico, presero parte a quel convegno. E lo stesso avvenne per i successivi, dedicati, in una serie ormai lunga: ai «Procedimenti di drammatizzazione» (1985) che Shakespeare compiva rispetto alle sue fonti narrative, al «Mettere in scena Shakespeare» (1986), a «L'Eros in Shakespeare» (1987), alla presentazione di una ricerca in quattro volumi, condotta da un gruppo di studiosi dell'Università di Firenze e pubblicata con il contributo di Taormina Arte, *Nel laboratorio di Shakespeare* (1988), e infine alla teatralità del *Riccardo III* (1989). Gli atti dei convegni sono stati pubblicati, sempre per iniziativa di Taormina Arte, dalla casa editrice Pratiche di Parma.

L'operazione Shakespeare, insomma, ha avuto un'articolazione complessa e quanto più possibile funzionale. Per i convegni e per altre manifestazioni sono passati decine di



prestigiosi specialisti, sia italiani che stranieri. E sulle scene — quel che è più importante, a livello creativo e spettacolare — si sono esibite moltissime compagnie, con registi e attori di grande nome. Sarebbe troppo lungo elencarli tutti. Mi limiterò a concludere con una panoramica sulle opere shakespeariane che hanno ritrovato vita sui palcoscenici taorminesi.

Sono state presentate quasi tutte le grandi tragedie: *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Re Lear* (quest'ultima in una riduzione preparata appositamente per la interpretazione straordinaria di Paola Borboni). Ci sono stati anche diversi allestimenti di drammi storici: *Edoardo III* (di cui pure resta controversa la completa paternità shakespeariana), *Riccardo III*, *Enrico V*. Due i cosiddetti «drammi romani»: *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*. Molte le commedie, e più d'una in due diverse messe in scena, di compagnie italiane e di compagnie inglesi: *Il sogno di una notte di*

mezza estate, *Il mercante di Venezia*, *La dodicesima notte*, *Tutto è bene quel che finisce bene* e *Misura per misura*. Dei drammi romanzeschi, che costituiscono la fase conclusiva della drammaturgia shakespeariana, sono stati presentati il primo (*Pericle, principe di Tiro*) e l'ultimo (*La tempesta*). E a tutti questi drammi vanno aggiunti i *collages* di varie opere, presentati da molti registi e attori, nonché la drammatizzazione di 34 sonetti allestita nel 1984 da Giancarlo Sbragia. Come si vede, il pubblico ha potuto seguire in questi anni buona parte della produzione di Shakespeare. E la prossima estate potrà vedere l'adattamento che Jérôme Savary farà del *Sogno di una notte di mezza estate* e il *Come vi piace* con Mario Scaccia per la regia di Marco Sciaccaluga. Il convegno annuale, invece, si sposterà per una volta su un altro drammaturgo, probabilmente il più grande dell'ultimo trentennio, Samuel Beckett. Ma anche in questo caso non si tratterà di un in-

contro di studi sganciato dagli eventi teatrali, in quanto il tema è stato concordato con il nuovo direttore artistico, Gabriele Lavia, in stretta connessione con lo spettacolo beckettiano che sarà offerto da Glauco Mauri. Ma ci sarà ancora spazio per Shakespeare a Taormina, come mi conferma informalmente lo stesso Lavia. □

A pag. 19, dall'alto in basso, «*La tempesta*» messa in scena da Carlo Cecchi, 1984; Alberto Mancio e Gabriele Lavia in «*Amleto*», 1984. A pag. 20, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Cecchi prova «*La tempesta*», 1984; Enrico Maria Salerno e Maddalena Crippa in «*Otello*», regia di Giancarlo Sbragia, 1985; Valeria Moriconi e Massimo De Francovich in «*Antonio e Cleopatra*», regia di Giancarlo Cobelli, 1988. In questa pagina, da sinistra a destra, Paola Borboni in «*Paola Borboni è Lear*», regia di Gino Zampieri, 1985; una scena del «*Sogno*» con Roberto Sturmo e la regia di Glauco Mauri, 1988.

SHAKESPEARE «IN ORIGINALE» ALLA VILLA COMUNALE

COME TAORMINA ARTE RINGIOVANISCE WILLIAM

Il consulente inglese della rassegna racconta com'è nata e come si è sviluppata l'idea di presentare versioni made in England dell'elisabettiano.

JOHN FRANCIS LANE



Tengo molto caro il ricordo di un *Come vi piace* recitato in inglese dagli attori del Cafe La Mama di New York nel 1977, nel giardino di Villa Comunale, in tempi in cui il Festival teatrale di Taormina non era ancora istituzionalizzato. Quel giardino voluto da una signora inglese, moglie del sindaco di Taormina all'alba di questo secolo, fu una scenografia «naturale» da foresta incantata per i personaggi di Rosalinda e compagni, che il regista Andrei Serban volle spostare (con noi spettatori) da uno spiazzo ad un altro durante lo spettacolo.

Quando gli amici di Taormina mi manifestarono la volontà di riservare nel programma annuale uno spazio ad uno Shakespeare «in originale», proprio in quel giardino magico ideato da Florence Trevelyan, ne fui entusiasta, e mi misi subito a cercare qualche compagnia che potesse non solo rappresentare il Bardo di Stratford-upon-Avon in originale, ma magari anche offrire un saggio del «nuovo teatro» inglese, degno del ricordo lasciato dal gruppo newyorkese. Capita spesso, infatti, che gli spettacoli «ufficiali» che vengono esportati dalla Gran Bretagna sappiano troppo di tradizione.

IN UN EX MAGAZZINO

Ebbi la fortuna di scoprire a Londra, nel gennaio del 1985, un gruppo che aveva già guadagnato un'ottima reputazione in tournée in provincia (dove d'altra parte oggi si deve spesso andare per cercare il meglio del teatro contemporaneo britannico), ma che approdava a Londra per la prima volta. Mi raggiunsero a Londra gli amici di Taormina Arte e andammo a vedere questo gruppo, *Cheek By Jowl*, al Donmar Warehouse, un ex-magazzino nel cuore del Covent Garden. Fummo tutti entusiasti dello spettacolo, *Pericle*, allestito dal regista Declan Donnellan e dal suo scenografo Nick Ormerod con semplicità e incisività recitativa. Erano le ultime repliche di uno spettacolo che avevano portato in giro anche all'estero per molto tempo. Ci offrirono invece il loro nuovo spettacolo, un *Sogno di una notte di mezza estate* che avrebbero messo in scena per un piccolo festival in Inghilterra, prima di portarlo nel giardino della Villa Comunale di Taormina. Ci fidammo «a scatola chiusa» e non ne fummo delusi.

Il *Cheek by Jowl* (il nome del gruppo viene

proprio da una battuta del *Midsummer's Night's Dream* e vuole dire «guancia a guancia») aveva ambientato il *Sogno* shakespeariano in un villaggio inglese, e fu molto apprezzata dal pubblico e dalla critica di Taormina la freschezza paesana che Donnellan e Ormerod ottenevano dai loro bravi giovani interpreti. Durante lo stesso festival del 1985 presentammo in vari luoghi della città anche il gruppo di musica da camera, *Camerata of London*, con il musicista Barry Mason e la moglie, il soprano Glenda Simpson, che con i loro compagni interpretarono canzoni dalle opere di Shakespeare. Ebbero molto successo anche loro, riuscendo addirittura «a furor di popolo» a interrompere per un'oretta la concorrenza che veniva dai suonatori ambulanti di una trattoria nelle vicinanze della piazza dove i *Camerata*, in costumi elisabettiani, avevano radunato molti ascoltatori. Il successo avuto da *Cheek by Jowl* ci indusse ad invitare il gruppo anche per il festival del 1986, questa volta con *La Dodicesima Notte*, andato in scena in Inghilterra qualche giorno prima di arrivare alla Villa Comunale. Nel frattempo, a Londra il gruppo aveva vinto l'ambito Premio Laurence Olivier co-



me «migliore nuova compagnia rappresentata sui palcoscenici londinesi nel 1985». Per Donnellan e i suoi compagni fu di nuovo un trionfo. Venne molto apprezzata la vena umoristica dell'allestimento, con tocchi di melanconia. Nello stesso programma alla Villa Comunale del 1986, fu inserito uno spettacolo di mimo *Shakespeare the Works*, dove i bravissimi Nola Rae e John Mowat si ispiravano a Shakespeare. Piacque molto una versione di *Giulietta e Romeo* in cui i due mimi interpretavano ironicamente tutti i personaggi della tragedia, e una mini-versione di *Amleto* che Nola Rae presentava utilizzando le sue mani guantate, in un teatrino per marionette.

Nel 1987, per tentare di offrire un'esperienza shakespeariana più robusta, abbiamo offerto il *Teatr Clwyd*, una compagnia di lingua inglese che ha base nel Nord del Galles, con la direzione artistica di Toby Robertson, che ha firmato la regia di un testo, *Edward III*, che molti studiosi consideravano come un inedito di Shakespeare anche se — come hanno constatato tutti — soltanto qualche battuta poteva essere forse degna del grande elisabettiano. L'opinione attuale è che questo curioso e affascinante dramma storico potrebbe essere stato iniziato dal grande Will e in seguito abbandonato. Fu in ogni caso un avvenimento di grande interesse per la critica, e fu apprezzata anche l'edizione dell'*Enrico V* che la stessa compagnia ha rappresentato con la regia di Christopher Selbie. Lo stesso attore Ian McCulloch interpretava i ruoli di Enrico V e del giovane Eduardo III. Per il 1988, i *Cheek by Jowl* sono tornati a Taormina per la terza volta, offrendo in prima mondiale la loro messinscena della *Tempesta* di Shakespeare. È stato lo spettacolo più audace del duo Donnellan-Ormerod. Il personaggio del Re di Napoli nel testo originale nella messinscena di Donnellan è diventato una Regina, vestita alla maniera di Margaret Thatcher. Ma la caricatura della Signora di Ferro interpretata dall'attrice Anne White non fu motivata soltanto dal desiderio di far ridere come al cabaret. Donnellan è impegnato politicamente, com'è d'altra parte confermato dalla sua scelta di attori di colore per alcuni ruoli (Miranda, la figlia di Prospero, era l'attrice Cecilia Noble, di pel-

le nera, e questo non perché il regista voleva darle qualche significato particolare ma perché Donnellan come molti suoi colleghi, vuole dare spazio nella distribuzione agli attori delle minoranze etniche che ormai sono inglesi quanto gli attori di pelle bianca). Facendo vedere la Thatcher come una donna di potere arrogante, prepotente e ridicola. Donnellan ha voluto dire ciò che pensa della società inglese degli anni Ottanta. Infatti — come ha sottolineato il critico del *Giornale di Sicilia* Renato Tomasino — la metafora dell'isola viene presentata come «un'Utopia dove vorrebbero fuggire i teatranti inglesi per sottrarsi dalla dura realtà, quella governata dalla Thatcher con tagli ai contributi, sfolimenti della compagnie e repressione di fatto delle avanguardie della Fringe».

Nel 1989, Shakespeare «in originale» è stato lasciato nel cassetto e alla Villa Comunale, per rappresentare le nuove tendenze del teatro d'Oltremarica, abbiamo voluto offrire un gruppo che ormai è quello più acclamato in questi ultimi tempi (dopo *Cheek by Jowl*, che continua le sue attività, anche se Donnellan e Ormerod alternano adesso il lavoro con il gruppo originario con messinscena al National Theatre). Il gruppo *Théâtre de la Complicité* — il nome francese è dovuto al fatto che i fondatori si sono conosciuti a Parigi mentre studiavano mimo con Lecoq — ha portato a Taormina uno spettacolo delizioso, *The Phantom Violin*, inventato da Gerard McBurney che — come ha scritto Rodolfo Di Giammarco sulla *Repubblica* — «è un *divertissement* a metà fra l'operetta e la classica (e macabra) pantomima di anglosassoni; una fusione di mimica, dialoghi, musica e canto, col propellente di effetti romanzeschi, in omaggio al Diorama di Daguerre». Per il prossimo futuro, non mancherà senz'altro un ritorno «in originale» del sommo poeta inglese, ma nel frattempo è in programma per il 1990 un'altra sorpresa dal teatro *Off* d'Oltremarica. □

A pag. 22, Gabriele Lavia, Monica Guerritore, Furio Bordon e John Francis Lane alla conferenza stampa del «Riccardo III», 1989. In questa pagina, da sinistra a destra, una foto di «The Tempest», *Cheek By Jowl* Company, 1988; «The Phantom Violin», *Théâtre de la Complicité*, 1989.

William in Sicilia

Ricordiamo gli spettacoli presentati al Teatro Antico di Taormina dal 1984: netta la prevalenza di Shakespeare.

ANNO 1984 - *Amleto* di W. Shakespeare con Gabriele Lavia, Rossella Falk, Umberto Orsini, Monica Guerritore, regia di Gabriele Lavia - *La tempesta* di W. Shakespeare, regia di Carlo Cecchi.

ANNO 1985 - *La dodicesima notte* di W. Shakespeare con Glauco Mauri, regia di Marco Sciacaluga - *Otello* di W. Shakespeare con Enrico Maria Salerno, Eros Pagni, Maddalena Crippa, regia di Giancarlo Sbragia - *Paola Borboni è Lear* da Shakespeare con Paola Borboni, regia di Gino Zampieri.

ANNO 1986 - *Il mercante di Venezia* di W. Shakespeare con Gianrico Tedeschi, Paola Gassman, Luciano Virgilio, regia di Orazio Costa Giovangigli - *Pericle principe di Tiro* di W. Shakespeare con Tino Carraro, Giuseppe Pambieri, regia di Gino Zampieri - *Giulio Cesare* di W. Shakespeare con Massimo Foschi, Ivo Garrani, Corrado Pani, Aldo Reggiani, regia di Krzysztof Zanussi - *Tutto è bene quel che finisce bene* di W. Shakespeare con Valeria Moriconi, Mariano Rigillo, Pina Cei, regia di Aldo Trionfo.

ANNO 1987 - *Macbeth* di W. Shakespeare con Gabriele Lavia e Monica Guerritore, regia di Gabriele Lavia - *Misura per misura* di W. Shakespeare con Giulio Brogi, Aldo Reggiani, Elisabetta Pozzi, regia di Jonathan Miller.

ANNO 1988 - *Sogno di una notte di mezza estate* di W. Shakespeare con Glauco Mauri, Massimo Foschi, Gianna Giachetti, Roberto Sturmo, regia di Glauco Mauri - *Antonio e Cleopatra* di W. Shakespeare con Valeria Moriconi, Massimo De Francovich, regia di Giancarlo Cobelli.

ANNO 1989 - *Riccardo III* di W. Shakespeare con Gabriele Lavia e Monica Guerritore, regia di Gabriele Lavia. □

STREHLER (E VASSILIEV) DOPO BROOK

L'EUROPA DEI TEATRI ONORA I SUOI MAESTRI

La consegna dei premi è stata l'occasione per una valutazione critica del loro lavoro - Proposta dal direttore del Piccolo la fusione di Taormina-Europa col riconoscimento che intende assegnare l'Unione dei Teatri d'Europa - Vassiliev: «Evviva la Perestroika, ma senza troppe illusioni».

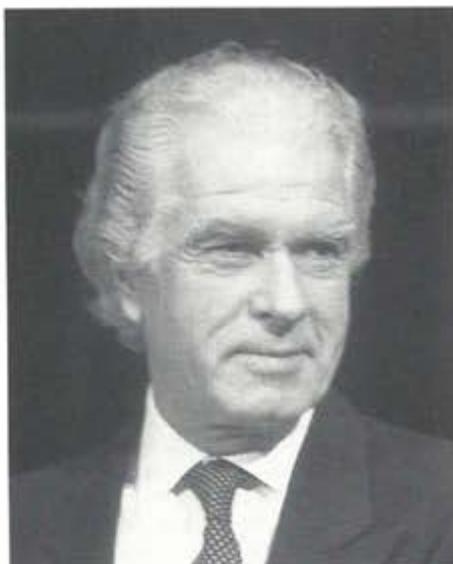
FURIO GUNNELLA

Giorgio Strehler ha lasciato, il tempo del penultimo week end di maggio, il *Faust-frammenti-parte prima e*, in gran forma (il patto dell'eterna giovinezza contratto con Mefisto deve trasferirsi agli interpreti) è andato a Taormina a ricevere il Premio Europa per il Teatro. A Taormina c'era anche Anatolij Vassiliev, con l'aria emaciata dell'artista errante, al quale la giuria, presieduta dal critico francese Guy Dumur, ha attribuito un premio speciale «per le nuove realtà teatrali europee».

Le manifestazioni sono state il preludio a Taormina Arte 1990, in calendario fra l'11 luglio e il 2 settembre nelle cinque sezioni balletto, cinema, teatro, video d'autore e musica, per le quali hanno lavorato i direttori artistici Anastasi, Valentini, Lavia e Sinopoli. La dimensione europea della rassegna, che s'è aggiunta a quella della festa videotrasmissa al Teatro Antico, e uno slancio operativo nuovo, dovuto all'apertura del Palazzo dei Congressi — che è una modernissima macchina organizzativa con un attrezzato palcoscenico — hanno determinato un promettente rilancio di Taormina Arte. Accompagnato da una presentazione degli atti del Convegno su Peter Brook, il premiato dell'89, da un incontro internazionale delle riviste di teatro in collaborazione con *Sipario* e da conferenze, dibattiti e testimonianze (dove la parte autobiografica o celebrativa si è congiunta con l'analisi critica) intorno e con Vassiliev e Strehler, lo stesso *coup d'envoi* del Premio Europa ha evidenziato una Taormina Arte culturalmente più strutturata, di qualità.

LA MOTIVAZIONE

Finanziariamente consistente (60.000 Ecu, oltre 90 milioni di lire) e patrocinato dalla Cee, il Premio Europa è destinato — come si sa — a persona o istituzione teatrale che abbia contribuito allo sviluppo dei rapporti culturali nel Continente. L'attribuzione quest'anno, del premio, a Strehler, è andata al regista — diceva la motivazione — ma anche al direttore, all'animatore culturale, all'attore, allo scrittore, al pedagogo e al propugnatore di una globale «idea di teatro radicata



nel tessuto sociale e politico», al «costruttore di un'opera che è pietra angolare dell'edificio del teatro europeo, così come si è andato configurando nel dopoguerra».

«Sono un vecchio, convinto federalista che crede nell'unità dell'Europa e che, nell'attesa, fa teatro. Ma l'Europa unita non dev'essere un'Europa omologata, stessa cultura, stessa lingua, stessi costumi. Dev'essere un'Europa viva per le diversità, per le culture, le lingue, i dialetti. E i suoi teatri». Così ha detto Strehler al microfono subito dopo avere ricevuto dalle mani del sindaco di Taormina l'assegno e la scultura del premio. Prima, nel ringraziare per il Premio speciale di 16.000 Ecu, Anatolij Vassiliev — «protagonista delle nuove realtà europee» come dice la motivazione — aveva detto allo stesso microfono la sua commozione per la comprensione e l'intelligenza con cui il pubblico italiano aveva seguito la sua opera.

I fotografi hanno accomunato nei loro flashes l'abito elegante di Strehler e la sahariana nera di Vassiliev. Fra i tavoli dell'albergo-chiostro del San Domenico, alla cena di gala, Grigori Glady, trasformatosi in cameramen dopo essere stato lo stupefacente prota-

gonista di una scena da *L'Idiota* di Dostoevskij nella performance degli attori di Vassiliev al Palazzo dei Congressi, ha filmato scene di fraternizzazione teatrale «dall'Atlantico agli Urali».

IL PREMIO DOMANI

Ma c'è stato altro: la proposta di Strehler di studiare la fusione del Premio europeo di Taormina con il Premio Europa per il Teatro promosso, patrocinatori François Mitterrand e Jack Lang, dall'Unione dei Teatri Nazionali; dunque l'assunzione istituzionale di una dimensione soprannazionale dell'iniziativa siciliana. E il progetto di ripetere nelle edizioni future l'assegnazione del Premio speciale toccato quest'anno a Vassiliev, affinché alla celebrazione di una «gloria europea» s'affianchi sempre la segnalazione di figure ed eventi che introducono sulla scena elementi di rottura e di rinnovamento.

Nel progetto di unificazione e, nel contempo, di diversificazione del Premio Europa — se sarà concretato, come sembra — non dovrà sparire, a nostro avviso, il momento di riflessione culturale. L'incontro-dibattito con Vassiliev coordinato da Quadri, ad esempio, è stata un'utile ricognizione nei «misteri» della perestroika teatrale, essendo emerse le difficoltà che uno spirito libero come il direttore della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca incontra tuttora nel suo Paese (su questo l'Occidente deve disincantarsi), e avendo consentito di valutare più realisticamente il valore della lezione del regista, fra Cecov e Pirandello, nel contesto di un'estetica e di un sistema teatrali che erano bloccati.

REALTÀ RUSSE

Vassiliev ha affidato ai suoi attori il compito di ringraziare con una *performance* analoga a quella, recente, per il Festival di Parma. Gli attori Grigori Glady, Natalia Kolyakanova, Irina Tomilina, Yuri Alshits, Oleg Belkin, Vasily Skorik e Nikolai Chindyakin hanno dato un saggio del «metodo Vassiliev» recitando brani da *L'Idiota* di Dostoevskij, da Pirandello (l'ormai famosa scena dell'in-

contro fra il padre e la figliastra nell'atelier della signora Pace dai *Sei personaggi*) e da Dumas *La torre di Nesle*. Espressività slava, rigore stanislavskiano, spleen e ironia, interiorizzazione dei ruoli «alla Jovet» ma, soprattutto, destabilizzazione costante del tritume accademico: questo Vassiliev esige dai suoi attori, e questo da essi ottiene. «Per riportare il testo ai valori originari voluti dall'Autore». Lo ha detto nella conferenza stampa nella quale, con generale stupore, ha moderato gli entusiasmi occidentali per la *pe-restroika*. «La mia situazione in Urss resta difficile. C'è il fiume dei cambiamenti ufficiali, quello misterioso del popolo russo e, in mezzo, la nomenclatura culturale continua a resistere ai cambiamenti».

Ma sono state le due giornate di studio con e per Strehler — conclusesi con una doppia lettura di pagine dal libro *Io Strehler*, scritto a quattro mani con Ugo Ronfani e in coppia con la Lazzarini dall'*Elvira* di Jovet — che hanno offerto bene la misura di ciò che può essere una manifestazione culturale organizzata intorno ad un premio. Momenti (inevitabili) di enfasi celebrativa, brandelli di saggistica agiografica ma anche, nel giro di testimonianze grate, o affettuose (quelle fervidissime della Villosi e della Lazzarini, o l'indagine scavatissima di D'Amato sul «gusto per il rischio» dell'invenzione strehleriana, o l'onirico, kafkiano ricordo della prima visita al *Piccolo* di Pagliaro) il profilo vero, umano quasi disarmato del «mostro sacro» Strehler.

L'OMBRA DI JOUVET

Ai contributi di studiosi stranieri — Bernard Dort, Guy Dumur, Rolf Michaelis — si sono aggiunti quelli di critici italiani, attori e registi passati o in servizio sul palcoscenico del *Piccolo*, da Tian a Bertani, da Carraro a Dettori, da Mauri a Battistini, da Carpi a Frigerio. Si è così ricomposta una «leggenda strehleriana» già altre volte udita (l'infanzia accanto alla madre musicista che gli rivelò il teatro, la tirannia del regista esigentissimo alle prove, la tentazione dell'impegno politico ma l'orrore per il «gioco dei potenti», etc.), e si sono udite molte riflessioni serie, come quelle di Lombardo sull'approdo dell'ultimo Strehler a un immaginario metateatrale, di Davico Bonino sull'iniziale interesse per la drammaturgia italiana contemporanea, di Poesio sulla stagione cecoviana del regista, o della Gregori sulla «tentazione faustiana», totalizzante, eppure improntata sempre a spirito di servizio per il teatro di uno Strehler che, oggi, si misura con il capolavoro di Goethe. Ci voleva l'incontro di Taormina per ritrovare dietro alla personalità proteiforme, ufficializzata, del direttore del *Piccolo*, semplicemente l'uomo. «Faccio il *Faust*, recito per essere con loro, con i miei attori. Per ritrovarmi come alle origini... Non riuscirò mai a dirvi cos'è stato, nel *Faust*, ritrovare la solitudine dell'attore davanti al testo dopo essere stato, come regista, responsabile di ogni cosa... Forse ho recitato sempre, sento il bisogno di mostrare ciò che voglio dagli attori, non sono come Bergman che li persuade "in confessione"». E poi la legge per il buon governo teatrale, il sogno europeo, l'ombra venerata di Jovet. E l'entusiasmo, quello di una «faustiana immortalità». □

A pag. 24, Giorgio Strehler, Premio Europa 1990 per il Teatro. In questa pagina, Peter Brook e la figlia Irina a Taormina nel 1989.

GLI ATTI DEL CONVEGNO DELL'89



Un cin cin con Brook

In occasione della consegna dei premi Taormina Europa 1990 sono stati presentati gli Atti del convegno su Peter Brook, svoltosi l'anno scorso, in occasione della consegna al regista del premio per l'89.

Gli Atti, coordinati da Georges Banu e Alessandro Martinez, e pubblicati da Ubulibri con il contributo della Sicilcasse, sono stati l'occasione per un dibattito coordinato da Franco Quadri. Fra le testimonianze che chiudono il volume, ci è parsa singolare e divertente quella di Marcello Mastroianni: ne pubblichiamo una parte.

Ho lavorato con Peter Brook in un'unica occasione, l'allestimento di *Cin cin* a Parigi nel 1984. Forse non era l'occasione ideale per incontrarlo, una commedia certamente simpatica, ma non il genere di spettacolo che predilige. Forse avrei preferito partecipare a uno dei suoi grandi spettacoli, magari un classico. Ho un buon ricordo di quello spettacolo, con Peter Brook ho lavorato bene, a parte forse gli esercizi indiani la mattina. Non avevo l'età per fare quel tipo di cose, ma poi mi sono prestato docilmente... e sono uno che la mattina non vuole nemmeno fare colazione, eppure mi sono sottoposto anche a questo, anche se in realtà mi pareva una cosa un po' sproporzionata rispetto a quello che stavamo facendo in scena. Eravamo solo due attori, io e Natasha Parry. Natasha era molto zelante, credeva molto in questi esercizi, facevamo dei giochi con la voce. Io mi dicevo: «Va bene, facciamolo», non l'avevo mai fatto in precedenza...

Il metodo di lavoro di Brook non si limitava però a quegli esercizi. Ci spingeva sempre a sentirci il più liberi possibile. Anzi, visto che facevamo la parte di due cornuti ubriacconi, ci diceva: «Bevete pure, divertitevi». Dava molta libertà agli attori. Voleva proprio che ci sentissimo liberi, padroni della scena. Ci ha fatto fare delle cose molto interessanti. Per esempio, a un certo punto ci ha detto: «Ora fatelo in inglese». Per Natasha andava bene, ma io l'inglese non lo sapevo. Ero costretto a inventare le parole, a esprimermi con i gesti per farmi capire. Il teatro è diverso dal cinema; è la parola che conta. Al cinema, sono le immagini. Invece, quando devi sforzarti di cercare le parole per esprimerti in una lingua che non conosci, riesci a dare alle poche parole che conosci una grande forza. Questa è stata forse la parte più interessante del mio lavoro con Brook. Abbiamo provato persino in spagnolo.

Il mio primo incontro con Brook è stato molto simpatico. Ero a Quiberon, in Francia, una stazione termale dove si va per riposarsi, e nel ristorante dell'albergo vidi Peter Brook con la moglie. Non lo conoscevo, me l'hanno indicato e mi hanno detto chi era. Ma naturalmente lo conoscevo di fama. Era qualche anno che volevo tornare al teatro e pensai che mi sarebbe piaciuto farlo con un regista come lui. La mattina dopo, lo vidi posare la chiave della camera in portineria; stava lasciando un biglietto per me. Ci siamo presentati. Mi ha detto che mi voleva fare una proposta. Ho detto: «Che caso, anche io pensavo...». Mi ha detto: «Allora si legga la lettera», dove mi proponeva di fare appunto *Cin cin*, con sua moglie e la sua regia. Ha detto: «Potremmo cominciare le prove verso novembre» (era estate) «e dato che mi piace fare... come si dice in Italia, cotta e mangiata...». È stato tutto molto naturale... Non è possibile confrontare il metodo di Brook con quello di altri registi con cui ho lavorato, come Luchino Visconti. Brook ti dà delle indicazioni precise, Visconti invece recitava tutto, ti faceva vedere lui e pretendeva che tu eseguiessi esattamente quello che aveva fatto, sia per i ruoli maschili che per quelli femminili. Brook invece ti parla dello stato d'animo del personaggio, delle sue origini, del suo modo di essere. Poi vuole che tu inventi. In teatro non mi era mai accaduto di lavorare in questo modo, ed è stato molto interessante.

Mi piacerebbe lavorare di nuovo con Brook. Un attore non può che essere entusiasta di lavorare con un regista come lui. Probabilmente *Cin cin* ha avuto molta risonanza anche perché io sono andato a recitare in francese a Parigi, e questo ha sorpreso i francesi, ma è stato lui, con il suo carisma, a dare a questo spettacolo un'impronta significativa... *Intervista a cura di John Francis Lane*

11-15 Luglio



Teatro Antico
11, 12, luglio

Balletto di Amburgo
John Neumeier
Compagnia di Balletto dell'Opera di Amburgo
IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
Balletto di John Neumeier da William Shakespeare
Musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy György Ligeti
Musica per strumenti meccanici

Teatro Antico
14, 15 luglio

Balletto di Amburgo
John Neumeier
Compagnia di Balletto dell'Opera di Amburgo
IL CORNO MAGICO DEL FANCIULLO
QUINTA SINFONIA DI GUSTAV MAHLER
Due balletti di John Neumeier
Musica di Gustav Mahler
Prima italiana

Presidente Gian Luigi Rondi
Direttore Artistico Sandro Anastasi

Teatro Antico
Palazzo dei Congressi
20, 29 luglio

XXXVI Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina

VIII Settimana del cinema americano

Finestra sul cinema italiano

Rassegna del giovane cinema americano

Taormina TV

Teatro Antico
29 luglio

UNA FESTA PER IL CINEMA

Consegna dei Premi Cariddi e Maschere di Polifemo
Spettacolo condotto da Pippo Baudo

Ripresa diretta RAIUNO

20-29 Luglio



Cinema

Direttore Artistico
Valentina Valentini
Direzione Tecnica
Agostino Conforti

Villa Comunale
Palazzo dei Congressi
28/30 agosto

V Rassegna Internazionale del Video d'Autore

Opere video e videoinstallazioni di Marcel Odenbach
Studio Azzurro, Shgeko Kubota
Michael Klier e Gabor Body

30 Luglio | 24 Agosto



Teatro

Direttore Artistico Gabriele Lavia

Teatro Antico
5 agosto

UNA FESTA PER IL TEATRO

Consegna dei Premi Eduardo
Una novità italiana
Una vita per il teatro
Spettacolo condotto da Pippo Baudo
Ripresa diretta RAIUNO

Teatro Antico
8, 9, 10, 11, 12 agosto

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di William Shakespeare
Regia di Jérôme Savary
Coproduzione Taormina Arte, Théâtre National de Chaillot e Festival de Avignon
Prima italiana

Teatro Antico
17, 18, 19 agosto

COME VI PIACE di William Shakespeare con Mario Scaccia, Laura Marinoni e Giovanni Crippa
Regia di Marco Sciaccaluga

Villa Comunale
Palazzo dei Congressi

Vedere nella pagina attigua il programma particolareggiato

28-30 Agosto



Video d'Autore

26 Agosto | 2 Settembre



Musica

Presidente
Giacchino Lanza Tomasi
Direttore Musicale
Giuseppe Sinopoli

Teatro Antico
26 agosto

Orchestra del Festival dello Schleswig-Holstein
Direttore Semyon Bichkov
Violoncellista Mstislav Rostropovic
Anton Dvořák
CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA op. 104
Pjotr Il'ic Čajkovskij
SINFONIA n. 4 in fa minore, op. 36

Teatro Antico
27 agosto

Orchestra del Festival dello Schleswig-Holstein
Direttore Semyon Bichkov
Duo pianistico Katia e Marielle Labeque
Hector Berlioz
IL CARNEVALE ROMANO
Francis Poulenc
CONCERTO PER DUE PIANOFORTI E ORCHESTRA
Hector Berlioz
SINFONIA FANTASTICA op. 14

Teatro Antico
31 agosto, 2 settembre

Philharmonia Orchestra
Richard Strauss
SALOME
Salome Janis Martin
Herodias Eva Randova
Herodes Joseph Protschka
Jokanaan Alfred Muff
Narraboth Vinson Cole
Direttore Giuseppe Sinopoli
Esecuzione in forma di concerto

Teatro Antico
1 settembre

Philharmonia Orchestra
Direttore Giuseppe Sinopoli
Gustav Mahler
SINFONIA N. 6 in la minore

TAORMINA ARTE'90 Teatro

Villa Comunale
30, 31 luglio
Kripson S.n.c. presenta

ALBERI

OPERA PER AMBIENTE
di Giancarlo Cauteruccio
Consulenza al progetto Toni Verità
Progetto luci Alberto Mariani
Interpreti Fulvio Cauteruccio,
Daniela Cerri, Annibale Pavone,
Lorella Serni, Roberto Visconti,
Giulia Weber
Progetto scenico e regia
Giancarlo Cauteruccio

Palazzo dei Congressi
1, 2 agosto
ASSOLO PER DUE

Spettacolo in concerto
di Peppe Barra e Lamberto Lambertini
con Peppe Barra
e la partecipazione a sorpresa
di Concetta Barra
Musiche a cura di Savio Riccardi
otto orchestrali e tre coristi
Scene Mario Carotenuto
Costumi Annalisa Giacci
Regia Lamberto Lambertini

Villa Comunale
3, 4 agosto
Sebastiano Calabrò
presenta Regina Bianchi in

MARIA DELL'ANGELO

di Maricla Boggio
Scene Francesco Autiero
Costumi Mariolina Bono
Regia Ugo Gregoretti
Una produzione Attività Produttive
Associate APAS

Palazzo dei Congressi
6, 7 agosto

La Compagnia La MASCHERA
diretta da Memè Perlini presenta

DONNA DI PIACERE

con Maria Teresa Vianello,
Isabella Martelli
Scene e costumi Antonello Aglioti
Trama dal romanzo *Donna di Piacere*
di Barbara Alberti - Mondadori 1980

Teatro Antico
8, 9, 10, 11, 12 agosto

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

di William Shakespeare
Regia di Jerome Savary
Adattamento di Jean Michael Déprats
Coproduzione Taormina Arte,
Theatre National
de Chaillot, Festival d'Avignon
Costumi Micheal Dussarat
Scene Michel Lebois
con Regis Bouquet, Valérie Vogt,
Arthur Nauzyciel, Marc Zammit,
Friederike Laval, Natacha Amal,
Patrick Dupont-Deshais,
Olivier Capellier,
Bruno Raffaelli, Mona Hefre,
Dominique Marcas, Maxime Lombard

Palazzo dei Congressi
12, 13 agosto

La Compagnia Glauco Mauri
presenta

DAL SILENZIO AL SILENZIO

Atti unici e poesie di Samuel Beckett
Traduzione di Carlo Fruttero
e Franco Lucentini

Silence to Silence di Sean O' Mordha
(film documento con la supervisione
di Samuel Beckett).

L'ultimo nastro di Krapp (1957)
Respiro (1968)

Frammento di Teatro I (1950)
Improvviso dall'Ohio (1980)
Atto senza parole I (1956).

Interpreti Glauco Mauri
Roberto Sturno

Regia Glauco Mauri
Scene e costumi Manuel Giliberti
Una produzione
Compagnia Glauco Mauri
Taormina Arte 90

Palazzo dei Congressi
16, 17 agosto

L'AMFIPARNASO

di Orazio Vecchi
Compagnia Trestle Theatre
di Orazio Vecchi
Regia e maschere Toby Wilsher
Direzione musicale Peter Joucla
Scenografia Sally Preisig
Costumi Margot Eagle
Creato e coreografato
dalla Compagnia

Teatro Antico
17, 18, 19 agosto

OSI '85 S.r.l. Produzioni Teatrali
in collaborazione
con l'Estate Veronese
presenta

COME VI PIACE

di William Shakespeare
con Laura Marinoni, Giovanni Crippa,
Vittorio Franceschi,
Giampiero Fortebraccio, Sara Bertela
e con la partecipazione straordinaria
di Mario Scaccia
Regia Marco Sciacaluga
Scene Alberto Andreis
Costumi Valeria Manari
Musiche Arturo Anecchino

Villa Comunale
20, 21 agosto

STUDIO PER LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA DI SHAKESPEARE

Progetto e composizione
Laura Curino, Roberto Tedesco,
Gabriele Vacis
con Laura Curino, Lucilla Giagnoni,
Valter Malosti, Marco Paolini,
Lucia Riggio

Regia Gabriele Vacis
Ambiente e scelte musicali
Roberto Tarasco

Palazzo dei Congressi
21, 22 agosto

TESTAMENTO DI SANGUE

di Dario Bellezza
regia di Renato Giordano
con Virginio Gazzolo, Vittorio Congia,
Nunzia Greco, Felice Leveratto,
Enzo Saturni, Nuccio Siano,
Marzia Spanu, Gerardo Galdi.
Scene e costumi Salvatore Manzella
e Giulio Cesare Perrone
Musiche Renato Giordano
Produzione Beat '72

Villa Comunale
24, 25 agosto

ADAME MIROIR

Compagnia Pier Paolo Koss
in collaborazione con Conseil
International de la Danse

UNESCO Parigi
Testo per la danza di Jean Genet
Progetto Coreografico Pier Paolo Koss
Costumi Nikos Apostolopoulos
Organizzazione Emmequinque - Milano
Produzione Taormina Arte

Palazzo dei Congressi
25, 26 agosto

il Teatro Niccolini presenta

ATLANTICO

Testo e regia di Enzo Siciliano
con Raffaella Azim, Giorgio Crisafi,
Francesco Siciliano
Scene Gianfranco Fini
Costumi Stefania Benelli

Palazzo dei Congressi
10 agosto

CONVEGNO SU BECKETT

In occasione
dello spettacolo beckettiano
che sarà offerto da Glauco Mauri
a partire dal 12 agosto,
si terrà, sempre a Taormina,
il 10 dello stesso mese,
un convegno sull'opera
drammatica e narrativa
di uno dei più grandi artisti del secolo,
recentemente scomparso.

Palazzo dei Congressi
3, 20 agosto

AUTORITRATTO DEL TEATRO

Una mostra a cura di Ugo Volli
Produzione Taormina Arte
Emmequinque/Milano
con la collaborazione di Asti Teatro 12
Progetto allestimento:
Pier Felice Vogliozzo
La mostra fotografica italiana
del teatro curata da Ugo Volli,
comprensiva di circa cento immagini
ed un'ampia documentazione
in diapositive
sarà divisa in due parti,
ciascuna articolata in due sezioni.



TAORMINA ARTE

Via Pirandello, 31
98039 Taormina
Tel. 0942/21142 - Fax 0942/23348
Telex 981137 FESTAO I

VASSILIEV, PREMIO SPECIALE, SI RACCONTA

RECITAVO NEI PORTI DEL PLACIDO DON

Dopo una vita straordinaria e vari mestieri in Siberia e sul mare, fino alle lontane coste americane, ha vinto il richiamo irresistibile del teatro.

ANATOLJ VASSILIEV



Nelle foto, dall'alto in basso, Anatolj Vassiliev riceve il premio speciale a Taormina; Gregori Gladje e Irina Tomilina nella performance dei sovietici al Premio Europa.

Ho quarantott'anni. Sono nato il 4 maggio, in un villaggio nella regione di Penza, che si trova oltre il Volga, vicino agli Urali. Mia madre Vasil'eva Anna Davidovna era della città di Kremennog, credo in Ucraina, mio padre Aleksander Ivanovič della città di Pekov. Eva e David, Marfa ed Ivan erano i genitori dei miei genitori. Ivan era un falegname; da qui il mio amore per il legno e per i trucioli che fuoriescono dalla pialla.

Allora vivevamo a Tula, in una casetta di legno circondata da un giardinetto. Mi piaceva giocare con l'aquilone sul tetto della casa. D'inverno trascorrevamo ore a leggere libri accanto alla stufa. La mia favola preferita era «Vai là, non so dove». Una bambola con gli occhi che si possono chiudere era il sogno di un bambino.

A scuola ero il secondo della classe. Soffrivo di non poter essere il primo. Mia madre insegnava matematica in una scuola di musica e fin da piccolo iniziai a studiare il pianoforte. Ma non ne possedevo uno e io suonavo su di un pezzo di compensato sul quale erano disegnati i tasti. Il brano che ho suonato all'esame era: «Il cosacco parti per attraversare il Danubio»...

A Rostov, sul Don, ho trascorso gli anni dell'adolescenza e della maturità. Vi frequentai le scuole e l'università. Vivevo in via Čecov; più tardi seppi che nel mio stesso cortile aveva abitato Solženitzin. Cominciai a frequentare uno studio teatrale per bambini soltanto in sesta o in settima, poiché mia madre era contraria. La mia prima insegnante fu Tamara Iliniōna Ilinskaja. Durante le feste per il Nuovo Anno interpretavo il ruolo di principe, e nello spettacolo dedicato alla Festa della Rivoluzione d'Ottobre interpretavo il ruolo di un ufficiale dell'Armata Bianca che schiaffeggiava con un guanto un giovane domestico. Già studente del secondo corso dell'università, interpretai il ruolo del direttore di un Liceo in un'opera su Puškin: amavo quel ruolo; soprattutto mi piaceva morire e dare l'addio a Puškin. In facoltà divenni presentatore; mi innamoravo di ragazze ma non ero contraccambiato. Gli amici mi chiamavano Vaska. Con una compagnia studentesca viaggiai in lungo e in largo per l'Unione Sovietica. Per tre volte navigai il Don con una compagnia di dilettanti che si esibiva in stazioni e porti.

Fu mia madre, tutto sommato, a farmi capire il vero teatro. Vedevo tutti i film, specialmente quelli italiani; mi innamorai del cinema e mi venne voglia di fare il regista. Con un cappotto verde e dei guanti bianchi mi presentai presso il Vgik, l'istituto statale sovietico di cinematografia, chiedendo di esservi ammesso.

Terminai l'università con buoni risultati e il direttore mi propose di proseguire gli studi di perfezionamento, dai quali però scappai. Fuggii in Siberia, ad Altai. E a Novokuzneck, città della gioventù sovietica, giardino dell'utopia. Sulla città volavano nuvole di polvere di carbone e di alluminio, nell'aria aleggiava l'odore del salnitro e per terra c'era neve sporca, a strati.

Fuori dalla città, nella *taiga*, era il paradiso: spazi verdi immacolati, torrenti montani, tappeti rossi di fiori. Trascorsi alcuni mesi, a primavera, andai nella *taiga* a falciare il fieno; ma di lì a poco fui chiamato a servire l'esercito sovietico...

Chiesi di poter essere smobilitato a Vladivostok, indossai un abito civile e sbarcai in Estremo Oriente. Passeggiavo lungo le coste dell'Oceano e cantavo: «Il Mar Nero sul palmo della mia mano vacilla come una scialuppa che si allontana». Lavorai nel campo della ricerca ittica. Navigavo sull'Oceano Pacifico, lungo le coste del Canada e dell'America; guardavo Los Angeles. Mi occupavo di analisi chimiche dell'acqua e scrivevo versi. componevo anche piccole opere, valzer e romanze. Tenni anche un diario; vi ho descritto quaranta-cinquanta tramonti visti sul Pacifico, tutti diversi tra loro. Amavo la luce forte, accecante, accompagnata dal vento. Un'amico diventato poeta mi disse. «Se vuoi occuparti di teatro fuggi, perché l'Oceano è un destino pericoloso». Lasciai così la vita sul mare, sempre in Estremo Oriente mi innamorai e tornai da mia madre con una bella donna imponente. Poi partii per dedicarmi al teatro.

Fui ammesso al Gitis, l'istituto statale per l'arte teatrale; ai professori piacquero le mie favole sull'Equatore e sull'Oceano e non ebbi problemi per accedere al corso di regia. Si era a Mosca ed erano i primi giorni dell'estate. Nel cortile dell'istituto volava polvere di pioppo; all'esame lessi le poesie di Bagrickij sul mare.

Da qui cominciò un'altra vita della quale si dovrebbe o parlarne a lungo, o tacere. □

HAVEL: MESSAGGIO DA PRAGA A MONTEGROTTO

AGLI AMICI ITALIANI CON SENTIMENTO



Praga, 8 maggio 1990

Cari amici,

prima non potevo ricevere nessuno dei premi che mi venivano assegnati, perché non potevo lasciare la mia nazione, adesso mi trovo invece bloccato e impegnato nei massimi obblighi di statista. Come certo sapete, la mia nazione si trova davanti a una pietra miliare sulla strada verso la democrazia, davanti alle prime elezioni libere dopo più di quarant'anni. Permettetemi perciò, almeno in questo modo, di ringraziarvi di cuore per l'assegnazione del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro.

I rapporti culturali delle nostre nazioni hanno una lunga tradizione che affonda le sue radici nella storia. Non si interruppero però nemmeno in quest'ultimo periodo per noi così difficile. Angelo Maria Ripellino, grande boemista italiano, ha scritto uno dei più bei libri su Praga. Le numerosissime traduzioni di letteratura ceca uscite in Italia dalla penna dei boemisti italiani sono state per noi, negli ultimi anni, un grosso stimolo. Non diversamente, anche da noi continuano sempre più a essere pubblicate traduzioni di testi di letteratura italiana sia antica che contemporanea. I nostri teatri mettono in scena lavori italiani. Esistono i primi germi di un vivo contatto fra i teatri cecoslovacchi e quelli italiani. La nuova situazione politica offre però la possibilità di un ulteriore ricco sviluppo dei nostri scambi culturali. Credo che a ciò possa contribuire anche il riconoscimento dato alla mia opera con l'assegnazione del Premio Montegrotto-Europa.

Ancora una volta Vi ringrazio per il premio assegnatomi.

VÁCLAV HAVEL

(traduzione di Giuseppe Dierna)

LA MOTIVAZIONE DEL PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA

HAVEL, IL POTERE DELLA LIBERTÀ

Con lui il teatro è ridiventato il tempio laico dove si dibattono le grandi questioni dell'uomo - Il riconoscimento è andato al drammaturgo di riconosciuto valore e al politico che si batte per la «rivoluzione tranquilla».

Il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, attribuito l'anno scorso alla signora Andrea Jonasson, è stato quest'anno assegnato dalla Giuria al drammaturgo Václav Havel, Presidente della Repubblica cecoslovacca. Il premio è consistito nella somma di dieci milioni di lire, nella stele in oro e argento di Montegrotto realizzata dalle sorelle Banci, in una scultura di Sergio Brizzolesi, in una tela di Ernesto Treccani, in un ritratto di Vannetta Cavallotti. Ecco la motivazione.

Chiamata ad assegnare per la seconda volta il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, destinato ad onorare una personalità della scena europea che abbia contribuito ad illustrare l'insostituibile funzione dell'Arte teatrale nella società contemporanea, la Giuria ha constatato che scrittori ed artisti votatisi al lavoro teatrale stanno svolgendo un ruolo positivo nel processo di cambiamento in atto nei Paesi dell'Est europeo, dell'America Latina, dell'Asia e dell'Africa. Come ai tempi in cui poeti ed artisti della scena accettavano i rischi dell'impegno politico e civile dalla parte delle forze del progresso — si chiamassero Manzoni o Hugo, Alfieri o Lamartine, Byron o Puskin, Brecht o Ionesco — oggi l'uomo di teatro riprende coscienza — a Mosca e a Budapest, a Varsavia e a Praga, a Santiago del Cile e a Città del Capo — che la scena può e deve essere il luogo del confronto fra il passato e il futuro.

Si può affermare che il Teatro, in Paesi dove soffia il vento del rinnovamento, «ha preso il potere», nel senso che è ridiventato il «tempio laico» dove, come in età felici, si dibattono le grandi questioni dell'uomo, della sua libertà, della giustizia.

In questa situazione, è esemplare quanto è accaduto in questi tempi in Cecoslovacchia, con la elezione di Václav Havel alla presidenza della Repubblica.

Václav Havel è uno scrittore che ha scelto per esprimersi il linguaggio della scena. Nella sua ormai folta opera di drammaturgo, di riconosciuto valore, e nella sua milizia politica, Havel ha contrastato con la fermezza che deriva dal buon diritto un sistema totalitario che, rifacendosi a un momento storico rivoluzionario, a furia di drammatiche involuzioni appariva ai suoi occhi «contrario alla natura dell'uomo e alle leggi della vita». Dissidente dell'interno, questo figlio di borghesi al quale l'accesso agli studi superiori era stato negato per le sue origini, ma che sempre ha testimoniato la sua fraterna solidarietà verso gli umili e gli emarginati, ha costruito la sua vita sulla resistenza spirituale al totalitarismo.

I suoi testi di teatro, fin dagli esordi negli anni Cinquanta, hanno sempre espresso il rifiuto delle sovrastrutture ideologiche su cui si basava il sistema della guerra fredda e la diffidenza dell'uomo libero per il linguaggio dei burocrati della politica. Rifacendosi alla drammaturgia dell'assurdo, al teatro di de-

risione e ai grandi modelli del teatro satirico, cercando suggestioni espressive in autori che si chiamavano Gogol e Cechov, Ionesco e Beckett, Dürrenmatt e Pinter, senza mai dimenticare la forte presenza praghese dell'indiziato a vita Franz Kafka, con i toni ironici e malinconici insieme di chi conosce la durezza della lotta per preservare gli ideali, Havel portava in scena dei personaggi meccanici che, nel tentativo disperato di sopravvivere, si piegavano alla linea dominante fino a perdere la propria identità. Era il suo modo di volgere in ridicolo l'abitudine al compromesso che addormentava le coscienze, e sulla quale il potere basava la sua forza. Opere pericolose, perché mostravano l'assurdità del sistema ed incitavano gli spiriti liberi a cercare altrove il senso della vita, dopo essere state presentate nel piccolo Teatro della Balaustra di Praga, dove Havel svolgeva umili mansioni di tecnico e di elettricista, quelle commedie venivano bandite dalla scena nazionale. Per venti anni il teatro di Havel fu così proibito in Cecoslovacchia, mentre la sua fama cresceva fra gli intellettuali della dissidenza e all'estero: *Festa all'aperto*, la sua prima commedia, era messa in scena trenta volte in sei Paesi diversi; *Vernice* otteneva 42 allestimenti in tredici Paesi, e *Udienza* registrava quaranta diverse regie in undici Paesi.

Per la sua opposizione irriducibile al regime di Gustav Husak, Havel — che ha avuto un ruolo determinante in seno all'Unione céca degli Scrittori ed è stato tra i fondatori del movimento della Charta 77, nonché uno dei primi portavoce del movimento — è stato imprigionato per quattro volte ed ha totalizzato cinque anni di carcere. Non per questo la sua resistenza si affievolì: le sue *Lettere a Olga*, scritte alla moglie durante la prigionia, e che contengono le sue tesi per un cambiamento di sistema senza violenze (la cosiddetta «rivoluzione di velluto»), circolavano in edizione samizdat e affrettavano anche in Cecoslovacchia il grande mutamento storico di cui siamo attualmente testimoni.

La Giuria del Premio Montegrotto Europa 1990, conoscendo i valori che Václav Havel rappresenta al di sopra delle ideologie e delle passioni politiche, nel conferirgli il riconoscimento intende salutare l'intellettuale che paga di persona il prezzo della verità, e il drammaturgo che espone sulla scena, a beneficio di tutti, le questioni fondamentali dell'epoca.

La scelta della Giuria non ha e non vuole avere un segno politico, ma manifesta l'ammirazione e la riconoscenza degli spiriti liberi per un intellettuale e un artista che ha conservato e conserva, chiamato a fare politica da un imperativo morale, la vitalità creativa dell'immaginazione, della speranza, della fiducia nella vita al cuore coraggioso dell'Europa che guarda al futuro.

LA GIURIA

IL DISCORSO DEL MINISTRO A MONTEGROTTO

TOGNOLI: UN MODELLO PER TUTTA L'EUROPA

Havel incarna l'impegno degli intellettuali dell'Europa centro-orientale per la rinascita democratica - «Quanto fate qui è un esempio di turismo culturale da sostenere» - «Il teatro ha bisogno di risorse e di attenzione».

CARLO TOGNOLI



L'attribuzione a Václav Havel del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1990 costituisce il significativo riconoscimento dell'attività di un drammaturgo impegnato con estrema coerenza nella difesa dei diritti civili e delle libertà democratiche nel proprio Paese. Solo poche ore prima della caduta del regime comunista Havel veniva ancora una volta arrestato. Ma il Premio Montegrotto intende altresì sottolineare l'importanza dell'impegno dei ceti intellettuali dell'intera Europa centro-orientale nell'attuale fase di rivolgimenti storici che tanti riflessi è destinata ad avere sul futuro di noi tutti. Sembrava che ogni libertà fosse cancellata ma cultura e pensiero libero non si erano spenti negli individui, e la speranza della rinascita era viva negli spiriti più nobili e coraggiosi.

Con Havel alla Presidenza della Repubblica cecoslovacca, dalla fine del 1989, il teatro ha ritrovato il suo ruolo attivo nel progresso culturale, politico e civile della società: un ruolo per il quale Havel non ha mai cessato di battersi con estremo coraggio. Non dimentichiamo che le opere del massimo drammaturgo ceco vivente — percorse

tutte da una vigorosa vena satirica — erano proibite nel suo Paese da due decenni, e cinque anni di carcere, erano stati il prezzo pagato da Havel alla coerenza con le proprie idee.

Appartengo a una generazione che ha vissuto molto intensamente le vicende ungheresi del 1956 e quelle della primavera ceca del 1968. La rivista che dirigo, *Critica sociale*, fondata da Filippo Turati, ha pubblicato alcuni speciali supplementi di Listy, che venivano inviati clandestinamente in Cecoslovacchia. Un circolo culturale milanese, del quale facevo parte, ha pubblicato in italiano, nel 1979, testi di Havel.

RIGIDO DISGELO

È degno di rilievo il fatto che già al momento d'iniziare la sua carriera di drammaturgo, Havel palesò un notevole interesse per il teatro dell'assurdo, in particolare per quello di Beckett e di Ionesco. Certo, la stessa vita di Havel si era incaricata di fargli sperimentare, con frequenza e in termini radicali, le situazioni più assurde.

Figlio dell'alta borghesia praghese (era nato nella capitale nel 1936), Havel conobbe sin da bambino il sentimento dell'esclusione. Prima quale figlio privilegiato tenuto lontano dagli altri bambini, e da questi respinto. Poi, dopo il 1948, come nemico di classe. Le sue origini gli procurarono anche il divieto di seguire gli studi umanistici desiderati. Quando nel 1967 Havel ottenne — presentandosi agli esami come privatista — il diploma della Scuola superiore d'arte drammatica, la sua situazione era quella, assurda e anomala, di essere già il più notevole fra i giovani commediografi cecoslovacchi, con una solida reputazione a livello internazionale.

Oggi, a molti dei suoi concittadini Havel è noto per la sua produzione saggistica e meno per i suoi lavori teatrali. Nel 1975 scrisse una *Lettera al Dottor Gustav Husak*, che fu pubblicata solo all'estero, ma godette di un'amplissima circolazione in *samizdat* nel suo Paese. Questo saggio, nel quale l'Autore attribuiva al presidente Husak la principale responsabilità per il dissesto morale della Repubblica cecoslovacca, ebbe il merito di trasformare il clima etico del Paese creando le premesse culturali per la stesura del Manifesto di Charta 77: il movimento per il rispetto dei diritti umani ispirato dal documento finale di Helsinki, che più tardi si trasformerà nel Forum Civico.

Scrivendo di Solzhenitsyn (nel saggio *Il potere dei senza potere*), Havel esponeva con estrema chiarezza le motivazioni del proprio rigido dissenso, durato ininterrottamente dal '68 sino alla fine dell'anno scorso: un periodo durante il quale molti fra i più eminenti intellettuali e scrittori cechi — quali Milan Kundera, Arnost Lustig, Josef Skvorecky e Pavel Kohout — furono ridotti al silenzio o costretti all'esilio.

«Perché — si domandava Havel — Solzhenitsyn dovette abbandonare il suo Paese? Non certo perché rappresentasse un nucleo di potere reale... La sua espulsione fu qualcosa d'altro: un tentativo disperato di disattivare la sorgente della *verità-che-incute-timore*, una verità che avrebbe potuto originare nella coscienza sociale incalcolabili trasformazioni, le quali avrebbero a loro volta potuto produrre sommovimenti politici con conseguenze imprevedibili».

SIMBOLO DI CORAGGIO

Cominciò nel 1977 per Havel il calvario dei processi e degli arresti. In totale, fu condannato tre volte per cinque anni scontati di detenzione.

Per il popolo cecoslovacco, ma anche per noi, Havel è diventato il simbolo dell'integrità morale, del coraggio e della fedeltà alle funzioni critiche dell'intelligenza. E tale valore simbolico vogliamo che la figura di Havel abbia anche per noi, in questa fase delicata e appassionante della vicenda della vecchia Europa, in cui la bilancia della storia sembra possa in qualche modo pareggiare alcuni dei debiti contratti nei confronti di intere generazioni di fratelli dei Paesi dell'Est. Un vivo ringraziamento agli organizzatori del Premio Montegrotto, per questa scelta felicissima di omaggio a Václav Havel e per gli altri obiettivi importanti: la difesa della drammaturgia italiana, con la rappresentazione del testo di Renato Mainardi e il sostegno offerto ai giovani con il Premio alla vocazione, significativa testimonianza di una attenzione alle novità della scena italiana.

Ringrazio Ronfani, che ha fatto riferimento all'importanza del turismo culturale. Esso è fatto di godibilità dei beni artistici, di cui è così ricca l'Italia, ma anche di manifestazioni teatrali e musicali che danno il senso della cultura viva del nostro Paese.

Io mi sento molto impegnato verso il teatro, che ha bisogno di risorse e di attenzione. Bisogna evitare l'assistenzialismo e premiare la qualità ma non si devono penalizzare i più deboli, sotto il profilo organizzativo, perché meno conosciuti.

Desidero sostenere la ricerca e la sperimentazione, sia pure filtrata attraverso una selezione rigorosa.

Per fare questo sono necessari ingenti risorse. Non propongo una politica della spesa facile, della gestione poco responsabile, della lottizzazione diffusa. Ma sono contrario alla politica della lesina e sono convinto che la selezione non può essere operata con i tagli al fondo unico dello spettacolo. □

A pagina 31, il tavolo della presidenza durante la cerimonia della premiazione a Montegrotto. Sono visibili il ministro Carlo Tognoli, il rappresentante di Havel, Petr Osizly, il sindaco di Montegrotto Edgardo Ronzoni, il presidente dell'Associazione Albergatori Gianni Gottardo, il presidente dell'Azienda di Promozione turistica Gino Parisatto e i membri della Giuria. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, il ministro Tognoli, il traduttore Giuseppe Dierna e Petr Osizly che riceve dalle mani dello scultore Sergio Brizzolesi il trofeo Montegrotto-Europa 1990. Il palazzo del Turismo, sede della manifestazione Giovanni Calendoli, Carlo Maria Pensa e Petr Osizly all'inaugurazione della mostra omaggio a Lucio Ridenti.



Dal carcere alla Presidenza della Repubblica

La biografia di Václav Havel è scandita dal ritmo delle vicende nazionali; dalla nascita nel '36, alla vigilia dell'occupazione nazista, alla fondazione dello Stato comunista nel '48, dalla breve parentesi della Primavera di Praga nel '68 al ventennio della normalizzazione, dalla nascita del dissenso negli anni '70, alla ripresa delle istanze nazionali di questi ultimi due anni.

Havel è al tempo stesso la persona che più di ogni altra simboleggia gli ideali della «rivoluzione di velluto» che ha portato al Paese una libertà repentina, ancorché tardiva rispetto ad altri Paesi dell'Est. In Havel la gente ha riconosciuto un suo difensore, colui che si è battuto per gli altri anche quando questi non avevano il coraggio di farlo. Havel è colui che ha preferito non abbandonare il Paese, la voce che si è levata negli anni di piombo della normalizzazione, nell'asfissia degli ultimi anni quando, a partire dal 20° anniversario dell'invasione, nell'agosto dell'88, il regime ha stretto la morsa contro il dissenso.

Figlio dell'alta borghesia praghese, Havel conobbe sin da bambino il sentimento dell'esclusione. Prima quale figlio privilegiato tenuto lontano dagli altri bambini, e da questi respinto. Poi, dopo il '48, come nemico di classe. Le sue origini gli valsero anche il divieto di seguire gli studi umanistici desiderati.

Con la Primavera di Praga iniziò il suo impegno civile e culturale. Con la repressione, le sue opere furono messe all'indice e vietata la loro rappresentazione nei teatri. La messa al bando durò vent'anni; la sua prima pubblicazione in patria è della fine dell'89. Negli anni '70 il suo impegno civile divenne sempre più attivo nelle file dell'opposizione. Nel '75 scrisse una lettera diventata famosa al presidente Gustav Husak al quale attribuì la responsabilità del dissesto morale del Paese. Fu tra i fondatori e principale autore del Manifesto di Charta 77, il movimento per il rispetto dei diritti umani ispirato dal documento finale di Helsinki.

Nel '77 cominciò anche il calvario dei processi e degli arresti.

In totale fu condannato tre volte per cinque anni scontati di detenzione. La sua scarcerazione nel febbraio dell'83, dopo una condanna a quattro anni e mezzo del maggiore processo ad attivisti di Charta 77 e del Comitato per la difesa delle persone ingiustamente perseguitate (Vons), Havel la dovette a un drammatico peggioramento della sua salute.

Quando le guardie carcerarie gli comunicarono che era libero, Havel febbricitante per una polmonite e indebolito moralmente dopo oltre tre anni di prigionia, chiede di poter rimanere un'altra notte in cella. Gli fu negato, il suo stato impensieriva persino il regime. Fu immediatamente trasportato all'ospedale civile dove lo curarono per un mese. Di quel mese irrealista fra il carcere e la vita Havel raccontò: «Liberato dal peso della prigione ma non ancora gravato dal fardello della libertà, ho vissuto come un re... Il mondo mi mostrava il suo volto migliore. Non avevo responsabilità. Ma quel bel sogno aveva una fine. Arrivò il giorno in cui dovetti ritornare nel mondo della realtà...».

La realtà aveva in serbo per lui ancora molte sofferenze: una condanna a otto mesi nel marzo '89 di cui scontò solo la metà grazie al coro di proteste internazionali e interne, un ultimo arresto nell'ottobre scorso, quando fu prelevato febbricitante dalla polizia. La realtà aveva in serbo anche gli incredibili avvenimenti seguiti al 17 novembre, fino al giorno della sua elezione, durante le quali la bilancia della storia ha pareggiato i suoi debiti verso di lui e verso il popolo cecoslovacco.



Grazie di cuore, caro Beckett

Caro Samuel Beckett, nel periodo oscuro degli anni Cinquanta, quando io avevo sedici o diciott'anni, in un Paese dove non avevamo praticamente alcun contatto culturale o di altro genere col mondo esterno, ho avuto per un caso fortunato l'occasione di leggere *Aspettando Godot*. In seguito, naturalmente, ho letto tutti gli altri vostri testi, tra i quali *Giorni felici*, quello che certamente mi ha colpito più fortemente. Adopererò forse un'espressione ridicola ma invano ne cerco una migliore: da sempre, vi ho considerato come un dio nel paradiso dello spirito. La vostra influenza su di me è stata immensa, come essere umano e, in un certo senso, anche come scrittore. Non potrà mai essere cancellato il ricordo di quella mia ricerca avventurosa, e fruttuosa, di valori spirituali nel vuoto che mi circonda. Ancora oggi, decine di anni dopo, quando sono certamente più anziano di quanto lo foste voi all'epoca di *Godot*, non posso non risentire le conseguenze di quell'incontro con la vostra opera.

Vi racconto tutto questo per farvi capire appieno quale emozione ho provato, in prigione, quando nel corso di una delle visite di un'ora che mia moglie era autorizzata a farmi quattro volte l'anno lei mi fece sapere, in presenza di un secondino ottuso, che ad Avignone era stata organizzata una serata di solidarietà verso di me e che voi avevate colto quest'occasione per scrivere e far rappresentare per la prima volta *Catastrophe*. Da allora per molto tempo mi tennero compagnia in prigione una gioia e un'emozione profonde, che mi aiutarono a vivere in mezzo a tutta quella sporcizia e a quella bassezza.

Vi ringrazio con tutto il cuore. Non mi avete soltanto meravigliosamente aiutato lungo i miei anni di carcere, ma anche, nel farlo, avete mostrato quanto nel profondo voi capivate l'infelicità che devono a volte prendere su di sé coloro che non restano indifferenti all'andamento delle cose, oggi esattamente come in passato.

Praga, 17 aprile 1983

Vostro per sempre Václav Havel

Resistiamo! Resistiamo tutti insieme! Non arrendiamoci! Non arrendiamoci neppure al nostro sconforto! Diamo il nostro riconoscimento soltanto agli organi legalmente eletti. Cosa ci possono fare? Anche se occupassero tutti gli uffici, chiudessero tutte le banche, proclamassero la legge marziale in tutte le città, non farebbero niente altro che screditarsi ancora di più davanti a tutto il mondo. Possono proibire, distruggere, abbattere, arrestare, uccidere a volontà, ma non sono in grado di svolgere un lavoro costruttivo. Ciò che vogliono, lo possono ottenere solo a condizione che ottengano il concorso attivo di collaborazionisti. Pertanto ci appelliamo a voi affinché non impegnate una lotta aperta contro gli occupanti; le nostre armi dobbiamo cercarle altrove: nella fedeltà alla nostra patria. Siate fedeli e non tradite!

Da un appello alla Radio Cecoslovacca, in una trasmissione clandestina

Sganciare la zavorra delle abitudini e delle categorie politiche tradizionali, aprirsi totalmente al mondo dell'esistenza umana e dalla sua analisi soltanto desumere le conclusioni politiche, non solo è politicamente più realistico ma è anche — dal punto di vista della «condizione ideale» — politicamente più ricco di prospettive.

Un cambiamento in meglio delle strutture che sia reale, profondo e stabile oggi non può partire — anche se è successo — dall'affermarsi di questa o di quella brutta copia di un progetto politico tradizionale e in definitiva solo esteriore (inerente cioè alle strutture, al sistema), ma dovrà partire — più che mai e più che altrove — dall'uomo, dall'esistenza dell'uomo, dalla sostanziale ricostituzione della sua posizione nel mondo, del suo rapporto con se stesso, con gli altri uomini, con l'universo.

Da un'intervista a G. Russo sul «Corriere della Sera».

PER VÁCLAV HAVEL

GILBERTO FINZI

«Fuori lo Stato dalle nostre vite»
 musicalmente (è un perfetto
 endecasillabo) il tono esatto sia da
Largo desolato. L'havelmania scotta,
 l'ambizione non è nuova,
 si fa cogliere sul fatto con
 la frase di Balzac
 «Je veux le pouvoir en France».

Non era Praga nel '68, aprile —
 la nostra stanza all'Hotel Europa sull'avenue
 che porta a San Venceslao
 e tante facce giovani, festanti, nella babele
 delle lingue slave (Anna ha scambiato
 qualcosa, un distintivo, con un russo
 al ponte di Carlo).
 E al Castello la follia delle case dei nani
 già viste e lette nelle stanze famose di Isabella
 a Mantova, con Rigoletto-Dubcek
 e il duca-Breznev — qui le porte della Camera degli Sposi
 si chiusero per un ventennio, e mentre
 l'aereo ci riportava in Italia si preparava
 l'antica pena dei popoli, la vendita e la potente
 tirannia dei violenti.

Havel era un nome.

Havel come Leopold in *Largo desolato*
 ironico figlio di Kafka
 dipingeva l'assurdo —
 Beckett, Ionesco, Gogol e perfino,
 parafrasato, il nostro Palazzeschi:
 «Lasciatemi in pace, lasciatemi in...»

Havelmania — dare scacco al potere,
 fare, di ogni identità, un volto,
 di ogni schiavo un nome.
 L'attore si rifugia in un sottoscala,
 l'autore in prigione rimedia il suo lavoro,
 le corde del teatro sono una scena povera su cui
 a vista si spostano mobili e quinte.
 Ma il teatrino della vita non aspetta altro
 che la maschera giusta di un uomo che cambi
 lo spietato confronto fra potere e protagonista.

Il dissidente va alla ricerca della pace.
 del piacere di vivere — che è anche scrivere —.
 Alla ringhiera torna il Presidente,
 ma non è più teatro, è alla folla che parla, dal Castello,
 «niente violenza», i cuori sono nostri.
 «Un dilettante della politica, ma non un ingenuo».
 So come tutti che niente resta fermo, tutto scorre,
 e bisogna far presto a cambiare le menti.
 Praga città d'oro, dolce primavera del '68
 in cui Jeanne Moreau in *Jules et Jim*
 parlava in francese con sottotitoli in ceco.
 Pazzi d'amore e libertà i giovani correvano a parlare
 «voi italiani», a discutere nei caffè, per strada.



E ora Havel, un teatro umano, una nuova
 storia, un movimento pacifico, una cancellazione
 giusta della sconfitta dell'agosto.

Ma

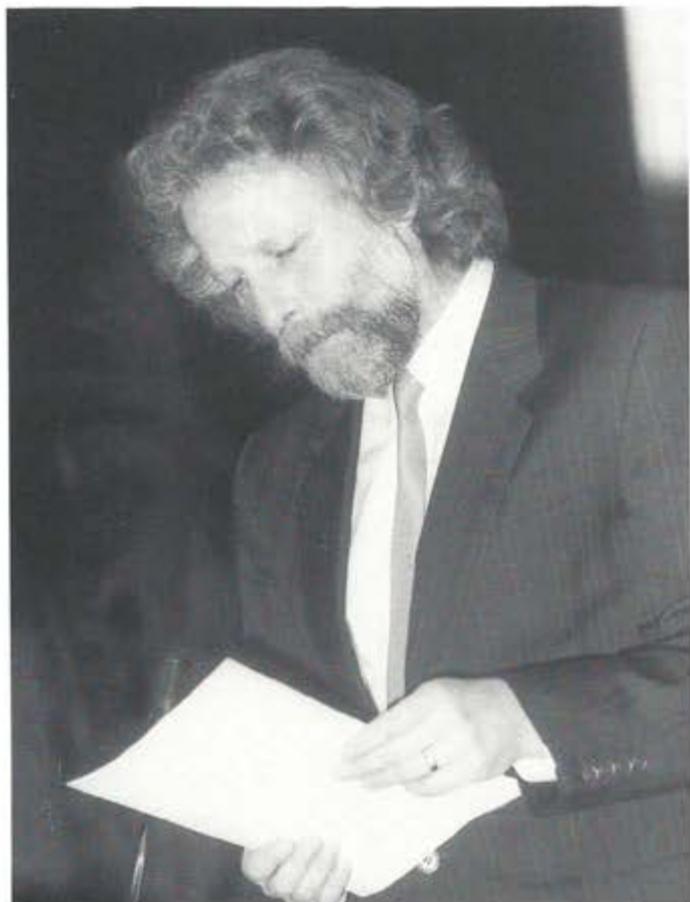
la bella frase qui sopra
 non a Praga l'ho letta
 nella rivolta pacifica, nella speranza onesta.
 «Fuori lo Stato dalle nostre vite» —
 endecasillabo perfetto, segnale di protesta
 dei giovani di sempre, voce di rivolta
 senza speranza, aspirazione poetica al futuro,
 al sé, all'umano, al libero conforto
 dell'esistere nell'io, quella frase
 non a Praga ma a Roma stava scritta,
 su un muro di Trastevere, con rabbia,
 nel maggio del 1990: pensateci!

Maggio 1990

Nell'illustrazione, «Havel Presidente a Praga», l'incisione che il pittore Franco Murer ha eseguito espressamente a ricordo della Festa di Montegrotto.

L'INTERVENTO DI PETR OSLZLÝ A MONTEGROTTO

LA «RIVOLUZIONE DI VELLUTO» DEL TEATRO



Signore e signori, gentili colleghi teatranti, al grande drammaturgo ceco Václav Havel, filosofo dell'umanità e della vita civile e difensore dei diritti umani, viene oggi assegnato il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro. Il 29 dicembre Václav Havel è però diventato Presidente della Cecoslovacchia e i suoi compiti di statista non gli permettono oggi di essere presente — come artista e scrittore — a questa cerimonia di consegna. In quanto suo consigliere per la cultura, e soprattutto per i problemi riguardanti il teatro, ho ricevuto io l'onore di sostituire Václav Havel e di ritirare in sua vece il Premio Montegrotto-Europa. Permettetemi, in questa occasione, di soffermarmi brevemente sul ruolo del teatro negli avvenimenti rivoluzionari verificatisi in Cecoslovacchia sul finire dello scorso anno, e che hanno avuto come risultato l'elezione di Václav Havel a Presidente della Repubblica.

Signore e signori, quando la sera del 17 novembre 1989 la polizia e i reparti speciali intervennero contro una tranquilla dimostrazione di studenti e di cittadini libertari, sul selciato della

Národní třída — la strada che dallo storico edificio del Teatro nazionale conduce a Piazza San Venceslao — rimasero grandi pozze di sangue. Non passarono nemmeno quarantotto ore e già i teatranti si unirono all'appello degli studenti della facoltà di Teatro dando inizio a uno sciopero generale di tutti i teatri cecoslovacchi. Non era più possibile far teatro, creare sul palcoscenico illusioni di destini umani, quando sulla strada era stato versato del sangue e quando centinaia di migliaia di vite umane concrete e irripetibili erano state schiacciate e stritolate dai cerchi di ferro di un potere totalitario che — come in una botte — stringeva le nostre nazioni.

I teatri non avevano protestato però col silenzio, non avevano chiuso le proprie porte. Le avevano invece aperte per mettere i propri palcoscenici a disposizione delle discussioni politiche sul presente e sul futuro. I teatri non avevano deciso una protesta passiva ma una lotta attiva per la libertà della nazione. Questo passo rivoluzionario, spontaneo e unitario, che non ha forse riscontro in tutta la storia del teatro mondiale, non fu però espressione di un improvviso scoppio di rabbia contro la crudeltà del regime totalitario e contro una sempre più profonda mancanza di libertà. Lo sciopero dei teatri cecoslovacchi affonda le sue radici nella nostra storia culturale degli ultimi due decenni e degli ultimi due secoli. Le sue ragioni sono da ricercare in una secolare tradizione culturale e nella pianificata interruzione della coscienza della sua continuità a cui abbiamo assistito negli ultimi quarant'anni.

Nel secolo scorso, il palcoscenico era divenuto campo di battaglia intellettuale dove la lingua ceca conduceva la sua lotta contro la germanizzazione, dove si lottava per l'autocoscienza della nazione. Alla raccolta del denaro per la costruzione del Teatro nazionale davanti al quale, nella sera a cui accennavamo, era stato versato il sangue dei giovani, a quella colletta aveva partecipato l'intera nazione per la quale quell'edificio divenne simbolo del suo amore per il teatro, reliquia o cappella votiva dello spirito nazionale.

Le ragioni sono però ancora più profonde. Sono da ricercare nel modo in cui la nazione aveva inteso il ruolo e il compito della propria *intelligencija*. Davanti agli occhi della nazione, l'intellettuale ceco — e soprattutto l'artista — ha sempre avuto e continua ad avere un doppio compito: con la propria attività egli deve arricchire intellettualmente — e indirettamente anche materialmente — la nazione, ma allo stesso tempo deve esserne la coscienza: una coscienza però non certo passiva ma di lotta. Gli artisti e gli intellettuali hanno accettato e accettato questo compito loro assegnato, e si danno da fare per adempierlo a qualsiasi costo. Così fece Kryštof Harant di Polžice, nobile boemo e compositore musicale, giustiziato insieme ad altri ventisei signori boemi nel 1621 a Praga, a Piazza della Città vecchia; così fece Jan Patočka, uno dei maggiori pensatori cechi del XX secolo, morto all'inizio di febbraio del 1977 dopo un interrogatorio durato parecchie ore al quale era stato

sottoposto in quanto portavoce — uno dei primi — di Charta 77. L'elenco di quelli che, allo stesso modo, hanno sacrificato la propria vita sarebbe lungo e triste.

Le ragioni e le motivazioni dello sciopero dei teatri risiedono però anche nella particolare evoluzione del teatro negli ultimi vent'anni. Dopo l'invasione dell'agosto del 1968, gli scrittori che erano stati alla testa della lotta intellettuale per la liberazione della società furono costretti al silenzio e il potere dello stato li condannò all'oblio. Ogni parola scritta veniva sottoposta a una severa censura. Anche il teatro fu duramente colpito nei propri valori più alti: fu vietato il teatro «Za bránou», il teatro «Dietro la porta», e il suo ideatore — Otomar Krejča — fu costretto a emigrare; in molti altri teatri vennero licenziate le maggiori personalità artistiche; Václav Havel fu costretto a lasciare il posto di drammaturgo al teatro «Na zábradlí», il teatro «Alla ringhiera»; uno dopo l'altro vennero costretti al silenzio attori come Vlasta Chramostová, Pavel Landovský e Jan Tříska; i lavori teatrali dei migliori drammaturghi cechi non poterono apparire sulla scena.

Il teatro è però un organismo vivo. Nel fluire del tempo, esso continuamente muore, rinasce e si rinnova. Dalle fila della giovane generazione apparsa nella vita artistica dopo il 1968 e la cui esperienza determinante era stata quella breve conoscenza della libertà, sono nati i nuovi teatri sperimentali. Teatri che — come il teatro «Na provázku», il teatro «Sul filo», del quale sono stato tra gli ideatori — hanno lottato consapevolmente contro il crescente deserto di quel Biafra dello spirito. Teatri che sono diventati isolette di libertà intellettuale, che sono rimasti fedeli ai propri ideali e che — in stretto contatto con le varie forme dell'opposizione e soprattutto con Charta 77 — hanno lottato, con l'arma delle proprie messe in scena, perché la democrazia tornasse nella società.

Al regime totalitario non è però riuscita la pianificata distruzione della cultura nazionale e l'attesa messa a tacere della coscienza della nazione. La cultura si è creata un modo di esi-

stere alternativo, diverso, ricco, libero interiormente. Sono sorte edizioni *samizdat* che, in edizioni dattiloscritte, pubblicavano autori vietati; i drammaturghi messi a tacere leggevano loro stessi i propri lavori in appartamenti privati; attori vietati crearono il Teatro d'appartamento; teatri sperimentali d'autore recitavano di nascosto le opere dei drammaturghi vietati; gradatamente la protesta aumentò anche tra gli attori dei teatri più importanti. I giovani teatri si unirono ai giovani pittori, ai musicisti, agli scrittori e alla cultura scientifica. I focolai della libertà intellettuale si trasformarono nei focolai della protesta intellettuale.

Le tensioni sociali crebbero. Così com'era loro assegnato dalla coscienza nazionale, depositari di queste tensioni divennero gli artisti e gli intellettuali. A gennaio dell'anno scorso, dopo l'arresto di Václav Havel, tra gli artisti e gli intellettuali si levò una grossa ondata di protesta. Si levò anche la reazione del potere dello stato. Gli artisti conoscevano però la forza della loro voce e l'unirono in gran numero anche nella dichiarazione per le libertà sociali intitolata «Alcune frasi». Aumentò anche il contrattacco del potere. Le tensioni crebbero. La vita intellettuale cecoslovacca divenne una pentola a pressione rimasta troppo a lungo sul fuoco. I colpi dei manganelli sulle teste e sui corpi degli studenti fecero saltare la valvola della pentola. Valvola di sicurezza dell'intera situazione divennero i teatri. Grandi manifestazioni di cittadini si svolgevano come grandiosi *theatra mundi*. Attori e artisti hanno impresso alla rivoluzione il suo tenero aspetto. Slogan di questa tenera rivoluzione divenne l'amore e la verità, e alla sua testa c'era Václav Havel, drammaturgo e filosofo della vita nella verità, al quale oggi viene assegnato il Premio Montegrotto-Europa per il teatro.

(traduzione di Giuseppe Dierna)

Nella foto di pagina 35, Petr Oslzly.

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

IL CONSIGLIERE PER IL TEATRO OSZLÝ
PARLA DELLA SCENA CECOSLOVACCA

A PRAGA IL TEATRO È TEMPIO LAICO DELL'UOMO

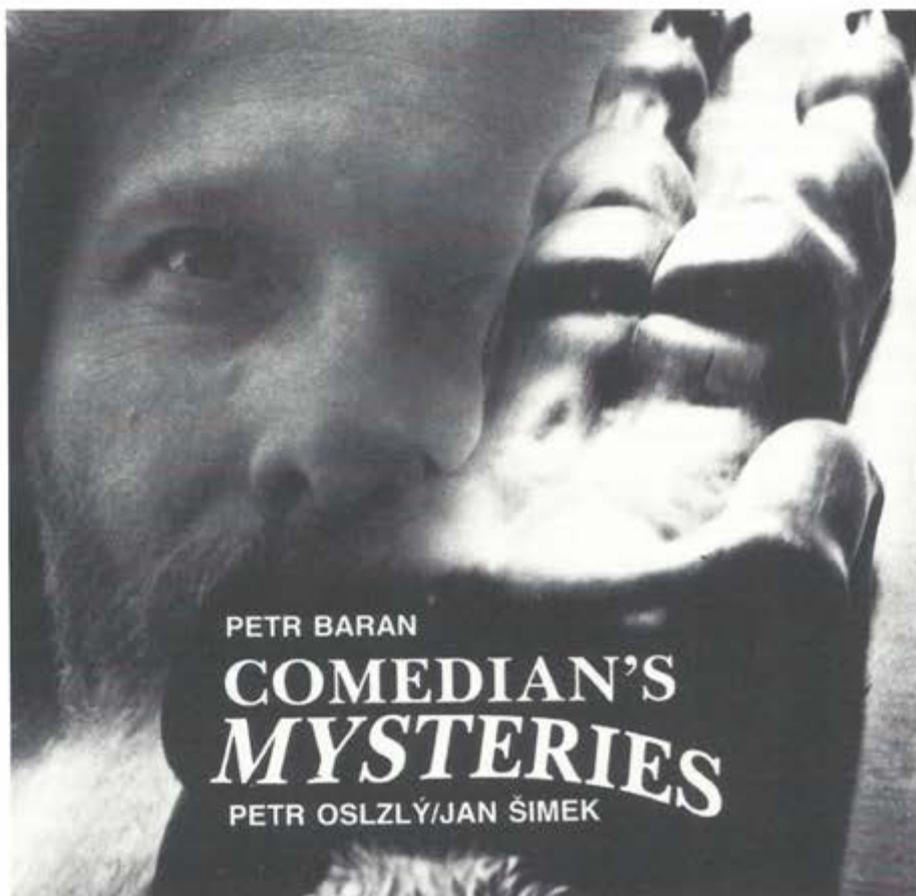
L'Actor's Studio di New York a Praga per rappresentare, in forma semiufficiale, L'udienza di Havel - Milan Uhde, Ivan Klíma, František Pavlíček e Josef Topol sono tra gli autori teatrali che attendono una rivalutazione dopo la caduta del regime comunista - Prevedibile il ritorno sulle scene del teatro dell'assurdo, osteggiato negli anni Settanta sia impedendo gli allestimenti di Beckett, Ionesco e Pinter, che bloccando l'attività di quegli autori che a quel tipo di teatro si ispiravano - La tendenza è data dalla compresenza di diversi punti di vista, da uno sguardo dialogico sul mondo - Il ruolo del teatro sperimentale Na Zábřadlí.

GIUSEPPE DIERNA

Il 13 maggio si è svolta a Montegrotto Terme (PD) la cerimonia di consegna del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, assegnato per quest'anno al drammaturgo ceco Václav Havel. A ritirare il premio in sostituzione del Presidente Havel, c'era il suo consigliere per i problemi del teatro: Petr Oszlý. Drammaturgo egli stesso, tra gli ideatori del teatro «Na provázku» di Brno (dove da alcuni anni si recitano le sue *Rimembranze*, variazione sul romanzo *Ho servito il re d'Inghilterra* di B. Hrabal), autore anche di libretti musicali per accompagnamento di danza, Petr Oszlý è certo una delle persone più indicate per spiegarci dal di dentro l'evoluzione del teatro ceco degli ultimi trent'anni. Lo abbiamo quindi raggiunto per sottoporgergli le nostre domande.

HYSTRIO - Uno dei motivi che maggiormente hanno colpito l'opinione pubblica occidentale è stato il passaggio di Václav Havel dal dimenticatoio della dissidenza fino alla poltrona di Presidente della repubblica. Quali sono state le ultime tappe del ritorno di Havel nel vivo della vita teatrale ceca?

OSZLÝ - Era già più di un anno che, nelle riunioni della vecchia «Associazione degli artisti drammatici», si parlava pubblicamente e con insistenza della necessità di mettere in scena i lavori teatrali di Havel, anche se il peso della figura pubblica di Havel obbligava sempre a una risposta negativa. La prima rappresentazione (ancora semiufficiale) di Havel può essere considerata quell'unica replica di *Udienza* che vedeva sul palcoscenico del «Činoherní klub» di Praga attori dell'«Actor's studio» di New York recitare in inglese accanto ad attori ciechi (tra questi Pavel Landovský) i quali a loro volta recitavano in ceco. Un'unica rappresentazione, quasi un'improvvisazione, che ha lasciato il posto a più attente prove che precedono quel-



la che sarà la vera e propria «prima» dello spettacolo. Per il resto, sempre a Praga, all'inizio di aprile il «Realistický divadlo» (il Teatro realistico) ha presentato *Il risanamento (Asanace)* mentre *L'udienza* è apparsa già in televisione.

H. - Cosa rappresenta per il teatro cecoslovacco il ritorno di Havel sulle scene?

O. - La possibilità di mettere in scena i lavori di Havel testimonia il riacciarsi di una tradizione interrotta bruscamente nel 1969. È un problema che non riguarda però soltan-

to Havel, ma anche personaggi come Milan Uhde del quale noi del teatro «Na provázku» (il teatro «Sul filo») già prima del 17 novembre preparavamo la messa in scena del suo *Angelo azzurro*, preparativi interrotti per lo sciopero. Il «Malé české divadlo» (Piccolo teatro ceco) diretto da Přemysl Rutt sta provando una lettura di un altro lavoro teatrale di Uhde, *Bedřichu, tv Jsi anděl (Bedřich, sei un angelo)* mentre il «Teatro realistico» di Praga annuncia la messa in scena di *Cukrárna Miriam (La pasticceria Miriam)* di Ivan Klíma. È un problema che riguarda ancora molti altri drammaturghi come ad esempio František Pavlíček o Josef Topol. È un vuoto che sarà lentamente colmato dai diversi teatri trasformando questa fase in un momento decisivo nell'evoluzione del teatro ceco perché riporterà sulla scena un teatro di tipo assurdo a lungo tenuto lontano.

H. - Perché lo definisci un teatro solo «di tipo assurdo»?

O. - Preferisco chiamarlo così perché in questi lavori si mostravano solo taluni tratti assurdi e non possono essere definiti assurdi nella loro interezza. Da noi, all'inizio degli anni Settanta, la tradizione del teatro dell'assurdo era stata soffocata in due maniere diverse: da un lato impedendo l'attività dei singoli autori cechi che scrivevano un teatro di quel tipo, dall'altro osteggiando la messa in scena dei testi più significativi di quel teatro: Beckett, Ionesco, Pinter... Per molto tempo negli ultimi anni è stato impossibile mettere in scena Samuel Beckett, che invece aveva avuto da noi una lunga tradizione di rappresentazioni, una tradizione che si era voluto deliberatamente interrompere. Nei nostri teatri degli anni Sessanta si potevano vedere spettacoli dei più grossi autori della tradizione teatrale europea.

H. - Quindi, uno dei tratti caratteristici di questo nuovo teatro è il ritorno dell'assurdo; ma c'è ancora qualcos'altro di già indivisibile?

O. - Certo, l'assurdo ritorna nel teatro. E quando il regime aveva impedito da noi un regolare sviluppo del teatro dell'assurdo, questo non era dovuto soltanto al fatto che alcuni degli autori cechi che scrivevano quel tipo di teatro erano diventati personaggi scomodi, ma perché il regime — assurdo esso stesso — nella sua sostanza non apprezzava quello sguardo totalmente assurdo. L'intera realtà dove vivevamo era assurda, e per questo tutto il teatro dell'assurdo veniva impedito. Ugualmente non possiamo vedere oggi, in questo ritorno dell'assurdo una qualche linea privilegiata a cui il nuovo teatro ceco faccia riferimento. La tendenza principale è la mancanza di un'unica tendenza: non vi è oggi una tendenza dominante ma una compresenza di diversi punti di vista, quello che io chiamo un *Theatrum mundi*, uno sguardo sul mondo ricco e complesso, uno sguardo dialogico.

H. - Qual è stato il significato del teatro «Na zábradlí», il teatro «Alla ringhiera», nel contesto del teatro ceco?

O. - Quando, all'inizio degli anni Sessanta, era sorto, si trattava del nostro primo teatro sperimentale, presto seguito poi da un'ondata di teatrini che cominciarono a pullulare in tutto il territorio della Repubblica. Il teatro «Na zábradlí» divenne subito il più importante fra i teatri sperimentali, con un repertorio che si avvicinava appunto al teatro dell'assurdo di cui parlavamo prima. Fu qui che si svolsero le rappresentazioni dei primi la-

LA MOTIVAZIONE DEL PREMIO RIDENTI-HYSTRIO



GIOVANNI CALENDOLI «CENTO VITE» PER IL TEATRO

Il Premio per la Saggistica teatrale «Lucio Ridenti-Hystrio» — consistente nella «medaglia Ridenti», in un assegno di tre milioni di lire e in un trofeo di Sergio Brizzolesi — è stato assegnato a Giovanni Calendoli con la seguente motivazione.

Chiamata ad assegnare il Premio per la Saggistica Teatrale, prima edizione, istituito dagli eredi di Lucio Ridenti, dalla rivista di Teatro *Hystrio* e dai promotori della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, per ricordare colui che per quarant'anni fu il direttore de *Il Dramma*,

la Giuria si compiace per una iniziativa che esprime, manifestamente, la convinzione che il Teatro del futuro debba avere memoria del suo passato, e che il lavoro teatrale debba avere salde radici in uno specifico culturale costantemente aggiornato.

E decide di assegnare il Premio, consistente in un assegno di lire 3 milioni e in un'opera dello scultore Sergio Brizzolesi, a Giovanni Calendoli.

Commediografo, critico drammatico e cinematografico, giornalista e saggista, primo titolare di una cattedra di Storia del Teatro in una Università italiana, Giovanni Calendoli si è dedicato quasi interamente alla critica drammatica dal dopoguerra, dopo essere stato insegnante all'Università di Perugia, nella facoltà di Scienze politiche, e giornalista politico.

I suoi campi di intervento sono molteplici, sulla stampa quotidiana e sui periodici specializzati. Giusto ricordare che *Il Dramma* di Ridenti lo ebbe fra i suoi assidui collaboratori, e che nel periodo di rifondazione della scena italiana dopo la guerra egli trafuse le sue esperienze di commediografo, di critico militante e di studioso nel volume *Anni difficili del Teatro italiano* e nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio d'Amico, per la quale curò importanti voci.

Il suo discorso critico fu sempre limpido, coerente, onesto ed aperto alle nuove drammaturgie straniere. Mentre seguiva con attenzione la cinematografia mondiale del dopoguerra, curando anche la pubblicazione di sceneggiature come *Luci della ribalta* di Chaplin o *Viva Zapata!* di Steinbeck e Kazan, dava al teatro italiano testi originali come *Incontro col destino*, rappresentato all'*Ateneo* di Roma nel 1951; dirigeva la Compagnia del Teatro italiano e metteva in scena autori classici, come Beaumarchais, o contemporanei, come Chiarelli.

Intensificando col tempo la sua attività di docente di Storia del Teatro presso l'ateneo di Padova, Calendoli si è applicato con competenza e passione — accanto a Zorzi, Baratto e altri — allo studio dell'opera di Angelo Beolco, detto il Ruzante, consegnandoci un illuminante corpus saggistico sull'argomento e animando, oggi ancora, l'organizzazione a Padova delle Giornate ruzantiane.

Nell'additare all'ammirazione del Teatro italiano una così lunga e operosa esistenza di lavoro e di studio, la Giuria augura al carissimo Giovanni Calendoli di continuare ancora a lungo, per il profitto di tutti, il suo illuminato magistero. □

vori di Havel: *Festa agreste, Memorandum, Difficoltà di concentrazione*. Havel stesso vi lavorò a lungo come drammaturgo dopo avervi prima svolto i più diversi mestieri. Fu qui che il pubblico poté assistere alle famose messe in scena di *Ubu Roi* e di *Aspettando Godot*.

H. - Qual è stato il tuo rapporto diretto col teatro «Na zábradlí»?

O. - Era il rapporto di un ventenne che studiava a Brno e andava a vedere gli spettacoli del teatro «Na zábradlí» o a Praga o in qualcuna delle tournée che il gruppo faceva in tutta la Cecoslovacchia, portando in giro quel suo modo antirealistico di fare teatro, quella sua recitazione stilizzata che rompeva drasticamente con la nostra tradizione teatrale degli anni Cinquanta.

H. - E la tua attività di teatrante quand'è iniziata più concretamente?

O. - Fu attorno al 1965 che cominciai a interessarmi più concretamente di teatro, mentre prima, per motivi legati all'attività politica di mio padre, non avevo potuto completare che studi tecnici. All'epoca in cui lavoravo alla mia tesi sul «Činoherní klub» — un importante teatro di Praga sorto alcuni anni dopo il teatro «Na zábradlí» — tra i modelli e i maestri che mi scelsi (e tra questi il mio insegnante all'Università di Brno: Bofivoj Srba) vi era naturalmente anche Václav Havel, che all'epoca conoscevo però solo attraverso le messe in scena a cui avevo assistito. Il nostro primo incontro è invece databile all'inizio degli anni Settanta, negli spazi minuti del teatro «Rubín» (Il rubino) a Malá strana.

H. - A questo punto il teatro «Na provázku» — da te ideato a Brno insieme a Boleslav Polívka e ad altri — aveva già iniziato la sua attività.

O. - Sì, il teatro «Na provázku» era sorto nel 1967. Si era incominciato a lavorare nell'autunno e la prima messa in scena (nel marzo 1968) furono le *Canzoni della forca* di Morgenstern nella traduzione di Josef Hiršal, seguite poi da *Panta rei* di Milan Uhde. Da quel momento i miei contatti con Havel divennero sempre più profondi. Col teatro «Na provázku» facevamo le nostre tournée a Praga e lui veniva a vedere i nostri spettacoli; all'inizio si trattava ancora soltanto di rapporti tra colleghi, ma in breve tempo si trasformarono in rapporti di collaborazione.

H. - Poi ci fu ovviamente per Havel l'interruzione del carcere.

O. - Sì, ma quando terminò la lunga detenzione, il nostro era uno dei pochi teatri che frequentasse. I nostri legami erano diventati ancora più stretti e, alla fine, l'anno scorso decidemmo, o meglio, lui stesso ci propose di scrivere per il nostro teatro qualcosa che sarebbe apparso ovviamente senza il suo nome. Fu così che nacque lo spettacolo *Zítro to spustíme (Domani si inizia)* costruito come un montaggio di scene staccate scritte da autori diversi che però non figuravano neanche nelle locandine. Fu quella l'ultima nostra collaborazione teatrale prima di iniziare questa nuova avventura che ci vede ancora una volta l'uno accanto all'altro sulle tavole del Castello di Praga. □

A pag. 37, la copertina del programma di sala di uno spettacolo al Teatro della Ringhiera di Praga, interprete Petr Oslzly, oggi consigliere del Presidente Havel per il teatro.



I QUATTRO VINCITORI DEL «PREMIO ALLA VOCAZIONE»

Sono Luciano Roman, Christina Nughes,
Laura Bernardini e Tommaso Todesca

Grande afflusso di allievi provenienti dalle varie Scuole di Teatro - Dalla Scuola diretta da Strehler alla vecchia gloriosa Accademia Nazionale di Roma, al Laboratorio di Proietti e alla Bottega di Gassman - Presenti anche le Scuole regionali. Cuomo, Pinter, Williams e Ruzante i testi presentati dai vincitori.

La giuria del Premio alla Vocazione e della Selezione attori veneti composta da Antonio Attisani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Filippo Crispo, Furio Bordon, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Patrizia Milani, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Giancarlo Ricci e Ugo Ronfani, presieduta per le due tornate di selezione da Paolo Emilio Poesio e Nuccio Messina, dopo aver esaminato i 64 candidati presentatisi alle selezioni ha segnalato Mario Suchic, Laura Pierantoni, Elisabetta Vezzani, Nicoletta Maragno, Cinzia Portacci, Fabrizio Paluzzi, Monica Trettel, Sabina Barzilai e Nicola Romano e ha assegnato il Premio alla Vocazione a Luciano Roman e Cristina Nughes con la seguente motivazione: «Luciano Roman interpreta *Una notte di Casanova* di Cuomo con voce, temperamento e toni efficaci, con buona preparazione e con padronanza di palcoscenico; Cristina Nughes che ha presentato un brano da *Una specie di Alaska* di Pinter unisce a qualcosa di asprigno da effetti non irrilevanti, un temperamento acerbo ma sensibile che merita attenzione».

Per la Selezione attori veneti si sono qualificati al primo posto Laura Bernardini e Tommaso Todesca con la seguente motivazione: «a Laura Bernardini (*Ritratto di Madonna* di Williams) si addice il ruolo di ingenua con una nativa capacità di subitanei passaggi in una recitazione fantasiosa e nitida; Tommaso Todesca ha scelto con intelligenza un personaggio, Ruzante, adeguato alle sue capacità prevalentemente mimiche, evitando nel contempo gli stereotipi della tradizione».

Alle selezioni, che si sono svolte venerdì 11 maggio e sabato 12 hanno partecipato allievi provenienti dalle seguenti scuole di Teatro italiane: Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler (Milano), Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (Roma), La Bottega di Gassman (Firenze), Laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Gigi Proietti (Roma), Accademia dei Filodrammatici (Milano), Accademia dell'Antoniano (Bologna), Centro Avviamento all'espressione Gruppo Mim, diretto da Orazio Costa (Firenze), Dams (Bologna), Scuola di Teatro di Bologna, Scuola di Teatro di Bolzano, Laboratorio Internazionale dell'Attore (Firenze), Scuola del Teatro Nuovo (Torino), Scuola di Teatro l'Avogaria (Venezia), Scuola Mario Riva (Roma), Scuola d'Arte drammatica di Torino diretta da Franco Passatore, Scuola internazionale dell'Attore comico (Reggio Emilia), Scuola di Recitazione I Pochi (Alessandria), Scuola Teatro Regionale (Padova), Scuola Teatro Foyer (Venezia), Scuola del Liceo Classico Maffei (Verona), Accademia Nico Pepe (Udine) e Scuola di recitazione di Trieste. □

CRONACA DELLA SECONDA EDIZIONE

RICCARDO MONACO



È cresciuta l'attesa, lungo tutto un anno, intorno al Premio Montegrotto-Europa per il Teatro: il primo segno tangibile nelle settimane immediatamente precedenti viene dalle scuole di recitazione di tutta Italia. Allievi e insegnanti sentono che non si tratta di una promessa non mantenuta, che il premio si va consolidando, che anche in futuro l'occasione-Montegrotto non mancherà di aprire la strada a qualche mattatore ancora da scoprire.

L'edizione di quest'anno, svoltasi nei giorni 11, 12, 13 maggio sempre al Palazzo del Turismo di Montegrotto ha moltiplicato gli effetti e gli echi dell'edizione 1989 per lo spessore delle manifestazioni, la personalità del premiato, l'interesse suscitato dentro e fuori il mondo del teatro.

L'apertura, come ormai di consueto, venerdì 11 è toccata alla settantina di allievi delle 16 scuole di recitazione intervenute alla sezione «Premio alla Vocazione»; alcuni dei giovani attori si sono presentati spontaneamente, da «privatisti» per così dire, ma con un solido curriculum alle spalle, segno evidente di come questo premio riservato a loro stia diventando un punto di riferimento indispensabile per un inizio di carriera dotato dei crismi dell'ufficialità.

La giuria composta da Antonio Attisani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Patrizia Milani, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Giancarlo Ricci e Ugo Ronfani per tutto il pomeriggio e la mattina del giorno dopo ha assorbito le tensioni e le speranze, ma anche l'indubbia preparazione di questi giovani leve del palcoscenico italiano e ha dovuto constatare una volta di più la serietà di impostazione di una professione che va perdendo via via tutto quello che di avventuroso e picaresco ha avuto nel corso dei secoli per diventare una severa palestra culturale ed espressiva.

PRIMA NAZIONALE

Venerdì sera il Premio «Montegrotto-Europa per il Teatro» ha offerto al folto pubblico e all'attenzione dei media il primo momento di grande spettacolo, un'anteprima nazionale, opera mai rappresentata di Renato Mainardi, premio Riccione 1966, scomparso nel '77.

Per non morire, questo è il titolo, è stata presentata dal Cies di Roma con la regia di Ernesto G. Laura.

Teatro d'interno borghese, introspettivo, con vistose puntate nell'edipico, referente principale nel gioco delle parti, il lavoro di Mainardi ha avvolto nella ragnatela di relazioni impossibili il pubblico in sala. Il testo è bello, la regia nitida ed elegante, la recitazione misurata e intelligente con passaggi serrati da Actor's Studio: perbenismo piccolo-borghese e miserie esistenziali contemporati con calibro preciso fino al successo e al manifesto gradimento in sala.

Applausi spontanei per gli interpreti, Adriana Alben, Valerio Andrei, Rosa Genovese, Gianluca Farnese, Monica Conti, Roberta Terrevoli, Cinzia Zadykian.

Subito prima dello spettacolo, a buona parte del pubblico era stato affinato il palato con l'inaugurazione della mostra personale di Franco Murer dedicata al *Faust* di Goethe, presentata da Ugo Ronfani e la mini antologica su Eleonora Duse a cura

di Carlo Manfio. Il sabato, come si è detto, ha esaurito lo *stage* riservato ai giovani attori e nel pomeriggio ha offerto la conferenza di apertura delle mostre dedicate a Lucio Ridenti e a «Il Drama» di cui Ridenti per quarant'anni fu direttore, animatore infaticabile, occhio vigile e acuto sui fatti del teatro non solo italiano fra le due guerre ed oltre.

L'OMAGGIO A RIDENTI

Ridenti, strappato prematuramente alla carriera del palcoscenico per una improvvisa forma di sordità, ha lasciato un patrimonio culturale di inestimabile valore, testimonianza ineludibile della storia del teatro di questo secolo.

La mostra, curata da Fabio Battistini e Ugo Ronfani, ha suscitato interesse e curiosità con la sua iconografia di repertorio recuperata nei periodi pre-bellici e nell'Italia ricostruita.

Sabato sera il Teatro della Tosse di Genova ha portato sul palcoscenico del Palazzo del Turismo *La mia scena è un bosco*, opera prima del celeberrimo scenografo Lele Luzzati con la regia di Tonino Conte.

Spettacolo non facile, tutto giocato sul filo dell'ornirico, costruito su un testo raccolto fra le mille suggestioni di una carriera passata ad «inventare» la scena per le opere di tanti autori diversi, Shakespeare, Mozart, la Commedia dell'Arte, Apuleio, e in più i sogni felliniani di Luzzati, che ha avuto in visione una scena notturna e silvestre, riempita da pile di sedie, armadi accatastati uno sull'altro, vecchi banchi di scuola, comodini da notte, spalliere di letti, mobilia da fondi di rigattiere.

Con le maschere di Eva Pollio, Aldo Amoroso (Pulcinella), Bruno Cereseto (L'Asino), Lorella Serni (la Gatta), Pietro Fabbri (Papageno), Dario Manera (Puck), Veronica Rocca (la Regina della Notte) e Gaddo Bagnoli (Sarastro) hanno inchiodato il pubblico con uno spettacolo imprevedibile, istrionesco, con rivisitazioni da cabaret espressionistico germanico, uno spettacolo libero fino all'anarchia immaginativa, finito fra gli applausi cadenzati sulle note della «Cavalcata delle valchirie».

LA VOCE DELLA LIBERTÀ

Non si erano ancora raffreddati i fari delle americane che Montegrotto Terme si apprestava ad ospitare il momento più alto di questa seconda edizione del Premio «Montegrotto-Europa per il Teatro»: l'assegnazione del riconoscimento — che fu l'anno scorso di Andrea Jonasson — a Václav Havel, presidente della Cecoslovacchia e voce del teatro, della libertà e della difficile dissidenza politica dal 1968 al novembre scorso.

A rappresentarlo c'erano il suo consigliere, anch'egli drammaturgo, Petr Oslzly e l'ambasciatore a Roma Jiri Holub, più alcuni connazionali residenti in zona.

Il ministro del Turismo e dello Spettacolo Carlo Tognoli, sottraendo qualche ora ai suoi impegni di governo è intervenuto per assegnare il premio con parole che non sapevano di circostanza, ricordando di appartenere ad una generazione che ha assistito ai fatti di Ungheria del '56 e all'invasione della Cecoslovacchia del '68 sentendoli come strappi personali e profondi. Rievocati i fantasmi di una libertà rubata con la logica dei carri armati, nelle parole di Oslzly, nel ricordo a distanza di Havel come combattente per la libertà armato so-



lo del pensiero, nella consapevolezza che la «rivoluzione di velluto» ha avuto il suo cosciente epicentro nel mondo intellettuale e teatrale cecoslovacco, in sala si sono potuti rivivere momenti di intensa partecipazione: per noi, che abbiamo perfino poca memoria storica del Risorgimento, vedere e ascoltare persone che hanno appena ottenuto la libertà individuale e di popolo, costituisce un impatto emozionale non comune.

Lo si è sentito nelle parole del sindaco di Montegrotto Edgardo Ronzoni, di Gianni Gottardo, presidente dell'Associazione degli Albergatori termali, di Gino Parisatto, presidente dell'Azienda di Promozione Turistica; lo si è avvertito con un brivido quando Ugo Ronfani ha mostrato l'originale del messaggio di Havel letto da Oslzly in cui, accanto alla firma era disegnato un piccolo cuore, un

nuovo modo, ha detto Ronfani, di fare politica. Premiati subito dopo i giovani attori Luciano Roman (dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano) e Cristina Nughes (dell'Antoniano di Bologna); fra i veneti Laura Bernardini (Scuola Teatro Regionale di Padova) e Tommaso Todesca (dell'Avogaria di Venezia); per tutti loro c'è un ingaggio professionale nel cassetto.

Il riconoscimento per la critica teatrale è andato a Giovanni Calendoli, giornalista e cattedratico universitario insignito del premio intitolato a Lucio Ridenti.

La mattinata se ne è andata con un recital su testi di Havel interpretati da Gianna Giachetti, Rosa Di Lucia, Patrizia Milani e Antonio Zanoletti, di quell'Havel che ora tutti aspettano in Italia, dove la prima tappa fuori protocollo sarà Montegrot-

to, accorto e tempestivo tamburo di un uomo che è già entrato nella storia. □

A pag. 40, dall'alto in basso, il Sindaco di Montegrotto Edgardo Ronzoni. Il Presidente dell'Associazione Albergatori Gianni Gottardo. Il Presidente dell'Azienda di Promozione turistica Gino Parisatto. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, un momento dello spettacolo di Luzzati «La mia scena è un bosco». Allievi attori del Premio alla Vocazione sfoggiano la nostra rivista. Paolo Emilio Poesio consegna il premio a Cristina Nughes, vincitrice del Premio alla vocazione. Nuccio Messina consegna il premio a Tommaso Todesca, vincitore per la sezione veneta.

LA «CROCIATA D'AMORE» DI RIDENTI

LUCIO, O LA MEMORIA DEL TEATRO ITALIANO

Tutta una vita dedicata alla rivista Il Dramma, che fra le due guerre interpretò la tradizione italiana ma seppe anche aprirsi al teatro di O'Neill, Williams, Garcia Lorca, Jonesco, Buzzati - Una mostra per ricordarlo.

GIOVANNI CALENDOLI



Lucio Ridenti non ancora ventenne si affacciò alla scena quando la fiamma quasi esaurita del cosiddetto teatro all'antica italiana dava gli ultimi splendidi bagliori. I figli d'arte prevalevano sempre, i mattatori e le prime donne dominavano; ma il loro impero scricchiolava sinistramente, minato dal tarlo implacabile della regia. Nel 1929 Silvio D'Amico avrebbe cantato l'inno funebre, pubblicando il *Tramonto del grande attore*. Nato a Taranto, figlio di un ufficiale superiore, Ridenti andò a Milano con la determinazione del provinciale che si appresta ad espugnare la capitale morale e con l'entusiasmo del neofita che, cresciuto all'ombra di una casta severa, intende entrare in un'altra casta incomparabilmente più frivola, ma prodiga di occasioni anche intellettualmente irritanti. Nella città lombarda frequentò dal 1912 al 1914 la scuola di recitazione diretta dall'attrice Teresa Boetti Valvassura, dalla quale erano poco prima usciti Febo Mari e Paola Borboni.

Dall'eleganza militare, alla quale era stato educato dal padre, Ridenti attore adottò per se stesso una libera versione mondana; asciutto, aristocraticamente impettito, impeccabile e ricercato, ma con l'ornamento di qualche estrosa diversione (il colore della farfalla o del fazzoletto al taschino), così come appare in un fedele ritratto di Gregorio Sciltian. Non appena le finanze glielo consentirono, prese l'abitudine di ordinare le stoffe dei suoi abiti a Londra da un fornitore, che in Italia aveva soltanto un altro cliente, un marchese residente a Palermo. Dopo essere stato «brillante» e poi «amoroso», concluse la sua carriera scenica a trent'anni come primo attore giovane, perché colpito da una grave sordità; ma fu il segno calcolato, anche se doloroso, di un destino preveggenze: con la sua figura longilinea, sempre impreziosita dal monoccolo incastrato nell'orbita sinistra, con la sua eleganza sofisticata e sottilmente provocatoria, con la sua espressione al tempo stesso ermetica ed ironica come avrebbe potuto convertirsi ad altri ruoli senza menomarsi? (Soltanto un altro attore di caratteristiche consimili, Luigi Cimara, riuscì nell'impresa, ma imponendosi forti limitazioni nella scelta del repertorio).

Giornalista con Renato Simoni fortunatamente Ridenti, mentre recitava, aveva incominciato ad addentrarsi nella professione del giornalismo, che gli avrebbe consentito di rimanere un addetto ai riti e agli intrighi del teatro, anche nell'impossibilità fisica di continuare ad essere un attore. Ebbe come padrino Renato Simoni, che nella rivista da lui diretta, *La lettura*, gli pubblicò una serie di articoli: il primo apparve nel fascicolo dell'1 marzo 1922 e si intitolava *La riunione*; era, naturalmente, la riunione di una compagnia, di una compa-

Il Dramma, una rivista già mitica

Il *Dramma*, «mensile di commedie di grande interesse», venne fondato a Torino nel dicembre 1925 da Pitigrilli, come periodico gemello del già fortunato *Grandi Firme*. La direzione della nuova rivista teatrale accolto con immediato favore passò già nell'agosto 1926 a Lucio Ridenti (nome d'arte di Ernesto Scialpi), attore promettente nel ruolo di «brillante» con Diana Galli, Alda Borelli, Tatiana Pavlova, che aveva abbandonato le scene per improvvisa sordità.

Ridenti conservò l'incarico — a parte la breve parentesi dell'8 settembre 1943 alla Liberazione — fino all'ottobre 1966, quando fu costretto a lasciare la rivista per motivi di salute. Morì nel 1973, mentre la testata della sua rivista gli sopravvisse ancora per qualche anno, ed ebbe come direttori Giancarlo Vigorelli e Diego Fabbri.

La collezione e l'archivio de *Il Dramma* hanno costituito il nucleo originario su cui è stato fondato il Centro studi del teatro di Torino. Il Centro è nato infatti nel 1973 con l'acquisizione dell'archivio della rivista e della biblioteca teatrale di Lucio Ridenti, che per quasi mezzo secolo si era identificato con *Il Dramma*. L'iniziativa del Teatro Stabile di Torino, allora diretto da Aldo Trionfo, di costituire un centro di documentazione venne favorita da uno specifico intervento della Regione Piemonte, che consentì di salvare l'archivio e la biblioteca, nota per essere una delle più cospicue del genere in Italia.

gnia teatrale di allora, destinata a durare almeno un triennio e a mettere in scena numerose commedie. Ridenti rivelava già il suo temperamento di analista divertito e divertente, ma scrupolosamente attento alla realtà del costume teatrale, alle bizzarrie, alle fisime, ai capricci, alle miserie e alle passioni, che soprattutto allora vi albergavano, rinnovandosi continuamente come in un caleidoscopio sorprendente. Nel teatro dei primi trenta anni del Novecento quella dell'attore non era una professione sindacalmente definita, ma una condizione estremamente variegata, oscillante fra la vocazione artistica e il bisogno di evasione, fra il destino familiare (per i figli d'arte) e l'aspirazione a una vita diversa, fra la *routine* di un mestieraccio e la libertà creativa.

A questa fauna multiforme ed al suo mondo — ora minuscolo ora immenso — Ridenti continuò a guardare con lo spirito coinvolto e coinvolgente di un attore, anche quando fu costretto ad abbandonare definitivamente le scene. E proprio al fatto che egli ha conservato integro fino all'ultimo lo spirito dell'attore si deve se la rivista *Il Dramma*, alla quale si è poi dedicato per quasi tutta la vita, assunse immediatamente un carattere inconfondibile. Era una rivista pensata e costruita dall'interno e dal segreto del mondo teatrale, allora retto da un codice non scritto, ma rigorosamente applicato in ogni sua norma più importante o meno importante. Per esempio, Emma Gramatica, quando qualcuno la chiamava «Signorina», precisava: «È anagraficamente esatto. Non sono sposata. Ma lei dovrebbe sapere che a una prima attrice spetta in ogni caso il titolo di Signora».

Ridenti tenne la direzione del *Dramma* dall'agosto 1926 al giugno 1968. Congedandosi dai lettori

e dai collaboratori, perché afflitto da una paresi che gli impediva di lavorare, definiva il suo impegno, durato per quarantatré anni, «una crociata d'amore». Le annate della rivista costituiscono infatti un vero e proprio monumento innalzato al costume e all'arte del teatro all'antica italiana, che vi è documentato nelle sue luci e nelle sue ombre, nei suoi pettegolezzi e nelle sue vittorie, nell'effimero e nel duraturo. È un archivio insostituibile. Ridenti era un uomo intelligente, sensibile ed equilibrato. Sapeva benissimo che la fiamma di quel teatro era vicina ad estinguersi; ma ne volle pazientemente raccogliere anche le ultime faville, pur non chiudendosi al nuovo che già andava affermandosi. Pubblicò con anticipo drammi di Eugene O'Neill, Federico Garcia Lorca, Tennessee Williams, Eugene Ionesco, Dino Buzzati, Diego Fabbri, Carlo Terron, Ezio D'Errico, Federico Zardi e di tanti altri. Pur con lo sguardo nostalgicamente volto all'indietro, seppe stare al passo con i tempi.

Non è un caso che i suoi grandi amici siano stati Renato Simoni e Anton Giulio Bragaglia. Dell'uno e dell'altro ascoltava con interesse i consigli; dell'uno e dell'altro conosceva le virtù e le debolezze: questo dimostra che egli è stato il testimone attendibile di un'epoca teatrale ormai conclusa. Sulle pagine del *Dramma* Lucio Ridenti, con la dedizione e la fede di un certosino, ha annotato di quest'epoca tutti gli eventi e perciò domani i suoi scritti che, avendo anzitutto motivazioni sentimentali, apparvero talvolta superficiali, potranno forse essere riletti come un lungo e prezioso memoriale. □

A pag. 42, una bella immagine di Lucio Ridenti. In questa pagina, una copertina de «Il Dramma».

Omaggio ad una vita per il teatro

La mostra-omaggio *Lucio Ridenti e il Dramma* è stata voluta dalla rivista *Hystrio*, con il consenso e l'aiuto dei promotori del Premio Montegrotto-Europa, per ricordare un uomo che al Teatro dedicò tutta la sua vita, fino all'ultimo respiro, dirigendo con passione e perizia, a Torino, una pubblicazione che, fra le due guerre, fu un riferimento costante per la società teatrale. Il silenzio ch'era sceso su Ridenti e sulla sua pubblicazione doveva finire, affinché non si pensasse che il Teatro italiano ha la memoria corta. Il fatto che la scena italiana di questo fine secolo non sia più quella dei tempi di Ridenti, e che i problemi oggi siano diversi, non può e non deve cancellare la fede e i meriti di colui che, anche in tempi difficili, tenne sempre vivo l'amore per il Teatro. Concepta d'intesa con gli eredi, la mostra ha consentito di ripercorrere attraverso gigantografie, libri, documenti e cimeli la lunga e operosa stagione di Ridenti e de *Il Dramma*. E nel nome di Ridenti è stato assegnato, quest'anno per la prima volta, un Premio per la saggistica teatrale. La mostra, patrocinata dal Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, ha avuto il sostegno del Comune di Torino, del Centro Studi dello Stabile torinese e del Museo dell'Attore di Genova. □

1926 - 1973 - 11 - NOVEMBRE 1968

IL DRAMMA

MANAGER DI PUBLICATION: GIULIO BRAGAGLIA. DIRETTORE: LUCIO RIDENTI.



Note e massime di Lucio Ridenti

Quando una commedia è noiosa, bisogna che lo sia molto: il pubblico — dopo le prime scene — non presta più attenzione a ciò che succede in palcoscenico, ed applaude alla fine nel dubbio che l'opera rappresentata sia di «pensiero».

Fra la critica e gli attori, la differenza è che i critici hanno un passato: gli attori un avvenire.

In palcoscenico chi vuol nascondere la propria ignoranza dà degli insegnamenti.

Il nome di molti attori si impara a memoria perché invecchiano, non perché migliorano.

Coloro che credono che il palcoscenico sia un tempio, ignorano che vi sono i mercanti.

I suoi aforismi di palcoscenico

L'uomo celebre nel teatro o colui che dalla critica non è più discusso, che il pubblico applaude soltanto, senza più curarsi se ciò che fa è buono o cattivo, è colui che ha definitivamente stabilizzata la moneta della gloria.

Vorrei sapere se è il teatro che corrompe i costumi, o sono i costumi che corrompono il teatro.

L'arte di un attore si misura dai silenzi, non dalle parole.

Molte attrici «di genio» sono soltanto decorative: la loro fortuna sta nel saper dire quel niente con molta grazia o con pronuncia esotica.

Tutti coloro che «fanno del teatro» ne dicono male.

Tutti coloro che vivono nel teatro ne dicono male.

Tutti coloro che vanno a teatro ne dicono male.

Ma il teatro resiste, per progredire aspetta che si siano stancati di dirne male.

Solo gli attori hanno la grande disgrazia di rimanere innamorati della loro professione.

Una donna non lascerà mai capire ciò che pensa: un'attrice non lascerà mai pensare che non ha capito.

Chi guarda il palcoscenico con particolare curiosità ne subisce il fascino; chi vi si avvicina commette la sua prima debolezza; chi vi rimane, incomincia la sua disillusione.

NOTE DEL REGISTA DI *PER NON MORIRE*

IL RITORNO DI MAINARDI SULLE SCENE DEL SUO VENETO

ERNESTO G. LAURA

Quando cercavo un testo italiano per fondarvi il secondo spettacolo del Cies (volendo dare sin dai nostri primi passi un segnale di attenzione seria al repertorio nazionale, specie a quello più legato ai nodi morali e civili, spirituali e culturali della nostra società), Adriana Alben, con cui portavo avanti la ricerca, mi suggerì di dare un'occhiata ai lavori di Mainardi. Protagonista dell'ultimo copione scritto dall'autore veneto, e da lui anche messo in scena, *Il vero Silvestri*, l'attrice si era portata dietro il senso d'un rapporto artistico troppo bruscamente interrotto, dato che Mainardi aveva avvertito proprio durante le prove i primi segni del male incurabile che in pochi mesi l'avrebbe portato alla morte. E poi, come è accaduto per Giovaninetti, per Betti, per Fabbri e per tanti altri, se per un autore italiano di teatro la via per giungere al palcoscenico è dura in vita, dopo la scomparsa anche su Mainardi, pur salutato dalla critica come una delle voci significative della nuova drammaturgia italiana degli anni '60 e '70, era subito sceso il silenzio. Mi ero già imbattuto nella tensione morale e nella vitalità drammaturgica dello scrittore negli anni '60 quando, chiamato da Vito Pandolfi a far parte del gruppo di lavoro per scegliere la novità italiana con cui tenere a battesimo l'allora neonato Teatro Stabile di Roma, si era rimasti a lungo incerti fra *Per una giovanetta che nessuno piange* di Mainardi appunto e *Il ciarlatano meraviglioso* di Tullio Pinelli. Era prevalso questo secondo alla fine, ma il primo testo aveva molto interessato tutti (fu allestito parecchi anni dopo da Foà attore e regista).

UN TEATRO DI PAROLA

Sapevo che Mainardi, morto poco più che quarantenne, non aveva potuto scrivere molto e avevo l'impressione che tutto fosse stato già rappresentato. Mi accorsi quindi con stupore che nel volume curato da Ruggero Jacobbi che raccoglie il suo teatro c'era un testo, *Per non morire*, per il quale si dava notizia soltanto di trasmissioni radiofoniche. Possibile? Possibile. Un testo bellissimo, dalla scrittura tanto felice, su un tema, l'egoismo materno che disgrega un universo familiare, tanto attuale in una società che ridiscute con passione il ruolo della famiglia e in essa del rapporto genitori-figli.

Si è parlato, per il teatro di Mainardi, di influenza dell'esistenzialismo e di Tennessee Williams e, ancora, di Jean Anouilh. Certo è che, pensando a un giovane che cresce e studia alla fine degli anni '40 nel Padovano, si può anche (c'ero anch'io) ricordare i testi che le compagnie di giro portavano in provincia, ciò che egli può aver visto e da cui sia stato influenzato. Ma quel che preme è che si tratta di un autore il quale, pagati i suoi debiti culturali, ha percorso una strada sua all'interno di un teatro «della parola» senza farsi imprigionare dagli schemi del dramma borghese. Non ci sono per esempio in *Per non morire* personaggi a tutto ton-

In una villa della Riviera adriatica...

In una cittadina della Riviera adriatica (Recanati?) intorno al 1960. Susanna, bella donna di mezz'età dai rossi capelli, elegante, benestante, abita con i due figli poco più che ventenni in una villa settecentesca che appartiene alla famiglia da generazioni e che fu abitata da Giacomo Leopardi quando scriveva *L'infinito*. Di fronte al positivo attivismo della madre sembra pesare l'inerzia nullafacente di Nerina e Consalvo, i due ragazzi. La prima, affetta da un «handicap» fisico, sta volentieri chiusa in casa, non lavora e non frequenta nessuno, anche se è molto carina e intelligente. Il secondo è in eterna convalescenza da qualcosa a cui si accenna malvolentieri e che l'ha posto al centro di un caso giudiziario su cui s'è fatto gran clamore. Anch'egli non lavora e ozia lungamente in casa. La quiete apparente di questo trio familiare è rotta allorché arrivano due «estranei» da fuori: Faustina, la moglie di Consalvo, venutasi a riprendere il marito giudicando che quella «convalescenza» sia durata fin troppo, e Romano, un regista cinematografico di Roma che si installa alla villa per terminare la sceneggiatura di un film su Leopardi e si innamora di Nerina. Quando la madre si accorge che i due figli stanno per lasciarla per farsi una vita autonoma con i rispettivi partners, si oppone con tutte le arti e le astuzie possibili, usando volta a volta la forza, le blandizie, il vittimismo, la profonda conoscenza della psicologia dei figli e dei loro punti deboli: una guerra senza quartiere per non finire sola, *per non morire*, che tramuta l'esistenza familiare in un inferno. □

Una bella commedia italiana e un quarto di secolo di silenzio

Renato Mainardi scrive *Per non morire* nel 1962. Nel settembre del '66 gli viene assegnato il XX Premio Riccione per il Teatro, e l'opera è definita «testimonianza singolare di un sicuro scrittore di teatro che esplora con autentica angoscia il territorio morale di complessi rapporti familiari. La commedia — dice la motivazione — si definisce nella salda costruzione drammaturgica del linguaggio che, usando anche modi tradizionali della scrittura teatrale, rivela modernità di intenzioni». Nel 1967 la rivista *Il Dramma* pubblica il copione con disegni di Aligi Sassu e vi dedica la copertina con un disegno di Francesco Menzio. L'anno dopo uno dei giurati del Riccione, Maurizio Scaparro, ne cura la regia per la radio. Ma sui palcoscenici silenzio assoluto. Di Mainardi si rappresentano altri testi mentre *Per non morire* rimane nel cassetto, benché ancora venga riproposto all'attenzione da Ruggero Jacobbi quando, morto l'autore, se ne raccolgono in volume i lavori più significativi. □

do, ben definiti una volta per sempre: ogni personaggio via via che l'azione procede svela zone d'ombra e altre zone lascia nascoste o appena intraviste. C'è un meccanismo che a volte tien conto della lezione del «giallo» e del «thriller» senza però impantanarsi. C'è un sottotesto da cogliere ed esprimere per meglio capire il testo. Al principio della commedia, per citare un caso, Susanna fa un rapido accenno alla morte, quasi una parentesi in un discorso preoccupato d'altro. Eppure, con quell'astuto modo di dar via certe notazioni senza sottolinearle, Mainardi introduce un tema che nel sottotesto permane e non è secondario. «L'idea di transitorietà — scrive Ruggero Jacob-

bi e non si potrebbe dir meglio — è un'idea centrale in Mainardi, e in questa definizione c'è una traccia (molto veneta) di cattolicesimo. Il cattolico deve ricordare di essere di passaggio nella vita, questa memoria è la sua regola: il personaggio di Mainardi ne è la riprova, ma non ne ha coscienza.

ANNI CINQUANTA

Nel momento in cui sta in scena, dà al contrario la sensazione di credere alla propria eternità. [...] Ma ad ogni passo che egli crede di muovere nella più assoluta libertà, c'è il controcanto del destino». L'autore non impartisce lezioni né ideologiche né

RENATO MAINARDI BIOTEATROGRAFIA

Nato nel 1931 a Cavarzere (Venezia), Renato Mainardi, dopo gli studi liceali, abbandonò il Veneto e si trasferì a Roma dove frequentò l'Accademia d'Arte Drammatica diretta ancora dal suo fondatore Silvio D'Amico.

A vent'anni Mainardi segna il suo esordio come drammaturgo scrivendo *Tempo fermo* (che non sarà mai rappresentata). Sette anni più tardi, nel 1958, scrive *Giardino d'inferno* e, insieme con Chiara Serino, firma la sceneggiatura di *Padri e figli* di Turgenev trasmesso dalla Rai per la regia di Guglielmo Morandi. Del 1960 è la commedia *L'intellettuale a letto*, del 1962 la sceneggiatura firmata con Vittorio Caprioli, Franca Valeri e Silvana Otteri, del film *Parigi, o cara*; in quello stesso anno Mainardi scrive *Per non morire*.

Dal 1963 al '65, in rapida successione, *Nero d'inferno* è segnalato al concorso Idi, scrive *Per una giovanetta che nessuno piange* con cui vince il premio Idi. L'anno dopo la stessa commedia viene insignita del Premio Riccione, ma sarà destinata a non essere mai portata in scena fino ad oggi: «Il Dramma» le dedica la copertina, Maurizio Scaparro ne dirige la versione radiofonica, ma la commedia non arriva al palcoscenico.

La carriera di Mainardi continua con una segnalazione al Vallecorsi (con *Notturmo barocco*), altre sceneggiature televisive, allestimenti teatrali di sue opere (Foà all'Eliseo a Roma, regista e protagonista nel 1972 di *Per una giovinetta*), nuove commedie (*Antonio Von Elba*, 1973). Fino all'anno della sua morte si registra un'intensa attività teatrale: la Miserocchi, Carlini, la Brignone, Santuccio, Gianrico Tedeschi, Adriana Alben (*Il vero Silvestri* a Milano nel 1977), Giorgio Albertazzi, portano in scena con successo le sue commedie. Il 19 maggio del 1977 Renato Mainardi muore a Roma. Dopo ventotto anni dalla sua stessa, in prima nazionale, oggi nel 1990, a Montegrotto Terme va in scena *Per non morire*. □

etiche, si limita a analizzare persone vere in contesti veri. La datazione è importante. Il dramma, scritto nel '62, appartiene come mondo rappresentato all'Italia fine anni '50, inizio '60, l'Italia che consuma il boom economico, che si inserisce in una fetta di mondo data per stabile, che canta *Volare* trionfatore a Sanremo e va ancora al cinema mentre la tv fa i primi passi. Ho ritenuto giusto dare allo spettacolo questa connotazione d'epoca molto precisa, chiedendo alle Sorelle Fontana i loro abiti da collezione così tipici del costume di quegli anni e a Luciano Bettarini una colonna musicale scrupolosamente rievocativa. Tutto questo però non al fine di rinchiudere lo spettacolo in un bozzolo provinciale e datato ma proprio per cavarne poi quella universalità che si lega a temi persistenti nella società di oggi.

Ho cercato poi di sfuggire alle tentazioni del naturalismo che potrebbe essere suggerito da una prima lettura superficiale del testo, puntando a un'immagine essenziale, sintetica, capace di aperture al simbolo. E in questa linea ho cercato, insieme agli attori, di costruire una recitazione di «verità», spoglia di retorica e di enfasi, attenta alle sfumature psicologiche, dove siano gli stati d'animo a prevalere sui fatti (il finale non è in qualche modo cechoviano?). □

Nelle fotografie, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Valerio Andrei, Adriana Alben e Rosa Genovese; e ancora Valerio Andrei e Monica Conti in «Per non morire» di Mainardi, a Montegrotto.



DESPOTA O SERVITORE DELLO SPETTACOLO?

L'IMPRESARIO: UN ARTISTA CHE STA DIETRO LE QUINTE

Nata con l'età moderna, al tramonto del mecenatismo, questa figura fu subito dipinta a fosche tinte dal Metastasio al Goldoni all'Alfieri - In realtà il produttore di spettacoli rischiava in proprio, e poteva rifarsi soltanto col botteghino - Oggi il ruolo è mutato: bisogna inventare nuovi spazi, tenere conto dell'evoluzione delle strutture pubbliche e private.

EMILIO POZZI

Burbage, chi era costui? Chi conosce le vicende teatrali dei tempi di Shakespeare, lo ricorda come un attore, ma anche come l'impresario del famoso Globe di Londra, il teatro nel quale l'altrettanto famoso William, rappresentava i suoi testi, svolgendovi però anche il ruolo di attore. Ebbene, se si volesse prendere a simbolo di una categoria che non ha regole precise, non ha albi professionali, quella degli impresari appunto, Burbage li potrebbe rappresentare bene purché fosse autentico un episodio che appartiene alla fantalitteratura teatrale, o, per essere un po' più storicisti, ad un filone della critica americana. Si sostiene infatti in quella sede, e una fonte ci fa risalire ad un poco noto saggio di P.G. Woodhouse, che *Amleto* sarebbe stato scritto da Francesco Bacone autore del *Novum organum*, il quale si era preso una vacanza letteraria dai suoi ponderosi trattati.

Il filosofo come tanti altri autori di ogni tempo, avrebbe cercato, invano, una compagnia che gli rappresentasse il dramma del principe danese. Il copione gli sarebbe stato restituito, ogni volta. Finché era finito nelle mani, e sotto gli occhi, di Burbage. Questi non avrebbe fatto come gli altri colleghi rimandando al mittente il testo ma come molte volte è capitato nella realtà a tanti autori, avrebbe prospettato a Bacone l'opportunità di qualche aggiustamento per rendere il dramma più adatto alla rappresentazione. Sempre sul filo delle ipotesi si può pensare, in mancanza di una documentazione, che Bacone, come tanti altri autori in analoghe circostanze, abbia dato il suo consenso alle manipolazioni dettate dall'esperienza scenica. Ed ecco allora il testo passar di mano, da Bacone a Burbage e da questi a William Shakespeare. A questo punto abbandoniamo il condizionale e lasciamoci prendere, a sostegno della candidatura di Burbage a patrono degli impresari, dalla narrazione di Woodhouse. Shakespeare, attore modesto, ma con riconosciuto fiuto della scena, legge il testo e propone alcuni aggiustamenti e qualche taglio.

I maghi dello spettacolo

Emilio Pozzi

Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi

Problemi di storia dello spettacolo

MURSIA



Uno, clamoroso. Sostiene infatti l'esperto, che i monologhi non sono graditi dal pubblico del Globe. E quindi tra i brani da «tagliare» indica con decisione quel punto in cui Amleto dice «be or not to be?», ovvero «essere o non essere?», con quel che segue. Con altrettanta decisione Burbage si oppone. Obietta che quel monologo dà modo ai macchinisti di preparare un cambio di scena. Una valida motivazione tecnica, che nasconde probabilmente il desiderio di Burbage, candidato a interpretare il personaggio di Amleto, di non vedersi sottratta un'occasione di restare in scena più a lungo accentrando su di sé l'attenzione degli spettatori. E poiché era anche l'impresario, il suo parere fu decisivo. E così Amleto fu interpretato da Burbage, con Shakespeare nel ruolo dello Spettro.

Dunque «Essere o non essere» è stato salvato da un impresario. L'ipotesi è troppo sug-

gestiva, ed emblematica, per riconsegnarla alla nebulosa sfera dei «si dice»; ma se documentazioni inoppugnabili ce lo imponessero, e quindi dovessimo rinunciare all'idea che dalla primavera del 1600 «be or not to be» è stato ascoltato e applaudito dai pubblici di tutto il mondo, recitato in tutte le lingue, da attori prestigiosi o soltanto ambiziosi, consegnato alla memoria visiva degli spettatori del cinema nell'interpretazione di Laurence Olivier (nel 1948) e della tv da tanti altri matatori, per il puntiglio di un impresario, ebbene pensiamo che, nella realtà, sono accaduti certamente episodi analoghi che le cronache hanno ignorato e che vanno ascritti ai meriti di coloro che, in teatro, o più genericamente nel mondo dello spettacolo, svolgono una funzione determinante.

Qualche volta compaiono alla ribalta, come personaggi di opere e di commedie (due citazioni, quasi d'obbligo: *L'impresario in angustie* di Cimarosa e *L'impresario delle Smirne* di Goldoni) ma, in genere sugli impresari c'è stata tutta una letteratura sfavorevole, specie da parte degli scrittori di teatro del Seicento e del Settecento — da Metastasio a Barretti, da Goldoni ad Alfieri — che si lagnano del comportamento spregiudicato e talora protervo di questi personaggi. I quali, quando non avevano grandi scrupoli artistici e si trovavano in difficoltà economiche ricorrevano ad ogni espediente per far quadrare i bilanci.

QUESTIONE DI FIUTO

L'impresario, è opportuno ricordarlo, nasce in epoca moderna, quando le compagnie di prosa e di lirica cercano spazi nuovi, oltre le Corti e le case patrizie, ove portare i loro spettacoli. Non si ricorre più al mecenatismo dei signori e dei potenti, si inventa il biglietto d'ingresso, che però si fa pagare solo quando lo spettacolo sta per andare in scena e quindi ha il valore di una collaborazione a reintegrare le spese. Bisogna che qualcuno anticipi, che qualcuno organizzi, che qualcu-

Da Paone a Grassi a Ardenzi...



Emilio Pozzi pubblica per l'Editrice Mursia Maghi dello spettacolo, dedicata alle più importanti figure del mondo impresariale italiano, pubblico e privato degli ultimi 60 anni. Nel raccontare le vicende di Remiglio Paone e di Carlo Alberto Cappelli, di Antonio Ghiringhelli e di Paolo Grassi, di Garinei e Giovannini e di Liana Orfei, di Lucio Ardenzi, di Ivo Chiesa e di altri ancora, come Gianni Ravera e David Zard, Pozzi esplora diversi campi (prosa, rivista, circo, canzone, danza), tracciando un itinerario dello spettacolo in Italia visto da dietro le quinte, mettendo a cuoso i problemi che alla ribalta non appaiono. Alla figura dell'impresario, spesso avventuroso e quasi sempre con una visione romantica del teatro, si sostituisce quella del manager, dell'organizzazione culturale, in rapporto al mutamento di strutture e di gusti.

In questo articolo per Hystrio Pozzi ci dà un saggio del suo lavoro, cercando di accattivare un po' di simpatia verso questa figura tanto bistrattata dalla letteratura, e costretta a trasformarsi sotto la spinta dell'innovazione tecnologica e della nuova domanda di spettacolo. Emilio Pozzi, giornalista e scrittore, si è occupato per molti anni di spettacolo, come recensore e curatore di rubriche radiofoniche. Ha pubblicato altri volumi di argomento teatrale, fra cui I teatri di Milano, con Domenico Manzella, Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico, Scale e Fiera vie parallele. □

no rischi. Ci vogliono insomma amore del teatro, amore dell'avventura, capacità di organizzare, senso del pubblico, fiuto per i testi giusti e ancora molta, molta pazienza. Uno che abbia in sé tutte queste doti potrebbe considerarsi un impresario perfetto. A tutte queste qualità occorre aggiungere poi un'altra, che appartiene alla sfera dell'imponderabile: la fortuna.

Impresari si è diventati, alle volte per caso: l'amministratore fugge con la cassa e allora occorre che qualcuno s'improvvisi, oppure per non dire, brutalmente, ad un attore che non sa recitare e che sarebbe meglio cambiasse strada, lo si invoglia, pur di fargli respirare l'odor di palcoscenico, a occuparsi della parte considerata noiosa, ma vitale, di un lavoro teatrale.

La figura dell'impresario teatrale, nella tipologia della gente di teatro, anche se non sempre perfettamente definita (tante volte lo si confonde o lo si identifica con il capocomico, il produttore, il proprietario di teatro) rappresenta certamente un necessario e indispensabile punto d'incontro tra arte e denaro, fiuto e gestione, nei casi più illustri anche genio e sregolatezza.

Chi sia oggi un impresario, o perlomeno quella figura che ne ha ereditato la funzione, non è facile spiegare con elementi certi. Sul piano psicologico ne esce un cocktail con tanti gusti e nessuno predominante. Anche perché gli ingredienti sono diversi a seconda dei generi e delle mutate condizioni ambientali, nelle quali si opera.

Se si pensa all'impresario tradizionale, andando indietro di qualche decennio, vengono in mente nomi che rappresentano una tradizione, sembrano quasi incarnare un personaggio come lo potrebbe scrivere un autore, datandolo, per la scena. E il primo nome da citare è quello di Remigio Paone che con sufficienza ha portato sulle spalle il titolo di Ziegfeld italiano. Un altro nome, di oggi, certamente il più importante nel campo del privato, è quello di Lucio Ardenzi (cinque o sei compagnie in giro per l'Italia, ogni stagione, come ai tempi — ed ecco un altro nome da ricordare — di Lallo Cappelli). Ardenzi però è già, e da tempo, inserito nel meccanismo di una struttura organizzativa, a specchio di quella pubblica, che segue le regole, ben precise, delle sovvenzioni previste per le compagnie stabili private.

Ripercorrere, per arrivare ad oggi, le vicende del teatro italiano, nei suoi diversi generi, e nei suoi diversi aspetti, attraverso le figure che hanno tirato le fila, dietro le quinte, delle compagnie, è un modo diverso dal consueto di leggere le vicende della scena.

ED ORA IL MANAGER

L'impresario è cambiato, perché è cambiato il teatro, il modo di farlo e il modo di andarci. Dall'anno zero (1945), con il soffio dei mutamenti politici e sociali, con la creazione del primo teatro a gestione pubblica (il Piccolo Teatro di Milano, nel '47) sorto per la passione di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, ma anche perché la cultura doveva dare una risposta alle attese della gente, molto si è rinnovato nei repertori ma anche nella politica dei prezzi e dell'acquisizione di pubblico. Si è cercato e sperimentato in diverse direzioni (decentramento, la scuola, orari anticonvenzionali). E poi, con le istanze del nuovo teatro, qualche volta seguendo le mode che arrivavano dall'estero, ma anche orientando-

si, per scelta critica e ideologica, verso nuovi orizzonti, sperimentando altri spazi oltre quello del palcoscenico, altri luoghi oltre quelli delle sale, altri modi (la cooperazione, soprattutto) oltre quelli tradizionali (e il teatro stabile era già diventato tradizione). Sono sorte così figure nuove, animatori, organizzatori, operatori teatrali insomma, che non avevano e non hanno nel loro vocabolario il termine «impresario». Se mai mutuano dall'inglese altri vocaboli (*producer, general manager*) se si occupano di concerti rock, di tournées. È un mondo magmaticamente in movimento, forse con minore attenzione e memoria per l'aneddoto e che sa certamente raccontare di bilanci, di contributi, di rapporti con gli enti locali, con il Ministro, e che ha una visione dello spettacolo ancorato agli indici di ascolto e di gradimento della Tv. La grande sorella stende un'ombra (forse non proprio come quella di Banco) ma certamente inquietante su un futuro che necessariamente non può non tener conto di due fattori: le innovazioni tecnologiche e, al tempo stesso, la previsione di tempo libero maggiormente disponibile per la gente. Tempo libero da riempire anche con offerta meglio organizzata di spettacoli.

Su queste prospettive stanno lavorando i «nuovi impresari», perché i futurologi ci dicono che ci sarà fame di spettacoli, ci sarà un desiderio di sottrarsi, o per lo meno di cercare un'alternativa alle comodità di «tutto il mondo in casa». Ma non ci sarà più nessuno disposto a fare code ai botteghini, o a crearsi il problema del parcheggio dell'auto, trasformando un momento ricreativo in una serie di alienanti seccature. Non sarà compito specifico dell'impresario, indubbiamente, ma non potrà stare alla finestra, aspettando che altri decidano, o non decidano, perché il primo ad essere danneggiato potrebbe essere proprio lui.

Burbaque, che abbiamo evocato all'inizio, non aveva di questi problemi, poteva concentrarsi sul testo e sull'interpretazione. Un personaggio di una rivista ormai dimenticata, direbbe: «Altri tempi», con un accento vagamente sabaudò. □

A pag. 47, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Bertolt Brecht fra Paolo Grassi e Giorgio Strehler a Milano per la prima de «L'opera da tre soldi», 1956. Lucio Ardenzi. Giuseppe Battista.

GLI ARRETRATI DI HYSTRIO

Vorrei completare con i numeri mancanti la mia collezione dei primi due anni di Hystrio. Che cosa debbo fare?

MARIO NICOTRA
Buonissima idea. Dovrà semplicemente, caro lettore, inviare l'importo (a mezzo vaglia) direttamente alla redazione di Hystrio, viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, specificando i numeri richiesti. Ricordiamo che il costo di ogni numero nelle annate '88 e '89 è di L. 10.000 la copia, e che per gli arretrati occorre inviare il doppio.

TECHNÉ

HY

SEGNALI DI FUMO DALLA ROCCA ALBORNOZ

ANTONELLA ESPOSITO

«Questo luogo ha nel più alto una fortezza nella quale sta il governatore del luogo di mura antiche ma fortissime et alte, la sua torre maggiore passa 100 piedi di altezza; le mura della terra parte sono fortificate e parte no, ha buonissimi fondamenti, perché è tutta fondata sopra la pietra viva» (Cipriano Piccolpasso, 1565).

Così, circa duecento anni dopo la sua costruzione, la Rocca Albornoz dominava Narni con la sua funzione di difesa e di controllo sul territorio. Oggi, verso la conclusione di una coraggiosa e non approssimativa opera di radicale restauro, vi si individua una vocazione come Centro di comunicazione per l'Arte del Presente, un museo di arte contemporanea che non sia luogo muto di esposizioni d'opere, ma piuttosto laboratorio, atelier di performance, centro di elaborazione e trasmissione di nuove idee trans-artistiche, come quelle di una nuova qualità radiofonica. Il progetto, che richiede ancora due anni di lavori e un ulteriore investimento di un miliardo e settecento milioni di lire, è sostenuto dalla Provincia di Terni e dal Comune sarnese, ma è nato e si è sviluppato attorno alle sei edizioni del festival di Narni, organizzato da Carlo Infante. Le denominazioni di Progetto Opera Video e di Scenari dell'immateriale possono dare qualche traccia più precisa di quell'incastro di iniziative e percorsi che fanno di Narni qualcosa di diverso e di più difficilmente definibile del solito festival-carrellata di spettacoli. Esperienze al confine tra arte, musica, teatro, video e comunicazione, si danno convegno nella cittadina medievale umbra per essere messe alla prova di un pubblico non specializzato e discusse in modo da poter costituire o meno punti di appoggio per prospettive future. Il concorso degli storyboard, di «storie su tavola» pensate per la realizzazione video, i palinsesti speciali dell'emittente TeleGalileo — dal videoteatro alle sigle e agli spot, dai videoracconti alla documentazione antropologica — gli incontri, quest'anno concentrati in una convention sull'«ecologia della comunicazione», l'anticipazione del programma radiofonico di RadioUno, Radiomantra, «Varietà del Duemila»: sono solo alcuni dei centri d'interesse del festival, che l'anno scorso era riuscito a intrigare un maggior numero di non addetti ai lavori, intrecciandosi con la tradizionale Corsa all'Anello e dislocando negli angoli più segreti di Narni le installazioni video o le performance teatrali o in audio. Un precedente prezioso, questo, anche per l'utilizzazione futura della Rocca Albornoz: interpretare i segni architettonici di una società integrata qual era quella medievale come fonti di diffusione di una nuova sensibilità comunicativa, che crei un neo-spettatore e un neo-ascoltatore, dietro la spinta creativa, ancora tutta da sfruttare, delle avanguardie artistiche del primo Novecento. L'edizione '90 è quindi «rientrata» in video, senza diffondersi nella città, proprio per riflettere sul flusso comunicativo che si intende proporre. In questo senso i nuovi storyboard non hanno dato indicazioni su possibili modalizzazioni del narrare in video per immagini, lasciando insuperate le prove di *Trucco* del duo teatrale Remondi e Caporossi, nel quale veniva messa in questione la stessa natura del mezzo elettronico, *Teche* dell'artista Lucio Diana, autore quest'anno delle micro-scenografie del teleracconto *Incolore*, interazione tv-attore di Giacomo Verde e

Adriana Zamboni; *Stati d'animo* del videomaker Giacomo Verde, una produzione Etabetta che ricrea un trittico di Boccioni, accostando al mezzo «freddo» di un video dipinto la presenza dell'attore in carne e ossa. I tentativi scoprono, di anno in anno, l'avventura di nuovi linguaggi televisivi, che sono più facilmente assimilabili di quanto si pensi, considerando le video sigle di Mario Convertino (es. *Un libro, un amico*) o quelle di Mario Sasso (da *Non è mai troppo tardi*) nei programmi Rai. Per ora, comunque, nella deprimente omologazione televisiva dettata dall'audience, queste sperimentazioni possono trovare i loro canali nei *narrowcasting* (trasmissione «ristretta»), in opposizione a *broadcasting* (trasmissione «allargata»), cioè in una programmazione mirata ad un pubblico che cerca alternative e accetta anche la dimensione di gioco insita in questi esperimenti. In questo ambito, tutti i fenomeni artistici e spettacolari vengono ripensati, assumendo connotazioni transnazionali — in quanto «di avanguardia» — che li colloca naturalmente nella prospettiva di un ideale palinsesto per la tv del satellite. Finito il momento del videoteatro, di cui Narni ha già fornito un *Index*, si tratta di pensare eventi teatrali per *PaiSat*, che non siano semplicemente la trasmissione di una «prima» mondiale. Intanto, in un teatro all'italiana si potrà assistere a eventi quali *Il combattimento di Ettore e Achille*, su due schermi e lettori video sincronizzati, del gruppo Studio Azzurro, in grado di fare poesia con il video. Oppure, dieci spettatori in un camion saranno inquietati dalla performance di Silvio Panini, in interazione con il suo doppio in video, sul conflitto faustiano tra arte e scienza. La nuova comunicazione nasce anche così, non solo intervenendo all'interno di una tele o radio trasmissione.

Questi fermenti di laboratorio confluiranno nella Rocca Albornoz che ridefinirà i suoi ruoli tradizionali nella difesa della qualità artistica della comunicazione, attraverso banche dati, e nel controllo della comunicazione stessa, attraverso servizi che coinvolgono i collegamenti col territorio e la comunicazione d'impresa. Un messaggio cifrato è già stato inviato quest'anno dalla Rocca: le risonanze dell'incredibile voce di un'artista austriaca, un'autentica armonica vivente. □

HANNO DETTO

«No, da Costanzo non ci sono mai andato. E guardi, io non ho niente di personale contro di lui. Anzi, lui è bravo; e mi ha pure invitato, ma io non ho niente da sponsorizzare, salvo me stesso, e a fare il giullare non ci sono andato, è che non mi piace quel tipo di situazione: che ci vadano proprio tutti, a dire le stesse cose...».

BEPPE GRILLO - La Repubblica

«In Gran Bretagna il teatro è una passione. A teatro va molta più gente che alle partite di calcio. Gli inglesi amano, in particolare, gli attori: non possono essere attori nella vita, si sublimano in loro».

IAN MC KELLEN - Il Messaggero

FREUD, GENET E ALTRO AL MEETING DI PARMA

UNA SPLENDIDA POZZI PER L'ELENA DI RITSOS

Un anno dopo la creazione dell'Apa i suoi appartenenti hanno presentato la prima parte di un «Progetto Ritsos», che proseguirà ad AstiTeatro - La realizzazione dei monologhi del lirico greco è stato l'evento più importante - La bella prova di Moni Ovadia, narratore-guardiano in un museo di statue - Il laboratorio di improvvisazioni di Anatolj Vassiliev.

FURIO GUNNELLA



Un anno fa un gruppo di attori e registi della *nouvelle vague* (ma c'era anche qualcuno meno giovane, come Castri e Martucci) annunciava proprio a Parma la decisione di dare vita, sulla base di una analoga iniziativa francese, ad una associazione informale, l'Apa, che garantisse libertà di iniziativa e di rischio ad un teatro d'arte contrapposto a quello prono alle leggi di mercato. In una simpatica intervista Elisabetta Pozzi, buttatasi con entusiasmo nell'impresa, ci aveva detto che l'Apa avrebbe espresso e difeso, soprattutto, il diritto all'«utopia teatrale» di quanti, avendo scelto di fare teatro, si rifiutavano di diventare commessi viaggiatori di un repertorio commerciale, o burocrati degli Stabili. Da allora una ventina di aderenti, in prevalenza attori e registi giovani, si son dati da fare per «dare concretezza all'utopia», ed ecco l'idea, felicemente realizzata, di preparare per il Festival di Parma un'«operazione Ritsos», basata sulla trasposizio-

ne teatrale dei monologhi di *Quarta dimensione*, il corpus poetico dal grande lirico greco (il più grande del secolo, diceva Louis Aragon) composto prevalentemente negli anni più duri del carcere e dell'esilio, e pubblicato nel 1973. Si tratta di testi mirabili, di classica bellezza e di grande calore umano, con i quali Ghiannis Ritsos, usando la lingua di una quotidianità contemporanea, si rimetteva e ci rimetteva in confidenza con il mito e con l'epos della Grecia antica, di cui evocava i grandi personaggi, Achille e Aiace, Agamennone e Crisote mi, Elena e Filottete. Recuperata come ricordo, pensiero e immaginazione, incarnata nella condizione dell'Uomo mediterraneo del nostro tempo, fissata nella luce abbagliante delle età mitiche ma spoglia di retorica e letterarietà, la Storia così rivisitata induce a riflessioni poetiche sia sui destini di una civiltà che sul senso della nostra vita. Fra le rovine di Troia, nelle tombe degli Atridi e degli Achei, nelle reggie dov'erano invecchiati gli eroi

si insinuano, partecipi dell'«allucinazione storica», figure dell'oggi, turisti, visitatori di musei, repertes televisivi, soldati, marinai, maestri di scuola. E i monologhi — osservava un grande lettore, Vittorio Sereni — hanno già sulla carta una loro «autonomia teatrale» si presentano come veri e propri atti unici nei quali il ritmo poetico, il gioco della visione analogica, la fisicità delle visioni diventano autentica scrittura scenica.

Con questa materia, gli attori e i registi dell'Apa hanno messo in scena nei vari spazi del Teatro 2 sette dei diciannove poemi mitologici di *Quarta dimensione*, con il coordinamento tecnico di Gigi Croce, realizzando così — per Walter Le Moli, che ha curato l'allestimento di *Elena* — uno spettacolo corale, ma non collettivo, con una sua logica unitaria, però vivo per la diversità degli approcci e delle interpretazioni, primo segmento di un progetto che continuerà in settembre ad Astiteatro.

COME UNA DEA

Teatralmente, i risultati mi son parsi di eccezionale valore, più convincenti di quelli del pur atteso *Elena* di Genet con Maria Casares. Elisabetta Pozzi è stata «sublime» (consentitemi questo aggettivo all'antica, che s'usava ai tempi della Duse) nel ruolo di una Elena vecchia, decaduta, ciabattante («Grosse verruche mi sono spuntate sul viso, grossi peli intorno alle labbra; non mi guardo allo specchio...»), che evoca la guerra di Troia, il cavallo, le peregrinazioni dell'Odisseo, con in bocca l'amaro delle illusioni perdute. Ma ecco che al termine di questo percorso di rovine (la poesia di Ritsos è tutta un canto contro la stupidità della guerra), emerge nello specchio della memoria l'immagine di sé, radiosa, sugli spalti di Troia, con in bocca il fiore della giovinezza: e al ricordo la vecchia si anima, ridiventa la Elena dall'immortale bellezza, sembra ascendere all'Olimpo degli dei. Questa marcia a ritroso dalla vecchiaia alla giovinezza è per la Pozzi — affossata in una buca, in una tunica grigio cenere, assisa fra drappi cremisi alti fino al soffitto; e gli spettatori intorno, a guardarla dall'alto — occasione per una mirabile metamorfosi, intensissima nel variare della luce degli occhi, nel trapasso della voce dalla stanchezza al fervore: e alla fine, sì, ha il sorriso radioso di una dea. *Delfi*, progetto Studio Azzurro, ha dato la parola, attraverso un narratore-guardiano, alla bellezza pietrificata delle antiche statue, in un museo-teatro esplorato su videoschermi; e Moni Ovadia, interprete straordinario, passa dalla descrizione turistica alla poesia alta del passato inserendo nella bella traduzione di Reverdito (tutte le versioni sono di qualità, firmate anche da Crocetti e Pontani) brani del-

la lingua greca e melopee sorrette da un estenuato sirtaki. Giovanna Bozzolo, regista Massimo Navone, è stata, sensibile e misurata, una Ismene ribelle al tragico destino della sorella Antigone; Renata Palmieri, del gruppo storico del Collettivo, è stata vibrante nel narrare al fratello, nella vecchia casa di Argo, le peripezie della Tauride (regista Franco Però); Giancarlo Ilari, anch'egli del Collettivo, ha impersonato il vecchio Agamennone stanco di guerre e di vendette (allestimento di Daniele Abbado); Mario Spallino (in collaborazione con Sandro Luporini) ha dato forza evocativa all'Aiace e Francesco Migliaccio, in un allestimento notturno nel cantiere attiguo al teatro, regista Boris Stetka, ha detto con rabbia l'invettiva di un Filotete «scaricato», a causa di una ferita al piede, da un circo dove lavorava come trapezista, e rintanatosi, per una morte da barbone, in un cilindro di calcestruzzo.

LE VOCI DELL'EST

Il Meeting dell'attore di Parma si è concluso con uno spettacolo finale risultante da una serie di improvvisazioni animate da Anatolij Vassiliev con la partecipazione degli attori della sua Scuola d'Arte drammatica di Mosca e del pubblico. Vassiliev in Italia non è più da scoprire. Ci ha detto molto, sulle sue concezioni del teatro, con il suo allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* proposto al Piccolo di Milano, e con la regia de *Il cerchio* del contemporaneo Salvkin al Teatro di Roma. Ma è merito del festival parmense avergli dato l'opportunità di lavorare in Italia, a contatto con un pubblico che ama, e con i suoi bravissimi attori-allievi. Per Vassiliev, del resto, la nozione di improvvisazione (su dati testi, o canovacci, o temi) è sinonimo di creatività. Dice il regista: «Sento spesso affermare che a teatro occorrono soggetti nuovi. Rispondo: "No, non ne occorrono. Scegliete un unico soggetto, il teatro, e continuate a rappresentarlo per tutta la vita"». Sulla recitazione: «Qualunque cosa sia allestita, e a qualsiasi lavoro ci si sia dedicati — classico, contemporaneo e moderno — bisogna recitare sempre semplicemente, bisogna sempre rappresentare i sentimenti più semplici».

Un'altra presenza dell'Est a Parma è stata, all'inizio del festival, quella del regista sovietico, nato nella Lituania oggi in fermento, Kama Ginkas, e della sua compagnia, con *Vakmaste Nikitas Teater (Il teatro del guardiano Nikita)*, come s'intitolava l'allestimento scenico del racconto di Cecov *Reparto numero 6*, recitato in finlandese. Il racconto di Cecov era nato dall'esperienza dei sei mesi da lui trascorsi in Siberia per occuparsi come medico dei deportati, e nell'allestimento di Kama Ginkas e l'interpretazione di Asko Sarkola ha assunto il valore di una riattualizzata denuncia dei processi di emarginazione dell'uomo compiuti dal potere. Oltre alla presenza del riscoperto, e vitalissimo, Teatro dell'Est, il Meeting dell'attore è stato quest'anno caratterizzato da una messa all'ordine del giorno dei rapporti fra teatro e psicanalisi, con un convegno sull'argomento e lo spettacolo *Sigmund F.* allestito dal Collettivo Due: e i limiti dell'una e dell'altra iniziativa non hanno smunito, ai nostri occhi, l'impegno profuso per un aggiornamento della cultura della società teatrale italiana.

La presenza di un «monstre sacré» della scena europea come Maria Casares ha dato rilievo al Genet di *Elle*, il cui contenuto dissacratorio è stato come raggelato in una versione più elegante che sarcastica. Ben altro pubblico avrebbero meritato le letture dei nuovi autori pubblicati da Ricordi Prosa — Manfridi, D'Onghia, Silvestri — e la mostra dell'editoria teatrale a cura della milanese Libreria Cavour che ha dato testimonianza di una ripresa di interesse per la cultura del teatro e il testo scritto. □

A pag. 49, Elisabetta Pozzi (con Virginio Gazzolo) in un'immagine di repertorio.

CONVEGNO

A Genova «Progetto Beckett»

Il primo convegno di studi sull'opera di Samuel Beckett, dopo la sua morte, si è svolto a Genova nell'ambito di un più ampio «Progetto Beckett» che ha compreso alcuni laboratori teatrali, tesi ad approfondire la drammaturgia dell'Autore, diretti da Tiezzi, Garella, Zampieri e Quartucci.

Il tentativo generale è stato quello di precisare i limiti di un bilancio conclusivo ora che l'opera dell'artista è definitivamente compiuta.

«Si sviluppa sempre un fenomeno religioso attorno ad un grande creatore — disse il regista Pierre Chabert —. I convegni su Beckett sono come messe solenni e i festival delle celebrazioni».

Così nella sala di Palazzo Tursi si è dato il via ai lavori proprio con la celebrazione dell'eredità lasciata dal grande uomo di teatro di cui ha a lungo parlato uno dei più autorevoli specialisti del settore, Martin Esslin, cui hanno fatto seguito le relazioni di Aldo Tagliaferri (saggista) a proposito di *Finale di partita*, Odoardo Bertani (critico teatrale) su la fortuna scenica di Beckett in Italia, Laura Barile (Università di Bologna) con «L'ultimo Beckett e i suoi riflessi. Calvino, Perec, Celati», Antonio Attisani (saggista) con «Presentarlo» e Carla Tatò, disquisendo a lungo su «Il corpo spezzato».

La seconda giornata dei lavori presieduta dal critico Mauro Mancioti, ha visto le relazioni di Ma-

ria Carla Coco Davai dell'Università di Palermo, «L'uomo in trappola»; di Paolo Bertinetti dell'Università di Torino con «La fortuna editoriale dell'opera drammatica di Beckett»; di Ugo Ronfani (critico teatrale) con «La sfida di vivere in *articolo mortis*»; di Maggie Rose dell'Università di Milano con un intervento sull'attività registica di Samuel Beckett, ed infine di Giuseppina Restivo dell'Università di Pavia con «Le partite parallele; Beckett, Bion, Durer, Joyce».

L'iniziativa è stata patrocinata dal Comune di Genova, dalla Regione Liguria, ideata dalla cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo di Genova, diretta da Eugenio Buonaccorsi e realizzata dal Teatro dell'Ateneo di Genova con la collaborazione della Provincia di Genova, del British Council, del Dipartimento di Lingue dell'Università di Genova, del Centro Franco Italiani Galliera, dell'Ente Decentramento Culturale, del Teatro Stabile, del Teatro della Tosse, della Rai e dell'Ersu.

A concludere l'ampio panorama di studi beckettiani ideati in questa primavera genovese, è stata la messa in scena di *Primo Amore* realizzata da Carlo Quartucci con la interpretazione di Carla Tatò, un felice assemblaggio di otto degli ultimi atti di Beckett, che ha proposto personaggi strappati al mitico silenzio, chiamati in scena per brandelli e indizi, guardati specularmente, mai in prospettive dirette. *Cristina Argenti*

CRONACHE

RAVENNA - L'Associazione Oscar Arci Nova, con il Comune, ha organizzato dal 13 al 25 agosto un seminario di lavoro sulla recitazione teatrale e cinematografica, condotto da Dominio De Fazio, primo allievo e poi collaboratore di Lee Strasberg all'Actor's Studio.

VENEZIA - La compagnia Teatromondo ha organizzato, nello spazio della Murata, Atto(r) Unico, prima rassegna di teatro da camera. Tra aprile e maggio sono andati in scena *Creditori*, L'ultimo nastro di Krapp di Beckett, L'orologio di Buzzati, Il marinaio di Pessoa, Variazioni sull'anatra di Mamet.

ROMA - La Cooperativa Argot ha rappresentato in marzo La morte per acqua, drammaturgia e regia di Luigi Maria Musati, che si è ispirato al Canto 83 di Pound e alla Morte per acqua di Eliot.

CATANIA - Il Teatro Stabile ha celebrato i trent'anni di attività con una serata, alla presenza di Ivo Chiesa, Nuccio Messina e Pietro Carriglio, rispettivamente direttori degli Stabili di Genova, del Veneto, di Palermo. Ricordati il primo direttore Mario Giusti, gli attori Rosina Anselmi, Umberto Spadaro, Virginia Balistreri, Michele Abruzzo, Salvo Randone e Turi Ferro, presente in sala insieme all'attuale direttore artistico Pippo Baudo.

NAPOLI - Si è svolta in febbraio la prima edizione di Galassia Gutenberg, mostramercato nazionale del libro ospitata dalla metropoli meridionale. Organizzati gli incontri su «Riscrivere i libri» e «Fortuna e sfortuna delle riviste culturali».

ROMA - È iniziata l'era del RaiSat. Grazie al satellite Olympus, lanciato in orbita geostazionaria sopra l'Europa il 30 giugno 1989, i telespettatori di mezza Europa hanno iniziato a ricevere da gennaio i programmi internazionali della Rai. Il satellite può trasmettere immagini, dati e onde radio su un'area che va da Helsinki ad Algeri e dal confine franco-spagnolo fino ai Balcani. Dalle quattro ore attuali di programmazione si arriverà a ricoprire l'intero arco delle ventiquattrore, non solo con programmi televisivi, com'è attualmente, ma anche con trasmissioni radiofoniche, per le quali si può raggiungere la fedeltà del compact-disc, e trasmissioni di dati per le quali gli utenti dovranno fornirsi di apposito decodificatore. Il programma biennale (1990-91) è ancora il fase sperimentale fino all'autunno, quando l'acquisto di un'antenna parabolica ad hoc permetterà a tutti gli utenti, e non solo ai cinquecento ora scelti secondo criteri statistici, di ricevere programmi televisivi che in questa prima fase si limitano al video Fotoprint (le immagini della Terra scattate dal satellite), la serie Eurocops e lo sceneggiato La Certosa di Parma di Bolognini.

PSICOANALISI E SCENA: UN DISCORSO APERTO

E ADESSO IL TEATRO VA A TROVARE FREUD

Il dibattito aperto un anno fa da Hystrio è stato ripreso a Milano, a Torino e a Parma - Ma occorre ricordare che analisi freudiana e arte scenica sono cose distinte: le intersezioni non debbono essere mistificatorie.

GIANCARLO RICCI

Un anno fa *Hystrio* pubblicava, in occasione del cinquantenario della morte di Sigmund Freud, un vasto dossier sul tema *Freud e il teatro*. Il dibattito su questo lavoro a largo raggio si era svolto in aprile presso il Teatro Litta, con il coordinamento del direttore della rivista e gli interventi di Sisto dalla Palma, Gilberto Finzi, Dario D'Ambrosi, Luigi Gozzi, Enrico Groppali ed altri specialisti. Edmonda Aldini aveva letto alcuni brani di Freud ed aveva evocato i suoi incontri con Cesare Musatti. Quella serata al Teatro Litta — che aveva registrato il tutto esaurito — aveva dato l'avvio alla manifestazione *L'intelligenza di Freud*, promossa dall'Associazione Erasmo in collaborazione con *Hystrio*, il Comune di Milano, il Consolato austriaco e la Bollati Boringhieri.

Abbiamo constatato poi che Freud, forse grazie anche al nostro dossier, è entrato finalmente nella cultura teatrale italiana, destando un certo interesse. A tutt'oggi le implicazioni tra psicanalisi e teatro rimangono aperte a un dibattito che può prendere direzioni diverse. Dovremo chiederci: quale lettura di Freud, e quale psicanalisi? Per *Hystrio* si è trattato di un Freud sottratto agli accademismi, alle riduzioni semplicistiche, alle dispute tra scuole. Siamo partiti da due considerazioni: da una parte il posto del teatro e della teatralità nel percorso di formazione e nell'itinerario di ricerca freudiano e, dall'altra, le implicazioni della sua teoria rispetto al teatro, alla maschera, al gesto, alla scrittura e in definitiva alla «scena psichica». Abbiamo così tenute ben separate le considerazioni a carattere storico da quelle più teoriche e propulsive.

TERAPIA O CULTURA?

Certamente, Freud in ogni stagione culturale è stato letto in modi differenti. Prendiamo atto dunque che la polifonia del messaggio freudiano e le direzioni di ricerca aperte dalla psicanalisi sono state registrate e accolte anche da quegli ambienti teatrali che più si dedicano a un lavoro di laboratorio. Ne è un esempio la recente manifestazione *Teatro e psicanalisi* organizzata in febbraio dal Teatro Verdi di Milano. Oltre alla serie *Cinema*



e psicanalisi (curata da Maria Maderna), al Convegno *Il caso clinico come genere letterario* (organizzato dall'Associazione Erasmo), agli incontri *Teatro e psicanalisi: terapia o cultura?*, sono stati rappresentati due spettacoli. Il primo: *Ella* prodotto dal *Granserraglio* di Torino, con la regia di Richi Ferrero e l'interessante «immedesimazione» dell'attore Walter Malosti. Il secondo: *La doppia vita di Anna O.*, scritto e diretto dal regista Luigi Gozzi (*Teatro delle Moline* di Bologna), con gli attori Marinella Manicardi (Anna O.), D. Nicosia, A. Malfitano, F. Ballico e G. Furlò. Quest'ultimo lavoro, che ha richiesto anni di ricerca, ha il pregio — storico e teorico insieme — di demistificare le origini della psicanalisi, evidenziandone sia i vacillamenti sia le brecce. Altre manifestazioni sono state programmate a Torino: *Follia a teatro* (organizzata dal *Granserraglio* in

collaborazione con *Hystrio*), che ha messo in scena, oltre ai due spettacoli citati, anche *Nemico mio* di Dario D'Ambrosi. Poi, dal 21 al 28 aprile, a Parma lo spettacolo *Sigmund F.* (prodotto dalla Compagnia del Collettivo) ha idealmente concluso il convegno su Teatro e Psicanalisi tenutosi per due giorni nel ridotto del Regio, all'insegna di un titolo, *Nulla ti può accadere*, desunto da una frase dello stesso Freud relativa alla logica della finzione.

Gigi Dall'Aglio, ideatore, regista e scenografo dei *Sigmund F.*, ha voluto rappresentare sulla scena i passi iniziali della scienza psicanalitica. Il convegno ha proposto un confronto fra docenti e psicanalisti, ma forse su posizioni prestabilite che di fatto hanno escluso dallo spazio di parola quanti in Italia fanno un lavoro di ricerca sull'intersezione fra teatro e psicanalisi.

NO AI LUOGHI COMUNI

Se Freud non amava andare a teatro, oggi è il teatro a visitare Freud. Per interrogarlo, provocarlo, metterlo in questione o per utilizzarlo in modo univoco? Freud è un protagonista della cultura, anche letteraria, di questo secolo o semplicemente l'inventore di una pratica clinica prima di lui sconosciuta? Ogni ipotesi può sembrare legittima. Tuttavia vi sono alcuni rischi. Per esempio, che diventi una faccenda di moda e pertanto esposta alla faciloneria e alla banalizzazione. E inoltre risulta quanto meno discutibile la nozione di terapia così come emerge da un teatro che voglia proporsi come «terapeutico». Non ci sembra che la dignità del teatro si risolva nel principio della suggestione, nell'accondiscendenza programmata, nella semplificazione banalizzante della realtà. Abbiamo allora l'impressione, in generale, che la ricerca teatrale possa trovare esiti interessanti — ed eticamente validi — qualora punti a un lavoro di sperimentazione che non sia uno sperimentalismo. E tenendo ben presente che la psicanalisi è altra cosa dal teatro: le intersezioni sono interessanti ma a condizione che non diventino mistificatorie. □

Nella foto, «Amore e Psiche analizzano Freud», allegoria di Michael Mathias Prechtl.

IL CONVEGNO PROMOSSO DALL'ETI E DALL' ARCHIVOLTO

VOLTI, NATURA E RISCHI DELLA COMICITÀ ANNI '80

Il Kowalski di Paolo Rossi e le acrobazie linguistiche di Alessandro Bergonzoni sono interpretabili, per Maurizio Grande, secondo un «picarismo esistenziale» - Roberto Tessari vede il rischio di una funzionalità al sistema di questi nuovi comici, incapaci di ricreare la satira di Aristofane o di Molière, perché avulsi dal passato e dal futuro, e frammentisticamente legati al presente - Il passato traspare sempre, per Franca Angelini, nei riflessi beckettiani, felliniani e petroliniani dei giovani attori - La sovrabbondanza di comici è un bene o è segno della presenza di «soversivi di corte»? - Il riso, il comico dilagano, perdendo la loro carica trasgressiva perché sono battuti dagli aspetti assurdi della realtà.

ANTONELLA MELILLI



Gli anni '80 hanno visto fiorire sulla nostra Penisola un'ondata di creatività nuova che per lungo tempo si è mossa nel panorama dello spettacolo come un magma sotterraneo di straordinaria potenzialità.

Su questo fenomeno l'Etì ha promosso il 19 e 20 febbraio, in collaborazione col Teatro dell'Archivolto, un convegno dal titolo *Umano, troppo umano, disumano* che ha raccolto intorno al palcoscenico della Sala Umberto di Roma studiosi, critici, artisti, per un confronto teso a scandagliare le radici, il senso, le prospettive e l'autenticità, di queste voci nuove.

Maurizio Grande, ha tracciato la trama slabbrata di un conclamato benessere, nelle cui falle il nuovo comico s'insinua con una storia di *picarismo esistenziale* di grande valenza innovativa. Fortemente critico nei confronti dei meccanismi che governano il nostro vivere quotidiano, egli ne colpisce infatti le incongruenze di Dario Fo, spesso ne riprende l'affabulazione galeotta, l'improvvisazione impertinente, l'intelligenza irriverente e provocatoria. Ma soprattutto attinge all'anarchismo di una fantasia visionaria e demenziale o si esibisce in mille rivoli di autocommesurazione, autoconfessione, autoirrisione, segnati dalla netta predominanza dell'attore solista.

LA TRADIZIONE SVUOTATA

Ecco allora il Kowalski di Paolo Rossi, segnato da un non ben identificabile *sgurz*, o le acrobazie linguistiche di Bergonzoni, autentico prestigiatore della parola. Frutto entrambi di una creatività umanissima e sfrontata che nella parodia sottolinea l'inadeguatezza inconciliabile dell'individuo con un contesto disgregato e disumano, davanti a cui resta soltanto la sopravvivenza di un adattamento passivo, se non di una pacificata stupidità. La stessa che, nella brillantezza provocatoria del suo intervento intitolato a un comico semiintelligente, Guido Almansi ha rivendicato come elemento essenziale che ci sottrae al più tetro grigiore.

Ma attenzione al comico e alle sue differenze, ha avvertito Roberto Tessari che attraverso un rapido sguardo all'indietro ha mostrato il progressivo svuotamento di una grande tradizione, che ripor-

ta al Ruzante e al paradiso utopico di Madonna Allegrezza in una sistematizzazione filosoficamente organica su cui si innesterà la stessa Commedia dell'Arte e che il nostro secolo tende ad eliminare. La situazione attuale infatti, nel segno del progresso, sbriciola la potenzialità della satira nella retorica di una seriosità indiscriminata, in una sorta di sistematizzazione opposta a quella del Ruzante, seguendo un mutamento epocale in cui si inquadra perfettamente la comicità promozionale televisiva. Osservazioni che hanno trovato una quasi naturale spiegazione nell'analisi mirata di Ferruccio Marotti, che, accostando il fenomeno da una diversa angolazione, ne ha rilevato l'atteggiamento parodistico più che satirico, sottolineandone la diversa incidenza.

Il rischio è dunque che la comicità degli anni '80 risulti in qualche modo funzionale a un sistema che ne imbriglia la vivacità inventiva e le indubbie capacità attoriche dei suoi protagonisti entro ambiti ben precisi. La caratteristica di queste nuove leve del riso, incapaci di dare vita alla grande satira riconducibile ai nomi di Aristofane e di Molière, sembra peraltro quella di non riuscire a definirsi storicamente e di vivere frammentisticamente il presente, avulse allo stesso modo dal passato e dal futuro. Mentre la loro comicità sembra sommare e antologizzare in anticarattere i segni negativi dell'individuo, fondandosi su un'assenza più che su una costruzione drammaturgica, consentendo peraltro la straordinaria vivezza di un lessico che spesso tenta una mediazione tra il dialetto e la lingua italiana.

Nonostante queste osservazioni allarmate e al di là dell'atteggiamento personale dell'artista, il passato permane a gettare sul lavoro degli attuali comici il riverbero di strane assonanze, nell'analisi attenta di Franca Angelini. Essi orientano infatti la loro ricerca verso una parodia del linguaggio che si muove nella duplice direzione dell'esagerazione verbale o dell'afasia del senso comune, in cui si potrebbe cogliere il baluginare di un riflesso beckettiano. Ecco allora l'uso privilegiato del monologo e soprattutto le oggettive somiglianze che si possono cogliere tra Roberto Benigni e Beppe Grillo da una parte e Picabia e Karl Valentin dall'altra. Mentre nella comicità di Paolo Rossi si rintracciano

espliciti riferimenti a Chaplin, a Zavattini, a Petrolini, lungo il filo di una memoria culturale e di una continuità artistica che consente oggi a Benigni di interpretare un film di Fellini.

L'ATTORE MULTIMEDIALE

Al di là delle sue scelte espressive, il comico degli anni '80 è infatti attore completo e multimediale, che proviene spesso dal teatro, ma non si ancora a un terreno fisso di frequentazione e proprio sulla scorta di una solida preparazione professionale, tende a spaziare in campi diversi, confluendo spesso sul grande schermo con effetti deflagranti o sommessi e sottocitati.

Per Orio Caldiron, non sempre il cinema sa utilizzare nella maniera migliore e nel giusto rilievo il dinamismo di questi artisti, per cui la televisione funge spesso da fase intermedia e ne rende inseribili le capacità attoriali. Per quanto ricca e piena di idee insomma, la nuova comicità è costretta a muoversi nell'ambito di una concorrenzialità che la espone a rischi latenti, ma concreti.

Negli anni '80 in particolare, come ha sottolineato Favari, c'è una sorta di istituzionalismo di attori comici con concorsi e partecipanti massicci, solitari, solipsisti, pronti a trasformare i problemi di famiglia in diritti d'autore e il teatro in lettino dello

psicanalista. È una sovrabbondanza che induce a chiedersi se si tratti di buona salute o di obesità della satira, e che potrebbe portarci a individuare oggi nell'attore comico una sorta di sovversivo di corte. Ancora più disincantato, o forse addirittura pessimista, Enrico Ghezzi, palesemente a disagio, se non reticente, davanti a un panorama culturale che non sembra piacergli affatto. Dove peraltro è difficile non trovare una scena comica. Il riso infatti sembra costituire la formula più sicura, quella che passa tutti i muri e che, proprio per il suo dilagare dal teatro al piccolo e al grande schermo, rischia di spogliarsi della sua incidenza in proporzione inversa alla sua trasgressività, mentre la realtà stessa sembra avere una valenza comica superiore a quella espressa dalla serietà e dalla professionalità del comico.

Ma, nonostante queste conclusioni amare, resta comunque a nostro avviso il fatto importante di una linfa nuova, immessa dalla vivacità di questi comici nell'immobilità di una scena che da molto tempo sembra avvitarci su se stessa, dibattendosi nel respiro asfittico di una drammaturgia incapace di portare sul palcoscenico i problemi del suo tempo.

A pag. 52, Paolo Rossi (Lucky) in «Aspettando Godot» messo in scena da Giorgio Gaber con Jannacci.

CONCLUSA LA STAGIONE DEI RABDOMANTI

Con *Fiori di Campo*, Premio Ugo Betti 1989, si è conclusa la stagione dei *Rabdomanti*. Al Teatro Filodrammatici di Milano, in presenza di un folto pubblico, la commedia di Mario Angelo Ponchia ha suscitato un interessante dibattito finale sul tema dell'istituzione scolastica. Il commediografo Ponchia, vincitore di numerosi premi teatrali, ha messo in luce la fonte del dramma e cioè lo stato di decadenza in cui versa la scuola. *Fiori di Campo* infatti è la storia di uno studente che s'uccide gettandosi da un balcone in seguito ad una crisi familiare causata dalla morte della madre e dai cattivi rapporti stabiliti con un professore. Ma la *pièce* di Ponchia, ben sviluppata nei caratteri e nell'ambientazione dal vago sapore bettiano (affiorano qua e là certe atmosfere di *Corruzione al Palazzo di giustizia*), come ha osservato Carmelo Pistillo, intervenuto in rappresentanza di *Hystrio*, contrappone la struttura scolastica a quella familiare che, una volta entrata in crisi, non trova nel mondo pedagogico un adeguato sostegno. M. Grazia Santarone, regista della lettura, validamente eseguita dagli attori, ha saputo cogliere soprattutto la spigolosità dei rapporti fra i personaggi. Lucio Morelli, direttore del Centro italiano ricerche teatrali dei Rabdomanti, nel corso del dibattito caratterizzato dalle riflessioni di alcuni studenti e insegnanti, ha sottolineato la crisi vocazionale dell'educatore e la difficoltà, oggi, di trasferire insegnamenti ai più giovani.

MILANO - Ricca e articolata la XIV edizione di Primotempo, la stagione di teatro ragazzi e giovani organizzata dal Teatro del Buratto, che si è conclusa in aprile con successo di pubblico e l'attenzione conquistata della stampa.

Realizzata in collaborazione con il Comune di Milano, l'Età, la Regione Lombardia e l'Agis Lombardia, la stagione si è svolta, oltre che nella sua sede naturale del Teatro della 14^a, anche nello Spazio Ansaldo, per la prima volta concesso dal Comune per un progetto di teatro ragazzi, e in particolare in occasione della mostra-percorso legata alla ripresa dello spettacolo Cappuccetto Bianco del Teatro del Buratto. La compagnia organizzatrice ha alternato propri momenti produttivi all'ospitalità di spettacoli quali *Arbol di Roberto Corona* (Premio Scenario 1988/89), *Mente locale del Grandbadò*, *Tiri in porta di Marco Paolini*. Intorno a questi spettacoli si è sviluppata un'attività semina-

riale e di laboratorio che ha coinvolto insegnanti e allievi di numerose scuole dei tre ordini. Il progetto complessivo ha avuto come tema di fondo la memoria, il recupero del passato, inteso come recupero dell'umanità della persona, in contrasto con una concezione del teatro come pura fruizione spettacolare, e attraverso le diverse modalità espressive del teatro di figura, delle voci soliste, delle azioni corali e del teatro danza. In questo senso Giampaolo Spinato ha condotto con sessanta ragazzi, invitati a «raccontarsi» davanti ai compagni, un laboratorio di scavo sui racconti emersi, mentre Walter Maioli del Natural Art Laboratory di Morimondo ha animato due laboratori musicali in occasione della ripresa di Segnali di fumo del Teatro del Buratto. Quest'anno la rassegna Primotempo ha raggiunto le 80 repliche, mentre ha fatto registrare un incremento del 55% del pubblico cittadino.

TORINO - In occasione del 25 aprile è andato in scena *La vita offesa - Storia e memoria dei lager nazisti* nel racconto dei sopravvissuti, a cura di Luca Ronconi, con Mauro Avogadro, Paola Bacci, Marisa Fabbri, Carlo Montagna, Luciano Virgilio, nella riduzione di Anna Bravo e Daniele Jalla.

TORINO - Presentato in aprile il laboratorio *Giocare il sogno, filmare il gioco*, iniziativa sui rapporti tra teatro e psicodramma di Ottavio Rosati, con Alessandro Haber, incentrata quest'anno sull'uso dell'immagine e della videoregistrazione nello psicodramma e nell'analisi di gruppo.

BARI - È andato in scena *Memoria*, l'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret diretto da Eugenio Barba, testi di Else Marie Laukvik, protagonista insieme a Franz Winter, autore delle musiche. Lo spettacolo prende spunto da due storie a lieto fine nei campi di sterminio europei, dell'autrice Yaffa Eliachs.

MILANO - Con Anche ai killer piace la musica, atto unico di Alfredo Danti, per la regia di Federico Danti, si è conclusa allo Spazio più la stagione del Centro Teatro attivo.

MODENA - Si è svolta in maggio la seconda edizione di «Rapporto confidenziale», rassegna del giovane teatro italiano curata da Gianni Manzella e organizzata dalla Drama Teatri, Teatro S. Geminiano e Comune di Modena. Franco Scaldati era presente con gli spettacoli *Lucio* e una riscrittura di Edipo, oltre che con tutta la sua produzione video. Accanto *Pigmaliione* di Andrea Taddei, *Canzonetta dei Marcido Marcidoris*, si sono viste le opere prime *Il gioco del diablo* di Claudia Boita e *Le ceneri* di Beckett di Iris Faigle, e un work in progress di Lorenzo Minelli, Sospeso.

IL PREMIO TECHNÉ

L'Incubo dell'esame e il piacere della scena

Quando due anni fa il preside del liceo classico «Scipione Maffei» di Verona ci propose di condurre il gruppo teatrale della sua scuola, avevamo qualche imbarazzo. Che significa «fare teatro» in un liceo classico? Lì i classici si studiano. Ma il solo nominarli in un contesto di teatro scolastico evocava fantasmi di penose affezioni imposte ai ragazzi su un materiale più grande delle loro possibilità.

La nostra esperienza nel gruppo Teatro e Danza dove lavoriamo, e la precedente collaborazione con l'Accademia d'arte Cignaroli di Verona ci avevano insegnato ad usare i classici come «palestra», o come pretesto per ricreare qualcosa attraverso i moduli teatrali di Euripide, Shakespeare, Goldoni, Brecht, Pirandello, e della commedia musicale. Fu una grande soddisfazione, perché, nel divertimento generale di attori e di pubblico, si era riusciti a «rendere» i diversi moduli espressivi, sia nel testo che nella messinscena: i ragazzi — tutti i ragazzi del liceo — avevano imparato qualcosa. Quelli che avevano recitato, in particolare, avevano appreso che cosa significa «stare in scena»; il grande lavoro di retropalco, con cambi di costume e di elementi scenici, la «presenza» in scena con gesti appropriati, senso dello spazio e senso della luce, la coscienza di essere personaggi anche quando non si dice nulla, il valore della controsцена, il ritmo e l'intonazione vocale.

Dal canto nostro, avevamo chiarito qualche criterio-guida che ci sarebbe servito nel lavoro di quest'anno.

Stavolta l'idea era un tantino più ambiziosa: abbiamo fatto precedere il tutto da un corso di dizione e di lettura interpretativa su testi del teatro europeo dell'Ottocento e Novecento.

Poi abbiamo suddiviso i ragazzi — quest'anno erano 35 — in gruppi, che si occupavano di ricerche storiche, di stesura testuale, di ricerca musicale, di scene e costumi, di illuminotecnica e di attività promozionale.

La materia del nuovo spettacolo era incandescente: la storia del loro liceo dalla fondazione napoleonica fino all'annessione italiana del 1866.

Periodo alquanto turbolento, nel susseguirsi di dominazioni veneziane, francesi e austriache, nelle aperte rivolte e nelle cospirazioni salottiere, in un clima letterario in fermento tra censura ed entusiasmo patriottico.

Così, in modo laboratoriale, si è andato formando «Vita, morte e miracoli del Regio Liceo, di pari passo col lavoro di regia, di scrittura e di allestimento, improvvisando talvolta in prova battute, rime e situazioni.

La chiave narrativa è quella a scene, piccoli flash alternati a canzoni e monologhetti, facendo largo uso di moduli televisivi, del varietà e dell'opera lirica. Il tutto è stato «ricucito» come un incubo vissuto da una studentessa dei nostri giorni alla vigilia della maturità; pretesto per un ironico contrappunto con la realtà della scuola odierna.

Un amalgama efficacissimo a tutto questo è stato il divertimento: riteniamo indispensabile divertirsi durante la messinscena perché sia garantito il divertimento durante le rappresentazioni. È questo l'aspetto che, sopra gli altri, ha colpito la giuria del concorso Techné di Rimini. Il primo premio che ci hanno voluto accordare è innanzitutto un premio all'entusiasmo e alla gioia di fare il teatro. Il traguardo principale che pensiamo di avere raggiunto al Liceo Maffei è che ora questi ragazzi pensano al teatro come ad un gioco: severo, disciplinatissimo, ma il cui fine è, come in tutti i giochi, il piacere. Gaetano Miglioranza e Gloriana Ferlini

IL LAVORO DELL' ARCHIVOLTO PER I RAGAZZI

FARE TEATRO IN CLANDESTINITÀ PER EDUCARE AL TEATRO

CRISTINA ARGENTI

Nel 1986 l'«Archivolto» si è rifondato ed ha cominciato un programma che non comprende soltanto il teatro per ragazzi, mentre negli anni precedenti quest'ultima era l'attività prioritaria. Il settore «ragazzi» ha continuato ad essere portato avanti e si è rinforzato, anche se gli spettacoli per il pubblico serale sono quelli più pubblicizzati e riconoscibili.

«Il teatro per ragazzi è sempre un'attività clandestina — dice Giorgio Gallione, regista dell'Archivolto — e ciò è dovuto alla mancanza di una sede, per cui se esiste nomadismo per il teatro del pubblico serale, questo problema è ancora più evidente e preoccupante nel «teatro ragazzi». Siamo obbligati ad avere un'attività capillare. Facciamo teatro «porta a porta», ci muoviamo moltissimo nei teatri di quartiere e nelle scuole. Non facciamo «animazione», si tratta di un lavoro strettamente teatrale: molti nostri spettacoli, un po' per obbligo un po' per vocazione, sono agili dal punto di vista scenografico e perciò non soffrono troppo di una distruzione della presunta confezione».

Esiste ancora una compagnia di teatro per ragazzi praticamente fissa, composta da tre attori: Giorgio Scaramuzza, Gabriella Picciau e Stefania Galuppi. Il loro lavoro è indirizzato al primo ed al secondo ciclo della scuola dell'obbligo (ricordiamo *Blue Moon*, che poi è diventato *Angeli e Soli*, '86/'87; dell'87/'88 è *Pane e burro* (*Butterfly*), un adattamento di *Alice* di Lewis Carroll; *Pinocchio* nell'88/'89 ed infine nell'89/'90 *Storie in un guscio di noce*). Per le scuole medie superiori vi è stato il tentativo di teatralizzare la poesia in un lavoro sperimentale dal titolo *Macchie d'inchiostro*.

Enrico Bonavera ha realizzato lo scorso anno uno spettacolo sulla commedia dell'arte e sulla maschera (*Wanted o il segreto dell'attore mascherato*): un viaggio intorno alla maschera non solo come forma di comunicazione teatrale ma anche come oggetto.

Quest'anno, in collaborazione con Valerio Maffionetti, è stato portato in scena *Riso a colazione*, una sorta di lezione spettacolo legata alla commedia dell'arte. «Gli stessi spettacoli vengono proposti anche ad un pubblico adulto, spesso stupito che dei ragazzi possano seguire le nostre realizzazioni. Cerchiamo di fare un teatro non tranquillizzante — sostiene Gallione —. Per noi fare teatro per ragazzi è diventato non solo un impegno moralmente utile per formare un pubblico futu-

ro, ma anche una sorta di laboratorio, di sperimentazione. In tutti e due i casi poi, io mi sono inventato un po' autore perché non esiste una drammaturgia che ci è cucita addosso. A parte Joe Orton, in tutti gli altri casi abbiamo preso spunti letterari o teatrali riadattandoli».

In un lavoro di questo tipo c'è sempre un grande contributo proveniente dagli attori. Nei testi per ragazzi cominciano sempre con un canovaccio per la prima scena, poi il resto si trova provando.

«Se esiste una teoria adattabile al nostro gruppo — prosegue Gallione — si può citare Mejerchold: ogni scena deve essere un'attrazione, e il teatro è teatro di varietà nel senso più ampio ed ogni scena deve essere di per sé un'attrazione. Noi non abbiamo voglia di

fare teatro per educare ma semmai di fare teatro per educare al teatro. Se la generazione di insegnanti che credeva nelle attività alternative ha perso la sua spinta ideale esiste comunque un'attenzione verso il teatro: tutti i nostri spettacoli sono passati per le scuole. Vi è un settore esclusivamente per i ragazzi, ciò non toglie che anche spettacoli non creati per loro possano interessarli ed affascinarli».

Restano, alla fine degli spettacoli per ragazzi, delle domande sospese, delle affermazioni che lasciano smarriti gli adulti: «Io non sono come Lucignolo e neanche come Pinocchio perché vado volentieri a scuola».

«Quando vi siedevate su quella testa è perché non avevate una sedia?»

«E il trucco poi va via dalla faccia?» □

CRONACHE

ROMA - Si è svolta il 7 maggio presso il Teatro Ateneo una tavola rotonda su La drammaturgia di R.W. Fassbinder e la sua riscrittura della galdoniana Bottega del caffè. Interventuti tra gli altri i professori Chiarini, Manacorda, e Ponzi, i critici Marco Palladini e Titti Danese e il regista Renato Giordano. Coordinatore il professor Marotti. In collegamento con l'incontro è andata poi in scena al Teatro Valle La Bottega del caffè di Fassbinder con la regia di Giordano.

ROMA - La compagnia La Grande Opera ha portato in scena Il seminterrato di Harold Pinter, già presentato al Festival degli Atti di Arezzo nell'88. La regia era di Massimiliano Troiani, con Toni Bertorelli, Sasha Vulicevic e Monica Salvi.

MILANO - Annunciata l'istituzione di un premio in onore di Franco Parenti. Si articolerà in tre sezioni: il riconoscimento a un personaggio, a un libro o ad una mostra; la scelta di un testo che il Teatro Franco Parenti si impegna a rappresentare; infine una borsa di studio a un giovane talento teatrale.

TORINO - Ispirato all'unico dramma satiresco rimastoci, il Ciclope di Euripide, è andato in scena A prescindere dal Ciclope di Euripide, per la regia di Franco Passatore, nelle attività del Settore ragazzi del Teatro Stabile.

TRIESTE - Il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia rischia di chiudere per mancanza di fondi e per non rispetto degli impegni assunti da parte della Regione e degli enti locali, il che avrebbe scoraggiato l'interessamento di privati. Il bilancio '88-89

si era chiuso con una perdita di 2,6 miliardi, più 800 milioni di oneri finanziari e 500 milioni di perdite per l'allestimento del Riccardo III di Gabriele Lavia.

PORDENONE - Paola Borboni è stata premiata a Sacile con il «Dante Alighieri», riconoscimento attribuito per il livello e la continuità del suo impegno artistico, da una giuria presieduta da Giuseppe Fabio Fabiani, nell'ambito delle manifestazioni Unicef.

FIUME - Una «Settimana d'autore» è stata organizzata dall'Idi con l'Unione italiani dell'Istria e di Fiume e l'Università popolare di Trieste. Presentati gli spettacoli Settimo: ruba un po' meno di Dario Fo, diretto da Mario Ursic, Miseria bella, quattro farse di Peppino De Filippo allestite dalla compagnia di Renato Cantese, La provincia di Jimmy di Ugo Chiti, premio Idi '89, e la novità assoluta Tamara la Femme d'or di Mario Moretti, sulla figura dell'irrequieta pittrice polacca degli anni '20, interpretata dalla giovane rivelazione Ottavia Fusco.

ROMA - Regolamento interno, il dramma del napoletano Antonio Scavone, Premio Fava 1989, è andato in scena a cura del Teatro Libero di Palermo, in collaborazione con l'Idi e il Teatro di Roma, per la regia di Beno Mazzone. La quarta edizione del Premio Fava ha previsto inoltre l'attribuzione di una targa intitolata a Roberto Mazzucco, destinata allo spettacolo che nella stagione abbia affrontato il problema della violenza, sotto ogni forma.

AUTORIZZATO AI SENSI DI LEGGE

TEATRO *sempre 1+1=1*

DELL'ARCHIVOLTO

TEATRO
DELL'ARCHIVOLTO



«Il malloppo»

IL MALLOPPO di Joe Orton (traduzione di Guidarino Guidi). Cor Mauro Pirovano, Carlo Signoris, Ugo Dighero, Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Giorgio Scaramuzza. Regia di Giorgio Gallione. Scene di Elio Sanzogni.

Art. 1066 tratt. BIO-SEN (Coad. Sviluppo) L. 12.900
Art. 1068 tratt. BIO-SEN (Coad. Rassodo) L. 12.900
Art. 1079 i due trattamenti L. 22.900

RIS18 L. 285.000

NON SI ACCETTANO
ORDINI SENZA ACCONTO
DEL 30%

GRATUITO

«UN TEATRO CON I PIEDI
FORTEMENTE POSGIATI
SULLE NUVOLE.»

UN SIMPATICO OMAGGIO

nessuna da pagare... né prima, né dopo...



Solo 2000 lire

**OFFERTE
SPECIALI**

CAUSA PRECOCE INVECCHIAMENTO
VENDESI COMPAGNIA GIOVANE



Gli accidenti di Costantinopoli
+ omaggio

Art. 1226 - tipo lusso - L. 14.500
Art. 1226/R - tiro rapido - L. 18.500
Art. 1372 modello 12 colpi L. 18.500



OCCHIALI A RAGGI X



GARANZIA SCRITTA

Un'offerta così generosa sembra incredibile... eppure è vera!
Gli strangolatori di ernie

PROIETTORE «SEXY MOVIE»

L. 50.000

COSTUMI • VALERIA CAMPO

ORIGINALE



ANGELI E SOLI

(...siam venuti su dal niente...)

Una guida completa con tutte le guide, percorsi, itinerari e descrizioni di quelle conosciute classiche ed alcune nuove a sapere orientate SOLO PER ADULTI.

Art. 1384
L. 12.500



E IN PIU'

le CARTE DEL VERO MAGO
per giochi di prestigio
acquistando almeno 2 articoli
MUSICHE • PAOLO SILVESTRI

Art. 1201 a sole L. 14.900

L'INCERTO PALCOSCENICO, varietà protodemenziale. Elaborazione drammaturgica e regia di Giorgio Gallione. Scene di Elio Sanzogni. Produzione Teatro dell'Archivolto. In tournée.

PROGETTO GRAFICO: MARCELLO SCUDIERA

Modello originale patentato
Art. E1862 a sole L. 29.000
Completo di prodotto sviluppatore
Art. C1862 a sole L. 34.000

LESLIE CARON, GENTILE FANTASMA DEL CINEMA

UNA PARIGINA A MILANO

Ha danzato nei sogni della nostra giovinezza - Oggi recita in scena; è stata un'anziana attrice al Piccolo e si prepara a fare un film come regista.

DOMENICO RIGOTTI

Era stata una degli idoli della nostra adolescenza quando il cinema — il cinema in bianco e nero — occupava le ore più buone del nostro tempo libero. La ricordate, vivacissima protagonista di *Un americano a Parigi* accanto a Gene Kelly? Ora discreta nei modi e nel vestire, cortese signora sulla quale la vita ha spruzzato tante cose, compresi tre matrimoni (uno anche con il regista Peter Hall, dal quale ha avuto due figli Christopher e Jennifer), è qui davanti a me nello studio di Giorgio Strehler, al Piccolo Teatro. Seduta sul divanetto che ha ospitato altri illustri ospiti, disposta a parlare di sé ma preoccupata di parlare più delle cose che l'attendono, che è disposta a fare, che del passato.

«Hollywood? Cancellata, troppo lontana». Com'è lontana la sua breve, sfiorante carriera di ballerina. D'accordo, è ancora disposta a dirti che era stato Gene Kelly a scoprirla appena diciottenne, quando danzava a Parigi al Théâtre de Champs Élisées in *Orfeo e la Sfinge* di Roland Petit. Lei naturalmente era la Sfinge e accanto aveva il bravissimo Jean Babilée. A scoprirla e a sottrarla a Petit («ah, che talento Roland Petit, quanti lavori geniali ha composto. No, Béjart non mi dice gran che...»). Ripete che ad andare in America fu più per volontà della madre che sua. Già, la madre anche lei ballerina, che temeva per la sua salute, «come se il cinema fosse una cosa più facile, meno faticosa...». Ma *glissons*; qui nell'antro del maître, naturalmente Strehler; si è davvero «un'occasione d'oro recitare al Piccolo Teatro») preferisce parlare di questo lavoro di Zanussi, di questo atto unico dal titolo *L'inaccessibile* già portato al Festival dei Due Mondi di Spoleto e a suo tempo realizzato anche alla televisione, quella bavarese, con la regia dello stesso autore.

Di questo ruolo dell'anziana star che un bel giorno si vede un intruso in casa, un giovane opportunista che sarà beffato dalla sua esperienza di donna anziana e provata dalla vita, di questo ruolo «anche doloroso», Leslie Caron dice: «Amo fino in fondo questo personaggio di anziana attrice che dopo avere conquistato successo e fama, dopo avere avuto ricchezze e matrimoni ora vive in una orgogliosa solitudine. E in un'armatura d'amarrezza. No. Ma non è perché mi assomigli. Io sono diversa. E poi io credo che quando uno



ha avuto molto dalla vita, debba esserle riconoscente. Serbarle gratitudine...».

HYSTRIO - Cosa che lei serba?

CARON - Sicuramente. Anche se poi ho avuto molto, sì, ma non tutto.

H. - Per esempio?

C. - Per esempio, non sono riuscita a portare sulla scena Shakespeare, cosa che mi sarebbe piaciuto fare.

H. - Però di teatro, oltre che di cinema, ne ha fatto molto.

C. - Soprattutto francesi moderni. Ho fatto *Ondina* di Giraudoux e parecchio Anouilh. In America invece mi sono data a Feydeau. In inglese naturalmente, una lingua che parlo senza problemi. I miei progetti però sono altri.

H. - In che senso?

C. - Un ritorno al cinema. Ma non in veste di attrice. E in Francia, proprio in quella Francia dove non tutti mi hanno voluto. Non Truffaut, con il quale ho girato *L'homme qui aimait les femmes*. I francesi sono sciovinisti. Mi hanno rifiutato forse per via di questo mio nome, Leslie, che a loro suona inglese; sicché mi hanno giudicata adatta ad essere interprete soltanto di commedie musicali. E dire che ho avuto come maestro il grande Renoir, che per me aveva anche scritto una pièce, *Orvet*, perché imparassi a recitare. Un ritorno al cinema, dicevo. E da dietro la mac-

china da presa. Da tre anni sto lavorando ad una sceneggiatura. Soltanto che trovare produttori disposti a scommettere su un'esordiente avanti con l'età non è stato facile. Finalmente sembra che il progetto vada in porto. A settembre penso di poter girare le prime scene di questo film che ha come titolo provvisorio *La guerra di quelli di Saint Germain*. Una storia audace, che ha al centro una coppia non più giovane e piena di difetti, che si dà battaglia verbale trascinando in causa anche i rispettivi amanti. Una «guerra» condotta forse per poter riuscire a stare ancora insieme.

H. - Una vera quarta professione dopo quella di ballerina, di attrice cinematografica e poi teatrale.

C. - Sì, e poi ho un hobby, quello di scrivere nei ritagli di tempo. Beninteso, non romanzi. Non ne sarei capace. Racconti. È già uscita una raccolta che ha riscosso un discreto successo. Si intitola *La Vengeance*. La piccola vendetta di un bambino, il titolo del primo racconto della raccolta. Mi diverte scrivere, forse più che stare in scena.

E Leslie Caron, la Gigi della nostra adolescenza, sfoggia un ultimo di quei suoi sorrisi dolci e malinconici insieme. □

Nella foto: Leslie Caron.

Monodrammi per un'attrice

Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino, 1989, pagg. 267, L. 16.000

Mentre sui palcoscenici italiani viene rappresentata l'ultima novità di Fo: *Il papa e la strega*, insieme a Franco Rame, e mentre altri suoi testi trovano la via del palcoscenico in Italia e all'estero, l'editore Einaudi pubblica una raccolta di venticinque monologhi per una donna, scritti a quattro mani da Dario e Franca, tra il 1968 e il 1984, molti dei quali già rappresentati. La tecnica della scrittura è la solita: ideare, discutere, sceneggiare, per quindi elaborare definitivamente sul palcoscenico, dove vengono sveltiti i dialoghi, aggiunte o tolte battute, per essere adattate alle esigenze o al gusto del pubblico, sempre numeroso. Sono testi per un'attrice e Fo, ricordando Feydeau, sostiene che: «scrivere testi per attori femmine è un lavoro immane, perché difficilissimo è riuscire a travestirsi da donna calzando oltre la pelle anche il cervello». Il cervello in questione è quello di Franca Rame che, proprio con questi monologhi è riuscita a dimostrare la sua grande versatilità di attrice, oltre che l'autonomia mattatoriale rispetto alle straordinarie qualità istrioniche del marito.

I venticinque monologhi sono riuniti da alcuni raggruppamenti: *Tutta casa, letto e chiesa*, dove, a mio avviso, si trovano alcuni capolavori di questo genere; *Altre storie, Giullarate religiose, Fabulazioni sulla resistenza, Discorsi sul terrorismo e la repressione*. Ci si trova dinanzi a dei monodrammi che, sfruttando la forma del monologo, spaziano su argomenti che hanno come protagonista la donna durante la lotta del movimento femminista, con i suoi sogni, gli incubi in fabbrica, i rapporti con la violenza esterna, o ancora con l'uomo che ama. La donna è quasi anatomizzata sul palcoscenico, sia nelle vesti di mamma fricchettona che in quelle di puttana in manicomio, o di maestra di ballo che ha il compito di ammaestrare le aspiranti operai col ritmo e l'armonia della danza.

Un posto particolare occupano i monologhi di carattere religioso, quali *Maria alla croce*, passione arcaica dei lombardi, la classica laude che va recitata con l'ausilio del coro, quest'ultimo presente anche in *Diario di Eva*, dove la «madre eterna» di tutti è rivista alla luce di un testo di Mark Twain e collocata in un ambiente moderno, nel quale diventa la generatrice del linguaggio, ovvero la donna intellettuale che sta al centro dell'organizzazione della vita degli altri. *Andrea Bisicchia*

Il teatro del potere nei saggi di Bredsdorff

Thomas Bredsdorff: *La recita del potere*, il Mulino, Bologna, 1989, pagg. 164, L. 18.000

Un testo insolito quello di Thomas Bredsdorff: *La recita del potere*, perché un testo di critica teatrale che adotta una metodologia di carattere scenico, più che di letteratura drammatica.

L'autore ha scelto come tema il potere e lo ha analizzato all'interno di alcuni testi esemplari: *Re Lear* di Shakespeare, *L'anitra selvatica* di Ibsen, *La signorina Giulia* di Strindberg, *Il guardiano* di Pinter, *Il coraggio di uccidersi* di Norén, *Il vangelo di Oxyrhynchus* di Barba; un potere che si estrinseca attraverso la famiglia, la parola, il gesto.

La famiglia come luogo in cui si incontra e scontra un microcosmo sociale, dove il rapporto tra genitori e figli diventa teatro di furiose lotte di potere; la parola come spazio del conflitto, ma anche dell'impotenza; il gesto come momento di liberazione dall'angoscia del potere.

Così per Bredsdorff, *Re Lear* diventa la tragedia non dell'ingratitudine, della maledizione, ma del-



l'affannosa corsa al potere che ha nel sovrano il suo primo capro espiatorio. Lo studioso danese, dopo essersi soffermato sull'analisi del testo, cerca di verificarlo con uno spettacolo visto, ed in questo caso si riferisce a quello con la regia di Bergmann, di cui riprende anche *L'anitra selvatica* del 1972 per metterla a confronto con la messinscena di Ronconi del 1977, onde evidenziare il discorso sul potere inteso come tragedia della famiglia, come oclpa dei padri. Dopo estende la sua lettura a Strindberg, la confronta con la messa in scena della *Signorina Giulia* ad opera di Enquist, attenta a cogliere, nel gioco al massacro, tra Giulia e Jean un vero e proprio scontro di classe, considerando entrambi aspiranti ad un potere, benché vittime di uno più alto, quello del Conte, sempre presente grazie agli stivali che campeggiano in proskenico. Questa alternanza di ricerca erudita e di analisi della messinscena permette a Bredsdorff di svolgere un discorso coerente e di indirizzarlo a forme diverse della drammaturgia contemporanea: quella di stampo naturalistico, quella del teatro dell'assurdo e quella del «terzo teatro», attraverso un itinerario che da Norén arriva a Pinter e a Barba, per ricercare tutti i possibili significati del potere all'interno di tutte le stratificazioni legate alla trasposizione sul palcoscenico, il cui linguaggio finisce per apparire più complesso di quello del testo. *Andrea Bisicchia*

Una nuova Giovanna poetica e metropolitana

Emilio Isgrò, *Giovanna D'Arco tragedia elementare*, Oscar Mondadori, Milano 1989, pagg. 100 L. 8.000.

È una tragedia in versi quella di Isgrò dove la protagonista è un'inedita pulzella d'Orléans, che, scrive Renzo Tian, «sembra segnalare, in vista del 1992, la possibile rinascita dell'Europa delle ceneri della sua stessa cultura». È una Giovanna lontana da collocazioni storiche, ideologiche, temporali, ma nata e costruita dal suo stesso linguaggio poetico. Anche se il personaggio sembra calato in situazioni contemporanee e metropolitane (Giovanna stira gli abiti dei suoi carcerieri; ha con sé una valigia che potrebbe essere l'emblema dell'arsenale

terroristico), sono il teatro e il ruolo, che il palcoscenico le impone, a svelarne i connotati esistenziali. Occorre scoprirla sentendola parlare e assaporare la tragica e complessa poetica. L'opera, non di immediata lettura, è la prima parte di una tetralogia della santità in epoca. *Silvia Borromeo*

Teatro di parola e radiodrammi della Lagorio

Gina Lagorio, *Freddo di parola e altri testi teatrali*, Oscar Mondadori, Milano 1989, pagg. 176, L. 8.000.

Per la prima volta i testi teatrali di Gina Lagorio, apprezzata scrittrice, sono stati raccolti in un unico volume la cui lettura, se ribadisce la tecnica narrativa e lo stile dell'autrice, ne svela anche una meno nota, ma altrettanto valida capacità drammaturgica. È naturalmente più un teatro di parola che d'azione e i suoi personaggi vivono, in modo molto intimo e introspettivo, situazioni e crisi del mondo attuale. C'è l'intellettuale comunista che non si riconosce più nel partito, nei suoi amici, nei suoi sentimenti; il maturo scultore che racconta a se stesso, cercando di razionalizzarli, i suoi problemi affettivi per scoprire infine, che è lui la causa principale del suo malessere; il monologo straziante di una madre che riflette sul suo ruolo materno; il dramma di due genitori che scoprono di avere un figlio terrorista. Il libro propone anche due radiodrammi. *Silvia Borromeo*

Kleist ripropone Romeo e Giulietta

La famiglia Schroffenstein di Heinrich von Kleist, Centro Teatrale Bresciano Editore, Brescia 1988, pagg. 116, L. ...

Il CTB, presieduto dal neo-direttore artistico Sandro Sequi, inaugura con questo volume una collana dedicata alle produzioni teatrali, riprendendo un progetto editoriale che era stato interrotto. L'idea di conglobare il programma di sala con la trascrizione completa del testo e le immagini dello spettacolo è più che utile: anzi, si direbbe, un atto doveroso nei confronti del pubblico.

La primogenitura è toccata dunque a Kleist nella messa in scena di Massimo Castri (in prima assoluta per l'Italia), meritoria del Premio UBU '89.



La Famiglia Schroffenstein (traduzione di Ervino Pocar) è una tragedia in cinque atti, l'esordio dell'autore tedesco. Vi si raccontano gli screzi di due rami della stessa famiglia, corrosi da rivalità di vecchia data e destinati alla catastrofe. Tra i tumulti nasce l'amore di Agnese e Ottocaro, equivalenti di Romeo e Giulietta, come questi vittime predestinate.

Ettore Capriolo mette a fuoco nella prefazione la genesi dell'opera (concepita a Parigi nel 1801 e rappresentata per la prima volta integralmente nel 1910) e gli elementi contenutistici che troveranno in lavori successivi sviluppo stilistico. Peccato che nel volume non sia presente una nota registica di Castri; sarebbe stato interessante seguire i percorsi teorici del regista, così bene espressi in precedenti pubblicazioni dedicate soprattutto all'opera di Pirandello. *Francesca Gentile*

Sacralità e magia della parola poetica

AA.VV., *Hellas*, rivista semestrale di letteratura e mito diretta da Carmelo Mezzasalma, Stamparia Editoriale Parenti, Firenze 1989, n. 11, pagg. 152, L. 18.000.

Discorrere di poesia e di tellerata è ciò che si propone questa rivista, che esordisce con un'interessante riflessione di Sergio Quinzì sul rapporto tra religiosità e poesia, e sulla precaria posizione intermedia di quest'ultima, in bilico tra la sacralità antica, dove la parola ha un potere magico e creativo, e la moderna profanità, dove essa non è che uno strumento di comunicazione razionale. Degna di menzione la sezione dedicata alle opere di poeti provenienti da ogni parte del mondo, il cui punto di unione è l'intensa passione per la letteratura, medesima ragione che spinge un traduttore ad accostarsi ai testi di altre tradizioni culturali per offrirli nella lingua in cui opera e sente. Pregevole il capitolo intitolato *Memoria delle Esperidi*, con brani poetici di Neuro Bonifazi, Helle Busacca, Angelo Mundula, Renzo Ricchi ed Elio Filippo Accrocca. *Lidia D'Espinoza*.

Squarzina rivisita il «suo» Pirandello

Luigi Squarzina, *Questa sera Pirandello, Scritti e note di regia*, Marsilio 1990, pagg. 118.

Ci sono due linee di forza nel libro di Squarzina e, poiché non sono parallele ma si stendono sul medesimo piano, è necessità che si incontrino; e l'incontro è felice e produttivo. Le linee si possono intitolare «Come lavora l'autore Pirandello» e «Come lavora il regista Squarzina». Sotto il primo profilo, esemplare è la prospezione che Squarzina fa entro gli strati del *Berretto a sonagli*, utilizzando, con l'aiuto di Alessandro D'Amico, la stesura dialettale, dalla quale riprende battute che Musco aveva soppresso e che Pirandello non aveva ripristinato nel testo a stampa. Ed ecco lo Squarzina filologo, il critico degli scartafacci, che ricostruisce un testo ideale per farlo vivere sulla scena. Ma c'è anche lo Squarzina storicista che va alla ricerca dei legami che corrono tra epoca storica ed opera letteraria. E lo Squarzina impegnato, alle origini del suo lavoro, sul versante critico-sociale, come da ultimo c'è il regista che riguarda il palcoscenico in quanto palcoscenico.

Riemergono dal libro le visioni delle grandi regie squarziniane, fedeli al principio di far parlare le opere nella loro massima potenzialità, senza indebite sovrapposizioni. *Vico Faggi*

Tre grandi testi del febbrile Strindberg

A. Strindberg, *Il padre - Creditori - La signorina Giulia*, Mursia 1990, pagg. 171, L. 10.000.

Da qualche anno Strindberg ha trovato una larga fortuna sulle nostre scene, e anche negli ambienti

DOVE HA ATTINTO SHAKESPEARE

Le fonti dell'horror nel *Tito Andronico*

Orrore elevato all'ennesima potenza; orrore perseguito, imposto attraverso l'accumulo degli episodi raccapriccianti. Un orrore dall'horror vacui — che è una tipica forma dell'arte barbarica. Tale ci appare il *Tito Andronico* di Shakespeare (o chi per lui). Mani tagliate e teste mozzate, adulterio e stupro, omicidi a catena: tali gli ingredienti che l'autore rovescia, insaziabilmente, ossessivamente, nel gran calderone del dramma. Orrore senza catarsi; dramma che, per eccesso di umori macabri, minaccia continuamente di scivolare nel grottesco. Che sembrerebbe trovare in un teatro di marionette la sede ideale per la sua realizzazione. L'arte di Peter Stein, dalle impennate straordinarie, si è battuta valorosamente contro le difficoltà di questo copione e, se non ne è uscita del tutto vittoriosa, ha ben meritato l'onore delle armi.

Il rozzo canovaccio, che pure ha una sua aggressiva teatralità, risale a fonti greche, che all'autore sono pervenute per il tramite della cultura latina (Ovidio, Seneca) cara agli elisabettiani (Eliot docet). Nella sua *Poetica* Aristotele ci offre le informazioni essenziali. Una, intanto, di portata generale: «le più belle tragedie (*ai callistai tragodiai*) che si compongono si riferiscono a poche famiglie, come quelle di Alemeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo, e quanti si trovarono a patire o commettere fatti terribili». Nel nostro caso è il nome di Tieste che viene in considerazione: quel Tieste cui ha dedicato una tragedia Carcino; quel Tieste che dal fratello Atreo vien costretto, con l'inganno, a cibarsi delle carni dei suoi figli. Ecco l'idea della vendetta più tremenda; è questa appunto quella che Tito Andronico realizza sulla perfida Tamora.

La tragedia di Carcino è perduta, ma sempre da Aristotele sappiamo che, in materia di *agnórisis*, l'autore si giovava di un particolare fisico, e cioè delle «lucente stelle». Gli interpreti spiegano che la stella, cui si riferisce lo Stagirita, è il segno lucente sulla spalla, a forma stellare, che contraddistingueva i discendenti di Pelope. Si può quindi avanzare l'ipotesi che Tieste, nel consumare il suo pasto nefando, scoprisse da quel segno, apparso sulle carni imbandite, la natura dell'atroce inganno in cui era caduto.

Nello splendido *Tieste* di Seneca, durante il banchetto Atreo getta sul viso del fratello le teste dei figli, dal che discende il famoso scambio di battute: «Gnatos ecquid agnoscis tuos?» «Agnosco fratrem».

Nel *Tito Andronico* le cose vanno sbrigativamente. Con tanti delitti non c'è tempo da perdere nei particolari. L'imperatore Saturnino ordina, a tavole imbandite, che siano tratti dinanzi a lui i figli di Tamora, sua consorte. Il vendicatore risponde che sono lì, dinanzi a lui, cucinati in quel pasticcio di cui la madre con tanto gusto si è nutrita. Tamora non ha nemmeno il tempo di reagire: già Tito Andronico la finisce col suo pugnale.

Sarebbe ingeneroso far luogo ad un confronto tra le due opere, vale a dire tra un rozzo copione, squadrato a colpi di accetta, ed un capolavoro del teatro latino. Basterà dire poche cose; intanto che il delitto di Atreo ha una risonanza cosmica, che turba, con la sua enormità, l'ordine stesso dell'universo. E poi che in Seneca non vi è il grottesco ma la grande ironia tragica, perché Tieste viene colpito dall'odio del fratello nel momento in cui ha trascorso l'odio e si è piegato alla legge morale. Non ha bisogno, Seneca, per elevare la vicenda a dimensione tragica, di moltiplicare sulla scena orridi squartamenti. *Vico Faggi*

Teorici e cortigiani per il teatro di Bene

Carmelo Bene, nato teatralmente durante gli anni della contestazione, ha scelto la provocazione come forma di vita e come poetica teatrale, una contestazione che storicamente lo inserisce all'interno di quel filone che, partendo dalle avanguardie storiche, arriva fino a quelle degli anni Settanta con le quali, però, Bene ha ben poco da spartire, dato che queste, oltre ad essersi esaurite, non riescono più a dialogare, o meglio a teorizzare un teatro diverso da quello che si vede nelle normali stagioni di prosa. Forse a queste mancano teorici come Klossowski, Dumoulié, Manganaro, Scala, Artioli, Fadini o Grande, i quali, pur provenendo da discipline diverse, giustificano la macchina attoriale di Bene con un linguaggio che non nasconde lo specifico delle loro professioni, e che testimonia di commistioni linguistiche, eterodossia contenutistica, contaminazione tra scienze linguistiche e filosofiche. Il volume di Marsilio: *Carmelo Bene - Il teatro senza spettacolo*, rimarrà certamente come documento storico di un avanguardismo legato più che ad un movimento ad un attore, la cui solitudine non ha permesso, né voluto la nascita di una «scuola», un avanguardismo che ha dei precedenti solo in Jarry, Artaud, Wilson, ai quali Bene può essere riportato per certa parodia-dissacratoria, per una scrittura scenica che predilige la macchina attoriale e per un rigetto del testo smozzicato attraverso la foné, il cui compito consiste nel cancellare, o meglio nel dissolvere il rapporto del testo con l'attore, corrodendo quello della parola con la lingua. Il volume ha una sua particolarità: aspira ad una scrittura di «manifesti» come se ogni pagina ne contenesse uno, attento ad esaltare l'attore-demiurgo. Alcuni di questi «manifesti» tendono non solo a testimoniare una «prassi teatrale fino ad oggi impensata», quanto ad evidenziare l'impostura di ciò che sinora si è travestito da teatro. Non mancano le invettive contro il Piccolo Teatro, che «alimenta certi equivoci di un teatro inteso come enciclopedia, come sapere documentario»; a Bene e ai suoi teorici non interessa documentare, bensì ricominciare dal nulla, magari dal non spettacolo. Personalmente sono rimasto colpito dalla scrittura «cortigiana» di certi manifesti, attenta a magnificare il principe; gli unici due interventi che salverei sono quello di Artioli, più storicistico, più attento a collegamenti con l'avanguardia del primo Novecento legata soprattutto all'esperienza di Blummer, e quello di Maurizio Grande che, teorizzando intorno alla macchina attoriale di Bene, non si dimentica che sta parlando di teatro. *Andrea Bisicchia*

editoriali. Mursia che aveva già pubblicato, in cinque volumi, l'opera omnia di tutto il teatro, adesso propone un Tascabile con tre dei suoi capolavori; *Il padre*, *Creditori*, *La signorina Giulia*, con una presentazione di Carlo Picchio.

Si tratta dei testi più significativi della prima produzione strindberghiana, quelli che ne fanno uno degli autori più discussi di fine Ottocento, quando imperversavano le teorie naturaliste, ma quando già si registravano novità formali e linguistiche nell'ambito della drammaturgia europea di fine secolo, che avevano coinvolto anche l'ultimo Ibsen, ma soprattutto autori dell'area germanica come Wedekind, Schnitzler, Hoffmannsthal, ai quali va aggiunto il nostro D'Annunzio. Il lettore di questi tre testi, nella traduzione di Alhild Paolucci di Calboli, potrà rendersi conto non solo di alcuni grandi temi svolti dall'autore svedese che corrispondevano a certi tabù del tempo, ma anche delle innovazioni apportate nell'ambito della scrittura drammaturgica, testimoniata dalle continue lettere inviate a Zola e a Nietzsche, dalle quali si può ricavare quello stato di esaltazione, di «febbre» che caratterizzano il biennio 1887-88, durante il quale furono scritti i testi qui presentati. *Andrea Bisicchia*



Von Kleist: lo stupro e l'amore

Heinrich von Kleist, *La marchesa di O...*, testo a fronte, a cura di Rossana Rossanda, Marsilio Editori 1989, pagg. 160, L. 14.000.

«Gli Elfi», collana di classici tedeschi diretta da Maria Fancelli, ci propone una nuova edizione del bel racconto di Kleist in concomitanza con lo spettacolo prodotto da Venetoteatro per la regia di Egipto Marcucci e l'interpretazione di Carla Gravina. Nel 1799, durante l'assalto delle truppe del generale Suvarof a una piazzaforte italiana, la marchesa di O... viene salvata dalla violenza dei soldati da un conte russo, che però approfitta di un suo svenimento per possederla. La donna, scoperta la sua gravidanza e per questo cacciata di casa, scopre nel conte, che nel frattempo è diventato suo promesso sposo, l'autore del terribile atto e accetta le nozze solo per dare un padre al nascituro. La marchesa, che ammira il suo salvatore ma disprezza il suo stupratore, dopo mesi di rifiuto deciderà di perdonare il conte e di sposarlo una seconda volta, accettandone con amore la doppia natura di «angelo e demone».

Prezioso il saggio introduttivo di Rossana Rossanda, che interpreta il racconto come «la storia della presa riluttante di coscienza, da parte di una squisita donna, del non dicibile, e cioè che in quell'abbraccio la violenza della passione/istinto ha trascinato anche lei». *Claudia Cannella*

Quando Craig intagliava nel legno il suo teatro

MAGGIE ROSE

Edward Gordon Craig, *Black Figures*, Christopher Skelton ed., Wellingborough, 1989, pagg. 162.

«Sollevo in piedi queste mie *Black Figures* e ricordo gli anni passati e quel mondo perduto, il mio Teatro. Sono le pietre miliari che, portando indietro attraverso la foresta spettrale di alberi, riconducendoci dal Nero al Grigio al Bianco, ci mettono sulla via del Vero Teatro — il teatro dei sogni — dove possiamo sentire una voce che dice: la nostra breve vita non è che una pausa dal sonno». Così scriveva nel 1945 lo scenografo, regista e incisore inglese Edward Gordon Craig (1872-1966), alludendo alle *Black Figures* che vengono raccolte in questo splendido volume curato dallo studioso craighiano Lindsay Mary Newman.

Il libro — che riunisce per la prima volta tutte le *Black Figures*, alcune mai viste prima, altre già familiari — è di grande interesse non solo per storici e specialisti di teatro ma anche per registi e attori. Infatti, le 105 riproduzioni di figure che prima egli incise sul legno, intagliò e poi cospargé con inchiostro nero, per farne dei *prints*, testimoniano nel contempo la grande abilità artigianale e il talento artistico di Craig. Come suggerisce Lindsay Newman: «come tutti i veri artisti egli, anziché piegare il legno ai suoi desideri, voleva liberare la forma che stava all'interno di esso. E così le venature diventavano parte integrante del disegno e aderivano perfettamente alle linee agili e alle masse scure, in modo da formare una superficie pittorica che si animava di una propria vita estetica, per esprimere la bellezza».

La maggior parte di queste figure risale al fecondo e ormai ben documentato soggiorno di Craig a Firenze, fra il 1906 e il 1915. Mentre si è molto parlato della relazione tormentata fra Craig e la Duse, della sua messa in scena memorabile del *Rosmersholm* di Ibsen, della sua fondazione di una scuola di teatro rivoluzionaria per quell'epoca, ci si è soffermati meno sulla sua attività di incisore, che egli cercò di perfezionare durante gli anni fiorentini. Quando guardiamo da vicino le figure nere incluse in questo volume, ciò che ci sorprende è la capacità interpretativa di Craig che abilmente trasforma il legno in un universo che ricorda la *comédie humaine*. Ecco il mondo shakespeariano di *Macbeth*, *Il mercante di Venezia*, che più volte Craig rivisitò come scenografo e incisore, e l'*Amleto*, per il quale l'artista inglese nutrì per tutta la sua vita una vera passione che trovò forma concreta nell'allestimento del 1912 al Moscow Art Theatre di Stanislavski e si realizzò attraverso molte incisioni che stanno a testimoniare la sua lunga meditazione sulla tragedia shakespeariana.

Fra le *Black Figures* il *Ghost with Crown*, (n. 6, il Fantasma con corona) si anima con la traslucida della materia lignea, mentre nel *Gravedigger* (n. 82, il Becchino) vengono evidenziate le fibre grosse del legno, rispecchiando così il rude carattere e il mestiere svolto da questo individuo. La figura di *Amleto* (n. 8), tutt'uno con il suo demone, è delineata con pochissimi tratti chiari e verticali che accentuano la sua determinazione ad attuare la vendetta, mentre le linee curve del capo leggermente chinato suggeriscono la sua incapacità d'agire. Altre figure, invece, evocano il mondo classico: ecco, vista di spalle, la figura di *Ifigenia* (n. 58) avvolta in un peplo leggero ed aereo, un esempio splendido di «moto sospeso» come intendeva Craig; oppure una *Ecuba* (n. 75), il cui mantello sembra cercare di contenere la sua ira. Senza dimenticare le figure bibliche come il solenne *Mosè* (n. 64) e una insolita *Eva* (n. 85), le cui forme muliebri ricordano le innumerevoli presenze femminili che adornano le anfore della Grecia antica.

Le *Black Figures*, inoltre, ci riportano al nocciolo del concetto craighiano di teatro, per cui alla parola è attribuito un ruolo secondario rispetto all'immagine, al gesto e al movimento: «Le *Black Figures* — diceva Craig — incarnano ciò che ho visto nell'occhio della mia mente; il loro scopo è quello di rendere manifesta all'attore la mia visione di quel particolare personaggio che egli deve interpretare sulla scena». E, in modo più ampio, si auspicava che le figure comunicassero a tutti noi appassionati di teatro, fornendoci una «lettura visiva» che integrasse gli elementi fondamentali del suo concetto di teatro totale. □

Teatro La Fenice: la storia letta dalla scena

Michele Girardi - Franco Rossi, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editore, Venezia 1989, pagg. 491.

Questo primo tomo trascrive la cronologia degli spettacoli, degli attori e dei registi, dal periodo che va dalla fondazione, nel 1792, del massimo teatro veneziano, La Fenice, fino alla sua cessione da parte della Nobile Società al Comune di Venezia, che lo gestì quale proprietario per una stagione (1936), prima di avviare la trasformazione in Ente autonomo, statuto che a tutt'oggi conserva. L'immenso lavoro curato e redatto dagli studiosi Michele Girardi e Franco Rossi, permette di comprendere con coscienza storica l'enorme diversità nella fruizione degli spettacoli tra oggi e allora, e di considerare certe radicate opinioni dello spettatore attuale, abituato a concepire in termini quasi assoluti il rapporto con le singole opere. Il volume fa anche conoscere le pieghe di una realtà e di una cultura tea-

trali vivissime, variegata ed estesa, di cui i grandi nomi consegnati alla storia rappresentano solo la parte più appariscente. *G.R.*

Misteri e suspense nel mondo dei radiogialli

Ellery Queen, Cornell Woolrich, Dashiell Hammet, John Dickson Carr, Green & Taylor, *Radiogialli*, Oscar Mondadori, Milano 1989, pagg. 278, L. 8.500.

Sono 12 i radiogialli raccolti in questo unico volume e tutti di firme eccellenti del genere giallo/nero degli anni Trenta e Quaranta. Dialoghi serrati, poche descrizioni, molti fatti e soprattutto molti misteri che legano alla lettura, o all'ascolto, senza un attimo di tregua. Si passa dal poliziesco al *thriller*, dalla *suspense* al divertimento. Caratteristica comune a tutti, ovviamente, il finale a sorpresa. Da tenere d'occhio *Incendio nella notte* per i suoi risvolti non solo polizieschi, ma anche psicanalitici. *Silvia Borromeo*

I NUOVI SOVIETICI AL CENTRO BRESCIANO

NABOKOV INCONTRA KAFKA E RADZINSKIJ IL BOCCACCIO

FURIO GUNNELLA

Benissimo ha fatto Sandro Sequi, nuovo direttore del Ctb, a chiamare a Brescia il Teatro Ermotova di Mosca (che ha rappresentato *Invito al patibolo* di Nabokov e *Il nostro Decamerone* di Radzinskij, con in mezzo un convegno su Teatro e *perestroika*), nell'ambito di un progetto biennale di scambi Est-Ovest che ha già registrato la regia di Viktjuk per Dürrenmatt e quella dello stesso Sequi per i *Villeggianti* di Gorki, accolta molto bene a Mosca.

Brescia è diventata così un centro della cultura teatrale impegnata al più alto grado nel dibattito sulla nuova scena dell'Est. Ed ha contribuito a far conoscere le nuove realtà teatrali sovietiche, senza mediazioni sospette. Nonché a fare ammirare la vitalità di una civiltà teatrale di cui sono stati meravigliosi ambasciatori gli attori del gruppo teatrale moscovita.

Parliamo per cominciare, de *Il nostro Decamerone*, regia di Roman Viktjuk. C'è da ritenere che l'autore, Radzinskij, abbia voluto rappresentare una Giovanna d'Arco alla rovescia, una poco brechtiana Santa Giovanna dei Macelli da assumere come simbolo sgangherato di una Russia che ha buttato all'aria (letteralmente, come gli attori fanno in scena, sbatacchiando lenzuola sporche sulle quali sono effigiati Stalin, Krusciov e Breznev) gli idoli di ieri, e scopre — senza farne un dramma, però — di essere preda, come la Toscana del Boccaccio, di una nuova peste: la corruzione, la violenza, un incosciente *cupio dissolvi*.

L'eroina di questa *pièce* satirica — che ricorda Gombrovicz, Adamov, Mrozek e Havel — è una ragazza come tutte le altre, che gioca con le bambole, crede in quello che le dice la madre e nei dogmi ufficiali dello stalinismo trionfante; e come le tre sorelle di Cecov sogna di lasciare la provincia per gli splendori di Mosca. Finirà ammazzata, dopo essere stata incoronata regina di un'isola agli antipodi, Saint-Martins, dove l'ha condotta la sua ultima conquista, il negro Micha, incontrato nei bassifondi di Parigi. All'alzarsi del sipario, arieggiante quello del famoso Bolscioi, la vediamo con lo scettro e la corona di Elisabetta I, al centro di una cerimonia molto britannica, prima di essere colpita dalle raffiche di un Uomo in Nero, sorta di Mefisto che accompagnerà poi la defunta regina in un aldilà — la vera scena, raffigurante la piazza di un teatro goffamente neoclassico — ingombro di sedie: il regno dei morti, in citazione ione-schiana.

La commedia prosegue come una lunga, frenetica confessione di Macha, e qui non si può non pensare alle non certo nuovissime tecniche di Thornton Wilder o di Armand Salacrou. Vediamo Macha adolescente violentata da tre teppisti: fine dell'età delle bambole e dell'innocenza, cinica risoluzione di strappare il successo con l'inganno, partenza per Mosca, amore sfortunato con un pittore bohémien, incontro con un maturo seduttore che l'inganna promettendole una carriera sul palcoscenico, ritorno a casa per i funerali di mamma, seconda partenza per Mosca dove prima fa la lavandaia e poi la ragazza squillo con relativo *macrò*, nuove avventure con uno snob che si fa chiamare



Alain Delon e con un poeta antisemita, loschi traffici di sesso e di valuta con i componenti la colonia straniera, *love story* con un tassista imbroglione, viaggio a Parigi, etc. etc.

Lo spettatore ne vede di tutti i colori, e il critico anche. Il regista Viktjuk (che a Brescia aveva firmato un più rigoroso allestimento di *Play Strindberg* di Dürrenmatt) va a gara con l'autore nelle citazioni e nei prestiti, dalle marionette biomeccaniche al simultaneismo dei futuristi (il Teatro Ermotova è l'erede del famoso Tim, il teatro di Mejerhold fondato nel '23), all'espressionismo grottesco, al surrealismo scenico. Tutto questo senza molto *esprit de finesse*. Testo e spettacolo valgono soprattutto, a mio parere, come documenti di costume. Prendono di petto la società sovietica, la smascherano, vi introducono quel vento libertario della *perestroika* che, intendiamoci — lo diceva Vassiliev a Taormina — non è il toccasana, ma abbatte totem e tabù. Il che spiega che *Il nostro Decamerone* fosse caduto, al suo apparire, nelle grinfie della censura.

Da elogiare la bella, bravissima, inesauribile Dogileva, che della *pochade* satirica di Radzinskij è stata la splendida animatrice e lo Zaicev e il Makarov, mimi straordinari, demoniaci e grotteschi, bravissimi nel ballare il tango di Piazzolla quando la colonna sonora non rumoreggiava con la *Traviata* verdiana.

E diciamo, adesso, di *Invito al patibolo*. È a prima vista sconcertante, questa «ballata del prigioniero» di Nabokov che il direttore del mo-

scovita Ermolova ha tratto da un romanzo del '38, l'ultimo scritto in russo dall'autore di *Lolita*.

Sconcertante perché l'immagine letteraria e umana di Nabokov, così come l'ha fabbricata l'editoria occidentale (l'esule di una grande famiglia della nobiltà russa educato a Cambridge, tennista e giocatore di scacchi, entomologo e pittore, docente a Berlino, Parigi e Ithaca, Usa) contrasta singolarmente con quella che risulta da *Invito al patibolo*. Qui lo scrittore, pur senza rinunciare agli estri di un espressionismo lirico-visionario, s'inoltra invece nella cupa, labirintica materia della narrativa carceraria, trasfonde nel dramma di un condannato a morte le sue ossessioni di esule, frequenta i territori desolati di Dostoevskij e di Kafka.

Cincinnati (che il bravissimo attore Andrej Ilin rende con un gioco patetico di nevrosi e di paure, come se recitasse il *Diario di un pazzo* di Gogol) è un uomo qualunque, fratello dell'inquisito K. nel *Processo* di Kafka, che trascorre gli ultimi giorni in cella prima di salire al patibolo. Oscure le cause della sua condanna; comprendiamo soltanto che la sua colpa principale è quella di non essere simile agli altri. Di rifiutare — dirà a se stesso, nei momenti di disperazione — di integrarsi nel mondo di fantocci e di maschere che lo circonda, e lo insidia fin dentro il carcere, con le premure ipocrite che il direttore del penitenziario, l'avvocato, il medico, la madre riapparsa dal nulla, la moglie infedele e volubile ed altre figure, reali o evocate nei suoi incubi, gli riservano come s'usa con un condannato a morte.

Oltre a Cincinnati, l'altro personaggio centrale di *Invito al patibolo* è Monsieur Pierre, che gli viene presentato come vicino di cella, racconta barzellette sporche, gioca a scacchi e mena vanto delle sue imprese truffaldine. «Andremo al patibolo insieme», dice Pierre nel presentarsi a Cincinnati; e questi vede nell'affermazione un segno di solidarietà, mentre nasconde un agghiacciante segreto. Dietro mentite spoglie, Pierre è il boia, incaricato di «spiare» il comportamento del condannato prima dell'esecuzione.

Tubolari d'acciaio disegnano sull'avanscena un cubo dove il condannato a morte vive, stranito, la sua lunga agonia; Emmocka riappare, come una sirena, in un enorme acquario; il buio del palcoscenico è rotto da fasci di luce che producono efficaci effetti plastici sul corpo e sul volto del prigioniero; luci psichedeliche determinano una nevicata luminosa, con effetto da incubo, nella scena finale, con i notabili convocati per l'esecuzione e Cincinnati che porge il capo al patibolo.

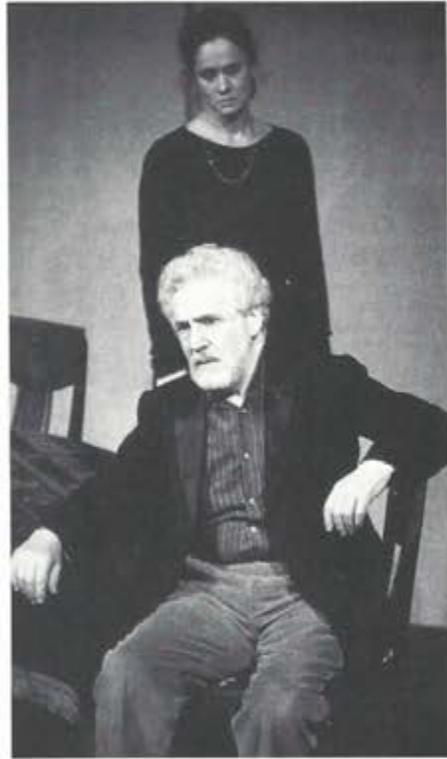
Una metafora (kafkiana, per l'appunto; e che trova i suoi più coinvolgenti accenti nel gioco serrato tra la vittima e il carnefice) sul soffocamento dell'individuo da parte della società, non importa quale? O, più precisamente, una rappresentazione allegorica, e sinistra, del «processo» che il pros critto Nabokov, rappresentatosi in Cincinnati, subiva da parte del totalitarismo staliniano? □

Nell'illustrazione, una scena de «Il nostro Decamerone».

CASA DI BAMBOLA DI IBSEN, REGIA DI BERGMAN

SCENE DA UN MATRIMONIO DI OLTRE UN SECOLO FA

Il regista svedese ha «destabilizzato» il naturalismo ibseniano per ritrovare nella storia della coppia Helmer le nevrosi coniugali del suo film.



Ibsen scrisse *Et Dukkehjem* in Italia, nel 1879; e Bergman, giustamente, ha dato al suo allestimento un'aria italiana. C'è una tarantella, ballata da Nora in costume siciliano e tamburello sul tavolo del salotto di casa, con l'allegria di chi sta per partire per sempre. E c'è una voluta accentuazione «mediterranea» nella recitazione della giovane, vitalissima Östergren, che ha la bellezza forte di una Ingrid Thulin, ma anche — finché la storia non volge in tragedia — un piglio scanzonato di moglie bambina, che fischietta fra sé adunando i pacchi sotto l'albero di Natale. Come se l'avvocato Helmer — bancario onorato e di fresca promozione, ma *bon vivant* — la sua Nora fosse andato a cercarsela proprio nell'Italia «ciocciara» di Sophia Loren.

Bisogna supporre che il *Dramaten* di Stoccolma — produttore dello spettacolo, che abbiamo visto al *Goldoni* di Venezia, in lingua svedese — metta in repertorio il grande scandinavo per dovere istituzionale, così come la *Comédie française* fa Racine. Ma credo che anche Bergman sia stato attratto dalla possibilità di ricostruire in *Casa di bambola* il tessuto degli inquietanti, nevrotici tropismi del suo celebre film *Scene da un matrimonio*. Soprattutto, credo che il Maestro abbia voluto, con questa regia, fare schiudere un nuovo talento, quello (ancora un po' scomposto, ma già ci siamo) della

Östergren. Dove trovarla una Nora così, adorabilmente irriflessiva, di uno *charme* naturale, pulcra e sfinge, remissiva e segreta? Una Nora che — se decide di andarsene «per imparare a educare se stessa», sola incontro alla povertà, lontana da quel manichino vestito di rispettabilità che è il marito — si trasforma di colpo in creatura grigia di pena, murata in una glaciale dignità?

La storia di Nora è quella di una donna fiduciosa, innamorata che, per consentire al marito malato di ritrarsi in Italia, ha acceso un prestito a sua insaputa falsificando la firma del padre, morto pochi giorni prima, ed è così caduta nelle mani di un tortuoso individuo, Krogstad, che la ricatta quando viene licenziato dal marito, ora direttore di banca. Convinto da un'amica di Nora, la vedova Linde, il ricattatore ritira la minaccia di uno scandalo, ma ormai il male è fatto. Appigliandosi ai «sacri valori» — l'onore, la carriera — il bancario Helmer aveva subito ripudiato l'infelice Nora e poi, passato il pericolo, ha creduto di riaverla con un colpo di spugna. Invece Nora, ferita a morte, se ne va dalla casa dove moralità vuol dire ipocrisia. Bergman s'è accostato con molto rispetto al testo, che è in certi punti datato; tutta la prima parte è una spettrografia minuziosa, tranquilla, spietata di casa Helmer, che nell'impianto scenico di Gunnilla Palmstierna Weiss è ridotta ad una pedana

con scarsi arredi, chiusa in fondo dalle gigantografie di un salotto di Oslo fine Ottocento. Quando hanno agito, i personaggi tornano a sedersi ai lati della pedana: ragni per la tela che imprigiona la giovane sposa. Non ci sono, qui, gli scatti crudeli della versione bergmaniana della *Signorina Giulia* di Strindberg, e la ragnatela invischia anche l'amicizia fra Nora e il devoto dottor Rank, che sa di avere poco da vivere. Ma poi Bergman fa esplodere il suo temporale coniugale: prima la «strategia del ragno» del ricattatore, poi i rigurgiti di rispettabilità del marito, il gioco erotico della calza nera di Nora davanti agli occhi di Rank che vi vede la benda della sua morte, l'angoscia della giovane donna che s'aggrappa disperata alla sua povera tarantella, l'inutile notte d'amore dopo il «perdono», che si conclude in violento litigio. Queste «scene da un matrimonio» di oltre un secolo fa, nella realtà fisica della scena, si svolgono senza violenze al testo di Ibsen, né alla personalità degli attori: un maestro della regia è anche questo. (Ugo Ronfani)

Nelle foto tre interpreti di «Casa di bambola», Björn Granath (Krogstad), Pernilla Östergren (Nora) e ancora la Östergren con Erland Josephson (Dottor Rank).

RONCONI DIRIGE ORSINI IN HOFMANNSTHAL

L'UOMO DIFFICILE CONTRO LA MEDIOCRITÀ DEL MONDO



L'UOMO DIFFICILE (1918) di Hugo von Hofmannsthal. Trad. (apprezzabile) di Gabriella Bemporad. Regia (illuminante) di Luca Ronconi, anche attore. Scene (imponenza borghese) di Margherita Palli. Costumi (sobrietà, eleganza) di Vera Marzot. Con (tutti al meglio) Umberto Orsini, Marisa Fabbrì, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Annamaria Guarnieri, Luciano Virgilio, Massimo De Francovich, Carlo Montagna, Paola Bacci, Paola Bigatto, Alvia Reale, Gabriella Zamparini, Riccardo Bini, Mauro Avogadro, Franco Mezzera. Prod. Stabile di Torino.

L'uomo difficile è un capolavoro difficilissimo da allestire. È teatro di poesia, affresco sulla *finis Austriae*, commedia di conversazione, analisi psicologica di labirintica com-

plexità, contaminazione fra dramma e *vau-deville*. Per la sua prima produzione allo Stabile di Torino, che dirige da un anno, Ronconi si è misurato con questo testo temibile, insieme ad un gruppo di attori straordinari legati a lui con dedizione assoluta; e ha avuto partita vinta. Alle 1,15, dopo una serata-fiume di quatt'ore e mezza intervalli compresi, la platea della «prima» torinese al Carignano cominciava il rituale degli applausi, durati sette minuti. Era il meritato trionfo per uno spettacolo che resterà ai vertici della stagione di Prosa, ed era il segno della «resurrezione artistica», sotto la guida di Ronconi, dello Stabile torinese.

Come riassumere la trama dell'*Uomo difficile*? È un manuale di strategia amorosa, la cronaca di una «congiura dei sentimenti» nei palazzi di un mondo aristocratico e nell'ar-

co di una «giornata degli inganni del cuore». Immaginate delle trame sentimentali inventate da un Marivaux nella Vienna dove i primi pazienti si sdraiavano sul lettino del prof. Freud, dei personaggi che frugano nel passato come quelli di Proust, s'arrovellano come l'*Uomo senza qualità* di Musil e discorrono con elegante levità di gravi questioni come le figure da salotto di Eliot. In questa commedia definita da Wilhelm Enrich «la più compiuta del secolo», vige la logica della «galleria degli specchi», il gioco caleidoscopico del «mondo come rappresentazione» cui tutti s'abbandonano, ingannandosi ed ingannando, spendendo in spensieratezza gli ultimi denari di una società che ha già varcato la linea d'ombra della decadenza.

Tornato dal fronte con i suoi fantasmi, affidatosi agli slanci della sorella Crescence che

Il Molière di Fo alla Comédie

lo adora (una Marisa Fabbri insolitamente comica, applaudita anche a scena aperta) e alle cure dell'apprensivo, inquietante cameriere Lukas (Ronconi stesso, attentissimo a cesellare l'emblematico personaggio), Hans Karl Buhl (un Umberto Orsini di tagliente precisione nel rendere il dandismo umbratile, teutonico dell'Uomo difficile) si congeda dall'amante Antoinette, moglie del suo migliore amico Hechingen, al quale l'ha sottratta per evitare che la donna cadesse fra braccia più pericolose, quelle del presuntuoso, possessivo Neuhoff. E intanto Hans Karl avverte l'attrazione fatale («magnetica», secondo l'Autore) della giovane, bellissima Helen, una sensitiva che ha imparato a dominarsi, con la quale ha sognato, quand'era in trincea, di unirsi in matrimonio: ma è stato — le confesserà in una bellissima scena — «un balenante sogno, una visione in cui lui era soltanto testimone delle nozze di lei». Occorrerà che Helen prenda l'iniziativa, sfidando la notte viennese e le convenzioni per andare a cercarlo, perché il fidanzamento avvenga; tanto più che l'indecisione di Hans Karl è ben motivata: l'egocentrico, ciarliero nipote Stani è innamorato di Helen e Crescence, la madre, aveva chiesto al fratello di intercedere. Alla fine Hans Karl annuncia così alla sorella l'epilogo della storia: «Lei si è... io mi sono... ci siamo fidanzati».

Con i suoi silenzi, con le sue irrisolutezze, con il suo abbandonarsi agli eventi l'Uomo difficile ha destabilizzato l'irrequieto andirivieni, l'affannoso tramare degli altri personaggi, che nel terzo atto, genialmente, Ronconi fa correre su e giù per le scale del palazzo, con esiti farseschi, e di satira, assai felici. Margherita Palli ha realizzato, con sferzo e impegno, altri due straordinari impianti scenici: l'antro da misantropo di Hans Karl, dalle pareti insonorizzate con verdi trapunte, e il salone tutto specchi, colonne e corridoi per il ricevimento nella casa di Altenwyl, il padre di Helen.

La coralità di questo gioco leggero e crudele, che annoda l'effimero e il tragico, è ottenuta dal regista-maggiordomo-demiurgo offrendo adeguati spazi ai bravissimi interpreti. Una vibrante, smarrita Guarnieri è Antoinette; il giovane prodigio Galatea Ranzi è una Helen con tutto il mistero di una aristocratica bellezza; De Francovich ammantata di cuppezza le presunzioni di Neuhoff; Luciano Virgilio è il lucido, innamorato Hechingen; Massimo Popolizio è straordinariamente efficace nel rendere la baldanzosa incostanza di Stani; Marisa Fabbri conquista il pubblico ironicamente enfatizzando i comici entusiasmi di Crescence. E Umberto Orsini, nella divisa militare di reduce di tutte le guerre che l'«uomo di qualità» deve combattere contro la mediocrità del mondo, evidenzia con molta perizia e misura gli interni affanni e le segrete malinconie di Hans Karl. Bene tutti gli altri, menzioni per la Bacci, la Zamparini, il Mezzera. Ugo Ronfani

Nella foto a pag. 62, la compagnia del teatro stabile di Torino per «L'uomo difficile» di Hofmannsthal. Da sinistra a destra e dall'alto in basso, Riccardo Bini, Mauro Avogadro, Franco Mezzera, Enrico Longo Doria, Nicola Donaliso, Gabriella Zamparini, Luciano Virgilio, Massimo De Francovich, Paola Bacci, Paola Bigatto, Alvia Reale, Umberto Orsini, Marisa Fabbri, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Carlo Montagna e Annamaria Guarnieri.

PARIGI - Dario Fo ha allestito in giugno con gli attori della Comédie Française due farse di Molière, *Le médecin volant* e *Le médecin malgré lui*. Era stato lo scomparso Antoine Vitez a proporre al teatrante italiano, difficilmente regista di testi non suoi, questa esperienza nel tempio molieriano. Fo ha organizzato il lavoro anzitutto con una rigorosa ricerca storica, che gli ha permesso di chiarire le influenze della Commedia dell'Arte italiana soprattutto nel primo testo, giovanile, recuperando anche il copione di un Medico volante napoletano del sedicesimo secolo. La conoscenza storica e l'analisi del testo si sono naturalmente integrate in una realtà scenica fatta di «sospiri amorosi», di «sogni ad occhi aperti», di «dialoghi», espressi, oltre che dalla parola, da una curatissima gestualità. «Fo richiede un lavoro di una precisione diabolica: una gag per essere divertente e magica, richiede le prove di ogni gesto: un lavoro esigente e che offre grandi possibilità di apertura ad altri modi di recitare» — ha affermato Catherine Hiegel, protagonista del Medico per forza.

PARIGI - Una notte di Casanova di Franco Cuomo, vincitore del Premio Flaiano, è stato allestito a Parigi da Jean-Louis Barrault al Rond Point, il teatro degli Champs Elysées. L'autore è in concorso per il Premio Strega con il romanzo Günther d'Amalfi. Cavaliere templare edito da Newton Compton.

PARIGI - Il centro francese dell'Istituto del Dramma italiano ha organizzato in marzo Lectures napolitaines, letture in francese di testi della drammaturgia napoletana dopo Eduardo. Ragazze sole con poca esperienza di Enzo Moscato, L'aberrazione delle stelle fisse di Manlio Santanelli e Week-end di Annibale Ruccello, i testi presentati, insieme alla messinscena di Uscita di emergenza di Santanelli, per la regia di Pierre Ascaride, con Daniel Berlioux e Serge Maggiani, e ad una mostra sulle locandine degli spettacoli di Eduardo in tutto il mondo.

PARIGI - L'emittente televisiva FR 3 ha trasmesso Aspettando Godot e La Dernière Bande, nella versione del tedesco Walter D. Asmus, supervisionata dallo stesso autore Samuel Beckett. Asmus, che ha messo in scena tutto il teatro dello scrittore irlandese, si è avvalso per Godot di attori quali Jean-François Balmer, Rufus, Jean-Pierre Jorris e Roman Polanski, e per la Bande dell'attore della Comédie Française Roland Bertin. Esiste una versione americana di Aspettando Godot, curata dall'ex galeotto Rick Cluchey, che durante la prigionia a San Quentin iniziò a leggere e a entrare in corrispondenza con Beckett, di cui poi divenne amico.

PARIGI - Les Palmes de M. Shutz di Jean Noel Fenwick si è aggiudicata quest'anno quattro «Molière», gli Oscar francesi del teatro, attribuiti per il miglior spettacolo dell'anno di un teatro privato (il Teatro Mathurins), per il miglior autore, per il miglior regista (Gerard Caillaud) e miglior scenografo (Jacques Voizot). Per il teatro pubblico, il Teatro della Collina si è aggiudicato tre «Molière», per il miglior lavoro con Greek dell'inglese Steven Berkoff, per il miglior secondo ruolo femminile nella stessa commedia a Judith Magre e per la migliore attrice (Denise Gançe). Miglior attore è risultato Pierre Dux, per la sua interpretazione in *Quelque part dans cette vie* di Israel Horowitz.

CANNES - Gérard Depardieu si è aggiudicato il premio per il miglior attore al Festival del cinema '90, per il suo *Cyrano de Bergerac*, dalla pièce di Rostand, per la regia di Jean-Paul Rappennau, con Anne Brochet nel ruolo di Rossana.

PARIGI - Dieci personaggi sono interpretati dal talento comico di Charlotte de Turckheim, nel suo spettacolo *Une journée chez ma mère*, andato in scena in aprile.

AMBURGO - *The black rider* (Il cavaliere nero) è l'ultimo spettacolo di Robert Wilson, interpretato da Dominique Horwitz e da una compagnia di attori tedeschi. William Burroughs autore dei testi, Tom Waits delle musiche, lo spettacolo prende spunto da il franco cacciatore di Weber, con contaminazioni da Thomas de Quincey.

BERLINO - Il crollo del regime della Germania Est ha influito anche sull'Amleto di Heiner Müller. «Per i prossimi trent'anni esisterà solo il capitalismo. È difficile convivere con il fatto di essere morti» — ha affermato il drammaturgo, che ha fatto di Amleto un intellettuale privilegiato e impotente di fronte alla sua antica presunzione di cambiare il mondo. Le uniche armi che gli restano sono il cinismo, la follia, il ribrezzo. «Ero Amleto. Stavo sulla costa e parlavo con i marosi bla bla, alle spalle le rovine dell'Europa. Le campagne annunciavano il funerale di Stato».

BERLINO - L'ottantaseienne, mitico attore Bernhard Minetti ha interpretato alla Schaubühne Phoenix, adattamento di Klaus M. Gruber dal poema della Cvetaeva, incentrato sulla figura del vecchio Casanova, ancora una volta invaghito di un'adolescente.

MOSCA - Successo per due produzioni del Centro teatrale bresciano: I villeggianti di Gorkij, allestito da Sandro Sequi, e Play Strindberg, diretto dal regista ucraino Roman Viktjuk, con gli attori italiani Luigi Pistilli, Anita Laurenzi e Sebastiano Tringali. Il progetto di interscambio produttivo con Mosca ha portato quasi contemporaneamente due spettacoli sovietici a Brescia.

MADRID - Un film sulla Spagna degli anni Venti e sette registi teatrali al lavoro sui miti di Don Chisciotte e Don Giovanni, sono tra i progetti di Maurizio Scaparro per l'Expo '92 a Siviglia. Altre iniziative riguardano i dieci giorni della Festa del teatro da strada e proposte e riflessioni sugli attori e le tecnologie del teatro, alle soglie del Duemila.

LONDRA - Otto miliardi e mezzo di lire per il musical King, sulla storia di Martin Luther King, che ha debuttato in aprile con le musiche di Richard Blackford, che ha impiegato sette anni per comporre, la regia di Clarke Peters e la scenografia di Timothy O'Brien.

LONDRA - Shakespeare: As he liked it (Come gli piaceva), è il titolo di una serata dedicata al rilancio del teatro d'attore dall'associazione «Rose Trust», nata per salvaguardare dalle ruspe il ritrovamento dello shakespeareano Teatro Rose. Attori come Peggy Ashcroft, James Fox, Susannah York, Prunella Scales e Timothy West hanno recitato pagine shakespeariane secondo le indicazioni dei primi testi originali «in folio».

NEW YORK - Il nipote di Greta Garbo ha raggiunto un accordo con la società editrice «Simon & Schuster» per la pubblicazione delle presunte memorie dell'attrice, scritte dal defunto compositore polacco Antoni Gronowicz.

GOETHE IN DISCARICA, BRANCIAROLI RE

Lo Sfaust di Testori: una patafisica della fede

UGO RONFANI



SFAUST (1990) di Giovanni Testori. Regia dell'autore (registro tragico-grottesco). Interpretazione Franco Branciaroli (generoso, irruente, sacerdote-giocchiere del verbo testoriano). Prod. «Gli Incamminati».

Con *Sfaust*, prima parte della *Branciatrilogia seconda* (la prima comprendeva *Confiteor*, *In exitu*, *Verbò*) Testori torna alla rivisitazione in grottesco di un capolavoro come in *Macbetto* e nell'*Amleto*. Polemico con Goethe e con Strehler, suo servitore? Anche; ma deciso soprattutto a dissacrare, da «povero cristiano», la superbia della scienza che pretende di misurarsi con Dio. La *esse* di scienza divora come una lebbra, in *Sfaust*, un linguaggio imbarbarito, bastardo, un misto di latino, volgare medioevale e dialetto lombardo. Il luogo è una discarica (*ruera*, immondezzaio) alle porte di una metropoli allucinante come quella del *Cimitero delle vetture* di Arrabal: non tanto indeterminata se vi opera una multinazionale che si chiama *Acnacernò sevesiana*. In quattro monologhi brucianti un *clochard*-cavernicolo, *Sfaust*, racconta la sua lotta contro un nuovo, invisibile principe delle tenebre, *Smeff*, che gli promette la felicità e la conoscenza in un mondo tecnico-scientifico-finanziario dove anche la nascita dell'uomo, programmata, non sarà più biologico-carnale ma chimico-meccanica. Una *fabula* patafisica; e difatti il primo accostamento che viene in mente è *Jarry* (autore di un *Faustroll*, 1911). Gli altri due sono Ionesco (quello di *Il Re muore*) e soprattutto Beckett (di *Finale di partita*). Del poema goethiano resta, assai scoperta, l'innervatura del *plot*: *Sfaust* accetta da *Smeff* l'investitura di re-manager del mondo-immondezzaio; poi però — egli narra — incontra la sua Margherita, in realtà una Caterina da Lecco tutta popolareschi trasporti, che gli fa conoscere l'amore furioso, i piaceri della carne, quelli delle viscere e del palato. *Sfaust* perde la testa, e la *esse*; *Smeff* l'avverte: «Attento, *Sfaust*! Questa è la tentazione del Cristo!». In vano; e allora il perfido *Smeff* (tutto questo è raccontato da *Sfaust* solo in scena e, nel terzo monologo, in proscenio, a ricordare le dolcezze del corpo di Margherita) fa a pezzi la donna. Finale nella discarica; *Sfaust* avvolge in una bara-pacco le membra insanguinate della sua adorata *pigotta*, della bambola del suo paradiso terrestre; getta lontano la corona, rovescia il trono e si dirige al cimitero con le amate spoglie, libero dall'atroce patto: «Se mi prende l'*angst*, l'angoscia, io me la tengo stretta e l'abbraccio, perché in questa carne oltraggiata ho conosciuto la "carne Dei", la carne della mamma; e ho capito che il dolore è condivisione».

Mai, nel suo accidentato cammino di fede, Testori ha usato metafora più esplicita. La resurrezione della carne vuole la carnalità della conoscenza e del dolore, la preghiera è carne che si fa parola impastata di sangue, di sperma, di lacrime. Salvarsi vuol dire spezzare il patto diabolico che prometteva l'onniveggenza superba per tornare all'umiltà del corpo che, tra nascita e morte, attesta il mistero della creazione.

Patafisica ontologica; bestemmia e derisione, ma contro l'alienazione disumanizzante e *ad gloriam dei*; inno alla donna — ieri temuta o proscritta, nella drammaturgia testoriana — che è, nel suo ventre, matrice divina. Per dire l'onnipresenza del divino la parola, trascinata e sfasciata dalla propria sonorità, scomposta negli atomi carnali dei fonemi, fonde il sordido e il sublime, lega nella sua eccitazione il desiderio sessuale e lo slancio mistico. Qui debbo citare. Pur rendendomi conto che la febbre del linguaggio totalizzante di Testori può apparire, a chi non ne condivida l'esaltazione mistico-verbale, blasfema o addirittura pornografica. «*O venter, / oh ventrada / de carna capannenta... / montagna desbuscada / figa remuleneda / a chi, figa, m'appiglio? / A chi, mo', mi m'ingiglio?*».

Crudezze anatomiche, ansito dei sensi calati nei ritmi e nelle rime dello *Stabat Mater* di Iacopone e, altrove, in reperti danteschi. Lacerti di grande poesia impastati con la lingua teragnina di un Ruzante trasmigrato in luoghi manzoniani, con le bizzarrie latinesche, anticlasichistiche di un Folengo votatosi a maccheroniche frequentazioni lombarde. Di questa lingua inventata sillaba per sillaba, equivalente lessicale della pittura allucinata di Bacon, Branciaroli è il domatore inflessibile, il ri-creatore che ordina secondo il flusso del pensiero e delle passioni la massa dei fonemi impazziti, concedendosi cento e mille gamme espressive (e qualche compiaciuto svolazzo). Attanagliando il pubblico, veicolando il messaggio testoriano della «folia del divino», strappando ad ogni atto applausi non sai più se all'attore, all'autore o a entrambi. □

Artaud in pantomima per un rito scontato

LEBBRA e TUTUGURI, di Mario Montagna. Ispirati al *masque* dei pazzi ne *La duchessa di Amalfi* di John Webster e al radiodramma *Per farla finita con il giudizio di Dio* di Antonin Artaud. Progetto drammaturgico e regia (scontata e ripetitiva) di Mario Montagna. Musiche (calzanti ma un po' ossessive) di Mario Formenti. Con (goffamente ieratici) Barbara Baldessari, Nadia Baldassarre, Grazia Greppi, Sabrina Sciancati, Laura Zannotti, Riccardo Pola, Jean Pierre Orru, Renzo Martinelli. Prod. Teatro i, Milano.

Entrambi gli spettacoli messi in scena da Montagna, hanno in Artaud il loro nume ispiratore. Il riferimento al folle e geniale artista francese è diretto. In *Lebbra*, dove i personaggi si confrontano con la situazione limite dell'orrenda malattia che li sprona ad interrogarsi sulle loro verità fondamentali; in *Tutuguri*, dove lo spettacolo ruota attorno al testo del suo radiodramma del 1948 *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, mai trasmesso per l'intervento censorio del direttore della radiodiffusione francese.

Voler raccogliere in toto l'eredità di Artaud, voler proporre una spettacolarità che si ispiri integralmente al suo teatro della crudeltà e alla sua esperienza artistico-esistenziale di perdita del soggetto, della psiche e del logos, senza condividere — fortunatamente — la particolare condizione di esaltazione-scissione mentale, non può che risultare forzato e dare luogo a scelte drammaturgiche ovvie e artatamente estreme. Artaud è bene prenderlo a piccole dosi, con un atteggiamento mirato — come diverse avanguardie hanno fatto: Carmelo Bene, ad esempio —, facendo attenzione a non farsi coinvolgere completamente dalle sue proposte poetiche originalissime e di inestimabile valore, ma che mettono capo alla sua esclusiva esperienza di lucida follia, di rivoluzionario genio artistico con la camicia di forza. Il Teatro i ha compiuto l'errore di voler calare sul palcoscenico la teoria artaudiana *tour court*. Le trovate registiche e linguistiche sono risultate scontate, tendenti a comunicare artificialmente angoscia ed esasperazione. La recitazione quasi liturgica, le parole pronunciate ossessivamente a un ritmo spezzato, la colonna sonora sabbatica, hanno fatto desiderare agli spettatori un briciolo di ironia, un *flash* di sincerità, in quella pantomima di un rito esoterico messa in scena con così scarsi risultati artistici. Luca Marchesi

Con l'anima a pezzi di fronte all'Essere

SOTTO SILENZIO, sequenze della vita di Clemente Rebora (1885-1957). Testo e regia di Egidio Bertazzoni. Musiche scelte da Renzo Ceresa. Con Antonio Zanoletti (intenso protagonista). Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

«Con dolor calmo mi sono convinto che le mie poesie non raggiungeranno forse mai l'arte», scriveva Rebora sul finire dell'Ottocento, ma è proprio dalla poesia che otterrà i primi risultati pubblicando nel 1913, a Firenze, i «Frammenti lirici», la cui dedica singolare «ai primi dieci anni del secolo ventesimo» si identifica — come ha acutamente osservato Maura del Serra nel programma di sala — con la presenza e la coscienza individuale, con la «vita che è vita» «così divina e demoniaca», accolta nella sua cangiante pienezza etico-estetica di dolore ed entusiasmo, ombra e luce.

«Da sempre mi sbatto nel contrasto fra l'eterno e il transitorio, fra quello che sento (e amo) e quello che vorrei non fosse, fra la potenza e l'atto, fra la cosa conosciuta e il lasciarla partire, fra la rozzezza di un fabbro e la permalosità di un insofferente... essere... uno... in un unico istante... fondere il mondo e l'io in un attimo superiore... stare re-stare, con l'anima a pezzi, nudi di fronte all'essere, senza bisogno di parole...». Tra le personalità più importanti dell'espressionismo europeo, vicino a Onofri, Campana e Michelstaedter, Rebora, richiamato alle armi nel 1915, è dal princi-

IL BECKETT PROPOSTO A VENEZIA

Gaber e Jannacci alla ricerca di Godot



ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett (1906-1990). Trad. (ottima) di Carlo Fruttero. Elaborazione, adattamento e regia (attualizzazione, senza irrispetto) di Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci (anche, rispettivamente, un Vladimiro da giungla d'asfalto e un Estragone malinconico e testardo). Con Paolo Rossi (un Lucky di estri chapliniani) e Felice Andreasi (un Pozzo da epoca coloniale). Musiche e sonorizzazione elettroniche di Cialdo Capelli. Impianto scenico computerizzato Starlite.

Su questo chiacchierato — anche troppo — spettacolo di chiusura del primo anno di gestione Gaber al «Goldoni» le «vestali» di Beckett hanno fatto sospendere un dilemma. Omaggio al maestro appena scomparso o pernacchia cabarettara? Adesione rispettosa o profanazione? Lettura aggiornata di un «classico del secolo» da taluni già canonizzato, per non dire imbalsamato, o pretestuosa appropriazione? Vediamo un po'. Non c'è dubbio che Gaber e C. siano là in scena dal principio alla fine, con le loro forti e singolari presenze. Non c'è dubbio che il testo (sostanzialmente rispettato, a parte la riduzione a voce del messaggero-bambino e alcune autocitazioni, tipo «Ma Gaber, sei diventato matto?») venga contaminato nel suo tessuto logico-filosofico dalla verve satirica di Gaber, dall'ironia ombrata di Jannacci, dall'umorismo fosforescente di Rossi, dal grottesco di Andreasi. Però, ecco: a parte che la contaminazione non è volgare e diverte a parte le virtù didattiche di una «vulgata» che accosta il grande pubblico all'opera fino a ieri misteriosa di Beckett, non c'è in definitiva «gioco al massacro», non c'è «svillaneggiamento delle «alte metafore» nascoste dietro lo spettacolo «basso» dei due clowns che, per passare il tempo in attesa di Godot, dialogano con la coppia Pozzo-Lucky, carnefice e vittima, s'interrogano sull'umano destino e rinunciano ad impiccarsi soltanto perché la cordicella che regge i calzoni di Estragone risulta poco resistente. Con le sue puntigliose didascalie e la sua stessa regia per Rick Cluchey, Beckett ha ben chiarito che la dimensione ontologica della *pièce* doveva nascere per contrasto dalle *gags* del circo, del varietà e del cinema muto, che i quattro vagabondi-filosofi appartenevano alle genia dei Chaplin, dei Keaton, dei Totò. Autorizzando così preventivamente, accando alle regie «filosofiche» dei Blin e dei Mc Gowran, quella di un Calenda, per i Maggio. Ma allora, ecco: perché no il cabaret dopo il circo, e il varietà? Evviva le regie storiche, ma non fossilizziamoci nella ripetizione per favore. Il *Godot* di Gaber-Jannacci è trasposto in una «terra di nessuno» suburbana, i clowns hanno abiti da vagabondi delle discariche e la famosa, ricorrente battuta («Che cosa facciamo? Aspettiamo Godot») è retrocessa a usurato proverbio. Per forza: sono più di trent'anni — suggeriscono Gaber e C. — che Vladimiro e Estragone stanno a parlare sull'orlo dell'abisso, si sono abituati e ci scherzano sopra. Così zeppa di segni attoriali e di spunti fuori copione, la *pièce* trova un suo sottile controcampo ironico e aggiornato. E se il «teorema pascaliano» si stempera nella chiacchiera esistenziale, perdendo un po' del suo rigore logico-matematico, ecco provvidenziale la gabbia scenografica costituita dal geometrico, brusco variare di lame di luce comandate dal computer, come un pianoforte stregato che suona da solo. La «sezione aurea» del testo vien fuori così, visualizzata dalla spettrografia scenica, con l'ausilio di una rumoristica metallica e inquietante: il che accosta l'operazione — mi pare — alla ricerca di un Leo De Berardinis. Gli interpreti. Gaber-Vladimiro-Beckett esprime con estro un rovello laico che si fa burbanzoso, libertario e segretamente desolato. Con un cappellaccio spavaldo e un vestito nero da ex dell'onorata società, tutto contorsioni mentali e fisiche, il suo Vladimiro è un piccolo filosofo sornione da bassifondi metropolitani. Jannacci, piedi doloranti e pensiero corto, è un Estragone succubo, malinconico, con dolorose, stravolte ribellioni. I due, per «passare il tempo aspettando Godot», oltre a chiacchierare su cose futili e tremende ballano la samba e il tip-tap, e da una gestualità danzante, da marionetta elettrica, Paolo Rossi estrae un Lucky di furtantissima permalosità, che «esplode» nel famoso monologo patafisico quando Pozzo gli intima di pensare. Andreasi, vestito di bianco come un negriero dei Mari del Sud, è bravo nel modulare con affettazione di «parvenu» boria e avvilito. Quinto personaggio in scena, naturalmente, lo scheletrico alberello. Ugo Ronfani

pio della guerra in zona di operazioni; dopo una lunga degenza per sfacelo fisico e interiore riprende l'insegnamento governativo finché nel 1931, a quarantasei anni, entra come novizio tra i Rosminiani al Calvario di Domodossola dove, ordinato sacerdote nel '36 trascorre il resto della sua vita in una esemplare pratica ascetica e, negli ultimi anni, in una giornaliera lotta con il dolore.

Di questa vita tesa ad una ricerca lunga ed angosciata, tra dubbi e brucianti illuminazioni, costruita a *flash back* (attraverso le poesie e il diario di Padre Viola che l'ha assistito fino alla morte) che l'autore-regista ha impropriamente fatto agire tra due leggit nel vuoto e sventrato spazio del Pier Lombardo — non certo il più adatto per la poesia reboriana — Antonio Zanoletti, unico interprete, ha dato una intensissima e sofferta interpretazione partecipata attraverso una controllata e attenta misurazione del gesto e della voce. Molti applausi. *Fabio Battistini*

L'importanza del tradimento negli amori di Musil

IL COMPIMENTO DELL'AMORE, da Robert Musil. Riduzione (creativa) di Gabriella Pezzani, Patrizia Lombardo, Giuliano Vasilicò. Regia (inventiva, psicanalitica) di Giuliano Vasilicò. Con Riccardo Barbera (il marito), Mirella Bordoni (la razionale Claudine), Rossella Or (l'istintiva e tormentata Claudine), Salima Balzerani (Lilli), Adolfo Adamo (emblematico alter ego) e Giuliano Vasilicò (preoccupato demiurgo, sempre presente in scena). Prod. Teatro Politecnico, Roma.

Musil è antica ossessione di Vasilicò, che vi lavora sopra da anni (una versione dell'*Uomo senza qualità* è abbastanza recente). Questa riduzione di un racconto del grande autore austriaco si fonda sul concetto che il tradimento in amore rafforza l'amore stesso, non solo, ma ne è compimento e perfezionamento. Vasilicò ha ampliato il numero dei personaggi del racconto da tre a cinque. Claudine si sdoppia nelle sue due componenti psicologiche, la razionale e l'istintiva. Grande importanza è affidata poi alla figlia Lilli, che nel racconto è solo menzionata.

Uno spettacolo pieno di suggestioni tipiche dell'avanguardia degli anni Settanta in cui Vasilicò crede, giustamente, ancora. Le iterazioni vocali, la balbuzie, il gioco delle luci e le forzature dei corpi, la metaforicità delle macchine sceniche, contribuiscono a creare un congegno teatrale perfetto come un orologio dal battito irregolare in cui la parola è scandita e fuoriesce a forza centellinata a commento di una gestualità contenuta, ma di notevole impatto. *Paolo Guzzi*

Le amare sorprese di una grottesca psiche

LA NOSTRA ANIMA (1944), di Alberto Savinio. Adattamento (fedele) e regia (abile) di Luca Valentino. Con Paola Roman (ottima).

La nostra anima è tratto dall'omonimo racconto lungo di Alberto Savinio, che prende l'avvio da una visita, ironicamente autobiografica, al «Museo dei manichini di carne», dove è esibita Psiche — la nostra anima, appunto — mitica sposa del dio Amore, presentata come una fanciulla dalla testa di pellicano, accovacciata in una specie di gabbia.

Psiche, costretta a raccontare ai visitatori la propria vicenda, modifica la versione tramandata dal mito e svela di essere invece la minore delle sorelle Falpalà, dispoticamente vessate da inverosimili e amaramente comici genitori affinché trovino marito.

Luca Valentino ha adattato per il palcoscenico il racconto con misura e buon gusto, allestendo una scena divisa in tre luoghi diversi che scandiscono gli altrettanti momenti dello spettacolo. Il forte linguaggio di Savinio è rimasto intatto, così come la sua carica trasgressiva e ironica, ma è soprattutto l'interpretazione di Paola Roman, che dà voce e corpo a tutte le sfumature del testo, a determinare il fascino e la bellezza della rappresentazione. *Franco Garnerò*



L'aspra umanità della poesia di Scaldati

IL POZZO DEI PAZZI, di Franco Scaldati. Regia (autorevole) di Elio De Capitani. Scenografia (sobria, suggestiva) di Gaetano Cipolla. Costumi di Ferdinando Bruni. Luci di Enrico Bagnoli. Con Rolando Mugnai, Enza Rappa, Claudio Russo, Gaspare Cucinella, Franco Scaldati, Fabio Cangialosi, Paolo La Bruna, Vannina La Bruna (tutti ottimi). Prod. Piccolo Teatro di Palermo.

Lo spettacolo di cui Scaldati è autore-interprete è una prova in più che non è vero che non esista una drammaturgia italiana contemporanea. Esistono una società teatrale e una parte del pubblico che la ignorano: ma questo è un altro discorso. Scaldati scrive dal '73, ci son voluti quasi vent'anni — e l'attenzione di Ubulibri e del suo direttore editoriale Franco Quadri — per sottrarre questo autore-attore siciliano al confino dell'insularità. Consoliamoci: negli anni Cinquanta Beckett — col quale Scaldati ha più di una affinità — cercava inutilmente un regista per *En attendant Godot*. Ebbe infine la fortuna di imbattersi in Roger Blin, come Scaldati ha avuto la fortuna di incontrare Elio De Capitani, che firma un allestimento realizzato con l'intelligenza del cuore. È giusto dire che una parte del merito — e del successo — va al regista, che ha saputo evidenziare la bellezza terribile del testo di Scaldati (recitato dai bravissimi attori nell'antico, oscuro dialetto del quartiere palermitano fra la Kalsa e il Borgo, eppure reso intellegibile dal rapporto tra *phonè*, gesto e mimica) con robusti innesti del teatro della crudeltà e dell'assurdo.

Arduo, di fronte ad uno spettacolo così complesso, distinguere tra le virtù della scrittura di Scaldati (di cui garantisce, in un bel saggio, Vincenzo Consolo, mostrando i rapporti linguistici fra il nuovo drammaturgo, Verga e Pirandello ma, altresì, lo sbocco irrealista o surreale dell'apparente verismo, o realismo) e i contributi di una regia attenta a tutte le occasioni per valorizzare il gioco delle parentele fra l'autore palermitano e Artaud, Genet, Beckett, Arrabal. Ma si potrebbe — anzi, si dovrebbe — allungare la lista con altri nomi. Böchner e Valle Inclin, Mastriani e Celine, Vittorini e Koltes: tanto lo spettacolo gronda — soprattutto in un finale di un po' insistita, circolare ripetitività — di *exempla* teatrali e letterari. Senza che il tutto, fortunatamente, si impantani in un «esercizio di stile». La visionarietà in grottesco e la poesia dispe-

rata de *Il pozzo dei pazzi* travolgono il citazionismo, s'impongono con la stessa violenza febbrile della drammaturgia di un Testori.

Siamo nelle «caverne» di Palermo, così come in *Godot* eravamo nelle lande bruciate dell'Irlanda. Due barboni, Aspano e Benedetto, si risvegliano fra le macerie di una marina, fumano mozziconi, sgangheratamente s'avviluppano in una ragnatela di oscuri ricordi e facezie triviali. Vladimiro e Estragone? No: tanto i *clochards* di Beckett erano ritagliati nella metafisica dell'assurdo quanto Aspano e Benedetto sono figure carnali. Si ubriacano, scherzano sulle mignotterie delle rispettive madri, rubano la gallina di Totò il folle, protettore delle mosche. Il lustrascarpe Masino e Pinò vivono una loro storia d'amore di zavattiniane dolcizie, che finisce però in tragedia perché lei si prostituisce e lui l'accoltella. Emergono dal «cuore di tenebra» di questa sub-umanità due suonatori, il gobbo Matteo e Giovannino il nano, ridotti a tronchi umani. Muore Totò il folle, muore Aspano ucciso a randellate da Benedetto, muore Benedetto. Un angelo nero dalle ali d'oro intona nenie consolatorie, accende lumini, circonda con una liturgia pietosa la pace finalmente conquistata dai morti. Masino e Pinò, o i loro fantasmi, cercano nel buio la luce e la musica di una vita possibile, forse, in un altro mondo. Traspire così alla fine — derisorio e sublime — il senso di questa ballata dei miserabili, di questo mistero sacro blasfemo. Al di sopra della violenza e della morte c'è un disperato bisogno di amore. E il senso di un amore e di una pietà che vince le lugubri crudeltà del mondo e degli uomini è più vivo, lancinante, perché gli attori — da Scaldati a Cucinella, che sono Benedetto e Aspano, a Fabio Cangialosi (Totò), Claudio Russo ed Enza Rappa (Matteo e Giovannino), Vannina e Paolo La Bruna (Pinò e Masino) — si spingono per contrasto, intrepidamente veri, ai limiti di un disperato corpo a corpo col nulla. Ugo Ronfani

Invito a cena con delitto alla corte del Vate

TAMARA di John Krizanc. Regia di George Rondo. Con Daniel Addes (un improbabile Vate degli Italiani), Anna Katarina (bella e glaciale Tamara), Wanda Binson (una eccellente Luisa Baccara), Nora Colpman, Jack Heller, Paul Lukather, Leland Murray, Lyn Vaux, Diana Castle, Steven Memel, Piero Sammaturo (puntuale narratore). Produzione: Living Arts Inc.

Era stato preannunciato come un evento che aveva turbato molte anime oltreoceano, ma in realtà lo spettacolo dannunziano *Tamara*, scritto da John Krizanc, rappresentato con vivo successo, dopo l'esordio a Toronto, per otto anni a New York e a Los Angeles, si è rivelato in Italia un gradito appuntamento mondano-gastronomico, forse curioso ma neppure troppo, dato che il pubblico coinvolto nell'azione scenica non è per noi una novità.

Il quadro è comunque intrigante: il 10 gennaio del 1927 siamo invitati a un party al Vittoriale degli Italiani dove il Principe di Montenevoso, a 64 anni, vive recluso dai fascisti, che mal tollerano i suoi capricci (vedi, tanto per citarne uno, Fiume), in un harem tutto speciale: Luisa Baccara, una pianista, che una volta prometteva, ora smista le donne del Vate; Carlotta Barra è una giovane ballerina in cerca di scrittura e di raccomandazioni; Aelis Mazoyer è la governante e confidente; Emilia Pavese, la domestica palpatissima; Dante Fenzo il maggiordomo, Mario Pagnutti l'autista misterioso che alla fine si rivelerà un aristocratico di sinistra imparentato con Visconti, Gian Francesco de Spiga, compositore e amante respinto, Aldo Finzi il poliziotto in camicia nera che accoglie e convalida un passaporto (che è il biglietto d'ingresso) di cui vengono muniti gli ospiti, e il Narratore che riassume,

tra un intervallo e l'altro, fatti e misfatti per rendere più comprensibile lo spettacolo recitato in inglese.

E infine Tamara De Lempicka, pittrice Art Déco polacca ma francesizzata, bella e elegantissima, attesa dall'Immagine con la scusa del ritratto che non fu mai eseguito.

Tante passioni, sospetti, urla, cocaina, spie, seduzioni, nonché un omicidio e un suicidio e una frittata con zucchine preparata, dal vivo, da Gabriele. I pochi voyers (circa cento ogni sera) possono seguire liberamente qualsiasi personaggio o azione. A metà serata un raffinato buffet dannunziano, consumato accanto agli abitanti della reggia di Gabriele. Insomma, come dire, una serata tra amici. Valeria Panizza

Lavia, padre doloroso nella gabbia delle tigri

IL PADRE (1887), di August Strindberg. Traduzione (incisiva) Luciano Codignola. Regia (espressionistica-simbolica) Gabriele Lavia, anche autorevole interprete. Scene e costumi (fra naturalismo ed espressionismo) Carolina Ferrara e Luca Gobbi. Musiche (ricchezza melodica) Giorgio Carnini. Con Monica Guerritore (rigorosa), Gianni De Lellis (buon scavo del personaggio), Edda Valente, Duccio Camerini, Mauro Paladini, Alessandra La Capria.

Basta togliere le ragnatele dei residui naturalistici — cosa che Lavia ha fatto — e *Fadren* di Strindberg si rivela per quello che è: un capolavoro che si ingoia tutto l'800 teatrale, e fa impallidire perfino il posteriore Pirandello. Anche come interprete Lavia colpisce nel segno, senza sbandare contro il *guardrail* di un istrionismo magari di effetto ma pericoloso, perché poteva ridurre ad esibizione scenica gli spessori del testo. L'attore — s'intende — non rinuncia, perché è nella sua natura, a «rialzare gli effetti», soprattutto nella prima parte del lungo atto unico al quale è stata ridotta l'opera, originariamente tripartita. L'inizio è una citazione a tutto tondo del teatro espressionista, la scena è configurata come una gabbia da domatore di tigri e il domatore è lui, l'infelice Capitano; le belve sono le donne che lo ridurranno alla follia, presenze e fantasmi, la moglie e la suocera, la figlia e la balia, la madre dell'infanzia solitaria, le prostitute della giovinezza tormentata. La *mise en place* dei



personaggi è di un simbolismo piuttosto esplicito, sulla piattaforma girevole avviene un macabro «girotondo» alla Schnitzler, i coniugi si dilanano come figure di Wedekind; in un angolo c'è, infantile e fantastico, il laboratorio dove il Padre, emarginato dalle furie femminili, si rifugia per «giocare» allo scienziato, risibile Faust che crede di salvare la ragione con lo studio e la solitudine. In questi momenti della pièce Lavia estrema i segni, evidenzia le circostanze; e non rinuncia a fare uscire il suo personaggio dalla «fossa dei serpenti» con l'aiuto del sarcasmo e dell'ironia. Ma poi, quando si tratta di mettere a nudo l'assassino psichico che si commette nella casa del Capitano, quando la moglie, decisa a farlo interdire per poter decidere dell'educazione della figlia si prepara a pronunciare la terribile sentenza: «Ormai hai compiuto la tua funzione di padre, non servi più, devi andartene...», Lavia interprete, e Lavia regista, (bene assecondati dagli attori, a cominciare da una Gueritore di fredda, terribile crudeltà) tornano ad un rigoroso scandaglio del testo, si calano fino in fondo, senza distraenti teatralizzazioni, negli abissi psicologici che attanagliano i due combattenti di questa «guerra dei cervelli e dei sessi». L'applauso prolungato, densissimo, che Lavia riceve a scena aperta quando — messo in ginocchio dalla moglie che gli mostra la lettera con cui lo farà internare in manicomio, prima che la balia gli faccia indossare la camicia di forza come si fa con un bambino — si spezza come il burattino che manovrava ignara la figlia, «disonorato», smarrito, in lacrime, conclude una «performance» attoriale in cui il mattatore è poco o punto presente, ed è vivissima invece la capacità di penetrare, attraverso la natura del personaggio, quanto di dolorosamente autobiografico nasconde il testo. Lavia ci fa capire, stavolta, che non siamo di fronte ad una opposizione fra il bene e il male; che il dramma è il contrasto fra due nature egoistiche delle quali la più malvagia trionfa sulla più debole. E che tutto era nato dal dolore di un grande scrittore in crisi, sull'orlo della pazzia, salvato dall'arte. L.P.

Due storie «ordinarie» di una comicità nera

DUE STORIE ORDINARIE: BELLAVITA di Luigi Pirandello e **AMICIZIA** di Eduardo De Filippo. Regia di Flavio Bucci. Scene e costumi di Bruno Garofalo. Musiche di Stefano Maruccci. Con Flavio Bucci, Donato Castellaneta, Loredana Martinez, Claudio Angelini.

Flavio Bucci, protagonista e regista, sotto il titolo di *Due storie ordinarie* accoppia gli atti unici *Bellavita* di Luigi Pirandello e *Amicizia* di Eduardo De Filippo che, sia pure con uno spirito molto diverso, pongono di fronte un uomo tradito dalla moglie e il traditore, l'amante, in una situazione paradossale. (Ed il modo di costruire il paradosso è appunto profondamente dissimile nei due autori).

L'atto unico di Pirandello, tratto da una novella, *L'ombra del rimorso*, è di questa molto meno compatto, inteso e coerente, cadendo in una teatralità di carattere macchietistico, mentre l'originaria versione narrativa obbedisce ad una logica implacabile nella costruzione di un personaggio miserevole, assurdo e luciferino.

Con una recitazione sempre eccessivamente, ma volutamente sopra le righe, Flavio Bucci ha riportato il testo teatrale alla temperie incomparabilmente più alta della novella: sotto questo aspetto il tentativo, in gran parte riuscito, è interessante come un esperimento di laboratorio.

L'atto unico di Eduardo De Filippo offre l'occasione di un approfondito confronto istrionico tra Flavio Bucci e Donato Castellaneta, il suo rivale in amore che, arrivato in punto di morte, vuota il sacco, confessandosi — o per estrema incoscien-



za o per sublime crudeltà — colpevole di avere tradito il suo più caro amico.

Due storie ordinarie è uno spettacolo di comicità nera per palati raffinemente pervertiti. *Giovanni Calendoli*

Con una fiaba surreale Leo riprende il laboratorio

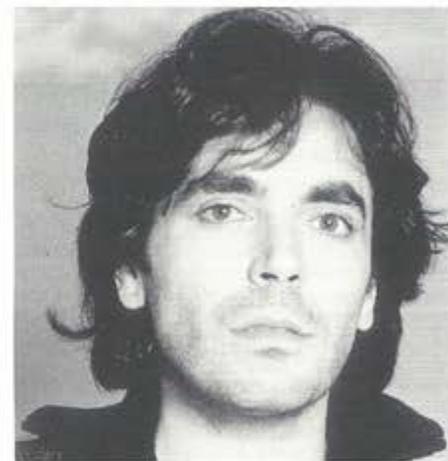
METAMORFOSI, e TOTÒ DI DANIMARCA, di e con Leo De Berardinis (drammaturgia, regia, luci, spazio scenico, musiche e interpretazione: il tutto in apprezzabile unità stilistica). E con Elena Bucci, Bobette Levesque, Marco Manchici, Francesca Mazza, Marco Sgrosso, Paola Vandelli (disciplina di gruppo e originalità interpretativa). Prod. Teatro di Leo.

L'attore italiano che più di ogni altro, forse, ha vissuto in questi anni i rischi e la solitudine del teatro di ricerca, ha stipulato con l'assessorato alla Cultura di Bologna — dove aveva fatto del Teatro Testoni un centro vivo della sperimentazione — una convenzione che legherà per tre anni l'attività del suo teatro alla città, intorno ad un progetto comprendente la produzione di spettacoli, l'animazione e la formazione teatrali. Un'ottica innovativa nel concepire il rapporto tra teatranti ed Enti Locali, il contrario di un neutro consumismo di spettacoli secondo l'andazzo corrente. È il riconoscimento, finalmente, di ciò che la scena italiana deve a questo pioniere.

Metamorfosi doveva intitolarsi inizialmente *Macerie*: l'uno e l'altro titolo ad indicare il recupero e insieme l'impasto, nello spettacolo, di materiali magmatici del teatro. Lo spettacolo prova che Leo ha ancora arricchito il suo linguaggio espressivo, fondendone meglio le componenti, lavorando di più sugli attori, e stemperando certo austero «profetismo» di prima della resa umana dei personaggi, anche con l'uso della comicità. Per non dire di un uso più ricco e più accorto di una tecnologia povera e insieme raffinata, capace di creare notturne atmosfere, una frammistione onirica fra materiali scenici ed elementi testuali, un clima tenero e crepuscolare (si pensa a Chaplin, a Eduardo, a Fellini) corretto però da una asciuttezza di stile alla Beckett, ironica compresa.

Il fascino di *Metamorfosi*, la sua fruibilità, è anche in una doppia lettura possibile, colta e popolare. C'è un gioco fittissimo di citazioni, Omero e Parmenide, Belville e Rimbaud, Novalis e Pound, Shakespeare e Ibsen, Pirandello e O'Neill, Lok e Maja koskij, Orwell e Borges, Ionesco e Savinio.

Ma è Strindberg, soprattutto, che fornisce l'impianto drammaturgico: Leo è nel ruolo di un viaggiatore che se da un lato fa pensare ad un Edipo mai approdato a Colono, dall'altro si rifà al «Cacciatore» della *Strada maestra*, telaio della terza ed ultima «stazione» dello spettacolo e abbozzo probabilmente, di una futura, più ampia elaborazione del dramma strindbergiano. Anche la seconda «stazione» ha come struttura portante la parola di Strindberg: in un'atmosfera di raggelato naturalismo fermentato da musiche di Duke Ellington, siamo nel salotto funerario del *Pellicano*, con i personaggi che evocano il padre malato. Mentre la prima delle tre «stazioni» è la fiaba nera di un Ubu Roi più deluso che crudele, che straparla di democrazia con gli accenti di Totò, in mezzo ad un corteo di automi alla Orwell, con i presagi di morte del re di Ionesco. Ma ecco che il foltissimo collage — ed è la seconda lettura possibile di cui dicevo — si salda in un *continuum* drammaturgico, in un impasto armonioso e coerente di immagini e suoni, gesti e parole, e nella bella prova interpretativa di tutti indistintamente gli attori. U.R.



Per Mastelloni una Lulu partenopea

CUORE INGRATO, scritto e diretto da Leopoldo Mastelloni (anche istrionico protagonista). Scene e costumi di Bonizza. Con Franco Acampora (grintoso partner) Prod. Mastelloni e Co.

Questo spettacolo di Cuori Ingrati potrebbe chiamarsi *Ma l'amore no!* perché a Napoli non esiste l'amore, c'è l'*ammore* raddoppiato, accresciuto da quella emme in più, la emme di mamma e di morte, di madonna e di mare, di malvarosa e di miseria. Caterina, infermiera senza età, abbandonata dall'amante, vive ormai in un fetido ospedale, regalando il suo tempo ai malati, annullandosi in un continuo rimando di ricordi, racconti ed emozioni della sua vita disperata. Da questa esile trama l'estro di Mastelloni — rauco, beffardo, pallido clown «en travesti» — rovescia una Napoli sordida e carnale, poetica, romantica, violenta e sfrontata, scavata attraverso un dialetto denso e doloroso, reso più digeribile lanciando dai *refrain* che sbocciano dall'anima di quei vicoli sporchi e senza sole dove la miseria si fa poesia. Di Giacomo e Viviani, Murolo e Bovio con gli echi brechtiani del kabaret di Karl Valentin fanno da sfondo alla *performance* applauditissima di Mastelloni, che lasciato il grembiule e la sottoveste nera di Caterina incarna, inguainato nel falpalà e nelle *pailettes* le mille anime della protagonista, dalla Garbo alla battona vestita alla spagnola, da Marlene alla Lulu dei bassifondi accollata davanti al mare di Posillipo su un letto di giornali. Accanto a Mastelloni più che una spalla Franco Acampora, è il maschio romantico e violento dei sogni della protagonista. *Fabio Battistini*



Morte e autodistruzione nell'*Orgia* di Pasolini

ORGIA, di Pier Paolo Pasolini. Regia e messa in scena (efficace simbolismo) di Antonio Syxty. Con Raffaella Boscolo, Lorenzo Loris, Maddalena Sirio (grande coinvolgimento e impegno). Produzione Teatro Out Off di Milano.

«La lingua che siamo costretti a usare — al posto di quella che ci hanno insegnato o ci hanno insegnato male — la lingua del corpo è una lingua che non distingue la morte dalla vita». Il sesso, la vita e la morte sono i vertici dell'ossessivo triangolo, che fa da impianto tematico (più che narrativo) a *Orgia*, una delle sei tragedie scritte nel 1965 da Pasolini durante un periodo di convalescenza dovuta a un'ulcera.

Nasceva così quello che qualche anno più tardi egli stesso avrebbe definito Teatro di Poesia, in contrapposizione al Teatro Borghese di Visconti e di Strehler e al Teatro del Gesto e dell'Urlo, quello delle avanguardie di quegli anni, del Living e di Dario Fo. *Orgia* venne messa in scena dallo stesso Pasolini nel 1968 per il Teatro Stabile di Torino, successivamente riproposta, con la regia di Lorenzo Salvetti nel 1982 e di Mario Missiroli nel 1984. Questa nuova messa in scena, prodotta dal teatro Out Off per la regia di Antonio Syxty, vuole evidenziare la parola drammaturgica nella sua totale unità e ritualità, senza cercare aiuto nella scenografia, nei costumi, nelle luci e nella musica, intendendo il teatro come luogo mentale e culturale più che fisico.

Due coniugi piccolo borghesi durante una desolata domenica di Pasqua si chiudono in casa e con un rituale sado-masochistico decidono di porre fine alla loro esistenza: la sposa-amante-schiava fugge la vita suicidandosi e così il marito dopo il delirante e feticistico martirio di una piccola prostituta di passaggio. Non una trama quindi, quanto piuttosto una situazione in cui inserire tutta una serie di riflessioni. Al tema della morte e dell'autodistruzione viene affiancato il tema della vita intesa come insieme di rapporti sociali (la coppia, il sesso, la borghesia) e di conseguenze, che questi rapporti generano, in un momento storico ormai alle soglie del '68.

Antonio Syxty, nella sua scarna ma densamente simbolica messa in scena, esalta la violenza istintuale della natura, l'esplosione incontrollata del-

IL BAROCCO «NOSTRO CONTEMPORANEO»

Torna in scena a Genova l'*Aristodemo* di De' Dottori

Aristodemo fu scritto nel 1657 da Carlo De' Dottori, membro di una delle più potenti famiglie padovane; il tema è la spirale di violenza che si consuma per il possesso del Monte di Pietà. Un letterato anomalo: uso ad uscire con la corazza sotto la veste di giorno e la pistola alla mano di notte. Tra i suoi testi giovanili, tutti scritti con la maestria di chi il verso lo ha innato e non lo cerca, spicca la *Galatea*, poemetto erotico-mitologico, e sul filone eroicomico l'*Asino* ed il *Parnaso*.

L'*Aristodemo* viene scritto quando l'Autore si sta avvicinando ai quarant'anni e segna un momento di passaggio verso una poesia meno scanzonata e più meditativa che approderà alle *Confessioni*, rivelatrici di una sentita conversione al cristianesimo.

A Genova si sta realizzando un grande progetto di analisi dell'*Aristodemo*: un convegno tenutosi il 9 aprile, una messa in scena e la pubblicazione degli atti di entrambi i lavori. L'idea, nata da Cristina Argenti e Sergio Maifredi, si è potuta realizzare grazie all'intervento del Comune di Genova, del Centro civico di Cornigliano e dell'Ersu, il tutto col patrocinio dell'Università.

Al convegno hanno partecipato studiosi come Eugenio Buonaccorsi — Storia del Teatro e dello Spettacolo — teso ad attualizzare il tema della ragione di stato presente nell'opera; Franco Croce — Letteratura italiana, autore di *De' Dottori*, Firenze 1957 — il cui intervento ha rivelato il clima in cui è nato il testo; Ezia Gavazza — Storia dell'arte medioevale e moderna — ha messo in luce l'importanza del gesto nell'*Aristodemo*; Goffredo Miglietta — Lingua e Letteratura inglese — ha condotto un parallelo tra il *Titus Andronicus* e la tragedia di De' Dottori partendo dal referente comune che è Seneca; Cecilia Rizza — Lingua e Letteratura francese — ha analizzato la ragione di stato nell'*Horace* di Corneille e nel testo dottoriano; Franco Vazzoler — Letteratura teatrale italiana — ha ribadito l'importanza politica della figura di Aristodemo. Tutti i docenti si sono poi trovati a colloquio con Sergio Maifredi, regista dello spettacolo, che ha chiarito la volontà sua e del cast di sottolineare, pur nel rispetto del testo, una lettura del Barocco come «nostro contemporaneo».

Per realizzare la messa in scena gli attori (Nicola Alcozer, Lucia Chiarla, Paola Filippa, Stefano Gandolfo, Raffaella Russo) hanno provato per novanta giorni. Gli aspetti visivi di un barocco filtrato attraverso il '900 sono stati resi dai costumi molto originali di Romeo Liccardo (scenografo, costumista, docente di Storia del costume all'Accademia dei Filodrammatici di Milano) attraverso figure di foggia secentesca realizzate però in plastica bruciata «alla Burri». La versione registica ha dimostrato la rappresentabilità del testo, lavorando su una teatralità basata sullo scoppio delle voci, privilegiando l'elemento verbale su quello dinamico. La parabola del Potere è stata attualizzata attraverso segni comico-grotteschi, come l'uso di maschere che ricordano i nostri attuali politici e da cui più grande, anche se nel male, emerge la figura terribile di Aristodemo che si distacca da ogni trama di bassa politica e arriva a sfidare direttamente, fino a maledirla, la divinità. A.C.

la vita, a cui la morte fa da contraltare, servendosi dell'esasperata eloquenza del testo pasoliniano senza adottare nemmeno quei tagli, che lo stesso autore aveva operato nella sua realizzazione del 1968, e lasciando alla tragedia il suo originario, e a sprazzi affannoso, respiro. Convincenti i tre protagonisti Raffaella Boscolo, Lorenzo Loris e Maddalena Sirio calati con la giusta emotività e disperazione nella difficile parte. *Claudia Cannella*

Il papa-simulacro di Genet per l'arte della Casares

ELLE, di Jean Genet. Regia (intellettualizzata) di Bruno Mayen. Con (prova di grande attrice) Maria Casares, Gigi Dall'Aglio (impegno), Marc Susi. Scene di Renate Siqueiro Bueno. Festival Parma '90.

La perla del Festival Parma '90 è stata un testo postumo di Genet: *Elle*, farsa nera su un papa-immagine cui corrisponde la realtà di un ex-pastore omosessuale invecchiato nelle stanze di un Vaticano-bordello, dopo essere assurtto al vertice della gerarchia ecclesiale. Incarna il personaggio Maria Casares, mito vivente della scena europea, recatasi in Francia alla fine della guerra civile spagnola con il padre, ministro esule del governo repubblicano, grande amica di Albert Camus, pila-

stro del Tnp di Vilar e dei primi Festival di Avignone.

Genet-le-maudit, uscito dal purgatorio post-mortem, s'è accampato solidamente, quest'anno, sulle scelse italiane. Abbiamo veduto, in pochi mesi, *Le serve* con la regia di Castri, *I paraventi* nell'allestimento di Cherif e *I negri* a cura di Di Marca. L'anno scorso, in occasione del convegno su Genet di Reggio Emilia, il meeting parmense aveva proposto, di *Elle*, una lettura drammatica in francese — come in francese è l'allestimento di quest'anno, firmato da Bruno Mayen — con Roger Planchon nel ruolo passato alla Casares, e Jean-Pierre Vincent in quello che adesso assume Gigi Dall'Aglio, leader del Collettivo. Scritto nel '55 dopo *Il Balcone*, mai ripreso dall'autore e fino a ieri inedito, *Elle* (cioè *Lei, sua santità*; ma il titolo è anche, come ho già spiegato, allusivamente sarcastico) è un lungo atto unico che interessa più, a mio avviso, come parabola sulla vanità delle figure inventate dai mass media che per la sua carica blasfema. Nelle parti in cui indugia sulla mediocre terzietà del papa, *Elle* non ha del resto la forza disacrante del sulfureo *Concilio d'amore* del Panizza. Tanto più che Mayen-attore-regista-scrittore dallo spirito fino — si è ben guardato dal calcare la mano sui pretesti caricaturali o volgari suggeriti dal testo, per evidenziare invece la tesi di fondo di questa «pièce à idées» (il papa è un'astrazione, esiste soltanto per l'immagine liturgico-

FOLLA AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Le passioni e la pietà di Sofocle e di Eschilo

propagandistica che la Santa Sede proietta sulla massa dei fedeli), e la ben nota eleganza genetica nell'affrontare le umane abiezioni. L'antipapa che abbiamo visto sulla scena non attraversa le stanze vaticane su pattini a rotelle, non mostra il vaso da notte che rappresenta la biblica beatitudine della defecazione mattutina e non presenta le terga, col bassoschiena nudo, come da didascalie d'autore. È un povero, vecchio omosessuale, vanitoso e ciarliero, che si presta ogni mattina ad essere «messo in immagine», davanti ad un fotografo (lo stesso Bruno Mayen), che ha un suo «doppio» (Marc Sussi), chiamato a «fotografare il fotografo che fotografa il papa». Il luogo scenico (ideato da Renate Siqueiro Bueno) rappresenta l'interno di un apparecchio fotografico a soffietto; il papa appare dopo una spasmodica attesa nella luce del diaframma che s'allarga, e anche il gioco del fotografo fotografato «celebra» sarcasticamente la potenza del simulacro sulla realtà, la natura farsesca di ogni tipo di potere. L'attacco portato alla cosiddetta civiltà massmediologica (nel '55, non dimentichiamolo) è evidente; sullo sfondo appare il tema fisso del teatro genetano, l'ossessiva presenza della Cerimonia, dell'Apparenza, del Riflesso.

Maria Casares affronta il suo personaggio impossibile con tutti i mezzi mimici e vocali di cui dispone, lasciandosi andare a ironici «svolazzi» da Comédie Française, alternando bellissimi toni gravi e stridori isterici, sublimando la farsa con eleganti astrazioni. Gigi Dall'Aglio, nel ruolo di un ambiguo, luciferino maestro di cerimonie che intrattiene nel fotografo l'attesa del papa, sorprende gradatamente per l'impegno con cui, usando la phoné rauca e autoritaria di un Pierre Brasseur, recita in una lingua non sua. Anche Giorgio Gennari va lodato per la sua conversione al francese, nel ruolo di un cardinale che nasconde gli stivaloni di gomma del pescatore sotto la tunica. Nuoce, forse, l'intellettualeizzazione della farsa dovuta alla regia — e all'interpretazione — di Bruno Mayen: ma si poteva rappresentare diversamente questo Genet? Lo spettacolo, in ogni caso, offre spunti per riprendere, fuori dall'infatuazione, il discorso su tutto il teatro-cerimonia di Genet. *Ugo Ronfani*

Cicalecci di tre ragazze sotto il segno dell'eroticismo

ESPERIENZE EROTICHE A BASSO LIVELLO di Clare McIntyre. Traduzione, adattamento e regia (puntuale) di Mario Lanfranchi. Compagnia Teatro Proposta. Con Alessandra Costanzo, Francesca Rossiello, Rosa Genovese (brave). Scena di Tommaso Bordone. Costumi di Lucia Di Cosmo.

Esperienze erotiche a basso livello è l'infedele traduzione del titolo di una commedia di Clare McIntyre, *Lox Level Panic*. Con quel richiamo allusivo la pièce suggerisce un teatrino a luci rosse, con eccessi licenziosi e piccanti perversioni.

Invece no: il livello delle suddette esperienze non decolla mai verso le vette del concreto e rimane «terra terra», incollato all'immaginario di chi le elabora, tre ragazze che dividono un appartamento. Nella comune stanza da bagno, le tre protagoniste transitano, si incrociano e sostano, dando via libera a un torrente comico-grottesco di confessioni, malumori, speranze, frustrazioni; un flusso ciarliero venato di colorite scurrilità.

Nell'esistenza quotidiana, ridotta ad un incubo metropolitano fa capolino il risvolto amaro della solitudine e della incomunicabilità. Fra le tre donne, infatti, il rapporto non si caratterizza, rimane inesistente. Il bagno, zona smilitarizzata, è il punto di osservazione di tre microcosmi circoscritti dall'egoismo, dominati dalla fretta e dalla superficialità. Nel gioco apparente si indovinano spessi problemi ancora irrisolti, una rassegnazione inespresa al cospetto di un bilancio passivo. Sarà l'amicizia a venire in soccorso, seppur distratta e neppur tanto profonda; confrontandosi, compenetrandosi in una sorta di complementarità, le fanciulle creano una piattaforma di solidarietà — frusta e stantia finché si vuole — ma pur sempre un punto di riferimento. *Mirella Caveggia*

I PERSIANI (472 a.C.) di Eschilo. Traduzione degli allievi dell'Inda diretti da Giusto Monaco. Regia e scene (realismo magico) di Mario Martone. Costumi (sobrietà, rigore) di Zaira De Vincentiis. Musiche (forti suggestioni ritmico-melodiche) di Franco Battiato, Giusto Pio. Luci (bene) di Pasquale Mari. Con (impegno, ma risultati diseguali) Toni Servillo, Antonio Neiwiller, Mariella Lo Sardo, Remo Girone, Piero Di Iorio, Andrea Renzi. Prod. Inda.

Dunque, tornano per il XXXI ciclo siracusano dell'Istituto del Dramma Antico, di cui è vigile nocchiero Giusto Monaco, *I persiani* di Eschilo, rappresentati quarant'anni fa con un cast in cui figuravano Ricci, la Ferrati, Lupi, Foà e Gassman nel ruolo del Messaggero. Stavolta il venerabile testo s'appoggia non tanto su «mostri sacri» della scena, quanto su un regista sperimentale, Mario Martone, l'animatore di «Falso Movimento», e sul contributo di due musicisti, Franco Battiato e Giusto Pio, che hanno immaginato «alla maniera antica», ma con tecniche e tecnologie contemporanee (tastiera, tabla, arpa, tamburi e voci) una colonna sonora rivelatasi determinante.

I Persiani è la tragedia dello spazio e del tempo. La tragedia, anche, del rapporto fra l'Oriente, con i suoi enigmi «barbarici», e l'Occidente razionalista. Così l'ha intesa Martone, oltre il dettato politico, nella sua essenza poetica; e sullo spazio e sul tempo ha impostato la trama delle visualizzazioni scenografiche, in un clima di realismo magico. Al di qua delle mura turrite e annerite di Susa, che avranno alla fine bagliori di rame, la piattaforma, immersa nel biancore della pietra pomice, che è trono, ara, tomba di Dario. E al di là, oltre le quattro torri di guardia alte sul bosco, che incendierà il disco rosso del sole calante, l'immenso spazio che divide la città da Atene.

Angosciata dai presagi, la città vive e lavora: un lungo esordio, mentre i dignitari-coreuti e i cantanti prendono posto davanti alla scena, ci mostra una giornata degli abitanti, governata dal movimento di un pendolo gigantesco. Visualizzato, rarefatto, il tempo è quello del *Deserto dei Tartari* di Buzzati: ricordate? Poi, ecco il Messaggero di sventura, qui ridotto a voce che dagli amplificatori (l'uso dei microfoni si è reso necessario per coprire il rumore del traffico automobilistico) fa precipitare la tragedia. È la voce, bronzea, luttuosa, di Remo Girone: efficacissima, Toni Servillo è, in crescendo, il primo addolorato corifeo; Antonio Neiwiller è il secondo, e si esprime gestualmente. Generosa, ma poco in parte per il fisico e la fone', Mariella Lo Sardo, come Regina; cupo e doloroso, applauditissimo, Piero Di Iorio, l'Ombra di Dario, e fremente di disperazione Andrea Renzi, Serse, che appare su uno scalpitante destriero.

ELETTRA (409 a.C.?), di Sofocle. Traduzione (discreta) degli allievi dell'Inda diretti da Bruno Gentili. Regia (con esiti melodrammatici) di Guido De Monticelli. Scene (efficace sobrietà) di Paolo Bregni. Costumi (bene) di Zaira De Vincentiis. Musiche (operative, prevaricanti) di Mario Borciani. Con Micaela Esdra, Paola Mannoni, Gianrico Tedeschi, Mascia Musy, Mario Cei, Ireneo Petrucci, Enzo Campailla, Anna Zapparoli. Prod. Inda.

Il borderò della replica dell'*Elettra* cui ho assistito ha registrato 5 mila spettatori paganti e un incasso di 116 milioni. E gli applausi sono stati fitti, ripetuti, generosi. Merito degli organizzatori. Merito di Sofocle, questo mirabile cronista della tragedia degli Atridi, che 2500 anni fa pose, con questa tragedia, e in termini ancora angosciosamente attuali, i grandi temi della vendetta personale, della legge del taglione, dell'idea della giustizia.

E merito della interprete di questa riedizione siracusana, una Micaela Esdra che benissimo rende i tormenti di una creatura «maturata nel dolore all'ombra di una sepoltura», e del regista Guido De Monticelli, che della congiura dei sentimenti e delle passioni fa la trama costante dell'allestimento, se l'altra eroina di Sofocle è riproposta in tutta la complessità del suo agire, e del suo destino.

Il regista — che ha lasciato ormai il torinese Gruppo della Rocca, matrice delle sue prime esperienze — ha spinto a tal punto su questo pedale da trasferire i dati profondi dell'emozione sofoclea dal testo recitato alle parti cantate. Le musiche di scena composte da Mario Borciani muovono, in un espanso crescendo, da variazioni quasi madrigalesche del tema fisso e centrale del lamento del coro per approdare alle complesse sonorità orchestrali del melodramma ottocentesco: e qui soccorrono i nomi di Massenet, Bizet e, soprattutto, Verdi. Personalmente avrei preferito che l'espressività delle figure sofoclee restasse ancorata ad una lettura meno «bloccata» del testo, e non fosse trasferita ad una colonna sonora che si appropria, con esiti prevaricanti, del ruolo illustrativo delle «tempeste del cuore». Ma l'esecuzione vocale e strumentale è buona, e gli spettatori hanno mostrato, con applausi sistematici alle parti cantate, di gradire questa semi-trasposizione della tragedia nel melodramma. Io ho trovato anche fuorviante, e «facile», l'impennata finale della regia, che fa apparire Egisto, di ritorno dalla caccia, su un cocchio trascinato da due scatenati, schiumanti destrieri (di cartapesta, e di legno); e che dopo avere percorso così, su una rotaia centrale, la vasta scena semicircolare, nell'apparato di un imperatore romano cui si tributò un trionfo, incappa in una sorta di «macchina per le torture» azionata da Oreste, e qui scopre con orrore, sotto un sudario vermiglio, il cadavere della sposa complice, prima di rientrare nella reggia, dove il figliastro giustiziere gli farà subire, spada alla mano, la stessa sorte di Agamennone. La scena, nella sua nudità severa, è ben altrimenti efficace: una sorta di cratere lavico, una sezione cilindrica con botole dalle quali emergono le coreute, drappeggiate in tuniche a strascico come figure di Klimt. Gli strascichi partecipano, con ondivi movimenti, al gioco della espressività; la reggia s'indovina al centro del cratere; una corona semicircolare è lo spazio esterno di dove giungono Oreste (il giovane, vibrante, esatto Mario Cei), il muto Pilade (Enzo Campailla) e l'eloquente Precettore (Gianrico Tedeschi, che dà fiato alla sua bella dizione nel racconto «omerico» della falsa morte di Pilade sul cocchio, ai giochi delfici, strappando applausi). Ha ferocia, sensualità, ostinazione la Clitennestra di Paola Mannoni; Mascia Musy e una Crisotemi dolce e spaurita. *Ugo Ronfani*



Un Cecov minore per l'estro di Albertazzi

SVENIMENTI, da atti unici a racconti di Anton Cecov (anni 1883-89). Regia (lineare) di Antonio Calenda. Impianto scenico (stilizzato) di Nicola Rubertelli. Costumi (eleganza e qualità dei materiali) di Ambra Danon. Con Giorgio Albertazzi (sempre padrone della scena), Mariangela D'Abbraccio (disinvolta nei vari ruoli), Gianfranco Barra e Gigi Savoia (degni comprimari).

Lo spettacolo è composto dai due atti unici *L'orso* e *Una domanda di matrimonio*, aperti dal monologo *Il tabacco fa male*, e integrati con quattro bozzetti desunti da altrettante novelle cecoviane: *L'uomo grasso e l'uomo magro*, *Cronologia vivente*, *Il dramma*, *Morte dell'impiegato*.

Il risultato vuole essere un omaggio al Cecov «minore», quello giovanile e umoristico intento a ritrarre con divertita bonarietà le molte debolezze e i bizzarri tic dell'uomo comune. Il titolo scelto da Albertazzi, *Svenimenti*, allude a uno spettacolo che Mejerchol'd allestì negli anni Trenta (*33 Svenimenti*) e che voleva maliziosamente sottolineare la frequenza dei «mancamenti» nei momenti cruciali a cui, spesso, ricorrono i personaggi del più giovane Cecov.

È quindi con animo lieto e affettuoso che Albertazzi si accosta alle storie prescelte. Ne risultano dei quadretti gustosi, piccoli gioielli di sapida ironia in cui Albertazzi si cala con assoluta disinvoltura. Gli sta al fianco, con mezzi adeguati, Mariangela D'Abbraccio nei diversi ruoli femminili previsti. Completano il cast Gianfranco Barra e Gigi Savoia in armonia con il tono lieve scelto dalla regia.

Una serata sicuramente piacevole in cui spicca in maniera determinante il mestiere del protagonista unitamente alla straordinaria cura dei costumi (davvero belli e ricchi) e alla levigatezza della scenografia. *Anna Luisa Marré*

In una mano un fiore e nell'altra un guanto da boxe

A NOI DUE, SIGNORA, di e con Grazia Scuccimarra. Regia e musiche (briose) di Grazia Scuccimarra.

Con una mano ti porge un fiore, con l'altra ti colpisce in pieno viso, protetta da un guantone da *boxeur*.

Così si presenta Grazia Scuccimarra nei manifesti del suo ultimo spettacolo, *A noi due, signora*, scanzonato *match* tra lei e la donna d'oggi.

L'ironia garbata dell'attrice, autrice e regista abruzzese, nasconde la rabbia di chi ha creduto nel '68 e nella liberazione della donna, vedendo poi il crollo di tanti ideali di allora. Ma questo sguardo,

apparentemente graffiante, aggressivo e insieme beffardo, si rivela poi bonario e indulgente quando si trovi a constatare le qualità femminili che, alla fine, riescono sempre a vincere sull'uomo.

Con il pretesto di cercare di capire gli atteggiamenti delle ventenni di oggi — riassunte nella presenza in scena della giovane Alessandra Menichincheri — la Scuccimarra racconta a modo suo una serie di situazioni quotidiane in cui la donna è coinvolta, e ciò scatenando l'ilarità più schietta nella composita platea.

Un teatro «di conversazione» in cui si avvicinando donne al volante, insegnanti, madri possessive, madri frettolose, donne-manager, amiche e amanti. *Anna Luisa Marré*

Rosa Di Lucia grande appassionata Penteseilea

PENTESILEA, di Heinrich von Kleist (1777-1881). Trad. E. Filippini. Adattamento e regia (lirico-onirica) di A. Ruth Shammah. Musiche (efficaci) di Michele De Marchi. Scene e costumi (trasposizioni nel moderno) di G.M. Fercioni, in collaborazione col Teatro del Carretto. Con Rosa Di Lucia (appassionata), Carla Cassola (bene), Clarissa Romani, soprano e Federico Odling, violoncello (ottime esecuzioni), Michele Rovini, Olivia Czartoryska, Roberta Fossati, Wilma Zamboli.

Tragedia culminante nell'antropofagia amorosa, che l'autore considerava irrepresentabile e Goethe detestava, la *Pentesilea* kleistiana ha registrato un franco successo alla prima sul palcoscenico quasi nudo del Franco Parenti, in fase di ristrutturazione, Rosa Di Lucia è stata molto e giustamente applaudita: raramente ci è stato dato di vedere un'attrice darsi con tanto impetuoso fervore alla sua parte.

Il grande, infelice Kleist trasse lo spunto per la *Pentesilea* da una leggenda alessandrina che raccontava la morte di Achille ad opera di Pentesilea, regina delle Amazzoni. Questa stirpe di donne guerriere, per meglio maneggiare l'arco, si toglievano uno dei due seni, sfidavano in duello i guerrieri maschi e li facevano prigionieri, poi con essi celebravano le nozze e allevavano la prole femminile, mentre i maschi nati dall'unione coi vinti erano sacrificati a Marte. Pentesilea (doppio al femminile di Kleist, con la sua titanica volontà di sfidare il destino), si batte contro Achille, ma è vinta nel cuore prima che dalle sue armi e viene ferita. A sua volta innamorato, Achille la segue nel campo e con la complicità di Proteo, amica di Pentesilea, si finge suo prigioniero. Esultanza di Pentesilea che, scoperto l'inganno, si ritrova però fra l'ira della scon-

fitta e la passione per il vincitore. Prevala la furia, in un parossismo di furore Pentesilea fa aggredire a morte Achille dai cani e lo dilania essa stessa. Poi, alla vista del cadavere sfigurato, manifesta una così dolorosa ansia d'amore che si accascia morta, senza bisogno di arma.

Ruth Shammah ha fatto bene a non visualizzare l'horror delle scene finali, a proiettare in una dimensione onirica la ferinità della tragica eroina. E Rosa De Lucia — aiutata dalla traduzione *discorsiva* di Filippini che propone una rivisitazione mentale del mito dionisiaco, alla maniera di Ritsos — *umanizza* la sua Pentesilea con virginali smarrimenti, addirittura con infantili entusiasmi.

Mi è parsa questa, con gli abbandoni alla gioia e alla dolcezza dell'innamoramento, la parte più bella e preziosa del lavoro di scavo della Di Lucia nel tremendo personaggio, di cui ha reso però sia le furie elementari (nella scena fortissima in cui vorrebbe trascinare negli abissi Achille, il suo *dio del Sole*) che il catatonico risveglio nel dolore, tenuto su toni sordi, di confessione estrema, prima dell'annientamento. Pochi segni scenici (le armi di Achille, i trofei delle vergini della Festa delle Rose, usualissime sedie da cucina, una tela gigantesca con un mitico cavallo, un magnetofono con lacerti di monologhi amorosi, l'abito da turista di Proteo) volevano accostare al pubblico di oggi — quando, però, non lo abbassavano... — il testo fiammeggiante di Kleist. Mi è parso ottimo l'impatto delle musiche, del «coro» costituito dal violoncello e dalla voce del soprano, delle luce. *U.R.*

La ricerca, Dostoevskij e il ruolo degli opposti

LA MITE, da Fedor Dostoevskij. Interpretazione e regia (intensità, rigore) di Silvia Pasello. Luce di Sergio Zagaglia. Collaboratori al progetto: Piergiorgio Giacché (per la drammaturgia), Carmen Blanco Principal (per la scenografia) e Alessandro Tognon (per la regia). Prod. Centro per la Sperimentazione e la Ricerca, Pontedera.

Ultimo spettacolo della rassegna — che ha visto come protagonista la donna-interprete, autrice, personaggio —, ha debuttato al Teatro Verdi di Milano, in prima nazionale, *La mite*, che Silvia Pasello ha tratto, con l'apporto di valenti collaboratori, da un racconto che Dostoevskij ha voluto «fantastico», intrecciato com'è a digressioni ed interruzioni del monologo di un ipocondriaco che, davanti al corpo della moglie suicida, spiega a se stesso il fatto cercando di concentrare «i suoi pensieri in un punto».

Ed è su questa avvertenza dell'autore che la Pasello, reduce dalle esperienze con Thierry Salmon (*La da Agata*) in coppia con la gemella Luisa, con Santagata e Morganti e ora approdata al Centro di Pontedera, è partita alla ricerca della personificazione di ciò che scatena il monologo interiore di un uomo.

Sola, nella raccolta platea del Verdi, attornata dalle seggiole radunate degli spettatori, inizia in piedi, sull'impianto scenico e suggestivo, dall'immagine del suicidio, cui fa eco il balbettio del marito. L'attrice assomma su di sé le due figure attivando il suo lato androgino a far da supporto alla psicologia tormentata e tirannica dell'uomo. Qui l'impianto scenico gioca un ruolo determinante, proponendosi come sequenze intensamente drammatiche che suggeriscono gli scorci dei vicoli di Pietroburgo, gli interni miseri e cupi dove rosseggia, a fianco del pulsare dei corpi, il lumino davanti all'icona: così la carne e il sangue si raggrumano, per un istante, concretizzandosi nell'immagine della moglie morta — essa stessa icona — prima di stemperarsi nel fondale che l'attrice scopre, telo dopo telo, e che ha le sembianze della Madonna della seggiola di Raffaello.

Il filone della ricerca — che vent'anni fa era nato dalla generazione romana dell'avanguardia e che quest'anno l'Etì è tornato a riproporre al Teatro di Rifredi — nell'era dei videoclips e del compact-disc ripropone anche in questo spettacolo (ancora imperfetto) il fascino del teatro «in fieri», dell'attore monologante, del corpo e dell'intelligenza della brava interprete. *Fabio Battistini*



L'AFRICA SULL'ORIZZONTE TEATRALE DELLE ALBE

L'ARLECCHINO NERO

Da una zolla africana nel sottosuolo romagnolo al viaggio in Senegal - Un'esperienza di meticcio con radici nella Commedia dell'Arte - Il nuovo spettacolo per il Festival di Santarcangelo e il teatro politittico.

NICO GARRONE

Per due mesi all'inizio di quest'anno il gruppo delle Albe di Ravenna diretto da Marco Martinelli e composto da attori italiani e senegalesi si è trasferito in Senegal. L'occasione del viaggio l'ha fornita un invito del ministero degli Esteri che aveva organizzato a gennaio all'Istituto Italiano di Cultura di Dakar una manifestazione intitolata «Afrique-Italie» alla quale le Albe hanno partecipato rappresentando il loro spettacolo *Siamo asini o pedanti?* prima nella cornice molto ufficiale del Teatro Daniel Sorano, e poi all'aperto per gli studenti su uno spiazzo della città universitaria. A febbraio il gruppo si è spostato verso il sud, nella regione della Casamance dove lo spettacolo ritoccato e corretto è stato rappresentato in un piccolo villaggio, Etomé, fra danze, bevute di vino di palma e scampoli di teatralità degli stessi abitanti del villaggio. Al ritorno da questo lungo soggiorno, fra la «tournée» e il viaggio di formazione, abbiamo fatto con Marco Martinelli questa conversazione che ricostruisce, risalendo anche agli inizi, il singolare percorso di «meticcio artistico» del gruppo.

HYSTIRIO - *L'Africa quando comincia a profilarsi sull'orizzonte teatrale delle Albe?*

MARTINELLI - C'era già un barlume, un desiderio d'Africa in un nostro spettacolo dell'85, *Rumore di acque*, una contaminazione fra Brecht e la fantascienza di Philip Dick. Mi ero inventato sulla base di un suo romanzo, una Ravenna del futuro post-terza Guerra Mondiale in cui nonostante l'inquinamento ed il grigiore generalizzato ci sono ancora degli esseri umani, come un certo Galy Gay, che riescono ad avere dei desideri. Galy Gay, che era preso di peso da *Un uomo è un uomo* di Brecht, nutriva il desiderio di possedere un elefante vero in un mondo dove ormai non esistono altro che simulacri. Questo desiderio dell'elefante era un desiderio d'Africa, di una natura incontaminata, potente, non questo fantasma di natura con cui conviviamo qui in Occidente... Da lì è nata tutta una riflessione sui rapporti di dominio tra il Nord e il Sud in senso lato, e pian piano siamo arrivati a questa scoperta del sottosuolo africano della Romagna...

H. - *Un'altra fantasia di Galy Gay?*

M. - No, e neanche un'ipotesi fantascientifica. All'Università di Bologna ci capitò di assistere ad una conferenza del professor Franco Ricci Lucchi che spiegava la sua tesi provata da una serie di ritrovamenti e rilevamenti

geologici, secondo la quale il sottosuolo più profondo della Romagna era costituito da una zolla di terra africana. Per noi questa scoperta scientifica fu un vero terremoto dell'immaginario e decidemmo che per parlare dell'Africa non bastava più sognare, evocare mentalmente sulla scena brandelli fantastici, ma dovevamo introdurre materialmente l'Africa nel nostro lavoro e nella nostra vita. Siccome l'Africa l'avevamo già sulle nostre spiagge che cominciavano a brulicare di venditori ambulanti, soprattutto senegalesi, nacque spontaneamente l'idea di mettere in scena insieme a noi dei «vù cumprà».

H. - *Nello spettacolo successivo, Siamo asini o pedanti?, invece fingevano di essere dei «vù cumprà» in una favola o farsa filosofica: non vendevano più accendini, ma un'asina parlante...*

M. - Il salto era stato fatto, si era creata la troupe delle *Albe bianche e nere*, una sorta di meticcio artistico dove uno di loro, Mor, nella seconda parte più onirica interpretava, risalendo alle origini perfino una maschera della nostra Commedia dell'Arte, il primo Arlecchino nero.

H. - *Qual è stato allora, visto che l'Africa ormai ve l'eravate fatta in casa, la molla che vi ha spinti a partire per il Senegal?*

M. - È stato il bisogno di ricambiare la visita, di spaesarci a nostra volta dopo due anni di lavoro in comune. Se volevamo continuare in profondo questa esperienza di meticcio, non potevamo continuarla giocando sempre in casa, dovevamo farci emigranti non per necessità materiale ma per sentirci stranieri altrove, con tutte le difficoltà ed anche il senso bello di una diversità che, comunque, ti mette in discussione, ti costringe a capovolgere le prospettive, a cambiare lo sguardo. Così, ad esempio, arrivando a Dakar la prima impressione molto forte è stata, sul piano del colore: ritrovarsi punto bianco in un quadro completamente nero. E poi la fisicità della gente legata al clima, al vento, al sole, alla traspirazione della pelle. Questa corporeità esplose in Casamance, ma anche i primi giorni a Dakar, ricordo, noi eravamo turbati da questo senso di energia, che circola; mentre qui è tutto così rigido, geometrico, disegnato; sembra sempre che usciamo da un cassetto per entrare in un altro, senza però uscire mai dall'armadio...

H. - *Il viaggio in Senegal, la Ravenna-Dakar, era anche una prima tappa d'avvicinamento al vostro nuovo spettacolo che debutterà que-*

st'estate al festival di Santarcangelo?

M. - Abbiamo lavorato anche a *Lunga vita all'albero*, ma francamente posso dirti soltanto che l'albero del titolo (l'unica cosa che avevamo del testo partendo) non sarà soltanto l'albero, la pianta, ma il cuore del villaggio intorno a cui si svolgono i riti della parola e della festa. In realtà dunque *Lunga vita all'albero* è lunga vita all'oralità, al teatro, al villaggio inteso non come villaggio globale ma come spazio, dimensione non riprodotta, mediata, ma diretta. Aldilà delle favole o dell'apologo con uomini e animali, come sempre abbiamo fatto negli spettacoli precedenti, questa volta si dovrà respirare il clima mentale del villaggio; per questo, metaforicamente, al centro c'è l'albero...

H. - *Peter Brook nel Punto in movimento parla del suo nomadismo teatrale e geografico; e parla anche di una sua esperienza di viaggio con gli attori attraverso l'Africa. Avevate in mente qualcosa di simile partendo?*

M. - Certamente Brook è stato un punto di riferimento perché, tolta qualche rara eccezione, non esiste un interesse da parte del teatro di ricerca più avvertito verso la teatralità africana: il rischio è di ridurre a folclore questo universo. Mentre Brook, ad esempio, allestendo *Ik e Os*, che era tratto da una *pièce* dello scrittore senegalese Birago Diop, non ha escluso l'Africa dalla mappa del terzo teatro e dal teatro in generale. Ma il suo viaggio con attori e troupe televisiva era a bordo di Land Rover, e secondo un preciso itinerario. Noi, scendendo in Casamance, ci siamo mossi in bicicletta o nei loro sgangherati «taxi della foresta»; è stata un'immersione in un mondo altro, raccogliendo dati ed emozioni di ogni genere.

H. - *In principio c'era l'elefante sognato da Galy Gay e c'era Bertolt Brecht. Dove vuole arrivare il vostro teatro «politittico» con tante «t»?*

M. - Il nostro «politittico» è il tentativo, forse presuntuoso, ma inevitabile, di avvertire il reale come un insieme di piani; dal razionale ai piani più misteriosi, che sono l'archetipo, il profondo, tutto quello che invece è stato definito come magia; di metterli insieme e farli scontrare, un teatro comunque che non amputi una di queste due dimensioni vitali. Ho sempre odiato il teatro politico, didascalico, e di Brecht mi piace tantissimo il Brecht poeta, che trovo geniale. □

FOYER

FABRIZIO CALEFFI



PENSIERINI DA MILORK

«Non c'è niente di più morale che essere inutili».

Milan Kundera

Come i nostri affezionati lettori già sanno, Milork è la metropoli Milano + New York, Mitaca dei nostri viaggi e dei nostri ritorni. Ecco alcune voci di questa città-foyer, piccoli pensieri massimalisti, atti unici o, almeno, rari.

1. — Come, vai ancora in giro con il subconscio dell'anno scorso? — Sì, però rivoltato —.
2. Colazione con il porridge: come cominciare la giornata con una parolaccia.
3. Ci accoppiamo? - Ah, che ambiguità, che ambiguità: amore & morte!
4. No, no, non sfogliare i tuoi giorni come giornali scorsi in aereo per Noia e per Paura, le Tue Nemiche. Pensa al movimento, al cielo, al sotto e al sopra, al viaggio, all'arrivo ma, soprattutto, al Ritorno. (*L'Oracolo di New Delfi*).
5. L'Oracolo lo puoi ascoltare alla radio, alle 0 punto 15, sulla frequenza di un certo numero di megahertz. È sulla stessa «banda» che sento una band cantare le hit «Cadaveri & Papere»: *Lo sai che i cadaveri / son morti morti morti e tu sei in naftalina / che cosa ci vuoi far?*
6. Ad una festa afro-periferica, ho incontrato la Principessina delle Feste. Le stavo roteando un po' intorno quando il Saggio delle Feste mi prese in disparte. — Attenzione, disse. E mi raccontò la storia di una Principessa delle Feste. Era sfolgorante, la Principessa. Improvvisamente, giunse l'Ospite Inatteso, bello anche lui, casualmente, quella notte. — Per caso, spiegò il Saggio, aveva indovinato l'accostamento calze/cravatta. Si attrassero, calamitati. Si sposarono: condannati. Infatti, le Principesse delle Feste sono, in condizioni normali, piuttosto squallidine. Rifluggono proprio perché il loro splendore è destinato tutto al ballo di una notte. Il malcapitato Ospite si ritrovò, dunque, una moglie normale e visse prigioniero di un sogno, tributando perpetuo omaggio all'attimo irripetibile. Né la Principessina mancò di recriminare, essendosi trovata accanto un marito incapace di accordare la tonalità delle calze con il reggimento della cravatta. Che il Saggio fosse l'Oracolo di New Delfi in incognito?
7. Se tenessi un diario, sarei parsimonioso: non spenderei più di una parola al giorno. Per esempio: lunedì *pace*, martedì *dolore*, mercoledì *fragoline*.
8. Con il passar del Tempo, nei campi le crisalidi diventano farfalle. Al contrario, nel cuore degli uomini, sono le farfalle ad avvizzire e a diventare, prima o poi, mummie-crisalidi. (*L'Oracolo di New Delfi*).

IDI DI MARZO (O DI APRILE)

«L'errore degli uomini è di non credere abbastanza nel teatro. Altrimenti saprebbero che a chiunque è permesso recitare le tragedie celesti e farsi dio. Basta indurirsi il cuore».

Albert Camus

Lo so, lo sapete già chi ha vinto. Hanno vinto loro. Ma, probabilmente, non ci state più pensando. Beh, pensiamoci ancora un momentino, invece.

Hanno vinto loro, hanno vinto gli idioti. Una volta di più, si sono astenuti. Son quelli che non sono mai dove dovrebbero essere. Non vanno a votare, non vanno a teatro. E lo dicono forte: — lo saranno anni che non vado a teatro! (anni che non leggono, non pensano, non... anni che si astengono). Taluni di questi che non vanno a teatro, però lo fanno, cosicché giustificano chi non ci va e non ci andrà mai più, dopo aver visto quel che fanno.

Oh, no, non perdonarli: sanno sempre quel che fanno. Quando prendono la mira (qualcuno o qualcosa di mira), hanno gli occhi vuoti, però bene aperti.

Qualcuno conio la massima (aurea? no, in similoro) «nel dubbio, astieniti». Costoro, gli idioti che non hanno letto Dostoevskij, non dubitano mai, ma si astengono quasi sempre. Oppure, se proprio sono costretti a rispondere a un quesito, una proposta, una sollecitazione, rispondono *no*, senza neppure aggiungere il «grazie» di rito.

Ma non perdiamoci d'animo. Mica vincono sempre loro.

ASPETTANDO GABEROT, CON ILONA

«Chiunque espurghi la propria parte maledetta firma la propria condanna a morte».

Jean Baudrillard

Oliva al Florian non è un Martini in San Marco, ma un critico al caffè. Achille Bonito O. ha portato Fluxsus in laguna. Chi ci ama e ci segue già sa che Fluxsus è un movimento d'avanguardia artistico-performantica presente alla Biennale veneziana. E Fluxsus a Venezia si presenta come un naufragio: un naufragio in un naufragio. Altro che Expo 2000. È presente anche Yoko Ono: sembra più la vedova di Mao che di un Beatle. Ma la primadonna è un'altra: Ilona Staller. Il postpittore Koons si presenta con lei in un sexy life show di cui ognuno parla male, ma parla — anzi, straparla. Ah, che palcoscenico! Sono contemporaneamente sotto ai riflettori Cicciolina e il Dalai Lama. Fanno coro e schiamazzo le pantere delle accademie. Con loro, Oliva, per tornare a lui, ma un match che vince ai punti — può dare dei punti ad ognuna di quelle fiere da fiera paesana. In quanto a Florian si chiama così anche il gruppo di Gian Marco Montesano, teatrante gitano che ha trovato casa a Pescara: sentirete riparlare del Florian Espace. E Godot? Gaber e Jannacci lo stanno ancora aspettando: ma, si sa, quello è un teatro inatteso. □

Nell'illustrazione di Caleffi: Caccia all'Idiota.

L'ENIGMATICA FIGURA DI DANZATORE-DANZATRICE

KAZUO O LA FALSITÀ PIÙ VERA DEL VERO

A 84 anni questo ex maestro di ginnastica che fu folgorato dall'arte della mitica Antonia Mercé può permettersi di essere ninfea, cometa, bambina o geisha - Il pubblico è soggiogato dalla sua arte fuori dal tempo.

ELISA VACCARINO



Un uomo misterioso, abilissimo nel nascondere all'età di 84 anni le tracce e gli indizi di una vita imperscrutabile e di una vocazione alla danza miracolosa e totalizzante.

Di Kazuo Ohno sappiamo soltanto che era un giovane maestro di ginnastica quando fu folgorato da una grande ballerina-interprete spagnola, Antonia Mercé detta la Argentina. Non conosciamo il suo training né la sua tecnica, ma soltanto la sua leggenda: un «vecchio» che cerca e trova la sua credibilità nei panni di una bambina, di una ragazza, di una diva, secondo il costume giapponese di far rivestire all'attore di Kabuki i panni dell'altro sesso con assoluta aderenza alla gestualità e alla psicologia femminili.

Al teatro Ponchielli di Cremona Ohno, con il figlio Yoshito (anche questa paternità è misteriosa; molto meno quella del movimento butoh, la danza moderna nipponica che riconosce in lui uno dei suoi maestri) ha portato *Waterlilies* dell'87, ispirato alle ninfee di Monet, una riflessione coreografica sulle comete, i feti, i pollini della vita, e ha creato *Ka-ChoFuGetsu*, cioè *Fiori-Uccelli-Vento-Luna*, sulla base delle sensazioni di calma e di dolcezza avvertite nell'anima della città.

È l'emozione di una falsità così totale che diventa più vera del vero: un anziano uomo del Sol Levante danza con l'abitino corto di velluto il *Bel Danubio blu* nel ruolo, assolutamente credibile, di una bimba occidentale sì e no decenne, perversamente graziosa e consapevole del suo fascino.

Diveggia con un grande cappello bordato di cigno accompagnando sapientemente con le mani lo strascico di pizzo e sfilandosi vezzosamente le scarpe con il tacco dorato.

È una geisha ammiccante al *Chiaro di luna* di Beethoven, una vedova, un essere seminudo che si porta al guinzaglio un piccolo tavolino rosso acceso.

Mentre i suoi occhi bistrati brillano maliziosi, enigmatici, autocompiaciuti, mentre le sue mani artigiano lo spazio e il corpo contratto, eppure agilissimo, frema di movimenti minimi, in un palpabile silenzio interiore, il figlio con il candido cranio rasato incarna l'immobilità, l'ascolto di se stessi, la giovi-

nezza giocosa, lanciando una palla verso il cielo, nei panni avorio di una Nausicaa otto-cento.

E dunque in una mescolanza teatralissima di Oriente e Occidente, di maschio e femmina, di musica e gesto, di reale e finto, vecchio e giovane, dolore e piacere, si compie la magia di una riverberazione di fascino e incanti ambigui, a tutto campo, furbeschi e naïfs. Kazuo è forse l'ultima figura di danzatore-danzatrice libera del nostro tempo, cultore di musica classica dell'Ovest, meglio se fin de siècle, amoroso di personaggi decadenti e fanés, resi con schizzi sapienti e tics e attitudini clamorosamente azzeccati, teneramente morbosi.

Il pubblico avverte l'aura di meravigliosa, stupefacente unicità di un personaggio che porta in sé il sapore del tempo, che non ha età, che la supera attraverso una purezza distillata, pare, attraverso una santità costellata di ogni possibile peccato e ogni immaginabile contemplazione del divino che è in noi, e in tutta la natura. □

TRE GIOIELLI FIRMATI CUNNINGHAM

Eccoci ancora una volta, al *Ponchielli* di Cremona, davanti al venerato maestro: Merce il *Guru*, Merce il Picasso della danza. Ma le definizioni lasciano il tempo che trovano. Se Cunningham ci affascina sempre è perché a differenza di tanti suoi colleghi più giovani, al di là o al di qua dell'Atlantico, che tentano di spiegare, di fare critica, di adeguarsi alle novità del post-moderno, lui — il vecchio ed eternamente giovane ragazzo di Centalia dal sorriso enigmatico — specchia i suoi concetti nell'astrazione codificandoli in movimenti, in danze che racchiudono in sé l'idea dello spazio conquistato nel tempo. Sempre splendidi ed affascinanti, i ballerini di Cunningham non raccontano come quelli della Graham — che proprio di recente si sono visti su questo stesso palcoscenico del *Ponchielli* — tormentate avventure dello spirito; semplicemente si muovono imperturbabili e imprevedibili in un cosmo extraterreno, dove pochi elementi entrano in gioco oltre alla danza e alla musica. Quel cosmo extraterreno presente anche nei tre «gioielli» presentati questa volta: e sono *Points in spece*, *August pace* e l'ineffabile *Pictures*, un lavoro di sottilissima precisione tante volte apparso anche da noi e in cui lo stesso Cunningham, sfidando la sua artrite e la sua età, interviene carismaticamente.

Merce Cunningham, settantuno primavere, davvero «una vita per la danza». Del resto, Cremona lo onora con l'omonimo premio (in verità un premio nato a Milano) giunto alla sua undicesima età. E fuori scena lo festeggia a un passo da Duomo e Torrazzo. E lui raggiante accetta la festa e il pranzo conviviale, naturalmente macrobiotico. Però un bicchiere di rosso non fa mai male. *Domenico Rigotti.*

Una renna venuta dal freddo

DOMENICO RIGOTTI

Al Filarmonico di Verona dall'elegante architettura: un teatro nel quale si torna sempre volentieri anche per l'amabilità di chi lo dirige. Il programma alletta anche se ancora una volta (succede spesso anche alla Scala) è una di quelle serate «a spezzatino», come si dice in gergo. Ad allettare non è tanto il fatto di ritrovare in apertura *Il Mandarino meraviglioso* di Bartok nella versione però di Pistoni, che differisce nel finale da quella più nota di Milloss, con l'inopinabile sacrificio-redenzione della protagonista (una notevole Maria Barrios; ma anche il giovane Bruno Milo sfoggia grinta e personalità in ascesa), quanto la possibilità di vedere in prima rappresentazione italiana uno fra i balletti «storici» della grande madre della danza svedese: Birgit Cullberg. Si tratta della *Renna bianca* che è del 1957 e che rappresenta l'altro aspetto della visione estetica della Cullberg, quello non strettamente legato alla matrice realistica o ai drammi profondi dell'«io», vedi *Signorina Giulia*. Qui siamo davanti alla lucentezza della saga nordica, nel terreno della leggenda. Si tratta del racconto di una ragazza lappona che, tra chiarori aurorali e cime innevate, per sortilegio di un mago si vede trasformata in una renna bianca, finché un giovane non verrà a sciogliere l'incantesimo. Una vicenda, insomma, imparentata al caicovskiano *Lago dei cigni*, soltanto che qui, anche se più sbiadita, si nota che la chiave di lettura tende all'espressionismo, anche se poi il racconto procede in tutta linearità come una fiaba per bambini e a dire il vero, per i nostri gusti di oggi, appare un po', anzi molto datato. A farsi valere sono Offer Zaks e la nostra Rosalba Garavelli. Bravi, ma forse non quanto lo sono Cinzia Vittonne e Petrokallio Veli Pekka (sì, arriva dal Nord, dal vivaio di casa Cullberg) che regalano allo spettatore il momento forse più brillante della serata. Sono gli interpreti di *Grüss (Erb)* di Mats Ek, cioè il figlio della grande Birgit e coreografo forse più talentuoso della madre stessa. Considerato il fatto che è una storia d'amore giocata *en plein air* (ma ne vediamo solo la parte centrale), lo si potrebbe definire un balletto ecologico. Certo è rigoroso, frizzante, pieno di idee e incontra subito il gusto dello spettatore. Giuseppe Carbone, che ha ricevuto di nuovo i gradi di direttore del corpo di ballo dell'Ente Arena di Verona, amicissimo della dinastia Cullberg presso la quale ha trascorso «i più belli anni della nostra vita», ha fatto bene a metterlo in cartellone. □

MURSIA

Problemi di storia dello spettacolo

Emilio Pozzi

una
novità
assoluta

I MAGHI DELLO SPETTACOLO

il primo libro
sulla storia degli impresari italiani
dal 1930 a oggi

(206 pagine, 65 fotografie f.t. - L. 28.000)

I NIBELUNGI SECONDO BÉJART ALLA FENICE

E IL PRESTIGIATORE LOGE ADDORMENTÒ BRUNILDE

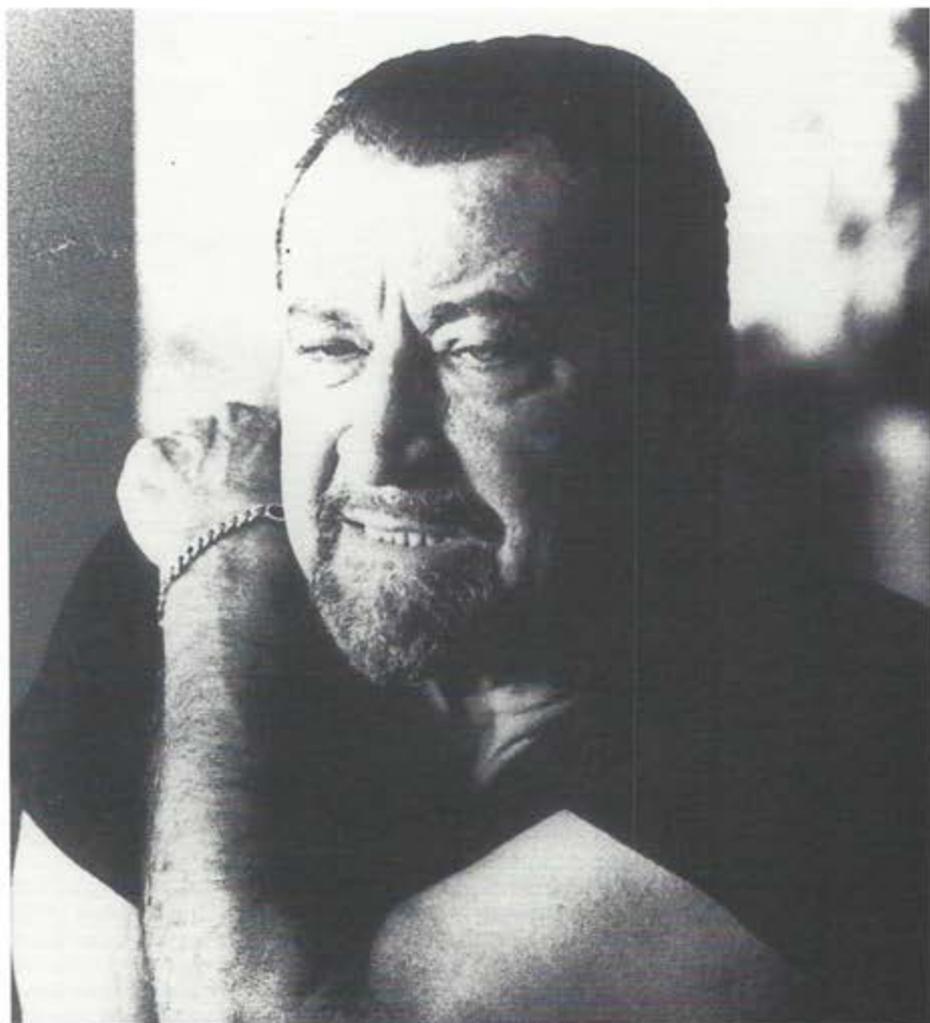
Infedele, irriverente, con qualche caduta eppure abbagliante, l'ultima creazione del «mago» del Ballet de Lausanne è un match con Wagner.

DOMENICO RIGOTTI

Muro contro muro. Chi non ama Béjart e chi lo ama troppo. Lo si avverte anche questa sera. Qui in questo Teatro La Fenice — fuori la sera veneziana è piena di incanti demussettiani — dove ancora fresco di vernice dopo Berlino, via Parigi, è arrivato questo *Ring um den Ring*, quattro ore e quaranta minuti di spettacoli, troppi per la prima fazione, persino brevi per chi invece appartiene alla seconda. Sia durata eccessiva o meno, con Béjart è comunque sempre attrazione fatale. E i suoi spettacoli creano l'evento. Tanto più ora che il match è con Wagner, un po' un nume di casa. Del resto, che i due si sarebbero incontrati era scritto nel libro del destino. Tra il più ambizioso, discusso e megalomane compositore del secolo scorso e il più ambizioso, discusso e megalomane coreografo del nostro tempo c'era come un *rendez-vous* fatidico. Tuttavia, qui non si tratta di affrontare semplicemente una partitura, si tratta di mettere in scena con i soli mezzi muti del linguaggio coreico la più ambiziosa e affascinante partitura musicale mai scritta, un universo complesso di allegorie che affonda le sue radici nel mito, essenza del divenire umano.

WOTAN IN SALOTTO

Che cosa può succedere allora? Può succedere che Béjart si accosti al *Ring* secondo un'idea totalizzante in cui la danza diventa soltanto una delle componenti del proprio immaginario visuale. Se nel *Flauto magico*, visto proprio qui alla Fenice, Béjart «il mago» mirava a trasporre Mozart nell'empireo di un balletto narrativo che tendeva la sua mano ad un misticismo d'apparato, nel *Ring* rinuncia invece quasi del tutto alle seduzioni della danza accademica (e dire che dispone di una compagnia straordinaria, con solisti perfetti: il *Béjart Ballet Lausanne*, che anche questa sera dà il meglio di sé) per puntare sempre più decisamente verso una teatralizzazione della danza. Ogni elemento dello spettacolo è infatti governato da un principio registico che ingloba tutte le seduzioni della scena e dove, wagnerianamente, coesistono mito e psicologia, sfrenata simbologia e terrestre drammaticità, finzione e realismo. Con tale assunto, Béjart allora non può che riscrivere una sorta di «suo Anello», spesso



infedele o comunque improbabile, talvolta magari persino volutamente irriverente, dove il *deus ex-machina* — più ancora di Wotan, che in calzamaglia lucentissima si aggira un po' smarrito entro quell'immensa stanza-salotto borghese voluta dallo scenografo Peter Sykora — diventa il dio del fuoco, Loge (l'efficacissimo Gil Roman), il pianista e clown in frak e capelli color fiamma, molto simile al presentatore di *Cabaret*. Loge addormenterà Brunilde (la stupenda in ogni senso Katarzyna Gdaniec) sull'immenso pia-

noforte a coda.

Infedele, irriverente, magari con qualche caduta nel kitch, eppure abbagliante al di là del manierismo béjartiano. Abbagliante per la quantità di idee e di trovate che percorrono lo spettacolo. E basterebbe citarne una: il parallelismo che si stabilisce tra la lancia di Wotan e la sbarra campeggiante sul fondo della scena sulla quale i danzatori fanno i loro esercizi quotidiani. Una trovata che rimarrà nella memoria dello spettatore. Non la sola. Si sia o non si sia fedeli di Béjart. □

ANTONIO GADES, SULLA MUSICA DI DE FALLA

TANTO *FUEGO* E UNA VOGLIA DI VIAGGIARE PER I MARI

A Reggio Emilia il suo ultimo spettacolo, ispirato all'Amore stregone - Il ballerino si dice stanco, ma intanto continua ad elettrizzare le platee.

ELISA VACCARINO



Antonio Gades dice di essere stanco, di non sentirsela più di reggere sulle sue spalle, da solo, il peso della direzione artistica e organizzativa, della sua compagnia. Vorrebbe lasciare tutto e viaggiare per i mari con la sua barca a vela.

Questa stanchezza arriva, da una parte curiosamente, dall'altra ben a proposito, nel momento di massima gloria e di enorme successo popolare, da Parigi a Milano, del suo *Fuego*, ispirato all'*Amore stregone*, che in Italia ha debuttato trionfalmente a Reggio Emilia.

Dopo *Bodas de sangre* e *Carmen*, questo terzo omaggio alla cultura della sua terra raccoglie un consenso di massa.

Quale formula segreta ha trovato Gades per mettere d'accordo tanta gente? Si è forse aiutato con il cinema, per cui insieme al regista

Carlos Saura ha girato *Nozze di sangue*, il più bello, il più riuscito, *Carmen Story*, il più commerciale, e anche *Fuego*, il meno felice? Il cinema — salvo *Carmen Story*, sfornato nel momento in cui ciascuno, da Peter Brook a Godard a Rosi, si accostava con slancio e voluttà all'eroina bizettiana — non è servito più di tanto. Sembra un'osservazione banale, ma è il carisma asciutto ed essenziale del cinquantenne, fascinosissimo, Gades ad attirargli le folle, ormai a scatola chiusa. È la sua tecnica superlativa celata dall'espressione, la sua maschera di attore, la sua figura dalla silhouette incisiva a catturare gli sguardi.

Il flamenco, in cui tutti istintivamente lo inquadrano (ma la sua danza non è fatta solo di questo, pescando piuttosto nella sterminata caverna di Aladino del folklore iberico)

non significa per lui platealità, rumore, effettismo. Alza le braccia, piega la testa di lato, nobilmente corrucciato sfiora il pavimento sulle sue gambe di trampoliere. Tanto basta.

I suoi bailaor e cantaor sono uomini che si potrebbero incontrare a una festa popolare, uomini qualsiasi che di colpo si trasformano, chiamandoci ad assistere alle loro esibizioni, senza modificarne il registro naturale. Le sue donne sono provocanti per via di un'intensità connaturata, non artefatta e smaccatamente sensuale, come spesso ci propongono altre compagnie spagnole.

È la coralità, in cui Gades-regista è maestro, (vedi il duello di bastoni e coltelli che dà inizio a *Fuego*) ad aprire e chiudere i suoi lavori, a chiamare dentro il pubblico, partecipe della vicenda, coro anch'esso, a incorniciare lui e la donna fatale, che di volta in volta gli sta a fianco (la sposa, Carmen, Candela) con forza, con calore, e con stile nervoso, eccitante.

Se a questo si aggiunge una drammaturgia spoglia, senza compiacimenti manieristici, con i giusti ritmi narrativi, con i giusti personaggi — tra cui in *Fuego* spiccano Stella Arauzo, una Candela tornita e appassionata, e la fattucchiera-narratrice, la grassa Bronche dalla voce profonda e roca, in rosso fiammante — l'entusiasmo trova ulteriori giustificazioni.

Se vogliamo, questo terzo tassello della produzione gadesiana è il più povero rispetto ai precedenti, con il difficile compito di raccontare la storia dello spettro di un fidanzato morto che impedisce il nuovo amore della sua ex. La scelta è stata quella di contrappuntare le sue apparizioni dal buio sulla musica di De Falla con i canti solari della giornata del villaggio; sarà la sollevazione della gente, durante la danza del fuoco, a cacciare l'ombra maligna e consentire le nozze.

Un andamento un po' meccanico, ma allo stesso tempo un gioco condotto con un tale senso del teatro da togliere il fiato.

Questo piace; e come si potrebbe dar torto al suo pubblico? □

A pag. 75, Maurice Béjart. In questa pagina, Stella Arauzo e Antonio Gades in «Fuego».

MARIA DELL'ANGELO

NOVITÀ ITALIANA PER TAORMINA ARTE 1990

DI MARICLA BOGGIO

a Natuzza tramite Regina

a Regina tramite Natuzza



Il disegno è stato eseguito appositamente per *Hystrio* da Tonino Caputo

LA SCENA

Una stanza di casa contadina. Una sedia, uno sgabello, un tavolo con sopra una tuta di lana azzurra, da neonato; un mazzetto di rose; una scatola di cartone con alcune medagliette; una fila di immaginette; una brocca e un catino da un lato.

Maria entra precipitosamente e chiude la porta dietro di sé.

Colpi furiosi battuti sulla porta dall'altra parte.

Maria vi si appoggia a impedirne l'apertura.

MARIA - No! Non vi ricevo a voi!

I colpi continuano.

Se continuate a picchiare, non vi parlerò neanche da qui.

I colpi cessano.

Voi giornalisti... registi... operatori... di quello che succede vi interessa soltanto la notizia.

Milioni di spettatori davanti al televisore, ecco che cosa volete! Titoli sui giornali grandi come tutta la pagina. E la mia fotografia, magari con le stigmate bene in vista per attirare l'attenzione!

Apri le mani, palme avanti: sui polsi ci sono segni profondi, cicatrici con sangue raggrumato.

Che ve ne importa a voi se sconvolgete la vita e una persona?

Io non voglio che tutta l'Italia mi conosca!

Già troppi vengono, non mi reggono le forze.

Uno lo dice all'altro per fiducia, e quando sono arrivati fino a qua che dovrei fare? Mandarli via? Li ricevo, e preghiamo insieme il Signore. Ma voi non venite qui per questo!

I colpi riprendono con furia.

Maria li sovrasta con la voce.

Andate a caccia del successo, i soldi vi fanno gola. Così mutate la carità in richiamo, il soccorso in strumento di potere. Mi definite la maga che fa i miracoli. Il Signore mi ha chiamato per gloria sua. Io gli sono serva e lui continuo a servire, aiutando chi ha bisogno. Ma tu non sei venuto per questo!

I colpi crescono. Maria si abbandona agitata sulla sedia. Si copre gli occhi incrociando le braccia sul viso e ponendosi le mani sulle orecchie.

Ah! Non ne posso più!

Respira con affanno.

I colpi cessano. Maria si toglie le mani dal volto. A poco a poco si calma. Sospira:

Mio Dio, non mi lasciare.

Prende dal tavolo delle immaginette, le guarda.

Se le sono già quasi finite... Il tuo volto vogliono portarselo via tutti... Immaginette a centinaia, in pochi giorni. Nuove, appena stampate... Quelle di prima erano tristi, avevi certi occhi che trapassavano! Qui si vede che soffri: certo, stai sulla croce, ma sei sereno... Ripone le immaginette sul tavolo.

Dalla scatola tira fuori delle medagliette. Le fa ricadere ad una ad una.

E le medagliette... A manciate se le pigliano!

Per i parenti, a casa... I malati, che tu li protegga... Ai bambini gliela cuciono nella maglietta, credono che abbia più effetto se io la tengo in mano... Si aiutano con piccole cose, basta una consolazione da niente quando non ce la fanno più per continuare a sopportare... Allora fra le dita io stringo la tua medaglietta e prego, li raccomando a te. Ma



sono tanti! Proprio tanti, delle volte. E mi manca il tempo per ascoltarli e poi poter dire una frase che gli dia sollievo. Riduco le ore che andrebbero destinate alla famiglia, i miei per ora stanno bene Signore vi ringrazio. Ma ogni tanto per il pranzo vorrei fare qualcosa che non siano i soliti spaghetti... il formag-

gerirmi. Ma non potevo dare io certe risposte, poi hanno dovuto capire. Io che non so leggere, che a stento faccio la mia firma. Parole a volte che neppure conosco... E i nomi delle malattie; le cure, quelle che scrivono i professori...

Alza il capo fissando un punto verso l'alto.

Anche oggi mi hai suggerito, Angelo di Dio.

Un frullo intenso di ali piumate.

Stavi lassù, pieno di luce. Zitto, aspettavi che parlassero. Loro sotto. Nessuno ti vede, soltanto io. Ti voglio bene come se tu fossi uno dei miei figli: bello, placido come un bambino ben nutrito. Quando sillabi le parole più difficili perché le ripeta senza errori, le tue piccole guance si tendono... come palloncini e si fanno colorite per lo sforzo. Poi sbatti le alucce, tutte le tue piume lucenti... per quelle ti ho riconosciuto come un angelo del Signore, avevo visto in chiesa delle creature come te. Tu mi aiuti, con questa gente che ha bisogno. Delle volte io non capisco cosa chiedono. Di malattie... se sono in pericolo di vita... Dei loro morti... Tu mi dici «Maria, digli così... e poi così», e io ripeto. Se ne vanno più sereni, con la speranza. Ma davanti a certi, rimani muto. Io ti chiedo con l'anima: tu niente. Qualche cosa devo dire a chi mi sta davanti e aspetta! Sennò non se ne vanno... E allora io gli dico che bisogna pregare.

Si prende il volto fra le mani.

Loro mi guardano imbambolati e ripetono «Pregare? Perché?». Io gli posso spiegare?...

Sono così fredde quelle parole; mi si stringe il cuore. «Pregate», torno a dire. «Pregate il Signore. Lui sa. Vede. Affidatevi a lui». Ma adesso ho bisogno di riflettere. Uomini e donne, come segni di Dio, ognuno a portare la sua pena. Quello che hanno chiesto, e cosa ho detto io per tuo tramite, a consolarli... Ripensare alla gente insieme a te, Angelo mio.

La mano le corre alla fronte.

Oggi è venuta quella madre.

Appena l'ho vista, sedersi qua...

Tocca lo sgabellino davanti a lei.

... ho avuto un brivido. Tu tenevi gli occhi bassi.

Nella fotografia, Mariela Boggio.

PERSONAGGI

MARIA DELL'ANGELO

L'ANGELO

L'UOMO

L'OPERATORE

MARIA - È una donna matura.

L'ANGELO - È una presenza invisibile, rivelata dal frullo delle ali.

L'UOMO - È poco più che trentenne; dopo alcune battute si rivela come Cristo.

L'OPERATORE - Ha lo stesso aspetto del Cristo, ma è vestito come richiede il suo lavoro.

gio e l'insalata o il salame... Per Matteo mio è una festa quando preparo le polpette con l'aglio. Ai figli, specie a Pino, gli piace tanto la parmigiana!: uno strato di melanzane fritte dorate... poi mozzarella e pomodoro, basilico e il mio olio d'oliva... Ma per la parmigiana ci vuole troppo tempo. Preferisco avere la coscienza in pace e fare i soliti spaghetti con il sugo. Mi siedo in questa stanza che il sole non si è alzato, e sono qui ancora che è già buio. Mi corico e tanti già ne arrivano, quelli da più lontano. Restano in macchina, ad aspettare che si faccia chiaro. All'alba il cortile è pieno. Pazienti, in attesa che io apra la porta. Quando hanno provato proprio tutto, vengono qui. Tu, Signore, mi hai chiesto di soccorrerli. Io so che sei vicino a me anche se non ti vedo. Il tuo Angelo mi guida. All'inizio non credevano che era lui a sug-

Non ti è uscita una parola.

Lei ha aperto una borsa...

Prende una piccola tuta azzurra dal tavolo.

... e mi ha gettato questa tuta.

Non riusciva a strapparsi dalla bocca quello che si teneva chiuso dentro il cuore.

Stringe fra le mani la tuta.

L'aveva preparata lei con tanta cura!... Le donne quando aspettano un bambino ne fanno, di abitini golfetti e calze e scarpette!... E anch'io, quand'ero incinta dei miei figli, quanti me ne sono usciti dalle mani!

Ma questa tuta!... Le braccia piccole piccole, di lana... e le gambette morbide... non potevano scaldare il suo bambino, i medici le avevano detto che sarebbe nato senza braccia e senza gambe.

Alza in alto la tuta.

Signore, perché lo fate nascere così? Meglio tenerlo con voi a cantare coi serafini e i cherubini, piuttosto che mandarlo qui a soffrire. Aveva già due figli, quella madre; sani, forti. Lavorava in ospedale, forse l'aveva colpita un'infezione, un contagio; non sapeva. Quando i medici glielo avevano detto, si era ribellata. Gridava che il bambino non lo voleva e che avrebbe abortito. Ma poi, l'aveva presa un amore terribile per quel figlio non ancora nato: voleva dare a lui più cure che ai fratelli perché più di loro ne avrebbe avuto bisogno; questo andava ripetendo e piangeva... Il dolore le si era liberato nelle lacrime.

Rimette la tuta sul tavolo.

Intanto si era ripreso il suo abitino, e lo baciava e lo accarezzava... Tu stavi muto, Angelo di Dio. E io, potevo dire a quella madre che era giusto che il bambino nascesse, se era lei ad accettare sofferenze che avrebbe poi dovuto sopportare il figlio? «Pregate. Pregate il Signore...». E tu, la testa sul petto, le ali abbassate e gli occhi stretti per non incontrare il mio sguardo. Poi la madre si è alzata. Mi ha gettato la tuta come a dire «Ti affido la mia creatura disgraziata».

Congiunge le mani.

Signore, Tu vuoi questo?!

Ma chi sono io? L'ultima. La serva di chi serve. Un verme della terra...

Si alza. Versa nel catino dell'acqua dalla brocca e se la passa sul volto.

Il Signore capisce con la mente, non con il cuore di una madre.

È la Madonna che forse può aiutarmi...

Alza il volto e sussurra la preghiera come se parlasse ad una persona molto vicina.

Madre Madonna, aiuta quella madre! Quando tu hai saputo di esser madre, è stata una notizia bella. Hai avuto fiducia nell'Angelo di Dio. Soltanto per un attimo hai provato sconforto, temendo la maldicenza della gente. Ma poi Giuseppe e tutti quanti parenti e amici ti hanno creduta e hai avuto rispetto, Madre di Dio! La tua attesa è stata dolce, sicura la speranza della nascita di un figlio perfetto. E anch'io, quand'ero incinta, aspettavo con gioia. Ma se sapevo che mi nasceva un figlio disgraziato, non so cosa facevo. Non farlo venire al mondo! era questa forse la mia preghiera a Dio. O lo spegnevo quand'era ancora in me... Oppure nasceva perché mi era mancato il coraggio di impedirgli di vedere la luce. Qualunque decisione avessi presa, nessuno poteva giudicarmi, Dio soltanto: ...Ma doveva poi rendermi ragione del tormento in cui mi aveva messo, costretta a scegliere tra peccato mio e sofferenza imposta a un innocente.

Madre di Cristo, questa donna è chiamata a

sopportare un peso grave. Suo figlio non finirà forse sulla croce solo perché non avrà braccia, e non avrà gambe da inchiodare. Aiutala, Madonna, se lei accetterà che il suo bambino si presenti sulla terra.

Va a bere alla brocca. Torna a sedere.

Adesso mi sento più serena. Ti ringrazio, Signore. Mi dai l'aria, l'acqua... il riposo. Qualche volta mi regali dei momenti sereni, perfino allegri. Ti ricordi l'Avvocato, Angelo mio? Quello che si era portato il testamento...

Da sotto la porta passa una busta infilata dall'altra parte. Maria ne avverte il fruscio. Vuoi vedere che è il giornalista?...

Si china a prendere la busta. La apre, ne estrae un foglio da cui sporgono alcune banconote.

Un foglio... Che ci sarà scritto? I soldi li riconosco...

Alza il foglio verso l'alto tenendolo aperto. Un frullo d'ali.

Ah! «Offerta per la Madonna»!

Il giornalista cerca di intenerirmi!

La Madonna non vuole soldi, ma che sia puro il suo cuore.

Rimette foglio e soldi nella busta e la fa ripassare sotto la porta.

Grida, accostata alla porta per essere udita dall'altra parte.

Finché ti servirai di questi mezzi, non parlerò con te!

Siede. Ritorna al discorso appena iniziato con l'Angelo.

Quell'Avvocato, Angelo mio, te lo ricordi? Era venuto qui portandosi il testamento...

Un frullo d'ali molto deciso.

Sì, proprio quello che era convinto di avere il cancro. Il medico glielo aveva «diagnosticato»; a forza di fumare sigarette, per anni e anni!, gli aveva detto. Ma tu scuotevi la testa, i ricci ti brillavano come le candele di Natale.

Ondeggia il capo da una parte, guarda ridendolo in alto. Poi lo piega dall'altra e torna a guardare su.

Facevi così... e poi così, Angelo mio. E ridevi, con la tua voce sottile, d'argento. Ridevi perché eri contento e ripetevi «È sano è sano... è sano!», come la filastrocca della novena. C'era pericolo, certo: l'infiammazione della gola poteva diventare cancro; che fumasse tanto era vero e doveva smettere, il medico però lo aveva visto peggio di come realmente stava, e nel terrore che invade tutti quanti al pensiero di quella malattia gliela aveva, appunto «diagnosticata». L'Avvocato, poveretto, per forza ci credeva! Disperato mi mostrava il testamento: non aveva ancora sistemato gli affari per la sua famiglia... temeva per i figli; la moglie era una donna di casa e non capiva niente di titoli e di investimenti!... Piangeva e fumava: con rabbia si accendeva una sigaretta dopo l'altra, e quel fumo da cui credeva di venire ucciso diventava il suo unico conforto... Tu allora mi hai strizzato l'occhio. Agitavi le ali davanti alla tua sigaretta, io temevo che ti bruciassi le piume... dimenticavo che sei un puro spirito; e soffiavi con le tue piccole guance tonde!, attiravi il fumo: lui aveva un bell'«aspirare», in gola non gliene andava più! Si è spaventato, ma io dovevo trattenermi per non ridere e poi ero contenta: quello sbigottimento per una cosa che succedeva contro le leggi della natura stava lasciando il posto, nell'Avvocato, ad una sorta di stupore riconoscente. «Non avete niente — gli ho detto —, do-

vete soltanto smettere di fumare: il Signore vuole farvelo capire». Allora lui si è inginocchiato; gridava che Dio gli aveva fatto la grazia; ha sollevato in alto il braccio come se fosse stato in tribunale, davanti ai giudici: con il suo mantello nero a frange d'oro, e ha gettato via la sigaretta.

«Non fumerò mai più» — ripeteva con gli occhi rivolti al cielo, «Il Signore mi ha parlato». Dovevo dirgli che eri stato tu? Importava che quell'uomo fosse salvo e che di questo fosse riconoscente a te, mio Dio.

Sospira.

Se una storia finisce bene, sono così contenta! La figlia dell'infermiera è venuta a ringraziarmi dopo guarita. Quando veniva a farmi le iniezioni, sua madre mi raccontava di lei. La gente crede che il Signore a me mi preservi dalle malattie. Pensano che abbia questo privilegio rispetto agli altri. E invece io i reumatismi li ho da anni, Firmina con le sue iniezioni è tutto quanto può darmi sollievo. Mentre riempiva la siringa, Firmina mi parlava di sua figlia, della disgrazia che l'aveva colpita: era angosciata al pensiero di dover morire, ma non tanto per sé, quanto per i bambini che sarebbero rimasti senza mamma. E mentre mi massaggiava con l'alcool dopo fatta la puntura, mi pregava come se fossi io a decidere di fare qualche cosa per sua figlia. Questa figlia io non la conoscevo. Un giorno qui c'è stato un attimo di calma. La gente era andata tutta al bar a festeggiare una ragazza che aveva gettato le stampelle, ma io ero rimasta in questa stanza per riposarmi. E mi è venuta in mente la figlia di Firminia. Dovevano operarla, era l'ultima notizia che la madre mi aveva raccontato, si era scoperto un tumore dentro al rene e l'intervento era assolutamente necessario. Da un momento all'altro mi sono trovata nella sua stanza in ospedale: una camera a due letti, uno era occupato da lei. Se ne stava pensierosa nella sua vestaglia bianca, con dei fiori color pervirca ricamati sul collo... Sparse intorno, le sue cartelle cliniche. Il marito era medico: a forza di ascoltarlo, capiva anche lei le malattie, non avevano potuto dirle una bugia. Mi sono seduta sul letto accanto al suo. Lei dopo un po' ha alzato gli occhi e mi ha visto. È rimasta sorpresa, non mi aveva sentito entrare e la porta era chiusa. Allora le sono andata vicino e ho detto «State tranquilla». Lei si è tirata su e mi ha fatto un mezzo sorriso. Però tremava: io intanto chiedevo al Signore che la facesse portare a me, quella sua pena. «State tranquilla — le ho ripetuto —, avete due bambini che hanno bisogno di voi, e la Madonna intercede per la vostra salute». Le ho sfiorato le spalle con una carezza; lei mi ha preso la mano, e me la stringeva forte forte tra le sue. Poi ho sentito le voci di quelli che a casa mi aspettavano; erano tornati dal bar, nessuno si era accorto che ero andata via, credevano che fossi nella mia stanza a riposare e si erano messi seduti, quieti quieti, aspettando il loro turno. Mi avevi aiutato tu, Angelo mio.

Un frullo di ali molto lungo. Un volo da un punto ad un altro della stanza.

Ero stata qui ed ero stata là, nello stesso momento... Alla figlia di Firminia non mi era venuto di dirle «Pregate», come faccio di solito nei casi disperati come il suo. La mia bocca aveva nominato la Madonna senza che lo volessi. E vederla poi guarita, tutta sorridente, piena di fiducia, mi ha dato una gioia!, una gioia come se fossi stata io ad aver rice-

vuto quella grazia. Prima dell'operazione i medici avevano voluto ancora fare una radiografia: la massa scura del tumore era sparita! Niente più operazione! Si erano sbagliati, hanno poi detto: non potevano ammettere... un miracolo! Lei si è ricordata della visita in ospedale, ha raccontato ogni cosa alla madre e Firmina ha pensato che fossi stata io. Così la figlia è venuta a ringraziare. Ma di mia volontà io non ho fatto proprio niente. Non sono io che decido chi può guarire e a chi resta soltanto di pregare! Se fossi io quella che sceglie, guarirei chi è più buono, chi ha avuto sofferenze nella vita e nonostante questo ha continuato ad amare il Signore... *Un frullo di ali molto forte, come risentito.* Non mi sgridate, Angelo di Dio! Io parlo a te come a me stessa. È il Signore che sa, lui che decide questo sì e quello no. Ma in certi casi a noi pare ingiustizia...

Si porta una mano sulla bocca, come a voler impedire ad altre parole ardite di uscirne fuori.

Oh Signore perdonami! Come posso definire ingiusta una cosa che fai Tu? Ma a te, almeno a te lo devo dire, Angelo mio, cosa mi sento dentro: tu che mi aiuti a consolare questa gente e a guarirla come tramite di Dio. *Medita sorridendo. Riprende a parlare, riflettendo.*

E poi, guarire... Non chiedi soltanto questo, la gente, al Signore. La sofferenza fisica fa gridare... Il dolore è cattivo. Ma in molti casi non è il corpo a star male. Mangia, dorme, respira, il corpo, anche se la mente si macera d'angoscia: come un amico un po' ottuso, egoista, che si dà da fare a mantenersi in forze anche se il cuore è in pena, perché vuol continuare a vivere. Per quel tormento del cuore, anche il corpo delle volte si ammala. Quando la mia Bettina respirava male per la bronchite e il suo corpiccino si schiantava sotto i colpi di tosse, in casa andavo avanti a lavorare ma era l'ansia per lei che mi teneva. Tutto facevo io, ma come in sogno. Avrei patito meno se quella tosse maligna la avessi avuta io sopra di me.

Un frullo d'ali variato e lungo.

Tu pensi a quel ragazzo. Quello venuto di notte, come un ladro.

Delle volte ci penso anch'io, Angelo mio. Sembrava un vecchio; il viso pallido, teso, e quella ruga dritta in mezzo agli occhi... Era buio quando è entrato: è uscito l'ultimo ed è saltato fuori lui, dall'ombra. Occhi chiari: appena l'ho guardato, li ha abbassati. Tremava. Come per febbre. O paura di qualcosa. E le mani inquiete; sottili, di marmo: di sicuro non ci lavorava.

La sua macchina davanti alla finestra, tutta arrugginita. Non doveva aver soldi. Rimaneva in piedi. Sul punto di andarsene, appena arrivato.

Un frullo d'ali lungo intenso.

Sì, tu mi sussurravi i tuoi pensieri... «Questa donna. Un'ignorante. Che cosa mi è saltato in mente di venire... Nemmeno la Chiesa può liberarmi!...». Io pregavo il Signore che gli desse il coraggio. L'Angelo suo, il Custode che sempre ci accompagna, gli stava triste triste sulla spalla sinistra: non la destra dove noi ce l'abbiamo, e per questo ho capito chi era.

E gli dico: «Sedetevi Padre»; perché l'Angelo ai preti sta sulla sinistra, così vuole il Signore. Appena sente «Padre», lui fa un sobbalzo. Di colpo è diventato tutto rosso, e mi fissava stupito che conoscessi il suo segreto.

Aveva addosso un maglione, una giacca, dei pantaloni di velluto... niente lo denunciava, che era prete. Allora si è deciso a parlare. Viveva accanto alla gente di un quartiere della periferia di una grande città. Gente arrivata lì per caso. Niente in comune tra di loro. Famiglie a pezzi. Un andare e venire tra prigione e ospedale. E mestieri, quello che capitava... Voleva cercare di aiutarli. Aveva organizzato un doposcuola assieme agli obiettori di coscienza; ma ai ragazzi serviva anche un po' di sport; così tra i caseggiati in costruzione si erano ritagliati un campetto di calcio... Poi erano andati gli anziani, da lui.

Litigavano sempre su cosa fare della loro giornata: li aveva messi d'accordo a aprire un circolo, e s'erano inventate gite, e lotterie... perfino un ballo con dei premi... Alternative al nulla. Ma insomma, un po' più di allegria sembrava fosse arrivata nel quartiere... Mentre parlava, si tirava il ciuffo che gli cadeva sopra gli occhi. Era tornato ragazzo nel volto, e raccontava con entusiasmo, rivevava... Si davano il turno a lavorare insieme a lui. Ragazzi e ragazze, gli obiettori, disoccupati, donne... Una, modesta nell'aspetto, eppure l'aveva colpito. E... forse per la caparbiata che metteva nelle cose che faceva; nei silenzi meditati che sfociavano a un tratto in una frase... sempre sensata, nel sorriso che le veniva, a superare un momento difficile... non sapeva, ma si era innamorato di lei.

Un frullo d'ali vivace e lieve.

Sì, sì, lo disse in fretta «innamorato», quasi mangiando la parola, era arrossito di nuovo, e taceva, ma poi ha ripreso a raccontare. Dall'intesa nel lavoro che li univa con fiducia reciproca era venuto improvviso, senza che se l'aspettassero, il desiderio di donarsi, anche nel corpo. «Verbuncaro factum est», era stato così anche per Cristo; ma un prete non doveva. Aveva fatto una promessa, e una rinuncia, quando non poteva ancora immaginare cosa fosse avere accanto una donna e dividere con lei la vita intera... Non più chiuso in se stesso, andava aprendomi il suo cuore. La confusione si faceva parola. L'affanno si placava in respiro. Il suo Angelo ti faceva dei cenni, come a dire «Vedi... Senti?... Ecco perché io sono triste». E tu assentivi serio, meditando. Intanto io mi mettevo al posto di quell'uomo.

Certo, aveva mancato a una promessa. L'amore ispirato dal Cristo, proprio per il suo impegno fra la gente lo aveva portato a quella donna: e l'amore per lei era una colpa. La voce gli si era fatta fioca: prima era sicuro dell'appoggio di Dio, della sua protezione: ora si tormentava temendo il suo giudizio.

Per la prima volta dopo anni, forse dai tempi in cui era bambino e aveva su di sé l'affetto di sua madre, si era sentito amato; ma adesso era più solo e disperato che mai. Cosa voleva Dio da lui? Com'era bella la vita insieme a quella donna; anche i disagi diventavano prove d'affetto perché si univano le forze per superarli insieme: trovava esaltante tutto questo; ma rimaneva un'ombra, ed era l'ambiguità della contraddizione in cui viveva.

Si era fatto tollerante con la gente: con più comprensione prendeva parte alle loro difficoltà; con più dolcezza ne scusava le mancanze, perché era diventato come loro. Poi però, un pensiero fisso; per la Chiesa era in colpa. Aveva fatto una promessa, non l'aveva mantenuta. Continuare a lavorare nel quar-

tiere, ma la forza che prima si sentiva dentro andava gradualmente affievolendosi. Stanco, logorato dalle piccole angherie di ogni giorno. Si rassegnava alle ingiustizie. Come gli altri. E gli rimordeva, poi, di dare un dolore a quella donna che lo amava ma alla quale non poteva dire «Ti sposo», e di questo lei si rattristava senza capire fino in fondo il suo dramma. Così era venuto qui. Per tutto il tempo del racconto era rimasto in piedi. Tu, Angelo mio, avevi fatto amicizia con il suo Custode: ti eri accovacciato sull'altra spalla e parlavate con quel vostro linguaggio fatto di frulli d'ali e di mossette...

Un frullo d'ali di assenso.

Per provare tutta intera la vita difficile della gente qualunque, lui prete si era fatto uomo. Anche Cristo, ma senza macchia di peccato; lui sì, ed era il suo tormento. Ma poiché provava pena aveva già il perdono: questo dicevi all'Angelo del prete venuto di lontano e sorridevi perché ti credesse. Non poteva il Signore essere in collera con lui se il suo Angelo intanto sorrideva. Così gli ho chiesto: Se andava via dal quartiere, la gente che cosa avrebbe detto? Sarebbero rimasti delusi — ha risposto —, era come abbandonarli, mettere avanti a un impegno il proprio comodo. C'era ancora molto da fare, progetti da definire che avrebbe continuato poi la gente, ma doveva lavorarci lui. Allora era necessario che rimanesse, insistevo io. Quelli del quartiere avevano bisogno di lui e lui aveva bisogno di loro: se non riusciva ad essere senza peccato come Cristo, quella era già la sua pena, e doveva accettarla.

Un vivace frullo d'ali.

Eh! Me lo ricordo, Angelo mio: si era seduto e piangeva. Tu dalla sua spalla non lo perdevi di vista... Si lasciava andare a una consolazione misteriosa, non cercava di frenare la commozione.

«Il Signore tiene conto della tua solitudine e ti ama, io gli dicevo, e vuole che tu ami gli altri come fa lui con te. La legge è intransigente, ma Dio può agire al di là della legge». Lui rifletteva, le labbra strette, e scuoteva la testa: non trovava soluzioni al suo problema. Però gli era tornata la voglia, il gusto di lottare. «Il tuo posto è con quella gente», gli ho poi detto alla fine. Lui si è avviato per uscire. Sulla porta si è fermato, una luce cominciava a illuminargli la mente. «Non devo lasciarli, sembrerebbe una fuga», ha sussurrato, ed era l'inizio di un colloquio con se stesso. L'Angelo Custode non voleva più lasciarli, tu l'hai accompagnato fuori. Avevi trovato un amico... E già dovevi dirgli addio.

Un frullo d'ali breve come un sì.

Ma trovarsi e capirsi per un attimo è già una cosa preziosa. Sì, delle volte il Signore ci regala una gioia, e poi ci richiama sul cammino...

Riprende il filo del pensiero, silenziosa per un attimo.

Invece non vorrei trovarmi più davanti quel signore distinto che veniva dall'università...

Un frullo d'ali di consenso.

Ben vestito, educato, si capiva che aveva studiato tanti libri... un professore... ragionava... ragionava... Aveva chiuso la porta del suo cuore e al suo posto ci teneva i numeri... Forse, mio Dio, è stata l'unica persona che non ha voluto sentire il tuo richiamo.

Un frullo d'ali modulato, con differenti suoni.

(segue a pag. 82)

ANALISI DI MARIA DELL'ANGELO

IL DOLORE E LA PAROLA

LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI

«**S**ignore, perché lo fate nascere così? Meglio tenervelo con voi a cantare coi serafini e i cherubini, piuttosto che mandarlo qui a soffrire».

La domanda di Maria dell'angelo si aggiunge alle infinite altre che mistici, pensatori, poeti, uomini «comuni» hanno rivolto a un Dio dai voleri incomprensibili, a un Essere il cui amore sembra mal si concili con la sofferenza inflitta ai viventi. Giobbe e innumerevoli anonimi hanno gridato il loro «perché?» nella speranza di trovare almeno un significato a un dolore muto e perciò ancora più devastante.

Maria dell'angelo di Maricla Boggio è un'altissima meditazione sul dolore e sul suo senso e ci restituisce, attraverso un personaggio emblematico, tutta la drammaticità dell'umano patire.

La sofferenza fisica e il tormento del cuore, il peso della preoccupazione e il tarlo dell'angoscia, la devastazione della malattia e l'ombra della morte incombono sulle esistenze individuali, erodendone il tempo; minandone, spesso irrimediabilmente, la possibilità di felicità.

Non è sempre il piano fisico a provocare maggiore sofferenza; «la sofferenza fisica fa gridare... Il dolore è cattivo. Ma in molti casi non è il corpo a star male. Mangia, dorme, respira, il corpo, anche se la mente si macera d'angoscia: come un amico un po' ottuso, egoista, che si dà da fare a mantenersi in forze anche se il cuore è in pena, perché vuol continuare a vivere. Per quel tormento del cuore, anche il corpo delle volte si ammala».

Alle persone che si affollano dinanzi alla sua porta Maria dell'angelo dà, essenzialmente, serenità; la capacità di rasserenare, assieme a un'estrema dolcezza, caratterizza questo personaggio, che presentifica, in un tempo di ferocia individualistica, un paradigma desueto di umanità, pervaso di tensione solidaristica. Alla madre della ragazza drogata, forse ammalata di Aids e divenuta ormai «un ammasso di piaghe» Maria non dà parole, comunque inadeguate; tiene stretta la mano «perché *condivide* la sua pena». «Dopo un poco se n'è andata via. Ma da allora io sono restata insieme a lei. Altri poi sono venuti, io li ascolto, tu mi dici le risposte... Ognuno ha avuto il suo conforto, ma il mio cuore è rimasto con la madre».

Una donna semplice, presa anche dalle incombenze domestiche, dà così agli altri il proprio tempo, la propria capacità di condividere l'altrui sofferenza. Il dolore è così mitigato, un po' di generosità viene comunicata, anche se Maria resta alla fine con la sete di altro tempo, ché tutto è così irrimediabilmente breve. «Il Signore siete voi. Sì, il tempo per tutto me lo avete sempre fatto trovare. Ma scappa via come l'acqua dentro un secchio bucato, e si rimane alla fine con la sete».

Tutto ciò viene compiuto da Maria, lo si è già notato, con essenziale semplicità; non dissimile in questo, Maria, da tante altre donne semplici, che ripetono gesti quotidiani, trasmettendo attraverso essi un derelitto tepore.

«La gente non si accorge della forza straordinaria che ogni essere umano possiede, solo che voglia usarla. Donne, ma an-



che uomini. Un reciproco donarsi. Non per forza, come si vive tante volte la vita. Tu restituisci ai gesti quotidiani il valore divino», dice Cristo a Maria dell'angelo, affidandole un messaggio di amore che può realizzarsi anche nella sofferenza. «Molte sofferenze tu sai alleviarle. Altre rimangono, e sono il segno del mondo. Capiranno quanto possono amarsi anche nella sofferenza e se tu li amerai come io li ho amati, sarà più facile per loro capire».

Ispirandosi a una mistica calabrese, Natuzza Evolo attorno alla quale si è costituito un universo del bisogno, del dolore, e che continua ancora oggi a porsi come interlocutrice dei bisogni di quanti a lei ricorrono (*n.d.r.* - Su questa mistica calabrese v. L.M. Lombardi Satriani - M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo*, Palermo, Sellerio, 1989), Maricla Boggio ha delineato un personaggio di grande spessore e profondità. Sarebbe errato, a mio avviso, impegnarsi a individuare puntualmente nel personaggio i tratti della mistica calabrese; ogni personaggio testimonia di sé, comunica la propria verità.

«Le parole sciolgono il male», dice Maria; le società tradizionali hanno esaltato il potere terapeutico della parola.

Il linguaggio di Maria dell'angelo è un linguaggio interiore, è testimonianza di un'operazione teatrale che conferisce, con intensa suggestione, verità letteraria a una vicenda che si dispiega nella semplicità e nell'amore, mostrando come essi possano lenire la vita. □

In questa pagina, Orazio Costa, Gabriele Lavia e Maricla Boggio durante le riprese del film «L'uomo e l'attore-Orazio Costa, lezioni di teatro». Lavia fu allievo di Costa e compagno di corso della Boggio che studiava regia all'Accademia.

Maria pronuncia le parole scandendole e ripensandole dopo che le ha ascoltate dall'Angelo.

«Stava dentro lo spirito di Dio, per lui ancora silenzioso... Quando sarà il momento... parlerà la sua voce...»

Certo, non può esserci un'anima che non risponda al richiamo del Signore. Anche la più sorda. Se Dio l'ha creata, è per la sua parola. Ma ricordi quel signore, com'era fiero della «sua» ragione? Era venuto per «constatare di persona». Indispettito che anche gente del suo livello gli parlasse di quello che succedeva qui. Di guarigioni, di diagnosi da ospedale dette da un'ignorante come me... E delle san- te piaghe...

Si guarda i polsi.

...che tu mi hai impresso, Signore.

E dei morti, che io dico dove vedo e come stanno. Rideva mentre diceva queste cose. Parlava con un tono rispettoso, ma sotto la voce si avvertiva tremore, di derisione e rabbia.

E mi guardava!... Come chi esamina un insetto curioso.

Tu mi avevi raccomandato di tacere, Angelo mio.

Un frulletto contrariato.

E per un po' io sono stata zitta. Ma potevo negargli una risposta, quando mi ha chiesto se parlavo per me o per qualcun altro?

Per il Signore!: non potevo non dirglielo! «Ah! "Per il Signore?!" Ed è lui in persona che vi parla?», fa lui, con quell'ira mascherata di riso nella voce. E io «È l'Angelo, il suo angioletto che mi suggerisce...». Lui fa sì con la testa come se approvasse la risposta. «Ah, sì! L'angioletto!... E ha le piume... e le ali... certamente», mi fa e poi ride. «Certo ha le piume — gli rispondo io —, ed è bello, con la vestina candida e le guance rosse, come un bambino ben nutrito». «Ah! Ben nutrito!»

fa lui, «E cosa mangia?» Che gli importava di saperlo? «Non gliel'ho chiesto mai — rispondo io —, lui sta accanto al Signore e viene qui ogni giorno; mi aiuta. Io non so altro». Allora il professore si fa serio e con lo sguardo duro, d'improvviso, come forse fa coi suoi studenti, mi interroga: «E i morti, li vedete?».

«Sì, li vedo... — rispondo —. Vedo dove il Signore li ha mandati. Se stanno bene e sono in pace. Tanti hanno bisogno che preghiamo e devono passare in penitenza un certo tempo, lungo o breve dipende dai peccati, per ritrovarsi poi assieme a Dio». Rideva, come a dire «Aspetta, aspetta, ho preparato qualche cosa per te...». Tira fuori da una tasca una foto e me la mette sotto gli occhi. «Ditemi dove si trova adesso, se la vedete», mi dice con un tono, come a sfida. Era una donna anziana, somigliava a lui nei lineamenti, ma lo sguardo era come rassegnato, aveva forse pena per un figlio così, perché, si capiva, era sua madre. Prendo la foto in mano per osservarla meglio. E penso e penso se l'avevo incontrata, quella signora, in mezzo ai morti nei prati immensi dove aspettano di essere accolti dal Signore. Volti di vecchi ritornati giovani. Sguardi riaccesi dalla luce divina. Certi già nella gloria di Dio... Chi al Prato Verde in attesa, ma già sicuri del perdono... Tanti ansiosi di preghiare per liberarsi dalle scorie del mondo...

E poi, quelli che Dio non lo vedranno mai, dannati che imprecano e bestemmiano... Fanno paura al solo guardarli... Forse al mo-

mento del giudizio, il Signore li accoglierà di nuovo in sé. Ma quella povera creatura triste che mi guardava dalla fotografia io non la ricordavo in nessun luogo. E glielo dico, al professore; aspettava sogghignando, che cadessi in errore e ripeteva: «Allora? Dove si trova, la signora? Voi certamente vedete... Dio ve lo fa sapere...». «È vostra madre», io gli ho detto piano. E non volevo aggiungere nient'altro... Eppure tu me lo imponevi... *Un frullo d'ali fortissimo: uno strepito risentito e violento.*

Sì, ti sentivi offeso: perché lui provocava, come un ladro che ruba a un amico che desidera soltanto aiutarlo...

E volevi lo dicessi, che era viva quella signora della foto, e per questo io non la vedevo: non potevo vederla! E lui che se la conservasse per il tempo che le restava sulla Terra, sua madre, anziché usarla per i suoi esperimenti razionali! Ma umiltà e carità impongono prudenza. Per illuso che fosse di spiegare tutto con la mente, quell'uomo non potevo trattarlo come un ragazzo da umiliare perché aveva detto una bugia. Così ho aggiunto solamente che quella signora nell'aldilà io non l'avevo incontrata, o forse non la ricordavo: tanti me ne passavano ogni giorno davanti agli occhi... Facesse i conti con la sua coscienza: lui aveva tentato di imbrogliarmi, mentre non avevo altro scopo che aiutarlo... Se ne è andato poi con la sua foto, perplesso, deluso di non trovarmi in mala fede... e sentendosi nascere nel cuore un turbamento, non sapeva perché...

Da sotto la porta sbucca una rivista illustrata, e una busta lunga. Maria avverte il fruscio della carta e si china a raccogliere busta e rivista.

Carta lucida... colori accesi... Fotografie che la gente sembra viva. Certo, anch'io figurei bella così... e importante: «La donna dei miracoli!»...

Depone la rivista sul tavolo.

È una grossa tentazione. La mia immagine moltiplicata, presente dappertutto... E le cose che dico, fissate per sempre, ben scritte, che tutti possano conoscerle e ripeterle. Eh! Superare le possibilità umane... Diventare un'infinità di presenze, senza limiti di tempo e di spazio... Che tentazione!...

Guarda la busta lunga rimastale fra le mani. Fra curiosità e rabbia la apre veloce.

Ne estrae un disegno.

Un disegno! Di quant'è, Angelo mio?

Sporge l'assegno verso l'alto, aspettando la risposta.

Leggi un po'!... Ah! Una bella cifra!

Nella busta sporge un biglietto. Lo afferra e lo protende verso l'alto.

C'è anche un biglietto...

Ascolta l'angelo che glielo legge. Ne ripete le parole.

«Purché io gli conceda un'intervista»... No! Gliel'ho già detto, niente intervista. Non voglio soldi non voglio fotografie!

Si volta verso la porta per rimetterci sotto rivista e busta con assegno e biglietto. Si ferma ad ascoltare l'Angelo.

Eh?! Cosa dici?... Sì, sì, Angelo mio: Sarebbe giusto che tutti potessero sentire una parola che li avvicinasse di più a Dio. Ma sei sicuro tu, che i giornali servano a questo scopo? Che la televisione e il cinema aiutino a conoscere la parola del Signore? Vuole farne uso a suo vantaggio, il giornalista! Suscitare curiosità per la «donna dei miracoli!» Non è cattivo, soltanto non capisce.

Con gesto deciso fa passare il tutto sotto la porta. Siede, come liberata da un peso.

E bisogna arrivare a capire... Ma le strade di Dio sono misteriose... imprevedibili. L'altro giorno è venuto quel signore... quello che quando parla lui, tutti tremano... Una famiglia potente la sua, una famiglia di «rispetto»... Io gli vedevo l'anima; ci scoprivo cose che lui neppure più ci pensava, di averle fatte: una tovaglia bianca, con tanti sgorbi da sembrar nera come il carbone. Lo sporcavano i peccati più tremendi: come carne morta, dava tormento al solo guardarla. Parlava con un filo di voce, quell'uomo abituato al comando. Si era creduto al di sopra di tutti, onnipotente. Poi il Signore gli aveva ricordato che era un uomo come tutti gli altri: a soffrire era suo figlio, un bambino, lui non aveva pensato che avrebbe potuto succedere «quella cosa», abituato com'era a risolvere tutto col denaro. «Un uomo politico, uno molto importante» tu mi sussurravi, e quasi sembravi intimidito. Ma poi hai riso, con quella tua risata angelica, crudele. E mi è sembrato l'ultimo dei poveri. Stava piangendo, e supplicava... Di fronte a quell'uomo disperato provavo schifo ma anche pietà. Cominciai a pregare e i suoi peccati si staccavano da lui come la sporcizia da un vestito: venivano ad affollarsi nel mio corpo ed io me ne sentivo soffocare.

Sudavo sangue. Dio aveva posto su di me la sofferenza, perché quell'uomo si salvasse: ma doveva pentirsi, rifiutare i principi su cui si era fondata la sua vita. Aveva cominciato a guardarsi un po' dentro, ma non capiva niente!, gli importava soltanto che suo figlio si salvasse e supplicava che glielo salvassi: dovevo fargli il «miracolo». Quella creatura innocente volevo che visse. Ma non decido io. È il Signore. La malattia del figlio era una prova per quell'uomo ad accettare la volontà di Dio? Forse con quella prova, Dio intendeva riportarlo a sé? Oppure aveva deciso di punirlo? Quel ragazzo lo avrebbe sacrificato? O lo guariva per mostrare al padre che Dio se vuole può accordare il perdono...

Tace assorta. Un frullo di ali la riporta al discorso.

Non mi ero mai posta tante domande, Angelo mio. Finora ho servito il Signore senza chiedergli spiegazioni. Adesso dentro di me sento questa necessità.

Guarda in alto, in direzione dell'Angelo.

Non dici niente? Come un bambino che fa i dispetti... Non hai avuto il tempo di giocare e, appena puoi, ti sfoghi da me.

Un frullo d'ali.

Maria gira il capo a seguire il volo.

Vieni... Vieni sulla mia spalla... Vieni, Angioletto, bimbo mio...

Maria fa una carezza nell'aria, come a toccare un corpicino su una sua spalla.

Ti è mancato l'affetto della mamma e ne vorresti almeno un poco qui... E quando vedi una madre con un figlio dimentichi perfino di suggerirmi le parole del Signore...

Un frullo d'ali, leggero.

Non devi vergognarti. Ti commuovi, io ti capisco. Quando è venuta quella signora a lutto, dalla città, te ne sei stato zitto. Era entrata insieme a una ragazza che la seguiva senza far rumore. La signora si è seduta su quell'unica sedia, la giovane è rimasta in piedi. Allora io ho preso uno sgabello, e gliel'ho portato, che sedesse anche lei... Aveva il viso

Profilo dell'autore e teatrografia

MARICLA BOGGIO è nata a Torino, dove si è laureata in giurisprudenza. Vive a Roma dal periodo degli studi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico», dove si è diplomata in regia nel 1966 e ha successivamente insegnato.

Dal 1968 ha iniziato a scrivere per il teatro ispirandosi alle tematiche politiche e sociali di quel periodo, e ha firmato alcuni drammi insieme a Franco Cuomo.

Nel 1973, con Dacia Maraini e Edith Bruck, ha fondato il Teatro femminista della Maddalena, realizzandone il primo spettacolo, *Mara Maria Marianna*. Ha tratto spunto da fonti letterarie per alcuni testi, la maggior parte dei quali a protagonista femminile.

Problematiche di attualità muovono i lavori più recenti, nei quali emerge una ricerca sul dialetto e sulla degradazione del linguaggio giovanile nella periferia urbana.

Tutti i testi sottoelencati sono stati rappresentati, alcuni in più edizioni, anche all'estero.

Santa Maria dei battuti, rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione, insieme a Franco Cuomo, Teatro Tordinona, 1969-70 (Ed. Politica e Mezzogiorno 1969) - *Compagno Gramsci*, insieme a Franco Cuomo, 1972, Teatro Insieme, protagonista Vincenzo De Toma (Marsilio Ed. 1972) - *Egloga*, insieme a Franco Cuomo, Biennale di Venezia, 1972 (Edizione della Biennale 1972) - *Passione 1514*, insieme a Franco Cuomo, Teatro Stabile di Bolzano diretto da Maurizio Scaparro, 1973 (Marsilio Ed. 1973) - *Mara Maria Marianna*, storie di donne, insieme a Dacia Maraini e Edith Bruck, Teatro La Maddalena 1973 - *Antigone di Sofocle*, Cooperativa dell'Atto, 1975 - *Casa di bambola*, balletto di Rosanne Sofia Moretti, protagonisti: Alfredo Rainò e Sonia Lo Giudice, Teatro delle Arti, Roma 1975 - *La monaca portoghese*, premio Fondi La Pastora 1978 (*Ridotto*, 1979), Rassegna degli autori italiani 1979, Teatro Flaiano, Roma, Compagnia del Patagrappo di Bruno Mazzali, protagonista Rosa Di Lucia, Premio Idi 1979 - *Fedra*, un mito una donna, protagonista Cecilia Polizzi, regia di Julio Zuloeta, Festival di Formello 1978 (*Ridotto* 1979) - *Medea*, Rassegna degli autori italiani 1980, Teatro Flaiano, Roma, regia di Lorenzo Salvetti, protagonista Michela Caruso (*Ridotto*, 1980); regia di Julio Cardoso, protagonista Estrela Novais, Porto, Portogallo; regia di Rosa Maria Rinaldi, protagonista Pauline van Rheeën, Amsterdam, Olanda - *Rosa Dely*, insieme a Valeria Moretti, Premio Idi 1983, regia di Ugo Gregoretti, protagonisti Rosa Di Lucia, Roberto Bisacco, Angela Cardile, Cooperativa Teatroggi-Bruno Cirino diretta da Sebastiano Calabrò (*Ridotto*, 1983) - *Mamma Eroina*, protagonista Lina Bernardi, regia di Saviana Scalfi (*Ridotto*, 1983); protagonista Anna Lelio, regia di Walter Manfrè; protagonista Wilma D'Eusebio, regia di Massimo Scaglione; protagonista Gerda Haverthong, regia di Rosa Maria Rinaldi, Olanda - *Donne di spade*, con la Regione Calabria; con il Teatro Stabile del Salento, 1985 - *La cosa strana*, Bolzano, regia di Walter Mramor, 1988 - *Storia di niente*, Premio Candoni 1987, regia di Gino Zampieri, Festival di Benevento 1988 (*Ridotto*, 1988) - *Ritratto di Sartre da giovane*, regia di Julio Zuloeta, protagonisti Piero Sammaturo e Rita Pensa, 1988 - *Schegge*, Vite di quartiere, Premio Idi 1987, Teatro di Roma e Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, regia di Andrea Camilleri, 1989 - *Olimpia Teresa Carlotta*, la Rivoluzione condanna tre cittadini, Festival di Todi 1989, regia di Franco Gervasio, protagoniste Gea Lionello, Micaela Esdra, Magda Mercatali - *L'ultimo sogno di Anita Ribeiro sposata Garibaldi*, protagonisti Rita Pensa e Paolo Hermanin, regia di Julio Zuloeta, 1989 - *Maria dell'Angelo*, protagonista Regina Bianchi, regia di Ugo Gregoretti, Apas di Sebastiano Calabrò e Taormina Arte 1990 (*Hystrio* 1990). Come critico teatrale scrive per *l'Avanti*, *l'Ora* di Palermo, la *Rivista del cinematografo*.

Libri: *Ragazza madre* (Marsilio Ed. 1974) - *La monaca portoghese - cinque lettere d'amore* (Bulzoni Ed. 1980) - *Farsi uomo*, saggio inchiesta per una metodologia contro la droga (Bulzoni Ed. 1981) - *La casa dei sentimenti - itinerario per uscire dalla droga* (Ed. Eri 1985) - *Storie e luoghi segreti del Piemonte* (Newton Compton 1990) - *Anna Kuliscioff*, insieme a Annabella Cerliani (Marsilio Ed. 1977) - *Anna Kuliscioff, la questione femminile e altri scritti* (Marsilio Ed. 1981) - *L'assenza del presente - storia di una comunità marginale* (Marsilio Ed. 1981), dal film omonimo, coordinamento antropologico di Luigi M. Lombardi Satriani.

Tra i film per la Rai, il film-inchiesta *Marisa della Magliana* (1976); *Rocco Scotellaro* (sceneggiatura, regia di Maurizio Scaparro, 1978); *Sono arrivati quattro fratelli* (1979, presentato all'Unicef); *Farsi uomo - oltre la droga* (1982); *Natuzza Evolo*, insieme a Luigi M. Lombardi Satriani; *L'uomo e l'attore - Orazio Costa, lezioni di teatro* (1988). □

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, foto di gruppo per «Schegge - vita di quartiere» di Maricla Boggio. Insieme agli attori e agli operatori della Magliana sono riconoscibili, in primo piano, lo scenografo Bruno Buonincontri, il regista Andrea Camilleri, Maricla Boggio e don Gerardo Lutta, animatore del Centro di Cultura Proletario. Bruno Cirino e Nunzia Greco in «Rocco Scotellaro», sceneggiatura di Maricla Boggio, regia di Maurizio Scaparro, Rai, 1988. Maricla Boggio e Orazio Costa durante la lavorazione del film dedicato al regista, Rai, 1988. La scena del «processione» in «Compagno Gramsci» di Maricla Boggio e Franco Cuomo, regia della Boggio; da sinistra gli attori Luciano Roffi, Gigi Angelillo, Toni Barpi, Vincenzo De Toma (Gramsci), Umberto Verdoni e Ettore Conti. Compagnia Teatro Insieme, 1972.



Scheda dello spettacolo a Taormina Arte

SEBASTIANO CALABRÒ

presenta

REGINA BIANCHI

MARIA DELL'ANGELO

di MARICLA BOGGIO

Scena di FRANCESCO AUTIERO

Costumi di MARIOLINA BONO

Regia

UGO GREGORETTI

Una produzione ATTIVITÀ PRODUTTIVE ASSOCIATE APAS



Nota del regista

Maria dell'Angelo, Regina Bianchi, Maricla Boggio. Tre donne tese, forti e fragili come antichi strumenti musicali, eppure moderne nei loro diversi modi di vivere una interiorità che è tutta disperatamente attuale. Maricla ha raccolto il dettato di Maria e lo ha portato a Regina. In questo modo si è costituito un cristallo triangolare, limpido, nel quale si rispecchiano gli eterni interrogativi cui non possiamo dare risposta. Una piccola intensa partitura, religiosa e vibrante di pietà, questo testo; scritto, vissuto e interpretato con adesione totale al messaggio di solidarietà che lo ispira. (Sì, il messaggio, proprio; è tornato, il messaggio: bentornato!) *Ugo Gregoretti*



Nota sulla produzione

ATTIVITÀ PRODUTTIVE ASSOCIATE APAS è l'impresa di produzione privata in forma di «ditta individuale» che fa capo a Sebastiano Calabrò.

Diplomato attore all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» con esperienze professionali con Franco Parenti e Benno Besson, e poi con la Compagnia dei Giovani, fonda nel 1972 la Cooperativa Teatroggi insieme a Bruno Cirino. Diventa l'organizzatore di quella formazione fino al 1986, realizzando testi di Dacia Maraini, Giorgio Manganelli, Toller, Shakespeare, De Musset, Sartre, Weiss, Saponaro, Dallagiocoma, Di Mattia, Molière, Pirandello, Brecht, Pistilli, Viviani, Lorca, Boggio-Moretti, Soddu, Eliot, Siciliano, Moscati, Cerlone.

Dal 1987 ha realizzato con l'Apas le seguenti produzioni: *Il re cervo* di Carlo Gozzi nell'adattamento di Gennaro Aceto realizzato con la regia di Giovanni Pampiglione in co-produzione con il Festival delle Ville Vesuviane (1987) - *La foresta d'argento* di Gianna Schelotto e Paola Pitagora realizzato con la regia di Lamberto Puggelli in co-produzione con la Festa Nazionale de l'Unità di Bologna e poi rappresentato in Parlamento il 7-8 ottobre 1987 - *Italia-Germania 4 a 3* di Umberto Marino realizzato con la regia di Sergio Rubini in co-produzione con la cooperativa Argot Studio (1987) - *Perché avrei dovuto sposare Angela Marvulli* di Umberto Marino realizzato con la regia di Ennio Coltorti (1988) - *La stazione* di Umberto Marino realizzato con la regia di Ennio Coltorti (1988) e, in una seconda edizione, nel 1989) - *La notte*

è la madre del giorno di Lars Noren nell'adattamento di Umberto Marino realizzato con la regia di Sergio Rubini in co-produzione con Asti Teatro (1988) - *L'uomo che sognava i cavalli* di Enzo Giannelli realizzato con la regia di Mario Scaccia in co-produzione con il Festival di Todì (1988) - *Recital su Giacomo Leopardi* di Giacomo Leopardi realizzato con la regia di Flavio Bucci (1989) - *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo nell'adattamento dello stesso autore e di Biagio Belfiore realizzato con la regia di Roberto Guicciardini in co-produzione con Taormina Arte (1989) - *Incontro al vertice* di Robert David MacDonald realizzato con la regia di Franco Gervasio in co-produzione con Città Spettacolo di Benevento (1989) - *Dieci anni... di pessimo humour* di Marina Pizzi realizzato con la regia di Ugo Gregoretti in co-produzione con Città Spettacolo di Benevento (1989) - *Italia Germania 4 a 3* di Umberto Marino realizzato in occasione dei Campionati mondiali di calcio con la regia di Massimo Navone (1990) - *Re Lear e le sue 7 età* di W. Shakespeare a cura di Nando Gazzolo con la regia di Walter Manfrè (in preparazione, 1990) - *Maria dell'Angelo* di Maricla Boggio con la regia di Ugo Gregoretti in co-produzione con Taormina Arte (in preparazione, 1990) - *L'uomo, la bestia e la virtù* di Luigi Pirandello con la regia di Ugo Gregoretti in co-produzione con Città Spettacolo di Benevento (in preparazione, 1990) - *Ce n'est que un début* di Umberto Marino, Premio Riccione Ater alla produzione 1990 con la regia di Massimo Navone (in preparazione, 1991) □

In questa pagina, dall'alto in basso, Maricla Boggio con Ugo Gregoretti, regista di «Maria dell'Angelo». Maricla Boggio con l'interprete, Regina Bianchi e Sebastiano Calabrò, che produce lo spettacolo.

smunto: così alta e sottile!, di una magrezza che faceva impressione; uno sguardo da febbre ma dolcissimo, e teneva gli occhi fissi sulla madre: si somigliavano, le riuniva poi come un dolore, che non riuscivo a decifrare... La ragazza continuava a rimanere in piedi, e allora, con un gesto, l'ho invitata a sedersi. Ma lei non si muoveva, come aspettasse il permesso della madre. Così ho chiesto alla signora che facesse accomodare anche sua figlia. Quella ha spalancato gli occhi e ha dato un grido: smarrita, incapace di parlare. «Vi somiglia tanto — le dicevo per incoraggiarla —; avete uguali gli occhi, e i capelli, lunghi, neri; voi li portate annodati perché siete signora, ma vostra figlia avrà forse sedicianni...» Lei si è messa a piangere e scuoteva la testa, sconsolata. «Sedici anni si — dice poi tra le lacrime —, sedicianni quando ci ha lasciati». E tante cose una sull'altra mi chiedeva: che vestito portava, il colore e il taglio, e la camicetta e il colletto... Tutto, tutto voleva sapere. Le ho descritto l'abito, le maniche lunghe fino al polso... e un mazzetto di rose, che la ragazza teneva stretto fra le mani. Il mio sguardo ha cercato poi le scarpe, e a quel punto mi sono accorta che la ragazza stava sospesa: non toccava il pavimento, e questo era il segno da cui riconoscevo i morti dai vivi. Se non mi avverti tu, Angelo mio, lo sai, io non ci vedo differenza. La madre intanto, ti ricordi?; diceva che sì, sì l'avevano vestita in quel modo, sua figlia morta di sedicianni, nella bara... E la pensava ogni momento, sperando di poterle parlare, di sapere come stava... La ragazza nel frattempo si era seduta e mi fissava, lo sguardo supplichevole. Poi con un filo di voce mi sussurra: «Ditele che sono in pace! Consolate-la, che io prego per lei. Ma sia serena, altrimenti io soffro le sue pene». Allora tu sei volato giù...

Un frullo d'ali, come se la situazione descritta si ripetesse. Maria segue con gli occhi la traiettoria dell'Angelo fino alla sedia.

...proprio così, sei sceso come adesso e le hai fatto una carezza. La madre in quel momento ha avuto un brivido, come se la sentisse lei quella carezza. «Abbi fiducia — le ho detto allora —, tua figlia sta bene, è felice, purché tu non pianga e ti disperi». Lei si è asciugata gli occhi, poi mi ha mostrato il medaglione che portava al collo. C'era dipinto un viso di bambina, e sorrideva. «Che il Signore mi dia la forza — ha mormorato —; devo pensare agli altri figli. Ma da quando è mancata Lucina, tutto l'amore per quelle creature se n'è fuggito via assieme a lei». «Non dite così — stavo cominciando a risponderle —, che il Signore vi perdoni». Ma lei si è messa a gridare: «Lui mi deve perdonare?!», e faceva un gesto di rabbia verso l'alto. Tu le hai soffiato sul viso per darle un po' di sollievo; lei è tornata tranquilla, e mi faceva pena perché non si sentiva amata... «Mi avete mostrato il mio dovere» ha detto poi, più calma. Ha voluto baciarmi la mano e se n'è andata, senza aggiungere nient'altro. Anche sua figlia non c'era più. Ma dove prima stava seduta, era rimasto il mazzetto di rose.

Un frullo d'ali.

Dal tavolo Maria prende il mazzetto, lo alza verso l'Angelo.

Tu eri tornato in alto. E ridevi contento. Ma questo mazzetto di rose?...

Un frullo d'ali vivace e breve.

Ah! Era stata la ragazza a lasciarmelo! Aveva ritrovato la pace, perché alla madre era arrivato il suo messaggio...

Aspira il profumo delle rose. Le ripone sul tavolo. Si fa il segno della croce.

La morte di una figlia. Sembra il dolore più terribile. Non è così. Può essere la disperazione, per una madre. Per un'altra, la liberazione, pur amando anche lei la sua creatura.

Un frullo veloce come un «no».

Tu non mi credi? Ma che ne sai, bambino mio, di come soffrono gli uomini? Tu conosci i misteri divini, ti illumini di saggezza eterna, ma il dolore umano, tu non lo puoi provare.

Un frullo d'ali lieve come un sospiro.

Non rattristarti. È un dono grande non provare il dolore. La madre che vorrebbe morta sua figlia, ha pena per la sua creatura; la sa schiava di qualcosa che è più forte di lei, e dopo infiniti tentativi di aiutarla ad uscire, quando ha perduto ogni speranza, accetta nel suo cuore di perderla, la sua bambina, purché non soffra più. È venuta l'altro giorno, una madre così. Tu le sei andato sulla spalla...

Un frullo d'ali.

...come hai fatto adesso con me. Sforavi la sua fronte con le piume e le davi un po' di respiro. Dalla bocca le usciva un mare di veleni, trattenuto per anni... di scoperte umilianti sulla sua bimba tanto amata. La droga ne aveva rapito la bellezza, il suo volto pareva di una vecchia, niente più la faceva sentir viva, solo la roba. La madre le aveva dato tutto quanto aveva. Lo stipendio se ne andava in pochi giorni. E venduti gli oggetti più cari. Poi prestiti... somme mai restituite... Qualche furto... scippi... le radio nelle macchine... darsi per una dose... e lo spaccio... carcere... ospedale... e pestaggi... violenze e umiliazioni... Le tappe obbligate della droga. E forse ormai anche il male irreparabile... Sparito l'amore. Della figlia per lei. Ma anche della madre per sua figlia, che le aveva rovinato la vita.

Maria ha difficoltà a proseguire. Riprende con sforzo.

Esaurito quel fiume di parole spente, gridava a Dio che l'aiutasse. Lasciava in agonia sua figlia; e allora che se la prendesse e non la facesse più soffrire! Spietata nei confronti di se stessa, andava descrivendo il corpo amato diventato un ammasso di piaghe, lontano il tempo del suo dolce sguardo, delle risa e dei canti, degli scherzi tra loro nella complicità dei piccoli segreti... E le corse che le sue snelle gambe di cavalla tracciavano nei prati, cancellate per sempre... Io pregavo il Signore che mi facesse dare una risposta ma la mia lingua rimaneva muta.

Lei aspettava sfinita per lo sforzo, con una piccola speranza nello sguardo. Io non osavo dirle «Pregate il Signore, Lui sa»; e per me l'unica preghiera era chiedere che sua figlia morisse... Le ho preso una mano fra le mie. Gliel'ho tenuta stretta, perché condividevo la sua pena. Dopo un poco se n'è andata via. Ma da allora io sono restata insieme a lei. Altri poi sono venuti, io li ascolto, tu mi dici le risposte... Ognuno ha avuto il suo conforto. Ma il mio cuore è rimasto con la madre.

Maria si concentra nella preghiera.

Sulle ginocchia le cade una pioggia di dolci.

Riapre gli occhi all'urto e ride.

Ah! I mostaccioli degli sposi! Me ne ero scordata...



L'interprete Regina Bianchi

Figlia d'arte, il suo primo maestro fu Raffaele Viviani, nella cui compagnia, entrata a 16 anni, sostenne il ruolo di attrice giovane. Con lo stesso ruolo fu poi, dal 1940, nella formazione di Eduardo e Peppino De Filippo. Quantunque la professione d'attrice fosse la sua schietta vocazione, non esitò a lasciare la ribalta per dedicarsi alla famiglia. L'assenza dal palcoscenico durò 14 anni, sino a quando Eduardo la rivolse con sé come primattrice per sostituire la sorella Titina, che si era ritirata dalle scene. Con Eduardo la Bianchi non recitò solo nelle novità come *Sabato, domenica e lunedì* (1959) e *Il Sindaco del rione Sanità* (1960); fu pure interprete di figure quasi tutte vincolate all'arte straordinaria della loro prima animatrice: la Teresa di *Ditegli sempre sì*, l'Amalia di *Napoli milionaria*, l'Armida di *Questi fantasmi*, la Filumena Marturano della famosa commedia omonima.

Non poca la sua attività per il teleschermo, dove ha fra l'altro impersonato Letizia Bonaparte ne *I Grandi Camaleonti* di Federico Zardi, e per il cinema, dove la sua interpretazione di *Le Quattro giornate di Napoli* le ha valso un Nastro d'argento (1962).

In anni più recenti, degne di nota le sue interpretazioni nel *Liolà di Pirandello* con Bruno Cirino, e in *Zingari* di Viviani e *Nozze di sangue* di F. Garcia Lorca. Protagonista ne *La foresta d'argento* di Gianna Schelotto e Paola Pitagora, rappresentata anche in Parlamento (1987), e in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo e Biagio Belfiore a Taormina Arte (1989), tutti spettacoli organizzati e prodotti da Sebastiano Calabrò. □

Ne mastica uno con gusto.

Che delizia! Cannella al punto giusto... Mandorle fini... E zucchero glassato.

Ne sorge uno verso l'alto.

Vuoi assaggiarne uno anche tu? I bambini ne vanno pazzi...

Il mostacciolo si innalza fino al soffitto come afferrato da una mano invisibile, e sparisce.

Un rumore croccante; come un veloce triturar di denti su di un biscotto duro.

Poi una nuvoletta di briciole scende su Maria che è rimasta in silenzio ad ascoltare con un sorriso soddisfatto. Prende un foglio di carta dal tavolo e vi impacchetta i mostaccioli.

Avevo dimenticato questi dolci... È stato quando i ragazzi di Briatico hanno insistito che andassi al matrimonio. I genitori non volevano lasciarli sposare perché lui era stato carcerato, ma poi si erano convinti che era un ragazzo bravo e avevano messo una pietra sul passato. Quel giorno stavo qui con la solita folla che aspettava... A un certo punto mi viene forte forte il desiderio di andare a fare gli auguri a quei ragazzi. E mi ritrovo subito in mezzo agli invitati: erano tutti al ristorante e stavano finendo di mangiare. Mi fanno una gran festa e vogliono che sieda in mezzo a loro e che mangi e che beva!... Ma io dico che sono andata un momento a salutare, devo tornare a casa in fretta perché mi aspettano. A quel punto la madre della sposa mi mette in braccio un bel po' di mostaccioli: «Li ho fatti io!» — mi grida già lontana, in faccende —, «Io con le mani mie, ve li dovette pigliare o mi offendo!». E allora prendo i dolci e chiudo gli occhi e penso a quella gente in attesa, a casa mia, che vorrei essere subito da loro. Mi ritrovo in questa stanza e riprendo a far entrare la gente; ascolto, rispondo, prego, tutto come sempre. Ma i mostaccioli non se ne erano venuti via con me.

Ride.

Sono arrivati adesso. Li darò stasera ai piccolini...

Un colpo alla porta, deciso ma non violento. Chi sarà? Nessuno bussa in questo modo. Delicato. Eppure deciso.

Segue con lo sguardo la traiettoria dell'Angelo che compie alcuni giri, dall'alto della sua spalla, poi ancora in alto e infine di nuovo a lei: un frullo prolungato e modulato.

Non vuoi dirmi chi è. Sei inquieto... Ma sento il tuo peso leggero sulla spalla e mi conforti... *La porta si spalanca. Entra un uomo ancora giovane. Intenso nei gesti contenuti. Siede, senza guardare Maria che si alza in piedi intimidita.*

Maria parla sottovoce all'Angelo sulla sua spalla.

Ma dimmi qualche cosa, Angelo mio... Lo conosci? Non riesco a vederti in faccia e te ne stai muto... Non so cosa pensare... Eppure sono tranquillo.

L'uomo con un gesto la invita a sedere.

Maria siede.

UOMO - Io sono triste fino in fondo all'animo. Perché molti amici sono morti. E non mi è stato possibile fare niente per loro.

MARIA - Siete venuto per questi amici?

UOMO - Sono venuto per me. Per questi amici che sono con me nell'affetto. E anche per te.

MARIA - Se posso fare qualche cosa...

UOMO - Noi dobbiamo parlare.

MARIA - Delle volte l'Angelo mi suggerisce. Ma adesso se ne sta zitto. Non so chi siete.

UOMO - Mi hai chiamato tante volte. Io ti conosco bene.

MARIA - Non vi ho mai visto qui.

UOMO - Sono sempre con te. Ma nello spirito.

MARIA - Signore!

Si alza emozionata. Sta per inginocchiarsi di fronte all'uomo che la trattiene e la fa sedere.

Ma tu sei Gesù, il mio Signore...

CRISTO - Sì.

MARIA - Ho tante cose da chiederti! Ci sono giorni che non so come fare con tutta questa gente. Vengono... e vogliono essere ascoltati. Hanno bisogno e chiedono. Lo so che tu non li lascerai senza risposta, e che per questa incombenza ti servirai di me. Lui...

Fa segno verso l'Angelo che è sopra la sua spalla. L'Angelo vola al soffitto descrivendo una breve parabola fino a scendere sul pavimento dove rimane in contemplazione dell'uomo, muovendo ancora un poco, sommessamente, le ali.

... l'Angelo mi suggerisce, voi me l'avete mandato, e gli date i messaggi. È vostra ogni decisione. Ma i miracoli...

Maria si arresta incerta.

CRISTO - Che cosa stavi per dirmi? I miracoli li faccio solo quando non posso rifiutarmi.

MARIA - Io sarei contenta che andassero a certe persone. A volte chi li riceve non li merita.

Si mette una mano sulla bocca per aver osato troppo.

Scusatemi, ma siete stato voi a chiedere.

Sì, in certi casi i miracoli mi sembrano ingiustizia. E la gente reagisce. Ho sentito gridare «Perché quello sì e io no?...». Io non rispondo. Dico «Pregate!», ma anche a me rimane un'insoddisfazione. Dio che sembra faccia delle preferenze non è facile da accettare.

CRISTO - A volte il miracolo pare ingiustizia. Per questo non ne vorrei fare. Ma mio padre... *(Fa un gesto vago verso l'altro)* ... mio Padre vede al di là della natura umana. Vede al di sopra, attraverso la sua natura divina. Vede nei secoli futuri... fino all'eternità. Al di là dei mari e delle catene di montagne... sopra le nazioni... i continenti... le parentele e i governi... Vede negli spazi che superano il mondo e costituiscono l'universo. *Tira fuori da una tasca una piumetta bianca, le soffia dentro scarruffandola tutta, poi la lascia andare e rimane per un momento a guardarla.*

E anche la Colomba... Lo Spirito vede al di sopra. In qualche occasione pare perfino crudele. Non considera il caso personale, non lo vede. Il suo occhio si pone fuori dal mondo e contempla l'eterna infinita perfezione. Io invece sono anche qui, con voi. Dentro i limiti di chi vive una vita umana, breve e soggetta a errori. Ho provato nella mia carne che cos'è il dolore. Ogni uomo è in me.

Maria gli mostra i polsi.

MARIA - Ogni quaresima pensando a voi sulla croce soffro i chiodi nei polsi. Il sangue mio per i peccatori...

CRISTO - Per questo ho bisogno di te.

MARIA - Io ho accettato. Non per i miracoli, ma per la sofferenza.

CRISTO - La sofferenza. Sì. Il miracolo è... un dono. Richiesto ma non atteso. Non meritato. Sapete come fanno durante le feste, in paese?... che gettano i dolci dal carro tutto infiorato...

MARIA - Da noi si usa al Corpus Domini.

Il carro passa e da sopra buttano i dolci. E fiori... immaginette...

CRISTO - A manciate il signore della festa getta i dolci alla gente che gli tende le mani. Chi prende prende... Non c'è un criterio di giustizia.

MARIA - È la generosità del Signore, non suo dovere. Ho capito.

CRISTO - Tutti invece dovrebbero vivere sereni, anche nel dolore, e di rado ci riescono. Tu sai dare serenità a chi viene qui. Ma non c'è nessuno poi che ascolti te. Io sono venuto anche per questo.

MARIA - Come posso parlarvi delle mie pene, così piccole e sciocche in confronto alle vostre?

CRISTO - Le mie sono quelle di tutti gli uomini. Insieme a me tu patisci le mie piaghe. Ora chiedi per te.

MARIA - Vi chiedo di farmi trovare il tempo per la mia famiglia. Io ho preso l'impegno con loro, nella vita. Non sarebbe giusto trascurarli. Per loro devo preparare da mangiare. Vestiti puliti, stirati, rifare i letti, tutte cose da poco, ma necessarie...

CRISTO - La potenza di Dio è costruita su queste azioni oscure.

MARIA - Ci sono momenti in cui ho paura di non farcela. Ascoltare quelli che vengono; capirli; poi trovare le parole giuste per compatire, consigliare... E intanto mi assilla il pensiero di quanto mi rimane da sistemare dentro casa. Ah! È un tormento ed è un'utilizzazione rubare a Dio del tempo per i piccoli bisogni quotidiani. Vorrei potermi dedicare tutta agli altri, per amor vostro.

CRISTO - Non sapresti più compatire. Tu adesso ci riesci perché sei come loro, e soffri su di te le stesse difficoltà, le fatiche, i mali che sono di tutti.

MARIA - La giornata corre via sempre troppo in fretta. Non basta che riesca a trovare il tempo per i lavori di casa, è necessario anche parlare, con i miei. Ci sono momenti difficili che richiedono dialogo. Delle notti non dormo nell'attesa del giorno che sta per cominciare.

Alza gli occhi su Cristo.

Il Signore siete voi. Sì, il tempo per tutto me lo avete sempre fatto trovare. Ma scappa via come l'acqua dentro un secchio bucato, e si rimane alla fine con la sete. Chi sono gli altri, poi? I miei figli... mio marito: anche loro sono gli altri.

CRISTO - Per la famiglia il tempo tu lo trovi. Ma è per te che non ne lasci. Questo rischia di diventare un peccato di superbia... Non sentirti insostituibile.

MARIA - Quando il mio cuore è pieno da scoppiare, parlo con l'Angelo. Quelli che vengono da me, nessuno ascolta la voce dell'altro. Ognuno si porta dentro le sue pene, in me trovano qualcuno che li ascolta, non sono più soli. Le parole sciolgono il male. Una madre, una moglie, un marito, dei ragazzi, il padre: io gli dico che li ho visti, che stanno bene e sono in un bel posto accanto a Dio. È così che ritrovano la pace.

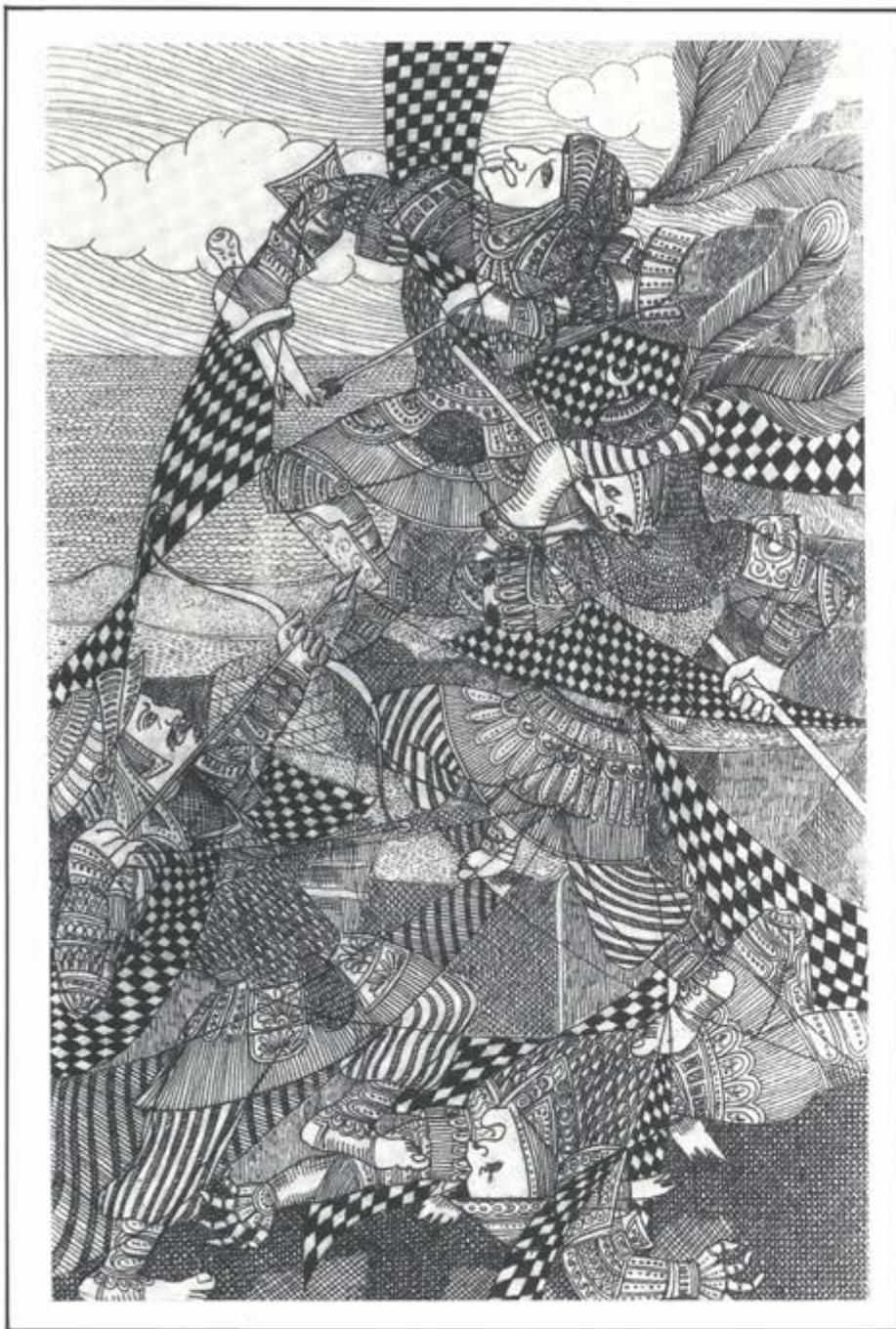
CRISTO - Tu glielo dici, dove vanno.

MARIA - Devono passare una quarantina di giorni, prima che io li veda. Fanno un periodo di attesa, lo sapete... E dopo sono accolti.

CRISTO - Sì. Poi stanno con me. Tu puoi parlare con loro perché di questo potere fai uso con saggezza. Solo in qualche caso, raro e particolare, possono riprendere contatto, i vivi e i morti. E tu ne sei tramite.

MARIA - Ho accettato per amor vostro. Ma





adesso si è creata in me un'ansia di sapere.

CRISTO - Sono venuto anche per questo.

MARIA - Perché avete scelto proprio me? Non sono più buona di altre donne. Neppure più religiosa. Ignorante, poi...

CRISTO - Sono tante le donne come te. Donne che vanno tardi a dormire e si alzano presto. Capelli aridi, senza piega. Se sono ben pettinate, è perché lavorano fuori. E allora, orario d'ufficio e poi casa. Gestì ripetuti. Ritmi impossibili, se non fosse l'amore a sostenerli. La gente non si accorge della forza straordinaria che ogni essere umano possiede, solo che voglia usarla. Donne, ma anche uomini. Un reciproco donarsi. Non per forza, come si vive tante volte la vita. Tu restituisce ai gesti quotidiani il valore divino.

MARIA - La gente non se ne accorge. Chiede il miracolo...

CRISTO - La gente non si rende conto di vivere in mezzo ai miracoli.

MARIA - Sono così ostinati nella ricerca di quella che credono la felicità... Come faccio a spiegarlielo?

CRISTO - Non ci riuscirai.

MARIA - E allora che cosa devo fare?

CRISTO - Quello che hai fatto sempre. Molte sofferenze tu sai alleviarle. Altre rimangono, e sono il segno del mondo. Capiranno quanto possono amarsi anche nella sofferenza e se tu li amerai come io li ho amati, sarà più facile per loro capire.

Cristo si alza in piedi.

MARIA - Te ne vai, Signore?

CRISTO - Devo andare. Molti amici sono morti. E non mi è stato possibile fare niente per loro.

MARIA - Tu sei il Signore, e non hai potuto aiutare i tuoi amici?

CRISTO - Ho rispettato la loro libertà. Hanno scelto il potere... il successo, il benessere ad ogni costo. Piaceri attraenti. Provocazioni a chi ha creato tutte le cose, e agli uomini ha dato la possibilità di servirsene senza diventare schiavi. Hanno la libertà, che è un dono: della libertà non li voglio privare.

MARIA - Ma tu sei triste.

CRISTO - Sì. Sono degli amici. E forse non li vedrò più.

MARIA - Pregherò per loro.

CRISTO - Tu puoi parlargli. Sei una donna, della stessa loro natura. Forse ti ascolteranno.

MARIA - Dove posso incontrarli?

CRISTO - Uno è qui. I mezzi di cui dispone può voltarli al bene oppure al male. Il denaro, il successo, l'ambizione possono indurre ad abbandonare una strada iniziata nel desiderio di far bene. Scrivere in un modo o appena in maniera un po' diversa. Indurre a riflettere oppure distogliere... Scavare nelle profondità dell'animo, oppure turbarlo e scandalizzare... Cercare la notizia per amore della verità o inventarla, o distorcerla appena appena, per amore della professione... Questo lavoro che oggi consente alle azioni degli uomini di moltiplicarsi, unendo la gente in dialogo, è in bilico tra bene e male; l'ambiguità del suo uso è il rischio di oggi. Si può scegliere questo versante o l'altro. Oggi è venuto da te un uomo. Ma tu non lo hai fatto entrare.

MARIA - Se accettavo le sue proposte, avrei fatto peccato di orgoglio. Devo confrontare le mie forze, porre dei limiti alle mie possibilità. Non mi hai avvertito anche tu, del rischio di sentirsi indispensabili? Attraverso i mezzi di cui quell'uomo dispone, si moltiplicheranno le persone che vengono qui a domandare. Lui ha usato tutti i mezzi, per far cedere la mia umiltà...

CRISTO - Tu puoi guidare quell'uomo. Le tue parole di consolazione devono uscire dal chiuso della tua casa: chi le ascolterà potrà averle ad esempio per pronunciare di uguali, per altri. Tu sarai ancora meno padrona del tuo tempo. Ogni tuo segreto rischierà di essere sulla bocca di tutti. La tua famiglia vivrà spiata da una folla sempre nuova di questi, famelici e ingrati. Ma in ciascuno troverai un uomo che soffre. Troverai me.

MARIA - Fino al sangue.

CRISTO - Non puoi conservarti per pochi. O tutti o nessuno. Fino al sangue, sì. Adesso è il momento di far entrare chi non hai ricevuto prima. Il pettegolezzo si muterà in parole e la chiacchiera in discorso. Sarai tu a rendere ancora possibile l'incontro con me. *Cristo esce. Al suo passaggio la porta si apre, poi si richiude.*

MARIA - Signore! Farò come vuoi tu. *Si guarda intorno cercando l'Angelo.*

Angelo! Mio Angelo!...

Un frullo d'ali.

Aiutami!

La porta si apre senza che nessuno abbia bussato. Compare lo stesso uomo di prima, ma vestito con un giubbotto jeans e una cinepresa in mano.

OPERATORE - Devo chiederti molte cose.

MARIA - Che cosa, mi vuoi chiedere?

OPERATORE - Per me, prima di tutto.

MARIA - Chi sei?

OPERATORE - Un uomo, come tanti.

MARIA - Ti ascolto.

L'operatore depono la cinepresa. Siede sullo sgabello di fronte a Maria. Si tiene il capo fra le mani. Quando alza lo sguardo, si fa buio.

FINE

A pag. 87, dall'alto in basso, Gabriele Lavia (Arlecchino) nel «Feudatario» di Goldoni, saggio di diploma di regia all'Accademia Silvio D'Amico, 1966. Rosa di Lucia, Angela Cardile e Roberto Bisacco in «Rosa Dolly» di Maricla Boggio e Valeria Moretti, regia di Ugo Gregoretti, 1983. In questa pagina un'acquaforte di Tonino Caputo recentemente esposta alla Baraccia di Roma. Caputo, leccese, divide la sua attività fra Roma e New York.

VERONA GLI DEDICA UNA GRANDE ESPOSIZIONE

MONTRESOR, UN ARTISTA DEL RINASCIMENTO A NEW YORK

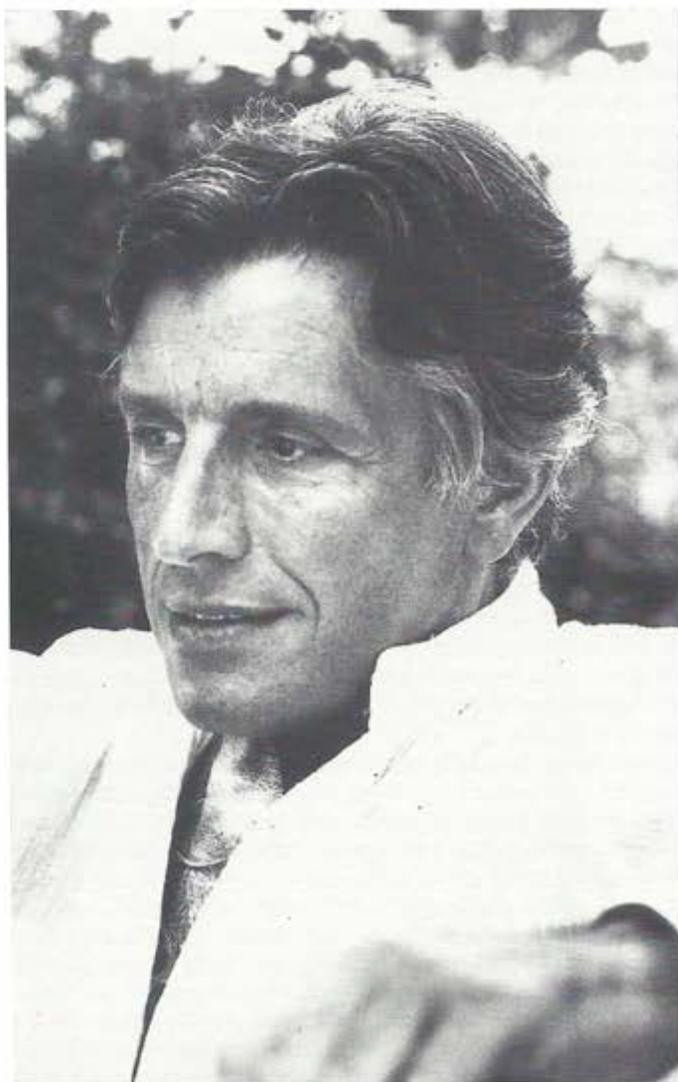
È regista di opere liriche e di film, dipinge e illustra libri per bambini, scrive sceneggiature e commedie: tutto ciò — dice questo figlio del Veneto emigrato negli Stati Uniti — «per divertirsi» - Gli studi all'Accademia di Venezia, le prime esperienze al Centro Sperimentale di Cinematografia e, in America, l'incontro e la collaborazione con Menotti - Pilgrimage, successo di critica a Cannes, e La Messe dorée, con Lucia Bosé - I recenti allestimenti di Zelmira di Rossini e del Falstaff di Verdi all'Opera di Roma - In autunno, a Bruxelles, prima della sua commedia Daybreak, che pubblica Hystrio, e poi, forse, un film a Hollywood.

SILVIA BORRROMEO

Il suo nome, in una traduzione dal francese un po' approssimativa, significherebbe «Benedetto il mio tesoro». In realtà Beni è il diminutivo di Benedetto e il Veneto è pieno di persone che portano il suo insolito cognome, anche se di Beni Montresor noti in tutto il mondo c'è solo lui. Dice di avere tredici anni e degli antenati «birichini», come lui, tra i quali un principe Montresor che è il protagonista di uno dei racconti di Edgar Allan Poe. Anche se la sua presenza è stata più costante nel mondo della lirica, come regista, scenografo e costumista, l'arte per lui rappresenta qualcosa di totale. E infatti disegna, dipinge, scrive, fa lo sceneggiatore e il regista cinematografico. È insomma un contemplativo molto impegnato e non si fa fatica a credergli quando dichiara di essere un visionario. I giornali americani lo hanno definito *The renaissance man*, ma lui dice che ciò lo stupisce e che «tutte quelle cose» le fa perché si diverte, allo stesso modo di quando da bambino costruiva i teatri delle marionette.

Beni Montresor è nato a Bussolengo, in provincia di Verona e racconta che il giorno della sua nascita c'era una festa nel paese ma, poiché il parto di sua madre era molto difficile, fu chiesto alla banda, che accompagnava la processione, di smettere di suonare mentre passava davanti alla sua casa. Montresor ricorda che la sua precoce passione per il teatro creava in casa un'atmosfera molto tesa. «Passavo tutte le sere in palcoscenico a provare o a dipingere le scene. Rientravo molto tardi e trovavo immancabilmente la porta di casa sprangata. Tutti non facevano che dirmi "Che testa dura che hai". Suo padre faceva il falegname. «Io odiavo l'idea di fare mobili. Un giorno mi ordinò di mettere le maniglie alle porte di una camera da letto. Distratto com'ero le misi tutte sul lato delle cerniere».

E lì, nella sua casa di campagna, dove dice di passare ore in silenzio ad ascoltare la natura, ritorna spesso quando non è impegnato nelle *tournées* o decide di allontanarsi qualche tempo dalla città dove attualmente vive, New York. Nel suo appartamento americano l'atmosfera è sobria e quasi monacale. E la cosa formidabile è che i mobili se li è costruiti da solo. I muri della sua casa sono bianchi e lo sono sempre di più «per-





ché ogni volta che li faccio dipingere li spoglio di qualcosa. Più vuoti sono più mi sembrano silenziosi». Montresor vive da solo (non è sposato, non ha figli) ascoltando musica e rileggendo i classici. Il bisogno della solitudine, essenziale al suo essere artista, ha prevaricato l'altro suo desiderio: quello di circondarsi di persone affettuose, di amici, lontano dalle mondanià. Eppure, in ogni città del mondo, dove si reca per lavoro, non vive mai in albergo, ma sempre a casa di amici discreti coi quali chiacchierare intorno alla tavola da pranzo. In qualunque posto si trovi cucina quasi ogni sera gli spaghetti. «Lo faccio perché non posso vivere senza pasta e per far felice gli amici». Amici che si chiamano Federico Fellini, Carla Fracci, Jeanne Moreau.

Dopo avere studiato al liceo artistico di Verona entra all'Accademia di Belle Arti di Venezia per studiare pittura. «Ci andai senza dirlo a nessuno. Quando mio padre lo seppe disse che se volevo morire di fame potevo pure fare il pittore». A Venezia Montresor si sente figlio di Tiziano, Giorgione, Veronese, Tintoretto, Carpaccio. «Si sono presi tutto lo spazio pensavo, senza lasciarmi neanche un piccolo angolo per dipingere».

Poi fu la volta di Roma. Ci andò raccontando che andava in pellegrinaggio. Alla Rai incontrò Giuseppe Patroni Griffi che gli fece fare l'adattamento radiofonico di *Il ritratto di Dorian Grey* e lo indirizzò al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma per imparare i primi rudimenti di scenografia. Dopo alcuni mesi vinse una borsa di studio grazie al suo insegnante Virgilio Marchi che era stato lo scenografo di Pirandello negli anni Trenta.

Come capita spesso ai giovani talenti italiani, emigra negli Stati Uniti. Là un'amica lo presenta a Gian Carlo Menotti al quale i suoi bozzetti piacciono molto. «Mi incaricarono di fare le scene e i costumi per la loro opera, *Vanessa*, che sarebbe stata rappresentata al festival di Spoleto». Dopo l'esordio promettente, in poco tempo fa una carriera strepitosa, lavorando per i più prestigiosi teatri d'opera del mondo: dal Metropolitan di New York alla Scala di Milano, all'Opéra di Parigi. I famosi interpreti, cantanti o ballerini, che vengono diretti da lui si sentono liberi e rispettati, ma lui riesce a farli muovere tra le sue scenografie come dei veri attori, Joan Sutherland, la sera della prima di *Esclarmonde*, un'opera poco conosciuta di Mas-

senet, gli disse: «Beni, tu non sai come mi sento bene nelle tue scene». Alla fine del balletto *Il cappotto*, il protagonista, Rudolf Nureyev, al momento degli applausi, dietro al sipario, «mi fissò con gli occhi persi di un bambino per un momento interminabile e mi baciò sulla bocca». Nel 1966 vince quattro Tony nomination come regista de *Il Flauto magico* di Mozart per il New York City Ballet a Broadway. Nel 1972 al festival di Cannes viene presentato un film, *Pilgrimage*, scritto e diretto da lui. Di questo film Colette Godard ha scritto: «Raramente il male dell'adolescenza è stato mostrato con tanta impudicizia. Un uomo solo in un vasto spazio deserto». Lucia Bosé e Maurice Ronet sono gli interpreti di un altro suo film, *La Messe dorée*. Il film più volte censurato perché molte scene erano giudicate improponibili; i temi trattati erano infatti il sadismo, il masochismo, il voyeurismo, l'omosessualità, l'onanismo, l'incesto. Ma solo in un secondo tempo Montresor dice di aver letto De Sade.

Però la sua attività più insospettabile è la letteratura per bambini che gli ha fruttato il Caldecott Medal, il più importante premio americano di narrativa infantile. Per Montresor i bambini non sono né quelli di Spielberg né quelli di Saint Exupéry, ma sono coloro che riescono a vedere, come gli artisti, ciò che non si vede normalmente. «I bambini danno risposte incredibili che stimolano la mia fantasia. Quando mi hanno chiesto di fare il mio primo libro per loro ho accettato con entusiasmo perché era come ritrovare il teatro della mia infanzia». Una sera si reca con il figlio di una sua amica a vedere uno spettacolo di Balanchine. Tutti e tre vanno poi al Metropolitan per vedere la sua *Esclarmonde*. Montresor racconta che durante lo spettacolo si voltò più volte a guardarli, Balanchine e il bimbo, e sul loro viso ricorda «c'era la stessa identica espressione: lo sguardo incantato di due bambini». Le sue favole sono sempre illustrate dai suoi disegni e due di esse, *La infanta* e *Le streghe di Venezia*, sono state trasformate in balletto con le musiche, rispettivamente, di Daniel Brewbaker e Philip Glass. In una favola intitolata *A monster lurking behind the door* Montresor racconta di un bambino terrorizzato da un mostro che lo segue dappertutto perché, secondo lui, lo vuole mangiare vivo. Quando il mostro riesce a prenderlo spiega al bambino che lo inseguiva solo per parlargli. Ma la morte sta portando il mostro stanco in un posto dove può riposare





perché è troppo tardi. Il racconto si chiude con il bambino che corre dietro al mostro per dargli la luna che una sirena gli aveva donato per consolarlo delle sue paure.

In Italia Montresor, negli ultimi due anni, ha avuto due strepitosi successi all'Opera di Roma con la *Zelmira* di Rossini e il *Falstaff* di Verdi. Di entrambe le opere i maggiori quotidiani italiani e internazionali hanno parlato come di un vero trionfo, un prodigio; delle sue immagini hanno detto che erano talmente belle che toglievano il respiro; lui venne definito un incantatore del palcoscenico, un poeta visionario.

Montresor prima di disegnare le scene e i costumi di un'opera, prima di impostarne il progetto di regia, ascolta lungamente la musica e le prime sensazioni che prova sono quelle dei colori e della luce. «Quando ero giovane le prime possibilità espressive che scoprii furono quelle che mi permettevano di creare immagini su diversi piani sonori con parole e suoni». I critici hanno spesso detto che le sue coreografie sono sonore. «Per me la scenografia è questo: tradurre visivamente la musica. Quando la musica e l'immagine sono tutt'uno, per me è l'estasi». Ultimamente ha riscoperto questi versi di Shakespeare: «To hear with eyes belongs to love's fine wit».

In un certo periodo le scene di Montresor erano piene di oro e di specchi. Perché? «Se copri di specchio la parete di una stanza, la stanza riflettendosi nello specchio, si raddoppia. Grazie all'immagine duplicata e rovesciata essa acquista una dimensione irrealistica. Se poi copri di specchio due delle pareti, le due che sono l'una di fronte all'altra, la stanza si moltiplica all'infinito. Davanti a te e dietro di te appaiono due strade senza fine e la dimensione irrealistica diventa ancora più fantastica e inquietante. Se infine copri di specchio una terza parete (il palcoscenico è fatto di tre pareti), la dimensione irrealistica si sviluppa al suo massimo. L'immagine della stanza si moltiplica in tutte le direzioni possibili creando un immenso, indecifrabile labirinto. D'un tratto ti sembra d'essere al centro dell'infinito, reale ed irrealistico, trasparente e misterioso, quotidiano e solenne».

Non sarebbe anche un pittore se non fosse così affascinato dalla luce e dai giochi delle tinte. Durante l'estate prossima Verona ospiterà una mostra dedicata a lui dal titolo *La magia di Montresor*, mostra che include tutti i bozzetti e i costumi provenienti dai teatri nei quali ha lavorato e che era stata già presentata a New York, per festeggiare i suoi vent'anni di carriera. Con l'occasione la casa editrice Novecento di Palermo pubblicherà la sua autobiografia corredata da un testo del critico musicale di *Newsweek*, Alan Rich.

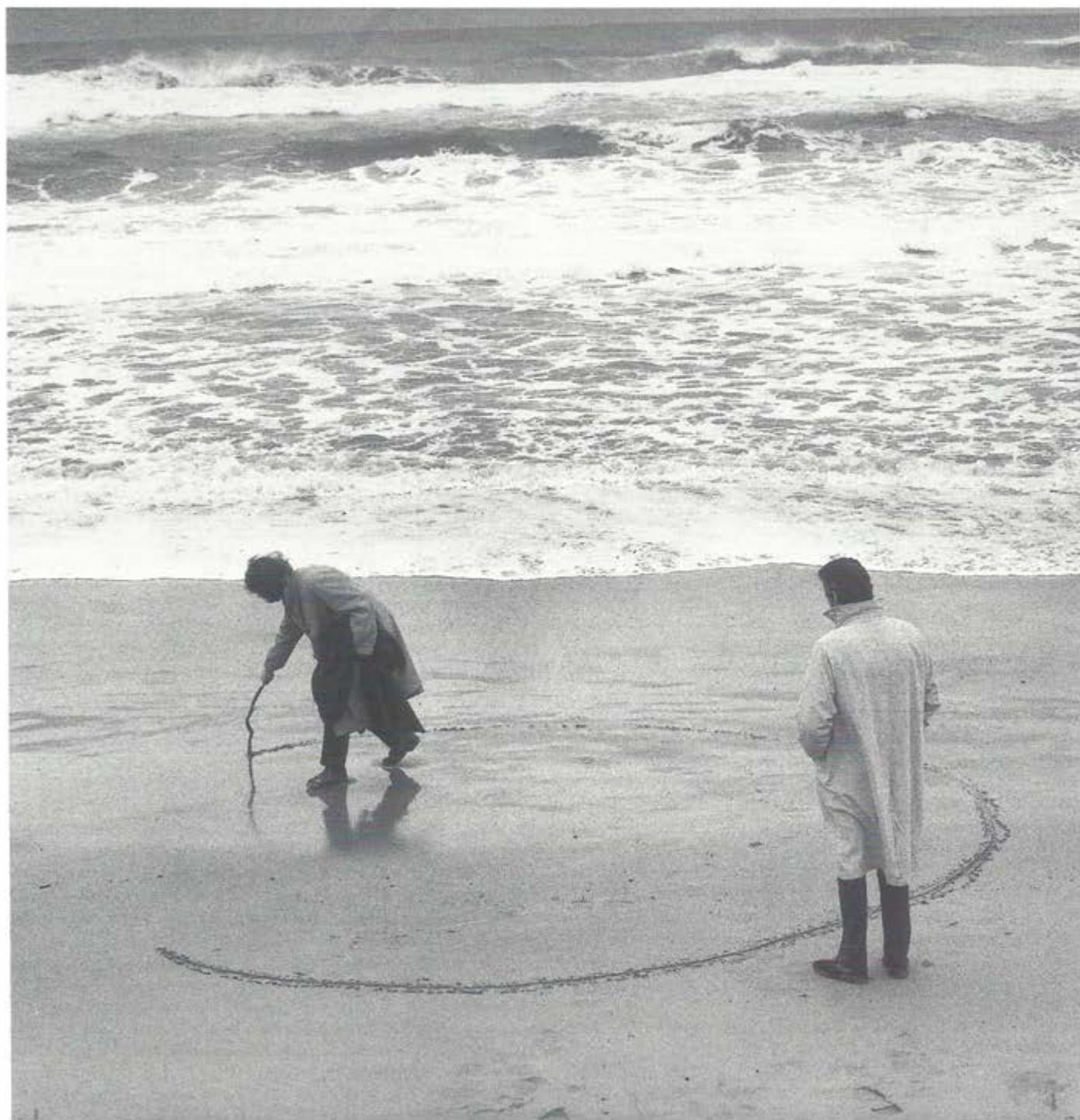
L'autunno prossimo in Belgio il Nouveau Théâtre de Belgique presenterà *Le sentiment du matin*, adattamento teatrale di *Daybreak*, il suo prossimo film che doveva avere come protagonista Vittorio Gassman. Quando Montresor gli propose di interpretare il film, dicendogli che sarebbe stato un soggetto con molto silenzio, Gassman rispose: «Meno male. Abbiamo fatto tutti troppo rumore». Ma non vedremo Gassman in *Daybreak*, a Hollywood i produttori stanno contrattando per avere altri interpreti, in vista anche di un secondo film, *You and I*. Si fanno i nomi di Mickey Rourke, Shirley Mc Laine e Cecilia Peck, figlia dell'illustre Gregory. □

Nelle illustrazioni, a pag. 89, Beni Montresor in una recente immagine. A pag. 90, con Federico Fellini a New York, negli anni Sessanta. A pag. 91, mentre dirige il suo primo film, «Pilgrimage» (1972) e, sotto, nella sua casa di campagna presso Verona, in epoca più recente, con Carla Fracci e alcuni amici. A pag. 92, ancora con la Fracci davanti alla Scala e, sotto, all'inaugurazione dell'esposizione «The Magic of Montresor» al Lincoln Center di New York, mentre saluta Roberta Peters, presente Mrs John Barry Ryan, figlia di Otto Kan.

MONTRESOR AUTOBIOGRAFICO

AUTORITRATTO DI ARTISTA ITALIANO A NEW YORK

Pubblichiamo alcune pagine dell'«autoritratto» scritto per il volume edito in occasione dell'esposizione che Verona ha dedicato alla sua opera.





Wagner aveva quel grandioso ideale del *Gesamtkunstwerk*; ma, usando parole più quotidiane, si può dire che lo spettacolo operistico è formato dalla parte musicale (la più importante) e dalla parte visiva, di cui sono responsabili il regista, lo scenografo e il costumista.

A volte i registi sono i veri creatori di tutta la parte visiva. Registi dall'impronta così forte che sembrano muovere la mano dello scenografo e del costumista. Ma questo non succede spesso.

Nell'opera il regista è considerato il padrone dello spettacolo. A lui spetta la scelta dello scenografo, del costumista, del coreografo, del datore di luci, eccetera. Ufficialmente è così, ma la realtà è ben diversa.

Ho lavorato con il regista che mi lasciava fare, e si limitava a usare quello che avevo immaginato; con il regista che veniva da me con un'idea dello spettacolo, e finiva con l'accettare una completamente diversa. Un famoso regista tedesco (non faccio il nome perché è morto) mi chiese una scenografia tutta nera per un'opera di Rossini; lavorando con me si convertì ai colori più brillanti. Ma c'è anche il regista al quale io ho offerto il lavoro; il regista che ha voluto lavorare con me perché faceva bene alla sua carriera e quello che non ha voluto perché avrei offuscato il suo nome o perché aveva paura di me. C'è infine il collerico, quello che reagendo al mio irrefrenabile bisogno di mettere il naso dappertutto, finiva per l'esplosione con questa frase: «Ma perché non fai tu il regista!» I miei matrimoni con i registi sono sempre stati difficili; con direttori d'orchestra, cantanti, compositori invece c'è sempre stato un rapporto di facilità gioiosa.

Ero al Covent Garden per *l'Elisir d'amore*. Le scene ed i costumi arrivarono sul palcoscenico, e fu uno shock. Troppi colori, troppo forti. Il regista (me lo raccontò dopo), non abituato alle mie scene, pensò al disastro. E in giro, me ne accorsi, c'era una specie di panico. Una mattina John Pritchard mi fa chiamare. Come mi vede, ferma l'orchestra, e preoccupato mi fa: «Beni, ho sentito dire che spruzzerà le scene di grigio».

«Non è vero. C'è solo da finire le luci», ribatto io, non capendo.

«Meno male!» esclama sollevato John, «Non sai quanto mi stimola dirigere con i tuoi colori davanti agli occhi!»

Qualche anno prima ero nello stesso teatro per *Benvenuto Cel-*

lini di Berlioz. Anche allora c'era atmosfera turbolenta. John Dexter, che debuttava come regista nell'opera, non faceva che urlare; ed io, che non so urlare, non facevo che corrergli dietro per cercare di parlargli. George Solti, a quel momento musical director del Covent Garden, un giorno mi fa chiamare nel suo ufficio. Non lo conoscevo; l'avevo solo visto passarci davanti con la sua faccia sempre abbottonata. Anche lui è contro di me e mi farà spruzzare tutto di grigio, mi dicevo andando verso il suo ufficio.

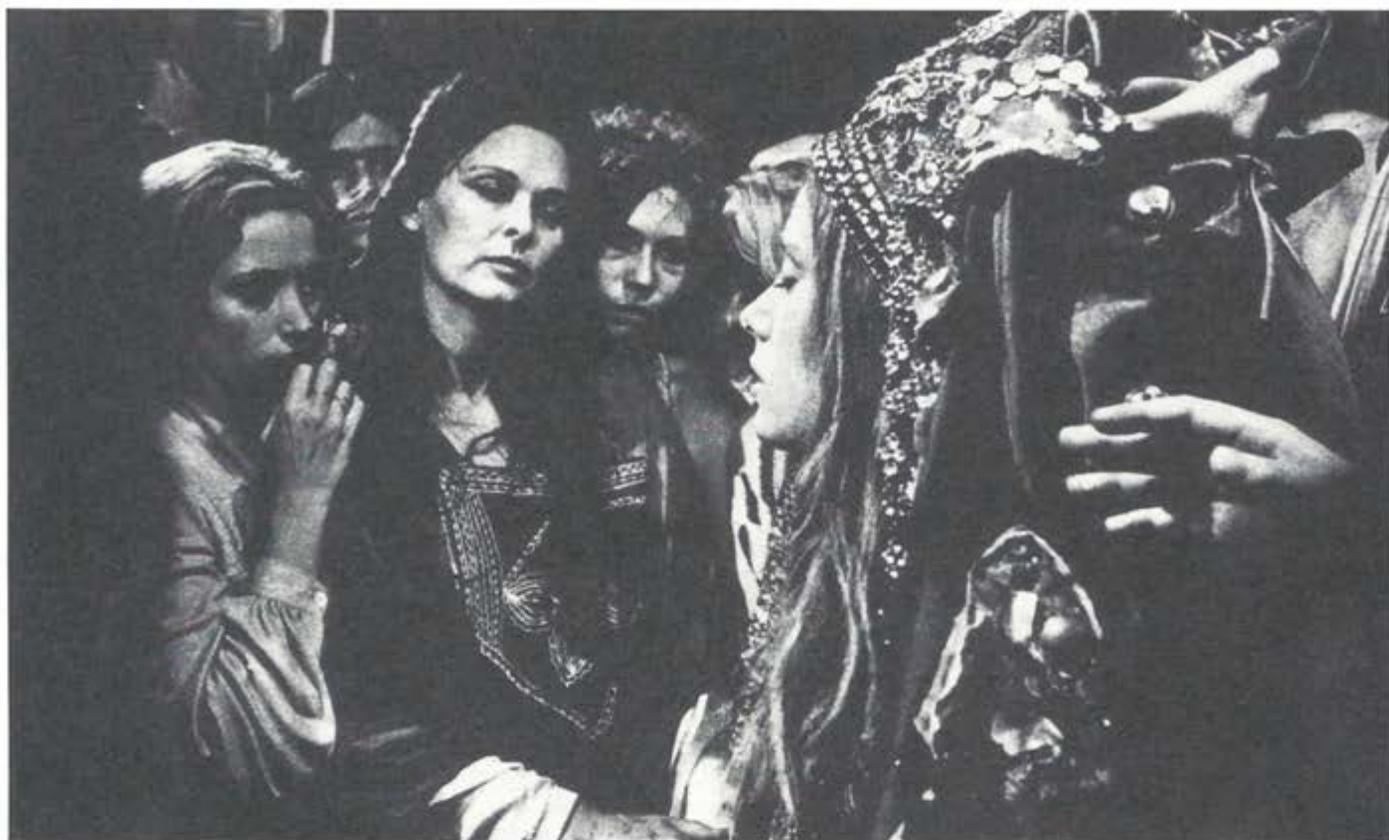
Appena entro, Sir George mi fa: «Signor Montresor, lei è un artista che ha una visione forte. Io ho qui un altro spettacolo per lei. Una nuova opera che ha bisogno del suo coraggio». Dopo San Francisco, *Esclarmonde* fu portata al Metropolitan. Lo spettacolo era nato con il velo frontale; doveva restare fisso per tutta la serata. Le immagini sceniche acquistavano così una sofficità che corrispondeva alla morbidezza della musica. L'idea, naturalmente accettata dal regista, era stata sperimentata con successo a San Francisco; ma quando al Met iniziano le prove, il coro si ribella. Non vuole cantare dietro il velo «perché spegne le voci» (idea confutata scientificamente). Togliergli vorrebbe dire rovinare la qualità visiva dello spettacolo. Pronto, il regista chiede di levare il velo. Joan Sutherland, appena lo vede salire, grida: «Fatelo ritornar giù! Non è così che Mr. Montresor ha concepito lo spettacolo!» Il velo ridiscende tra il silenzio di tutti, e i sorrisi imbarazzati del regista.

Quando ero a Glyndebourne per *Pelléas et Mélisande* (era il mio secondo spettacolo), mentre preparavamo le luci ci fu un momento molto difficile. Carl Ebert, un caro vecchio uomo tedesco considerato da molti un maestro, voleva tutto molto scuro. A me non piaceva. Per me tutto quel nero non era come la musica di Debussy. Lo dissi a Ebert, il quale seccato esclamò: «Beni, tu non hai letto il libretto. Ecco, leggi cosa dice: *Il fait noir*».

«È la notte di Debussy», rispondo io, giovane e impertinente scenografo, «Ascoltando Debussy io non vedo il nero».

Dopo la prima, a cena a casa dei Christie, accanto a me c'è seduto un signore francese, che a un certo punto mi fa: «Signor Montresor, ho sentito dell'incidente del nero. Voglio dirle che io sono d'accordo con lei».

Io, contento, gli chiedo: «Lei chi è?». «Sono Francis Poulenc», mi risponde.





Era uno dei primi film ai quali lavoravo. Facevo i costumi. Si chiamava *Nella città, l'inferno* e aveva come protagonisti Anna Magnani e Giulietta Masina, entrambi recenti vincitrici dell'Oscar.

Il produttore mi disse di chiamare la Magnani, e di fissare con lei un appuntamento per parlare dei costumi. Mi disse: «La signora sa molto bene cosa vuole», che io interpretai: «La signora è molto difficile». Tutti ne parlavano; la sua recente consacrazione hollywoodiana, pensai, non l'avrà certo addolcita. Lei era l'imperatrice del cinema italiano; io ero un ragazzo appena uscito di scuola.

Fissai un appuntamento con la segretaria. Naturalmente, arrivai in anticipo. Aspettai, ma l'imperatrice non apparve. Nessuno si curò di dirmi cosa fosse successo.

Qualche giorno dopo chiamai di nuovo. Fu fissato un altro appuntamento. Andai, sempre in anticipo. La signora, di nuovo, non si fece vedere.

A quel punto, arrabbiato, dissi tra me: «Tu sei Anna Magnani, ma io sono Beni Montresor, e non ti prego più». La comica reazione di un ragazzo orgoglioso che aveva paura.

La Magnani, si fece viva di lì a una settimana di sua iniziativa. Mi fece dire di aspettarla alle undici nel suo camerino. Corsi allo studio alle undici in punto ma alle dodici non era ancora apparsa. Mi stava prendendo in giro? D'un tratto esplose giù al pianterreno la sua famosa risata. Stava salendo ridendo a squarciagola.

Quando mi vide mi fissò perplessa. I suoi occhi erano penetranti e sospettosi. Anche la sua segretaria e la sua sarta mi scrutarono con impertinenza. Con le tre donne c'era un grosso cane lupo dall'aria feroce.

Notai subito che la Magnani indossava una gonna che arrivava spropositatamente fino alle caviglie. A quel momento, l'orlo delle gonne era salito sino al ginocchio; tutte le donne a Roma le avevano accorciate. Cercando di essere disinvolto, indicai la gonna e dissi: «Perché così lunga?»

Non fece fiamme e fuoco. Si mise davanti allo specchio; sollevò la gonna fino al ginocchio e vidi due gambette ossute e arcuate che mi fecero rabbrivire.

«Guarda, guarda ragazzino» bisbigliò col viso accigliato. Ci fu un silenzio. Anche le altre due donne, certamente a conoscenza di quello scherzo della natura, non riuscivano ad aprir bocca. Finalmente, balbettando, ma con le parole di chi voleva insegnarle qualcosa, dissi: «Sì, vedo, ma se lei va in giro con le gonne così lunghe adesso che tutte le portano corte... tutti capiranno che lei ha qualcosa da nascondere...». Non sapevo quello che stavo dicendo.

La Magnani si voltò verso di me. La mia goffaggine l'aveva toccata.

«Posso provare a far qualcosa?» mormorai io.

«Sì», disse lei, «prova».

Andai da una mia amica sarta e le feci fare un vestito blu scuro dalla linea diritta, corto sino al ginocchio, e con una riga bianca larga tre centimetri che partendo dal collo pure bian-

co scendeva nel mezzo, sul davanti. Non sapevo il perché di quella riga bianca, ma d'impulso sentii che quella, era la cosa da fare.

Quando il vestito fu pronto l'avvisai. «Chissà se lo mette» mi dicevo, e nella mia testa ruotavano vertiginosamente previsioni catastrofiche. «Quella mi caccia via a calci e si fa fare i costumi da qualcuno con più autorità di me».

Venne puntuale. Indossò il vestito. Come si mise davanti allo specchio, una grande risata calda e buona le uscì prorompente dalla gola.

«Dio mio, guardate come sono bella!» esclamò come una bambina. Le gambe, ora ben in vista, non sembravano più storte. La riga bianca che scendeva nel centro del vestito le aveva, per un effetto ottico, miracolosamente raddrizzate. Il vestito la faceva anche più slanciata e giovane.

Si fece truccare e pettinare; poi, prendendomi sottobraccio, mi portò con lei giù nello studio.

Come apparimmo sulla porta, regista, produttori, operatore ed assistenti vari ci vennero incontro esclamando: «Signora Magnani, come le sta bene il costume! Com'è elegante!»

Anna Magnani, stringendomi a sé, disse con occhi lucidi: «È stato questo ragazzino qui. È stato lui che ha fatto tutto».

Mentre era terribile con i leccapiedi che le stavano sempre intorno per ingraziarsela, da me, sprovvisto principiante, accettava tutto. Volle anche avere un mio disegno (che non mi pagò, si diceva che era molto avara). Io ne ero incantato. Vederla recitare era un fatto magico, una sorpresa continua. La osservavo di nascosto mentre aspettava di girare, seduta nella penombra dietro alla scena, assorta, immobile. Era come assistere a qualcosa di misterioso, di cupo e di luminoso allo stesso tempo, a qualcosa che non ho mai più visto nella mia vita.

Un giorno era seduta davanti alla macchina da presa. Si stavano preparando per farle un primo piano. L'operatore non faceva che aggiungere, togliere, spostare e rispostare le luci. Non si decideva a dire che era pronto. Il tempo passava ed io vedevo che lei era sul punto di scoppiare.

«Mi dici cosa stai facendo?», la sentii chiedere all'operatore a labbra strette.

L'operatore balbettò qualcosa cercando di fare lo spiritoso. «Signora Magnani, sa, le sue rughe... sto cercando di farla bella».

Lei scoppiò come una furia. «Bella un corno! Le rughe, lasciamole. Così tutti vedono quanto ho sofferto. Io ne sono orgogliosa, idiota!»

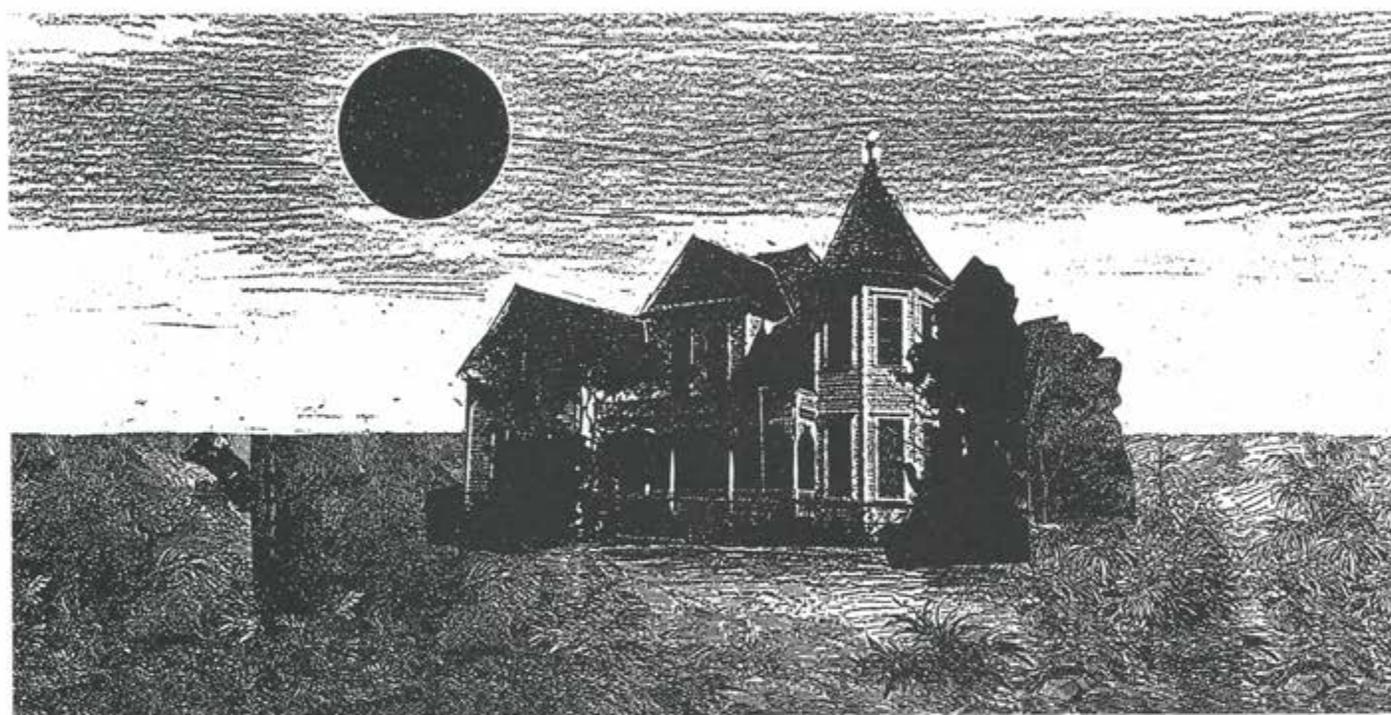
Fuggì dal set e per quel giorno non si fece più vedere. □

Nelle illustrazioni, a pag. 93, una bella immagine del primo film di Beni Montresor, «Pilgrimage». A pag. 94, Montresor scenografo e regista del teatro lirico: «Sansone e Dalila» di Saint-Saens. A pag. 95, Lucia Bosé in una scena di «Messe dorée», dal regista girato in un castello in Francia e, sotto, ancora un'immagine da «Pilgrimage». In questa pagina, altre due messinscène teatrali di Montresor: «La sonata degli spettri» di Strindberg e «L'amore delle tre melarance».

DAYBREAK (CERIMONIA D'AMORE)

una commedia di BENI MONTRESOR

© BENI MONTRESOR 31 West 12th Street New York, NEW YORK 10011 (212) 242.88.87



I disegni che illustrano la commedia sono stati eseguiti per *Hystrio* dall'Autore

DEDICA

Emily Montresor, alla cui memoria è dedicato questo testo, viveva sola nella grande casa del New Jersey che era appartenuta ai suoi genitori. Io la sentivo spesso dire che bisogna imparare a dire grazie alla vita.

B.M.

La scena è formata da uno spazio vuoto chiuso da tre pareti bianche. Due passaggi sulla sinistra corrispondono a due passaggi identici sulla destra. Un fondale di tulle bianco, a volte trasparente a volte no, divide orizzontalmente la scena in due zone: la zona davanti, quella davanti al tulle, la zona dietro, quella dietro al tulle. Mobili ed attrezzi, ridotti al minimo, vengono portati o spinti in scena dagli attori. È quasi l'alba. Il suono, in distanza, di qual-

che camion che attraversa un paesaggio desertico. Un'automobile si avvicina. Sembra che si fermi. Invece riprende. Poi, bruscamente, si ferma. Il rumore di una portiera che si apre. I passi incerti di qualcuno che si avvicina.

Un uomo entra in scena nella zona di fondo. È sui sessant'anni. Sembra un intellettuale, forse un professore o uno scrittore. Ha l'aria stanca, stralunata. Attraversa la scena ed entra nel passaggio che gli sta di fronte, evidentemente una cabina telefonica. Il suono del ricevitore che viene staccato e di tre monete che cadono nell'apparecchio. Il telefono sembra libero, ma il ricevitore è bruscamente riappeso. Le tre monete riescono fuori.

L'uomo rientra in scena, assorto. Rimette le monete in tasca. Riattraversa la scena, esce. Rumore dell'automobile che si rimette in moto. L'automobile si allontana.

La luce dell'alba cresce. Il rumore dell'automobile ritorna. Si avvicina lentamente. Si fer-

ma. La portiera si apre. I passi dell'uomo ritornano. L'uomo rientra in scena nella zona davanti. Sbirchia attraverso il tulle come si trattasse di una finestra. Si guarda intorno con l'aria colpevole di un ladro. Si siede su di una poltrona di vimini. Chiude gli occhi. Una delle sue mani cerca qualcosa nella ta-

I PERSONAGGI

LOUISE DUMAS
PETER HENKEL
SAM RYAN
JULIE RYAN
ALICE RYAN
DANIEL RYAN
IL GUARDIANO DEL TEATRO

IN TEXAS, OGGI

sca dei pantaloni. Ne tira fuori una lettera tutta spiegazzata. L'uomo riapre gli occhi. Fissa la lettera. La sua voce registrata rompe il silenzio.

VOCE DELL'UOMO - (Fonda, commossa) Tu eri mio fratello, mio figlio, mio padre... il padre che ho sempre cercato.

Quando ero bambino mio padre non faceva che urlare. Poi, un giorno, un silenzio profondo cadde tra noi. Un silenzio che finì mai? L'uomo stacca lo sguardo dalla lettera e vede un bambino di sei anni in pigiama che entra come un sonnambulo nella zona di fondo. Si ferma in un angolo e fa pipì.

UOMO - (Sottovoce) Daniel!

Il bambino si volta spaventato. Vede l'uomo e corre via. L'uomo si alza. La faccia del bambino riappare dietro al tulle. Sbirchia l'uomo sospettosamente.

UOMO - Daniel, non sai chi sono?

Il bambino scappa via di nuovo. L'uomo esce di scena ed appare nella zona di fondo. Va verso il vano da dove è sparito il bambino. Evidentemente, da dentro, il bambino lo sta guardando.

UOMO - Non sai chi sono, Daniel?

Il rumore di un'automobile che si sta avvicinando fa girare l'uomo dall'altro lato. Una portiera che si apre. Passi che si avvicinano incerti. Una donna di mezza età entra in scena con una sporta piena di cibo. La donna fissa l'uomo inquisitivamente.

DONNA - (Togliendo la sigaretta dalla bocca) Buongiorno.

La donna, molto elegante, si muove semplicemente eppure con sofisticazione. Dà l'impressione di essere qualcuno di importante, di famoso, forse un'attrice di Hollywood.

DONNA - Cerca qualcuno?

UOMO - (Imbarazzato) Immagino che stiano ancora dormendo.

DONNA - Sì... Si svegliano tardi. È appena l'alba. (Sorridendogli, quasi obbligandolo a seguirla) Ma intanto perché non entra in casa a prendere una tazza di caffè? (Avvicinandosi) Su, venga.

La donna esce di scena.

UOMO - (Forzato a seguirla) Va bene. D'accordo.

La donna e l'uomo rientrano nella zona davanti.

DONNA - (A bassa voce) Sì, dormono ancora. (Indicando qualcosa) La televisione ancora accesa! Accesa tutta la notte. (Spegnendola) Il nostro paese delle meraviglie, più strano di quello di Alice. (Voltandosi verso l'uomo ed offrendogli una sedia) Si sieda. E non guardi il disordine che c'è. Mi dia due minuti, e le preparo un caffè delizioso.

L'uomo si siede. La donna mette un po' d'ordine. Ripone il cibo nel frigidaire, prepara la macchinetta del caffè. Non smette di parlare.

DONNA - Stava aspettando da molto?

UOMO - No. Da qualche minuto.

DONNA - Perché va in giro così presto la mattina? Lei è come me. Non le piace dormire.

UOMO - No, non si tratta di questo. Ho guidato tutta la notte.

DONNA - Tutta la notte. Non ha paura di addormentarsi al volante?

UOMO - Sì. Ma non potevo fare altrimenti. L'uomo non vuol dare spiegazioni. La donna prepara le tazzine.

DONNA - Lei è un musicista, come Sam?

UOMO - No, scrivo. Commedie.

DONNA - Lei è nel teatro?

UOMO - Sì.

DONNA - E lei è?

UOMO - Scusi. Avrei dovuto presentarmi. Sono Peter Henkel.

DONNA - (Tentando di nascondere la sua sorpresa) Ah, Peter Henkel. Io sono Louise... e qualcos'altro.

La donna torna alla caffettiera. Agitata, non sa come riprendere l'interrogatorio.

PETER - (D'un tratto, inquisitivamente) Sam si alzava presto, una volta.

DONNA - (Teatrale, inventando, come cercando di nascondere qualcosa) Davvero? Sì, appunto. Non capisco perché stiano ancora dormendo. Probabilmente c'erano qui degli amici ieri sera. Devono aver bevuto un po' troppo. Succede, sa? Sì, è così, certamente è così. (Qualcosa attira la sua attenzione. Il bambino li sta spiando da dietro un passaggio della zona di fondo) Mi scusi un momento.

Louise corre fuori. Riappare dietro al tulle e si inginocchia davanti al bambino. Lo bacia, gli bisbiglia qualcosa nell'orecchio. Insiste perché venga in cucina ad incontrare Peter. Il bambino rifiuta.

PETER - (Quasi suo malgrado) Gli dica che sono zio Peter...

Il bambino non si muove. Louise ci rinuncia. Ritorna da Peter.

LOUISE - Dice che non ha uno zio Peter.

PETER - (Imbarazzato) Ci siamo parlati al telefono.

LOUISE - Non si preoccupi. Non lo sa che i bambini adorano mentire?

Prende la caffettiera e serve Peter. Peter beve controvoglia, turbato. Il bambino sospettoso; gli altri membri della famiglia che non si fanno vedere; questa donna che evidentemente recita una parte; e lui stesso perché è lì?

PETER - (Alzandosi bruscamente) Credo che devo andare. C'è una mia commedia che si sta provando non lontano da qui. Questa è la ragione per la quale sono da queste parti.

Volevo salutare, ma adesso non posso fermarmi.

LOUISE - (Capendo che non può trattenerlo) Bene. L'accompagno alla macchina.

Esce seguita da Peter. Riappaiono nella zona dietro. D'un tratto la donna afferra Peter per un braccio.

LOUISE - (Quasi supplicandolo) Perché non aspetta qualche minuto in più? Sono sicura che si stanno alzando. Se vuole, li sveglio.

PETER - No, non importa.

LOUISE - Ci resteranno male, quando sapranno che lei era qui. (In fretta) Li ho sentiti parlare spesso di lei.

PETER - Può darsi. Ma ora devo andare. Dica che mi è dispiaciuto di non averli visti.

Peter esce. Louise lo guarda andare verso la macchina. Nel passaggio che sta dietro a Louise si affaccia una giovane donna in camicia da notte in stato di avanzata gravidanza.

LOUISE - (Accorgendosi di lei, sorpresa) Non sapevo che eri già alzata.

GIOVANE DONNA - Sì, da un po'!

Le due donne si voltano a guardare la macchina di Peter che si sta allontanando.

LOUISE - Julie, lo sai chi è, non è vero?

JULIE - (Piano, tagliente) Sì.

LOUISE - (È chiaro che sta mentendo) Ha detto che ritornerà. (Per evitare di dire di più, prende Julie per la vita e la spinge verso l'uscio) Ho appena fatto il caffè. Vieni.

Il bambino arriva correndo nella zona davanti. Accende dei fiammiferi con i quali tenta

di accendere il gas. Entrano Louise e Julie. LOUISE - (Precipitandosi verso il bambino) Daniel! Che stai facendo!

DANIEL - Ho fame!

LOUISE - Sì, amore, ma dammi quei fiammiferi.

DANIEL - Non ho mangiato da ieri sera. Ho fame!

LOUISE - (Abbracciandolo e baciandolo, divertita) Daniel, amore mio, che bambino comandone che sei. Adesso vai a svegliare tua sorella. Portala qui, così facciamo colazione tutti assieme.

JULIE - Daniel, fai quello che Louise ti ha detto. Ubbidisci.

DANIEL - Ok, ok, in questa casa è Louise che comanda!

Daniel esce controvoglia.

JULIE - Ha ragione. In questa casa è Louise che comanda.

LOUISE - (Tentando un sorriso) E non ti va?

JULIE - Louise! Lo sai che saremmo tutti persi senza di te!

LOUISE - Dio mio, che responsabilità! (Rigirandosi verso la stufa) Ma adesso basta. Ci sono bambini da sfamare. E anche tu sei affamata. Nel tuo stato dovresti mangiare di più. Tesoro, siediti, e lasciami lavorare.

Julie, ubbidiente, si siede a tavola lasciando a Louise il controllo della cucina.

JULIE - Adoro guardarti mentre fai le cose.

LOUISE - Adoro essere guardata.

JULIE - Fai tutto così bene!

LOUISE - (Ridendo) Me l'hai già detto!

JULIE - (Ridendo, imbarazzata) Scusami.

LOUISE - Mi hai anche detto che invece tu sei tutta tua madre.

JULIE - Non è forse vero?

LOUISE - Come faccio a saperlo se non l'ho mai vista? Comunque, tesoro, credo che non stimi abbastanza tua madre. Ma se non fa altro che collezionare mariti miliardari!

JULIE - (Ridendo) E non degli spiantati come fai te!

LOUISE - Puoi ben dirlo! (Ironica) Tesoro, io non ho mai sposato i soldi. In compenso ho avuto così tanto amore! (Girandosi verso la porta) Eccolo qui il nostro piccolo affamato!

Entra Daniel.

LOUISE - E tua sorella?

DANIEL - Ho guardato nella sua stanza, e non c'era. Ho guardato nel bagno, e non c'era. Ho guardato dal papà, e lei era lì. Ma il papà vuole che stia con lui. Dice che è stanco e non vuole alzarsi.

LOUISE - (Colpita) Non vuole alzarsi?

JULIE - (Intromettendosi) Non ha dormito bene.

LOUISE - (In fretta, come per salvare Julie da altre spiegazioni) Adesso su, Daniel. La colazione è pronta. Anche te, Julie, adesso mangia. (Incomincia a servirli) Hai visto, Daniel, che buone cose che ti ho portato? Sono tutte cose che ti piacciono, non è così?

Il bambino, troppo occupato a mangiare, non risponde. Le due donne lo guardano divertite.

LOUISE - (Tra lo scherzo e la supplica) Ti piacciono, non è così? Perché stamattina non mi dici che sono la cuoca più brava del mondo?

O almeno del Texas? Perché non me lo dici, Daniel?

Il bambino getta le braccia al collo di Louise e la coper di baci. Julie ride.

LOUISE - (Tentando di liberarsi dall'abbraccio del bambino) Adesso mi soffochi, Daniel. Mi soffochi, amore! (Girandosi verso Julie)

E tu Julie, non mangi? Devi mangiare per due, lo sai no?

JULIE - Sì, ma non adesso.

LOUISE - E quando? (D'un tratto, quasi per caso) Julie, siete andati a prendere le analisi di Sam?

JULIE - (Colta alla sprovvista) Non so. Non credo che siano pronte. In quell'ospedale c'è un tale casino!

LOUISE - Ma non è il dottor Peterson che le ha fatte?

JULIE - (Imbarazzata) Sì, voglio dire, il dottor Peterson. Ma è Sam che dovrebbe andarle a prendere.

LOUISE - Potreste andarci insieme.

JULIE - (Ancora più imbarazzata) Perché? *Blackout. Quando la luce ritorna, nel fondo c'è un manifesto che annuncia: DAY-BREAK, una nuova commedia di Peter Henkel.*

Una macchina si sta avvicinando. Si ferma di colpo. Peter entra, più che mai stralunato. Si ferma davanti al manifesto. Poi entra in un passaggio. Lo sentiamo sbattere una porta come tentando di aprirla. Ritorna in scena. Entra nel passaggio di fronte. Lo sentiamo sbattere un'altra porta. Ritorna di nuovo in scena. Scoraggiato, si siede per terra. Si allunga sul pavimento. Le sue mani cercano qualcosa nelle tasche dei pantaloni. Tira fuori la lettera. La fissa, immobile. Un uomo grasso mezzo addormentato appare in uno dei passaggi. È il guardiano del teatro. GUARDIANO - E lei che fa qui? Sono le cinque di mattina.

PETER - (Rimettendosi in piedi) Sono Peter Henkel.

GUARDIANO - Ah, finalmente. Ho delle foto per lei. Hanno provato fino alle quattro. Adesso se ne sono andati tutti. Erano stanchi morti. Aspetti qui un momento che le porto le foto. C'è anche una lettera.

Esce e ritorna curiosando avidamente nel mucchio delle fotografie. Non può credere ai suoi occhi.

GUARDIANO - (Ridacchiando) Cos'è 'sta roba? È questo che stanno provando? Ma è un'orgia! Culi e cazzi al vento! Ma perché sono tutti insanguinati? (Dando le fotografie a Peter) Un'infrociata, né più né meno che un'infrociata.

Peter sfoglia le fotografie nervosamente, con rabbia.

GUARDIANO - (Dandogli la lettera) Questa è la lettera del regista. Un invito all'infrociata. Ma io adesso ritorno a dormire. Ci vediamo più tardi, ok?

Il custode esce. Peter apre la lettera furiosamente. Legge. Un'automobile si sta avvicinando. Si ferma lì accanto.

VOCE DI LOUISE - Signor Henkel! Signor Henkel!

Sorpreso, Peter fa qualche passo verso la voce.

VOCE DI LOUISE - Ma che bella sorpresa! Non avrei mai pensato di rivederla così presto. È qui che si sta provando la sua commedia, non è così.

PETER - (Imbarazzato, tenta di coprire le fotografie con la lettera) È così.

VOCE DI LOUISE - Me l'ero immaginato.

PETER - Non c'è nessuno.

VOCE DI LOUISE - Certo, è appena l'alba. Ma lo sa che casa mia è a due passi da qui? Perché non viene ad aspettare lì da me?

Rumore della portiera della macchina che viene aperta.

VOCE DI LOUISE - Su, venga. Non vorrà

star lì ad aspettare per delle ore? Su, mi segua con la macchina.

Peter esce di scena. La portiera è richiusa. La macchina riparte. Le luci si spengono. Un silenzio, poi una porta si apre nel fondo. I passi di Louise e di Peter si stanno avvicinando. VOCE DI LOUISE - Mi segua. Non abbia paura. Non la sto facendo entrare in una tomba. Il fatto è che la mia domestica è un'appassionata delle tenebre. Dice che nel buio tutto si preserva meglio... proprietaria compresa.

Louise entra nella zona di fondo. Si gira verso Peter ancora invisibile.

LOUISE - Aspetti lì un momento, altrimenti può sbattere il naso contro qualche statua. Apro le tende.

Entra in un passaggio. Delle tende vengono aperte. Entra nell'altro passaggio. Altre tende vengono aperte. Louise esce ed entra nella zona davanti. La scena è ora inondata di luce.

LOUISE - Su, ora venga. Venga avanti, mister Henkel.

Peter entra. Si guarda intorno meravigliato. Louise lo segue con occhi divertiti.

PETER - (Indicando qualcosa sul muro) Quella foto è una scena della «Donna di Parigi». (Indicando qualcos'altro) Quella là... Il film si chiamava «L'amante francese»... e questa foto qui è... (voltandosi verso Louise) Lei è Louise Dumas.

LOUISE - (Con un sorriso) Sì.

PETER - L'avevo sospettato, ma...

LOUISE - Ma non poteva crederci.

PETER - (Con un sorriso) La leggendaria Louise Dumas!

LOUISE - La prego! La prego! La leggendaria Louise Dumas è morta, e dalle ceneri è saltata fuori questa specie di zelante casalinga tuttofare.

PETER - Attiva nel deserto del Texas!

LOUISE - Strano no?

PETER - Non è ritornata in Francia?

LOUISE - La Francia mi considera una traditrice.

PETER - Perché l'ha abbandonata per andare a Hollywood.

LOUISE - Ma poi Hollywood ha abbandonato me. La vita! A Hollywood nessuno mi voleva più. Vagavo da queste parti. Dovevo pur fermarmi in qualche posto. Conobbi i Ryans. M'innamorai di loro... e loro avevano bisogno di un'amica. Ecco tutto. (Ridendo esageratamente) Ma non creda che mi metta in moto tutte le mattine all'alba. Stamattina... non riuscivo a dormire. (In fretta) Ma si sieda. Vado a prenderle del meraviglioso succo d'arancia.

Louise esce. Lo sguardo di Peter fa il giro della stanza. Si ferma su un muro. Si alza per osservare più da vicino. Louise ritorna con un vassoio, sul quale sono posti una caraffa colma di succo d'arancia e due bicchieri.

LOUISE - Ah, ah. Lei sta sfacciatamente curiosando nella mia vita segreta.

PETER - (Indicando il muro, perplesso) Una vera collezione!

LOUISE - Adoro le fotografie.

PETER - Non sono mica tutti suoi, quei bambini.

LOUISE - Certamente no!

PETER - La stanno tutti baciando.

LOUISE - Perché no? Faccia un giro per la casa. Sbirci dentro ai cassetti, apra gli armadi. Troverà molte altre fotografie. Altri ammiratori... di tutte le età. So come si conquista l'amore. Sono un'attrice, Mr. Henkel.

(Quasi distrattamente). Sono bambini che ho incontrato negli studi... o per strada... Io, di figli, ne ho uno solo. (Ridendo) Non mi approvava come madre, così è sparito.

Louise attraversa la stanza e prende una fotografia incorniciata appoggiata su un tavolo. La dà a Peter.

LOUISE - Un'altra fotografia. L'ho scattata io.

PETER - (Dopo un silenzio) È una bella famiglia.

LOUISE - Era due anni fa. Il compleanno di Julie. Ci siamo molto divertiti quel giorno.

PETER - Si vede.

LOUISE - Eravamo molto felici.

PETER - Eravate?

Louise non risponde. Riporta la fotografia sul tavolo.

PETER - (Seguendola con lo sguardo) Qualcosa è cambiato?

LOUISE - (Ridendo nervosamente) Sì, ma non si spaventi. Non viviamo tutti in un'perenne stato di ansia? Si tratta di questo. Ho paura che si stanchino di me. Sono la sola persona che vedono. Non faccio che pensare che prima o poi mi butteranno via. (D'un tratto in fretta) Naturalmente sapevo che c'era un Peter Henkel. L'ho sempre saputo. Ma avevo capito tutto male. Non aspettavo di trovarmi davanti a qualcuno come lei.

PETER - Cosa sta dicendo?

LOUISE - Mi aspettavo un personaggio biblico... imperioso. Una specie di padre dei figliol prodigo.

PETER - Da dove le è venuta questa idea?

LOUISE - Ascoltando Sam.

PETER - (Secco) Ha ascoltato male. Così, invece del patriarca biblico, lei si trova davanti un frocio patetico. Stava per dirlo, no?

LOUISE - (Imbarazzata) Lei scherza.

PETER - Non scherzo affatto.

LOUISE - Lei è sfinito, questo sì. Tutte quelle ore in macchina. (Mettendogli una mano sulla spalla, gentilmente) Perché non va su di sopra e si mette un po' sul letto? (Avviandosi verso l'uscita) Mi ascolti. Venga, le mostro la stanza.

Louise esce. Peter si alza e la segue. Rientra nella zona dietro.

PETER - Le dispiace se prendo la valigia.

LOUISE - No, certo. Porti su tutto, la prego.

Buio. La luce ritorna nella zona davanti. Peter è allungato sul letto, irrequieto, gli occhi coperti da un braccio. Guarda il telefono appoggiato sul comodino. Si alza, si siede sul bordo del letto. Prende fuori dalla valigia un piccolo carnet. Cerca un numero. Dopo un attimo di esitazione, afferra il telefono. Finalmente qualcuno risponde.

PETER - (Con veemenza) Jerry? Sei tu? Scusami se ti sveglio, ma devo parlarti. Sì, sono con Peter, Peter Henkel. Sono appena arrivato. Sì, ho visto le fotografie. È di questo che ti voglio parlare. Ho deciso di cancellare lo spettacolo. Ritiro la mia commedia. Chiaro? Tu mi chiedi perché? Tu Jerry? Perché quello che hai fatto con la mia commedia è disgustoso. Repellente, ti dico. Ho visto quelle fotografie, Jerry. Non ho bisogno di vedere le prove. Quelle rivoltanti fotografie sono più che sufficienti! Jerry, ascoltami! Louise appare in un passaggio della zona dietro. Spia Peter che grida.

(Ascolta) Migliorare il testo, è quello che vuoi dire? Jerry, non c'è niente da migliorare. Niente! Sì, sono stato io a volerti come regista. Sì, io. Perché sei giovane. Perché sei alla moda. Contando su di te per rimettermi

sulla piazza. Per ringiovanirmi. Ma è troppo tardi per farlo. Sono troppo vecchio. Pateticamente vecchio, Jerry! *(Furioso)* Ascolta, Jerry. L'ho scritta io quella commedia. La fatica che mi è costata, un pagliaccio come te non può neanche immaginarsela. Ascoltami, ti dico. Quella commedia è fatta di tutto quel poco di sangue che mi è rimasto. Non te la lascerò distruggere. Non te lo permetterò, mai. È tutto, Jerry!

Peter butta giù il ricevitore. Stravolta, Louise sparisce. Blackout. Le luci si riaccendono nella zona davanti molto lentamente. L'atmosfera è più distesa. Degli uccelli cantano. In un angolo, un tavolo è preparato per la colazione. Louise è allungata su di una sdraio con un libro in mano, ma non legge. Accanto a lei, per terra, c'è il telefono. Il telefono squilla. Louise si precipita a sollevare il ricevitore.

LOUISE - Pronto? Julie? Qualcosa che non va? *(Mentre ascolta il suo viso si distende)* Ah, è questo. Julie, cosa stai dicendo? Certo che ho voglia di stare con voi. Sì, va bene, verso le cinque. Meglio: verrò alle quattro, così avremo tutto il tempo di preparare bene la nostra cenetta. *(Ascolta poi imbarazzata)* Cosa? Se so dov'è Peter? *(Ascolta)* Vuoi che lo cerchi? *(Ascolta, poi delusa)* Come vuoi, cara. Avrei potuto cercarlo... forse so dov'è... Beh, ci vediamo per cena. A più tardi, tesoro.

Rimette giù il ricevitore. Sorride. Dei passi la fanno voltare. Peter appare nel vano del passaggio ancora più stanco ed abbattuto. Louise ne è colpita, ma tenta di non darlo a vedere.

LOUISE - Già alzato?

PETER - Sono troppo stanco per dormire. Troppo nervoso.

LOUISE - Peccato. Le avrebbe fatto bene.

PETER - Ho urlato al mio regista. Ma avrei dovuto urlare a me stesso.

LOUISE - È ciò che faccio tutto il tempo.

PETER - Dovrei avere qualcuno che batta la testa per me.

LOUISE - *(Tentando di scherzare)* Vuol dire Superman, o una valchiria con lancia, corna, e tutto il resto?

PETER - Sì.

LOUISE - Vorrei averne una anch'io. *(Indicando la tavola)* Ho preparato qualche cosa da mangiare. Non le farà bene quanto avere una valchiria, ma non può neanche farle del male. *(Alzandosi per prendergli una sedia)* Non è vero che questo giardino è molto bello? *(Versa del tè in una tazza e glielo porge)* Un po' di zucchero?

PETER - Sì, grazie. Sì, questo giardino è molto bello.

LOUISE - È Sam che se ne occupa.

PETER - Avrei dovuto immaginarmelo. Quando viveva da me, era sempre in giardino.

LOUISE - *(Dopo un silenzio)* Siete stati insieme cinque anni.

PETER - Chi glielo ha detto?

LOUISE - Julie.

PETER - Pensavo che volesse tenerlo nascosto.

LOUISE - Dice che... che Sam era molto giovane.

PETER - Molto giovane e confuso. Così ha lasciato me per sposare lei. È questo che dice la piccola Julie.

Il tono secco di Peter fa zittire la donna. Louise, incerta, gli offre dei biscotti. Peter li rifiuta. Louise rimette il piatto sul tavolo e si siede.

PETER - *(D'un tratto, quasi a se stesso)* Non so perché sono venuto. La mia commedia, naturalmente. Ma era un pretesto. Sono venuto per Sam. Ora sono qui davanti alla sua porta e... sono paralizzato.

LOUISE - Perché dice questo?

Un silenzio.

LOUISE - Lei ha paura, ma è venuto.

PETER - Vorrei non averlo fatto.

LOUISE - Lei è venuto.

PETER - A cercare il figliol prodigo. È questo che sta dicendo?

LOUISE - Lo sta dicendo lei.

PETER - Le sue spiegazioni psico-bibliche mi stanno dando sui nervi.

LOUISE - *(Piano, con la voce che le trema)*

Lei è venuto, Peter.

PETER - *(Scoppiando, difensivo)* Lei è una che capisce tutto, non è così?

Louise non risponde. Prende il vassoio del tè e fa per andarsene. D'un tratto si ferma. Appoggia il vassoio su una sedia e ritorna da Peter. Gli si siede davanti.

LOUISE - Peter, mi guardi. *(Gira la testa di Peter verso di sé e lo obbliga a guardarla in faccia)* Cosa vede? Guardi bene. Gioia e felicità, non è così?

*La faccia di Louise è trasparente. Dietro al suo sorriso incerto si può vedere molta sofferenza. Peter la fissa. La donna trova il coraggio di riprendere l'attacco. Peter... sto diventando ridicola. Ecco come mi sento dopo averla inseguita con tale rapacità. Ma non lo sarò di più se ora le racconto una favola cinese che conosco da molto tempo... quella della bambina che era nata con una mano sola. Non faceva che piangere a causa della sua disgrazia... finché un giorno uscì di casa e vide un'altra bambina che di mani non ne aveva neanche una. *(Tremando)*. Peter, io sono fortunata perché ho una mano. E anche lei, Peter. *(Afferrando Peter per le mani)* La prego, ritorni in quella casa.*

I due sono immobili. Le luci si spengono lentamente. Improvvisamente si riaccendono con forza. Un pallone cade in scena nella zona dietro. Daniel gli corre dietro calciandolo. Un'auto si sta avvicinando. Il bambino se ne accorge, prende il pallone in mano e aspetta. L'auto si ferma. Una portiera si apre. Peter entra in scena con due scatole avvolte in carta dorata - dei regali, evidentemente.

PETER - Ciao, Daniel. Ti avevo portato un regalo ma stamattina mi sono dimenticato di dartelo. *(Mostrandogli le due scatole)* Uno è per tua sorella. Ma dov'è Alice?

Julie entra dall'altro lato. Si ferma nel vano del passaggio. Peter le sorride, tentando di nascondere il suo imbarazzo. Julie fa lo stesso. Daniel li guarda.

PETER - Ciao, Julie.

JULIE - Ciao, Peter.

PETER - Come stai?

JULIE - Abbastanza bene.

PETER - *(Alludendo alla pancia gonfia di Julie)* È una bella sorpresa.

JULIE - Oh, sì. Il mio terzo bambino. Mi hanno detto che eri qui stamattina.

PETER - Sì, molto presto. *(Dandole le due scatole)* È qualcosa per i bambini.

JULIE - *(Prende le due scatole e le tiene contro la pancia gonfia)* Grazie, Peter.

PETER - Quando dovrebbe nascere?

JULIE - Tra qualche mese. Quando non farà così caldo, grazie a Dio.

PETER - Stamattina, qui, mi son trovato davanti Miss Dumas.

JULIE - *(Divertita)* Oh sì. La meravigliosa

Miss Dumas. Una specie di madre per tutti noi.

PETER - *(Forzando un sorriso)* Ora anche per me. Io sto da lei.

JULIE - *(Irrigidendosi)* Davvero?

PETER - *(Accorgendosi della reazione di Julie)* Sì, voglio dire, ho lasciato da lei la mia valigia.

JULIE - *(D'un tratto a Daniel)* Daniel, Peter... Tuo zio Peter, ti ha portato un regalo.

DANIEL - Lo so.

PETER - Gli piace giocare al pallone. *(Guardando verso l'alto)* Abitate in una grande casa... immensa.

JULIE - *(Ridendo forzatamente)* Sì, e troppo vuota. Noi usiamo solo il pianterreno. Di sopra la teniamo chiusa. Me l'ha prestata uno degli ex mariti di mia madre. Bisognerebbe rimetterla in ordine. Sam non fa altro che dire che vuol farlo lui, con le sue proprie mani. *(Evidentemente mentendo)* Ma occupato com'è con la sua musica... Dice che per lui qui è l'ideale. Isolati da tutto. Circondati dal silenzio...

PETER - Ma Sam, dov'è?

JULIE - *(Secca)* Ancora a letto, immagino.

PETER - *(Guardando l'orologio)* A quest'ora? Non sta bene?

JULIE - *(Risentita, inventando)* No, sta bene. Ma è stanco. Non fa altro che tormentarsi per la sua musica. In più, la responsabilità della famiglia. Due bambini, un terzo in arrivo. Non ci ha mai lasciato un momento... Non si è mai presa una vacanza. Evidentemente non ce la fa. *(Alzandosi di scatto)* Daniel! Vai da Alice e dille che c'è qui lo zio Peter.

Daniel corre via.

JULIE - *(Gridando)* E dille che le ha portato un regalo! *(A Peter)* È meglio se andiamo dentro. È più fresco.

PETER - *(D'un tratto)* Julie... Sam ha visto un dottore?

JULIE - *(Aggressivamente)* Certo, Peter.

PETER - Un buon dottore?

JULIE - Peter, spero che tu non sia venuto qui per dire a Sam che cosa deve o non deve fare. Sam è adulto. È il padre di tre bambini, ed è mio marito.

Daniel riappare in un passaggio.

DANIEL - Mamma vieni. Il papà si è alzato.

JULIE - Eccomi, tesoro.

Esce di scena. Daniel prende Peter per mano.

DANIEL - Ho detto a papà che sei arrivato. *Esce tirando Peter per la mano. Riappaiono nella zona davanti. Julie entra dall'altro lato. Il bambino corre da lei. Sam entra con Alice, una bambina di otto anni che lo tiene per il braccio possessivamente. Il giovane uomo, il viso pallido e scavato, indossa un pesante pullover sformato. Fissa Peter imbarazzato, un sorriso ironico sulle labbra.*

SAM - Una bella sorpresa, Peter.

PETER - *(Come scusandosi)* Finalmente ce l'ho fatta.

SAM - *(Ad Alice, indicandole Peter)* Alice, questo è zio Peter, quello che scrive commedie. *(Rigirandosi verso Peter)* Ti abbiamo aspettato per anni. Ora tutto d'un tratto...

PETER - Scusami. Avrei dovuto telefonare.

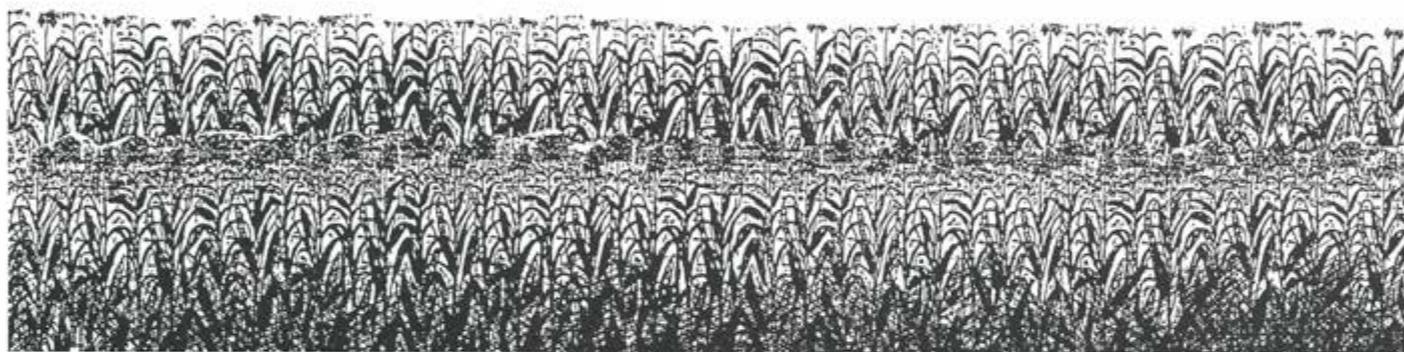
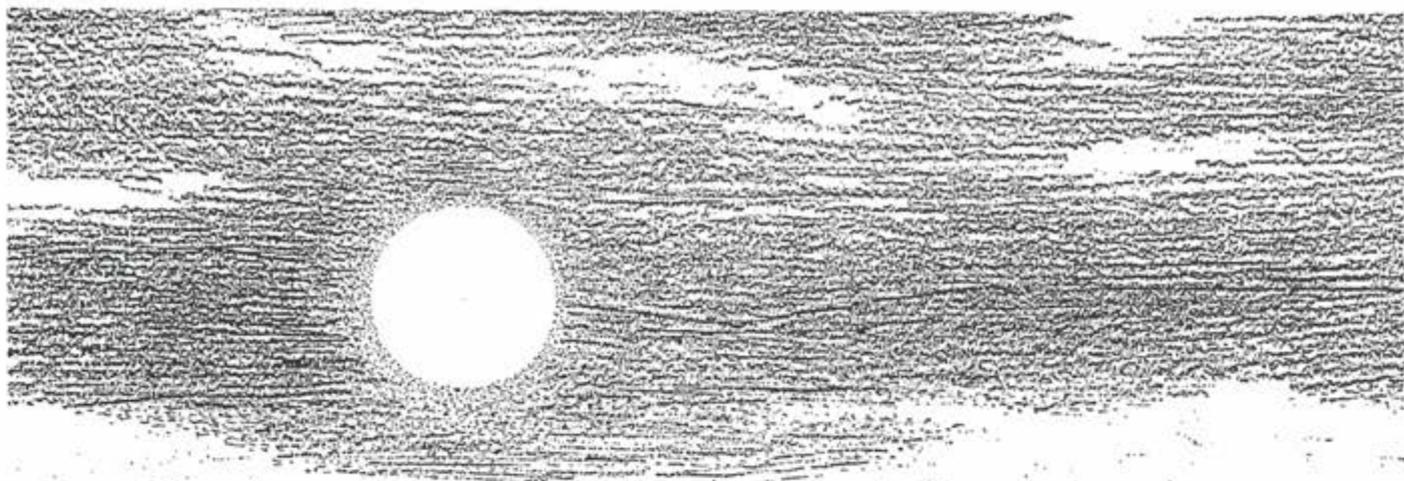
SAM - Avresti potuto risparmiarti la fatica del viaggio. Ora stiamo per partire.

I bambini, sorpresi ed eccitati dell'annuncio della partenza, lo interrompono.

DANIEL E ALICE - Papà, papà, dove andiamo?

SAM - All'oceano.

DANIEL E ALICE - Oh, che bello! È fan-



tastico! Andiamo all'oceano! Partiamo per l'oceano!

SAM - *(A Peter)* Partiamo, non so per quanto. Farà bene ai bambini, ma specialmente a Julie.

JULIE - Sarà meraviglioso, Sam.

SAM - Era tua l'idea.

JULIE - Avevo capito che volevi andarci. Da quando ci siamo sposati non ti sei mai preso una vacanza.

SAM - Nemmeno una vacanza di un minuto, tesoro.

Sam attira la moglie verso di sé e l'abbraccia. Peter li guarda irrigidendosi. La coppia sembra recitare una parte.

SAM - *(Voltandosi verso Peter)* Non è che vogliamo buttarti fuori.

PETER - No, no capisco. Volevo solo salutare. Anzi, devo scappare. La compagnia mi sta aspettando.

SAM - Che compagnia?

PETER - Stanno provando una mia commedia, non lontano da qui.

JULIE - Al Goldenwood Playhouse?

PETER - Sì.

SAM - Perché qui? In Texas? E di Broadway che è successo?

PETER - *(Imbarazzato)* Broadway è morta.

SAM - Ah, non lo sapevo. Ma adesso perché non ti siedi? Puoi fermarti almeno per qualche minuto. Vogliamo sapere qualcosa di più di te. Sei sparito. Pensavamo che te ne fossi andato da New York... che fossi ritornato in Germania.

PETER - Al momento non vivo in nessun posto. Cioè vivo sugli aeroplani. Ma stavolta ho guidato. Da San Francisco.

SAM - *(Sbalordito)* Hai fatto tutta quella strada in macchina?

PETER - Sì.

SAM - Perché?

PETER - Avevo bisogno di stare un po' solo.

JULIE - Con Louise adesso sarà un po' difficile.

SAM - *(Sorpreso)* Che c'entra Louise?

PETER - *(In fretta)* L'ho incontrata qui stamattina, e mi ha invitato a stare da lei.

SAM - Cosa vuoi dire: stamattina?

JULIE - Peter era qui stamattina, all'alba. Louise stava facendo uno dei suoi soliti giri d'ispezione, e...

SAM - *(Interrompendola, rivolto a Peter)* E... l'hai conquistata.

ALICE - *(Intromettendosi)* Zio Peter, lo sai che anch'io faccio il teatro?

PETER - *(Sollevato per la possibilità di rompere la tensione che si sta accumulando)* Davvero! Ma è meraviglioso!

ALICE - Sì, ballo. È la mamma che me lo insegna.

PETER - Stupendo. Balli con il tutù?

ALICE - No, in calzamaglia. Io il tutù non ce l'ho.

PETER - Allora te ne manderò uno da New York. Ti piacerebbe, Alice?

ALICE - Mi piacerebbe tanto!

DANIEL - E per me, zio Peter?

PETER - Vuoi anche tu un tutù?

DANIEL - Zio Peter, io sono un uomo!

PETER - Davvero?

DANIEL - Non prendermi in giro, zio Peter. Voglio sapere cosa mi porterai.

PETER - Ma tutto quello che vuoi.

JULIE - Peter, gli hai appena portato un regalo. *(Guardandosi in giro)* Dove li ho messi?

DANIEL - *(Vedendoli per primo)* Eccoli là! *(Corre a prenderli)* Qual'è il mio, zio Peter?

PETER - *(Dandogliene uno)* Questo. *(Dando l'altro ad Alice)* E questo è per Alice.

I bambini aprono i pacchi. Alice trova una

bambola vestita da gheisa e Daniel una grande scatola di matite colorate. Entrambi adorano i regali di Peter.

DANIEL - Fantastico, zio Peter. Come hai fatto a sapere che sono un pittore?

PETER - Devo essere un mago.

ALICE - *(Mostrando la bambola a Sam)* Guarda papà, questa è proprio la bambola che ti dicevo di comperarmi. *(A Peter)* Zio Peter, lo sai: non ho mai avuto una bambola giapponese.

PETER - Ti piace sul serio?

ALICE - È meravigliosa!

Alice getta le braccia al collo di Peter e lo bacia. Peter fa lo stesso, commosso.

DANIEL - *(Spingendo via Alice da Peter e afferrando l'uomo per una mano)* Vieni, zio Peter, voglio mostrarti qualcosa. Subito, zio Peter.

Peter si lascia trascinar via dal bambino.

SAM - *(Fermandolo)* Dove lo stai portando, Daniel?

DANIEL - Papà, ho i miei segreti.

SAM - E vai via così senza darmi un bacio?

DANIEL - *(Correndo indietro ed abbracciando distrattamente il padre)* Papà, tu sei come Louise. Volete sempre essere baciati. Mica vado sulla luna!

Daniel corre a riprendere la mano di Peter. Stavolta Peter guarda Sam come per ottenere il permesso di uscire con Daniel.

SAM - Vai, vai. Non vedi il successo che stai avendo con mio figlio? Sei irresistibile, come sempre.

Peter ha un'impercettibile scatto d'irritazione, ma non risponde. Daniel lo trascina via. Sam, Julie e Alice li guardano uscire.

ALICE - *(Ritornando accanto al padre)* Papà, cosa vuol dire «irresistibile»?

SAM - *(Imbarazzato)* Vuol dire avere la ca-

pacità di farsi amare da tutti. O qualcosa di simile.

ALICE - Lo zio Peter è così?

SAM - (*Infossando la faccia nei capelli della bambina*) Anche tu sei così. E lo stesso è la mamma.

JULIE - (*Alzandosi bruscamente, affermando la sua presenza*) Andiamo a fare le valigie. Vedrete come ci divertiremo. Ci dimenticheremo come eravamo stanchi, e ritorneremo a casa belli e riposati. (*A Sam*) Caro, ti faccio io la valigia, se mi dici cosa vuoi. Alice, tu vieni ad aiutarmi.

ALICE - (*Protettivamente*) Forse il papà non vuole più andarci all'oceano.

JULIE - Sì che vuole. L'ha detto lui.

SAM - (*Incerto*) Sì, l'ho detto io. Ma, Julie, cosa facciamo con Peter?

JULIE - Che significa? Glielo hai detto, no, che stiamo partendo.

SAM - (*Tagliente*) Julie. Non sono stato io a dirgli di venire. Ma adesso che è qui non possiamo buttarlo fuori di casa. O, secondo te, possiamo?

Blackout. La luce ritorna nella zona di fondo dove ora il pavimento è coperto dai disegni di Daniel. Daniel salta da uno all'altro spiegandoli a Peter.

DANIEL - (*Eccitato*) Le vedi queste montagne? È qui che vive il Superleone. (*Prendendo in mano un disegno*) E questo è il Superleone. Ha molti capelli ed io li ho fatti color oro. È un leone molto forte, anche più forte di Superman. Robin, sai, il mio amico Robin, lui l'ha visto il Superleone. Il Superleone è saltato fuori dal buio e ha detto a Robin di dirmi di andarlo a trovare in Africa. Ma è un segreto, zio Peter. Non dirlo a nessuno.

PETER - Giuro.

DANIEL - Non ti sembra fantastico che il Superleone mi voglia vedere?

PETER - Fantastico! Il tuo amico Robin c'è stato in Africa?

DANIEL - (*Raccogliendo degli altri disegni*) No, ma lui sa tutto.

PETER - Mi sembra che il tuo amico Robin sia davvero un tipo in gamba.

DANIEL - Oh sì!

PETER - (*Accarezzandogli la testa*) Ma anche tu lo sei. Così, è il pittore che vuoi fare.

DANIEL - Ma solo adesso. Da grande voglio fare il milionario.

PETER - Perché hai bisogno di tanti soldi?

DANIEL - Perché non ne abbiamo mai abbastanza.

PETER - E suonare il piano come tuo padre, non ti piacerebbe?

DANIEL - Papà non suona più il piano. Va nello studio e sta lì a pensare.

Peter, turbato dalle informazioni fornitegli dal bambino, raccoglie in silenzio i disegni. Daniel fa lo stesso.

DANIEL - Forse il papà dovrebbe vivere in una casa come la tua.

PETER - Perché?

DANIEL - Perché qui non gli piace più.

PETER - Te l'ha detto lui?

DANIEL - No, ma lo so. Invece lui mi ha detto com'è fantastica casa tua.

PETER - Ti ha detto questo?

DANIEL - Sì. Sono sicuro che è come la torre dove dorme il Superleone. (*Mostrandogli un disegno*) È così fantastica?

PETER - (*Commosso*) Se lo dice tuo padre... (*Mostrandogli dei disegni*) Daniel, dove vuoi che li metta?

DANIEL - Lì sul tavolo, tutti in un mucchio. Dobbiamo stare attenti che non si sporchino.

PETER - Sì, certo.

Il bambino gli mostra cosa deve fare. Peter ubbidisce.

PETER - Ritorni fuori a giocare?

DANIEL - Vorrei, ma non mi piace giocare da solo.

PETER - Il tuo amico Robin non viene oggi?

DANIEL - Non te l'ho detto? Robin è partito.

PETER - Per dove?

DANIEL - Non lo so. Penso sia andato dove c'è il Superleone.

PETER - (*Accarezzandogli i capelli*) Allora, se vuoi, oggi gioco io con te. Però vorrei vedere tuo padre per cinque minuti. Poi giochiamo a pallone insieme. D'accordo?

DANIEL - D'accordo, zio Peter. Ma non stare via tanto. Solo cinque minuti.

Blackout. La luce ritorna nella zona davanti. Peter entra in scena. La scena è vuota. Julie appare nel vano di un passaggio.

JULIE - Cerchi Sam?

Alice appare dietro alla madre trascinando una valigia.

ALICE - Il papà è andato da Louise, zio Peter.

PETER - (*Perplesso*) Da Louise? Non partite più?

JULIE - Sì, ma Sam l'aiuta con il suo giardino, ed ha voluto darci un'occhiata prima di partire. (*Rientrando nel passaggio*) Scusami. Siamo già in ritardo con le valigie.

Blackout. Quando la luce ritorna, Sam è inginocchiato davanti a dei vasi che sta controllando. Louise è accanto a lui.

LOUISE - (*Accovacciandogli accanto*) Che te ne pare? Ho seguito tutte le tue istruzioni...

SAM - Continua a tenerli all'ombra. Stanno attaccando molto bene.

LOUISE - Ho sempre paura di sbagliare.

SAM - (*Cercando di non mostrare il suo affetto*) Louise, tutto quello che fai è perfetto.

LOUISE - Mio Dio! Complimenti così, che vengono da un padrone esigente come te...

SAM - (*Interrompendola*) Louise, basta.

LOUISE - Non essere così permaloso. Mi piace ricevere ordini. Se non era per te, io non avrei piantato nemmeno un filo d'erba.

SAM - (*Sorridendo*) Invece hai piantato erba, fiori e alberi a bizzeffe.

LOUISE - Grazie a te!

SAM - (*Lasciandosi cadere su una sedia*) Ringrazia Peter. È lui che mi ha insegnato tutto quello che so sui fiori. Adesso che è qui a casa tua, puoi ricevere ordini direttamente dal maestro.

LOUISE - (*Commossa*) Non hai un giardino, eppure ti dai così tanto da fare col mio.

SAM - Perché so che ti fa piacere! (*Guardandosi intorno*) Si sta bene qui da te.

LOUISE - (*Sedendogli accanto*) Ma adesso, con questa novità che partite... Quando vi è venuta l'idea?

SAM - È da un po' che ci pensavo.

LOUISE - Ma andare via adesso, perché?

SAM - Perché qui non respiro. Louise, non è che staremo via un'eternità.

Louise gli prende una mano. S'accorge di come è sudata.

LOUISE - Caro, posso darti qualcosa da bere? Un po' di tè freddo? Una coca? Sì, quest'afa...

SAM - Grazie, no. Mi riposo qualche minuto.

LOUISE - Certo.

SAM - Solo un minuto, poi devo scappare. I bambini mi aspettano.

LOUISE - (*D'un tratto*) Sam, posso farti una

domanda?

SAM - (*In fretta, temendo la curiosità della donna*) Sì.

LOUISE - Lo sai che per me sei come un fratello minore... quasi un figlio.

SAM - Sì, lo so.

LOUISE - Il solo figlio che ho.

Non può continuare. Sam le prende una mano.

SAM - Louise, sei una persona meravigliosa. Non è colpa tua se tuo figlio è sparito.

LOUISE - (*Con le lacrime agli occhi*) Grazie, caro, ho bisogno di sentirmelo dire... Specialmente da uno della tua età. Telefonatemi appena arrivate, va bene?

SAM - Appena abbiamo trovato una casa.

LOUISE - Ti prego. Non state via troppo tempo. Per caso, non è che ve ne state andando via per sempre?

SAM - No, non preoccuparti. Potrebbe anche succedere. Questo posto mi ha rotto le scatole. Louise, solo se ai bambini piace l'oceano... solo allora, forse...

LOUISE - Ma allora io vi raggiungo!

Sam non risponde. Un silenzio.

SAM - Devo ritornare dai bambini.

LOUISE - (*Piano, tremando un poco*) Sam, forse ti posso aiutare... se mi dici...

SAM - (*Tagliente*) Se ti dico cosa?

LOUISE - Cosa ti sta succedendo. Forse è la tua musica. Forse non ti interessa più.

SAM - Piantala, Louise.

LOUISE - Sam, Julie mi ha detto che non ti sente più suonare da molto tempo.

SAM - Voi due mi state spiando. È così?

LOUISE - (*Tremando impercettibilmente*) Se mi dici cosa ti sta succedendo, forse ti posso aiutare. Se non puoi dirlo a Julie, io...

SAM - (*Alzandosi bruscamente, violento*) Louise, non essere ridicola. Non ho bisogno del tuo aiuto. Cos'è questa tua ossessione di aiutare gli altri? Cos'è, Louise? Chi è che ha più bisogno d'aiuto? Io o te? Occupati dei fiori, e lasciami in pace, ok? Ok, Anita?

Scioccata Louise guarda Sam che scappa. Blackout. Le luci ritornano nella zona dietro, dove Peter è seduto immobile su una poltrona. Si sentono le voci di Julie e Alice che stanno facendo le valigie. Sam entra affannato.

SAM - Hai già finito con Daniel? Spero che tu gli abbia detto quanto è bravo.

PETER - Certo che glielo detto.

SAM - Con te non si sa mai.

Nella zona davanti s'intravede Julie che ascolta.

SAM - Stavo scherzando. Hai perso il tuo senso di humour? (*Asciugandosi la fronte con un fazzoletto*) Fa un caldo schifoso.

PETER - (*Improvvisamente*) Sam, mi piacerebbe vedere il tuo studio.

Nella zona davanti Julie sparisce.

SAM - (*Sardonico*) Perché no? Anche tu hai dei controlli da fare?

Blackout. La luce sale nella zona davanti, dove entra Sam seguito da Peter.

PETER - (*Guardandosi intorno*) È molto diverso da come me l'ero immaginato.

SAM - Come te l'eri immaginato?

PETER - Non così grande.

SAM - Non sapevi che abitiamo in una dimora da milionari?

PETER - Da milionari, appunto.

SAM - È l'ideale per gente che vuole avere molti bambini. Julie ed io vogliamo averne parecchi. Vogliamo creare una grande famiglia all'antica.

Peter non commenta. Anche Sam, evidentemente imbarazzato dalla sua farneticante di-

chiarazione, tace.

PETER - Stai lavorando a qualcosa?

SAM - Niente d'importante. Esplorando un'idea.

PETER - Di che si tratta?

SAM - Un'idea. Un'idea per un nuovo pezzo. Ma io non lavoro in fretta come fai tu... sempre così bravo, sempre così in controllo della tua arte. (Con un sorriso cattivo) La tua presenza in Texas ne è l'ultimo sviluppo, non è così?

Inavvertitamente fa cadere i fogli di musica che stava ammicchiando. Peter si china a raccogliarli. Sam tenta di farlo, ma è costretto a sedersi.

PETER - (Appoggiando i fogli sul pianoforte, cercando di controllarsi) Tutto d'un tratto mi sono ricordato del tuo concerto. Del terribile litigio che abbiamo avuto.

SAM - Io non l'ho mai dimenticato.

PETER - Ero così arrabbiato che avrei potuto ucciderti.

SAM - Ti dissi di farlo.

PETER - Un titolo, non è vero?, e pezzi di musica rubati di qui e di là.

SAM - È quello che fanno tutti.

PETER - Era la prima volta che mi mentivi.

SAM - (Con un sorriso cattivo) Nè la prima nè l'ultima.

PETER - (Scioccato) Cosa vuoi dire?

SAM - (Tagliante) Caro, angelico Peter! Vedi solo quello che vuoi vedere. Hai bisogno di credere, di eccitarti. Non fai che nutrirti di bugie, ma con gli altri fai lo scandalizzato.

PETER - Non sono un bugiardo, Sam.

SAM - (Quasi urlando) Lo sei! Il più grande bugiardo che io abbia mai conosciuto. (A voce bassa, ansimando) Peter, cosa stai dicendo? Smettila di raccontarti fandonie. Alla tua età è patetico. Ed io... io ho dimenticato i tuoi sermoni. Tu non vuoi darti per vinto. Continui a lottare. Perché, Peter? Per che cosa? Per chi? Non ti caspiscono, non ti amano. Ti usano. Non sanno tutta la fatica che fai. Il dolore che ti costa. Ma anche se lo sapessero, che differenza farebbe? Anche se un giorno decidessero che tu sei un genio, presto o tardi ti dimenticherebbero. Direbbero che si erano sbagliati. E tutto finirebbe nella pattumiera. Come tutto in questo mondo. È lì dove tutto finisce. Anche le tue commedie, Peter. Non dirmi che non lo sai.

PETER - Non è vero.

SAM - È vero!

PETER - (Perso) Non le mie commedie.

SAM - Te ne accorgerai. Succederà anche a te. O sta già succedendo. (Spietato) Non è così, Peter?

Blackout davanti. La luce ritorna sulla zona di fondo, dove c'è Daniel con il pallone in mano.

DANIEL - (Eccitato, allegro) Zio Peter! Zio Peter! Vieni a giocare! Su, zio Peter, fai presto!

Blackout. La luce ritorna davanti. Julie è seduta pensierosa, con Alice in piedi accanto a lei.

ALICE - Mamma, pensi davvero che zio Peter mi comprerà un tutù?

JULIE - Se te l'ha promesso.

ALICE - Ma se partiamo, dove me lo manda?

JULIE - Te lo manderà all'oceano.

ALICE - Ma se non sappiamo dove andiamo?

JULIE - Quando avremo trovato la casa, gli manderai l'indirizzo.

ALICE - Mamma, adesso che il papà non sta

bene, non sarebbe bello se lo zio Peter potesse stare un po' qui con noi?

JULIE - (Aspra) Perché? Tuo padre non ti basta?

ALICE - Sì, ma non sarebbe meglio se con noi ci fosse anche zio Peter?

Julie non risponde. Si alza. Va ad uno dei passaggi ed apre porte e cassetti della cucina. Evidentemente sono vuoti.

JULIE - Non c'è più niente da mangiare. (D'un tratto, ricordandosi) Dio mio, e ho invitato Louise per cena!

Blackout. La luce ritorna nella zona dietro, dove Louise sta riempiendo delle sporte con polli, formaggi, pane, verdure, un dolce, bottiglie di vino e di champagne. È pensierosa, preoccupata. Tira fuori un elenco del telefono, cerca un numero, solleva il ricevitore e compone un numero.

LOUISE - (Tentando di essere disinvolta) Pronto? Posso parlare con il dottor Peterson? Le dica che sono un'amica di Julie e Sam Ryan. Sì, dei Ryan. (Silenzio) Il dottor Peterson? Buonasera, dottore, sono Louise Dumas... Mi fa piacere che si ricordi di me, dottor Peterson. È molto gentile a dirmi questo. Ma Hollywood è morta, dottore! (È evidente che sta usando tutto il suo charme per ottenere delle informazioni che sa di non poter chiedere) No, non è per me che la disturbo. Grazie al cielo, la mia salute non potrebbe essere meglio di così. Certo, qualche graziosa rughetta in più e capelli bianchi che mi affrettano a tingere... ma non posso lamentarmi. No, la chiamo per sapere di Sam. Sono molto preoccupata... ma è impossibile parlarne con lui. Prima di tutto temo di spaventare, specialmente Julie, incinta com'è. So che lei ha fatto delle analisi a Sam. Forse potrebbe dire a me, dottore. (Ascoltando, poi mentendo) Oh, davvero? Questo lo sapevo. Lei può parlarne solamente con loro due. Ma loro lo sanno? (Silenzio) Sono così occupati con i bambini... E Julie incinta... Io faccio tutto il possibile per aiutarla. Non l'ho mai vista così stanca... e nervosa. (Ascolta, poi, allarmata, ma insistente) Sicché lei non può parlarne con me, anche se le ho spiegato come stanno le cose. (Ascolta, la sua irritazione cresce) Sì, sì dottore... l'etica che lei deve rispettare... la santità della sua professione. Ma dottore, io sono una della famiglia... una seconda madre, forse di più. (Ascolta) Va bene, dottore. Tenterò di convincere Julie a venirli a vedere. Sì, capisco. Ma nelle sue condizioni... e se le analisi mostrassero qualche cosa che non va, non sarebbe meglio che lei lo dicesse a me? (D'un tratto, brutalmente) Dottore, mi dica una cosa. Cosa succede quando uno ha la leucemia? (Ascolta, poi, ripetendo le parole del dottore, vinta) Lei può discutere le analisi solo con Julie che deve venire da lei al più presto possibile. Ho capito, dottore. Stanno partendo, ma glielo dirò. Spero di convincerli, dottore.

Le luci si spengono lentamente su Louise immobile. Le luci ritornano nella zona davanti dove Julie ed Alice si stanno preparando per andare a fare la spesa.

JULIE - (Avviandosi verso la porta) Su, Alice, andiamo. È tardi. (Quasi si scontra con Louise che entra con le sporte piene di cibo) Dio mio, Louise, sei già qui. Stiamo andando al supermercato.

LOUISE - (Scoppiando a ridere) Non ce n'è bisogno! (Indicando le sporte, aggiungendone delle altre che tira dentro dalla porta) Ve-

dete? Ce n'è abbastanza per aprire un ristorante!

JULIE - (Mortificata) Louise, sei incredibile! LOUISE - Meglio troppo che non abbastanza. È la filosofia di Louise. Mi conoscete no? Louise, Julie e Alice mettono le sporte sulla tavola. Le svuotano.

LOUISE - (Casualmente) Julie?

JULIE - Sì.

LOUISE - Peter resta a cena?

JULIE - Penso.

ALICE - (Entusiasta) Sì, papà ha detto di sì! LOUISE - (Già occupata ad organizzare la cucina) Perfetto. Sarà una cena meravigliosa. Un vero banchetto. Ho bisogno di mezz'ora, e tutto sarà pronto. (A Julie, indicandole una porta) Stasera ceniamo di là, nella sala da pranzo. Tutto deve essere specialmente bello. Tira fuori la tovaglia di lino, la porcellana, l'argento, candele, fiori, tutto. Tutti noi insieme, come una grande famiglia felice. Sarà meraviglioso, vedrai. Assolutamente meraviglioso.

Spinge gentilmente fuori dalla cucina Julie e Alice. Appena sola, il suo sorriso svanisce. Si precipita fuori. Riappare nella zona di fondo dove Peter e Daniel stanno riparando la bicicletta del bambino. Daniel si accorge per primo di Louise.

DANIEL - Zio Peter, c'è Louise.

LOUISE - (Cercando di controllarsi) Peter, lei resta a cena con noi.

PETER - Non lo so. Nessuno mi ha invitato.

LOUISE - Allora lo faccio io. (Sottovoce) Devo parlarle. (Uscendo di scena, ad alta voce) Tra mezz'ora si mangia!

Peter, preoccupato, la segue con lo sguardo. Daniel gli prende la mano.

DANIEL - Non ti ha mica detto di andar via, non è vero?

PETER - No, Daniel. Ma penso sia meglio entrare in casa. Forse possiamo aiutare.

Escono. Rientrano nella zona davanti.

DANIEL - Stai anche qui a dormire, zio Peter?

PETER - (Pensando ad altro) Non lo so. Non credo.

DANIEL - Ma se il papà vuole che partiamo domani, e tu parti stasera, io non ti vedo più. (Peter non risponde) Ma cos'hai, zio Peter?

PETER - (A Louise, indaffarata a preparare la cena) Siamo venuti per aiutare.

LOUISE - (A Daniel, indicandogli il passaggio dal quale sono uscite Julie e Alice) Amore, perché non vai di là ad aiutare la mamma ed Alice?

DANIEL - (Sospettando qualche cosa) Mi piace di più restare qui con lo zio Peter.

LOUISE - Che bambino ubbidiente che sei! (A Peter, distrattamente) Peter, perché intanto non prova a chiamare il teatro?

PETER - Lo sanno dove cercarmi, se vogliono. (Irritato) Se non le dispiace, adesso non vorrei parlare di questo. Vorrei invece aiutarla con la cena. (Indicando il cibo sulla tavola) Ha portato lei tutta questa roba?

LOUISE - (Scoppiando a ridere, imbarazzata) Adoro sfamare gli affamati. La Madre Terra, la grande donatrice: è sempre stato il mio ruolo preferito.

PETER - Che recita tutto il tempo?

LOUISE - Non dovrei?

Julie appare nel passaggio.

JULIE - (Notando la loro euforia) Non dovrei cosa?

LOUISE - Niente, cara. Stavamo parlando di ruoli... di teatro.

JULIE - Vuoi dire della commedia di Peter?

PETER - (A disagio, ma deciso) Julie, Louise ha bisogno di te qui. Io vado di là con i bambini.

Afferra Daniel per la mano ed esce. La luce si spegne nella zona davanti e si riaccende lentissimamente nella zona dietro al tulle dove Sam è allungato immobile sul pavimento. Tutto d'un tratto, come in uno spasmo di dolore, si rannicchia su se stesso. Blackout. La luce si accende di colpo nella zona davanti. Nel centro c'è una grande tavola. Alice sta tentando, senza successo, di stendervi una tovaglia bianca. Peter e Daniel corrono verso di lei e l'aiutano.

PETER - Perfetto. Adesso i piatti. Dove sono?

DANIEL - (Precipitandosi su uno scatolone in un angolo della stanza) Io lo so! Daniel, eccitato, apre la scatola. Peter e Alice si chinano accanto a lui. Prendono i piatti e li sistemano sulla tavola.

ALICE - Zio Peter, questo servizio di porcellana è un regalo che hanno fatto alla mamma quando si è sposata con papà. Non l'abbiamo mai usato. Stasera è la prima volta.

PETER - In mio onore?
DANIEL E ALICE - Sì, zio Peter, sì!
ALICE - Poi lo tireremo fuori di nuovo quando nascerà il fratellino.

Alice guarda preoccupata la tavola.
PETER - C'è qualcosa che non va, Alice? Alice scappa via.

PETER - Dov'è andata?
DANIEL - Non badarci, zio Peter. Le donne hanno sempre dei segreti.

Alice rientra con due vasi pieni di fiori secchi.
ALICE - Non sono meravigliosi, zio Peter?

PETER - (Prendendo i due vasi e mettendoli al centro della tavola) Li vuoi mettere qui, non è vero? Hai ragione, ci stanno bene. Ma bisognerebbe avere anche delle candele.

DANIEL - Io so dove sono! (Corre ad aprire un'altra scatola, tira fuori una manciata di candele che mostra orgogliosamente) Ce n'è una scatola intera.

PETER - Proprio quello che ci vuole. Ma ecco quello che facciamo. Alice, vai a prendermi dei giornali vecchi. Portami tutti quelli che trovi. Tanti.

ALICE - (Correndo via) Sì, zio Peter.
PETER - E tu Daniel, portami qui degli altri bicchieri. Tutti quelli che trovi.

DANIEL - Sì, zio Peter.
Daniel prende i bicchieri e li porta a Peter che sta tirando fuori le candele dalla scatola. Alice ritorna con un fascio di giornali e si inginocchia accanto a Peter.

ALICE - Ti ho portato tutti quelli che ho trovato. Bastano, zio Peter?

PETER - Sì, certamente. Adesso guardate. Mette una candela dentro ad un bicchiere che riempie di strisce di carta per tenerla diritta.

PETER - Ecco come si fa. Le facciamo tutte così, alla svelta. Vedrete, sarà favoloso!

Le luci si spengono e si accendono nella zona dietro, dove una piccola tavola è coperta di tegami e vassoi. Louise e Julie stanno dando gli ultimi ritocchi al cibo.

JULIE - (Con un vasetto di olive nere in mano) E queste dove le metto?

LOUISE - Qui, intorno al vitello. Tutt'intorno.

JULIE - C'è così tanta roba da mangiare, Louise.

LOUISE - (Forzata, evitando di incontrare gli occhi di Julie). Sì, certo. Ogni tanto bisogna lasciarsi andare. Esagerare. Forse questo momento di gioia non ritornerà più. Bisogna goderne, no?

Sam appare nel vano di una porta con il viso pieno di tensione.

SAM - Julie, è proprio necessario questo banchetto?

LOUISE - Caro, non siamo ancora pronte. Lasciaci ancora qualche minuto. Ritorna di là e riposati fino a quando ti chiamiamo.

SAM - (Tagliante) Louise, sono io che dò gli ordini in questa casa, che fino a prova contraria è casa mia Casa mia, ok?

LOUISE - (Balbettando) Volevo solo dire... che non siamo ancora pronte.

SAM - Ancora pronte per che cosa, Louise. Per festeggiare che? Il tuo ritorno a Hollywood? La riapparizione di Peter? Il trionfo della mia musica? (Urlando) Cosa, Louise, cosa!

Scaraventa dei vassoi sul pavimento. Il cibo si sparpaglia dappertutto. Le due donne si precipitano a pulire. Sam esce appoggiandosi al muro.

JULIE - Mi dispiace, Louise. È imbarazzante... Cos'è che abbiamo fatto di male?

LOUISE - Amore, non preoccuparti. Ti prego, cara. Ce n'è ancora così tanto di cibo!
JULIE - Spero che Peter non entri... e ci veda così.

LOUISE - Dovevamo dirgli che lo facciamo per festeggiare la vostra partenza... per essere tutti insieme l'ultima sera.

Alice arriva correndo eccitata.
ALICE - Presto, venite! Venite!

LOUISE - Cosa succede?
ALICE - Una sorpresa. Presto, venite!

LOUISE - Un momento solo, tesoro. Un momento. (Distribuendo i vassoi) Julie, tu prendi questi due. Io porto questi. Alice, tu prendi la bottiglia di champagne. E adesso, andiamo a vedere la sorpresa che ci hanno preparato.

Le luci si spengono nella zona dietro, e si accendono davanti. Louise e Julie appaiono sulla porta con i vassoi colmi di cibo preedute da Alice.

LOUISE E JULIE - (Sorridente coraggiosamente) Che bello! Che meraviglioso! Semplicemente meraviglioso!

La scena è illuminata da file di candele appoggiate per terra tutt'intorno alla stanza e nel mezzo della grande tavola splendidamente imbandita.

DANIEL - Mamma, non è fantastico? È stato zio Peter, è stato lui che ha fatto tutto.

JULIE - Sì, è fantastico. Daniel, vai dal papà e portalo qui. Vai, tesoro.

DANIEL - (Precipitandosi fuori) Sì, vado. Le due donne si muovono col cibo intorno alla tavola cercando di non fare vedere il loro disagio. Daniel ritorna tirando Sam per il braccio.

DANIEL - Guarda, papà. Non è fantastico? È zio Peter che l'ha fatto. È lui che ha fatto tutto.

Teso, Sam tiene stretto contro di sé il bambino, possessivamente. Louise, capendo che deve fermare i bambini dall'elogiare Peter, alza la voce.

LOUISE - Su, bambini, la cena è pronta. Su, adesso sediamoci. (Voltandosi verso Sam, tentando di sorridere) Vi dispongo io a tavola, va bene? Tu Sam, naturalmente, a capotavola. Daniel, tu ti siedi lì. La tua mamma, là. Zio Peter, là. Alice, lì. E io qui. Vedrete che cena meravigliosa, preparata apposta per festeggiare la vostra partenza per l'oceano. Ma saremo di nuovo insieme molto presto. Tra poco, tra qualche settimana, non è vero, Sam?

SAM - Vedremo.

LOUISE - Devi prometterlo. D'un tratto, proveniente da fuori, si sente il suono di un clacson.

LOUISE - Silenzio! C'è una macchina fuori. Tutti si voltano verso la porta. Il clacson suona ancora.

LOUISE - (Precipitandosi fuori) Sì, c'è qualcuno.

Daniel le corre dietro. Sulla zona di fondo entra il guardiano del teatro che consegna a Louise una grande busta rigida più o meno di un metro per settanta ed una lettera. Louise ringrazia.

L'uomo sparisce. Louise e Daniel rientrano nella zona davanti.

DANIEL - (Impaziente) Cos'è? Cos'è, Louise?

LOUISE - (Lasciandogli la grande busta e consegnando la lettera a Peter) È per lo zio Peter. L'hanno portata dal teatro.

Peter apre la lettera e legge, mentre Daniel tira fuori dalla grande busta degli ingrandimenti fotografici che allinea contro il muro. Alice è la prima ad accorgersene.

ALICE - (Ridacchiando alla vista delle fotografie) Che roba è?

Tutti si voltano verso le fotografie. Si tratta di ingrandimenti delle fotografie che Peter aveva già ricevuto. La luce delle candele fa apparire i nudi ancora più grotteschi ed osceni. Gli adulti sono imbarazzati. Le risatine dei bambini si fanno ancor più maliziose.

PETER - (Precipitandosi a raccogliere le fotografie) Oh no! Questo è un scherzo di merda! (Buttando le fotografie in un angolo) Mi dispiace. Scusatemi.

SAM - (Tagliante) Per che cosa, Peter? Perché la tua creatività ci sta sbocciando tutt'intorno?

PETER - (Tornando a tavola, secco) Non sono stato io a dire a quelli di mandarle qui.

LOUISE - (Per interromperlo, tentando una risata) Figurati! Mandare delle fotografie dritte filate nelle sale da pranzo. Che brillante idea per lanciare uno spettacolo! Ma adesso basta. Su, sediamoci. Si mangia.

Tutti si siedono, mentre Louise prende in mano un vassoio di cibo e serve Julie. Peter si alza e la segue con un'altro vassoio.

PETER - (Tentando di essere spiritoso) Mamma Louise?

LOUISE - (Imbarazzata) Sono io?

PETER - Hai bisogno di aiuto?

LOUISE - Certo!

Louise serve aiutata da Peter. Sam prende un po' di cibo dal vassoio. D'un tratto si alza, leva il vassoio dalle mani di Peter, e va a servire Alice. Louise lo segue a distanza.

SAM - Prendine tanto, amore. Il tuo papà vuole che tu sia felice... e che tu abbia tutto quello che vuoi.

A disagio, la bambina indica con il dito dei fagiolini, poi un pezzettino di carne. Tutti gli altri guardano in silenzio.

SAM - Ti basta?

ALICE - (Piano) Papà, non ho molta fame, davvero.

SAM - Va bene, tesoro. Casomai, puoi prenderne ancora dopo. (Andando da Daniel) E adesso è la volta del mio ometto.

Daniel indica quattro, cinque cose con entusiasmo.

DANIEL - (Servendosi) Papà, voglio mangiare tanto quanto te.

SAM - Bravo. Così crescerai grande e forte come Superman.

DANIEL - Forte come il Superleone, papà. Sam passa a Louise. La donna nota il suo ansimare. Tenta di togliergli il vassoio.

LOUISE - (Preoccupata, con tenerezza e con un tocco di ironia) Sam, lascia che faccia qualcosa anch'io... Tra l'altro non mi piace vedere un uomo che serva una donna. Sì, sono una donna all'antica. Siediti, ti prego. Riesce a togliergli il vassoio di mano. Sam torna a sedersi a capotavola. Louise va da Peter, poi serve se stessa. Tutti mangiano in silenzio.

LOUISE - (D'un tratto, teatrale, tentando di rompere il silenzio) Peter, caro, apra lo champagne e riempra i bicchieri. Quello che voglio dire è... Eccoci qui tutti insieme, con tutte queste buone cose da mangiare... una tavola imbandita meravigliosamente, e fiori, candele... e soprattutto la compagnia di cari, amati amici... Sì, un miracolo. Ancora un altro per il quale io voglio dire grazie alla vita. (Alzando il bicchiere di champagne) Cene... feste... sogni... sogni di ogni tipo. Così era Hollywood, semplicemente il posto più divino che esistesse sulla Terra. (Scoppia in una risata) Migliaia di persone... tutte intorno a te, giorno e notte. Occupandosi di te. Coccolandoti. Inventandoti. Scrittori famosi che scrivevano per te storie sublimi. Fotografi alla moda che passavano tutto il tempo a fotografarti. Sarti squisiti che ti trasformavano in principesse miliardarie. Ed i truccatori, i parrucchieri, i gioiellieri, i giornalisti che non facevano altro che scrivere bugie. (Un silenzio) C'era quel meraviglioso senso di essere guidati... di essere parte di qualcosa... (Temendo il silenzio, chiede aiuto anche a Peter) E lei, Peter. Voglio dire, i suoi ricordi... Broadway...

PETER - (Intuendo le intenzioni di Louise, complice) Oh... anche i miei ricordi sono pieni... di gente. Dai miei genitori, ad esempio, ce n'era sempre tanta. Nonni, cugini, amici, e amici degli amici... e sempre un mucchio di bambini. Tutti che gridavano, che si divertivano, mangiavano e cantavano. Venivano a trovarci.

SAM - (Interrompendolo, tagliente) Appa- rivano all'improvviso, come tu hai fatto oggi con noi.

PETER - Sì...

SAM - E accendevano le candele.

PETER - (Non sapendo cosa rispondere) Sì... a volte.

SAM - In modo che la casa sembrasse un cimitero.

PETER - Sì, voglio dire, quasi una chiesa... E siccome mio padre e mia madre si volevano molto bene.

SAM - (Interrompendolo ancora) Tu hai imparato da loro tutto quello che c'è da imparare sull'amore.

PETER - Sì, Sam, sono un fortunato.

SAM - (Cupo, violento) Un fortunato. Un privilegiato, Peter. Imperterrito nella tua fede, nelle tue convinzioni. Recitando il ruolo dell'angelo custode e del consolatore. Potrebbe essere questa la ragione per la quale adesso sei qui? Potrebbe essere, Peter?

Di colpo si alza ed esce. Entra nella zona di fondo, dove ora c'è un letto, e vi si lascia cadere sopra sfinito. Un lungo silenzio. Peter si presenta nel vano della porta.

SAM - (Affannato) Che cosa ti ha fatto venire qui? Cosa, Peter? No, non dirmelo. Non voglio saperlo. Se sei venuto per prendere i miei bambini, puoi averli. Sono tuoi. Fanne quello che vuoi. Racconta loro le tue belle storie. Istruiscili sull'amore. Dove lo cerchi, se per strada o battendo i cessi pubblici. Su, prendili. Sono tuoi. Passa loro tutti i tuoi meravigliosi privilegi. (Ancora più cupo) Tu, il



santo... ti nutri di bugie... e non hai più niente a cui attaccarti. Ecco perché sei piombato qui come un avvoltoio... per poterti nutrire ancora per un po'...

Vai via, Peter. Non voglio sentire la tua voce da omelia funebre. Non ti voglio in questa casa. Vai via, ti dico!

La scena precipita nel buio più profondo. Un'automobile è messa in moto. Si sente Louise che arriva gridando.

VOCE DI LOUISE - Peter! Peter!

Si sente il rumore della portiera della macchina chiusa violentemente.

VOCE DI PETER - Vado a prendere la valigia.

VOCE DI LOUISE - Parte?

VOCE DI PETER - Sì. Sì.

VOCE DI LOUISE - *(Implorante)* Non può, Peter. La prego di andare a casa mia e di aspettarmi. Arrivo tra qualche minuto. La prego di fare quello che le dico. La prego! *La luce ritorna davanti. Louise rientra affannata e trova i bambini, soli ed impauriti, che stanno sprecchiando.*

ALICE - La mamma è andata a vedere il papà.

Entra Julie.

JULIE - Mi ha buttato fuori dalla stanza.

LOUISE - *(Uscendo)* Torno subito.

Le luci si spengono davanti, e si accendono dietro dove Sam è ancora seduto sulla sponda del letto, immobile. Louise appare sul vano della porta, ma non entra.

LOUISE - *(Piano)* Sam, se c'è qualcosa che posso fare... Tu sai che ti voglio bene.

SAM - *(Ansimando, ma deciso)* Louise, basta! Voglio essere lasciato in pace. Da tutti voi. Non voglio la vostra pietà, ok? OK, Louise?

LOUISE - *(Trattenendo le lacrime)* Sì, caro, certo.

Non si muove. La luce si spegne. Quando si riaccende, Peter entra con una valigia, dei libri e l'impermeabile. Sembra che stia partendo. Louise gli si para davanti.

LOUISE - Allora ha deciso.

PETER - Sì.

Louise gli prende via la valigia, i libri e l'impermeabile e li appoggia per terra. Lo fissa, implorante.

LOUISE - Peter, noi che siamo gli anziani... noi dobbiamo essere forti. Altrimenti quei poveri ragazzi... Ho bisogno di un drink. Peter, ne vuole uno anche lei?

Le luci si spengono, e si accendono davanti. Louise entra seguita da Peter.

LOUISE - Si sieda. Cosa beve?

PETER - Non importa. Quello che beve lei.

LOUISE - Un doppio whisky. *(Come fa per versare, il bicchiere le scivola giù dal tavolo)* Oh, no. Non so più quello che sto facendo. *(Dando il drink a Peter)* Ce n'è dell'altro nella bottiglia.

Si siedono e bevono in silenzio.

LOUISE - *(Piano)* Deve sentirsi molto solo. Solo come mai si è sentito.

PETER - *(Evitando gli occhi della donna)* Sì.

LOUISE - *(Dopo un silenzio)* Peter, in quella casa, nonostante quello che è successo stasera... le vogliono molto bene. Tutti.

PETER - *(Quasi paralizzato per l'emozione)* Perché mi dice questo?

LOUISE - Lei è tutto per loro. Non può più scappare.

Restano immobili. La luce si spegne e ritorna nella zona dietro, dove Julie, in vestaglia, si sta spazzolando i capelli.

JULIE - *(Timorosa, incerta)* Sam, ti porto

dell'acqua, così, se durante la notte hai sete...

VOCE DI SAM - *(Proveniente da una delle porte)* Vieni a letto.

JULIE - *(Commosa dall'attenzione)* Sì, tesoro, sono molto stanca.

SAM - Dobbiamo partire presto domani mattina.

JULIE - Tutto è pronto.

Gira la testa verso la porta. Non smette di spazzolarsi i capelli; lo fa più lentamente.

JULIE - Mi sono dimenticata di comperarti le lamette. Lo farò per strada. Se c'è qualcosa'altro che vuoi... forse delle vitamine... Ti farebbero bene. *(Si avvicina alla porta, ma non entra)* Stavo pensando che bella coppia faremo, quando saremo più in là con gli anni. Noi due seduti davanti al camino... Vorrei tanto che quel momento fosse già arrivato. *(Esitante, tentando di dire ciò che la spaventa)* Ma lo sai dove andiamo domani?

VOCE DI SAM - All'oceano, ti ho detto.

JULIE - Sì, ma sai se troveremo una casa da affittare?

VOCE DI SAM - Quando arriveremo, cercheremo.

JULIE - Ma non possiamo trascinarci dietro i bambini con questo caldo, senza sapere dove andremo a finire...

VOCE DI SAM - *(Violento)* Julie, non voglio restare qui neanche un giorno di più, ok? Julie si siede. Guarda verso la porta, immobile.

JULIE - *(Quasi con rabbia)* Sai cosa mi ha detto Alice stamattina? «Mamma, quando sono grande voglio andare a vivere da sola». Sam non commenta. Julie mette giù la spazzola e si spoglia. Indossa una lunga camicia da notte.

JULIE - *(Appoggiando le mani sulla pancia gonfia)* Stanno già pensando di andarsene. Ha bisogno della presenza del marito. Il silenzio di Sam la fa sentire disperatamente sola.

JULIE - *(D'un tratto, dura, aspra)* «Mamma, voglio che lo zio Peter resti con noi». Questo è quello che Alice mi ha appena detto. Un lungo silenzio. La luce si spegne di colpo. Ritorna nella zona davanti, dove Louise e Peter sono seduti l'uno di fronte all'altro. Sono immobili. È come se il tempo si fosse fermato. Peter ha in mano la solita lettera.

PETER - Venne a casa mia una sera... e ci rimase. Non avevo mai incontrato prima qualcuno con un tale, disperato bisogno di parlare. Usciva da una famiglia i cui membri avevano paura l'uno dell'altro. E con i suoi coetanei non s'è mai sentito a suo agio. *(Un silenzio)* Eravamo sempre insieme. Si sentiva protetto. In quanto a me, avevo bisogno del suo calore. Erano lunghi, intensi momenti. *(Un silenzio)* Era la prima volta che tra me e un'altra persona c'era una tale intimità. Non l'avevo mai provata con la donna alla quale ero stato sposato. Non avevo mai provato prima quella completa comunione dei sensi e dello spirito... la sensazione che stavo proteggendo qualcosa di molto delicato e prezioso. C'era quella tenerezza... affetto... che nessun altro mi ha mai dato. Certamente non mia moglie. Nessuno. Mai. *(Un silenzio)* Potrei anche dire che avevo bisogno di un figlio... che avevo bisogno di dare a qualcuno tutto ciò che avevo imparato con molta fatica. Sì, fatica, e molto dolore. Lui non faceva altro che farmi domande. Aveva una insaziabile fame di sapere. Prendeva tutto... tutto ciò che gli capitava tra le mani. Aveva fretta, mi diceva. Rideva, e diceva: «Ho fret-

ta perché morirò giovane». *(Silenzio)* Passò da molti posti. Provò con Parigi e con Roma. Poi venne a New York. Provò a scrivere. Poi si iscrisse a una scuola d'arte. Dopo quello arrivò la musica. Il suo sogno era quello di scrivere un'opera. Un nuovo tipo di opera... che parlasse ai giovani con il loro linguaggio. Non aveva un minuto da perdere. Il suo tempo era limitato, ripeteva. *(Silenzio)* Non faceva altro che raccogliere, assorbire, non solo da me, ma da tutti quelli che gli capitava di incontrare. Mi parlava di cose delle quali non sapevo niente, che avevo difficoltà a capire. Che non volevo capire. Incominciò a spiegare me a me stesso. Mi disse di non aver paura delle cose che non conoscevo. Disse che era la paura della solitudine. Che era la paura di invecchiare, che mi paralizzava. Aveva ragione. Nel profondo del mio cuore dicevo: «Grazie, Signore, per avermi mandato uno dei tuoi messaggeri». *(Silenzio)* Immagino che avrei dovuto essere preparato quando mi disse che voleva andarsene. Su un libro che mi diede per il mio compleanno scrisse: «Non bisogna rinchiudersi in una casa troppo sicura». Era il suo modo di dirmi addio. Mi disse che voleva sapere cosa vuol dire amare una donna, avere dei bambini, sentirsi responsabile... Disse che voleva essere padre. Sì, è questo che mi disse. *(Silenzio)* Era ancora un ragazzo, eppure le sue parole mi sembrarono sagge. Sì, dissi a me stesso, ha ragione. Non bisogna aver paura dell'ignoto. Ma avevo molta paura per lui. Molta. *(Silenzio)* Lo lasciai andare. Feci di tutto per dimenticarlo. D'un tratto mi parve di aver sbagliato tutto. Ero stato un pazzo a non fermarlo. Ma dovevo dimostrarli che avevo fede in lui. Dovevo provare a me stesso che la solitudine non mi spaventava. Non feci che spostarmi da un posto all'altro. Cercai di stordirmi in continui, degradati incontri che non duravano più di una notte. Tentai invano di farlo uscire dal mio cuore e dal mio corpo. *(Silenzio)* Quando finalmente riuscii a trovarmi, mi disse che voleva farmi incontrare la sua famiglia. Mi scrisse lunghe, bellissime lettere. *(Mostra a Louise la lettera che ha in mano)* Riempirono la mia solitudine... Voleva rivedermi. Non faceva che ripeterlo. Mi fece anche chiamare da Julie. Ma io non potevo. Un giorno le lettere si fermarono, le telefonate anche. *(Facendo un grande sforzo per continuare)* Ero ancora ferito. Non potevo venire... perché avevo paura di ciò che avrei trovato. *(Silenzio)* Finalmente sono venuto... e sono paralizzato dal terrore. *(Come preso dal panico)* Louise, cosa sta succedendo in quella casa?

Louise, immobile, non risponde. La luce si spegne lentamente. Risale nella zona dietro. Louise, in una lunga bianca vestaglia da camera, si avvicina incerta al telefono. Prende in mano il telefono, ma lo rimette giù. Si guarda nello specchio. Incomincia a levarsi il trucco con dei batuffoli di cotone. D'un tratto riprende in mano il telefono. Tremando leggermente, fa un numero che conosce bene. Quando qualcuno risponde, il sorriso teatrale le riappare sulla faccia.

LOUISE - Julie, tesoro, sei tu? *(Fingendo sorpresa)* Quasi l'una, davvero? Dio mio, pensavo fossero appena le dieci. Scusami, ti prego. No, non ho niente di particolare da dirti. Volevo solo sentire come state. *(Ascolta)* Non puoi dormire? Tenta, tesoro. Domani, col viaggio, non devi sentirti stanca... Sì, lo so, ma incidenti così succedono in tutte le

famiglie. È normale. Stasera abbiamo perduto tutti la testa. *(Ascolta)* Sì, Peter non è partito. Gli ho chiesto di restare. Ho pensato che glielo avresti chiesto anche tu. Magari domattina presto, prima che partiate, veniamo a vedervi per un momento... per salutarvi... e far pace. *(Ascolta)* Sì, siamo tutti stanchi. È questa la ragione. Sì, tesoro, certo. *(Ascolta, poi incalzante)* Li lasciamo soli, e prima di partire io e te possiamo correre a vedere il dottor Peterson. Non l'hai ancora chiamato, non è vero? *(Ascolta)* Sì, lo so, lo so che dovette partire presto la mattina, ma se le analisi sono pronte, non è un po' stupido... *(Ascolta)* Sì, sono d'accordo con te che non c'è niente di grave. Sì, Sam è solo stanco... *(Ascolta, poi, ripetendo meccanicamente)* Sì, solo stanco. Tutti e due siete stanchi. Avete solo bisogno di pace, di riposo. *(D'un tratto)* Julie, tesoro, devo lasciarti. È molto tardi e tutte due dobbiamo tentare di dormire. Dobbiamo. Buonanotte, cara. Buonanotte, tesoro.

Mette giù il telefono, stravolta. Peter è sul vano della porta.

PETER - Che c'è.

Louise non risponde. Fissa Peter paralizzato.

PETER - Che succede?

LOUISE - Sam... sta morendo.

PETER - Cosa?

Louise trema. Peter entra, si lascia cadere su una sedia.

LOUISE - Peter... non si può più far finta di non saperlo.

PETER - Cosa le ha detto Julie?

LOUISE - Anche lei lo sa.

PETER - Per Dio, Louise!

LOUISE - *(Piano)* E anche Sam. Ecco perché stasera ha urlato.

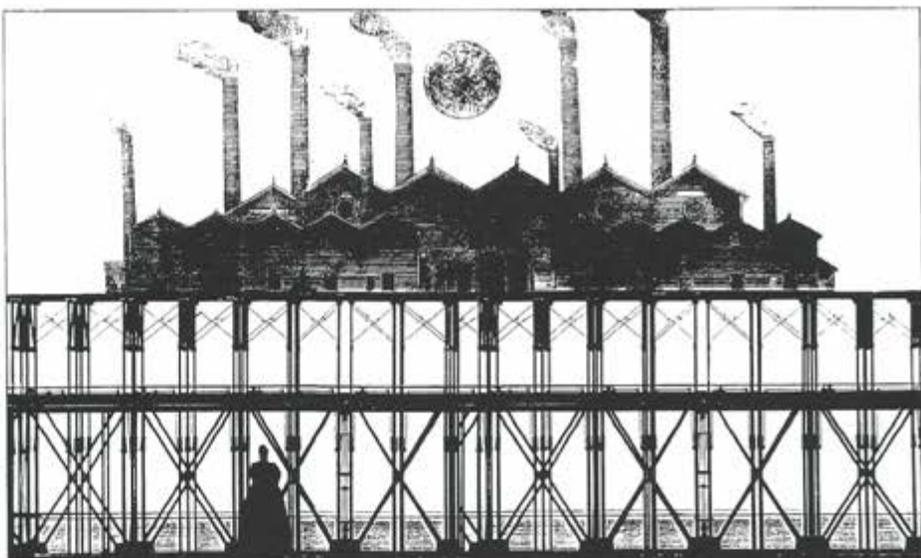
Afferra l'elenco del telefono. Cerca convulsamente un numero. Lo fa.

LOUISE - Il dottore. Qualcuno deve parlare. L'ho chiamato stamattina, ma non ha parlato. Adesso deve farlo. Perché non risponde? Perché non - *(Qualcuno risponde)* Dottor Peterson, sono Louise Dumas. La prego, dottor Peterson! Mi ascolti. La prego, non metta giù il telefono! *(Ascolta)* Julie non lo farà mai. Non verrà mai da lei. Ha paura. Anch'io. *(Ascolta)* Dottor Peterson, ho fatto tutto il possibile per spingerla. Adesso stanno partendo. Dobbiamo fermarli. Dobbiamo fermarli, dottore! *(Ascolta, incomincia a piangere)* Lo so cosa sta succedendo. Si vede com'è ammalato Sam. Se non lo fosse, lei non esiterebbe un momento a contraddirmi. *(Ascolta)* Sì, dottore. Sì, la sto ascoltando. Sì, dottore, sì. *(Ascoltando, gli occhi spalancati dalla paura. Poi, piano, tremando)* È leucemia, non è così?

Resta immobile, il telefono stretto in mano. Blackout. Sul canto mattutino degli uccelli, la scena si illumina lentamente di una soffice luce bianca. Louise è inginocchiata davanti ad un vaso di gerani, lindamente vestita, il viso ravvivato da un leggero trucco. Sulle spalle ha un pullover che la protegge dal fresco della prima mattina. Al rumore di passi che si avvicinano, gira la testa. Peter appare sulla porta in vestaglia, teso e pallido.

LOUISE - *(Alzandosi)* Buongiorno, Peter. *(Andando verso la porta)* Vado a prenderle il tè.

Louise esce. Peter si siede su una poltrona di vimini. Lì vicino c'è un tavolo preparato per la prima colazione. Louise ritorna con la teiera, l'appoggia sul tavolo e si siede accanto a Peter. Versa il tè.



LOUISE - *(Fissandolo)* Non ha dormito molto, non è vero? Neanch'io. *(Piano)* Ho pianto tutta la notte. Appena ha incominciato a farsi chiaro, sono venuta qui in giardino. C'era un tale silenzio... e pace... *(Silenzio)* Non credo in Dio... ma me lo impongo. Voglio che esista. Perché altrimenti sarei ancora più persa. Ho pensato a questo... e a Sam, a Julie, ai bambini. E a lei. *(Silenzio)* Mentre intorno a noi tutto è così folle, e senza senso... mi sembra come se qualcosa... o qualcuno... ci abbia messi insieme... per aiutarci l'uno con l'altro. *(Silenzio)* È arrivata la morte, ma anche lei Peter è stato mandato qui. *(Trattenendo le lacrime)* Ho pensato a tutto questo... Adesso capisco. Sam ha urlato perché ha paura. Vuole essere aiutato... vuole che lei lo tenga nelle sue braccia per aiutarlo a morire. *Non può continuare. Non stacca i suoi occhi pieni di lacrime da Peter. Peter appoggia le sue mani su quelle della donna.*

LOUISE - Peter, noi che siamo i vecchi, noi non possiamo piangere. Dobbiamo essere forti, altrimenti quei poveri ragazzi...

Peter stringe con forza le mani della donna. Le luci si spengono lentamente. Quando ritornano, i bambini entrano in scena con delle valigie nelle quali gettano i più disparati pezzi di abbigliamento. Julie arriva e si siede in un angolo.

JULIE - *(Distrattamente)* Su, Alice, fai presto. Dobbiamo chiuderle. Anche tu, Daniel. Su, da bravi.

Julie vede Louise e Peter avvicinarsi alla casa. Anche i bambini se ne accorgono. I due entrano dal fondo, in silenzio, vestiti immacolatamente, un coraggioso sorriso stampato sul viso.

LOUISE - *(Da dietro il tulle, ora trasparente, come se stesse guardando attraverso una vetrata)* Buongiorno Julie, buongiorno bambini. Siamo venuti a dirvi ciao... un'ultimo, ciao prima che partiate.

Esce di scena seguita da Peter. Rientrano nella zona davanti. Notano le valigie aperte sul pavimento.

LOUISE - *(Tentando di nascondere il suo disagio)* Come? Non mi date un bacio? Alice e Daniel abbracciano e baciano la donna.

LOUISE - E allo zio Peter?

Daniel e Alice gettano le loro braccia intorno al collo di Peter e lo baciano con ancora più trasporto.

LOUISE - Così partite. Sono contenta per voi. *(A Julie)* Ma dovete partire adesso? Fa

già così caldo!

JULIE - Sam vuole partire adesso. Sam, pallido, barcollante, è sulla porta. Si sta abbottonando un pesante pullover di lana. Va a sedersi su una poltrona.

LOUISE - *(A Sam, con falso entusiasmo)* Sicché siete in partenza.

SAM - Sì.

LOUISE - È meraviglioso. L'aria dell'oceano vi farà così bene!

Sam, ignorandola, si gira verso i bambini.

SAM - Su, bambini. Chiudete le valigie. Siamo in ritardo.

DANIEL - *(Mostrandogli un cappotto pesante)* Papà, mi porto anche il cappotto?

SAM - Sì, porta tutto.

LOUISE - *(A Daniel)* Tesoro, all'oceano, d'estate, non c'è bisogno del cappotto.

SAM - *(A Alice)* Porta anche il tuo.

Alice corre via e ritorna con il cappotto.

SAM - Su, chiudete le valigie.

ALICE E DANIEL - *(Gettandosi sulle valigie per chiuderle)* Ok, papà! Subito!

Louise, quasi senza rendersene conto, aiuta i bambini con le valigie. Sam cerca di evitare lo sguardo preoccupato di Peter in piedi accanto alla porta.

PETER - Sei sicuro che stai facendo la cosa giusta?

SAM - Sì, Peter.

PETER - Hai trovato la casa?

SAM - No.

PETER - Non ti preoccupa?

SAM - Peter, devo partire da qui, ok?

PETER - Mi preoccupo per i bambini.

SAM - I bambini sono miei. Li porto dove voglio.

LOUISE - *(Intromettendosi)* Sam, se vuoi, veniamo con voi. Possiamo darvi una mano.

JULIE - *(Porgendo le chiavi di casa a Louise)* Louise, potresti venire qui, ogni tanto, a dar un'occhiata?

LOUISE - Certo, tesoro, naturalmente.

Sam tenta di alzare una valigia, ma è chiaro che non ce la fa. Louise, d'istinto, gli prende la valigia di mano.

LOUISE - Peter, mi aiuti.

Peter prende una delle maniglie e, con la mano libera, afferra un'altra valigia. Le portano fuori, seguiti da Sam, Julie e dai bambini con le braccia cariche di indumenti. D'un tratto c'è l'assordante rumore di una macchina che si mette in moto. La scena, vuota, è inondata da un'accecante luce bianca. Quando il rumore si abbassa, affiora la voce di Julie.

VOCE DI JULIE - (Ansiosa, quasi gridando) Coma stai?

VOCE DI SAM - Ok, Julie.

Il rumore del motore, come uno scoppio, sale di volume.

VOCE DI JULIE - (Gridando per farsi sentire) Posso guidare io, se per te fa troppo caldo.

Sam non risponde.

VOCE DI JULIE - (Perdendo la testa) Sam, sono qui per aiutarti. Lo sai, no? (Tentando di rompere il silenzio dell'uomo, con falso entusiasmo, iniziando una specie di delirio a tre voci) Sam, comprenderemo una casa sull'oceano. Sarebbe carino per il bambino, se nascesse là. Daniel, Alice, vi piacerebbe abitare sulla spiaggia?

VOCI DI DANIEL E ALICE - Sarebbe fantastico, mamma! Sarebbe bellissimo! Superfantastico, mamma!

VOCE DI JULIE - Hai sentito, Sam? Anche a loro piace l'idea. Riempiremo la casa di bambini... come tu hai sempre voluto. Un esercito di piccoli Ryan che ti adorano.

VOCE DI DANIEL - Sai, papà? Potremo comprare cinque cavalli... uno più piccolo per il fratellino... e tutti noi potremo cavalcare pazzescamente sulla spiaggia. Anche di notte, papà!

VOCE DI ALICE - Io invece sulla spiaggia voglio ballare, con te papà, e con te mamma.

VOCE DI DANIEL - Sarà così bello! Papà, farò venire anche il Superleone, con tutti i Superleoni che lui conosce. Così l'oceano sarà pieno di cavalli e di Superleoni che corrono come pazzi giorno e notte. Papà, sarà una cosa mai vista! Una cosa fantastica!

Ritorna il rumore assordante del motore.

VOCE DI SAM - (D'un tratto) Guida tu. La mia testa... Non ci vedo bene.

VOCE DI JULIE - (Spaventata) Sì, certo. Fermati in quello spiazzo. Lì, lì, Sam!

Il rumore del motore rallenta, si ferma. Portiere che si aprono e si richiudono. L'automobile riparte.

VOCE DI JULIE - Vuoi che ci fermiamo? Possiamo riposarci un po'...

VOCE DI SAM - No. Non adesso.

VOCE DI JULIE - Ma se per te fa troppo caldo...

VOCE DI SAM - (Penando, eppure violento) Sto bene, Julie. (Quasi urlando) Su, accelera! Accelera, ti dico!

Di nuovo il suono del motore sale di volume.

VOCE DI JULIE - (Gridando per farsi sentire) È troppo caldo, Sam. Ritorniamo a casa, Sam. Sam, perché... perché non... (Gridando disperatamente) Sam, che ti succede? Stai bene? Mi senti, Sam? Sam! Sam!

Anche i bambini gridano. Il suono del motore diventa assordante. C'è lo sferragliamento sibilante della macchina che sbatte contro un muro. Poi, di colpo, silenzio. La luce violenta che inonda il palcoscenico si spegne lentamente. Quando ritorna sulla zona di fondo, Peter sta chiudendo la porta di casa. Louise gli è accanto. Il rumore di una macchina che si sta avvicinando attira la loro attenzione. Capiscono che è la jeep di Sam. Allarmati, corrono fuori scena.

VOCE DI JULIE - La macchina gli ha fatto male... Il caldo. Presto, aiutatemi a portarlo dentro.

Julie attraversa la scena correndo. Peter e Louise la seguono sorreggendo Sam, pallido come un morto, grondante di sudore. Entrano anche i bambini. Spariscono tutti dietro

a una porta. D'un tratto Alice riattraversa precipitosamente la scena. Daniel arriva dietro di lei.

DANIEL - (Ad Alice già fuori scena) Alice, porta anche una camicia di papà, e degli asciugamani.

VOCE DI ALICE - Vieni ad aiutarmi! Non posso mica portare tutto da sola!

Daniel la raggiunge. Si sente il loro cicaleccio mentre riempiono un catino di acqua. Riattraversano la scena col catino e le braccia cariche di asciugamani. Le luci si accendono nella zona davanti, mentre Julie, Louise, Peter ed i bambini rientrano in scena. Julie si lascia cadere su una poltrona. Louise le si siede accanto.

JULIE - (Piano, afferrando le mani di Louise) È stato orribile. Non voleva fermarsi. D'un tratto è svenuto... Ho pensato che saremmo tutti morti. (Impaurita) Ripartiremo stanotte... quando farà più fresco. L'avete sentito, no?

LOUISE - (D'un tratto) Julie, se vuoi, io e Peter portiamo i bambini a mangiare qualcosa. Ce n'è del tempo. Così si distraggono un po'. Conosco un ristorante carino, «Il Drago Verde». I bambini l'adoreranno. Non credi che sia una splendida idea?

Non aspetta la risposta. Si alza e prende i bambini per mano. Peter fa per seguirli, quando Julie, inaspettatamente, lo afferra per un braccio.

JULIE - Peter, vado io con loro. Forse tu vuoi stare qui con Sam.

L'offerta di Julie sorprende Louise e Peter. Peter, commosso, fa cenno di sì. Louise prende Julie per mano e l'aiuta ad alzarsi.

LOUISE - Sarà simpatico, vedrete. Staremo via un'oretta. Il tempo per distrarci un po'. Vedrete, vi piacerà.

Peter, guarda le due donne uscire con i bambini. Ora è solo nella stanza. Raccoglie un calzino da terra e lo appoggia sul bracciolo della poltrona. Si siede. Esamina il lavoro a maglia di Julie, un piccolo golfino bianco. D'un tratto, proveniente dalla stanza di Sam, arriva il suono glorioso di uno degli ultimi quartetti di Beethoven. Comosso, l'uomo chiude gli occhi. Forse la musica è un segno. D'un tratto s'accorge della voce di Sam.

VOCE DI SAM - Julie, Julie.

PETER - (Alzandosi) Non c'è, Sam.

Si dirige verso una porta, la socchiude.

PETER - Ci sono solo io. Louise li ha portati al ristorante.

VOCE DI SAM - Perché al ristorante?

PETER - Solo per un'oretta.

VOCE DI SAM - Perché non sei andato con loro?

PETER - Ho pensato di restare... nel caso tu abbia bisogno di qualcosa.

Sam non commenta. Peter richiude lentamente la porta. Esitante, si avvicina alla finestra. Appoggia la testa contro il vetro. Cerca qualcosa nella tasca dei pantaloni, tira fuori la lettera. La legge.

VOCE DI PETER SU NASTRO - (Intensa, dilatata dalla memoria) «Un giorno, ci eravamo appena conosciuti, mi dicesti che bisogna imparare a dire grazie, ad apprezzare tutto ciò che si è ricevuto, ad avere fiducia, anche quando in tutto ciò che ci circonda non si vede un senso e tutto può essere molto doloroso. Peter, ho tentato di farlo, tu non sai quanto ho tentato...»

Peter lascia la scena e ritorna con gli ingrandimenti fotografici della sua commedia. Li appoggia uno alla volta contro il muro e li di-

strugge calciandovi dentro con il piede. Sente di nuovo la voce di Sam.

VOCE DI SAM - Peter?

PETER - Sì, Sam.

Il letto di Sam è sulla destra. Peter gli si avvicina. Il viso di Sam è impregnato di sudore, così la sua maglia.

SAM - (Indicando un vano, a fatica) Là dentro, in quell'armadio. Ci dovrebbero essere delle coperte. Me ne prendi una?

PETER - (Davanti al vano, cerca con gli occhi, ma non vede le coperte. Prende una sedia) Hai freddo?

SAM - Tremo.

PETER - (Sale sulla sedia, riprende a cercare) Non ci sono. Ci sono lenzuola e asciugamani, ma non...

SAM - Forse sono giù in basso.

Peter scende dalla sedia, si piega sulle ginocchia. Vede una grande coperta e la prende.

PETER - (Notando che il letto è sfatto) Forse dovrei riassetare un po' il letto. (Tira il lenzuolo di sotto verso di lui) Dovresti spostarti un po' in là.

Sam, che ha la testa appoggiata contro lo schienale del letto, ubbidisce. Peter l'aiuta, poi sbatte i cuscini sostenendo Sam con un braccio.

PETER - Vuoi un altro cuscino?

SAM - (Aspro) Se pensi che mi farà sentire meglio.

Peter gli mette il cuscino dietro la testa, e finisce di riassetare lenzuola e coperte. Sam lo segue con lo sguardo fiducioso di un bambino. Quando ha finito, Peter si mette davanti al letto. Sembra aspettare che Sam gli parli.

SAM - Peter, hai riconosciuto la musica?

PETER - Il quartetto di Beethoven?

SAM - Sì, mi regalasti il disco quando compii ventidue anni.

PETER - (Comosso) Avevi ventidue anni?

SAM - Lo ascolti ancora?

PETER - Sì.

SAM - Beethoven... urlava contro il silenzio.

PETER - Sì.

SAM - Non capivo allora. Quando hai ventidue anni credi di sapere tutto. Invece non sai niente.

PETER - Non capisci niente neanche quando ne hai cento, di anni.

SAM - Tu non hai cent'anni.

Silenzio. Ciascuno di loro si aspetta che l'altro riprenda a parlare.

PETER - Sam, vado a prenderti qualche cosa da bere.

SAM - (Ignorando l'offerta) Peter, parlami della tua commedia.

PETER - (Imbarazzato) Preferirei di no. Ti prego.

SAM - (Imperterrita) Non sta andando bene?

PETER - (In fretta) No.

SAM - (Dopo un silenzio, brutalmente). È per questo che sei venuto qui.

PETER - Sono venuto qui per che cosa?

SAM - Non sei venuto per me.

PETER - Sì... anche.

SAM - Sei dentro alla merda sino al collo. Anche tu, come tutti gli altri. Non puoi più far finta. Non puoi più dirmi che sei venuto per me!

Peter non risponde. Stravolto, esce. Riappare nella zona di fondo. Prende un bicchiere, apre il rubinetto, beve convulsamente. Mette giù il bicchiere, si bagna le palme delle mani e se le preme contro il viso. Si asciuga il viso con il fazzoletto. Vede il frigorifero. L'apre, tira fuori una bottiglia di succo di mele e ne riempie un bicchiere. Deve ritornare da Sam.

Ha un pretesto per farlo. Esce dal fondo e riappare accanto al letto.

PETER - Sam, ti ho portato del succo di mele.

Sam tenta di mettersi seduto sul letto. Peter gli mette un braccio intorno alle spalle e l'aiuta a bere. Quindi Sam si lascia cadere sul cuscino, sfinito. Peter gli pulisce la bocca con un fazzoletto. I loro occhi s'incontrano. Questa volta Peter non scappa.

SAM - (Disperato ed ostinato) Stanotte ci rimetteremo in macchina. Non ci sarà quel caldo disgustoso. L'oceano ci farà bene. Dobbiamo andarci.

Peter gira la testa per non dover rispondere. Si siede ai piedi del letto.

SAM - Dopo un po', alla spiaggia, tutto andrà a posto. Siamo tutti stanchi. Anche Julie non può più continuare così. Nel suo stato è ancora peggio. Bisogna andarci... bisogna partire da qui.

Fissa Peter negli occhi come per cercare aiuto. Peter sposta la sua sedia accanto al capo di Sam.

SAM - (Aggressivamente) Eri tu che mi dicevi che non bisogna darsi per vinti, non è così? Ma non avresti dovuto apparire senza avvisarmi... quando non ho la forza di tenerti testa. (Guardando Peter con gli occhi sbarrati) Ho urlato, ieri sera... il tuo arrivo mi ha spaventato.

PETER - Spaventato?

SAM - Chi ti ha mandato?

PETER - Nessuno. Sono venuto per vederti.

SAM - Sei venuto come un giudice.

PETER - (Prendendo una mano di Sam) Non è vero. Perché dovrei giudicarti?

SAM - (Non risponde. Gira la testa dall'altra parte. Un silenzio). Quando ritornano i bambini?

PETER - Tra poco.

SAM - Spero che non gli succeda niente.

PETER - Perché dovrebbe? Louise guida bene.

SAM - Dovevano dirmelo che li portavano fuori. Quando sono via senza di me, mi prendo il panico.

PETER - Saranno qui tra qualche minuto, vedrai. (Con forza) Voglio molto bene ai tuoi bambini, Sam. Sono... proprio come te. È come se li volessi stringere nelle mie braccia tutto il tempo.

SAM - (Piano) Lo so.

Le luci si spengono. Peter entra nella zona dietro. È tremendamente solo. Nessuno è lì per aiutarlo nell'incontro con la morte. Si siede in un angolo, smarrito. S'accorge del telefono. Afferra l'elenco telefonico. Trova il numero, lo fa.

PETER - L'ufficio del dottor Peterson? Peter Henkel. Sì, Henkel. No, non sono un suo paziente. Sono un amico di Sam Ryan. Devo parlare con il dottor Peterson. Subito. È urgente. (Un silenzio, poi, convulsamente, quasi implorante) Dottor Peterson, la chiamo per dirle che Sam è molto peggiorato. Io non so cosa devo fare. Lei è il suo dottore. Lei lo sa. Voglio che lei me lo dica. Perché io non lo so, dottore. Io non so niente, dottore. (Forzato ad ascoltare) Capisco, dottore. Lei non può parlarne con degli sconosciuti. L'etica della sua professione. Certo. D'accordo. Non venga! Me la sbrigherò da solo. Ha ragione: venire a fare che? La persona che più amo al mondo sta morendo. Lei che c'entra? Una merda come lei cosa può fare? Niente, dottor Peterson. Niente! (Urlando) Sì, dottor Peterson, lei non è il Padre Eterno!

Butta giù il telefono. Blackout. Peter rientra nella zona davanti e si siede accanto al letto di Sam.

SAM - Con chi urlavi?

PETER - (Imbarazzato) Hai sentito?

SAM - Sì.

PETER - Ero con il dottor Peterson.

SAM - (Dopo un silenzio) Che cosa volevi da lui?

PETER - Volevo che venisse qui.

SAM - Per darmi un po' di pillole da ingoiare?

Peter non riesce a rispondere.

SAM - Quello è un criminale, lui e tutti gli altri. Per questo non li voglio vedere.

PETER - Sam... Se vuoi, io ti posso portare a New York. Posso trovare dei bravi medici.

SAM - Non li voglio qui, e non voglio andarli a cercare. In questo momento non voglio dei mostri accanto a me.

PETER - Ma se sono bravi, forse...

SAM - Forse cosa?

PETER - Forse ti possono aiutare a...

SAM - Ad affrontare il Giudizio Universale? *Lacrime scendono lungo le sue gote. Peter lo guarda come paralizzato. Prende il bicchiere d'acqua che c'è sul comodino e l'aiuta a bere qualche sorso. Poi gli asciuga le labbra e le gote con il fazzoletto.*

SAM - Dimmi di non urlarti... Non è con te che voglio urlare. Ho paura. Non so più dove scappare. La morte... l'ho sempre avuta dietro alle mie spalle.

PETER - Sam, caro.

SAM - Dietro alle mie spalle, sempre.

PETER - Sam, sono qui.

Gli prende una mano. Sam non la ritrae.
SAM - Tutto è così confuso... con i bambini... e Julie... Non so più dove portarli. Penso sempre a casa tua. Volevo fare la stessa cosa per loro... invece di questa zattera che affonda. (Un silenzio) I miei bambini... Cosa succederà quando io non ci sarò più?

PETER - Ci sarò io, Sam.

Sam lo scruta negli occhi con lo sguardo sospettoso di un bambino. Un lungo silenzio. D'un tratto afferra entrambe le mani di Peter e le attira a sé con forza.

SAM - Ho provato, Peter. Voglio che tu sappia quanto ho provato. Ho pensato che con Julie... con i figli... amandoli... vivendo per loro... ho pensato che avrei potuto ancora tentare. Ho fatto tutto il possibile, ma è stato sempre peggio. Non ho mai trovato un senso in tutto questo caos... e vuoto... questo silenzio che volevo rompere... perché qualcuno udisse le mie preghiere... (Quasi urlando) Non è a te che urlo, Peter. Ti prego... Peter, ti prego... prendimi nelle tue braccia. Ti prego, Peter!

Si sporge verso Peter, che l'abbraccia affondando il suo viso segnato dall'età e dal dolore nei capelli impregnati di sudore del giovane morente.

SAM - Anche tu hai paura. Ma tu stai ancora lottando. Tu non smetterai mai di farlo.
PETER - (Balbettando) No... non smetterò. *Peter si stacca per nascondere le sue lacrime. Si mette davanti alla finestra. La luce del tramonto illumina il suo viso bagnato.*

SAM - Peter, metti Beethoven... ti prego. *Peter spinge un bottone della radio. La sua mano resta ferma sul bottone. La musica gloriosa di Beethoven s'innalza come una preghiera. Le luci scendono lentamente. Quando si riaccendono Peter è solo, in attesa. Louise, Julie e i bambini attraversano in silenzio la zona dietro al tulle, ed entrano nel-*

la zona davanti.

JULIE - Come sta?

PETER - Si è assopito.

JULIE - Non pensavamo di star via così tanto... ma Alice e Daniel hanno trovato degli altri bambini... Li ho lasciati giocare...

PETER - Julie... non credo che Sam voglia partire stasera.

Julie fissa Peter in silenzio. I suoi occhi si bagnano di lacrime. Appoggia una mano sul braccio dell'uomo.

JULIE - Peter, se vuoi restare per cena... Se tu e Louise volete restare qui a dormire...

PETER - Sì, Julie, certo.

JULIE - (Piano, sfiorandogli di nuovo la mano) Grazie, Peter... Vado da Sam.

Tenendosi il ventre gonfio con ambedue le mani, entra nella stanza di Sam. Daniel corre da Peter e l'afferra per la mano. Blackout. Quando le luci ritornano, Julie, Peter e i bambini sono seduti intorno al tavolo della cucina per consumare la prima colazione. Louise, premurosa come sempre, li sta servendo.

DANIEL - (Alzandosi) Mamma, vado dal papà per mostrargli i miei disegni.

ALICE - Vengo anch'io.

DANIEL - No, ci vado da solo. Mamma, sono gli ultimi che ho fatto. Sono i più belli, e voglio che il papà li veda.

JULIE - Sì, tesoro, vai.

Daniel scappa via. Alice gli corre dietro.

PETER - Mi ha raccontato la storia del Superleone. Probabilmente stanotte l'ha visto di nuovo.

Julie, annuendo con il capo, si alza.

LOUISE - (Preoccupata) Tesoro, hai già finito?

JULIE - (Piano) Grazie, Louise. Non ho fame.

Esce. Peter e Louise riordinano la tavola. Le luci si spengono nella zona davanti, e ritornano nella zona dietro. Peter entra in scena. Sembra cercare qualcuno. Si ferma davanti alla finestra. Louise, con uno strofinaccio da cucina in mano, lo raggiunge. Anche lei sembra preoccupata per qualcosa che sta succedendo fuori dalla casa.

LOUISE - Pensavo che fosse con Sam. Cosa fa là da sola?

PETER - (Dopo un momento) Vado a vedere.

Esce. Louise vede entrare Daniel con un rotolo di disegni.

LOUISE - (Indicando i disegni) Cosa ha detto il papà?

DANIEL - Ha detto che sono i disegni più belli che ho fatto. Vuole che ne faccia subito tanti altri. Ma adesso non posso perché ho qualcos'altro da fare.

Esce, e rientra nella zona davanti, dove distende sul pavimento dei grandi fogli di carta bianca. Ci scrive sopra con un pennarello. Li attacca al muro. Su uno c'è scritto: «Papà, ti voglio tanto bene». Su un'altro: «Sei il papà più fantastico del mondo». Su di un terzo: «Tu sei più Super di Superleone». Alice entra e l'aiuta ad attaccarli.

LOUISE - (Nella zona dietro, chiamando) Daniel?

DANIEL - Sì, Louise.

LOUISE - Vado un momento fuori a vedere la mamma e zio Peter.

DANIEL - (Senza smettere di scrivere) Ok. Louise esce. Blackout. Quando le luci ritornano, Julie e Peter sono seduti nella zona davanti su una panchina all'ombra di un albero. Peter ha in mano una rivoltella. La guar-

da in silenzio. *La porge a Julie.*

JULIE - (*Prendendo la rivoltella*) L'ho trovata nel suo studio, nascosta sotto dei fogli di musica.

Si sente la voce di Louise. Entrambi si voltano.

VOCE DI LOUISE - C'è un silenzio qui, a quest'ore della mattina, una pace...

Louise entra in scena.

LOUISE - (*Come scusandosi per l'intrusione*) Che bella idea venire qui e riposarsi un momento sotto quest'albero.

I suoi occhi cadono sulla rivoltella adagiata nel grembo di Julie, che la giovane donna sembra ignorare.

LOUISE - (*Tentando di nascondere la sua inquietudine*) Ho detto ai bambini che venivo qui solo per un momento. Sono dei bravi bambini, davvero. Poi mi aiuteranno a pulire la casa. Intanto Daniel sta attaccando dappertutto dei cartelli dove ha scritto... che il suo papà è più super del Superleone.

Si siede accanto a Julie e le prende la mano.

JULIE - (*All'improvviso, piano*) Louise, Sam mi ha detto di dirti qualcosa. (*Girandosi verso Peter*) E anche a te, Peter. Abbiamo parlato tutta la notte. Stavolta era diverso. Era come se volesse dirti tutto. (*Guardando Peter negli occhi, lottando contro il suo orgoglio*) Peter... ho detto molte cose cattive sul tuo conto. Sono stata orribile. Sapevo che lo ero, ma non potevo...

PETER - Julie, no.

JULIE - Era come essere paragonata a te tutto il tempo... Mi sentivo un niente perché c'eri tu. (*Accarezzando la rivoltella*) Avevo molta paura, per me e per i miei bambini. Era come se Sam non ci fosse. Mi aspettavo così tanto da lui. Mi aspettavo tutto. Ero arrabbiata con lui... e con me stessa perché non riuscivo ad aiutarlo. Ho fatto tutto quello che ho potuto... Sam mi ha detto che lo sa. Mi ha detto che voleva renderci felici, ma che non ne è stato capace... Mi ha chiesto di perdonarlo. (*Pausa*) Adesso capisco, un poco. Capisco meglio. Io amo Sam... adesso ancora di più. (*Volgendosi verso Peter*) Mi ha detto di aver fiducia in te. Mi ha detto quanto vuoi bene ai nostri bambini... Lo so, l'ho visto. Hanno bisogno di te... Anch'io, Peter. (*Con coraggio, la voce che le trema*) Tutto quello che Sam ha fatto, l'ha fatto per te, per essere degno di te. Se non ti disse la verità... era perché aveva paura di ferirti. Di perderti. (*Girandosi verso Louise*) E anche tu, Louise. Mi ha detto che tu devi restare con noi... che non ci devi mai lasciare.

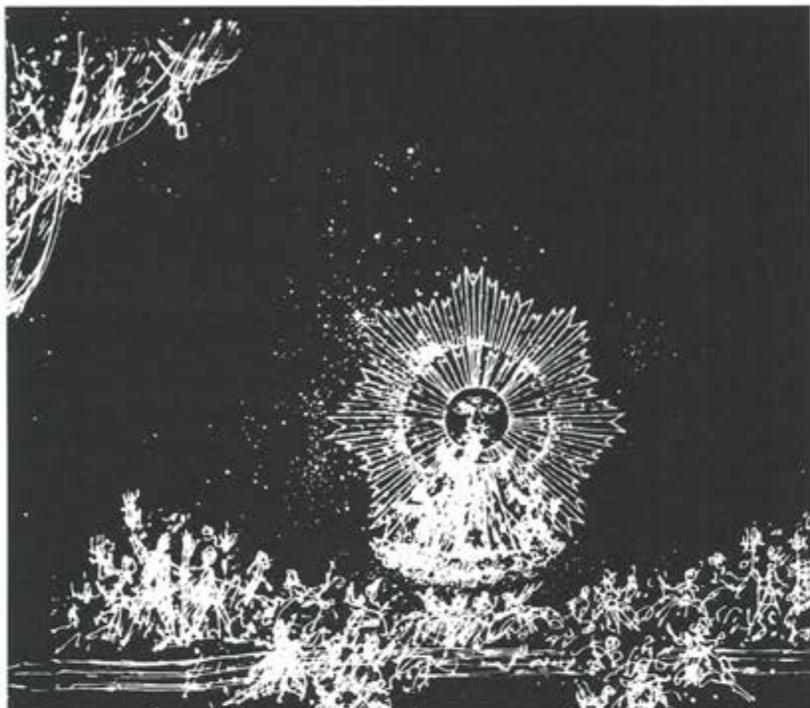
LOUISE - (*Balbettando*) Sì, cara, mai. Mai. *Le due donne si abbracciano. La rivoltella cade per terra.*

LOUISE - (*Con lacrime negli occhi*) Abbiamo dato a Sam tanto amore. Insieme gli daremo tutto l'amore possibile.

I tre sono seduti stretti l'uno all'altro, le loro mani avvinte con forza. Nella luce dell'inizio del giorno, la musica di Beethoven si alza piena di dolore, ma forte e vitale.

FINE

A pag. 97 e 101, due illustrazioni originali dell'Autore per «Daybreak». A pag. 105, Beni Montresor illustratore di libri per l'infanzia: «L'uccellino dell'Imperatore» e «Le Streghe». A pag. 107, bozzetto per il «Falstaff» all'Opera di Roma; in questa pagina, per «La Gioconda» al Metropolitan di New York.



UNA MOSTRA A VERONA

THE MAGIC OF MONTRESOR

La Città di Verona celebra questa estate Beni Montresor, uno dei suoi più illustri cittadini. Chiamato «poeta e visionario» dal New York Times e definito «uno dei più ammaliati maghi del palcoscenico» dal Times di Londra, Beni Montresor è noto in tutto il mondo per le sue scene, costumi, film e libri per l'infanzia.

Una grande mostra antologica, presentata qualche anno fa al Lincoln Center di New York col titolo *The Magic of Montresor*, è stata allestita nella Sala Maffeiana. Comprende una selezione di bozzetti scenografici e costumi che Montresor ha creato per i più prestigiosi teatri dell'Opera. Tra l'altro, è incluso il costume di Renata Tebaldi per Manon Lescaut al Metropolitan e uno di Joan Sutherland per Esclarmonde al Covent Garden di Londra.

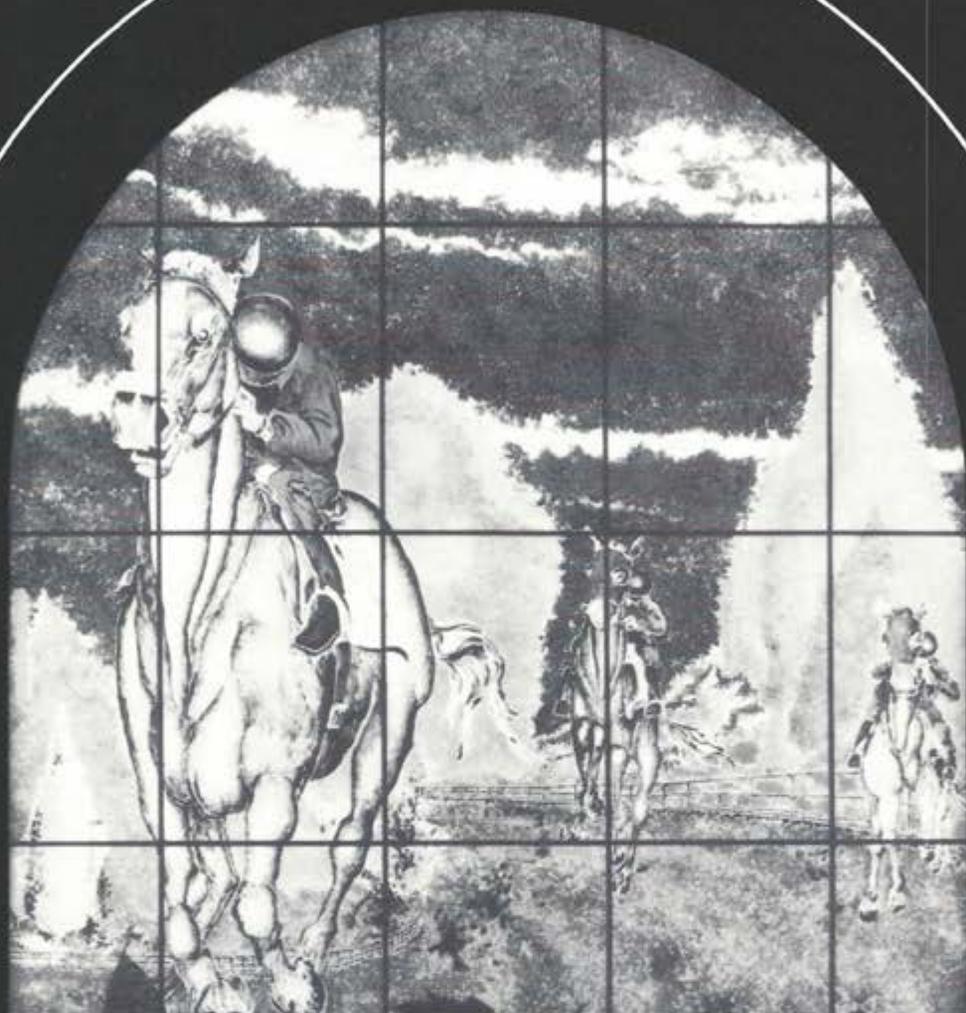
La mostra comprende inoltre disegni e illustrazioni di libri per l'infanzia, tutti realizzati a New York e in seguito apparsi anche nei Paesi più lontani quali il Giappone e la Corea. Montresor ha vinto il Caldecott, che è il più importante premio a livello mondiale per i libri per l'infanzia. Una documentazione dei suoi scritti e dei suoi film completa la mostra.

Per l'occasione l'editore Novecento pubblica un libro d'arte con lo stesso titolo della mostra, a cura di Domitilla Alessi. Con un testo di Alan Rich, critico musicale della rivista Newsweek e dell'Herald Tribune, e commentato dallo stesso Montresor (i suoi incontri con Balanchine, Sir John Gielgud, Ingrid Bergman, Richard Rodgers e altre star dell'Opera, del Balletto e di Broadway), il libro è un'ampia documentazione del lavoro che Beni Montresor ha svolto in giro per il mondo.

La magia di Montresor, inaugurata il 3 luglio, resterà aperta sino al 2 settembre. Sala Maffeiana, Piazza Bra 28, Verona. Orari: 9-12.30 e 16-19.30; festivo 9.30-12.30.

Contemporaneamente Verona festeggerà Beni Montresor anche con un'altra mostra. La galleria «Prisma», in via Oberdan 4, sotto il titolo «Il nuovo Cappuccetto Rosso», presenterà in anteprima mondiale le illustrazioni originali che Montresor ha creato per una nuova versione della celebre favola e che sarà pubblicata dall'editore Doubleday di New York il prossimo anno. La mostra di «Il nuovo Cappuccetto Rosso» sarà inaugurata il 14 luglio prossimo e resterà aperta sino al 2 settembre. □

grand hotel brun

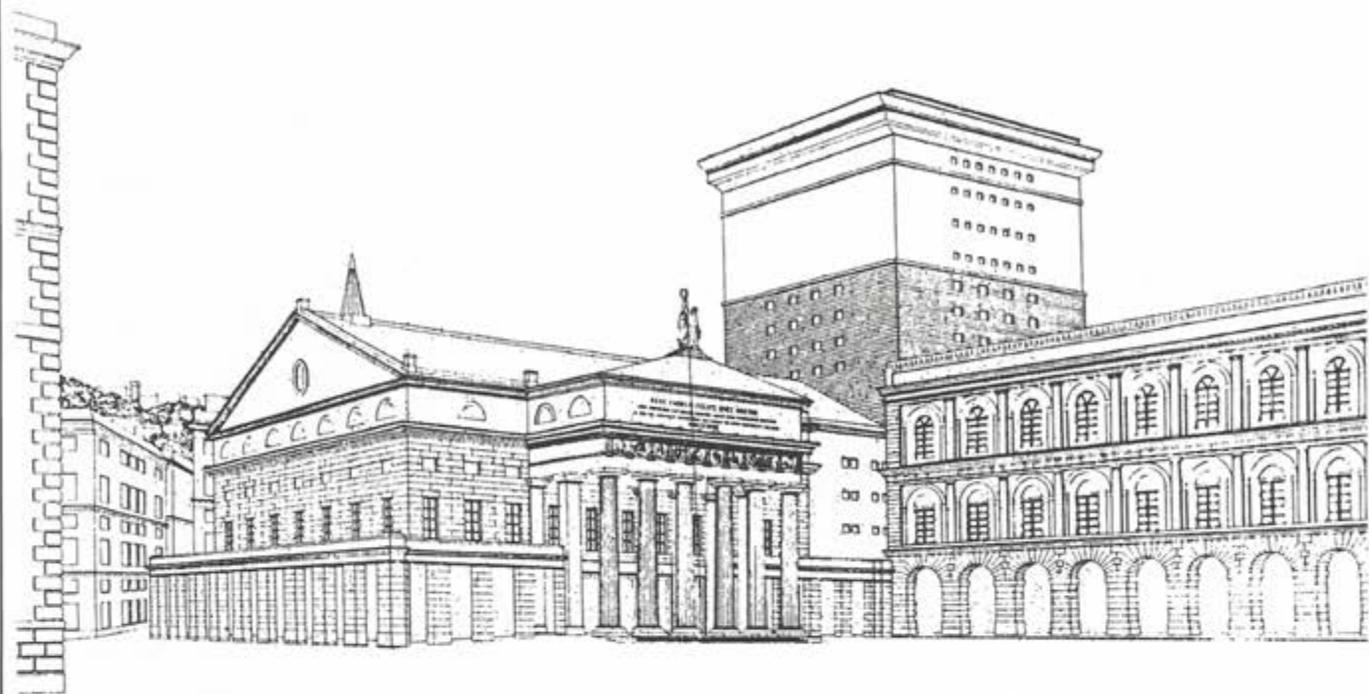


Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN



TEATRO COMUNALE CARLO FELICE - GENOVA



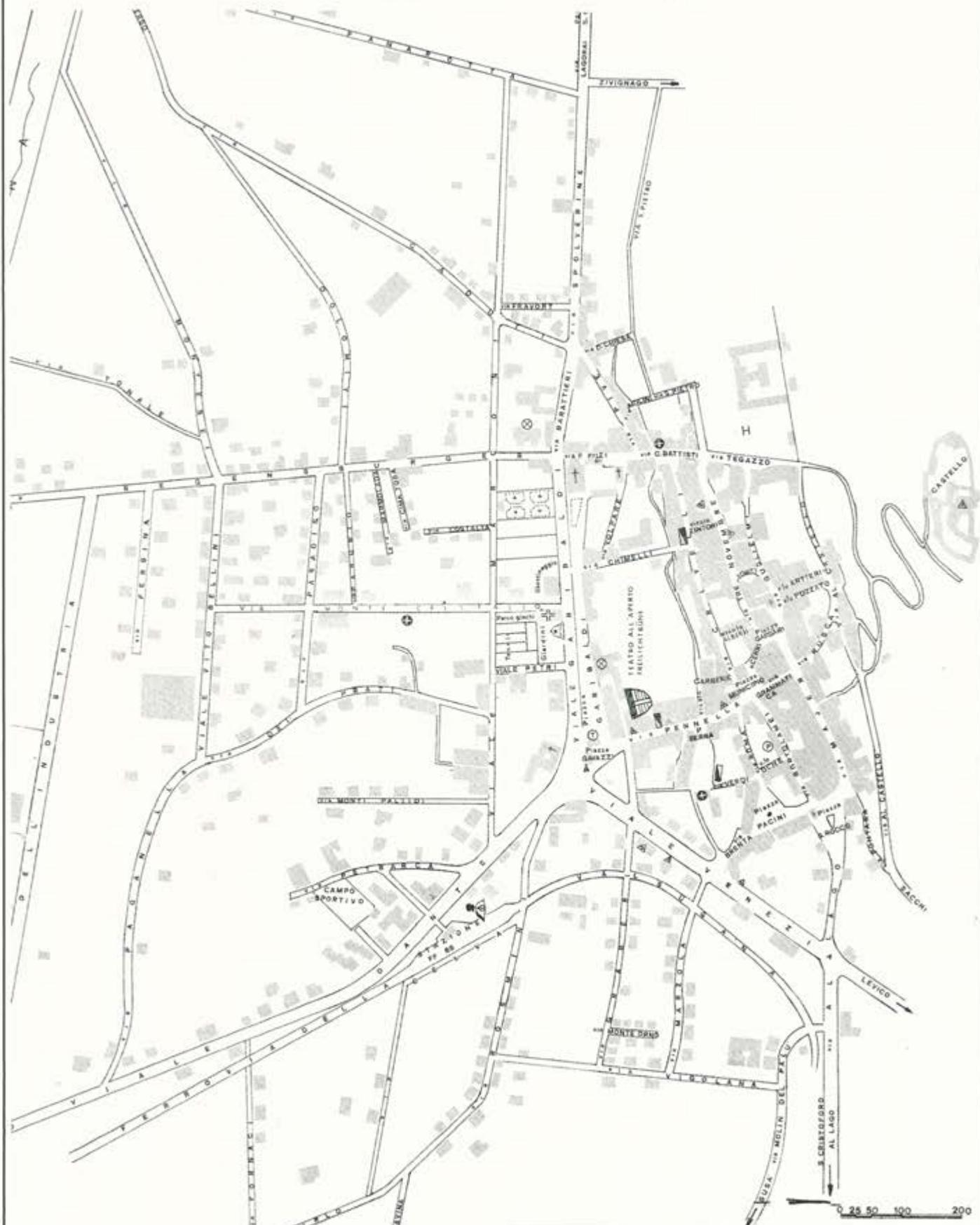
*Un altro grande teatro sarà realizzato con poltrone di nostra produzione.
Un altro grande pubblico ne potrà apprezzare il comfort e l'eleganza*



Destro Engineering s.r.l.

*La stessa eleganza e le più moderne tecnologie negli arredi e nelle
attrezzature di scena.*

COME ORIENTARSI



PERGINE VALSUGANA

mt. 480 s.l.m.

LEGENDA

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| UFFICIO TURISTICO - AUIKUNFTSBÜRO | BANCHE - BANKEN |
| ALBERGHI - HOTELS | AMBULATORI - PRAKTISCHE ÄRZTE |
| CARABINIERI - POLIZEI | FARMACIE - APOTHEKEN |
| VIGILI URBANI - ORTSPOLIZEI | CINEMA - KINOS |
| | UFFICIO POSTALE - POSTAMT |

Se in Trentino d'Estate un Castello

Durante l'estate 1990 dal 21 giugno al 21 settembre
in ventun Castelli e cinque Palazzi del Trentino
centocinquanta appuntamenti con l'Arte, lo Spettacolo, la Cultura e il Turismo

I CONCERTI

I Madrigali del Virtuoso Ritrovo; l'Orchestra e i Solisti della Haydn; la Sinfonic Jazz Band di Toronto; lo Stabat Mater di Dvořak; le Musiche Rinascimentali dell'Ensemble Oswald von Wolkenstein; la Camerata Transsylvanica; l'Orchestra Nordungherese di Miskolc.

IL TRENTINO DEI CASTELLI

Un viaggio d'ambiente attraverso il paesaggio e la storia alla scoperta di dieci Castelli della Valle di Non. Ogni domenica su un treno speciale della Ferrovia Trento-Malé con guide in costume e musiche d'epoca.

I MERCATINI MEDIOEVALI

Bancarelle, costumi, atmosfere medioevali per degustare e acquistare i prodotti del Trentino compiendo un salto nel tempo e nella memoria. Ogni giovedì a Castel Drena; ogni sabato a Canale di Tenno; ogni domenica a Cles.

INCANTI E MEMORIE

-Le Donne, i Cavalieri, l'Arme, gli Amori, le Cortesie, l'Audaci Imprese io canto...- (Lodovico Ariosto - Orlando Furioso). Le storie e le leggende di cinque Castelli del Trentino ricostruite in spettacoli di suoni e luci: la Notte dei Briganti, la Casa delle Guane, l'Amore di Olinda, il Fantasma del Cavaliere, il Viaggio di Dürer.



LE MOSTRE

Il Divisionismo Italiano; i Disegni Veneziani del Museo Correr; la Caccia alle Streghe; i Castelli Trentini; il Convitato di Ferro; l'Uomo, l'Albero e il Fiume.

GLI SPETTACOLI

Vladimir Vassiliev e Ekaterina Maximova; I Demoni dei Comedianti; Piera Degli Esposti; l'Arlecchino di Marco Bernardi; i Miracoli delle Briciole; la Giulietta di Oriella Dorella; le Danze degli Indiani Lakota e dell'African Ballet; il Trionfo Tridentino.


TRENTINO

AZIENDA PER LA PROMOZIONE TURISTICA
DEL TRENTINO

UFFICIO DI TRENTO: CORSO 3 NOVEMBRE, 132
TEL. 0461/980000 - 896510 - 896511
UFFICIO DI MILANO: PIAZZA INAZ, 5
TEL. 02/874587 - 807985
UFFICIO DI ROMA: GALLERIA COLONNA, 7
TEL. 06/6794216 - 6786670



I Castelli del Trentino

Provincia Autonoma di Trento
Azienda per la Promozione Turistica del Trentino
Assessorato alle Attività e ai Beni Culturali
Assessorato al Turismo
Progetto per la Valorizzazione dei Beni Culturali


**CASSA di RISPARMIO
TRENTO e ROVERETO**
Sponsor Ufficiale

PERGINE SPETTACOLO APERTO



1976-1990: STORIA DI UN FESTIVAL



a cura di Hystrio - rivista trimestrale di teatro
e spettacolo diretta da Ugo Ronfani - Ricordi editore

INSIEME SI PUÒ



CASSA RURALE
DI PERGINE



UNA BANCA UN AMICO

PERGINE SPETTACOLO APERTO

1976-1990: STORIA DI UN FESTIVAL



a cura di Hystrio - rivista trimestrale di teatro
e spettacolo diretta da Ugo Ronfani - Ricordi editore



PERGINE SPETTACOLO APERTO

è una libera Associazione Culturale
costituita a Pergine nel 1976

Presidente	Franco Oss Noser
Direttore Artistico	Marco Bernardi
Amministrazione	Roberto Filippi
	Claudio Fruet
Direttore del Teatro	Paolo Facchini
Pubblicità	Antonio Fruet
Segreteria	Ugo Massenzana
	Fernanda Piva
Programmazione cinematografica	Riccardo Pegoretti
Programmazione jazz	Vincenzo Costa
Ufficio stampa	Saverio Ferragina
	Walter Perinelli
	Serena Luzzi

Soci fondatori	17
soci ordinari	45
soci di diritto	5

Circa cento persone contribuiscono con un apporto di lavoro altamente professionale, oltre che gratuito, al successo della manifestazione.

Questa pubblicazione su Pergine Spettacolo Aperto e il programma del Festival 1990 sono stati curati da **Hystrio** con il concorso dell'Associazione Culturale P.S.A. Si ringrazia quanti hanno collaborato alla loro realizzazione.
Design Egidio Bonfante.

PERGINE PERCHÉ

TARCISIO GRANDI*

Nell'ambito delle attività dei Festival estivi, Pergine Spettacolo Aperto rappresenta una delle organizzazioni più importanti che ha avviato l'attuazione di spettacoli e di manifestazioni culturali in ambito provinciale. Il fenomeno è particolarmente significativo in quanto, in questi ultimi dieci anni, sono state percorse le tappe più salienti dell'intervento privato a sostegno pubblico in campo culturale.

L'affermarsi dei festival estivi mette in risalto l'esistenza di una stretta relazione tra iniziative culturali di spettacolo e aspetto turistico. Ciò significa aver colto le tendenze più moderne dello sviluppo turistico in quanto, conseguiti ormai indici di presenza abbastanza alti, è essenziale agire sulla qualità delle proposte che avvicinano il turista non solo all'ambiente naturale ma anche alle caratteristiche storico culturali della realtà trentina.

Pergine Spettacolo Aperto è importante a livello provinciale anche perché ha dimostrato l'utilità di reinvestire le risorse in campo culturale, creando strutture apposite e dotandosi delle attrezzature indispensabili, e soprattutto formando i quadri professionali necessari per l'organizzazione di iniziative in grado di soddisfare le esigenze provenienti da una qualità sempre più elevata di domanda culturale.

Questo può essere indicato come l'elemento caratterizzante di Pergine Spettacolo Aperto, che rimane un punto di riferimento per l'associazionismo culturale trentino, in quanto ha percorso, in parte anticipando i tempi, le esperienze del rapporto pubblico-privato in campo culturale.

Altro punto di notevole interesse è la capacità di autofinanziamento dimostrata dall'associazione. L'allestimento di iniziative culturali e di spettacoli oggi non può infatti gravare interamente sui bilanci pubblici e sempre più si evidenzia la necessità di reperire fonti alternative di finanziamento.

Il successo di un'organizzazione e quindi di un'iniziativa oggi-giorno si evidenzia pertanto anche con la capacità di reperire risorse proprie e soprattutto nel riuscire a coinvolgere am-



pie fasce di pubblico in particolare di giovani, favorendo la creazione delle premesse per un'acculturazione di qualità sempre più diffusa.

Nonostante queste esigenze a Pergine Spettacolo Aperto va riconosciuto anche il merito di riservare quote consistenti dei propri bilanci, oltre che alla promozione, alla ricerca di nuove proposte e di nuove esperienze culturali.

A questo proposito è doveroso ricordare che la Provincia Autonoma di Trento, in più occasioni, è ricorsa alla collaborazione di Pergine Spettacolo Aperto per l'allestimento di spettacoli che richiedevano particolare capacità e professionalità.

In ultimo, vanno salutati con soddisfazione e sottolineati i notevoli e consolidati contatti che Pergine Spettacolo Aperto può vantare con alcuni Paesi dell'Est e con molte altre situazioni «di frontiera» che permettono quindi anche al Trentino di intrattenere collegamenti e rapporti con realtà sociali particolarmente significative anche dal punto di vista culturale.

□

** Assessore all'Istruzione
Attività e Beni Culturali
Provincia Autonoma di Trento*



QUINDICI ANNI DI VITA LE RAGIONI DEL SUCCESSO

MARCO BERNARDI*

Quindici anni di vita possono legittimare il desiderio di crescere ancora. In quale direzione? Ritengo che tutti noi operatori amministratori pubblici, sponsors e «tifosi della scena», dovremmo sforzarci affinché P.S.A. diventi nel prossimo decennio un Festival dove le nuove tendenze del mondo dello spettacolo possano trovare una palestra di prova, un palcoscenico ideale privo di censure estetiche. Un festival dove si producano spettacoli, non solo si ospitino, in modo da poter dare un contributo creativo proiettato verso il linguaggio del futuro.

Per fare questo occorrono energie, tempo e, soprattutto, denaro. Ma con la forza dell'utopia che contraddistingue i generosi amici di Pergine sono certo che di qui a pochi anni P.S.A. sarà diventato quello che merita di essere: un grande Festival.

Questo senza nulla togliere a ciò che è stato fatto sinora: una rassegna internazionale di spettacoli di altissima qualità con una serie di produzioni sperimentali. Il passato ci è servito oltre che a raccogliere l'affetto e le fedeltà del nostro pubblico, per saggiare e affinare il potenziale tecnico delle strutture e degli uomini che con grande dedizione ci lavorano. Non esiste in Italia una compagnia teatrale che non ambisca venire a P.S.A.. Per quale ragione? Perché sa di trovare una situazione amministrativa ordinata, un'arena estiva tra le meglio attrezzate in assoluto, un pubblico preparato, un cartellone di prestigio e degli operatori educati ed ospitali.

La ragione del successo di questa manifestazione è una sola: la passione di un gruppo di persone che da quindici anni lavora ostinatamente al proprio progetto culturale senza chiedere nessun compenso se non la soddisfazione di sentire il caloroso applauso del pubblico alla fine di ogni spettacolo. A Pergine succede anche questo.

Dice Carlo Goldoni: «Chi ha preso gusto del teatro una volta non sa staccarsene finché viva». □



* Direttore artistico di P.S.A. e del Teatro Stabile di Bolzano

UNA CITTÀ SI RACCONTA ATTRAVERSO IL SUO FESTIVAL

A quest'oasi privilegiata, con i suoi laghi e le sue montagne, la sua storia e le sue tradizioni, mancava soltanto lo spettacolo: ora è cosa fatta

ADRIANO MORELLI*

No, non è affatto un'esagerazione sostenere che Pergine è oasi privilegiata. Magari, ci sarà anche un po' di inconscio campanilismo, ma dove trovate una cittadina del genere? I laghi a portata di mano; la montagna a due passi e le Dolomiti a quattro; le terme appena fuori porta; il capoluogo di regione a dieci minuti d'auto ed un clima davvero felice... È impossibile compilare l'elenco delle opportunità reali, non fantasiose!

Qui, alla testa della Valsugana, a 500 metri di quota, c'è proprio tutto, senza contare quel sottile prodigio della fruizione multipla di un ambiente, scandito da una tavolozza di suggestione rara, soprattutto nelle stagioni di mezzo, primavera ed autunno. Quello specchio

d'acqua che d'estate è provocante offerta di balneazione, d'inverno regala una superficie gelata per avventure sui pattini; e la stessa montagna che a ferragosto ci propone tuffi nel bosco oppure ci suggerisce sentieri di pieno relax, a Natale e Capodanno ci invita a spericolate discese sugli sci.

E dove mettiamo storia, tradizioni e cultura? Qui, sono rimaste tracce non trascurabili delle vicende umane di un popolo, sigle evidenti di opere e giorni. E se il villaggio archeologico dei Montesei, nella frazione di Serse, è testimonianza di un'antropizzazione remota, il superbo castello è la palese conferma dell'importanza strategica del territorio. Qui, nella splendida via Maier, le architetture rinascimentali riportano ai

tempi del Concilio di Trento; lì, la svettante ciminiera richiama alla memoria le speranze della bachicoltura ed il lavoro nella vecchia filanda; là, il vasto complesso dell'ex-ospedale psichiatrico provinciale fa riaffiorare storie di ordinaria e di straordinaria follia...

Prima fra le borgate trentine, Pergine si racconta con molta semplicità, ma con quel pizzico di orgoglio di essere stata baciata dalla Natura. Chi vi mette piede una volta, vi ritornerà ancora; per chi ancora non la conosce l'ormai celebre Spettacolo Aperto potrebbe rappresentare l'occasione propizia per un incontro speciale.

Iperbole o no, provate per credere... A presto! □

* *Giornalista Rai di Trento*





A pag. 2, l'ingresso del Teatro all'Aperto. Foto di Flavio Faganello.

A pag. 4, interno del Teatro all'Aperto. Dopo i primi anni in cui gli spettacoli venivano effettuati nella cornice suggestiva, ma inadeguata, della piazza del Municipio, dal 1979 è stata costruita una struttura permanente formata da uno zoccolo di cemento di forma semicircolare che sostiene le tribune disposte a «kollon».

A pag. 5, Marco Bernardi, direttore artistico del festival. A pag. 6, veduta panoramica di Pergine con sullo sfondo il lago di Caldonazzo. (Foto di Antonio Sartori, 1989).

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, quattro immagini di Pergine sul finire dell'Ottocento: il palazzo del municipio; l'importante fiera della Zeriola, a fine inverno; piazza delle Oche e la piazza del Municipio.

NELLA VALLE INCANTATA LA VITA STESSA È TEATRO

In questa terra della Valsugana che Dio, disse Robert Musil, «creò con uno squillo di tromba», foreste e castelli sono già degli scenari dell'immaginario

GIUSEPPE GRIECO

Ho conosciuto Pergine grazie al teatro. Ma appena sono approdato all'antica «Osteria del Ponte», appena mi sono venute incontro le mura del suo castello rinascimentale, ho sentito come una stretta al cuore e mi sono visto proiettato di colpo tra i fantasmi dell'infanzia. Ed ecco che mio padre mi prende sulle ginocchia e, lui che nel nostro paese del Sud tutti chiamano «Il Tenente», perché si è guadagnato questo grado sui campi insanguinati della prima guerra mondiale, a me bambino comincia a raccontare le storie della Valsugana e di come, avanzando a piedi passo dopo passo è arrivato, attraversando proprio il ponte di Pergine, nella sua illusione di ingenuo figlio del sole mediterraneo, a «liberare» le ragazze di Trento, le quali ragazze, però, lo hanno accolto dicendo, con il più smagliante dei sorrisi: «Bel tenentino, ma nessuno, davvero nessuno, te lo ha fatto sapere che noi ci stavamo bene con il nostro imperatore Cecco Beppe?».

Il castello di Pergine, il fiume, le montagne dove mio padre ha lasciato le impronte del suo passaggio, tra un canto d'amore e un sibilo di morte. Se chiudo gli occhi, mi pare proprio di vederlo, il tenentino Giovanni Grieco che cala dai boschi su Pergine sillabando nel cuore le parole della canzone che Na-



poli, vecchia ruffiana, ha messo in bocca alla sua donna e a tutte le donne che hanno un marito o un fidanzato in guerra: «Oj vita, oj vita mia, si stato 'o primmo ammored, 'o primmo e l'urdemo sarai pe' me!».

Nel castello di Pergine, quando mi ci arrampico nell'estate del 1989, trovo ad attendermi un altro tenentino, o meglio il suo «fantasma», che nella mia immaginazione colloco d'istinto accanto al «fantasma» di mio padre, sognando che insieme abbiano potuto percorrere un tratto di cammino, anche se divisi l'uno dall'altro da una invalicabile parete di nebbia. Questo nuovo tenentino, diversamente da mio padre che è salito in Valsugana dalle terre assolate del profondo sud, vi è invece sceso, forse a tempo di valzer, dalle coinvolgenti, e per me nordiche, dolcezze di Vienna. Ma lui, tra i boschi e i prati della Valsugana, non ha incontrato ragazze che lo hanno spoetizzato, dicendogli: «Stavamo bene con Cecco Beppe». Lui, in Valsugana, ha trovato l'amore tra le calde braccia di una giovane sposa contadina.

È proprio nel castello di Pergine, carico di memorie storiche del Concilio di Trento, assisto alla rievocazione «teatralizzata» di quella lontana avventura che, a quanto risulta dalle sue carte, doveva rimanergli, marchio di fuoco, impressa nel cuore.

Il tenentino austriaco che colloco accanto al tenentino italiano mio padre, non è per me uno sconosciuto. Si tratta, infatti, di Robert Musil, uno degli scrittori del Novecento che più hanno sollecitato la mia fantasia. Ecco perché, quando leggo le pagine stupende che ha dedicato alla Valsugana, dicendo che la bellissima valle è stata creata da Dio «con uno squillo di tromba», non faccio nessuna fatica a immaginare che le stesse parole avrebbe potuto scriverle mio padre, se fosse stato uno scrittore e non già un uomo semplice, «senza qualità» come il protagonista dello sterminato romanzo-capolavoro di Musil. Ma il castello di Pergine non mi ha riservato soltanto la sorpresa Musil. Una sera dell'estate 1988, sotto una pioggerellina sottile, mi ha proiettato davanti agli occhi, teneri «reperti» di un mondo perduto, i personaggi della italianissima Commedia dell'Arte, filtrati attraverso la magia settecentesca del francese Marivaux. È stato allora che, dimenticando di essere un «critico» giunto a Pergine per dare il mio giudizio su uno spettacolo, ho seguito come un bambino voglioso di favole le avventure di un rozzo Arlecchino che si lascia gioiosamente «educare» dall'amore. E come ci stava bene, questo Arlecchino, negli spazi severi del castello!

È accaduto così che tra le suggestioni di Marivaux e le seduzioni di Musil, Pergine e la Valsugana sono diventati per me una specie di luogo incantato dove sogno, ogni estate, di trascorrere alcuni dei miei giorni, gustando magari un piatto di funghi appena colti nei boschi e innaffiandolo con uno degli aromatici vini della regione, che hanno fatalmente trasformato i miei soggiorni a Pergine in una vacanza enologica all'insegna di Bacco, l'antico dio mediterraneo.



E non mi dite che questo non c'entra niente con il teatro. A Pergine, per me, è la vita stessa che diventa teatro, e nel senso più antico della parola, perché il più grande commediografo è quel Dio che ha creato il mondo con i suoi «squilli di tromba» e i suoi eredi legittimi sono gli uomini che una sera, fingendosi invasati dal suo soffio divino, inventano la vita su un palcoscenico, magari usando come scenario lo spazio di un castello incantato su cui sovrintendono le immagini di remoti vescoviguerrieri che si consideravano come altrettanti soldati al servizio di un onnipotente e insondabile Signore che siede, irraggiungibile dagli sguardi umani, su un trono collocato al di sopra e al di là delle stelle.

Ecco perché, almeno a mio sommesso avviso, il teatro a Per-

gine è soprattutto un mistero che si rinnova, estate dopo estate, così come la vita si rinnova nelle movenze di una danza che non ha un principio e, quindi, non può avere una fine, che è poi esattamente quello che accade quando esplose su un palcoscenico, cosa che non a caso ho visto proprio a Pergine, la magia di una Carolyn Carlson. □

A pag. 8, arrivo a Pergine dell'imperatore Carlo I, gennaio 1917. In questa pagina: l'esercito italiano entra a Pergine il 3 novembre 1918.

I BOSCHI FIABESCHI CHE SEDUSSERO MUSIL

FRANCESCA PINI*

Questo luogo, Pergine, "che brillava e rassicurante, come le stelle in certe notti, nascondeva qualcosa di sensualmente atteso": Homo, il personaggio del racconto *Grigia* di Musil, vi giunge portato dalla spirale del destino, in uno stato di incoscienza, trascinato da una volontà sotterranea di cui solo alla fine conoscerà la forza e il pericolo. È il muschio, sotto il quale vivono cristalli bianchi e violetti, sono i misteri di questi boschi fiabeschi a sedurre Homo e anche Musil? Oppure è davvero la contadinotta incolta che lui chiama Grigia, come la mucca che la donna conduce al pascolo, a sedurlo giorno per giorno trasformandosi ai suoi occhi in esile e sensibile ninfa? In questa natura, nel gioco ottico di verdi echi, per noi come per Homo, è spontaneo e irrinunciabile lasciarsi andare alle illusioni, che rendono felici e incoscienti. □



* Giornalista
Corriere della Sera, "7"

LE STELLE DI UN FESTIVAL CHE SI È APERTO AL MONDO

Dopo gli inizi modesti, le varie edizioni di P.S.A. hanno innescato un processo di svecchiamento nel modo di fare cultura - L'esaltante sfilata di artisti e complessi internazionali, da Lindsay Kemp a Micha van Hoek, da Carla Fracci a Gino Paoli, da Tino Buazzelli a Milva, dal Teatro nazionale estone di Tallin al Moscow Ensemble: cast d'eccezione per una manifestazione in costante crescita

FRANCO OSS NOSER*

Si può pur dire che il teatro moderno si sia sviluppato sulla traccia di tre fasi: dal sagrato medievale della chiesa alle piazze; dal palco montato all'aperto alle sale dei palazzi rinascimentali, al teatro «stabile». Furono via via elaborate nuove soluzioni sceniche, si migliorarono i mezzi e gli effetti tecnici; s'arricchì e si trasformò la drammaturgia, dalle impostazioni estetiche classiche a quelle d'avanguardia...

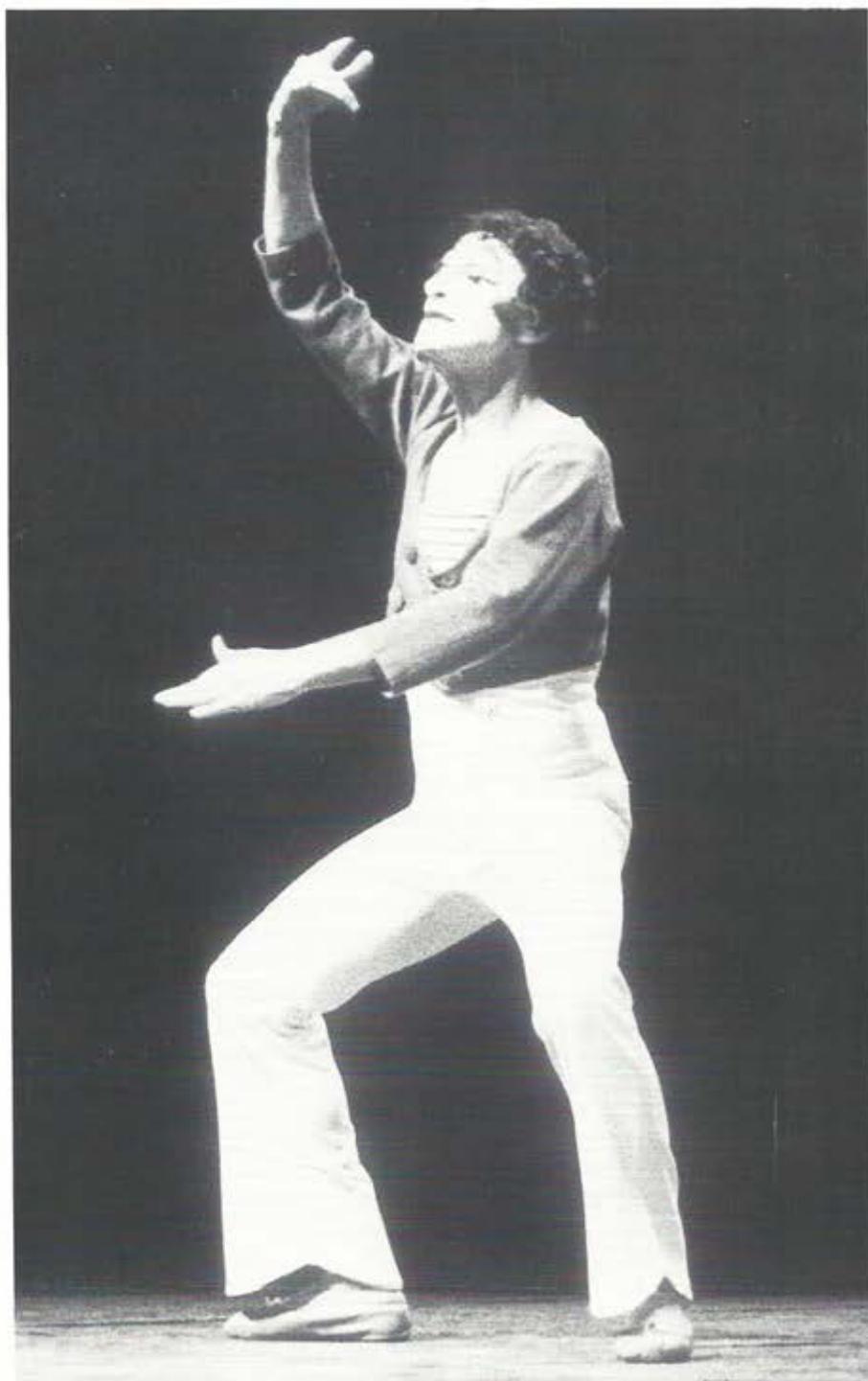
Casualità o bizzarria, mutatis mutandis, anche per Pergine Spettacolo Aperto è stato così.

Fu la Banda sociale di Pergine ad inaugurare, con un «concerto d'apertura» Pergine Spettacolo Aperto, in piazza Municipio, domenica 11 luglio 1976, per iniziativa del Comitato turistico locale con l'aiuto del gruppo perghinese Amici della Musica e del Teatro.

... Da cosa nasce cosa, si dice: il gruppo organizzava già da qualche anno una propria stagione teatrale e musicale, ma ciò che ne penalizzava fortemente le aspirazioni era la mancanza di uno spazio teatrale, di un contenitore adeguato in cui concretizzare in modo credibile e qualificato un progetto culturale complessivo. Si doveva necessariamente realizzare una sede appropriata, superare la fase estiva «pionieristica» in piazza, suggestiva quanto precaria.

Nel 1979 si costruisce una struttura permanente, uno zoccolo di cemento in forma semicircolare, tribune a koilon, terreno concesso in locazione per una cifra simbolica: è il «teatro all'aperto».

Esso avrà compiuta, e impegnativa, realizzazione con la copertura, nel 1983, ma nel cartellone P.S.A. '81 entra anche il cinema. Nello stesso anno la prima coproduzione: P.S.A. e Teatro Popolare di Roma. Nel 1982 una produzione P.S.A. articolata attorno alla figura del maggiore artista perghinese, accanto a Luigi Senesi: Tullio Garbari; parallelamente la riedizione di un volume di sue poesie, in collaborazione con gli Amici della Storia.



Il fervore di idee e di progetti contribuisce a delineare un'identità politico-culturale per «Piesseà»: si tende al terzo momento, a garantire il continuum di un'evoluzione progressiva sia nei termini qualitativi che quantitativi, con le forme di intervento seminariale, con i circuiti decentrati, con la peculiarità poliedrica di un festival che spazia dal folklore al jazz, dal teatro d'animazione al seminario di composizione, dal balletto al teatro d'avanguardia, dal cinema alle marionette al teatro classico cinese.

In una cultura che ha spesso confuso peculiarità con particolarismo folcloristico, provincia con provincialismo, spettacoli con feste campestri, l'attenzione alle proposte non solo italiane ed occidentali, ma anche dei Paesi dell'Est e di quelli del Terzo mondo, ha innescato un processo di svecchiamento, di apertura e di crescita qualitativa dell'offerta, con l'effetto implicito di preparare utenti consapevoli ed esigenti. Esso ha contribuito a reimpostare il rapporto con gli Enti pubblici (interpretato spesso come subordinazione-assistenzialismo) e con quelli economici. Ed eccoci quindi a parlare della politica di autofinanziamento di P.S.A., semplice, corretto, imprenditoriale: do ut des, con una pluralità di finanziamenti, pubblici e privati, che non arricchiscono certo un volontariato che, anzi, prestandosi gratuitamente, consente una riduzione dei costi del 30-35%.

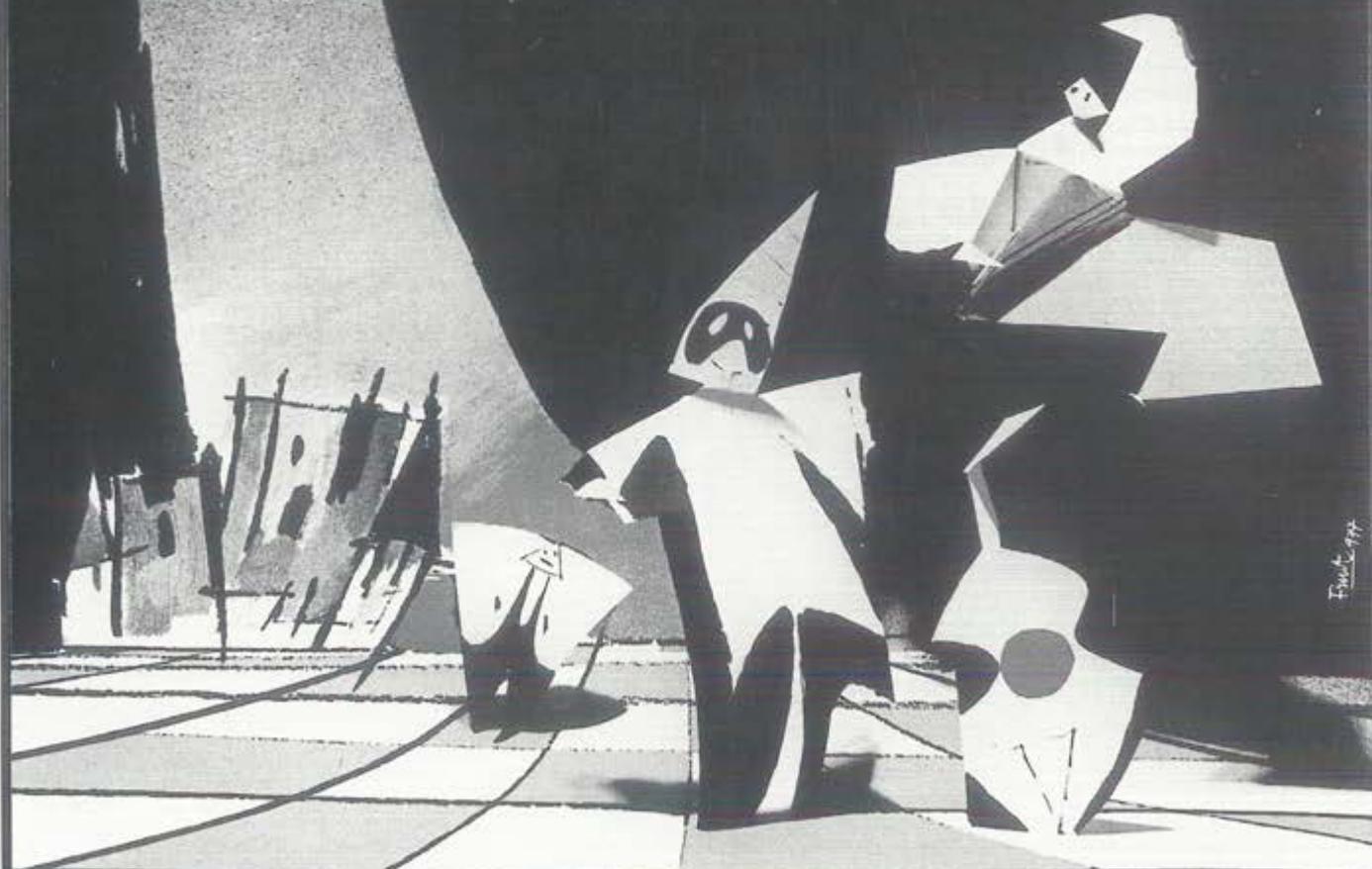
D'altro canto, la «politica dei prezzi» è tutt'altro che imprenditoriale, ma in

segue a pagina 20



PERGINE SPETTACOLO APERTO 77

FOLCLORE · SPORT · MUSICA · TEATRO



LUGLIO 16-24
inizio spettacoli ore 21.15

SABATO 16 SPORT ARTI MARZIALI ORIENTALI ■ DOMENICA 17 TEATRO IL BORGHESE GENTILUOMO ■ LUNEDI 18
MUSICA CONCERTO JAZZ ■ MERCOLEDI 20 FOLCLORE CUNUNA CARPATILOR ■ GIOVEDI 21 MUSICA ORCHESTRA
HAYDN ■ SABATO 23 FOLCLORE PARTITA DI DAMA IN COSTUME ■ DOMENICA 24 GIORNATA DEDICATA AI BAMBINI

PERGINE SPETTACOLO APERTO 79

FOLCLORE · SPORT · MUSICA · TEATRO

LUGLIO 14-28

inizio spettacoli ore 21.30

Sabato 14 luglio

DANZE POPOLARI

Rassegna del folclore regionale

Domenica 15 luglio

RECITAL DI TINO BUZZELLI

«Storia de Roma»

Lunedì 16 luglio

IL LAGO DEI CIGNI

Balletto classico

Giovedì 19 luglio

SAXES MACHINE

Concerto jazz

Venerdì 20 luglio

FOLCLORE TURCO

Balletto nazionale di Ankara

Sabato 21 luglio

CONCERTO SINFONICO

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

Martedì 24 luglio

SPETTACOLO PER BAMBINI

«Huntin, il re del bosco»

Mercoledì 25 luglio

CONCERTO BANDISTICO

Banda musicale di Tesero

Venerdì 27 luglio

L'ANFITRIONE di Plauto

Con Ernesto Calindri e Luisella Boni

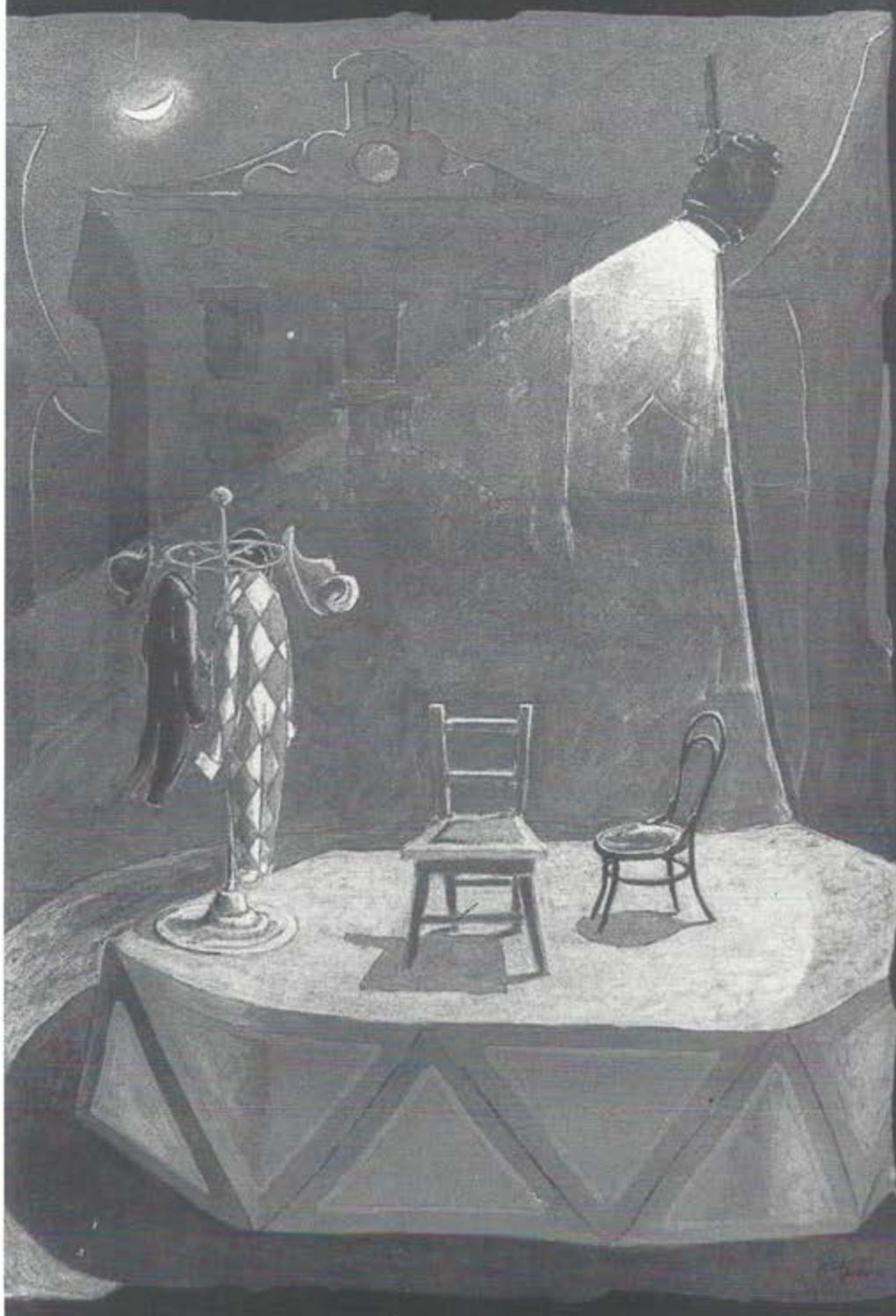
Sabato 28 luglio

CANTI DELLA MONTAGNA

Concerto di cori della montagna

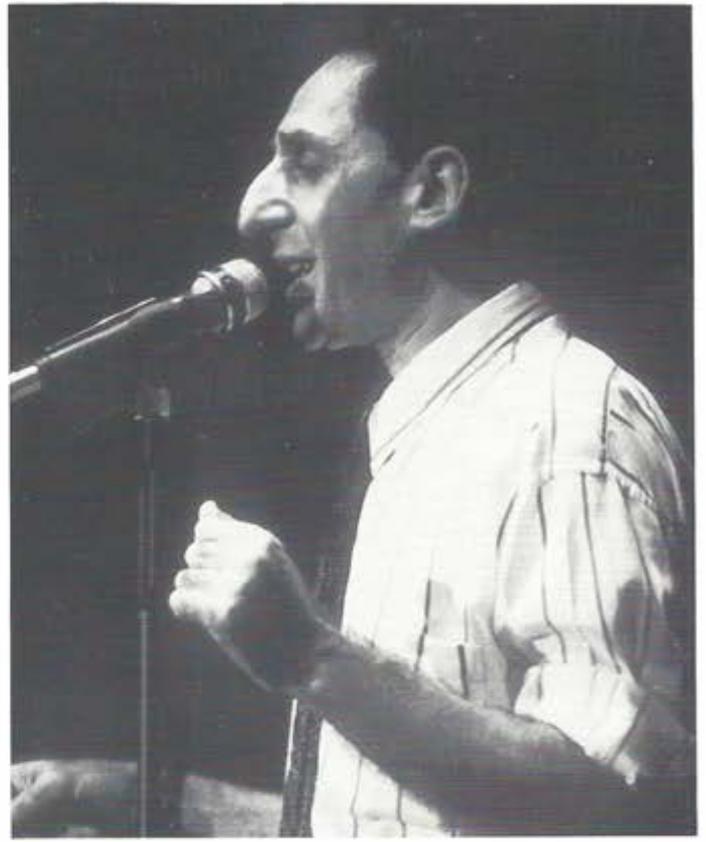
INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI:

presso la segreteria del teatro in via Pennella
telefono (0461) 53.00.99 - Pergine Valsugana

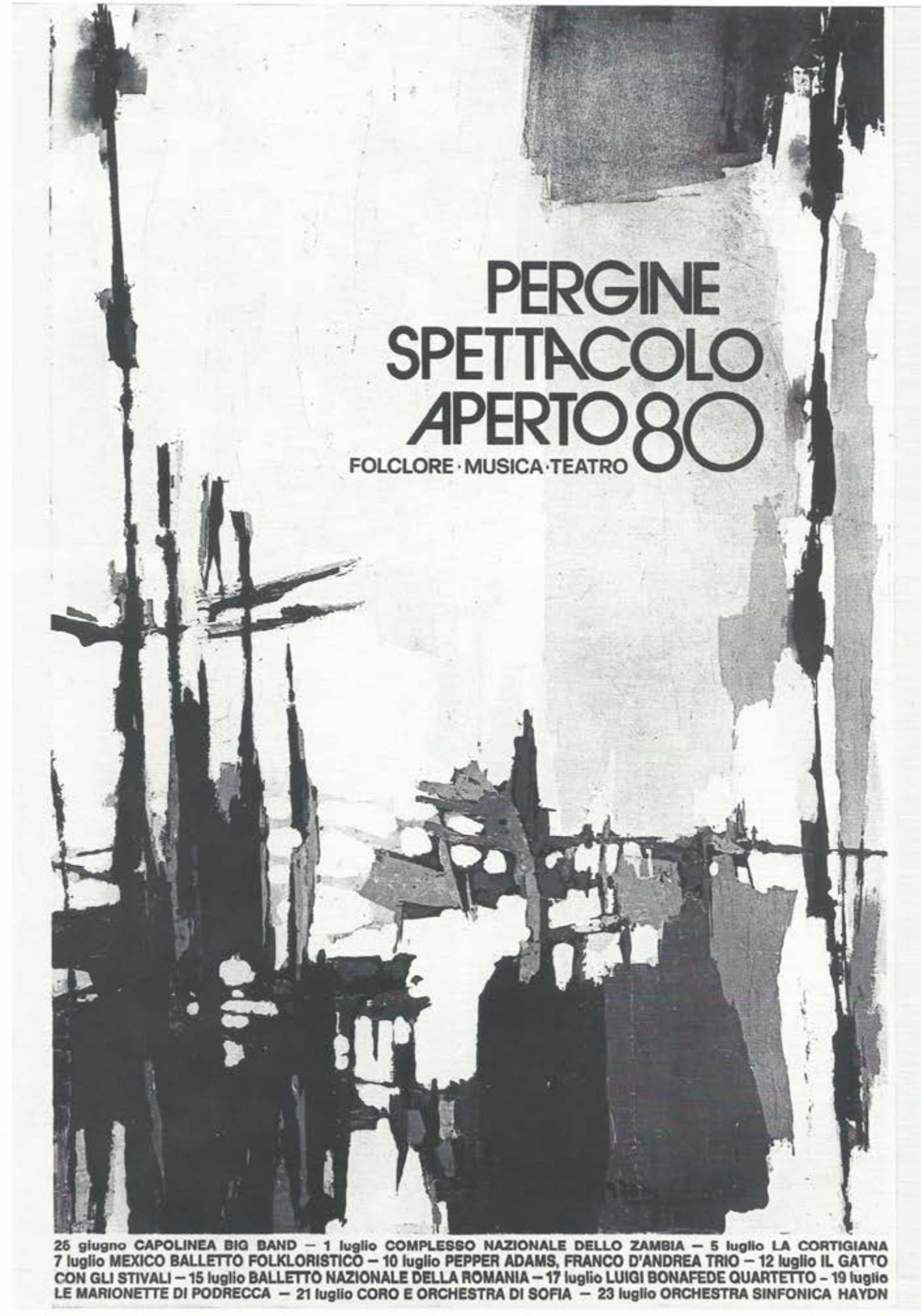












PERGINE
SPETTACOLO
APERTO 80

FOLCLORE · MUSICA · TEATRO

26 giugno CAPOLINEA BIG BAND — 1 luglio COMPLESSO NAZIONALE DELLO ZAMBIA — 5 luglio LA CORTIGIANA
7 luglio MEXICO BALLETO FOLKLORISTICO — 10 luglio PEPPER ADAMS, FRANCO D'ANDREA TRIO — 12 luglio IL GATTO
CON GLI STIVALI — 15 luglio BALLETO NAZIONALE DELLA ROMANIA — 17 luglio LUIGI BONAFEDE QUARTETTO — 19 luglio
LE MARIONETTE DI PODRECCA — 21 luglio CORO E ORCHESTRA DI SOFIA — 23 luglio ORCHESTRA SINFONICA HAYDN



**PERGINE
SPETTACOLO
APERTO 81**

9 luglio - 8 agosto

*C. GIRARDI
81*



segue da pagina 11

sintonia con il ruolo e gli scopi di P.S.A., e la sponsorizzazione ne sostiene le ragioni in un'ottica complessivamente lungimirante per la vita culturale e sociale di Pergine.

Se poi il teatro debba porsi finalità «cattartiche» o più semplicemente ricreative, è querelle di altre sedi: ciò che rimane indiscutibile è la valenza culturale e quindi sociale e civile.

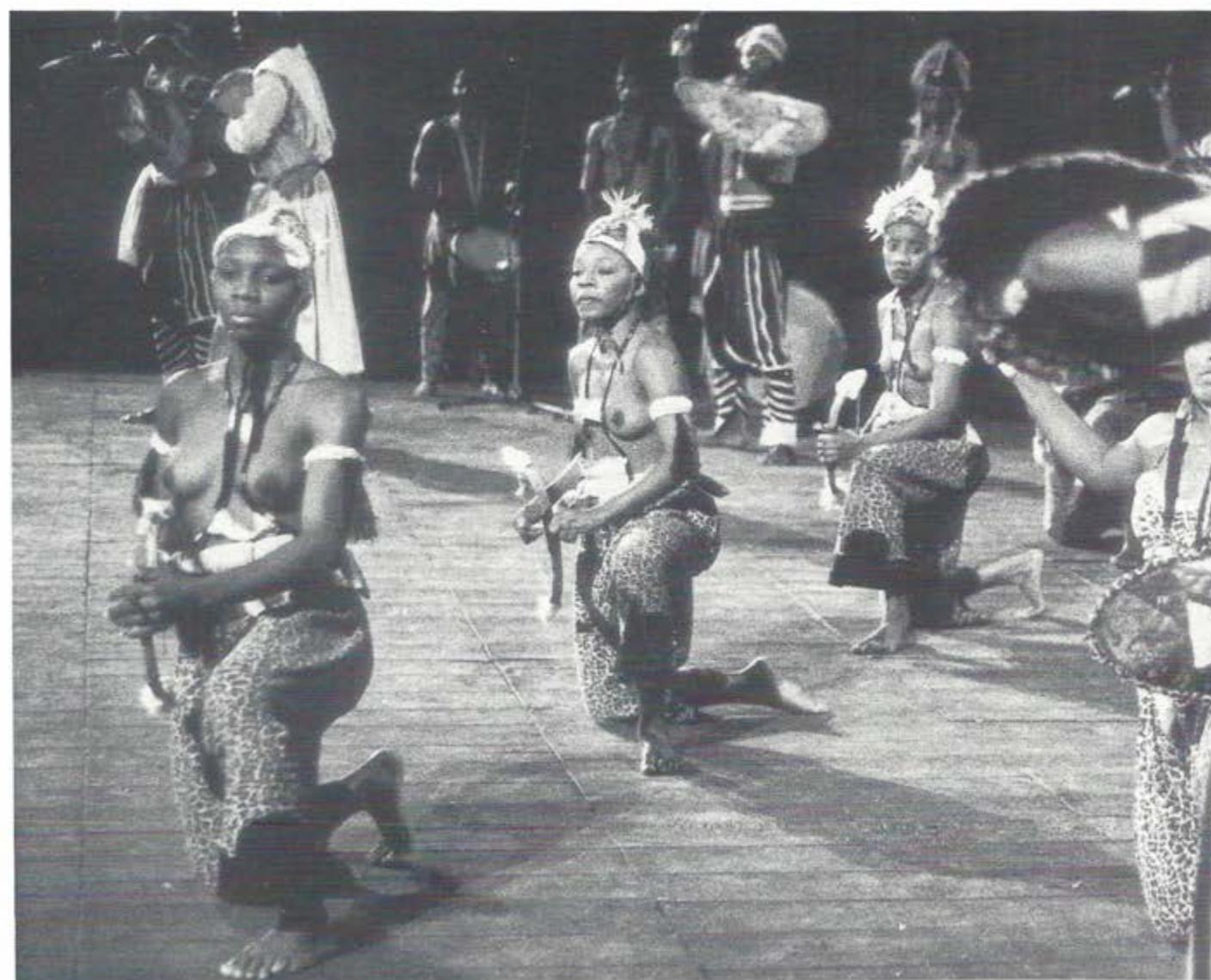
Quando a rendere possibile, «vivo» il teatro nella sua accezione più vasta, come struttura spaziale, come produzione, organizzazione, quale ente collettivo, è un gruppo di volontari, non un Ente pubblico né un imprenditore privato, allora il teatro soddisfa in sé le ragioni del suo esistere.

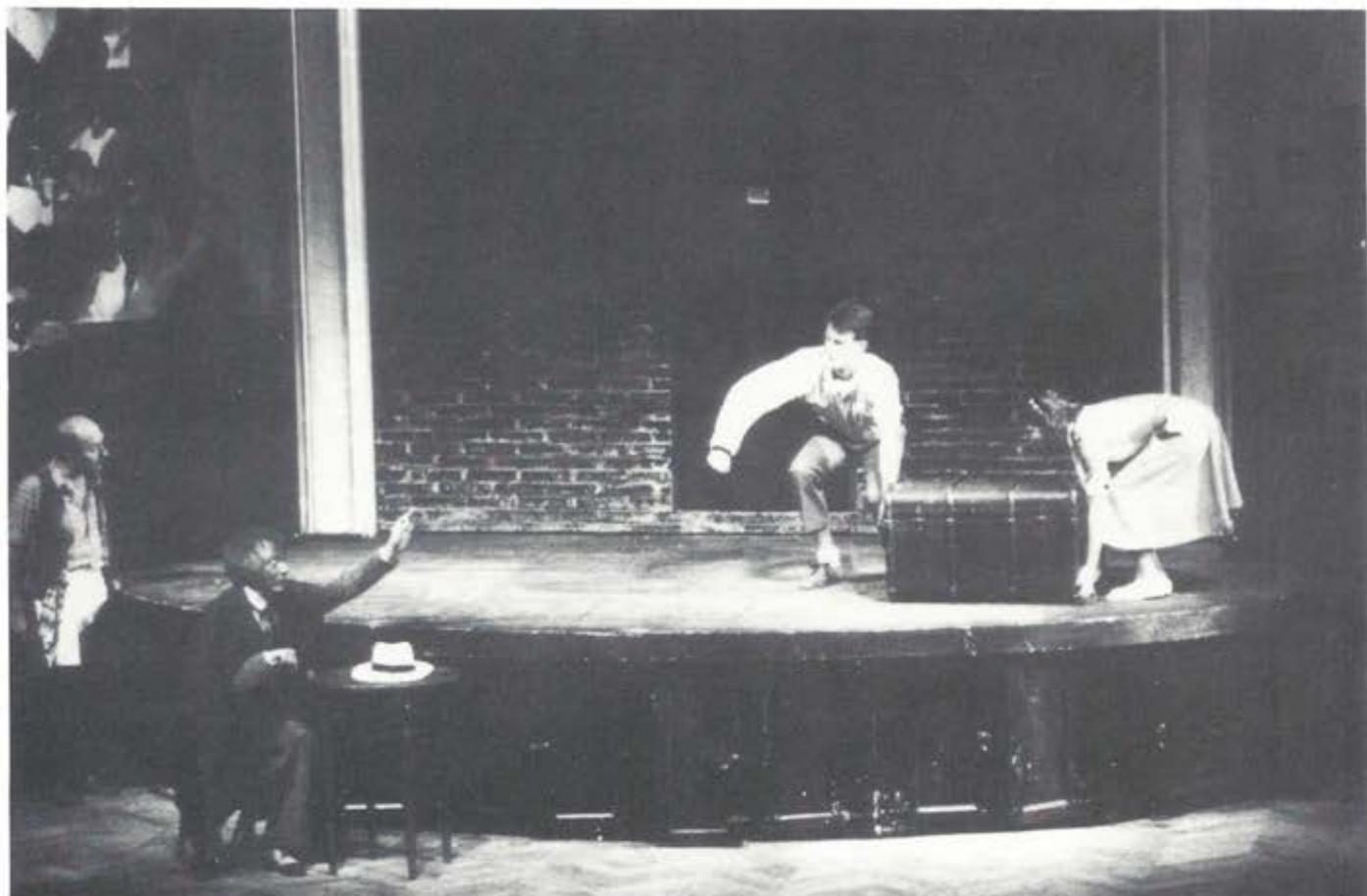
Nel 1984 l'assemblea generale dei soci decide di aprire la struttura alle esigenze della comunità, mentre si definisce il ruolo coordinatore-provocatore di P.S.A. con le altre associazioni provinciali.

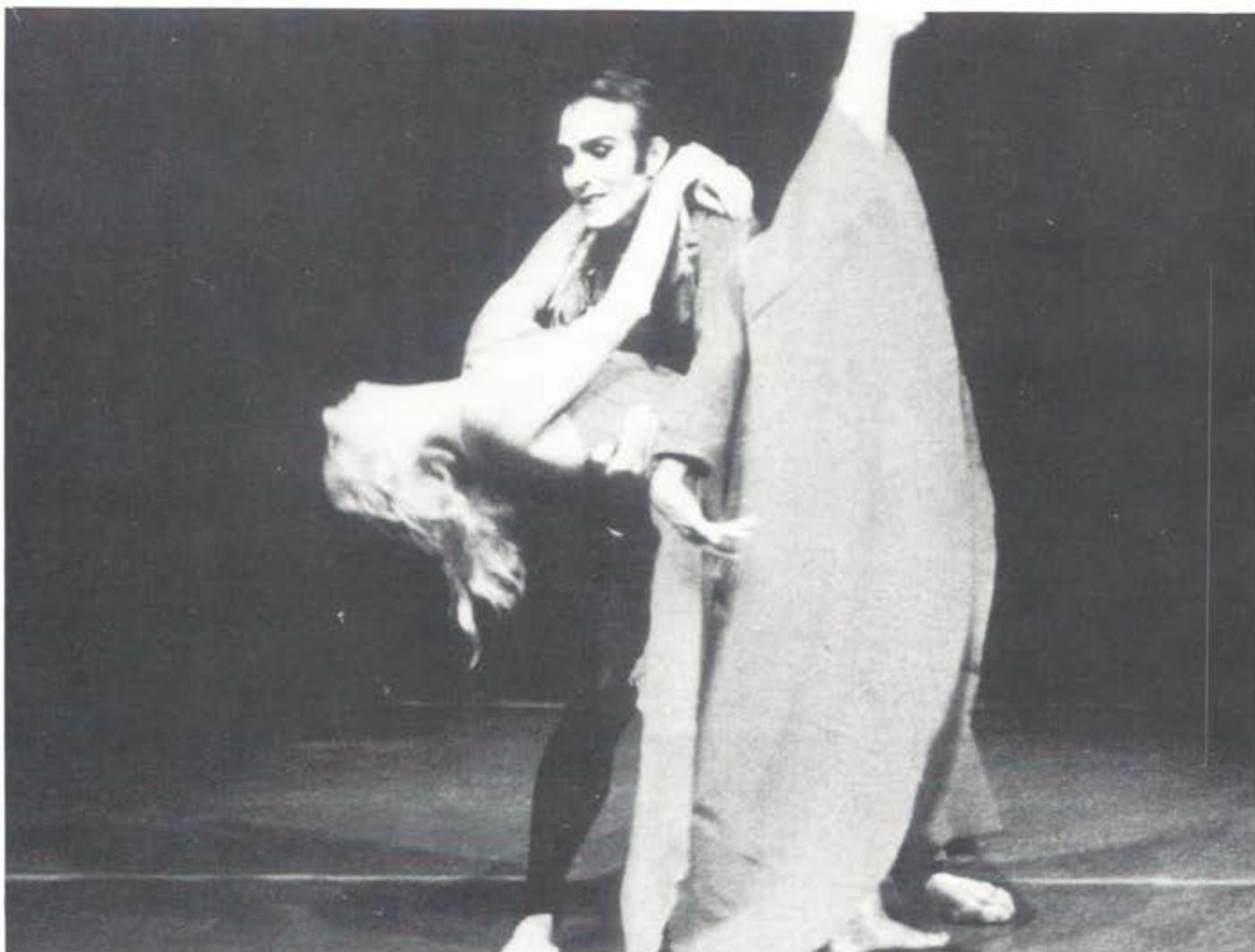
Il festival cresce e con esso il numero dei volontari che a vari livelli acquisiscono una competenza specifica a sostenere

segue a pagina 24











segue da pagina 20

«professionalmente» l'entusiasmo di chi vi partecipa di propria iniziativa. Nel 1986, è il decennale, una nuova coproduzione col Teatro Stabile di Bolzano; s'intensificano i rapporti con l'Est europeo; prosegue la rassegna internazionale di teatro comico coordinata da Yves Lebreton. L'anno successivo una nuova coproduzione: Gruppo della Rocca, Ente Ville Vesuviane, P.S.A.; in esclusiva nazionale la *Passione di Csik-somlyoi* del Teatro Nazionale di Budapest, vero gioiello di drammaturgia popolare medioevale... gli stendardi delle antiche contrade di Pergine colorano le vie.

L'edizione di P.S.A. '88 ospita sotto il tendone Franco Battiato, Lindsay Kemp, la Compagnia sovietica «Moscow Ensemble», il *Requiem* di Gabriel Fauré, produzione MusicaRiva, Micha van Hoeck, il balletto Honved di Budapest, Arturo Brachetti, la californiana «Chamber orchestra» e gli spagnoli «Els Joglars». Al castello la coproduzione *Arlecchino educato dall'amore* e «I Fanes: antiche leggende ladine» con Mara Baronti. Il testo di Marivaux è allestito dal Teatro Stabile di Bolzano in coproduzione con P.S.A. ed il festival delle Ville Vesuviane, per la regia di Marco Bernardi. Viene adattato alla suggestiva scenografia del castello medioevale, e una serie di ballate tratte dalle commedie di Shakespeare approfondisce gli aspetti comuni

Tallinn, Estonia. E fu appunto il Balletto del Teatro Nazionale di Tallinn ad inaugurare il programma '89, in occasione del gemellaggio tra l'Estonia e la provincia di Trento. Seguiva l'importante allestimento dei racconti *Grigia* e *La Portoghese: La valle incantata*. Con esso si è voluto inaugurare un itinerario pluridisciplinare sulla produzione letteraria di Robert Musil, il grande autore mitteleuropeo, che nel suo soggiorno in Valsugana, sottotenente dell'armata austro-ungarica, rimase ammaliato dalla realtà fisica e sociale che lo circondava, descrivendo ne *Grigia* con accenti onirici questa valle «creata da Dio con uno squillo di tromba», come ebbe a scrivere.

Lo sviluppo del progetto comprende, nell'edizione del 1990, un approccio prevalentemente centrato sulle implicazioni cinematografiche dell'arte di Musil, e un convegno internazionale sulla cinematografia di e da Musil, svolto in collaborazione con l'Università di Trento. L'intero progetto è aperto a sviluppi ed integrazioni, e sarà completato nel 1992, 50° anniversario della scomparsa di Musil.

La coproduzione P.S.A.-Teatro Stabile di Bolzano in collaborazione con l'Istituto culturale mocheno-cimbri, è confluita nel progetto provinciale «Se in Trentino d'estate un castello...».

Le proposte cinematografiche di pellicole d'essai, popolari e per ragazzi integrano la poliedricità del festival perginese che ora s'accinge con trepidazione a dare il varo alla sua XV edizione. □

DALL'ALBUM DEI FESTIVAL

Ripercorriamo insieme attraverso le immagini alcuni momenti del festival di Pergine. A pag. 10, Marcel Marceau nel suo spettacolo di mimo; 1985, a pag. 11, dall'alto in basso: Anna Proclemer nel recital «Anna dei poeti», 1985; Tino Buazzelli legge le sue «Storie de Roma» attraverso testi di Belli, Pascarella e Trilussa. A pag. 12 e 13, due manifesti di P.S.A. realizzati dagli artisti trentini Ivo Fruet e Raffaele Fanton: «Tutto è accaduto per iniziativa di Ivo Fruet, pittore perginese con all'attivo mostre e premi nazionali e internazionali che, realizzando il suo terzo quadro da riprodurre quale manifesto dell'estate di Pergine, ha lanciato l'idea di affidare ogni anno ad un artista trentino il compito di pensare e realizzare un'affiche».

A pag. 14, dall'alto in basso: Jean-Baptiste Thierré e Victoria Chaplin nel «Cirque imaginaire», 1986; Pupella, Beniamino e Rosalia Maggio in «Na' sera' e Maggio», regia di Antonio Calenda, 1984. A pag. 15, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Milva e Astor Piazzolla in «El tango», 1989; Yves Lebreton in «Eh, o le avventure di Mr. Ballon», 1982; il cantautore Gino Paoli, 1982; Steve Lacy e il suo trio, concerto jazz, 1982. A pag. 16, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Paolo Conte in concerto, 1981; Franco Battiato nel suo recital «Fisiognomica», 1988; il Balletto Folkloristico Nazionale del Messico, 1980; Carla Fracci interprete di Romeo e Giulietta, 1986; Lindsay Kemp in «Alice», 1988; il Tap Dance Theatre, 1984. A pag. 18 e 19, manifesti di Aldo Caron e Carlo Girardi, artisti trentini. A pag. 20, dall'alto in basso: Carolin Carlson, 1989; il complesso folkloristico nazionale dello Zambia, 1980. A pag. 21, dall'alto in basso: il balletto folkloristico nazionale del Senegal, 1983, e quello della Guinea, 1982.

A pag. 22, dall'alto in basso, Tino Schirinzi nel «Teatrante» di B. Minetti, regia di Marco Bernardi, 1986; una foto della «Passione di Csik-somlyoi» presentata nel 1987 del Teatro Nazionale di Budapest. A pag. 23, dall'alto in basso e da sinistra a destra, il balletto folkloristico della Mongolia, 1984; il Circo acrobatico della Repubblica Popolare cinese, 1987; Larry Richardson e Dance Company, 1983.

In questa pagina, un momento del «Don Chisciotte» presentato da Liliana Così e Marinella Stefanescu, 1984. A pag. 25, il manifesto del primo festival di P.S.A. disegnato da Ivo

**PERGINE
SPETTACOLO
APERTO**
FOLCLORE · SPORT · MUSICA · TEATRO
11 - 18 LUGLIO 1976
PIAZZA MUNICIPIO - PERGINE VALSUGANA

DOMENICA 11 - CONCERTO D'APERTURA
LUNEDÌ 12 - INCONTRO DI JUO
MERCOLEDÌ 14 - BALLETO TRIGANO
GIOVEDÌ 15 - CONCERTO JAZZ
SABATO 17 - PARTITA DI GARA
DOMENICA 18 - CONCORSO MININTURA
PIAZZA MUNICIPIO - ORE 21

PERGINE SPETTACOLO APERTO

82
81
80
79
78
77
76

**PERGINE
SPETTACOLO
APERTO**
FOLCLORE · MUSICA · TEATRO



83

**Stagione
1984**
29 Giugno
31 Agosto

**PERGINE
SPETTACOLO
APERTO**

UN UOMO «SENZA QUALITÀ» NELLA VALLE INCANTATA

Sottotenente in Valsugana durante la prima guerra mondiale, lo scrittore vi ambientò racconti come *Grigia* e *La Portoghese*, messi in scena l'anno scorso - Il Progetto Musil continua, anche con una rassegna cinematografica

CARLO ROSATI



Città ricca di arte e di monumenti, dominata da un antico Castello che controlla le sue valli, dalla celebre Valsugana che si spinge verso Trento e si apre verso Caldonazzo, a quelle laterali, quelle dei Cimbri e dei Mocheni, che si inerpica verso Palù, Pergine Valsugana è una cittadina che in ogni estate viene coinvolta dal suo festival estivo, lo «Spettacolo Aperto» di Pergine che proprio in quest'anno festeggia la sua *Quindicesima* edizione sotto la direzione artistica di Marco Bernardi, regista e direttore artistico dello Stabile di Bolzano.

Le guide turistiche informano che Pergine si trova in una valle che «Dio creò con uno squillo di tromba», una frase di Robert Musil, che lo scorso anno è tornato con la sua opera nella città della Valsugana, dopo il periodo che vi passò durante la prima guerra mondiale, come ufficiale dell'esercito austriaco. La scorsa edizione dello «Spettacolo Aperto» è stata centrata da Bernardi proprio con una sua messa in scena nel Castello di Pergine, che ricordava il passaggio di Robert Musil nella Valle incantata con la drammatizzazione di *Grigia* e *La Portoghese*, un concerto per le voci recitanti di Tino Schirinzi e Patrizia Milani, che coinvolgeva anche la danzatrice Wally Holzhauser, la soprano Lucia Maccani e il musicista Franco Maurina.

Grigia, la prima parte di questo spettacolo, è una novella che Robert Musil ambientò proprio nella Valle del Fersina, il fiume che scende fino a Pergine per poi gettarsi nel Lago di Caldonazzo, una contadina che si imbatte e si innamora dell'«Homo» di Musil, il quale vuole riattivare le miniere del Fersina, mentre la vicenda della *Portoghese* riporta la storia di un nobile tedesco che sposò una portoghese e la portò a vivere nel suo maniero tirolese tra Bressanone e Trento. Tutto questo Marco Bernardi lo ambienterà sopra e sotto un antico passaggio del Castello di Pergine coinvolgendovi tutta la natura circostante, sia con le voci che con innumerevoli punti luce che allargavano o restringevano la scenografia naturale di questo spettacolo che sposava le inflessioni dei toni di Patrizia Milani e di Tino Schirinzi alla musica computerizzata che proveniva dai microfoni sparsi tra la vegetazione.

Robert Musil giunse in questi luoghi nel febbraio del 1915, in divisa di sottotenente dell'esercito austro-ungarico. Aveva trentacinque anni e ancora non aveva scritto le sue opere maggiori, come *L'uomo senza qualità*, uno dei pilastri letterari del nostro secolo, o *I fanatici*, un testo che lo stesso Musil definì come il «dramma», mentre l'altro era il «romanzo».

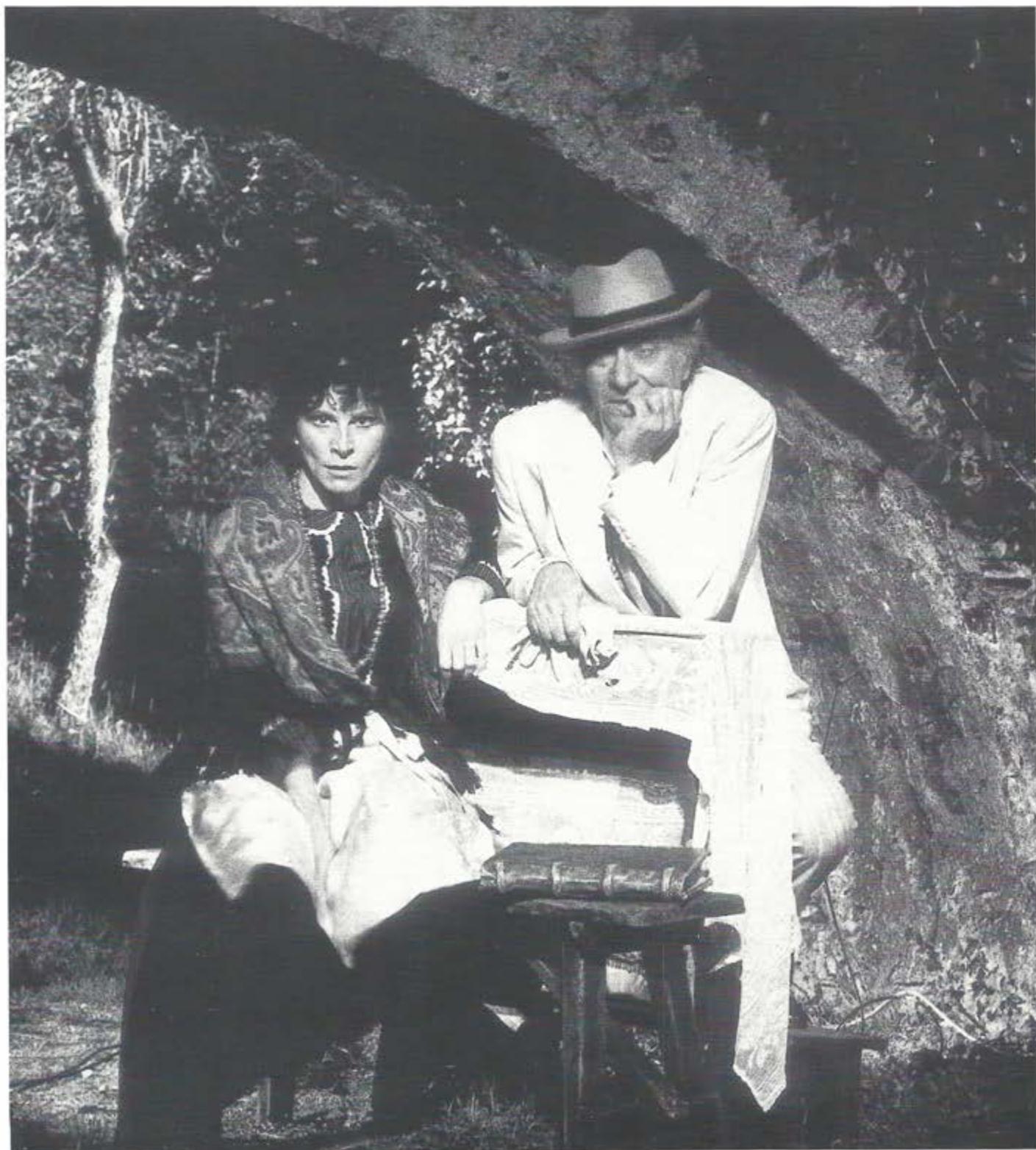
Dai *Diari* che lo scrittore scrisse durante e dopo la Grande Guerra, che decretò la fine dell'impero asburgico, prese i concetti e le riflessioni per questi due racconti che Marco Bernardi ha unito in questa *Valle incantata*. Ma va ricordato che il «Progetto Musil» lo scorso anno si è realizzato anche con una mostra fotografica, esposta nella sala d'ingresso del Castello, «Musil e la Prima guerra mondiale».

Quest'anno il «Progetto Musil» di Marco Bernardi dovrebbe arricchirsi con una rassegna cinematografica ispirata a testi di Musil e sul cinema espressionista. □

COME NACQUERO *GRIGIA* E *LA PORTOGHESE*

LE DONNE ENIGMATICHE DELLA VALLE DEL FERSINA

Le novelle, portate sulla scena, non possono essere comprese astraendo dall'esperienza della vita militare di Musil e dalle suggestioni del paesaggio





Pur senza potersi definire autobiografici, almeno nel senso convenzionale attribuito a questo termine, i racconti *Grigia* e *La Portoghese* non possono essere compresi e giustificati a prescindere da riferimenti espliciti, puntuali e ricorrenti all'esperienza esistenziale di Robert Musil nella vicenda della Grande Guerra.

Questa intersezione e questo riferimento a diversi livelli di confronto e di elaborazione creativa, che definiscono una dimensione relazionale fra esperienza vissuta e trasposizione letteraria, realtà e immaginazione, sono del resto una costante, oltre che uno dei tratti di maggior particolarità nell'intera produzione narrativa di Musil.

Questo rilievo è ulteriormente ribadito e precisato nelle due novelle citate in esordio, che rinviano ad un contesto spazio-temporale, e frequentazione di luoghi e persone, a stati emozionali e riflessioni la cui cornice ed il cui presupposto vanno riconosciuti nel quinquennio trascorso a causa della guerra da Musil nel Tirolo meridionale e, dunque,

anche nella Valle del Fersina ed in Val Sugana. Appare dunque riconoscibile il vincolo di necessità fra l'ambientazione e la genesi delle novelle, oltre che pertinente il tentativo di coniugarne, secondo un inconsueto codice spettacolare, le complesse valenze estetiche.

La Valle del Fersina, valle incantata, come lo stesso Musil ebbe a definirla, costituisce lo scenario anche emotivo del racconto *Grigia*: una natura fiabesca, stregata, che immerge la protagonista in una dimensione esistenziale mistica, «altra», onirica («si sentiva come un pensiero in un lentissimo ragionamento»), in un'estasi e in un oblio nei quali è destinato a smarrirsi. «Giunge nella vita un periodo in cui essa rallenta singolarmente il corso, come se esitasse a procedere e volesse mutar direzione. È facile, allora, incorrere nella sventura»: con queste poche, straordinarie parole viene riassunto il significato della narrazione, ed il presagio del suo ineluttabile esito.

La Portoghese è d'altra parte un racconto enigmatico, quanto enigmatica

ed algebrica è la figura femminile alla quale si riferisce il titolo, ed è irripetibile la definizione del paesaggio sul quale si staglia minaccioso il profilo del castello: «nelle selve c'era l'orso, il cervo, il cinghiale, il lupo e, forse, l'unicorno. Più addentro dimorava l'aquila e lo stambecco. Abissi insondabili offrivano riparo ai draghi... e in alto, dove sovrastavano le rupi, incominciava il regno degli spiriti. Là stavano i demoni con le nubi e le tempeste». Ricorre, in questo intrigante racconto, uno dei codici principali della narrativa musiliana: il conflitto irrisolto fra l'aspirazione a ricomporre la vita in una geometria ordinata, in un paradigma unitario (espresso nel racconto dal decennale e vittorioso conflitto che oppone il protagonista al Principe vescovo di Trento) e l'incapacità o l'impossibilità di ricondurla ad una sintesi rassicurante (tema sviluppato nella narrazione della indecifrabile e metaforica malattia che colpisce il Signore delle Catene), a fronte dell'ingovernabile complessità, frammentarietà e discontinuità degli eventi. □

RITRATTO DI SCRITTORE IN UN PAESAGGIO ALPINO

La febbre della guerra e una irrequietezza insopportabile hanno dettato a Musil i racconti della Val Fersina e pagine di diario sulla crisi europea

SANDRO FONTANARI*

Robert Musil, in divisa di sottotenente dell'esercito austro-ungarico, giunge a Pergine nel febbraio del 1915. Lo scoppio della guerra mondiale ha scosso profondamente lo scrittore dissolvendo una stagnazione spirituale che si trascinava da parecchio tempo. La guerra irrompe «come una febbre» travolgendolo in una esperienza che sarà decisiva per la sua vita e la sua opera. Nel 1914 Musil ha 34 anni ed è ancora un uomo incompiuto, «senza qualità» adatte a condurre un'esistenza incanalata in una direzione ben definita. Un'insopprimibile irrequietezza spirituale lo ha spinto negli anni precedenti a cambiare continuamente studi, a tentare strade diverse senza decidersi per una professione. Ha interrotto la carriera militare, dopo aver frequentato il collegio militare di Mährisch-Weiskirchen e per qualche mese l'Accademia militare di Vienna. Si è poi diplomato ingegnere nel 1901 al Politecnico di Brunn, ma poi ha abbandonato una promettente carriera universitaria per seguire studi di filosofia e psicologia all'Università di Berlino e anche qui ha rifiutato un incarico accademico. Intanto ha continuato a coltivare una singolare vocazione di scrittore emersa nei primi tentativi letterari dell'adolescenza e poi rivelatasi nel romanzo *I turbamenti del giovane Törless*, pubblicato nel 1906 con buon successo. È stato poi costretto ad accettare un posto di bibliotecario presso il Politecnico di Vienna, per lasciarlo nel 1913, invitato alla redazione di Berlino dell'importante rivista «Die Neue Rundschau». All'inizio del 1914 Musil si trova dunque in una profonda crisi spirituale e creativa: è insoddisfatto della sua vita; i suoi scritti letterari — le sue due novelle di *Incontri* (1911), i primi abbozzi per il dramma *I fanatici*, i contributi per riviste e giornali gli sembrano un fallimento; il grande romanzo, al quale già pensa e che lo assorbirà totalmente dal 1924 in poi, è ancora lontano, disperso in tentativi e progetti che svaniscono dopo qualche pagina. La letteratura critica di Musil non ha fi-



nora messo sufficientemente in luce l'importanza del periodo della prima guerra mondiale — trascorso da Musil in Trentino (Pergine, Levico, Palù, Alta Valsugana), ad Arabba, a Bolzano e poi in Postumia — per lo sviluppo della sua opera. Nei *Diari*, durante e dopo il 1914-1918, molti appunti sono dedicati alla guerra considerata dal punto di vista della psicologia di massa e della storia della cultura. Attraverso l'esperienza della guerra Musil può verificare ciò che ha già intravisto e anticipato in alcuni saggi precedenti: la crisi dello spirito europeo e dei suoi valori. L'esperienza dei momenti iniziali della guerra, l'entusiasmo della mobilitazione — la cui ebbrezza travolge nel 1914 le grandi masse dei popoli e gli stessi intellettuali — viene vista dallo scrittore come una manifestazione dell'«Altro stato», cioè di quella dimensione diversa della vita, che diventerà il tema centrale del grande romanzo *L'uomo senza qualità*; rintracciabile nell'estasi mistica, nell'amore, nella follia, nel delitto. L'esperienza della guerra è stata fondamentale anche per la vita dello scrittore. Dai *Diari* dell'epoca sappiamo che Musil ha vissuto alcuni momenti estatici: l'estasi nel bosco incantato della Valle del Fersina (centro della novella *Grigia*); l'estasi della freccia volante su Terna (uno degli episodi del racconto *Il merlo*). La stessa vicinanza con la morte — condizione «normale» in guerra — è la

fonte di una riflessione radicale sull'esistenza. Anche per l'elaborazione del grande romanzo il periodo della guerra rappresenta un decisivo punto di svolta. Attingendo agli appunti dei *Diari* del periodo, nel 1918 Musil definisce alcuni piani del romanzo e soprattutto trova il meccanismo narrativo che regge il primo volume de *L'uomo senza qualità*; *L'azione parallela*, ispirato proprio dal suo soggiorno a Bolzano, presso i comandi dell'esercito austro ungarico. Dagli appunti dei *Diari* di questo periodo Musil ricava il materiale per novelle e frammenti di racconti pubblicati poi successivamente. La novella più importante è *Grigia*, ambientata a Pergine e nella Valle del Fersina. Homo, il protagonista, in un momento cruciale di crisi della sua esistenza, abbandona improvvisamente la grande città in cui vive staccandosi dalla moglie e dal figlio, per partecipare a un'impresa che intende riattivare le antiche miniere d'oro della Valle del Fersina, a poco poco la «valle incantata», misteriosa e straniera, lo cattura fino a dissolvere il suo stesso Io attraverso alcune esperienze estatiche che egli non riesce a comprendere. L'incontro con Grigia, una contadina dallo strano e ambiguo fascino, lo conduce alla morte nella galleria di una vecchia miniera sulla montagna. Nella novella la ricerca dell'oro significa la ricerca di un nuovo Io, che però il protagonista non riesce a portare a compimento.

Attorno a lui una valle e una natura ora luminosa e paradisiaca, ora oscura e nefasta che amplifica la vicenda mitica dell'eroe.

Al periodo di guerra risalgono altri brevi racconti: *Gli assetati*, ambientati a Pergine e sul lago di Caldonazzo; *Il topo*, ispirato dal soggiorno sull'Alpe Fodara-Vedla vicino ad Arabba; l'episodio della freccia volante sul colle di Tenna sovrastante il lago di Caldonazzo trova posto nel lungo racconto *Tre donne*, *La Portoghese*, è stata ideata nel 1916-17, quando lo scrittore si trova a Bolzano come direttore del giornale militare «Soldaten-Zeitung».

Anche qui elementi autobiografici sono utilizzati nella narrazione: la guerra e il confronto con la madre e la malattia, il complesso rapporto con la moglie, sono i temi dominanti della vicenda ambientata in un castello tra Bressanone e Trento in epoca cinquecentesca. □

* Del Centro Studi per la Filosofia Mitteleuropea

A pag. 26, Robert Musil nel 1903. A pag. 27, Patrizia Milani e Tino Schirinzi, voci recitanti in «Grigia» da «La valle incantata» di Musil, regia di Marco Bernardi, 1989. A pag. 28, da sinistra a destra, la contadina Maria Lenzi, alla quale Musil si ispirò per la «Grigia»; Robert Musil. A pag. 29, quattro disegni per «Grigia», prima edizione, Muller e Co, Verlag-Potsdam, 1923.

ALTO ADIGE

Corriere delle Alpi

IL QUOTIDIANO

LEADER

NELLA REGIONE

GIORNO DOPO GIORNO

COMICI NELLE VALLI ATTORI NELLA FILANDA

Comincia con un'esibizione del comico Bongiovanni, nel 1731, una storia fatta di giochi matematici, burattini, rappresentazioni di Nobili Signori, drammi giocosi e tragedie allestiti su una scena all'aperto nella manifattura Chimelli

NINO FORENZA*

Se l'attività di Pergine Spettacolo Aperto è relativamente recente, il campo in cui opera conta a Pergine tradizioni più che secolari, in particolare per quanto riguarda le rappresentazioni teatrali.

A questi spettacoli (mescolati inizialmente con disparati altri) veniva attribuita una tale importanza sociale e politica (oltre che morale) da farne oggetto di uno dei più decisi scontri fra il Consiglio della comunità ed il principe vescovo di Trento, entrambi fermamente intenzionati a mantenerne l'assoluto controllo.

Particolarmente ricco di iniziative teatrali fu il secolo XVIII, tanto da far tuonare i consiglieri vescovili contro «i disordini della troppa frequenza dei Comici, che s'introducono in questo Borgo a recitare».

Nel 1772 troviamo operanti a Pergine due gruppi: quello dei «giovani studiosi» e quello dei «dilettanti». Utilizzavano il medesimo locale, genericamente indicato come il «Teatrino Comico dei Nobili Signori Associati», mentre le compagnie girovaghe si esibivano negli alberghi, nelle osterie o... nei saloni delle più illustri famiglie di Pergine. Successivamente verrà sovente adattata la sala consiliare, prelevando le sedie della scuola elementare. Identica era, ovviamente, la matrice sociale dei due gruppi: nobiltà e alta borghesia, le classi che detenevano il monopolio della cultura. E di teatro colto, in effetti, si trattava.

Una supplica dei «dilettanti» riguardava la rappresentazione di una tragedia imperniata su Demofonte (personaggio della mitologia greca); gli «studiosi», invece, presentavano un autore d'avanguardia e di rottura: l'ancora vivente e contestato Carlo Goldoni, rappresentato già l'anno precedente da due non meglio precisati «scenici». In quella occasione il sindaco aveva espresso molte riserve, giudicando «modeste» le sue commedie (per motivi che si riservava di spiegare al Consiglio «a voce»), limitandone le recite ed



esigendo successivamente di esaminare i testi «affine si possa conoscere, se vi sia entro qualche cosa men'onesta». Il pubblico dovette pensarla diversamente, dal momento che vi furono lamentele per la scarsità delle rappresentazioni concesse e che la richiesta avanzata nel 1772 dagli studenti non trovò opposizione alcuna. Anzi il Consiglio si premurò di assicurare il principe vescovo che le suddette rappresentazioni erano «delle più oneste», «delle più gastigate» e che avevano superato l'esame di «persone religiose». Ovviamente si coglieva l'occasione per sottolineare che dalle recite in questione non sarebbe derivato

«alcun principio di disordine»; sia «per le persone che rappresentano», sia «per le cose rappresentate», sia «per le precauzioni che si adoperano».

L'occasione per le recite dei «dilettanti» era offerta dalla celebrazione della festa grande. Gli «studenti» si esibivano, invece, «in occasione del termine delle studiose fatiche, e della distribuzione de' premi che si fa da questa Comunità». Gli spettacoli erano, ovviamente, a pagamento; il Consiglio stabiliva il prezzo del biglietto («bollettone»), ma per i suoi membri l'ingresso era gratuito per tutta la dura-

ta delle rappresentazioni.

Nel corso dell'Ottocento le notizie riguardanti rappresentazioni teatrali s'infittiscono. Mi limito qui a ricordare l'attività (verso la metà del secolo) di una «Compagnia delle marionette», diretta da Giuseppe Paoli ed una singolare idea avanzata nel 1836 da Andrea Tomasi. Essa riguardava l'allestimento di un «teatro diurno» all'aperto presso la filanda Chimelli... Nelle immediate vicinanze è stato eretto il teatro di Pergine Spettacolo Aperto. □

* *Presidente degli Amici della Storia di Pergine*

ZARLATANI E BALLERINI DI PASSAGGIO



1731 — Recita Lodovico Bongiovanni, comico.

1741 — Si esibisce la Compagnia di Simon Fellingner (rappresentazioni spirituali e morali).

1747 — Compagnia di ballerini di corda di Saverio Poeta, detto il Pelandi.

Compagnia del Comico Piero Marasca.

1748 — Giochi «matematici» eseguiti da una Compagnia «de Zarlalani».

1759 — Spettacoli in casa Hippoliti del ballerino di corda Gianbattista Perghem, detto il Turco da Nomi.

- 1763 — Divieto ad una Compagnia di «forestieri» di esibirsi in spettacoli e giochi¹. Negata l'autorizzazione al bresciano Stefano Rizzi².
- 1768 — «Gioco de' Burattini» di Giuseppe Castagna.
- 1771 — Commedie del Goldoni³. Concerto in casa privata di una Compagnia di musici e cantori.
- 1772 — Si esibiscono i «Giovani Studiosi» perginesi. I «Dilettanti Associati» di Pergine mettono in scena l'opera *Demo Fonte*.
- 1775 — I «Dilettanti» rappresentano la *Tragedia della morte d' Adamo*.
- 1776 — Rappresentazioni dei «Nobili Signori Associati» di Pergine.
- 1777 — Recita dei «Dilettanti» perginesi.
- 1778 — Carlo Venturi Maresca rappresenta commedie con marionette. I «Dilettanti» di Pergine sono autorizzati a rappresentare due «oneste» commedie.
- 1781 — Rappresentazione di due drammi giocosi: *L'italiana in Londra* (musica del Cimarosa) e *La vendemmia* (Musica del M.o Caruso). Interpreti: Giuseppe Tassini, Giuseppe Secchioni, Gregorio Gilli, Chiara Bianchi, Antonia Ferrari. I «balli» furono composti dal sig. Gerolamo Corsi, detto Ferrara.
- 1783 — Recite curate dall'impresario teatrale Nollo.
- 1784 — Ancora recite dell'impresario Nollo (ora «abitante in Pergine»).
- 1812 — Pietro Mayer, a nome della «Compagnia dei Filarmonici», organizza quattro feste da ballo per il Carnevale.
- 1833 — Festa da ballo e rappresentazione del dramma *Zenobia* a favore dei poveri.
- 1836 — Andrea Tomasi, a nome dei «Dilettanti» perginesi, chiede il permesso di costruire un teatro all'aperto «in Fiera», lungo la filanda Chimelli, per rappresentare la tragedia *Antemnos*.
- 1844 — Il Governo approva la fondazione di un «Istituto di musica» (Banda) in Pergine.
- 1857 — Da febbraio ad agosto rappresentazioni domenicali di marionette.
- 1858 — Rappresentazioni curate da Giuseppe Paoli, direttore di una Compagnia di marionette di Pergine.





NOTE

La maggior parte delle informazioni sono contenute nel memoriale del 1772 (allegato al *Libro dei Decreti* dello stesso anno) altre sono documentate nei Libri degli anni citati. Debbo alcune informazioni al dott. Antonio Carlini (che qui ringrazio), autore di una ricerca ancora inedita sull'argomento. Ho operato una selezione delle notizie in mio possesso, allo scopo di delineare un quadro sufficientemente esemplificativo.

¹⁾ «D'ordine del Nob[il] ed Ecc[ellentissimo] Sigr. D.re Francesco Carli Sindaco della Nob[il] Comunità di Pergine, alla di cui notizia sendo giunto, come certi Forastieri abbiano il temerario ardire di rappresentare al Pubblico in privato certi spettacoli, e giuochi senza la previa partecipazione, e licenza ottenuta da questa Nob.e Comunità, cui competisce la ragione di accordare tale facoltà, perciò volendo opportunamente provvedere a tal disordine, salva ragione di procedere contro quelli, per unum, si commette, e seriamente comanda a tali Forastieri, che indilatamente e vista del presente debbano desistere dal rappresentare in privato tali spettacoli, e giuochi, né ardiscano in avvenire sotto alcun titolo, o pretesto fare, e rappresentare senza l'espressa licenza d'essa Nob.e Comunità simili giuochi, e spettacoli privatamente, ed a Orsola Ved[ov]a Marcona Ostessa di concedere a quelli il comodo in rappresentarli in Sua Casa sotto le pene rigorosamente dalla Nob. Comunità competentemente di stabilirsi ad arbitrio».

²⁾ Questa la richiesta: «Mi fò coraggio di presentar alle loro Sig[no]rie Ill[ustrissime] la presente mia supplica con implorare benignamente la permissione di poter dare qualche sorte di divertimento a questa Nobiltà di questo Paese con varie sorti d'equilibri di fillo ferro, e corda tesa con varie posture di vita, sperando, che resteranno pienamente aggraditi, e satisfatti, con in appresso una permissione di poter anche pubblicamente presentar un qualche mio medicamento ereditato dal defunto Sig.r Luigi Bontivoglio fù Medico di Portogallo, essendo la mia professione di Chierurgo, offerendo adunque in tutto, e per tutto queste mie suppliche alla Benignità, e bontà di volerci graziar per qualche settimana della benigna e favorevole sottoscrizione, della quale ne stò ansioso, e umilmente resto col dichiararmi per sempre Delle Ill[ustrissime] Sig[no]rie Loro suo umi[lissimo] ed obblighatissimo Servitore Stefano Rizzi Cittadino Bresciano e Chierurgo».

La risposta negativa fu così motivata: «Essendo sofficiatamente provveduto il Paese di divertimenti colle comedie, che di licenza espressa di questa Nob.

Comunità si presentano, il Supplicante non può essere al p[rese]nte esaudito secondo ricercò di fare privatamente».

³⁾ Il 21 novembre del 1771 il sindaco Stefano Bertolini sottopose alla Rappresentanza comunale il seguente quesito: «Assicurato da due Scenici di recitare essi alcune Comedie del Goldoni, quali sò essere modeste, per certo motivo, che spiego a voce, m'estesi a nome di questa Comunità a concedergli la licenza di poche recite, ma sentendo, che alcuno si lamenta, perciò ricerco, se gli viene permessa ulteriore recita, o nò».

Ecco la delibera: «Si concede licenza sino a tutto Lunedì prossimo, con questa condizione però, che prima di rappresentare debbano esibirsi al tit. Sig. Sindaco le recite affine possa conoscere, se vi sia entro qualche cosa men'onesta».



Alle pagine 31-35, litografie disegnate da Rudolph Gehring nel 1884 per i fregi della Ehrenloh-Zimmer del castello di Trausnitz a Landschut, attribuiti a Antonio Ponzano.

**IL QUOTIDIANO
CON LA
DIMENSIONE
GIUSTA**

l'Adige

**QUOTIDIANO
INDIPENDENTE
DEL MATTINO**

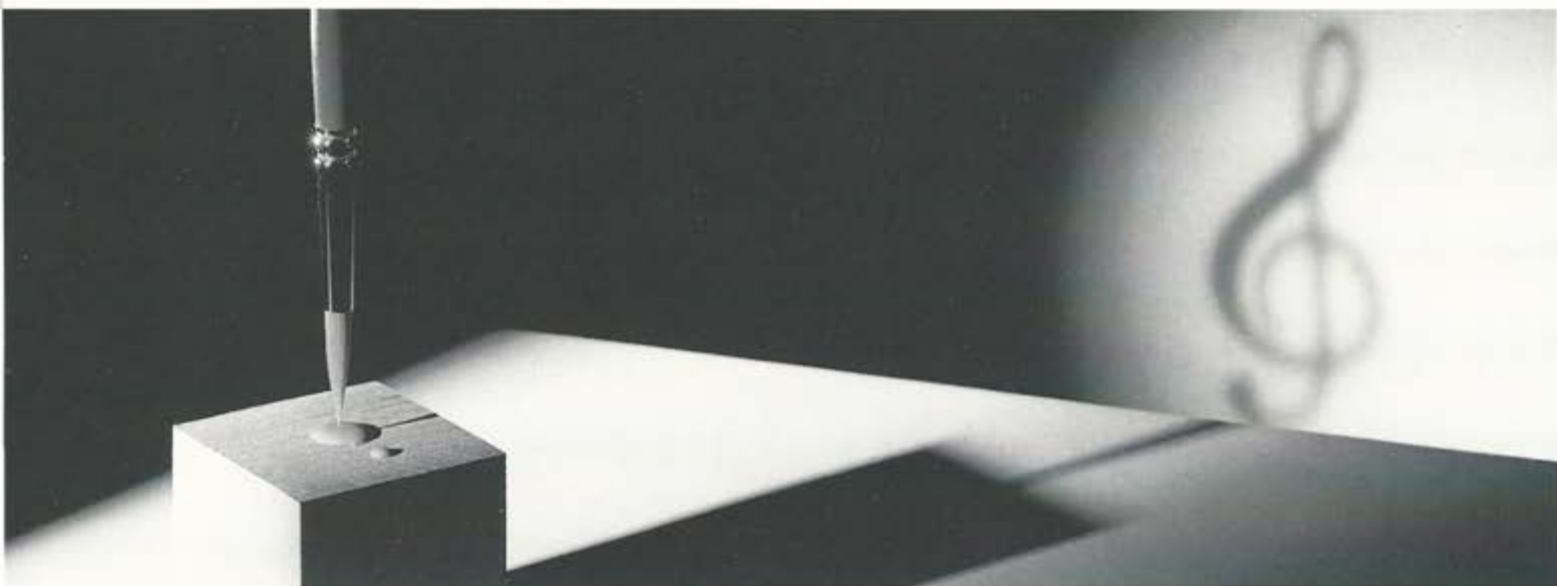
AMA LA CULTURA

- ★ Il Quartino
- ★ Idee e dibattiti
- ★ Freschi di stampa
- ★ Rubriche
- ★ Spettacoli & TV

**OGNI SETTIMANA
50 PAGINE
D'INFORMAZIONE**



INCONTRI CON L'ARTE



IL GRUPPO FININVEST E' PARTICOLARMENTE LIETO DI PROMUOVERE UNA SERIE DI INIZIATIVE CULTURALI CHE INTENDONO AVVICINARE LARGHE FASCE DI PUBBLICO A DIVERSE MANIFESTAZIONI DELL'ARTE. TRA LE INIZIATIVE PROGRAMMATE NEL 1990:

MUSICA

BREAK CONCERTO

ITINERARI MUSICALI GRATUITI NELLA PAUSA
DI MEZZOGIORNO

TEATRO MANZONI, MILANO

TEATRO CARIGNANO, TORINO

APERITIVO IN CONCERTO

APPUNTAMENTI DOMENICALI CON LA
BUONA MUSICA

TEATRO MANZONI, MILANO

TEATRO

BREAK TEATRO

INCONTRI GRATUITI CON IL TEATRO
DURANTE LA PAUSA DI MEZZOGIORNO

TEATRO MANZONI, MILANO

PITTURA

RUBENS

UN MAESTRO FIAMMINGO IN MOSTRA
PALAZZO DELLA RAGIONE, PADOVA

TIZIANO

LA MOSTRA DEI CAPOLAVORI
PALAZZO DUCALE, VENEZIA

TAORMINA ARTE'90 Cinema Teatro Musica



SEZIONE MUSICA
Si ringrazia
per la collaborazione



TAORMINA ARTE
Via Pirandello, 31, Taormina
Tel. 0942/21142

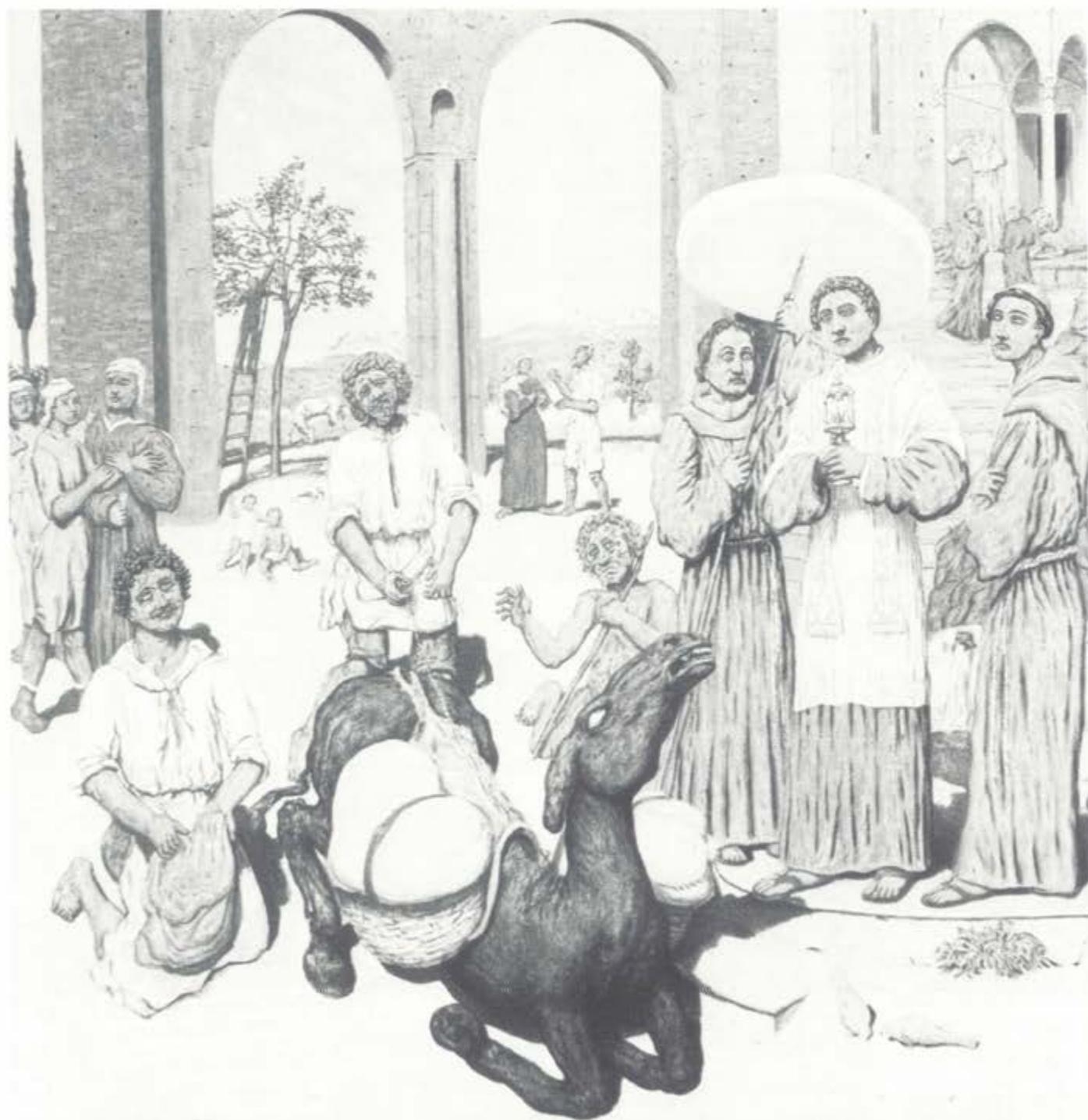


Ministero del Turismo e dello Spettacolo
Assessorato Regionale del Turismo
delle Comunicazioni e dei Trasporti

COME HO MESSO IN SCENA IL PITTORE-POETA GARBARI

Con una compagnia di giovani attori, un autore-regista ha raccontato la storia appassionante di un artista di Pergine ancora vivo nel ricordo di tutti

GIAN ROBERTO CAVALLI





Dopo tre anni ritorno a Pergine con la fantasia, alla ricerca di luoghi, persone e vicende, non per stuzzicare le mia memoria, ma per fissare con «bella calligrafia» alcune immagini-ricordo che mi sono rimaste nella testa e nel cuore, e che oggi voglio riproporre in parole, il solo linguaggio a mia disposizione per comunicare a distanza; e il Trentino è là, lontano dal Lazio (Roma), dove io adesso dormo, mi sveglio e lavoro.

Pergine, dunque, nel 1982: una cittadina luminosa, pulita, quieta, alcuni palazzi antichi, molte palazzine garbatamente moderne e altre in stile semplice, con facciate centenarie, ma senza trucco, belle, solide e sane, le case paesane che i perginesi si perpetuano, generazione dopo generazione, fino a oggi e per sempre.

E comincio a ricordare: il mio incontro con il plotone teatrale d'assalto, l'inventore di Pergine Spettacolo Aperto, idea collettiva realizzata poi concretamente in uno spazio di terra e cielo con tonnellate di pietre e cemento, e poi tutto il tecnicismo utile allo spettacolo dei nostri giorni. Strade d'accesso spianate in un attimo, la cabina di regia, alta verso il cielo a minacciare le nubi che, insolenti, ogni tanto turbavano con acque tiepide il preordinato operare di tecnici che costruivano e degli artisti che recitavano. Il plotone teatrale d'assalto, perché? Non me lo sono mai chiesto, non si è trattato di un incontro prevedibile, normale, no, questo no. Mi chiamano, mi presento puntuale e trovo un ragazzo con capelli lunghi e frangia sulla fronte, un bicchiere di birra pieno e uno vuoto, in un ufficio quasi elegante. Una stretta di mano e un dialogo senza sorrisi, degli ordini, insomma. Questi: noi sappiamo di te, tu ci scriverai il copione su Tullio Garbari, poeta, pittore, uomo. Ce lo consegnerai entro venti giorni, poi formeremo una compagnia con attori giovani e tu allestirai lo spettacolo. Ab-



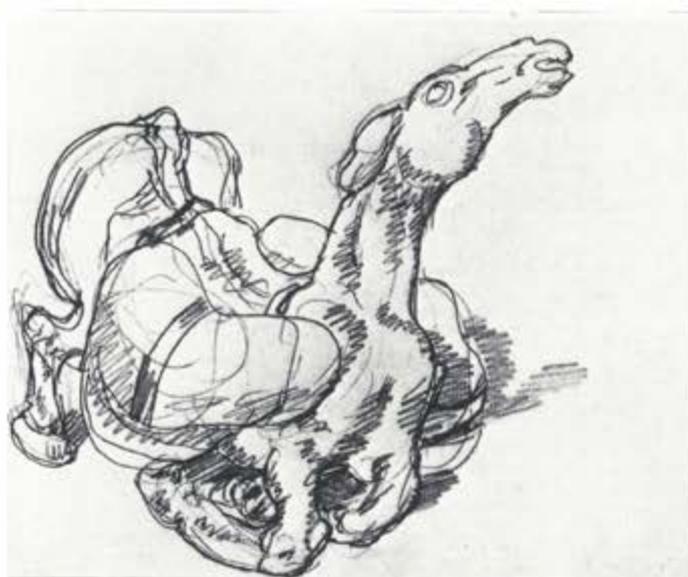


biamo pochi soldi e molte ambizioni, è una produzione «nostra» e deve distinguersi. Venti giorni di prove, abbiamo fretta. Sei d'accordo?

Io rispondo: sì! Ero affascinato dall'autorità e dalla presunzione di questo giovanissimo, ho pensato al titolo di Vitrac: *Les enfants au pouvoir*; ho pensato ad una banda di giovani intellettuali fuoriusciti da un grande pianeta per utilizzare e poi sopprimere gli intellettuali resistiti ai vari diluvi storici; ho pensato anche che era bello lavorare con il *plotone perginese*, servirli, amarli e scomparire con l'ultima sillaba pronunciata dall'Attore a chiusura di sipario. E così fu. Proprio così!

Mentre io scrivevo, insegnavo e provavo il *testo* nascente, i vari tecnici del plotone organizzavano la sala all'aperto, lustravano le macchine per luci e suoni, scrivevano dépliant, disegnavano locandine, forse, pregavano gli *dei* che non facessero piovere sul pubblico e, infatti, su consiglio degli *dei*, in anni successivi coprirono l'arena con una vasta cupola, così la pioggia non fu più temuta come la peste, ma restò pioggia e basta, le teste erano protette e lo spettacolo poteva accadere con asciutta precisione.

«**Q**uelli della notte», il cosiddetto plotone teatrale d'assalto, erano circa una decina, di diversa estrazione culturale, con responsabilità collettive «tipo comunità» e incarichi rigorosamente personalizzati, cioè in rapporto alle specifiche attitudini. Ricordo, oltre il ragazzo-paggio del primo incontro, un biondissimo datore di luci, un poeta dell'interruttore, poi uno che



guidava il trattore a rulli per spianare strade e viottoli, un presidente che sorrideva con politica furbizia a politici finanziari, poi il tecnico dei suoni, poi gli aiuti, poi le *fidanzate* che collaboravano a tutti i livelli, dall'ufficio, alla sala, al botteghino. E un fotografo, introverso, poi solo alla fine geniale e sorridente. Ecco appunto la mia «foto-ricordo-dinamica» (direbbe Marinetti) del *plotone* di Pergine. Operavano in orari pomeridiani e più spesso notturni, ecco perché «Quelli della notte», precursori degli *Arbore* di attualità, ma *loro* assolutamente *originali*, autentici, severi, dall'alba di dieci anni fa al sole di oggi.

Studiosi di teatro, ma più che studiosi inventori, rischiatutto, legati alle legali precisioni dei bilanci sempre difficili, ma in crescente attivo sul piano di una ricerca testarda, pulsante, lucida, naturalmente professionale, misteriosamente creativa.

Pergine, a pochi chilometri da Trento, nei passati secoli sede estiva di Cardinali, poeti e suore, piazza d'armi della Grande Guerra '15/18, studio all'aperto di Tullio Garbari pittore e poeta nel primo triennio del Novecento, e oggi e già da anni arena estiva per *eventi d'arte* inventati dalla volontà e dai cervelli della giovane «congrega» collocatasi con armi e vessilli sotto l'insegna di Pergine Spettacolo Aperto, a difesa accanita di una cultura che ormai ha superato i verdi confini del Trentino, e raggiunge ed impegna molti di noi veterani, per un attimo complici innamorati di un fenomeno che è diventato costume, metodo, storia. □



A pag. 36, «Il miracolo della mula» di Tullio Garbari, 1931. Prezzolini ricordava quel «giovane serio, taciturno, un po' duro e severo» che espose il dipinto alla galleria «De la Renaissance» nell'ambito della rassegna del Gruppo 1940 insieme con Arp, Brauer, Delaunay, Mondrian, De Pisis, Prampolini, Savinio, Tozzi nel giugno del 1931.

A pag. 37, dall'alto in basso, «La corte delle colombe» (particolare); «Sorelle», 1927.

A pag. 38, dall'alto in basso e da sinistra a destra, foto de «L'angelo in borghese», un montaggio teatrale di Gian Roberto Cavalli sulla vita di Tullio Garbari, 1982; due studi per «La mula», 1931.

In questa pagina, altri studi di Tullio Garbari. A destra, Luigi Senesi davanti a suoi quadri: «Plurisignificante» (in alto), 1970 e «Gradualità segnica», 1973.



RICORDO DI UN ARTISTA DI PERGINE

LA RICERCA INTERROTTA DI LUIGI SENESI

Nel 1964 Gian Pacher scrive «Senesi costituisce nel quadro dell'arte trentina, l'espressione più fedele alla prosecuzione di una matrice antica... il seguito di un discorso «trentino» che si può far risalire a Tullio Garbari ed a Gino Pancheri... si tratta del periodo figurativo», poi «... il momento delle scelte: o salvare il discorso di pura forma... varcare una soglia, per entrare in una nuova dimensione» (Bruno Passamani), sino alle «gradualità segniche», ai «fantasmi cromatici» al «postcromatico», in una ricerca metodologica rigorosa con protagonisti assoluti colore e luce, la loro natura e le loro proprietà...

Durante un viaggio a Firenze il 15 aprile 1978 un tragico incidente ferroviario nei pressi di Bologna causa la sua morte e quella dell'amico e collega Aldo Schmid. □

ANCHE LA SETTIMA ARTE NELL'ARENA PERGINESE

Sono trascorsi dieci anni dalla nascita della sezione cinematografica del festival: centinaia le pellicole proiettate, anche di registi di avanguardia

RICCARDO PEGORETTI*



Ormai sono passati quasi dieci anni dalla prima programmazione cinematografica organizzata — debbo dire non senza qualche preoccupazione — all'interno della bella arena perginese. Il fatto di aver costruito una funzionale cabina di proiezione, in grado di presentare pellicole sia a passo normale che ridotto, d'aver montato uno schermo largo dieci metri ed alto cinque, e di presentare per la prima volta in Trentino un film di Wim Wenders, *Nel corso del tempo*

(che più tardi sarebbe divenuto un cult-movie), non significava necessariamente aver intrapreso una strada vincente.

Come avrebbe reagito il multicolore pubblico di Pergine Spettacolo Aperto all'apertura (si perdoni il gioco di parole) della prima arena cinematografica estiva trentina? Beh... le centinaia di titoli che a P.S.A. sono stati proiettati dopo quel primo e bellissimo lungometraggio, con sempre crescente successo di pubblico e di critica, con-

fermano che la scelta è stata vincente.

E se subito si evidenzia la presenza delle mille e più persone che ci visitano ogni qual volta proponiamo qualche intramontabile titolo disneyano, non possiamo scordare che Pergine ha fatto cinematograficamente conoscere al pubblico anche registi «difficili» quali Rohmer, Fassbinder, Jarmush, Frears, Greenaway e tanti altri che sullo schermo hanno divertito e, fattore realmente importante, fatto pensare un pub-

**ORSO D'ORO miglior film
FESTIVAL DI BERLINO 1984**

**GENA ROWLANDS
JOHN CASSAVETES**



LOVE STREAMS
SCIA D'AMORE

LA CROWN ITALIA PRESENTA GENA ROWLANDS / JOHN CASSAVETES
IN UN FILM DI JOHN CASSAVETES - LOVE STREAMS
CON BARBARA ABBOTT - SEYMOUR CASSEL
TRATTO DA UN GIOCHIATO DI TED ALLAN
PRODOTTO DA MENHEM GILAI E YORAM GLOUS



PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE A TUTTI GLI ATTORI PROTAGONISTI
XL MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA - VENEZIA

ISTITUTO LUCE / ITALNOLEGGIO CINEMATOGRAFICO presenta

UN FILM DI **ROBERT ALTMAN**



NICK J. MILETI presenta
un film di **ROBERT ALTMAN**
"STREAMERS"
con **MATTHEW MODINE**
MICHAEL WRIGHT
MITCHELL LICHTENSTEIN
DAVID ALAN GRIER - GUY BOYD
GEORGE DZUNDA
produttore esecutivo
ROBERT MICHAEL GEISLER
e **JOHN ROBERDEAU**
prodotto da
ROBERT ALTMAN e **NICK J. MILETI**
scritto da **DAVID RABE**
diretto da **ROBERT ALTMAN**
COLORE CINECITTA'

STREAMERS



ISTITUTO LUCE
ITALNOLEGGIO CINEMATOGRAFICO
presenta

un film di **Eric Rohmer**
con **Fabrice Luchini**
André Dussolier
Marc Eyraud
Yveline Boisseau
musica **Guy Robert**

PORCOVAL
east mancolor



UNA PRODUZIONE DOLBY DIGITAL

**BRISBY E IL SEGRETO
NIMH**
The Secret of NIMH

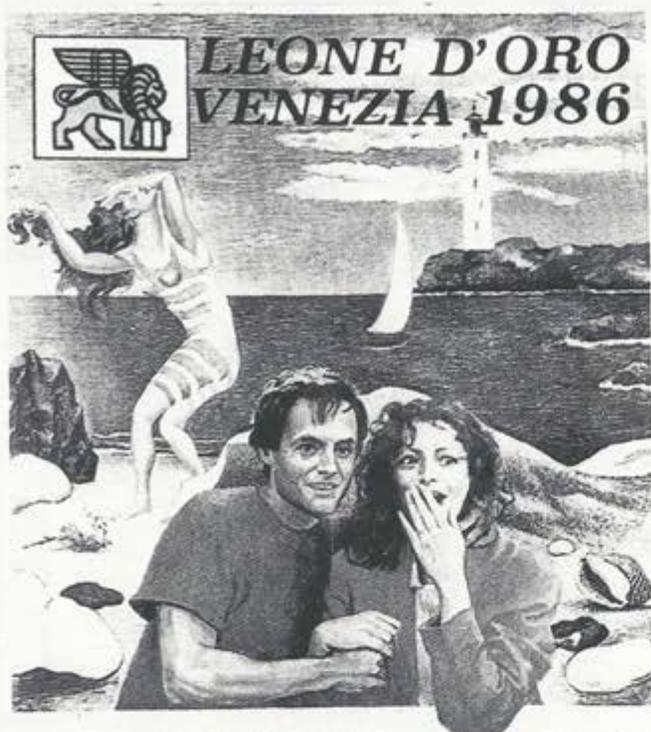
WALT DISNEY PRODUCTIONS presenta

IL Libro della Giungla

ISPIRATO AI RACCONTI DI MOWGLI DI RUDYARD KIPLING



© WALT DISNEY PRODUCTIONS



Il Raggio Verde

(Le Rayon Vert)

CIAC D'ORO
MIGLIOR FILM
1986

di **ERIC ROHMER**

con **MARIE RIVIERE**



ISTITUTO LUCE
ITALNOLEGGIO CINEMATOGRAFICO
PRESENTA UNA PRODUZIONE
MOSFILM

OBLOMOY

Un film di
NIKITA MIKHALKOV

con
**OLEG TABAKOV, ELENA SOLOVEI,
ANDREI POPOV, YURY BOGATYREV**

COLORE CINECITTA'

DAN AYKROYD **EDDIE MURPHY**

UNA POLTRONA PER DUE

PARAMOUNT PICTURES PRESENTA
UNA PRODUZIONE AARON RUSSO
UN FILM DI LANDIS/FOLSEY - DAN AYKROYD - EDDIE MURPHY
"UNA POLTRONA PER DUE" (Trading Places)
RALPH BELLAMY - DON AMECHE
DENHOLM ELLIOTT e JAMIE LEE CURTIS
MUSICA DI ELMER BERTSCHEN
PRODUTTORE ESECUTIVO GEORGE FOLSEY, JR.
SCRITTO DA TIMOTHY HARRIS & HERSCHEL MENKROD
PRODOTTO DA AARON RUSSO - DIRETTO DA JOHN LANDIS
UN FILM PARAMOUNT

GLI OMICIDI, IL SOSPETTO, L'INGANNO.
POI FU FINALMENTE DOMENICA!

Fanny Ardant / J-L Trintignant
in un film di **François Truffaut**

FINALMENTE DOMENICA!

(VIVEMENT DIMANCHE!)

dall'omonimo romanzo di CHARLES WILLIAMS edito in Italia da MONDADORI una esclusività BOA FILM

blico che al cinema si riavvicinava in anni nei quali la settima arte — almeno in Italia — stava agonizzando.

Con ciò non si vuol dire che Pergine abbia salvato le tristi sorti del cinema in Italia, ma non si può non essere orgogliosi d'una scelta che allora, ai più, sembrava senz'altro perdente.

Qualche volta un gruppo di volontari, e parlo degli instancabili collaboratori di P.S.A., degli elettricisti, dei fonici, delle maschere e di tutti gli altri che hanno permesso questa interminabile, mi auguro, rassegna cinematografica, può fare di più, ed in modo più intelligente, di ciò che altre associazioni di categoria (Agis, A nec, Anica) per il cinema finora non hanno saputo fare.

* *Responsabile per la programmazione cinematografica*

A pag. 40, un fotogramma del film «Nel corso del tempo», cult movie di Wim Wenders; a pag. 41 e 42 dall'alto in basso e da sinistra a destra, cinema di qualità a Pergine.

GLI APPUNTAMENTI DELL'ESTATE

La nuova edizione del festival dal 5 luglio al 31 agosto - Le nuove sedi garantiscono ottimi livelli tecnici - Oltre ventimila le presenze

Un programma dettagliato a cura dell'Associazione culturale P.S.A. fornirà il quadro completo degli spettacoli e delle manifestazioni previsti per l'edizione 1990 del Festival, il cui calendario va dal 5 luglio al 31 agosto.

Qui forniamo un quadro di sintesi della rassegna, che non si svolge più, come in origine, nella piazza centrale del nucleo storico della città, ma in due luoghi molto suggestivi e completamente affidabili: l'Arena estiva coperta, capace di mille posti numerati, dotata di un palcoscenico tecnicamente bene attrezzato, e per altre manifestazioni il Castello medioevale, che domina l'intera vallata.

La programmazione propone al pubblico eventi artistici che spaziano dalla prosa al balletto classico e moderno, dalla musica classica al jazz, dal rock alla canzone d'autore, per finire con una ricca proposta cinematografica di pellicole d'essai, popolari e per ragazzi.

Le serate del Festival sono state seguite, nelle ultime edizioni, da una media di oltre 20 mila persone. L'edizione 1990, pur continuando ad offrire le più interessanti proposte del panorama artistico internazionale, accentua la vocazione propositiva che caratterizza la filosofia del Festival sin dalle origini.

In questo senso va intesa innanzitutto la prosecuzione del Progetto Musil (1989-1992), inaugurato lo scorso anno con la rappresentazione dello spettacolo *La valle incantata: Grigia - La Portoghese*, per la regia di Marco Bernardi. Quest'anno verranno approfondite le implicazioni cinematografiche dell'arte di Robert Musil in collaborazione con il Centro Studi per la Filosofia Mitteleuropea. *Robert Musil e la mistica del film* propone alcune pellicole tratte dalle opere dello scrittore e un'antologia di film tedeschi degli anni venti, legati all'interesse dimostrato dallo scrittore per l'industria cinematografica e per la «mistica del film»: interesse documentato da diversi passi dei *Diari* e dell'*Uomo senza qualità*, nonché dalla prefazione a *Der sichtbare Mensch* di Béla Balázs.

I titoli scelti sono: *I turbamenti del giovane Törless* (*Der junge Törless*, RFT 1965, r. Volker Schlöndorfe); *I Visionari* (IT 1958, r. Maurizio Ponzi); *Metropolis* (GER 1926, r. Fritz Lang), nella versione più completa tra quelle oggi esistenti, restaurata dal responsabile della Cineteca di Monaco, Enno Patalas, la partitura originale di Gottfried Huppertz per l'accompagnamento di *Metropolis* verrà eseguita dal pianista incaricato dal Muencher Filmuseum; *M* (GER, 1931, r. Fritz Lang), presentato a cura dello stesso Patalas, nella versione integrale di 117 minuti. Nell'ambito del progetto è infine previsto un convegno che avrà luogo nell'autunno 1990 a Trento, in collaborazione con l'Università degli Studi.

Le altre produzioni di P.S.A. '90 sono — lo ricordiamo — *Astor Piazzolla in concerto*, spettacolo d'apertura in prima nazionale

assoluta (5 luglio), in coproduzione con Trento Cinema e Accademia Filarmonica Trentina; *Lauben (Portici)* (Castello di Pergine, 16-17-18 luglio) novità di Roberto Cavosi, per la regia di Luigi Ottoni, presentato dal Teatro Marco Bernardi; *La siarpa de la sposa* (28 luglio), di Gabriella Scalfi, regia di Alberto Uez, 1° Premio alla XX Rassegna Nazionale del Teatro Dialettale di Faenza, in coproduzione col G.A.D. Città di Trento; *Le mele del Lago* (Lago di Caldonazzo, 22-23-24-25 agosto), evento teatrale sull'acqua, ispirato al mito della bonifica delle paludi perginesi da parte di Tommaso Mayer; *Clicks* (Treni d'onda), Allestimento-laboratorio di Franco Maurina, per la realizzazione di uno spettacolo per suoni-luce-voce, in coproduzione con l'Associazione Ricerca Arte e Computazione e col Teatro Stabile di Bolzano.

Proseguendo il tradizionale e fattivo rapporto col Teatro dell'Europa orientale, P.S.A. presenta quest'anno in esclusiva nazionale lo spettacolo *Stefano il re (István, a Király)* (10-11-12 luglio), suggestiva ricostruzione drammaturgica della nascita della moderna Ungheria ad opera del leggendario sovrano artefice dell'unità politica e religiosa della nazione, nell'allestimento del Teatro Nazionale di Budapest per la regia di Imre Kerényi.

Completano il palinsesto: *Lucia Real Y El Camborio* (15 luglio) flamenco e folclore spagnolo interpretati dalla celebre coppia di ballerini; *Africa Oyè* (18-19 luglio): sulla scena, reduci dallo straordinario successo americano, 50 danzatori, cantanti, musicisti di otto leggendari gruppi africani; *Michael Brecker Band* (21 luglio), concerto jazz del clarinetista di Philadelphia, cofondatore degli Steps Ahead; *Orchestra Haydn* (23 luglio), concerto di musica classica; *Geri Allen, Charlie Haden, Paul Motian Trio* (25 luglio), concerto jazz di una delle più interessanti tra le pianiste della nuova generazione; *Orchestra Nordungherese di Miskolc*, Ungheria (29 luglio), concerto di musica classica; *Mike Westbrook Band: «Off Abbey Road»* (1 agosto), uno dei migliori jazzisti inglesi in una rivisitazione della musica dei Beatles; *Recital lirico* (4 agosto), con i vincitori del Premio Callas '90; *Concerto d'organo del maestro Josef Nass* (Chiesa Arcipretale, 10 agosto); *Angelo Branduardi in concerto* (19 agosto); *Paolo Henkel & David Riondino: «Serata a due»* (28 agosto), serata di satira ed ironia.

Chiusura della manifestazione con un duplice concerto di musica polifonica: il 30 agosto dall'Ungheria *Coro Liszt Ferenc di Veszprem* e *Coro Monteverdi di Budapest*; il 31 agosto dalla Spagna *Coro Corale Resso di Barcellona* e *Coro Araba Musikechea di Vittoria*.

Una serie di proiezioni cinematografiche integrerà, com'è tradizione, il cartellone. □



PERGINE
SPETTACOLO
APERTO

90

HANNO SCRITTO SULL'ALBUM DEI SALUTI



ANDREA CASTELLI: «Seguiamo Pergine Spettacolo Aperto sin dalla sua prima edizione, con la partita di dama in costume... Ciò che subito si evidenzia è il rapporto imprenditoriale che questa associazione sa instaurare, l'unica forse in Regione ad aver colto questo fondamentale aspetto professionale... Se poi parliamo di ruolo culturale, P.S.A. è stato un detonatore, e dopo 14 edizioni, detiene ancora il ruolo-guida. Unico handicap è la mancanza di un Teatro "4 stagioni"».

PAOLO CONTE: «...Per Pergine Spettacolo Aperto si trattava del primo incontro con la canzone d'autore... per me quel 1981 a P.S.A. si trattava di uno dei primi incontri come cantante, esecutore di me stesso... Cantai nell'arena all'aperto che aspettava il suo tendone... me ne parlarono entusiasti... la loro organizzazione avrebbe poi sicuramente fatto il resto, e l'impressione d'allora è stata confermata».

MAURIZIO SCAPARRO: «Perché a Pergine? Per molte ragioni... mi è sembrato un simpatico atto d'omaggio a Pergine, dove un piccolo gruppo di volontari ha fatto veramente miracoli con questo teatro all'aperto... È affascinante l'idea di Pergine "Spoleto del Nord"... l'entusiasmo degli organizzatori è contagioso e soprattutto molto costruttivo».

1981 coproduzione P.S.A. - Teatro Popolare di Roma

YVES LEBRETON: «Il mio rapporto di lavoro con P.S.A. si è svolto a due diversi livelli, nei 4 anni in cui ho collaborato: come artista e come coordinatore per la Rassegna Internazionale di teatro comico. È un gruppo pieno di entusiasmo, che ha dato vita ad un'esperienza unica: la creazione di un ambiente artistico di qualità ad opera di un'associazione di volontari. Tutto funziona bene, ed anche il pubblico, attento e partecipe, contribuisce ad un'accoglienza di prim'ordine».

1982; 1983; 1986; 1987

JEAN-BAPTISTE THIERRÉE: «... un festival molto interessante ed in una soluzione teatrale particolare. Tanto più pensando che Pergine Valsugana, un centro periferico, ha un festival stabile, poliedrico di proposte ambiziose e realizzate...».

Le cirque imaginaire,
J.B. Thierrée e Victoria Chaplin 2-5 luglio 1986

LUCIANA SAVIGNANO: «Pergine Spettacolo Aperto? Uno spazio teatrale bellissimo... La strana sensazione di stare in un piccolo paese le cui finestre sono vivacemente affacciate sul mondo...».

Luciana Savignano e Marco Pierin,
4-5 agosto 1987

ARTURO BRACHETTI: «È pur vero che Pergine Spettacolo Aperto sta da qualche anno nelle agende d'agenzia come un festival d'obbligo... Ma poi, lavorando sotto quel tendone, davvero mi sono sorpreso! Organizzazione, ineccepibile professionalità, simpatia, entusiasmo... È certo più di un festival...».

1-3 luglio 1988

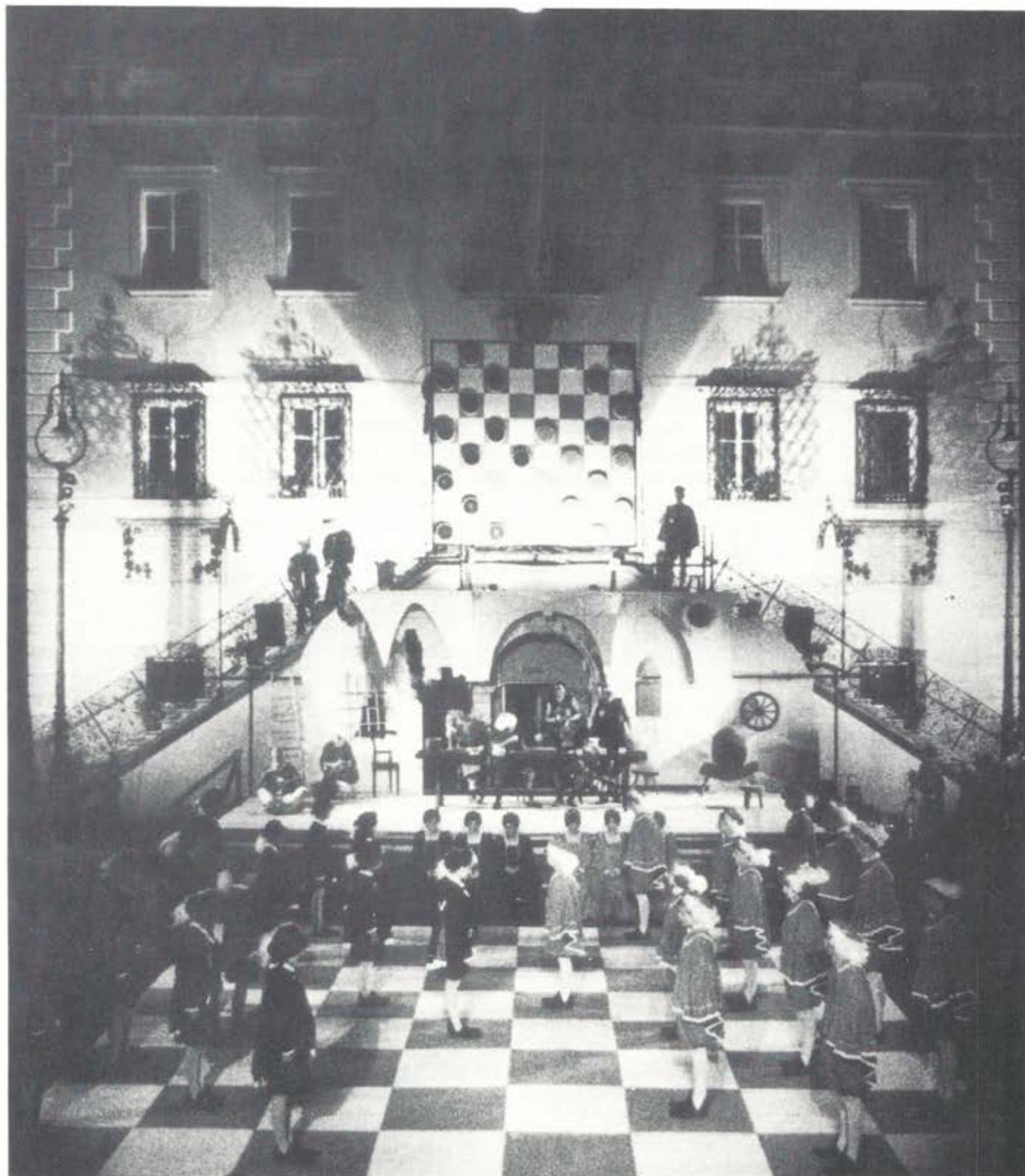
MARA BARONTI: «In un luogo di grandi memorie, abbiamo ricordato l'antico per progettare il futuro».

Mara Baronti I Fanes: antiche leggende ladine,
Castello di Pergine, 4-5-6 agosto 1988

MILVA: «Io non amo cantare nei teatri-tenda, ma questo di Pergine Spettacolo Aperto ha un'acustica perfetta, un'ottima e simpatica organizzazione che è riuscita con la forza del suo volontariato a creare una realtà così notevole. Ricordo una serata intensa ed il pubblico entusiasta e stimolante».

Milva e Astor Piazzolla: El tango,
Concerto di domenica 23 luglio '89

HANNO SCRITTO



Adige, Alto Adige, Avanti!, Avvenire, Capital, Corriere della Sera, Corriere Padano, Danza e Danza Dolomiten, Elle, Famiglia Cristiana, Gente, Gente Viaggi, Il Gazzettino, Il Giornale, Il Giornale d'Italia, Il Giornale di Vicenza, Il Giorno, Il Manifesto, Il Mattino di Padova, Il Secolo XIX, Il Secolo d'Italia, Il Tempo, L'Agenzia di viaggi, L'Arena, L'Espresso, L'Eco di Bergamo, L'Unità, La Nazione, La Notte, La Nuova Venezia, La Provincia Pavese, La Stampa, La Tribuna di Treviso, Musica Jazz, Paese Sera, Panorama, Questo Trentino, Radio Corriere Tv, Repubblica, Rinascita, Stampa Sera, Vita Trentina, Vogue, Jazz Forum.

Nell'illustrazione: Partita di dama in costume, della compagnia «I Spiazaroi», davanti al palazzo Municipale di Pergine, 1977

Editore:

G. Ricordi & C. Spa - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Tel. 02/8881

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Sandro D'Amico, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:

Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Antonella Esposito, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armindo Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Anna Colombo (servizi fotografici), Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Elisabetta Dente, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrero, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnero, Armand Gatti, Francesca Gentile, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro

Manciotti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Sergio Perosa, Luigi Piovani (iniziative speciali), Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:

Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfred Simon (Parigi).

Direzione, Redazione e Pubblicità:

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 48700557

Iscrizione al Registro stampa periodici del Tribunale di Milano n° 106 del 26.2.90

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - Tel. 02/8377102 - 20123 Milano

Abbonamenti:

G. Ricordi & C. Spa, Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**INTERVISTA ESCLUSIVA A TOGNOLI:
LEGGI PER IL TEATRO ENTRO L'ANNO**

**CYRANO C'EST MOI: PAUL BELMONDO IN SCENA
A PARIGI. COLLOQUIO CON HOSSEIN E SIMONINI**

**IL RITORNO DI GENET SULLE SCENE ITALIANE - BABINI (AGRI) ARTI
SUL NON BUCROCRATI - RINASCITA DEL TEATRO RADIOFONICO?**

**I TESTI: L'APPARTAMENTO DI COLOMBINA DI
LJUDMILA PETRUSEVSKAJA - MILLEDONNA DI
ROMANA RUTELLI - COMMEDIA VINCITRICE AL
VALLECORSI - REGINA DI MARCO LORANDI**

VITTORIO GASSMAN CI PARLA DAL «SOTTOSCALA»

*Warhol, la voce di Beckert - Renato Valle dieci anni dopo - Le mille e una scene di
Lola Luzzati - Ricordi di casa Pirandello - Resurrezione del pupo al Festival di Mar-
gutta - Culla Fracchi come Isidoro Danzani - La Giornata di Padova sul Reano*

*Angeli - Altissimi - Battistini - Bevilacqua - Bizio - Caffè - Calicchio - Canali - Cavigli - De
Bianco - Del Corso - D'Inca - Esposito - Ferrari - Fedi - Gassman - Gentile - Luchesi - Maffi-
Messina - Manzi - Marazziti - Pasticci - Quattrini - Ricci - Rigotti - Segre - Vaccarino - Zocaro*

RICORDI

G. RICORDI & C. S.p.a.
Direzione Commerciale Editoriale
Via Salomone, 77 - 20138 Milano
Tel. 02/5082287

La rivista è in vendita nelle librerie e nei negozi
Ricordi delle principali città.

Un numero L. 12.000
Abbonamento annuo:
Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000

- Allego assegno intestato a G. Ricordi & C. S.p.a.
- Ho versato l'importo sul c.c.p. 00316208 intestato
a G. Ricordi & C. S.p.a.

nome

via

cap/città

COME ARRIVARCI

AUSTRIA



● BOLZANO

63 km.



● TRENTO

10 km.



PERGINE

MILANO ●

● VERONA

● PADOVA

● VENEZIA

PERGINE SPETTACOLO APERTO



IL PROGRAMMA 1990

QUADERNI DI HYSTRIO
Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
diretta da Ugo Ronfani

RICORDI

TUTTI GLI APPUNTAMENTI 1990

Giovedì 5 luglio ore 21.30	ASTOR PIAZZOLLA in concerto con l'Orchestra dell'Accademia Filarmonica Trentina. Direttore Bruno Pizzamiglio. Coproduzione Pergine Spettacolo Aperto - Trento Cinema - Accademia Filarmonica Trentina. Prima nazionale assoluta	Domenica 29 luglio ore 21.30	ORCHESTRA NORDUNGHERESE DI MISKOLC (Ungheria) Produzione Musica Riva
Martedì 10 luglio Mercoledì 11 luglio Giovedì 12 luglio ore 21.30	STEFANO IL RE (István, A Király) Teatro Nazionale di Budapest. Regia di Imre Kerényi. Sceneggiatura di Béla Goetz. Prima nazionale assoluta	Mercoledì 1 agosto ore 21.30	MIKE WESTBROOK BAND: "OFF ABBEY ROAD" musica Beatles
Domenica 15 luglio ore 21.30	LUCIA REAL Y EL CAMBORIO (Flamenco e folclore spagnolo) al castello di Pergine	Sabato 4 agosto ore 21.30	RECITAL LIRICO con i vincitori del Premio Callas '90
Lunedì 16 luglio Martedì 17 luglio Mercoledì 18 luglio ore 21.30	Teatro Stabile di Bolzano diretto da Marco Bernardi e Pergine Spettacolo Aperto presentano LAUBEN (Portici) novità di Roberto Cavosi. Regia di Luigi Ottoni. Con Alberto Fortuzzi, Lorena Crepaldi, Monica Trettel, Maria Pia Zanetti. Musiche di Dante Borsetto. Scene e costumi di Roberto Bianchi. Lo spettacolo rientra nell'ambito del Progetto "Se in Trentino d'estate un castello... '90"	Venerdì 10 agosto ore 21.30	CONCERTO D'ORGANO m.o Josef Nass Chiesa Arcipretale
Mercoledì 18 luglio Giovedì 19 luglio ore 21.30	AFRICA OYE! sulla scena 50 danzatori, cantanti e musicisti di otto leggendari gruppi africani	Domenica 19 agosto ore 21	ANGELO BRANDUARDI in concerto
Sabato 21 luglio ore 21.30	MICHAEL BRECKER BAND concerto jazz	Mercoledì 22 agosto Giovedì 23 agosto Venerdì 24 agosto Sabato 25 agosto ore 18.30	Evento teatrale sull'acqua LE MELE DEL LAGO Progetto di ecologia leggendaria, ispirato al mito della bonifica delle paludi perginesi di Tommaso Mayer. Allestimento Koiné - linguaggi per lo spettacolo. Produzione Pergine Spettacolo Aperto
Lunedì 23 luglio ore 21.30	Orchestra HAYDN concerto musica classica	Martedì 28 agosto ore 21	PAOLO HENDEL & DAVID RIONDINO "SERATA A DUE"
Mercoledì 25 luglio ore 21.30	GERI ALLEN-CHARLIE HADEN-PAUL MOTIAN trio concerto jazz	Giovedì 30 agosto ore 21	Concerto CORO LISTZ FERENC di Veszprem (Ungheria) CORO MONTEVERDI di Budapest (Ungheria)
Giovedì 26 luglio ore 21.30	ROBERTO VECCHIONI in concerto	Venerdì 31 agosto ore 21	Concerto CORALE RESSO di BARCELLONA (Spagna) CORO ARABA MUSIKECHEA di Vitoria (Spagna) Le due serate corali sono state organizzate in collaborazione con i Cori Castel Pergine di Pergine, Coro Genzianella di Roncogno, Federazione Cori del Trentino.
Sabato 28 luglio ore 21.30	LA SIARPA DE LA SPOSA di Gabriella Scalfi. Regia di Alberto Uez. Coproduzione G.A.D. Città di Trento - Pergine Spettacolo Aperto		PROGETTO MUSIL (1989-1992): ROBERT MUSIL E LA "MISTICA DEL FILM" ALLESTIMENTO LABORATORIO "CLICKS" di Franco Maurina Il palinsesto viene tradizionalmente integrato da pellicole cinematografiche curate da Riccardo Pegoretti.

COLPO D'OCCHIO SUL CARTELLONE

Pergine 1990: la configurazione del cartellone introduce significativi elementi di innovazione nei confronti della logica interna che aveva connotato i palinsesti precedenti. Senza smentire un affermato codice estetico pluridisciplinare, la scelta fondamentale della programmazione 1990 sviluppa una significativa attenzione per le interazioni produttive e per un investimento dichiaratamente creativo, con l'obiettivo di superare la definizione di festival- vetrina ed acquisire i contorni ed i tratti di una specificità artistica riconoscibile e rigorosa.

L'evoluzione verso una fase matura trova ulteriore spazio e precisazione nella frequentazione, circoscritta ma significativa di spazi non canonici, quasi una "terza pagina" del festival: il castello di Pergine, che ospiterà l'allestimento di *Lauben (Portici)*, novità assoluta di Roberto Cavosi, coprodotto con il Teatro Stabile di Bolzano, ed il lago di Caldonazzo, dove la cooperativa Koiné realizzerà un evento teatrale di inconsueta identità, che si propone di correlare in termini di necessità il luogo della rappresentazione, i miti ed i malintesi storici locali con precedenti di cronaca del tardo Settecento.

L'individuazione di un equilibrio fra eventi prodotti ed

eventi ospitati e la capacità di confronto fra rigore filologico e suggestioni estetiche, fra orientamento al pubblico ed apertura alle contaminazioni linguistiche ed alla ricerca sulle tendenze sono dunque le più pertinenti chiavi di lettura del programma 1990, che comprenderà — oltre ai già citati allestimenti — le coproduzioni con Trento Cinema e l'Accademia Filarmonica Trentina sulle musiche da film di Astor Piazzolla, interpretate dallo stesso artista argentino; il laboratorio-allestimento del gruppo Ricerca Arte Computazione, verso una sintesi spettacolare inconsueta e geniale; il percorso cinematografico ispirato alla ricerca pluridisciplinare su Robert Musil, realizzato in collaborazione con il Centro Studi di Filosofia Mitteleuropea di Trento, che lo scorso anno era stato inaugurato con la produzione delle novelle *Grigia* e *La Portoghese* per la regia di Marco Bernardi.

Fra i momenti estensivi di particolare fascino si devono ricordare due spettacoli dalle palesi derivazioni etniche: *Africa Oyé*, "concerto" per danza, suoni e canto, e *Stefano il re*, prima nazionale assoluta del Teatro Nazionale di Budapest, allestimento di immediata poesia e di straordinaria forza narrativa.

OMAGGIO AL RE DEL TANGO

VITTORIO CURZEL*

Credo si possa dire, senza retorica alcuna, che fra i protagonisti dell'arte musicale di questi ultimi decenni, Astor Piazzolla ricopre certamente un posto non solo di rilievo, ma anche del tutto particolare e difficilmente ascrivibile in un limitato recinto di genere.

Nato in Argentina, a Mar del Plata, l'11 marzo 1921, fra il '24 e il '37 Astor Piazzolla vive a New York dove inizia gli studi musicali e dove incontra, ancora ragazzo, Carlos Gardel, massima espressione del tango argentino classico.

Diciottenne ritorna in Argentina. È attivo quale arrangiatore, studia composizione con Alberto Ginastera, forma il suo primo complesso di tango e suona il bandoneon (uno strumento simile ad una fisarmonica, inventato nel 1840 da un tedesco di cognome Band, portato in Argentina da un marinaio irlandese e successivamente da molti immigrati italiani, poi adottato dalla tradizione musicale argentina sia nel folclore che nel tango).

Nello stesso periodo compone per la Buenos Aires Philharmonic Orchestra.

Nel 1954 si reca a Parigi con una borsa di studio per seguire i corsi di Nadia Boulanger che lo convince a seguire il suo vero talento come inventore del "nuevo tango".

Nel suo linguaggio, sempre alimentato dallo straordinariamente generoso filone del tango e del folclore argentini, si inseriscono via via elementi della tradizione classica, dell'avanguardia e del jazz. In particolare Piazzolla subisce l'influsso di figure come Ravel, Strawinskij, Gershwin, Mingus. Al rientro dalla Francia fonda a Buenos Aires il Quintetto di tango che diventerà presto famoso in tutto il mondo.

Accanto alla vastissima produzione di tanghi strumentali, genere nel quale ha avuto uno spiccato ruolo innovativo, Piazzolla ha pure composto colonne sonore per film (fra gli altri Tangos-exil de Gardel, Sur, Enrico IV), musiche di scena e brani sinfonici. In questi ambiti ha collaborato con Solanas, Polansky, Bellocchio, Delon, Jeanne Moreau, Annie Girardot; con solisti come Rostropovic, Salvatore Accardo, Gerry Mulligan, Gary Burton, Grace Jones, Milva, Moustaki, con l'Orchestra Filarmonica di Berlino, la Scala, l'Orchestra di Tel Aviv, Buenos Aires, Liegi.

Una imponente discografia, comprendente più di sessanta produzioni, documenta la parabola creativa di questo grande musicista, che attualmente sta lavorando anche alla composizione di un'opera, dedicata a Carlos Gardel, che sarà ultimata nel 1991.

* * *

Bruno Pizzamiglio, direttore d'orchestra, è nato a Como e si è formato al Conservatorio di Buenos Aires, all'Istituto superiore del Teatro Colon ed ha continuato il suo perfezionamento a Milano.

Ha ottenuto molti premi di interpretazione: "Promociones Musicales", "Circolo Brahmiano", "Sociedad Hebraica", la borsa del-



Giovedì 5 luglio - ore 21.30

Teatro all'Aperto

ASTOR PIAZZOLLA in concerto

Prima nazionale assoluta

con l'orchestra dell'Accademia Filarmonica Trentina
direttore Bruno Pizzamiglio

copr. Pergine Spettacolo Aperto - Trento Cinema - Accademia Filarmonica Trentina

l'Accademia interamericana di musica da camera, in Argentina e il Premio della Rai in Italia.

È stato il primo oboe ed oboe solista in prestigiose istituzioni sinfoniche in Argentina, Cile, Messico, Perù ed Uruguay.

In Europa ha suonato con il "Gruppo orchestrale di Nizza" e con l'Orchestra Guibekian di Lisbona.

Professore al Conservatorio nazionale di Buenos Aires ed ai Corsi internazionali di Cuenca (Spagna), Bruno Pizzamiglio è anche membro fondatore del "Gruppo de Camara de Buenos Aires" e del "Gruppo de Camara do Festival do Estoril" ha fatto parte della "Camerata Bariloche".

Ha lavorato come direttore d'orchestra in Argentina, Portogallo, Spagna, Francia, Svizzera ed a Macao (Cina del Sud), ed ha fatto parte dell'"Opus Ensemble" fin dalla sua creazione.

* * *

Nel concerto che sarà presentato a Pergine il 5 luglio, coprodotto da Pergine Spettacolo Aperto, da Trento Cinema e dall'Accademia Filarmonica Trentina, il Maestro Astor Piazzolla sarà accompa-

gnato dall'Orchestra dell'Accademia Filarmonica Trentina diretta da Bruno Pizzamiglio. Saranno eseguite composizioni del Maestro fra cui alcune musiche per film.

Questo progetto costituisce un significativo momento di collaborazione e produttiva interazione fra tre diverse realtà particolarmente attive nel panorama culturale trentino: Pergine Spettacolo Aperto, un festival estivo multidisciplinare che dedica particolare attenzione al teatro, alla danza, alla musica ed al cinema, Trento Cinema, un concorso internazionale di composizione ed un festival interamente dedicato alla musica da film ed al rapporto fra musica e cinema e l'Accademia Filarmonica Trentina, un'associazione costituita dalla Provincia Autonoma di Trento, dalla Filarmonica di Trento e dalla Filarmonica di Rovereto, dal Conservatorio e dall'Università di Trento.

Il progetto prevede anche la presentazione nei giorni successivi di alcuni films per i quali il Maestro Piazzolla ha composto la colonna sonora.

* Direttore artistico di Trento Cinema

UNA CORONA E IL GRANDE SOLE D'ORIENTE



La corona di Santo Stefano, primo re d'Ungheria, ed il grande sole d'oriente: da questi elementi simbolici — presenze scenografiche incombenti, cupe e luminose ad un tempo, essenziali e mutevoli — e dalle loro metamorfosi, sorrette da una straordinaria forza evocativa, muove questa suggestiva creazione che il regista Imre Kerényi e lo scenografo Béla Goetz hanno realizzato per il Teatro Nazionale di Budapest.

La storia trascorre nella leggenda, il passato alto-medievale nell'attualità di una ricostruzione poetica e di un'interpretazione tematica di grande fascino ed inattesa attualità: la nascita dell'Ungheria come nazione, la capacità di superare particolarismi e frammentazioni, di riconoscersi in un valore sovraordinato ed unitario.

L'allestimento riflette, nella sua coralità, nel recupero di motivi musicali etnici, nel respiro quasi religioso e nello spazio riconosciuto alle suggestioni iconografiche orientali e bizantine, il senso tragico e collettivo dell'intera vicenda della nazione ungherese. Per numerose altre ragioni del resto — ove si considerino il contenuto dell'allestimento, la sua immediatezza, la sua multimedialità ante litteram, che lo avvicina ad un quadro in movimento, la sua natura di realizzazione teatrale "contaminata" da elementi coreografici e da linguaggi non canonici — *Stefano il re* può essere paragonato, senza eccessive forzature filologiche, ad una tragedia classica.

Ciò che vi conferisce diversità ed attualità sembra essere piuttosto la dichiarata traduzione "politica" della messa in scena, che chiarisce e giustifica un processo di palinogenesi civile ed istituzionale solo recentemente affermatosi, nella dimensione di una inattesa quanto irreversibile frattura di equilibri apparentemente permanenti nell'intero Est europeo.

Martedì 10 luglio / Mercoledì 11 luglio / Giovedì 12 luglio - ore 21.30

Teatro all'Aperto

STEFANO IL RE (ISTVÁN, A KIRÁLY)

Teatro Nazionale di Budapest
in esclusiva nazionale
regia di Imre Kerényi
scenografia di Béla Goetz



Nella pagina, due momenti delle scenografie di Béla Goetz per lo spettacolo

IN ANDALUSIA, NEL REGNO DEL DUENDE

JOSÉ EL CAMBORIO

Per capire l'arte andalusa occorre conoscere l'esistenza ed il significato del duende. Il duende è comunemente un folletto, un fuoco, e l'espressione "tener duende" vuol significare l'essere tormentati, inquieti, ossessionati, in una parola essere in preda al demone dell'estro. Il duende è lo spirito stregato che pervade l'artista in determinati momenti, verso la fine di una serata, piuttosto che al suo inizio, all'alba piuttosto che a mezzanotte, quando l'atmosfera, il vino, il fumo, l'eccitazione di ore di canti e di chitarra hanno creato un clima di incantesimo.

Tre sono le fonti d'ebbrezza: la chitarra, la danza ed il canto. Spesso le tre si sommano nell'incanto delle alegrías cantate e danzate, nei canti in cui si ritrovano influenze ebraiche, moresche e bizantine.

Nel canto gli appassionati di flamenco

possono meglio gustare la musica dell'arte andalusa, apprezzarne le sottigliezze, le invenzioni. La danza è per il chitarrista l'occasione per trasformarsi e creare nuovi ed impetuosi ritmi: senza chitarra il flamenco non è mai ciò che deve essere. Appena il pianoforte sostituisce questo strumento, l'interprete evade dall'arte flamenca per passare all'arte classica andalusa.

Così, dalla fertile terra meridionale di Spagna sono nate due stilizzazioni: una della musica classica esemplificata da Albeniz, Granados, Turina, Falla...; l'altra della danza che l'Argentina ha portato al suo vertice...

Si tratta di liberare la danza in Spagna da quelle etichette vagamente turistiche che minacciano di sopraffare un patrimonio fra i più ricchi del mondo.

Domenica 15 luglio - ore 21.30

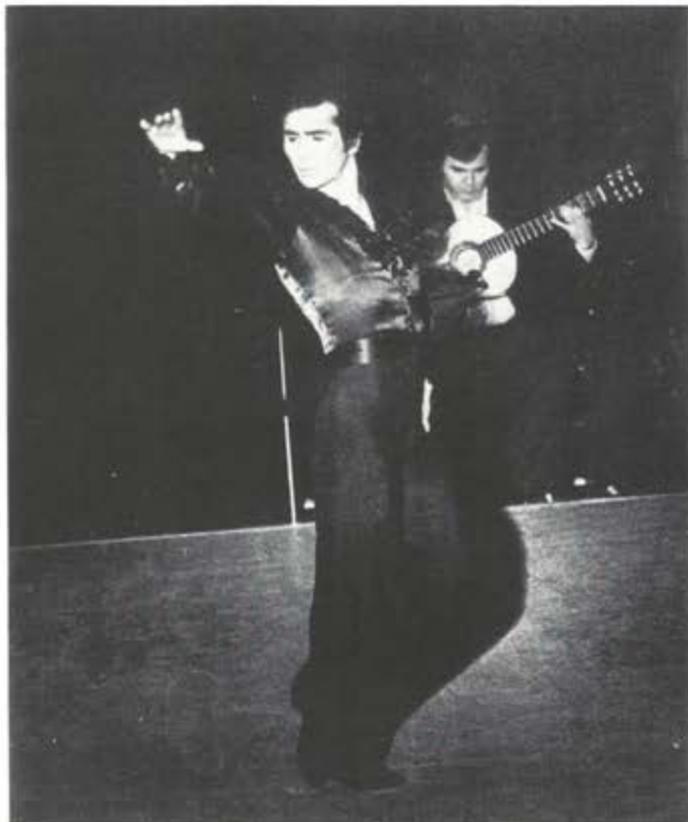
Teatro all'Aperto

Ballet Espanol **Lucia Real y El Camborio**

(Flamenco e folklore spagnolo)



Lucia Real



José el Camborio

L'amore, la morte, la madre...

Ecco esempi di coblas, brevi canti andalusi, canti scintillanti, briosi, spirituali o tristi...

“Ti amo più della mia vita,
Più di mio padre e di mia madre,
E, se non fosse peccato,
Più della Vergine del Carmine”

“Vi sono nel mondo due baci,
il cui ricordo non mi lascia mai:
L'ultimo di mia madre,
E il primo che tu mi hai dato”

“Sono geloso dell'aria
Che tu respiri,
Se l'aria fosse un uomo,
la uccidere!”

IN UNA LOCANDA DELLA VIA PORTICI

Percorrendo i Portici, la più antica strada di Merano, quando d'estate il sole incrocia all'orizzonte le montagne, si possono ancora vedere, tra i giochi di luce degli archi, le vicende quotidiane delle persone che hanno vissuto, in tempi passati, nelle case di questa via.

Lauben, Portici in tedesco, vuole raccontare proprio una di queste vicende, particolare per le sue caratteristiche di sofferta e delicata umanità. L'episodio che ci riguarda si svolge nella povera stanza di due prostitute, Martha ed Ulli, situata sopra la locanda "La rosa d'oro" (oggi tristemente allo smantellamento), nell'arco di una sera in un caldissimo maggio dell'anno 1898.

Martha è nervosa, è malata e triste. Ulli al contrario sembra esplodere di freschezza e vitalità quasi a rinfacciare alla compagna la sua più giovane età ed il suo stato di buona salute.

Martha, dopo molti diverbi, sentendosi alle corde attacca Ulli nel suo lato più debole, la sua prossima maternità. Il confronto è spietato ma nello scoprirsi vicendevolmente le due amiche rivelano i loro lati più intimi ed i loro sogni più riposti. Improvvisamente irrompe un tenente al seguito dell'Imperatrice Sissi in vacanza a Merano e lo scontro si allarga imprevedibilmente.

Quando alla fine cala il sipario ci accorgiamo che questa vicenda, apparentemente persa nel tempo, è invece intimamente presente nei nostri sentimenti: forse siamo riusciti a penetrare con la fantasia in uno dei tanti segreti della via dei Portici.

STORIA DI LAUBEN

Lauben ha debuttato, in veste di radiodramma (pur essendo un testo nato per il teatro), nell'ottobre 1986 presso la sede della RAI di Bolzano. La regia era di Angiola Berzuini mentre gli interpreti erano Desy Lumini e Francesca Munari.

Successivamente, nel settembre del 1987, il testo, ridotto ad un atto unico a due personaggi, venne presentato alla rassegna di prosa "Passo a due" svoltasi al Teatro Ghione di Roma. Nel ruolo di Martha c'era Michela Martini ed in quello di Ulli Tiziana Bagatella; Guido Maria Compagnoni ne era invece il regista.

L'anno successivo, nel settembre del 1988, *Lauben* conobbe il debutto teatrale nella sua versione integrale. Venne rappresentato al Festival di Todi, con Barbara Valmorin, Marina Giordana, Federica Paolillo e Pino Strabioli per la regia di Patrik Rossi Gastaldi.

Nel 1989, infine, la RAI di Bolzano ne allestì la versione televisiva facendo interpretare i ruoli principali ad Alessandra Pradella e Francesca Munari ed affidando la regia ad Angiola Berzuini che tre anni prima aveva curato anche la versione radiofonica.

Lunedì 16 - Martedì 17 - Mercoledì 18 luglio
ore 21.30

Al castello di Pergine - Teatro Stabile di Bolzano
diretto da Marco Bernardi, Pergine Spettacolo Aperto

PRESENTANO

LAUBEN (Portici)

novità di Roberto Cavosi. Regia di Luigi Ottoni
con Alberto Fortuzzi, Lorena Crepaldi, Monita Trettel, Maria Pia Zanetti.
Musiche di Dante Borsetto. Scene e costumi di Roberto Bianchi

AFRICA OYÈ!: AL DI LA' DEL FOLKLORE

Mercoledì 18 - Giovedì 19 luglio
ore 21.30

Teatro all'Aperto AFRICA OYÈ!

sulla scena 50 danzatori,
cantanti e musicisti di otto
legendari gruppi africani

Africa Oyè! è l'Africa che si fa conoscere, quella viva che i "clicks" di safari non conoscono, quella che realtà altre non hanno ancora corrotto. Viva perché non ancora letterizzata, perché autentica espressione sociale e culturale in cui le cerimonie d'iniziazione, gli stregoni, la circoncisione, il rapporto religioso con la natura, la caccia... hanno ancora un ruolo vitale, esistenziale, non stanno ancora nelle pagine del folclore antropologico. E allora "gli Africani vengono a conoscere l'America" si scrive in "The Washington Times", con una loro precisa identità culturale, consapevol-

mente diversa, pronta a scardinare pregiudizi vecchi e nuovi. Dall'Africa francofona otto le tribù rappresentate, dopo un'imbarazzante e difficile selezione tra quanti vivono quotidianamente queste dimensioni, aliene da spettacolarità finalizzate a se stesse, diremmo genuine, se non fosse etichetta di vago folklorismo nostalgico...

Ritmi trascinanti, corpi ondeggianti di una gestualità pregnante, maschere della vita e della morte, pelli d'animale sul corpo, colori sgargianti sulla pelle. La danza sfrenata e la misteriosa polifonia pigmea; i nigeriani tamburi gementi della guerra; le leggende ataviche dell'Ovest africano cantate con penetrante musicalità da una matronale cantastorie; le sorprendenti acrobazie raffinate dei Peul di Guinea; le piume bianche sul capo e i costumi di raffia; le agilissime mani su strumenti desueti alla civiltà occidentale...

L'Africa che si conosce, quella che con mordente attualità si impone, offre le sue prospettive, accolte nella tournée americana con toni entusiastici, confermati ora in Europa... Africa Oyè!

Nella foto, un danzatore dello Zaire



CONCERTI DI MUSICA DEL NOSTRO TEMPO

Sabato 21 luglio
MICHAEL BRECKER BAND
concerto jazz

Nato a Philadelphia in una famiglia di musicisti, Michael Brecker ha iniziato giovanissimo a suonare il clarinetto e quindi il sax soprano e tenore. Molto chiara è l'influenza dei grandi dell'Hard bop (Clifford Brown, Cannonball Adderly...) nella prima parte delle sue esperienze musicali, seguite ben presto da una serie di collaborazioni di grande prestigio e spessore musicale. Cofondatore del gruppo "elettrico" degli Steps Ahead verso la fine degli anni Settanta, attualmente esegue una musica dove gli stili del jazz si mescolano con i suoni delle nuove tecnologie.

Mercoledì 25 luglio
GERI ALLEN-CHARLIE HADEN-
PAUL MOTIAN TRIO
concerto jazz

Definita come uno dei più interessanti talenti dell'ultima generazione, la pianista Geri Allen rappresenta quel genere di musicisti che in possesso di solidi legami con la tradizione del jazz, riesce ad essere "aperta a tutte le direzioni" senza smarrire però quella di una ricerca personale. In questa formazione, Geri Allen ha inciso un disco per la Soul Note nel 1987.

Giovedì 26 luglio ore 21.30
ROBERTO VECCHIONI
in concerto

Domenica 19 agosto ore 21
ANGELO BRANDUARDI
in concerto

Mercoledì 1 agosto ore 21.30
MIKE WESTBROOK BAND:
"OFF ABBEY ROAD"
concerto Beatles

Musicalmente attivo nel jazz inglese degli anni '60, il pianista Westbrook e sua moglie Kate hanno via via ampliato i loro interessi musicali, sino a toccare la musica "colta" ed il cabaret, la danza ed il folklore popolare. Dopo la rivisitazione della musica di Gioacchino Rossini fatta pochi anni or sono, Westbrook propone uno spettacolo arrangiando le musiche di uno dei dischi più famosi dei Beatles: Abbey Road.

Teatro all'Aperto

QUANDO TERESA EMIGRÒ IN AMERICA

La regia

La struttura a flash-back del testo presentava indubbe difficoltà di allestimento. Si è dovuto quindi affrontare in un primo momento l'ambientazione scenografica, che non poteva necessariamente avere caratteristiche se non simboliche, risolta con un interno-sopralco e con un dosaggio misurato di luci e ombre, questo da un lato puramente esteriore, affidando invece l'aspetto evocativo e di memoria a tutta una serie di musiche popolari e stili d'ambiente contadino.

Ci si è poi affidati allo spirito umanistico dell'opera per mettere in risalto tutta la problematica che disegna l'esistenzialità propria di una generazione, di una cultura e di un modo di vita rurale con tutte le contraddizioni, i dubbi, la miseria e la speranza che la contraddistinguono. Un'ambientazione e dialettica teatrali non effimere o fugaci ma concretamente reali, una realtà da rendere con recitazione e toni prettamente veristici (tralasciando il caricaturale ed il farsesco), si da cercare di trasmettere allo spettatore tutta la gamma di sentimenti che un tema nuovo (per una commedia dialettale), come quello dell'emigrazione poteva proporre. Si è in definitiva privilegiato il lato umano e psicologico dei personaggi, salvaguardando però la spettacolarità della messa in scena. Unica li-

cenza della regia è stata quella di allargare la situazione, da un luogo preciso e circoscritto ad una realtà che avesse carattere provinciale, di qui i vari dialetti impiegati.

L'opera

La *Siarpa de la sposa* vuole illustrare i problemi e i disagi della popolazione trentina in particolare quelli di molte donne nel periodo inizio 1900 in poi.

Lo spunto è stato tratto da un fatto realmente accaduto nelle Giudicarie, sapendo benissimo che fatti simili sono avvenuti un po' dappertutto.

Il tema è l'emigrazione. Come è affrontato? Viene fatta rivivere una vicenda storica che mette in risalto il problema della sopravvivenza di quel tempo, con la figura di una donna, Teresa — la protagonista — carica di preoccupazioni materiali e morali.

Teresa decide di dare una svolta alla sua vita, greve di fatiche e priva di soddisfazioni, scegliendo la via dell'emigrazione. Da sola parte per l'America per vivere e lavorare accanto ad un uomo che non ha mai visto. È costretta in un ambiente privo di quelle strutture sociali, le più elementari, che le avrebbero dato la possibilità di sentirsi completamente a posto con i suoi principi cristiani. Un grosso problema però è risolto: «... qui si mangia sempre abbastanza...e roba buona» così scrive dall'America ai parenti lontani.

Fanno da cornice allo spunto principale sequenze di vita paesana e l'ambiente degli emigrati («borer») dove, attraverso il duro lavoro di tutti i giorni, alitano valori umani. L'uomo benché debba sopportare una vita stentata e sacrificata, ne risulta rinvigorito e sempre rivolto col pensiero alla casa lontana.

segue a pagina 8

Sabato 28 luglio - ore 21.30

Teatro all'Aperto

La Siarpa de la sposa di Gabriella Scaffi

regia di Alberto Uez, coproduzione G.A.D. Città di Trento - Pergine Spettacolo Aperto

La compagnia

Un gruppo di amatori del teatro nel '46 da vita alla compagnia "T.S.T." dei postelegrafonici con repertorio parte in lingua e parte in dialetto. Nel 1953 diventa "Sperimentale Città di Trento", fondatore e anima del gruppo Mario Roat, grande uomo di teatro, sotto la cui regia (fino al 1977, data della sua scomparsa) vengono allestite opere classiche e contemporanee nella ricerca costante di un teatro di contenuti e di impegno. Il gruppo visita spesso anche varie comunità italiane all'estero (Inghilterra, Olanda, Belgio, Germania, Svizzera e Francia).

Dal 1977 l'attività continua con la regia di Alberto Uez, con la messa in scena di *Uno sguardo dal ponte* di A. Miller, *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di O. Wilde, e *I pettegolezzi delle donne* di C. Goldoni.

Nel 1979 *Sior Todaro Brontolon* di C. Goldoni, con il quale la Compagnia partecipa a varie rassegne nazionali.

L'attività del gruppo si indirizza verso due filoni: il teatro comico nei secoli (*Miles gloriosus* di Plauto, *La Farinella* di G.C. Croce, *Le preziose ridicole* di Molière) e la presentazione di una drammaturgia del '900 (*Il diario di Anna Frank*, *La gatta sul tetto che scotta* di T. Williams...) ed ha contribuito anche al teatro dialettale trentino con *La Siarpa de la sposa* di Gabriella Scalfi. Con questo lavoro la Compagnia ha vinto il primo premio alla XX Rassegna Nazionale del Teatro Dialettale di Faenza.



La Compagnia ha partecipato al Festival Nazionale d'Arte Drammatica di Pesaro, alla Rassegna Nazionale "Teatro Proposta" di Monza, alla Rassegna Internazionale "Teatro Incontro" di Bellinzona

(Svizzera) ottenendo riconoscimenti individuali e collettivi.

Qui sopra, un'immagine dello spettacolo *La Siarpa de la sposa*

SCHUBERT E WEBER IN VERSIONE UNGHERESE

L'Orchestra Sinfonica Nordungherese di Miskolc è stata fondata nel 1963, e riveste attualmente un ruolo preminente nella vita culturale non solo di Miskolc — seconda città per importanza e grandezza in Ungheria — ma in molte altre città dello Stato, fra cui Budapest, dov'è regolarmente invitata. L'orchestra ha collaborato frequentemente con la Radio ungherese.

Negli ultimi quindici anni si è esibita sovente anche in tournées all'estero in Bulgaria, Cecoslovacchia, Germania Federale, Grecia.

Ha inciso alcuni dischi.

Si è esibita sotto la guida di direttori quali Piero Bellugi, Guenter Herbig, Riccardo Muti, Kobayashi Ken-Ichiro.

LÁSZLO KOVÁCS: nato nel 1956, ha completato gli studi di direzione d'orchestra e di trombone con il prof. Korodi alla Scuola superiore di musica "F. Listz" di Budapest. Ancora studente era già vicedirettore dell'Orchestra Sinfonica Nordungherese di Miskolc. Dal 1979 è stato assistente al Teatro Nazionale Ungherese dell'Opera dove ha debuttato dirigendo il *Ratto dal Serraglio* di Mozart. Ha perfe-

zionato poi gli studi in Unione Sovietica. Ha vinto parecchi premi tra i quali, nel 1986, il Premio Ferencsik che fu istituito da Antal Dorati.

Dal 1984 è direttore della Sinfonica Nordungherese di Miskolc, che ha contribuito a far diventare una delle migliori orchestre ungheresi. È considerato uno dei più dotati giovani direttori d'orchestra ungheresi.

FRANTISEK HERMAN: allievo di Karel Pivonka al Conservatorio di Praga, si rese subito conto che la sua vocazione era quella di solista; iniziò tuttavia la sua carriera come orchestrale con l'Orchestra Sinfonica della Città di Praga, nell'Orchestra da Camera di Praga e nella Filarmónica Ceca, dove è tuttora attivo. Premiato a Budapest e alla Primavera di Praga nel 1968, cominciò in seguito ad esibirsi con gruppi cameristici e come solista con molte delle maggiori orchestre dell'Est. Il suo repertorio comprende sia i concerti classici per fagotto sia opere contemporanee; famosa è la sua interpretazione del concerto di Pauer. Parte importante della sua attività sono le registrazioni per la Radio cecoslovacca e le incisioni discografiche.

Domenica 29 luglio
ore 21.30

Orchestra sinfonica Nordungherese di Miskolc

direttore Lászlo Kovács
solista Frantisek Herman
(fagotto)

produzione Musica Riva

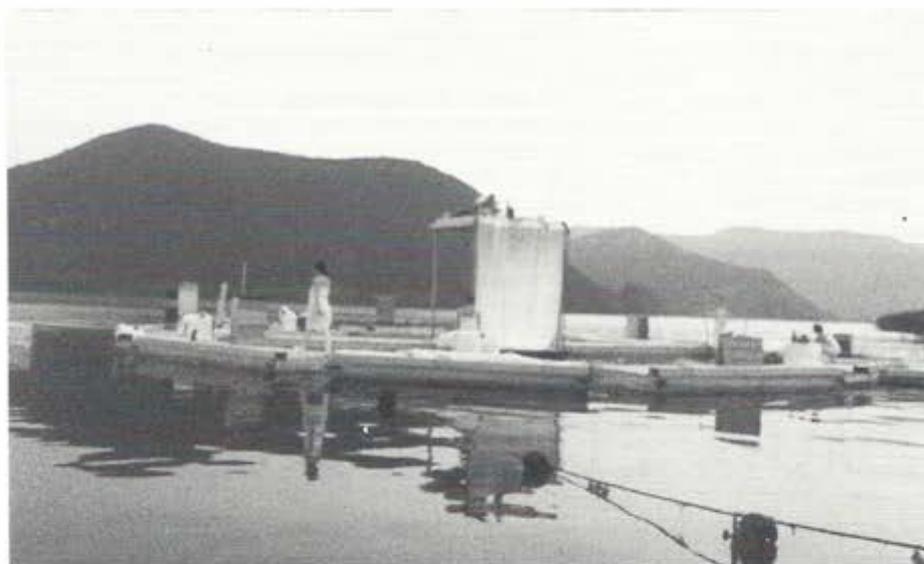
PROGRAMMA DEL CONCERTO:

C.M. von WEBER:
Ouverture "Oberon"

C.M. von WEBER:
Concerto in fa magg.
op. 75 per fagotto e orchestra

F. SCHUBERT:
Sinfonia n. 7 in do magg.
"La Grande"

SACERDOTESSE NELLA PALUDE DEI PRODIGI



La leggenda di Tommaso Mayer, ritenuta storia reale dagli abitanti di Pergine, è stata scientificamente smontata, analizzata e negata nel libro di Nino Forenza, *Paludi Perginesi*.

Il libro, pur salvando l'uomo, scredita la quasi mitologica figura di Mayer. Non per amore del falso, ma del poetico, noi vogliamo farlo rivivere.

Alle ore 18.30, nei giorni fissati per lo spettacolo, una sorta di imbarcazione, che noi chiameremo legno, composta da alcune chiatte, salpa dalla spiaggia del Lido per raggiungere le opposte spiagge di Caldonazzo. Lì salgono a bordo le Esperidi, le sacerdotesse che nel mito di Eracle custodivano, in un giardino che portava il loro nome, i frutti dell'immortalità, le mele d'oro.

Il giardino è l'intero lago e i pomi sono custoditi vicino alle fontane già presenti, che servono per il disinquinamento dell'acqua del lago. Ogni fontana ha un colore specifico.

Le Esperidi si accingono a intraprendere il viaggio...

L'interazione tra la reale pragmaticità di Mayer che parla dalla spiaggia e l'estetizzata e mitologica ritualità del legno che arriva dal lago, costituisce un momento fondamentale per la comprensione dell'intero progetto.

Sul tempietto al centro del legno sta sempre, quasi fosse una statua, una donna molto simile alla "Madonna del parto" di Piero della Francesca.

Dalla partenza all'arrivo presso il Lido, è possibile osservare il peregrinare del legno, i suoi riti e i suoi miti da una terrazza in alto sui monti, sulla quale sono stati sistemati cinquanta telescopi ad uso del pubblico.

Qui sopra, l'imbarcazione delle sacerdotesse di *Le mele del lago*

SILVIO PANINI

Il "teatro eroico" di A. Artaud, con le sue stupende utopie, oggi può essere utile, forse, all'individuo, ma non alla collettività. L'artefice utopia qualitativa di Artaud non può mettere radici su un terreno che ha solo quantità come humus.

Il degrado qualitativo del pensiero odierno ha bisogno di un "teatro demiurgico", del "teatro ecologico" di W. Goethe (nella filosofia platonica il demiurgo è l'artefice ordinatore, ma non creatore, dell'universo).

Ed è a partire dalla filosofia naturale di Goethe, dalle sue grandiose e ordinarie intuizioni sui modi di osservare la natura (nell'accezione più ampia) che Koinè realizza i suoi Progetti speciali.

Come strati della materia, la storia è sedimentata in ogni luogo, in ogni spazio architettonico. Koinè ne celebra l'emersione ed ogni progetto contiene la memoria di quello precedente. Il rispetto filologico delle caratteristiche storiche e morfologiche del luogo ne evidenzia le destinazioni d'uso. E tuttavia, possono affiorare fascinazioni magiche, mitologiche, simboliche, tali da moltiplicare all'infinito le sue fantastiche, ma possibili, destinazioni d'uso.

Le Mele del Lago è uno di questi. A partire dallo specifico habitat geografico (la palude, il lago, le montagne) e biologico (i meleti

e i ciliegi) della valle di Pergine, questo progetto mescola/sintetizza due visioni del mondo: una storica, la bonifica della palude in riva al lago, l'altra mitica, la conquista dei pomi d'oro del giardino delle Esperidi. Un cittadino di Pergine, Tommaso Mayer, compì la prima, un eroe mitico, Eracle, la seconda.

Lo spazio scenico di Mayer è la riva del lago, quello stesso terreno che sottrasse alla palude; il giardino delle Esperidi è una specie di imbarcazione composta di chiatte. Essa attraverserà il lago per incontrarsi sulla riva con Mayer.

L'incontro produce le commistioni di Mayer con Eracle e della palude con il giardino delle Esperidi.

Il loro viaggio è stato intrapreso allo scopo di consegnare le mele nelle mani di Mayer/Eracle, che le farà fruttificare a beneficio degli uomini della valle. Dall'interazione fra la reale pragmaticità di Mayer/Eracle che parla dalla spiaggia e l'estetizzata e mitologica ritualità dell'imbarcazione che arriva dal lago, dalla commistione della quantità con la qualità, nasce la poesia.

Questo è un progetto di "ecologia leggendaria". L'ecologia non ripulisce, ma aggiunge informazioni, informazioni qualitative.

Il "risanamento" della leggenda di Mayer e delle sue mele è l'aspirazione di questo progetto, perché le leggende sono come le speci animali: distrutte, non si possono più ricreare.

Mercoledì 22 agosto

Giovedì 23 agosto

Venerdì 24 agosto

Sabato 25 agosto

ore 18.30

Evento sull'acqua

Lido S. Cristoforo al lago

LE MELE DEL LAGO

progetto di ecologia leggendaria, ispirato al mito della bonifica delle paludi perginesi di Tommaso Mayer.

INDICAZIONI SULLO SPETTACOLO:

17.30, Lido - L'imbarcazione salpa senza attori e senza la presenza di pubblico e raggiunge le spiagge di Caldonazzo.

18.30, Caldonazzo - La partenza. La sacerdotessa, dopo aver sfilato lungo la strada costiera, salgono sull'imbarcazione.

19.00, Caldonazzo - Il viaggio. L'imbarcazione raggiunge la prima fontana. Breve rito dedicato al colore rosso delle mele.

19.20, Lago - Le sacerdotesse raggiungono la prima fontana. Breve rito giallo.

19.40, Lago - Le sacerdotesse raggiungono la seconda fontana. Breve rito arancio.

20.00, Lago - Le sacerdotesse raggiungono la terza fontana. Breve rito verde.

20.20, Lago - Le sacerdotesse raggiungono la quarta fontana. Breve rito viola.

20.40, Lago - Le sacerdotesse raggiungono la quinta fontana. Breve rito azzurro.

21.00, Lido - L'incontro. Le sacerdotesse raggiungono Mayer al Lido, dove già da alcuni minuti stava incitando la folla e gli donano le mele d'oro raccolte. Forse lo stesso Mayer le trasforma e le moltiplica in mele commestibili da offrire al pubblico.

22.15 circa, Lido - L'evento ha termine.

LE FASI DEL PROGETTO MUSIL (1989-1992)

I Progetto Musil avviato l'anno scorso nel quadro delle iniziative di P.S.A. con la rappresentazione dello spettacolo *La valle incantata* (Grigia e *La Portoghese*, per la regia di Marco Bernardi, prosegue quest'anno con la presentazione di alcune pellicole tratte dalle opere dello scrittore e con un'antologia di film tedeschi degli anni '20, legati all'universo musiliano da vincoli tematici ed espressivi.

Lo sviluppo del progetto comprende nell'edizione 1990, in collaborazione con il Centro di Studi per la Filosofia Mitteleuropea, un approccio prevalentemente centrato sulle implicazioni cinematografiche dell'arte di Musil. Tale proposta è coordinata al convegno che avrà luogo nell'autunno 1990 a Trento, anche in collaborazione con l'Università degli Studi di Trento, durante il quale i relatori tratteranno dell'interesse dimostrato dallo scrittore per l'industria cinematografica e per la "mistica del film", interesse documentato da diversi passi dei *Diari* e dell'*Uomo senza qualità*, nonché dalla prefazione a *Der*

sichtbare Mensch di Béla Balázs.

I titoli scelti sono i seguenti:

I turbamenti del giovane Törless (*Der junge Törless*, RFT 1965, r. Volker Schlöndorff);

I Visionari (IT 1968, r. Maurizio Ponzi);

Metropolis (GER 1926, r. Fritz Lang), nella versione più completa tra quelle oggi esistenti, restaurata dal responsabile della Cineteca di Monaco, dr. Enno Patalas. La partitura originale di Gottfried Huppertz per l'accompagnamento di *Metropolis* verrà eseguita dal pianista incaricato dal Muencher Filmuseum.

M (GER 1931, r. Fritz Lang), presentato a cura dello stesso Enno Patalas, nella versione integrale di 117 minuti, proiettata in Italia dalla Cineteca di Bologna in occasione della traduzione del volume di Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (trad. it. *Il cinema secondo Fritz Lang*, Parma Editrice, 1989).

L'UOMO "SENZA QUALITÀ" E LA MISTICA DEL FILM

Uno dei saggi più importanti per la comprensione della poetica musiliana, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film* (1925), è nato dalla discussione intorno al libro di Béla Balázs, *L'uomo visibile o La cultura del film* (1924), testo centrale per la teoria del cinema negli anni Venti. Attraverso l'analisi dei procedimenti espressivi e delle modalità percettive introdotte dal cinematografo, Musil trova la conferma della sua particolare ricerca saggistica-letteraria, cioè riconosce nel-

l'alterità simbolica, sottesa al vissuto senza parole delle ombre impresse sulla pellicola, la rivelazione di quel mondo diverso, di quell'"altro stato" dove scompare ogni opposizione tra esperienza razionale ed esperienza mistica, tra "esattezza" e "anima".

Questo saggio permette dunque di indagare il rapporto tra la produzione letteraria di Musil e le teoriche del cinema degli anni Venti. Ma la stessa opera dello scrittore — soprattutto *L'uomo senza qualità* con tutti gli abbozzi e le varianti — pre-

senta complesse relazioni con temi e motivi dell'espressionismo cinematografico: l'esperienza della metropoli; la figura del criminale-redentore; la ricerca di una nuova razionalità.

L'importanza delle metafore della visione nei testi di Musil conduce subito a quell'intreccio tra letteratura, cinema e scienza, e tra cinema e tutte le arti che caratterizza la cultura dell'avanguardia europea tra le due guerre mondiali.

CLICKS, LE LUCI E I RITMI COME LINGUAGGIO

Clicks è il reale utilizzo emozionale di alcuni elementi espressivi usati comunemente nel teatro come ingredienti complementari. L'intento è la realizzazione di uno spettacolo in cui elementi come il linguaggio, fonte sonora e ritmica, e le luci siano adoperati nel senso più ampio, sfruttandone le innumerevoli potenzialità di espressione... sintesi additiva di più espressioni artistiche (musica, teatro, danza), verso la loro essenzialità.

Un utilizzo di luci computerizzate giocate in modo più cinematografico che teatrale crea, ad esempio, lo stato emozionale di solitudine, oppure di estrema forza, con codice autonomo e diverso dal comune

linguaggio...

La musica interviene su tre stati emozionali, dai riconoscibili livelli armonici, all'essenza del "suono" o anche rumore, fino agli aspetti più sofisticati di psicoacustica.

"Si chiude uno spazio che nella sua forza terrestre porta in sé la visione di una nuova forma artistica... oltre le forme tradizionali... la presenza fisica di una nuova musica... uno sforzo nell'essenza". (rivista *Tanz Aktuell*, Berlino, maggio 1988 - 1ª nazionale in Germania di *Ferraglia* spettacolo dell'Associazione Ricerca Arte e Computazione, Festival Internazionale di Danza).

"Corro. Corro perché ho paura del buio, corro sempre più svelta. Dei passi dietro di me. È una donna altissima, magra come la morte, che ride e corre, ha i piedi nudi e mi insegue per acchiapparmi. Sento la sua voce per la prima volta, parla di notte, di giorno dorme. Sento le sue grida di gioia. Corre gridando in una lingua sconosciuta. Devo aver otto anni. Se solo mi sfiorerà con la mano, cadrò a mia volta in uno stato ben peggiore della morte, nella follia".

Adattamento al testo *L'amante* di Marguerite Duras

Nota sull'autore

Musicista compositore. L'esordio avviene con concerti di musica elettroacustica e l'utilizzo di strumenti autocostruiti al fine di ottenere particolari sonorità. Ciò favorisce l'incontro con l'informatica musicale. Fonda con altri artisti l'Associazione Ricerca Arte e Computazione, il gruppo di teatro-danza Suteda, con il quale partecipa a festival internazionali e nazionali (Berlino, Graz, Trento, Rovereto).

Collabora con il Teatro Stabile di Bolzano diretto da Marco Bernardi in qualità di musicista e fonico.

In copertina un dipinto del pittore Riccardo Schweitzer

Associazione Ricerca Arte e Computazione
Pergine Spettacolo Aperto / Teatro Stabile di Bolzano

PRESENTANO

Clicks (Treni d'onda)

di Franco Maurina

ALLESTIMENTO - LABORATORIO

per la realizzazione di uno spettacolo per suoni - luce - voce
ispirato al testo *L'amante* di Marguerite Duras

INSIEME SI PUÒ



CASSA RURALE

DI PERGINE



UNA BANCA UN AMICO

CASSA RURALE
PERGINE

CASSA RURALE
CALDONAZZO

CASSA RURALE
LEVICO

CASSA RURALE
PINETANA

CASSA RURALE
**FORNACE
SREGNANO**

CASSA RURALE
TENNA

CASSE  RURALI

ALTA VALSUGANA

INSIEME SI PUÒ