

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



TUTTOFESTIVAL

IN OTTANTA PAGINE TUTTO QUELLO CHE
RICORDIAMO DELLE RASSEGNE D'ESTATE

**NUOVI SPAZI E NUOVE REGOLE
PER I FESTIVAL DELL'EUROPA**

IL CONVEGNO INTERNAZIONALE ALLE VILLE VESUVIANE

**UNO SGUARDO AI CARTELLONI DEL '92 E DEL '93:
RISATE IN SCENA CONTRO LA DEPRESSIONE**

**TESTI: CONDOR 222 A, DI GLAUCO DI SALLE
COMMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO VALLECORSI
SPETTACOLO TUTTO DA RIDERE, DI NILO NEGRI**

**CHIUDE IL BERLINER ENSEMBLE: DECESSO O RINNOVAMENTO? -
GOLDONI '93: SI PRECISA IL PROGRAMMA DEL BICENTENARIO - ULISSE-
GASSMAN E LA BALENA BIANCA - ROMA CAPITALE DEL TEATRO? -
IL CASO KOLTÈS IN ITALIA - ANGELA PAGANO PREMIO SCIACCA**

Ardini - Battistini - Bertani - Bolognini - Caleffi - Calendoli - Cannella - Canziani - Casi -
Caveggia - Cremonini - De Fusco - D'Inca - Faggi - Fiore - Garnero - Groppali - Grossi -
Gunnella - Infante - Lamberti - Lucchesini - Marré - Melilli - Minotti - Ottolenghi -
Pampinella - Paniccchia - Pensa - Pulvirenti - Raczak - Rigotti - Ronfani - Rose - Wurtz

RICORDI

TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
D'EUROPA

Le baruffe chiozzotte
Arlecchino
Il campiello
I mémoires



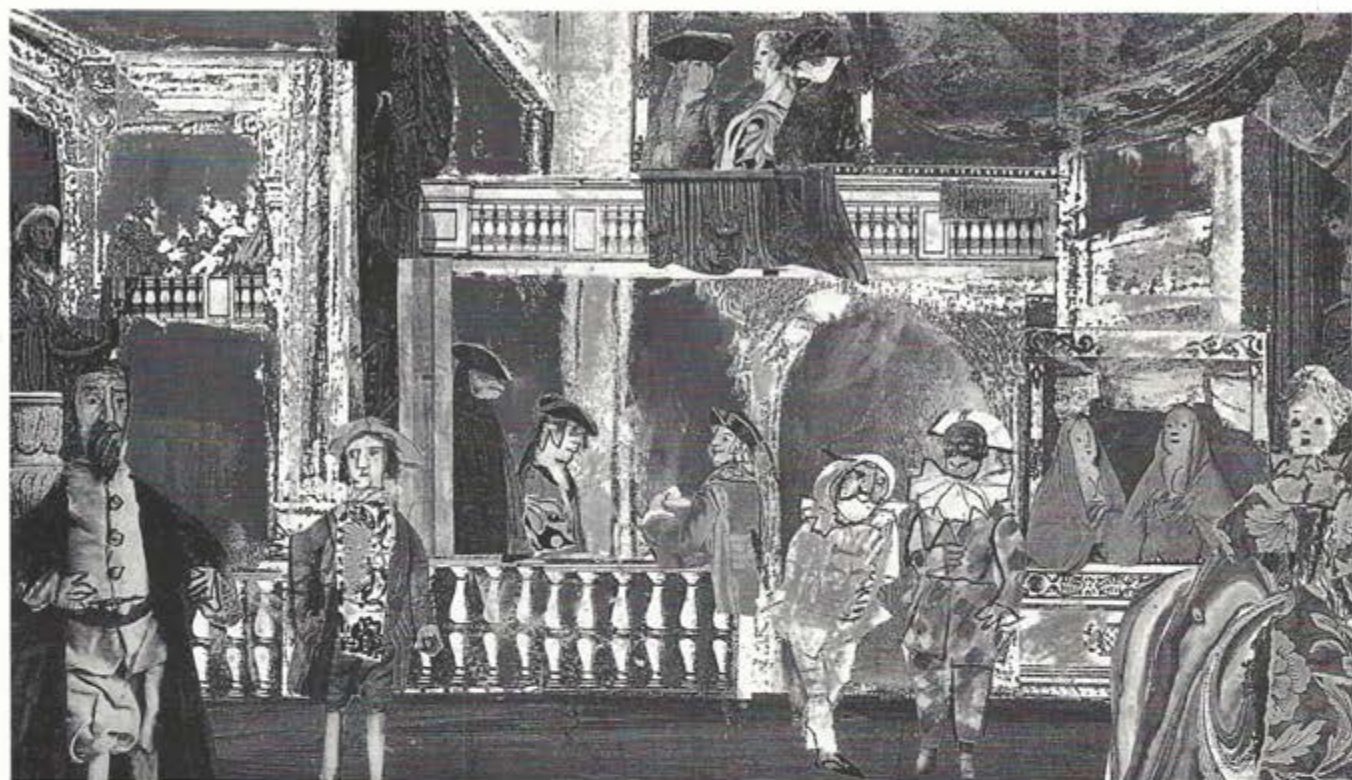
Carlo Goldoni

B I C E N T E N A R I O

1793/1993

1993, ANNO GOLDONI

Una buona ragione in più
per abbonarsi a *Hystrio*



Ci si abbona per un anno versando L. 40.000 (Estero L. 50.000)
a mezzo assegno o su C/C postale n. 00316208
intestato a G. Ricordi & C. S.p.A. - Via Salomone, 77 - 20138 MILANO

IN OMAGGIO - A quanti contraggono o rinnovano un abbonamento sarà offerto in regalo, a scelta:

- il volume *La questione teatrale*, di Ugo Ronfani, editore Ricordi.
- o il CD *Folksongs* (CRMCD 1009 - Ricordi) con musiche di Sciarrino, Francesconi, Oliviero, Ambrosini.
- o una litografia originale di Orfeo Tamburi (*Prospettive d'Arte*).

A quanti offriranno o procureranno un secondo abbonamento sarà inviato in omaggio il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti, editore Ricordi.

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltre che ai privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

L'AMMINISTRAZIONE SI RISERVA DI MODIFICARE L'INVIO DEGLI OMAGGI IN RELAZIONE ALLA DISPONIBILITÀ DEGLI STESSI

HY HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (Estero L. 50.000) sul c.c.p. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. S.p.A. - Direzione Commerciale Editoriale, via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287 - Specificando la causale del versamento (Abbonamento *Hystrio* 1993).

Nome Cognome.....

Via Città..... Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, abbonamenti da inviare a:

Nome Cognome.....

Via Città..... Cap

Nome Cognome.....

Via Città..... Cap

L'omaggio riservato agli abbonati da me prescelto è (cancellare il superfluo): il volume *La questione teatrale*; il CD *Folksongs*; la litografia di Tamburi. Per più di un abbonamento: *Il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti*.

I PUNTI VENDITA DI HYSTRIO

La rivista è in vendita presso le Librerie Feltrinelli e presso le Librerie e i Negozi Ricordi ai sottosegnati indirizzi; inoltre presso le principali librerie e rivendite di periodici italiane. L'Editore è impegnato a migliorare la distribuzione della rivista ed è grato ai fedeli lettori che vorranno collaborare a tal fine segnalando eventuali disfunzioni distributive, al fine di ovviare ad eventuali lacune.

BARI

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

BOLOGNA

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

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

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

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 R. Carriera, 11 - Tel. 02/421222
Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845
Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

MODENA

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

NAPOLI

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

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PISA

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

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/f - Tel. 0522/485124

* Negozi affiliati

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

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

TRENTO

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

UDINE

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

VERONA

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

NEGOZI RICORDI

ALBA (CN)

* - Via Bertero, 8 - Tel. 0173/361716

BARI

- Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

BERGAMO

* - Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

BOLOGNA

- Via Goito, 3/5 - Tel. 051/230014

BOLZANO

* - Via Bottai, 20 - Tel. 0471/977274

BRESCIA

- C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

CATANIA

- Via Sant'Euipio, 38 - Tel. 095/321410

CATANZARO

* - Via Caracciolo, 1 - Tel. 0961/738248

COMO

* - Via Gallio, 10 - Tel. 031/264172

COSENZA

* - Via Panebianco, 256 - Tel. 0984/38783

FIRENZE

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

GENOVA

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

LECCO

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

LIVORNO

* - Via E. Rossi, 34 - Tel. 0586/885071

MANTOVA

* - Via Accademia, 5 - Tel. 0376/326206

MILANO

- Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811
- C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244
* - Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858
* - P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/48952882

MONZA (MI)

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

PADOVA

- P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/8757488

PALERMO

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

REPUBBLICA DI SAN MARINO - ACQUAVIVA

* - Via Ghenghe di Atto, 80 - Tel. 0549/901011

REGGIO CALABRIA

* - Via G. Miceli, 7/a - Tel. 0965/46037

ROMA

- Via C. Battisti, 120 - Tel. 06/6798022
- P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4440706
- Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612370
- V.le G. Cesare, 88 - Tel. 06/380153

SASSARI

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

SONDRIO

* - P.zza Gualzetti, 6 - Tel. 0342/210788

TORINO

- P.zza C.L.N., 251 - Tel. 011/510830

TRENTO

* - Via Perini, 105 - Tel. 0461/239049-234452

TREVISO

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

TRIESTE

- Via S. Lazzaro, 12 - Tel. 040/630310

VENEZIA

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

VERONA

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

Spedire in busta chiusa - Affrancare L. 750

HYSTRIO
G. RICORDI & C. S.p.A.

Direzione Commerciale Editoriale
via Salomone, 77
20138 MILANO

HYSTRIO

Editore:

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

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:

Fabio Battistini, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Natalina Fracasso

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Michel Bataillon, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Armando Biondi, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Giorgio Fontanelli, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guernieri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Carlo Infante, Emilio Isgrò, Marco Lamberti, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamose, Gianni Manzella, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Panzica, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Mario Zorzi

Dall'estero:

Duccio Faggella (New York), Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Alfred Simon (Parigi), Grazia Pulvirenti (Vienna)

Direzione, Redazione e Pubblicità:

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

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

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 - Versamenti su c.c.p. 00316208

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

EDITORIALE - Liberare il Teatro	5
LA STAGIONE - Risate in scena contro la depressione: che cosa vedremo a Roma, Milano, Torino, Venezia e altrove. <i>Made in Italy</i> a Parigi - <i>Furio Gunnella, Franco Garnero, Andrea Bisicchia</i>	6
EUROFESTIVAL - Nuove regole per i festival in nuovi spazi teatrali: il convegno di Ercolano sulle rassegne d'estate in Italia e in Europa - <i>Luca De Fusco, Antonella Melilli, Odoardo Bertani, Paolo Emilio Poesio, Ettore Zocaro, Paolo Lucchesini, Daniela Ardini, Jean-Pierre Wurtz, Maggie Rose, Lech Raczak, Enrico Fiore</i>	11
FESTIVAL - Avignone: Crombecque lascia dopo otto anni - <i>Mirella Caveggia</i> - Taormina: festa inquieta aspettando l'austerità - <i>Furio Gunnella, Fabio Battistini</i> - Spoleto: edizione eterogenea - <i>Ugo Ronfani</i> , con una poesia-omaggio a Menotti di <i>Furio Gunnella</i> - <i>Borgio Verezzi</i> - <i>Anna Luisa Marrè</i> - Primo bilancio con Pamela Villorosi del Festival delle Tuscolane, laboratorio della nuova drammaturgia - <i>Anna Cremonini</i> - Mittelfest: Kafka si è fermato a Cividale del Friuli - <i>Roberto Canziani, Ugo Ronfani</i> - San Miniato: <i>Ordet</i> per il Teatro dello Spirito - <i>Ugo Ronfani</i> - Il disordine positivo di Santarcangelo, rassegna per bande e predatori - <i>Giovanni Calendoli, Livia Grossi, Andrea Bisicchia</i> - Astiteatro al minimo storico - <i>Franco Garnero, Claudia Cannella, Ugo Ronfani</i> - Micro Micro - <i>Valeria Ottolenghi</i> - Chieri scopre l'America - <i>Franco Garnero</i> - Marionette a Cervia - <i>Stefano Casi</i> - Dionysia, nuova rassegna internazionale nel Chianti - <i>Silvia Mastagni</i> - Nuovo corso a Castiglioncello - <i>Sandro M. Gasparetti</i> - Teatro della diversità tra Volterra e Pontedera - <i>Renzia D'Inca</i> - Inteatro a Polverigi - <i>Valeria Panzica</i> - Montalcino laboratorio di domani - <i>Renzia D'Inca</i> - Fiesole si rinnova, intervista ad Alfonso Spadoni - <i>Renzia D'Inca</i> - Drammaturgia delle passioni a Siracusa - <i>Claudia Pampinella</i> - L'autore italiano alla ribalta di Todi - <i>Fabio Battistini</i> - L'acqua e i sogni di Bachelard al Festival Barocco - <i>Marco Lamberti</i> - Milano d'estate e i giovani - <i>Claudia Cannella</i> - Bologna ricorda - <i>Valeria Ottolenghi</i> - A Muggia ritorno al futuro - <i>Valeria Ottolenghi</i> - Dro: teatro e centrale elettrica - <i>Valeria Ottolenghi</i> - Il <i>Macbeth</i> di Quartucci a Erice - <i>Fabio Battistini</i> - Benevento e l'esotico che è in noi - <i>Antonella Melilli, Valeria Panzica</i> - Eugenio Barba a Bergamo - <i>Livia Grossi</i> - Danza d'estate, qualche pepita in mezzo alla bigiotteria - <i>Domenico Rigotti, Ezio Maria Caserta, Elisa Vaccarino</i> - Fiuggi: concerti per attrici soliste - <i>Marco Lamberti</i> - <i>Scritture del teatro</i> a Mantova - <i>Valeria Ottolenghi</i> - Luci del Nord a Madonna di Campiglio - <i>Rossella Minotti</i> - Progetto giovani a Parigi - <i>Claudio Facchinelli</i>	39
CRONACHE - Epitalamio carducciano per le nozze di una teatrante - Exit	85
GOLDONI '93 - Si delinea il programma del Bicentenario - Varato il progetto dell' <i>Omnia goldoniana</i> - <i>Ugo Ronfani</i>	86
VIDEOTEATRO - Progetto realtà virtuale - <i>Carlo Infante</i>	91
TEATROMONDO - Chiude il Berliner: decesso o rinnovamento? - <i>Ugo Ronfani</i> - Deludente a Vienna l'avanguardia datata - <i>Grazia Pulvirenti</i>	92
CRITICHE - Gassman Prometeo e Capitano Achab - <i>Vico Faggi</i> - Recensioni degli spettacoli della stagione - Plauso e scetticismo per Koltès in Italia - <i>Enrico Groppali</i>	98
CRONACHE - Lettera romana: Roma capitale del Teatro? - <i>Giovanni Calendoli</i> - Il Premio Sciacca ad Angela Pagano - <i>Antonella Melilli</i>	108
HUMOUR - Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	110
PREMIO ALLA VOCAZIONE - I «saranno famosi» della Festa di Montegrotto	112
I TESTI - Condor 222 A, di <i>Glauco Di Salle</i> , commedia vincitrice del Premio Vallecorsi '92, presentazione di <i>Carlo Maria Pensa</i> , illustrazioni di <i>Julia Binfield</i> - Spettacolo tutto da ridere, di <i>Nilo Negri</i> , con una nota di <i>Mauro Bolognini</i> e disegni di <i>Jorio Vivarelli</i> .	114
IN COPERTINA - Ragazza della Polinesia, di <i>Salvatore Fiume</i> - Courtesy <i>Prospettive d'Arte</i>	



TEATRO DI ROMA

diretto da
Pietro Carriglio

ACEA

AGENZIA COMUNALE



Energia Ambientale

SPONSOR UFFICIALE

Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla
con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli
parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di
San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla
con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

LIBERARE IL TEATRO

«Ho sempre accusato di stoltezza coloro che condannano gli svaghi della scena, e di ingiustizia quanti rifiutano l'ingresso nelle nostre città ai commedianti di valore, così togliendo al popolo questi pubblici divertimenti. I buoni governi hanno cura di adunare i cittadini, come negli uffici gravi della religione, anche negli esercizi della scena e nei giochi... Troverei anzi ragionevole che il magistrato e il principe ne gratificassero talvolta la popolazione a proprie spese, con quasi paterno affetto...».

Michel De Montaigne (1533-1592), Saggi, Libro I, capitolo XXVI

In epoche come la presente, in cui è giocoforza celebrare la virtù della parsimonia per ovviare ai guasti dell'imprevidenza, non è inopportuno ricordare che il saggio Montaigne faceva rientrare fra i doveri del buon principe quello di sostenere il teatro. Al quale attribuiva, citando il suo Platone, funzioni eminentemente educative.

È troppo chiedere forse al principe che ci governa — dal quale abbiamo sentito dire in epoca abbastanza recente che se uno vuole sentire Verdi o Goldoni deve pagarsi il divertimento — una qualche attenzione alle parole di Montaigne. Esse ci consolano, tuttavia, e ci aiutano a sopportare i tempi grami nei quali — come leggiamo sulle gazzette — la scure dei tagli si abbatte sui finanziamenti pubblici, riducendo inoltre le disponibilità del mecenatismo privato. E di consolarci abbiamo bisogno, anche perché la scure colpisce senza che, prima, si sia trovato il modo di costringere i disonesti e gli incompetenti a restituire il maltolto.

Va bene: il Teatro farà la sua parte. Finirà per capire, volente o nolente, ch'è venuto il momento di distinguere fra il necessario e il superfluo, di spendere meglio le limitate risorse e di tagliare i rami secchi. Non ha molto da dire, il Teatro, in risposta al discorso sull'austerità fatto dal ministro Boniver: e difatti il mugugno non s'è trasformato in protesta caratterizzata. Chi lima i già risicati bilanci, chi gioca la carta del teatro di semplice intrattenimento sperando così di tonificare gli stremati borderò e chi si fa forza dicendosi che, dopotutto, la povertà non impedisce i capolavori.

Resta, si capisce, l'amezza di dover constatare che fra i guasti del malgoverno figura anche l'indifferenza per la cultura, dunque per il teatro: ma da questa amarezza potrebbe anche nascere un impegno orgoglioso, determinato, a resistere. Il manifesto dei Cento contro l'ignoranza e la stupidità mass-mediatiche, promulgato all'Expo di Siviglia, è forse il segnale di una presa di coscienza; e non importa se i soliti chierici della cultura «che tradi-

scono» hanno ironizzato su una crociata di anti-cretini «più pericolosi dei cretini».

Dovrebbe essere chiaro — non lo è ancora, purtroppo — che l'impegno dell'intellettuale, uomo di teatro compreso, oggi non si realizza più con intruppamenti ideologici e politici, ma con la coscienza del proprio ruolo nella società. Il pessimismo della ragione vuole si constati che è vano attendersi dalla classe politica e dai rappresentanti delle istituzioni, così come sono, il riconoscimento del posto che la cultura dovrebbe avere in quest'epoca turbata e confusa.

È la cultura stessa che deve fabbricarsi gli anticorpi per resistere. Questo vale anche per il Teatro. Non dovremo più commettere l'ingenuità di aspettarci a breve termine che cambino, nella società teatrale, le regole del gioco. Sappiamo ormai che perché cambi la società teatrale dovrà cambiare la società civile nel suo insieme. Non avremo una vera legge sul Teatro se prima non ci sarà una riforma delle istituzioni. La crisi è generale e profonda: *tout se tiens*.

Il senso della realtà non vuole dire però rassegnazione e inerzia. In attesa che la coscienza della crisi alimenti una coscienza dei doveri comuni, si può e si deve organizzare, anche dentro il teatro, una linea di resistenza. A costo di passare per moralisti, noi diciamo che anche nel Teatro italiano esiste, oggi, una questione morale. Clientelismi, favoritismi, discriminazioni, alleanze illecite, protezioni ingiustificate inquinano i vari settori del lavoro teatrale, dalla produzione alla distribuzione, dal credito alle sovvenzioni.

L'affermazione è grave, ma non può più essere taciuta: anche il teatro rinvia, oggi, l'immagine di un sistema guasto. Se si vuole poter sperare ancora, nonostante tutto, nel buongoverno teatrale di domani, occorre liberare il teatro da un diffuso parassitismo ch'è nato dall'assistenzialismo equivoco negli anni delle «vacche grasse». Il resto, se ci sarà dato o se sapremo conquistarcelo, verrà in soprammercato.

NOTE SULLA NUOVA (O VECCHIA?) STAGIONE DI PROSA

TANTE RISATE IN SCENA CONTRO LA DEPRESSIONE

A Milano come a Roma si reagisce ai tagli con rassegne comiche e spettacoli brillanti - Strehler al Piccolo e Bosetti al rifondato Stabile veneto si votano a Goldoni - Il cartellone «provvisorio» del Teatro di Roma - Ronconi tiene a battesimo il giovane e «scandaloso» Syxty - Made in Italy a Parigi.

FURIO GUNNELLA



Se la stagione di Prosa non sarà, qui da noi, eclatante, salvo che per i grandi Goldoni in programma per il bicentenario, il *made in Italy* teatrale spicca sulla scena parigina, più precisamente alla Comédie Française. Merito del suo direttore, Jacques Lassalle, che cura personalmente la regia della goldoniana *Serva amorosa* e di Jérôme Savary, che dirige il Théâtre National de Chaillot, e rende omaggio a Eduardo De Filippo, mettendo in scena *Filumena Marturano*. Il *campiello* nella riedizione di Strehler sarà invece proposto, nell'allestimento italiano del bicentenario, all'Odéon, sede del Théâtre de l'Europe, il cui attuale direttore Lluís Pasqual mette in cartellone anche Lope de Vega, Jorge Diaz, Pablo Neruda e due nordici, Ibsen (*Borkman*) e Strindberg (*Il pellicano*). Nel restaurato quartiere delle Halles il teatro intitolato alla memoria di Silvia Monfort proporrà, di Goldoni, un *Arlecchino* in francese e, di Eduardo, *Sabato, domenica e lunedì*, così incrementando la pro-

senza italiana. La stagione parigina non ignora i contemporanei (due *pièces* di Nathalie Sarraute al Vieux Colombier, che è gestito dalla Comédie, il *pastiche* scespiriano *Macbett* di Ionesco, lo *Stalin* del cileno Gaston Salvatore già rappresentato da noi a Parma e *Oh! Les beaux jours* di Beckett al Théâtre de la Colline di Jorge Lavelli, *Eva Peron* di Copi al T.N. di Chaillot), ma l'asse portante è, anche sur-Seine, il repertorio classico: alla Comédie, Sofocle con l'*Antigone*, due Molière (*Les précieuses ridicules*, *L'improntu de Versailles*) e Balzac (*Le Faiseur*), oltre a riprese di Racine e Marivaux. C'è traccia del teatro italiano anche a Londra, dove sono attesi fra ottobre e novembre i *Sei personaggi* di Pirandello con la regia di Zeffirelli e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni nella versione di Strehler.

Ma il teatro inglese è in crisi, la zona dei teatri di West End smobilita, l'effetto Thatcher continua a mettere in difficoltà le compagnie sovvenzionate e neppure la scena com-

merciale che aveva una linea di resistenza nei *musical* del discusso Andrew Lloyd Webber riesce a fare fronte alla tempesta. Si è cercato di rilanciare il genere con il megamusical *Grand Hotel* di Thommy Tune, importato da Broadway, e Harold Pinter ha deciso di dare un colpo di barra alla crisi intervenendo di persona, come attore, alla riprese del suo *No man's land*, ma non basteranno questi fatti isolati a risollevare dalla depressione la scena inglese.

Torniamo a casa nostra. E cominciamo con i cartelloni dei due teatri dell'Eta (Ente teatrale italiano), il Valle e il Quirino. Al Valle Flavio Bucci, diretto da Piero Maccarinelli, riprenderà *Il fu Mattia Pascal* di Tullio Kezich, dal romanzo di Pirandello, Raf Vallone sarà *Il presidente*, di Rocco Familiari, regista Krzysztof Zanussi e Ivana Monti e Andrea Giordana continueranno a misurarsi con il Pinter di *Tradimenti*. Seguiranno il nuovo spettacolo satirico di Paolo Poli e Ida Omboni, *La leggenda di San Gregorio*, la novità di



Vittorio Franceschi, anche attore al fianco di Alessandro Haber, *Jack lo sventratore* e *Mademoiselle Molière* di Giovanni Macchia, interprete Annamaria Guarnieri (spettacoli, questi due, collaudati a Spoleto) e il longevo e applaudito *Avaro* di Molière nell'interpretazione di Giulio Bosetti. Al Quirino, invece, si potranno vedere *Care conoscenze e cattive memorie* di Horowitz con Tieni e la Lojodice, regista Sepe; *Chi ha paura di Virginia Wolf?* con Marina Malfatti e Corrado Pani, per la regia di Franco Però, una probabile novità di Fo per la moglie Franca Rame, *Settimo, ruba un po' meno*, la cui attualità risulta fin dal titolo, e il *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* scritto per le Colombiadi, un remake della *Signora dalle Camelie* che Patroni Griffi prepara per Lina Sastri, il pirandelliano *Pensaci, Giacomo!* interpretato dal sempre vegeto Ernesto Calindri, due spettacoli varati a Taormina Arte, *La signorina Giulia* di Strindberg con Lavia e la Guerritore e il *Lear Lear* di e con Albertazzi, regia di Delcampe; infine — Goldoni *oblige* — *I rusteghi* nell'allestimento di Massimo Castrì.

Si fa più teatro (incremento di quasi il 5 per cento degli spettacoli), la spesa del pubblico aumenta (di oltre il 20 per cento) e gli spettatori sono in crescita (di oltre il 7 per cento): rilevazioni della Siae relative al '91, ma tendenze confermate, anche, nell'anno in corso. Sarebbe logico prevedere dunque un incremento degli stanziamenti per le attività teatrali. Invece, contraddicendo ad una legge economica fondamentale, bisognerà fare più teatro spendendo meno perché il settore, assistito, riceverà meno denaro. Lo esige lo stato delle finanze pubbliche, lo ha preannunciato il presidente del Consiglio Amato definendo le linee di una politica di austerità e lo ha ribadito, ottemperando all'impegno generale del governo, il ministro per lo Spettacolo Boniver. Il quale, se ha riconosciuto — davanti alla commissione P.I. del Senato — che nel settore Prosa occorre mettere termine ad uno stato di cronica precarietà con provvedimenti di riforma, dunque preparando un progetto unitario per una Legge qua-

IL CARTELLONE DELLO STABILE DI TORINO

Shakespeare e Goldoni ma anche Pasolini e Green

FRANCO GARNERO

Il Teatro Stabile di Torino è stato il primo ad adeguarsi alle normative imposte dalla legge ministeriale per la rifondazione dei teatri pubblici e quindi può ora sperare di essere uno dei quattro Teatri Nazionali che il ministero vorrebbe istituire.

L'annuncio è stato dato a metà luglio in occasione della presentazione del cartellone delle ospitalità della prossima stagione. Le nuove produzioni, già allora di dominio pubblico, sono state poi annunciate ufficialmente nel corso di una conferenza stampa tenuta a fine settembre. Accanto alla ripresa, scontata, di *Misura per misura* di William Shakespeare è certa la produzione, in collaborazione con l'Ert, di *L'aquila bambina* del giovane Antonio Sixty, che ha vinto un Premio Riccione. Sempre nella stagione '92/93 dovremmo poi vedere *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini. *Pilade* e *Calderon* verranno invece portati in scena come saggi finali della scuola per attori, mentre appare ormai certo che il *Dottor Bernhardt* di Arthur Schnitzler slitterà alla prossima stagione per motivi di bilancio.

Il cartellone delle ospitalità è invece in gran parte dedicato al bicentenario della morte di Goldoni e al teatro femminile di Brecht, Ibsen, Pirandello, Albee e Strindberg. Dovendo rinunciare all'ormai troppo costoso — e neanche bello — Teatro Alfieri, lo Stabile ha deciso di distribuire i propri spettacoli tra il Carignano, che però sarà agibile solo a partire dal 15 dicembre, il periferico Adua e il semicentrale Colosseo. *La moglie saggia*, che apre la stagione al Carignano è il primo dei tre titoli dedicati al commediografo veneziano, cui seguiranno *Le massere* e *La bottega del caffè*.

L'altro tema della stagione è, come si è detto, quello dei grandi personaggi femminili. Questi i titoli più significativi: *La signorina Giulia* di Strindberg; *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht; *Trovarsi* di Pirandello; *Chi ha paura di Virginia Wolf?* di Albee e *Casa di bambola* di Ibsen.

Estraneo a questi due fili conduttori, si segnala per l'importanza del testo e la cura dell'allestimento *Non c'è domani*, di Julien Green, con Gianni Agus, Anita Laurenzi, Aldo Reggiani e Tullio Valli, nella traduzione di Ugo Ronfani e con la regia di Sandro Sequi. Di Julien Green si conosce da noi un dramma, rappresentato anni fa e mai più ripreso: *Sud*, ambientato alla vigilia della guerra civile americana. Anche in *Non c'è domani* troviamo una vigilia di morte e di paura e anche in questo dramma si agitano passioni oscure e amori difficili. Siamo a Messina, la sera prima del terremoto. Nella casa della signora Lucchesi un gruppo di persone è riunito per festeggiare l'anno nuovo. Sono tutti inquieti per diversi motivi: in realtà la figlia della signora Lucchesi, Lina, sposata a un infermo inguaribile, ha deciso di abbandonare la casa con Marco, di cui è diventata l'amante.

Scrittore non notissimo in Italia, Green ha raggiunto grande fama in Francia portando nelle sue opere una problematica morale piena di inquietudini: senza possedere l'ambiguità spiazzante di altri scrittori cattolici francesi — Bloy, Mauriac, Claudel — Green rimane un autore pieno di interrogativi e, sebbene abbia tentato raramente il teatro, un drammaturgo dai risvolti oscuri e ricchi di mistero. □

dro da fare approvare in parlamento (discorso tutt'altro che nuovo in verità, tanto che lo scetticismo è di rigore), ha anche denunciato l'esistenza di «sacche dove ristagnano non più consentite rendite di posizione, o privilegi assistenziali assolutamente anacronistici». Bisognerà, in altre parole, tagliare i rami secchi, distribuire meglio le scarse risorse, fissare nuove regole del gioco e così affrontare la «traversata del deserto». Va da sé che, in questo stato transitorio e precario, la stagione di Prosa '92-93 non può che presentarsi con caratteristiche di routine. Si cercherà di far girare il più possibile spettacoli già noti (la durata contro i bilanci in rosso), di puntare sull'autore di richiamo (i soliti classici) e sul grande attore (quello che fa botteghino). Si eviteranno i rischi (con danno per la drammaturgia contemporanea) e, anziché incoraggiare il ricambio del pubblico e del gusto, si cercherà di spremere al massimo il sistema rigido degli abbonamenti. Risulterà «schiacciata» la sperimentazione e sarà rinviato il programma di rilancio del teatro pubblico.

Quanto è accaduto in questi mesi al Teatro di Roma è, nel settore pubblico, esemplare in senso tutto negativo. È stato varato un cartellone «precario» in quanto il direttore (lui

dice «l'ex-direttore») Pietro Carriglio e il consiglio di amministrazione sono dimissionari per la mancata revoca da parte della municipalità di Diego Gullo, ex-presidente del vecchio Stabile reintegrato con una sentenza della magistratura. La querelle mostra, nella sostanza, l'incapacità della pubblica amministrazione di mettere lo Stabile romano in condizioni di normale funzionalità, sicché tutto resta appeso a un filo. Il programma sulla carta c'è: ospitalità all'Argentina, per l'inaugurazione il 7 novembre, di *Ulisse e la balena bianca* di Gassman, già approdato a Cinecittà, un contributo al bicentenario goldoniano con *L'avventuriere onorato* per la regia di Luigi Squarzina, la proposta di *Ferdinando*, del compianto Annibale Ruccello, affidata a Missiroli e una *Turandot* di Gozzi in collaborazione con l'Opera di Pechino. E, ancora, un progetto di cooperazione con il Piccolo di Milano, premissa per la ventilata creazione di un Teatro Nazionale, incentrato sulla presenza all'Argentina degli spettacoli goldoniani di Strehler, compresa la sua versione teatrale dei *Mémoires*, la sperimentazione di una compagnia stabile intorno a Lina Sastri, uno spettacolo con Elisabetta Pozzi e la circuitazione degli spettacoli-maison: *Capitan*



Ulisse di Savinio, *Nostra Dea* di Bontempelli, *Il povero Piero* di Campanile.

Aria più tranquilla invece all'Eliseo. L'altro grande polo teatrale — privato — della capitale. Un Umberto Orsini entrato decisamente nella sua maturità artistica ha cominciato



a misurarsi, in ottobre, con il *Misanthropo* di Molière, regista il francese Patrick Guinand che lo ha già diretto in Bernhard. In novembre, spazio alla commedia musicale con *J.B. non sta bene* di Keith Waterhouse, adattamento di Franco Brusati, regia di Pietro Ga-



rinei, interprete Johnny Dorelli. Dopo un intermezzo napoletano con *I casi sono due* di Armando Curcio, interprete e regista Carlo Giuffrè, produzione Diana, sarà la volta del *Cyrano de Bergerac* allestito da Sciacaluga su misura per Franco Branciaroli, che sarà poi di ritorno, insieme a Mariangela Melato, con *La bisbetica domata* di Shakespeare, già proposta a Verona e a Taormina con lo stesso regista; e intanto Turi Ferro avrà proposto la sua interpretazione del *Berretto a sonagli* di Pirandello. Mentre il palcoscenico del Piccolo Eliseo punterà su Rossella Falk per la riapertura, con *Il treno del latte non si ferma più qui*, di Tennessee Williams, e proporrà poi in primavera *Donne in amore* di Alloisio, con Ombretta Colli e Giorgio Gaber regista.

Che cosa succederebbe se i nostri dieci o quindici registi che contano, quelli che hanno la forza per imporre un testo al pubblico, si impegnassero a rappresentare una novità italiana? Probabilmente questo: che in capo a quattro o cinque anni le nostre migliori penne scriverebbero per il teatro, sparirebbero i convegni e i dibattiti sulla crisi dell'autore italiano e avremmo finalmente un repertorio nazionale.

Un sogno; a meno di riprendere la proposta che Ugo Betti formulò prima della guerra, in tempi di autarchia: quella di imporre per legge quote di teatro nazionale, e contemporaneo; ma è superfluo dire perché oggi la soluzione è improponibile. Non resta che fare affidamento sul senso di responsabilità dei nostri migliori uomini di teatro, e sul loro gusto per il rischio. Portando a Milano, come prima novità di stagione, *L'aquila bambina* di Antonio Syxty (un trentenne che si è provato, come autore e regista, all'*Out Off* di Milano, la migliore e purtroppo sottovalutata officina milanese della sperimentazione), Luca Ronconi ha indicato la via maestra per la difesa della nuova drammaturgia nazionale: fatti e non parole.

L'aquila bambina ha avuto un Premio Riccione-Ater, dopo una serrata discussione fra i giurati perché il testo — originale per scrittura, trasgressivo nei contenuti, catalogabile nel genere di un erotismo *noir* dove l'incesto coabita con l'amore saffico e il feticismo — è di quelli che determinano schieramenti polemici. Ronconi lo difese in sede di scelta, lo considerò un oggetto teatrale a suo modo perfetto, promise un allestimento ed ora ha

ALL'INSEGNA DI BERTOLAZZI, GADDA, TESTORI

Il Teatro Parenti in cerca di una milanesità perduta

ANDREA BISICCHIA

Il 16 gennaio 1993 il Salone Pier Lombardo compie vent'anni. Due decenni che hanno lasciato un segno nella storia del nostro teatro e nella storia di Milano, una città oggi in crisi, ma che non intende rinunciare alle sue radici, quelle stesse che l'hanno fatta assurgere a città guida della ricerca scientifica e culturale.

Il Pier Lombardo nacque nella povertà ed ha saputo fare di povertà la sua ricchezza; ha sempre prodotto e speso più di quanto gli è stato reso; ha lottato con le armi delle idee ed ha alternato le sue produzioni teatrali con avvenimenti culturali. Vent'anni sofferti, con gioie e delusioni ma sempre con la voglia di andare avanti, di interrogarci sul significato di fare teatro, ieri e oggi, sulla lezione di Franco Parenti, sulle sue idee di teatro e sulla possibilità di continuarle, di aggiornarle e adeguarle alle trasformazioni della nostra società e del linguaggio della scena. Non possiamo nascondere un certo rammarico per quanto sta accadendo nel teatro italiano, per certi riflessi conservatori, per quell'assenza di stimoli che caratterizza le scelte di molti cartelloni, per lo scetticismo con cui si guarda alle nuove generazioni, che rischiano di polverizzarsi se nessuno va loro incontro.

Intendiamo ripartire da una delle nostre radici, quella che aveva messo al centro della sua ricerca la cultura milanese, sperimentata con Porta, con Tessa, con incursioni nel mondo della Scapigliatura, con Dante Isella, ma soprattutto con Franco Parenti e Giovanni Testori.

Intendiamo riprendere una traccia lombarda che da Gadda arriva a Testori, a Santucci, una traccia che sa di famiglia, ma che è andata contro le convenzioni, le istituzioni, le false verità; che con *L'Adalgisa* (1944) dà uno scossone alle impalcature moraliste ed offre un ritratto inedito di certa borghesia milanese, oltre che una macchina linguistica prodigiosa, attenta al rinnovamento che viene, in parte, da matrici dialettali. Ed è proprio il recupero della lingua che ci affascina, l'itinerario che da Gadda porta a Testori o alla dialettalità di Santucci che rende attuale il nostro progetto di lavoro, il nostro omaggio alla vecchia e alla nuova Milano, quella della borghesia lombarda tra le due guerre, con le sue tradizioni, le sue solitudini, i suoi rituali; la Milano dell'*Adalgisa* che lascia il posto a quella della *Brasca*, della Milano operata, proletaria, del primo miracolo industriale, di una vita fatta di stenti che lascia poco spazio ai sentimenti e all'amore, quella dei disoccupati e degli sfaticati come Romeo Camisasca, di certe periferie, di certe segrete essenze dialettali; quella della riconquistata ricchezza (molto simile a quella dell'Italia umbertina, il testo di Santucci è ambientato nel 1898) degli anni Sessanta che fa rinascere certe smanie per la nobiltà (*Noblesse oblige*), evidenti nelle esilaranti vicende della famiglia Gattamorta che darebbe l'anima al diavolo per conquistare una contea; la Milano delle inquietudini religiose (*Tentazione nel convento*) o quella più inquietante degli angeli sterminatori (*Gli angeli dello sterminio*), quella degli ultimi giorni, della sua distruzione, dell'Apocalisse (gli angeli dello sterminio precedono l'avvento di Cristo).

Un itinerario che dalla memoria storica ci porta alla memoria di oggi e alle sue contraddizioni e che sarà arricchito di progetti culturali, mostre, incontri. □



mantenuto l'impegno (all'Elfo, che quest'anno inaugura una convenzione collaborativa con la Porta Romana, scene di Carmelo Giannello, con Massimo Popolizio, Almerica Schiavo, Valeria Milillo).

Il 30 settembre, dunque anche stavolta in anticipo, il Teatro Manzoni ha aperto la sua stagione con un atteso ritorno, quello di un Alberto Lionello che, dopo la lunga e dolorosa assenza dalle scene dovuta ad una grave malattia però felicemente superata, si propone nei panni di Shylock, l'inesorabile usuraio ebreo del *Mercante di Venezia* di Shakespeare che non esita a pretendere una libbra di carne da un suo debitore inadempiente. Precisazione non inopportuna con l'aria che tira in Germania e non soltanto in Germania: la lettura che del *Mercante* hanno fatto Squarzina, il regista, e Lionello, se scandaglia una società mercantile cinica e egoista, si guarda bene dall'indulgere su un preteso risvolto razzista del personaggio, in altre edizioni evidenziato, per farne una commedia-dramma sulla clemenza rifiutata e sulla crudeltà impedita.

In ottobre le prime milanesi si sono infittite, a cominciare dai pirandelliani *Sei personaggi* con Salerno, la Bianchi e la Buccellato per la regia, discussa ma non banale, di Zeffirelli. È stato questo il primo spettacolo che il Teatro Carcano ha offerto ai suoi abbonati, dopo essersi rinnovato nella direzione artistica, perché ad affiancare Giancarlo Volpi e Luigi Stippelli è subentrato Luigi Lunari al posto di Gabriele Lavia, troppo impegnato nelle sue tournée per continuare a mantenere l'incarico. Il passaggio dei poteri è avvenuto à l'amiable con una conferenza stampa tenutasi a Roma, presente anche Lavia, che ha augurato al suo successore buona fortuna. Lunari ha preparato un cartellone nel quale qualità dei testi, spettacolarità o grandiosità di allestimenti sono presenti con il *Cyrano* interpretato da Branciaroli, *La signorina Giulia* con Lavia-Guerritore appena presentato a Taormina, *Chi ha paura di Virginia Wolf?* con Marina Malfatti e Corrado Pani, regista Franco Però, *Parole d'amore*, parole di e con Nino Manfredi, *Morte di un commesso viaggiatore* con Salerno e la regia di Zeffirelli, *Liola* di Pirandello con Ranieri diretto da Scaparro, *La scuola delle mogli* con Mario Scaccia, *Becket e il suo re* con Pambieri e la regia di Delcampe, a segnare il ritorno di Jean Anouilh.

Le Massere e altri Goldoni per lo Stabile veneto di Bosetti

VenetoTeatro non c'è più. Non del tutto indolore, complicata da conflitti politico-amministrativi, la questione si è risolta con la costituzione del nuovo Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni. Una intestazione e un luogo operativo, il Teatro Goldoni per l'appunto, diretti a definire la venezianità del nuovo organismo, che non potrà non essere uno strumento pilota del Bicentenario goldoniano in terra veneta.

Giulio Bosetti è il direttore del nuovo organismo. Nel solco tracciato in questi anni da VeneroTeatro, adesso che gli adempimenti statuari hanno definito mansioni e poteri, egli sta lavorando d'intesa con gli enti di territorio, e con il Comitato del Bicentenario, per realizzare un programma che sarà legato, nei primi due anni, preminentemente all'opera di Goldoni. Cediamogli la parola, per le prime anticipazioni.

«Nella notte fra il 5 e il 6 febbraio, duecent'anni dopo la morte di Goldoni a Parigi, Venezia vivrà la ricorrenza — dice Bosetti —, con una serie di manifestazioni che faranno perno intorno alle *Massere*, commedia di poco anteriore a *Le donne de casa soa*, microcosmo femminile costruito su quattro figure di serve giudicanti altrettante famiglie della borghesia veneziana. Gianfranco De Bosio ha accettato di curarne la regia; è una fraterna collaborazione che continua e si rinnova. Nel settembre del 1993 proporremo invece *La famiglia dell'antiquario* in prima nazionale all'Olimpico di Vicenza e poi a Venezia, Padova e in tournée. Fra i due spettacoli figureranno le recite in un campello, a giorni alterni, del *Bugiaro* e della *Bottega del caffè*. Un ritorno, dunque, alla tradizione delle recite goldoniane *en plein air* come avevano fatto Simoni, Reinhart, Strehler».

Continua Bosetti: «Mi è parso che dovessimo utilizzare, nell'anno Goldoni soprattutto, la straordinaria scenografia naturale di Venezia. Per dare la giusta respirazione alla pagina di Goldoni, per coinvolgere un nuovo pubblico, per trasmettere il messaggio goldoniano anche agli stranieri. Ma il nostro programma Goldoni non si ferma qui. Avremo ad esempio un ciclo di letture di sue commedie sconosciute, "Goldoni al leggio", e interventi bilingui, in italiano e in francese, sui *Mémoires*, in collaborazione con l'Associazione Critici. E poi gli spettacoli ospiti saranno *Le baruffe di Strehler*; a chiudere la nostra stagione '92-93, avremo la nuova edizione strehleriana del *Campello* e stiamo trattando con il direttore della Comédie Française, Jacques Lassalle, per avere nell'ottobre del '93, in coincidenza con la conferenza internazionale del teatro, il suo allestimento della *Serva amorosa*».

Gianfranco De Bosio, che in questi anni ci ha dato versioni esemplari delle *Donne de casa soa* e dei *Gemelli veneziani*, e che curerà i riallestimenti della *Bottega del caffè* e del *Bugiaro*, la sua prima regia con Bosetti, interviene a sottolineare l'importanza delle *Massere*: «Goldoni è un insuperato analista del mondo femminile, *Le massere* lo provano, mostrano anche la grande energia sperimentale del nostro massimo autore, nonché la sua sbalorditiva capacità di osservare la realtà».

Oltre a Goldoni? «Già in questo biennio — dice Bosetti —, lo Stabile veneziano non trascurerà escursioni senza confini, presso autori di ogni tempo. Ho incluso in cartellone due spettacoli della mia compagnia preparati prima della mia nomina, *L'avarò* di Molière e gli *Spettri* di Ibsen, e poi avremo una novità di Tullio Kezich, *Zeno e la cura del fumo*, che si rifà all'opera di Svevo, ed è in un certo senso la continuazione della sua versione della *Coscienza di Zeno*». □

Il ministro Margherita Boniver, parlando per la prima volta a Taormina era stata chiara: i soldi — come abbiamo già detto — sono pochi e vanno spesi bene; l'era (poco gloriosa) del teatro assistito è alla fine e bisognerà distinguere l'utile dal superfluo. Quali ripercussioni avrà, nelle maggiori fabbriche teatrali italiane, questo discorso dell'austerità (che a noi, nemici del superfluo, non spaventa più di tanto) è presto per dire. Ma una prima tendenza che si nota è questa: reagire ai tagli, all'austerità, al tempo delle vacche magre con spettacoli scaciapensieri, che facciano ridere. Così a Milano, come cura antidepressiva dopo l'infesta estate di Tangentopoli, il Ciak ha aperto la stagione con una rassegna dei nuovi comici proposta, con un titolo alla Boris Vian, *Sarà una risata che vi seppellirà*.

Questa rassegna — alla quale ha contribuito l'Irma, l'Istituto per la Resistenza alla Malinconia che ha la sua *pasionaria* in Lella Costa — ha voluto presentare le promesse o gli emergenti che intendono imitare i Rossi e i Grillo, i Gaspere e Zuzzurro e i Riandino, le Costa e i Gioele, e fare un teatro nel quale non sono più ben chiari i confini fra scena e video, *musical e cabaret*. Franco Pennasilico con *Poesie e angosie*, reduce dalle nottate del Costanzo Show; Antonio Albanese con *Uomo* e Antonio Cornacchione con *Pianto dritto*, un titolo da prendere alla ro-

vescia in quanto è uscito vincitore dal concorso della Zanzara d'Oro: il transfuga di *Drive in* Mario Zucca con dei monologhi, *Madre... che coraggio*, da fare fremere Brecht nella tomba; e poi, con cornice musicale, il vincitore del torneo torinese *Sanscemo* Marco Carena, Stefano Nosei con *Il cantafuori*, parodie di cantautori in voga; la romagnola Caterina Casini (nome o pseudonimo?) con *Curriculum vitae due* e Fabio Fazio e Pier Francesco Poggi, specializzati in interviste per ridere.

Anche il Parioli di Roma, direttore Maurizio Costanzo, propone la cura antidepressiva della comicità. Costanzo non ha mai creduto alla guerra fra teatro e televisione. Ama il teatro: lo fa come autore e, come direttore artistico del Parioli, non trascura occasione per ospitare sul palcoscenico del suo show televisivo le glorie del palcoscenico. Questa volontà e questa capacità di mediazione fra la scena e il video — per le quali ha avuto il Premio Videoteatro '92 di Montegrotto Terme — Costanzo lo ha riconfermate presentando la stagione '92-93 del Parioli: dai primi di ottobre a metà giugno nove spettacoli tutti nella linea — ha promesso — del divertimento intelligente. Il che non vuol dire disimpegno, perché a dare anche soltanto un'occhiata al cartellone ci si rende subito conto che non mancano gli spettacoli nutriti di corroboranti succhi satirici. □

UNA DOPPIA STAGIONE DELLO STABILE MILANESE

STREHLER: COME CELEBRO GOLDONI

La rivisitazione delle Baruffe e del Campiello, l'affresco dei Mémoires e il dimenticato Apatista.



«Chiedo scusa, ma non mi occuperò soltanto di Goldoni». Così Giorgio Strehler concludeva uno di quei suoi interventi sulla stampa, di collera civile, attraverso i quali egli vuole rinsaldare i contatti fra teatro e società. Promessa mantenuta alla conferenza stampa che, interrompendo le prove delle *Baruffe chiozzotte*, ha tenuto al Teatro Studio per presentare la stagione del Piccolo: mentre — ha detto amaro e determinato — si sfasciano un'epoca e un sistema, mentre la tentazione di tutto abbandonare ed andarsene è forte (ecco, tristemente attualizzato, un tema goldoniano, quello dell'esilio) un senso del dovere disposto a rischiare l'illusione impone di restare, di continuare a fare il proprio lavoro culturale per alzare, dove e come si può, un argine contro lo sfascio.

Dunque, Goldoni per fare e dire anche altro. Per realizzare una linea di resistenza contro quegli scalagnati ma pur sempre pericolosi cavalieri dell'Apocalisse del nostro tempo che sono la disonestà, la violenza, l'ignoranza, la stupidità. Goldoni, nel bicentenario della morte, come tempo fisso, e sfolgorante, di un Piccolo Teatro «così piccolo da diventare l'inimmaginabile punto in cui il minimo e l'immenso si toccano». La riconferma di un magistero goldoniano da parte di un grande regista che a settant'anni, con un vigore

che tanti giovani non posseggono, interrompe il confronto con un colosso della poesia di ogni tempo, il *Faust* di Goethe, per avventurarsi nell'arcipelago Goldoni, che ha le misure sterminate di una commedia umana che non conosce confini di tempo e di spazio. Ed ecco allora di infilata, per tutta una stagione destinata a raddoppiarsi, *Le baruffe* che hanno già portato le insegne del bicentenario all'Expo di Siviglia e poi a Madrid, a Londra e a Parigi e che andranno al primo Festival dei Teatri d'Europa di Düsseldorf; l'*Arlecchino* per la settima volta ricominciato affinché Ferruccio Soleri possa arruolare 25 giovani della scuola del Piccolo sugli spalti della libertà e della fantasia; *Il campiello* anch'esso destinato a portare la comicità, la tenerezza e la malinconia di un'epopea plebea in giro per l'Italia e per il mondo, fino a Budapest, Vienna, Amsterdam; e i *Mémoires*, spettacolo del congedo, riflessione di Goldoni su se stesso, di Strehler su Strehler e del teatro sul teatro, ideale campiello della memoria dove s'incontreranno cento attori italiani, francesi, tedeschi, inglesi e studiosi che ragioneranno sulla «fabula» esistenziale del Veneziano, sul suo glorioso pasticcio fra realtà e sogno.

Si dirà che, tranne la versione teatrale dei *Mémoires* (che Strehler chiama lettura scenica in tre serate, legata ad un laboratorio seminariale) le altre

tre imprese goldoniane saranno delle riprese: le *Baruffe* furono rappresentate la prima volta nel novembre del '64 con la Volonghi, la Gravina, la Piccolo e tanti altri bravi attori: ed ebbero il Grand Prix al Teatro delle Nazioni del '66; il *Campiello*, con la Villoresi, la Crippa, la Esdra e la Perego fu tenuto a battesimo nel '75 e la prima delle sette edizioni dell'*Arlecchino*, con il compianto Moretti, è del '52. Ma sarebbe sbagliato pensare che Strehler si limiterà a «rifare» gli spettacoli precedenti: ogni qualvolta ha ripreso a distanza di anni uno spettacolo ne ha fatto una nuova lettura: si vedano le edizioni della *Tempesta*, dello stesso *Arlecchino* o della *Trilogia della villeggiatura*, quella italiana del '55 profondamente diversa da quella tedesca del '74 e francese, alla *Comédie*, del '79. Ogni rifacimento di Strehler è reinvenzione in assoluto; e così — non ne dubitiamo — sarà anche per le riedizioni del Bicentenario.

Una tetralogia che nel pur folto programma delle celebrazioni goldoniane — coinvolgente in larga misura Stabili, compagnie private e teatri, e destinato a culminare in un festival internazionale — si presenta come l'asse portante del Bicentenario. Anche perché gli spettacoli sono già inseriti nei cartelloni delle capitali europee, dell'Ovest come dell'Est, e saranno tenuti in scena anche nella stagione '93-94, dunque al di là dell'anno Goldoni in senso stretto. Mentre la riflessione degli studiosi sui *Mémoires* dovrebbe contribuire — nel quadro di un insieme di convegni culminanti in quello di Venezia dell'autunno '93, patrocinato dalla Cee — a determinare un salto di qualità nella conoscenza dell'uomo e del drammaturgo. Senza contare che il 6 febbraio prossimo, giornata anniversaria, Milano contenderà a Venezia il primato delle celebrazioni, con una festa per Goldoni che durerà fino a notte alta e sarà completata con una mostra e un convegno. Senza contare, ancora, che il cartellone illustrato da Strehler prevede ancora, come ospitalità, *La moglie saggia* con la Guarnieri e la Occhini, regista Patroni Griffi; *L'avventuriero onorato* con la Bacci, la Kustermann e De Francovich, regista Squarzina; *La serva amorosa* della *Comédie* con la regia di Lassalle, spettacoli goldoniani del Katona di Budapest e dei teatri ungheresi e rumeni, nonché una produzione mai son dell'*Apatista* con la regia di D'Amato e l'interpretazione di Franco Graziosi.

A correggere l'impostazione monotematica del Bicentenario avremo la tournée di *Come tu mi vuoi*, con la Jonasson, la produzione al Teatro Studio, adattatore e regista Gilberto Tofano, di *La commedia degli ebrei alla corte dei Gonzaga* di Leone de Sommi Portaleone, nel quarto centenario della morte di questo precursore della riforma teatrale, e ospitalità di rilievo, al Lirico, delle *Troiane* di Euripide con Adriana Innocenti e Piero Nuti, di *Nathan il saggio* di Lessing con la regia di Guido De Monticelli, e del *Teatro canzone* di Gaber. U.R.

A pag. 6, da sinistra a destra: Adriana Asti interprete de «La Maria Brasca» di Testori al Franco Parenti; Umberto Orsini nuovo «Misanthropo»; Piera Degli Esposti in giro per il secondo anno con la carretta di «Madre coraggio» di Brecht. A pag. 7, Andrea Jonasson, pirandelliana Ignota in «Come tu mi vuoi» al terzo anno di ripresa. A pag. 8, da sinistra a destra: Rossella Falk interprete di uno sconosciuto Williams; Alberto Lionello nei panni di Shylock; Ernesto Calindri nel «Pensaci, Giacomo!». A pag. 9, Massimo Popolizio nella scandalosa «Aquila bambina» di Antonio Sxyty. In questa pagina, il nuovo allestimento di Strehler delle goldoniane «Baruffe» collaudate all'Expo di Siviglia.

NUOVE REGOLE PER I FESTIVAL

LUCA DE FUSCO



È con convinto interesse che il Festival delle Ville Vesuviane ha ospitato questo forum sul teatro negli spazi non teatrali: innanzitutto per l'alto livello degli intervenuti, che sarebbero stati ancora più numerosi se un improvviso taglio di finanziamenti non avesse messo in difficoltà la manifestazione dal punto di vista economico, costringendoci ad alcuni ridimensionamenti. La soddisfazione di cui dicevo è comunque data innanzitutto dal fatto di essere riusciti a confermare l'appuntamento e poi perché il tema di questo forum ci riguardava strettamente: la nostra è infatti una rassegna concepita proprio per valorizzare degli spazi, quelli delle Ville Vesuviane del XVIII secolo. Non a caso il festival si è dato come sottotitolo «Progetto '700», intendendo fin dall'inizio che le ville erano non solo i contenitori ma in qualche modo anche i contenuti della manifestazione. È questo naturalmente soltanto uno dei tanti modi che il teatro ha per rapportarsi agli spazi in cui viene rappresentato. Eravamo curiosi di ascoltare altre esperienze per confrontarle al fine di un reciproco arricchimento.

Ho accennato prima a problemi di carattere finanziario che sarebbe ipocrita tenere nascosti. Se infatti può nascere un'Europa dei Festival è importante capire come altri Paesi hanno meglio di noi risolto il problema del finanziamento di queste manifestazioni. In Italia si avverte un gran bisogno di chiarezza, di ordine, di criteri precisi nell'attribuzione delle sovvenzioni. La Francia, per esempio, ha sicuramente meglio di noi risolto questo problema e sarà interessante capire bene in che modo. Eravamo poi anche interessati a conoscere le opinioni di tanti autorevoli intervenuti sulla situazione attuale dei festival italiani, sulle realtà emergenti e su quelle che invece sembrano sopravvivere a se stesse, approfittando di un glorioso passato.

Mi sia consentito anche auspicare una sorta di decalogo del buon festival teatrale; che fissi alcune discriminanti (la promozione del nuovo, il carattere produttivo, una precisa costante tematica, per fare soltanto alcuni esempi) ritenute da tutti ineliminabili per permettere la promozione del teatro attraverso i festival. Ritengo comunque che il mio ruolo fosse più quello dello spettatore che quello del protagonista, e ho quindi seguito con interesse e curiosità questa giornata di confronto e di studio. □

L'INCONTRO DI ERCOLANO SULLE RASSEGNE D'ESTATE

FESTIVAL: DARE UNA ROTTA AD UN BATTELLINO UBRIACO

Troppe manifestazioni mancano di progettualità, sono soltanto contenitori di spettacoli insignificanti - Nell'inflazionato disordine del settore si hanno da un lato rassegne immeritatamente ipertrofiche, finanziate oltre i meriti, e festival che hanno un'immagine culturalmente degna e programmi coerenti ma navigano in cattive acque - Un primo risultato dal dibattito: fare leva sulla memoria di luoghi non teatrali e mettere radici nel territorio.

UGO RONFANI

C'è del disordine, in estate, nel reame di Talia. A contarli tutti, anche quelli minori e di breve durata, i festival sono più di 170, in maggioranza di teatro o di danza. Ciò vuol dire che chiunque sia andato in vacanza ha inciampato fatalmente in un festival. Il che non è male, anzi: meglio uno Shakespeare in saldo d'estate di una vuota serata davanti al video, fra giochi senza frontiere (oltre a quelli della stupidità) e zanzare. Ma il troppo stroppia, come dice il proverbio: al punto in cui siamo l'Italia dei festival assomiglia ad un bel campo di grano infestato dalla gramigna. Troppe rassegne esibiscono patacche culturali o riciclano fondi di magazzino, sono traballanti contenitori dell'inutile, non hanno una ragione di essere oltre a quella di soddisfare qualche ambizione di campanile o qualche interesse di bottega; e ottengono soltanto il risultato di allontanare ancora di più dal teatro gli incauti, sprovveduti spettatori. Assessorati e Pro loco cercano come sanno di favorire la pratica delle «vacanze intelligenti», il che è intento lodevole. Il guaio è che, sovente, non si limitano a predisporre finanziamenti e strumenti operativi, ma pretendono di gestire le rassegne anche dal punto di vista artistico-culturale, direttamente o per il tramite di responsabili usciti perlopiù dal cappello a cilindro delle lottizzazioni: e così si prolunga quella «dittatura strisciante» dell'effimero assessorile che ha già fatto tanti danni nel decennio Ottanta, e determinato tanti sperperi.

I COSTI PRO CAPITE

Siamo insomma al troppo pieno delle apparenze e al troppo vuoto della sostanza. I festival vengono e vanno, trasportati dalle brezze serali dell'estate (o contrastati — com'è accaduto quest'anno — dai capricci della meteorologia), ma non lasciano traccia. Appena appena qualche relitto che viene poi riciclato nella stagione di prosa. E così molto, troppo denaro va in fumo, senza ragione e scopo. Se ci prendessimo la briga (dovremo farlo) di calcolare il costo pro capite degli sparuti spettatori di certe rassegne estive che a malapena soddisfano la vanità dei promotori, o la demagogia di certi infatuati del populismo culturale (cosa ben diversa da una cultura autenticamente popolare), arriveremmo a conclusioni sconcertanti. Scopriremmo che il teatro — mentre continua a non essere sostenuto nelle sue espressioni e nelle sue strutture vitali — resta paradossalmente, anche se non soprattutto in estate, produttore di sprechi. Il che è cosa grave, perchè si tratta di denaro pubblico: sappiamo infatti che i grandi *sponsor* corrono perlopiù, come mosche al miele, verso le poche rassegne di più o meno meritato prestigio, danno a chi ha già e sono invece incapaci, quasi sempre, di intervenire là dove progetti interessanti o artisti di valore meriterebbero di beneficiare di investimenti culturali.

La premessa per dire — è insieme una previsione ed un auspicio —

che bisognerà prima o poi decidersi, anche qui, a tagliare i rami secchi. Il che sarà possibile soltanto se esisteranno strumenti di valutazione della qualità delle rassegne, se la critica eserciterà con impegno e rigore la propria funzione, se il pubblico sarà più capace di orientare le proprie scelte: il che avviene troppo poco. E se avremo (disillusa richiesta avanzata pro-forma, visto che è d'uso parlare di riforma delle istituzioni e degli strumenti della Repubblica) un governo del teatro oggi latitante.

RAMI SECCHI E TANGENTI

Il disordine è così grave — ripetiamo — che mentre abbiamo da un lato rassegne immeritatamente ipertrofiche, manifestazioni insignificanti finanziate oltre i meriti (non facciamo nomi: ci siamo capiti), altri festival che hanno trascorsi dignitosi, un'immagine culturalmente degna e programmi coerenti navigano in cattive acque. «Facciamoli con le tangenti, questi benedetti festival», ha detto Giorgio Albertazzi, che ama le provocazioni. Una soluzione che soddisferebbe la moralità pubblica (e, *ad abundantiam*, un certo moralismo oggi di moda), ma purtroppo impraticabile. Soltanto una regolamentazione della questione teatrale nel suo insieme (in questa regolamentazione dovrebbe essere compreso anche il taglio dei rami secchi...) potrebbe assicurare una navigazione regolare al «battellino ubriaco» dei festival. Ma non basta: occorre ormai ripensare globalmente la funzione dei festival, rapportarli ad un quadro di politica culturale, curarli nelle loro immagini, definirli in rapporto ai contesti sociali cui sono destinati ed ai luoghi nei quali si verificano; insomma aggiornare ed approfondire la ragione del loro essere, magari tornando alla fonte, ai ruoli che avevano loro attribuito i Gémier, i Copeau e i Vilar, per poi metterli a fuoco con le nuove realtà della comunicazione culturale e artistica nell'epoca dei media.

Per questo *Hystrio* è stata lieta di associarsi al progetto di Luca De Fusco, direttore del Festival delle Ville Vesuviane, per una riflessione che, partendo dall'esistente, valutando alcune esperienze europee, contrastando l'effimero delle rassegne di basso profilo e prospettando rapporti più vitali fra teatro e territorio, mettesse a fuoco in particolare la valorizzazione dei luoghi non teatrali — città d'arte e ambienti naturali, castelli e palazzi, ville e parchi, chiese e chiostri, quartieri in espansione e fabbriche in disuso — per farne palcoscenici ideali delle rassegne d'estate.

L'incontro è avvenuto l'11 luglio a Villa Campolieto in Ercolano, in coincidenza con l'apertura del VII Festival delle Vesuviane, ed ha avuto il carattere di un *forum*: di una analisi di situazioni del passato e del presente dalla quale erano volutamente esclusi interventi di parte, sollecitazioni particolaristiche, visioni associative o corporative, per dare invece spazio alle idee e ai progetti. Sempre avendo presente



l'influenza che lo spazio ha e deve avere sull'evento teatrale. Avendo avuto il compito di coordinare l'incontro (che ha posto le basi per ulteriori *rendez-vous*, ad esempio intorno ad esperti nella conservazione e nella valorizzazione dei beni culturali, architetti e scenografi), chi scrive può testimoniare dell'impegno con cui i partecipanti hanno affrontato il tema — L'Europa dei Festival — con calibrate relazioni e, nella seconda parte, con un dibattito tanto sereno quanto fertile di indicazioni. In particolare siano ringraziati Jean-Pierre Wurtz, ispettore generale per gli Spettacoli del ministero della Cultura francese, che si è rifatto alle lezioni di Gémier, Copeau e Vilar per parlare della festa teatrale nei suoi valori artistici e civili, ed ha sezionato il «caso Avignone»; il regista polacco Lech Raczak, che ha dato conto dei fenomeni partecipativi via via sviluppatisi nel teatro del suo Paese con particolare riferimento al recupero dei luoghi non teatrali; la docente Maggie Rose, che ha parlato della tradizione e delle realtà festivaliere in Gran Bretagna considerando specialmente la rassegna di Edimburgo, esempio di saldatura fra tradizione e contemporaneità; la regista Daniela Ardini, che ha considerato le particolarità e le potenzialità della regione ligure ed ha esposto personali esperienze di lavoro; Odoardo Bertani, che ha messo a fuoco in una bella esposizione teorica la funzione dello spazio teatrale e non nel determinare l'evento drammaturgico, con una marcata attenzione per i luoghi originariamente destinati al culto; Paolo Lucchesini, che ha proposto un ampio affresco storico-critico delle rassegne estive in Toscana, senza trascurare le ragioni di certe cadute di tensione progettuali; e Paolo Emilio Poesio, cui è toccato il compito di fare la storia ragionata della nascita e dello sviluppo dei festival nell'arco di questo secolo.

L'EROGAZIONE DEL CREDITO TEATRALE

I primi risultati del *forum* di Villa Campolieto vengono pubblicati in questo *dossier*: non per offrire conclusioni intorno ad una questione aperta, ma per ribadire l'impegno a portare avanti la riflessione nei tempi a venire.

I temi posti sul tappeto sono stati invero numerosi. Essi vanno da un approfondimento critico della situazione esistente alla definizione di una mappa dei luoghi storici, architettonici e paesaggistici da trasformare in ribalte d'estate; dal buon uso della memoria culturale per contrastare il degrado del patrimonio artistico all'analisi delle ragioni per cui talune rassegne si mantengono giovani ed altre invecchiano e muoiono; dai ruoli che il teatro pubblico ha nel territorio in rapporto con la programmazione festivaliera all'opportunità di garantire tematicamente l'identità delle rassegne; dalle condizioni atte a garantire adeguati livelli artistici e culturali ai modi di erogazione del credito teatrale.

Non è esagerato dire che dall'incontro di Villa Campolieto è anche emerso — o quanto opportuno! — una sorta di decalogo per il buon uso dei festival: preferenza agli investimenti non effimeri per meglio definire la vocazione e l'immagine; interventi mirati per favorire l'agibilità teatrale di spazi architettonici ed urbanistici; affidamento ad esperti delle rassegne oggi gestiti da troppi incompetenti; preparazione tecnico-didattica dei quadri artistici e tecnici specializzati nell'animazione festivaliera e rafforzamento delle strutture di esecuzione; ridefinizione dei ruoli e degli impegni degli Stabili in rapporto con le rassegne d'estate; intensificazione delle iniziative didattico-promozionali per formare il nuovo pubblico ed accostare chi fa teatro e chi ne fruisce; sostituzione dei cartelloni *fourre-tout* con chiare scelte di programma, scegliendo fra grande teatro di tradizione e drammaturgia contemporanea, questa da incrementare con committenze; razionalizzazione degli scambi teatrali, anche con l'estero, e difesa dell'autonomia delle scelte artistiche, ad evitare le pressioni e le distorsioni degli interventi dei politici e degli *sponsor*. Perché la festa teatrale è una cosa seria, l'occasione per associare al divertimento la cultura e l'arte, per irrobustire la coscienza civile. □

A pag. 11, Villa Campolieto. In questa pagina, intorno a De Fusco, alcuni partecipanti all'incontro sulle rassegne d'estate.

CRONACA DI UN'INTENSA GIORNATA DI STUDIO

LE REGOLE PER IL BUON USO DEGLI SPAZI NON TEATRALI

Se si vuole partecipare alla creazione di un ideale palcoscenico europeo occorre cercare luoghi meno convenzionali, mettere dell'ordine nell'effimero festivaliero e distribuire meglio le risorse che oggi sono disperse - Come ritrovare il senso della festa teatrale e salvaguardare le realtà etniche.

ANTONELLA MELILLI

Il fatto che il Festival delle Ville Vesuviane sia giunto quest'anno alla sua settima edizione, è già di per se stesso un risultato eccezionale per Napoli. Così afferma Pietro Lezzi, presidente dell'Ente per le Ville Vesuviane, a cui si deve il restauro dei luoghi in cui si svolge la manifestazione. Che sono piccoli paradisi, come testimoniano Villa Letizia, Villa Ruggero e Villa Campolieto, la più suggestiva forse, strappate alla fatiscenza di una lunga incuria e restituite all'originario splendore di quelle dimore costruite dai nobili della corte tra il 1738 e il 1770, a fare da fastosa corona alla reggia borbonica di Portici lungo il cosiddetto Miglio d'oro. E che appaiono oggi aggredite dai fitti palazzi sorti sull'onda di un inurbamento selvaggio, tra cui si svelano ogni volta improvvise, come arroccate nel verdeggiante silenzio dei loro giardini. L'affermazione non desta peraltro nessuna meraviglia e anzi se ne colgono immediatamente le ragioni nel plateale degrado di una città sconvolta da cronici guasti.

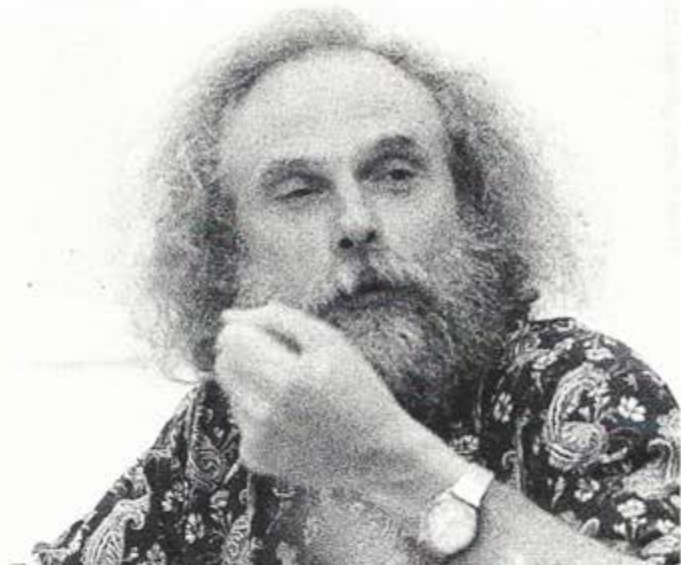
Eppure proprio questa settima edizione vede interrompersi per la prima volta la consuetudine da parte dell'Ente di far fronte a una serie di oneri organizzativi. Cosa che assume una particolare gravità all'interno di un cartellone già annunciato, quando i contratti già firmati riducono al minimo la contraibilità delle spese. Queste le ragioni spiegate dallo stesso Luca De Fusco, direttore artistico del festival, che hanno costretto a ridimensionare spazi e obiettivi del convegno internazionale, svoltosi l'11 luglio a Villa Campolieto. Intitolato a «L'Europa dei festival», esso contemplava infatti accanto alla Francia, alla Polonia e all'Inghilterra anche la partecipazione di Russia, Cecoslovacchia e Ungheria ed è stato concepito da De Fusco, validamente sostenuto dall'apporto di Ugo Ronfani, come un forum spogliato da ogni carattere salottiero, destinato a inserire nell'attuale edizione, articolata intorno a testi inediti o dissepoliti da un lungo silenzio, l'elemento di un'Europa teatrale segnata spesso da una grande vitalità. Ed ha costituito in effetti all'interno del Festival un momento chiave di studio e di riflessione attra-



verso cui esplorare, a livello europeo, le possibili connessioni tra l'evento scenico e lo spazio non teatrale in cui i festival vengono spesso ad operare. Un rapporto, questo, che da sempre gioca un ruolo determinante per il Festival delle Ville Vesuviane, facendone una manifestazione assai particolare nella miriade di iniziative di cui è costellata la nostra estate, proprio per quella sua progettualità mirata che scandaglia nei suoi stessi luoghi, oltre le parrucche incipriate e le damine di bisquit, l'essenza di un secolo raffinato e colto. Come del resto è nella natura stessa del teatro, esplorata dal critico Odoardo Bertani nella sua essenza di avventura umana che in esso s'interroga e si rappresenta,

reinvestendone ogni volta gli spazi ed i significati di rito, di comunicazione e di festa, passando dalle Chiese al sagrato, al teatro di corte, per tornare poi, dopo quell'autentica diaspora laica segnata dal carro della Commedia dell'arte, nello spazio desacralizzato di un teatro all'italiana, che nella sua struttura riflette l'articolazione delle classi sociali. Fino all'insoddisfazione di tempi recenti che vedono il teatro riavviarsi a tracciare nella solitudine e nel rifiuto di formule stanche un percorso storico che dall'uomo e da lui solo può attingere il senso del suo rinnovamento. E che passa anche attraverso un rapporto di spazi e di contenuti, non sempre sentito e ancor meno creativamente vissuto nelle innumerevoli iniziative della nostra estate.

Ecco allora l'esigenza, espressa da De Fusco nel suo intervento introduttivo, di interrogarsi sull'esistenza o meno di un teatro da festival e su eventuali regole di buon uso degli spazi non teatrali. Anche alla luce di un panorama estivo fitto di iniziative, ma terribilmente confuso, che tuttavia, come egli stesso rileva, appare oggi percorso, da Asti, a Todi, a Spoleto dal tema del nuovo e dell'inedito, come a mettere in atto un tacito meccanismo di compensazione rispetto alla scontata ripetitività dei cartelloni invernali. Un elemento, questo, che esprime una possibile funzione di stimolo da parte dei festival all'interno del mercato teatrale, anche alla luce di esperienze che in altri Paesi, per esempio in Francia col Festival di Avignone, ma non solo con quello, hanno realmente contribuito a delineare nuove tendenze e nuovi linguaggi. Mentre da noi le rassegne estive si moltiplicano ponendo semmai un problema di abbondanza che, se da una parte si fa segno di una inesauribile vitalità, dall'altra rischia di confondere ogni linea di demarcazione fra qualità e quantità, improvvisazione e progettualità. Riproponendo i termini di un problema che ancora una volta riconduce ai criteri e alle responsabilità di chi decide della distribuzione delle risorse pubbliche. Ma anche la necessità da parte dello stesso mondo teatrale di pronunciarsi con proposte precise, per evitare almeno di



favorire o avallare l'assenza di una legge che dovrebbe portare un po' d'ordine in un universo teatrale segnato da una sorta di anarchico eccesso.

L'intervento di De Fusco è stato ripreso in più punti da Ugo Ronfani, critico e drammaturgo, il quale ha tracciato con rapide pennellate il dilagare di un effimero festivaliero che con le sue 172 iniziative si stende sull'intera penisola come una rete nelle cui maglie vanno fatalmente a incappare le vacanze intelligenti degli italiani. Un quadro dunque che impone una revisione della politica dei festival, tale da consentire una distribuzione più organica e funzionale delle risorse pubbliche, disperse oggi in mille rivoli anche a danno di iniziative di nobile e consolidata progettualità. Come il festival di Asti, ridotto oggi al bivio ingrato di una faticosa sopravvivenza o di un definitivo naufragio. Mentre a Taormina Gabriele Lavia è costretto a ridimensionare il cartellone, e il neonato Festival delle Ville Tuscolane, in cui Pamela Villosi tenta di riprendere il percorso tracciato alle Ville Vesuviane da De Fusco, si trova fin d'ora ad affrontare le difficoltà economiche e burocratiche da cui è ritualmente mortificato il nostro teatro.

Più che mai necessaria dunque la ricerca di regole che mettano un freno al proliferare di un indiscriminato casual teatrale, e che Ronfani riassume in una sorta di indicativo catalogo. Ponendo in primo piano la necessaria incidenza di un costante impegno culturale, ma anche la formazione di quadri tecnici e artistici specializzati nell'animazione festivaliera, il senso di una identità che non dimentichi la ricchezza delle proprie radici etniche e la necessità di un continuo dialogo fra chi fa teatro e chi ne fruisce nel segno di una sana didattica. Ribadendo peraltro il richiamo a una libertà d'iniziativa che spesso tende a farsi condizionare, come a Spoleto, dai finanziamenti pubblici e dalle pressioni degli sponsors.

Indicazioni perfino ovvie, spesso disattese nell'allegro balletto dell'Italia festivaliera. E comunque basilari per un buon uso degli spazi non teatrali, necessari per scoprire nell'articolazione con questi palcoscenici anomali nuove sollecitazioni autenticamente culturali, in grado di offrire al pubblico un più nobile e mirato livello di fruizione del tempo libero. Contribuendo peraltro a quel Teatro d'Europa che non può essere, come è

stato in fondo finora, una somma di scambi politico-diplomatici, ma che deve crescere nell'esaltazione costante dei valori di tradizione e di ricerca teatrale dei diversi Paesi. In questo senso l'istituzione festival, ormai diffusa dappertutto, può contribuire costruttivamente a disegnare un ideale palcoscenico europeo, valorizzando il proprio patrimonio architettonico e offrendo nuovi spazi per un teatro che, sull'esempio della rassegna delle Ville Vesuviane, realizzi una creativa sinergia di contenitori e contenuti. Un teatro infine che sappia ritrovare nella sua memoria storica il senso di una festa teatrale che la lezione di Gémier, di Copeau e di Vilar ha portato in Francia al suo sbocco più autenticamente popolare e democratico. Come ricorda Jean Pierre Wurtz, Inspecteur Général des Spectacles au Ministère de la Culture, nel suo intervento intitolato *Le théâtre comme fête artistique et civique: Firmin Gémier, Jacques Copeau, Jean Vilar. L'exemple du Festival d'Avignon*.

I RISCHI DI AVIGNONE

Compagno di strada dell'attuale ministro Jack Lang, direttore in passato di un teatro pubblico e soprattutto innamorato fedele del Festival di Avignone, egli ha messo in rilievo infatti l'impegno civile di questi autentici apostoli del teatro che, con diversa impronta, più generosa e anche un po' populista in Gémier, più intima e artisticamente rigorosa in Copeau, portavano la magia della festa teatrale nelle piazze e nei villaggi della provincia francese. Coniugando la ricerca di nuove fette di pubblico con l'esplorazione di nuovi spazi e nuove espressioni che l'alto impegno morale ed artistico di Vilar farà confluire nel Teatro popolare nazionale ereditato da Gémier e nell'avventura del Festival di Avignone, nato come *Semaine d'art* alla triplice insegna della festa, della cerimonia e del servizio pubblico. E impegnato fin dall'inizio con quella Cour d'honneur del Palais des Papes, che ne costituisce il cuore. Un luogo temibile e una sfida permanente dal punto di vista teatrale proprio per la sua forte impronta storica e architettonica. Ma anche spazio di grande suggestione estetica, che la creatività di artisti, scenografi, architetti ha trasformato gradualmente fino all'attuale assetto di teatro elisabettiano de-

stinato ogni anno a un rinnovarsi di eterna fenice. Negli anni intanto la festa ha invaso chioschi, cortili, cappelle, coinvolgendo l'intera città nella grande cerimonia del teatro. Per spingersi ancora oltre, a quelle cave di pietra in cui Peter Brook sembra cercare un nuovo spazio fuori dalla città teatro e che vedono concludersi l'epopea del *Mahabharata* coi colori dell'alba e il risveglio del sole. Ma, proprio perchè entusiasta, lo sguardo di Wurtz non si lascia sfuggire le ombre e i rischi della straordinaria avventura di Avignone, sottolineando accanto alla sua eterna giovinezza gli effetti catastrofici di una speculazione che fomenta il proliferare incontrollato di iniziative e accanto al gigantismo la mancata istituzionalizzazione di un'effervescenza creativa che non riesce a mutarsi in qualcosa di meno occasionale.

I rischi di uno spazio di forte segno storico o architettonico, capace di sovrastare l'evento scenico che in esso si svolge, trova una conferma nelle parole del regista polacco Lech Raczak, direttore del Teatro Osmego Dnia, in cui la ricerca di spazi non teatrali s'intreccia con le pressioni di un autoritarismo che fino a ieri ha costretto gli artisti a cercare sempre nuove scappatoie per potersi esprimere. In questa ottica infatti s'inserisce il risvolto sconcertante, da lui segnalato, di un teatro all'aperto capace di fagocitare e rendere nullo il grido di protesta di un uomo che si dà fuoco. Come è accaduto a Varsavia nel 1974, nel corso di uno di quegli spettacoli organizzati dallo Stato con intenti auto-celebrativi, a cui il pubblico era perfino forzato a partecipare. Ma anche quell'agire all'interno delle chiese, rimaste, al tempo dello stato di guerra dichiarato da Jaruselzkij, l'unico spazio indipendente in cui poter realizzare degli spettacoli. E tuttavia prima di tutto simbolo di una religiosità fortemente sentita dal popolo. Tanto da costringere l'artista a lottare con l'incombente sacralità dell'edificio, riuscendo paradossalmente ad avere il sopravvento quando gli opponeva la laicità dell'evento scenico.

Accanto a questa esperienza così particolare, gli spettacoli realizzati dall'Accademia Ruhu nei cortili dei caseggiati popolari sulla base dei problemi degli abitanti stessi, precedentemente discussi con loro. Un'esperienza sorprendentemente affine a quella, assolutamente unica, del nostro Monticchiello. E infine, con l'Associazione teatrale



Gardzienice, che opera peraltro anche negli spazi tradizionali, gli spettacoli nei villaggi, accompagnati da una ricerca folkloristica che poi viene utilizzata per altre realizzazioni. Infine, ad opera di altri gruppi, la spettacolarizzazione di interi piccoli villaggi, sulla via di una ricerca che in Polonia coincide col rischio dello spazio nuovo, non supportato dalla sicurezza della tradizione, a cui peraltro le mutate condizioni politiche sembrano oggi aprire le più ampie possibilità.

IL POPOLO ATTORE

In qualche modo attinente al tipo di drammatizzazioni sperimentate in Polonia è lo spirito del Workshop City Festival avviato nel 1988 a Derry, nell'Irlanda del Nord, di cui ha parlato nella sua relazione la ricercatrice inglese Maggie Rose. L'iniziativa è nata infatti con l'intento di coinvolgere nel festival la popolazione stessa e si è avvalsa di artisti come Lecoq, Peter Shumann e altri provenienti da diversi Paesi, chiamati a lavorare insieme a piccoli gruppi di cittadini e attori professionisti sul materiale raccolto attraverso una serie di interviste agli abitanti del luogo. I racconti, elaborati e drammatizzati, vengono quindi presentati nella piazza centrale, dove la gente ha la possibilità di imbattersi nella rassegna alla cui realizzazione essa stessa ha contribuito. Accanto a questo, a Cardiff, con Magdalene 86, il primo festival internazionale dedicato al teatro della donna, che, accanto a una ricca rassegna di testi scritti e rappresentati appunto da donne, vede scultrici, attrici, pittrici partecipare a un laboratorio di evidente intento sperimentale e, per sua stessa natura, destinato a un luogo non teatrale, attraverso cui esplorare l'eventuale diversificazione di un teatro tutto al femminile.

Questi i giovani festivals inglesi affiancati in anni recenti a quello ben più noto di Edimburgo, costituito attualmente da una parte ufficiale e da un'altra, più recente e di più evidente vocazione sperimentale, chiamata Fringe, che ha contribuito non poco alla trasformazione del teatro inglese del dopoguerra, fungendo spesso da trampolino di

lancio per artisti ancora sconosciuti. Mentre la ricerca di spazi alternativi, iniziata già nel 1948 con l'utilizzazione dell'Assembly Hall, che ha accolto tra l'altro l'*Orlando furioso* di Ronconi e una suggestiva messinscena di ambientazione viennese de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, si è estesa nel tempo fino a coinvolgere l'intera città, dal palazzo del ghiaccio, alle chiese, ai parchi e perfino alle isolette vicine alla costa, dove in anni recenti Carlo Quartucci ha realizzato uno splendido *Macbeth*.

Davanti a situazioni di questo tipo l'Italia ha realmente molto da imparare, nonostante la presenza di iniziative assai valide, ricordate dal critico Paolo Emilio Poesio, che già all'inizio del secolo riconquistavano negli spazi aperti di Fiesole o di Siracusa la dimensione della festa teatrale. E che hanno dato col Maggio musicale fiorentino, organicamente articolato in danza, concertistica, opera e teatro drammatico, il primo vero festival italiano. Mentre già con la scelta dei luoghi, il Giardino di Boboli, il Chiostro di Santa Croce, Campo San Zaccaria e Campo San Trovaso si avviava, a Firenze come a Venezia, il discorso di una funzione attiva dello spazio architettonico sull'opera in esso rappresentata. Un discorso ripreso dopo la guerra con un pullulare di iniziative, alcune delle quali si protraggono ancora ai nostri giorni. Dalle Feste teatrali dell'Istituto del Dramma popolare a San Miniato, all'Estate fiesolana, al festival internazionale di prosa all'interno della Biennale di Venezia. E naturalmente al Festival dei Due Mondi, fondato da Menotti quasi contro gli spoletini e mutatosi poi in un reale incremento per il turismo della città. Mentre a Firenze la rassegna dei teatri stabili contribuiva al dibattito fra teatro pubblico e privato, facendo confluire nella capitale toscana la testimonianza dei livelli teatrali raggiunti nel mondo. Da allora una folta schiera di festival, alcuni as-



sai mirati, come quelli di Asti o di Fondi, e, appunto, quello delle Ville Vesuviane, con quella interdipendenza di spazio ed evento scenico che potrebbe sottrarre a una morta musealità tanta parte del nostro patrimonio architettonico, restituendolo alla vita attraverso quella festa dello spirito che non può non essere il teatro e che in fondo già si annida nell'antica matrice latina dello stesso termine di festival.

TOSCANA DEI TEATRI

In qualche modo complementare a quella di Poesio l'analisi di Paolo Lucchesini, critico de *La Nazione*, ma anche drammaturgo e operatore teatrale, il quale si sofferma sulla sua Toscana sottolineando la contraddizione di una città come Firenze, che, dopo aver dato i natali al già citato Maggio, oggi ormai una stagione come le altre, e alla Rassegna dei Teatri stabili, un autentico faro culturale, strangolato per ragioni di faida da una politica, tuttora brilla per l'assenza di un suo Teatro stabile. Ma in compenso ha visto intorno a sé l'effervescenza festivaliera di una regione depositaria di ben 12 iniziative. Tra cui il pluricitato Monticchiello, fatto eccezionale e autentico psicodramma di un paese intero, ma anche l'interessantissima esperienza dei ragazzi di Rifredi. E accanto a queste naturalmente altre manifestazioni, di cui va segnalando lo stato di salute non sempre promettente. Da Volterrateatro, nata nel segno di Gassman e poi passata, con peggior linea, al teatro alternativo, alla Versiliana che ha avuto un momento di grande luce con gli spettacoli di Giancarlo Sepe nella villa



del poeta, all'Estate fiesolana, appena commissariata e ormai semimorta. E, mentre parla con entusiasmo della giovane iniziativa del Festival mondiale di drammaturgia fra Siena e il Chianti, che ha riunito quest'anno 10 autori di grande risonanza internazionale ad allestire essi stessi i loro testi inediti, manifesta la sua impressione che esso dovrà probabilmente emigrare altrove. Ma intanto segnala a livello propositivo l'utilizzo del piccolo anfiteatro di Roselle, afflitto dalla sordità maremmana oltre che da gravi problemi logistici.

Contro l'effervescenza dispersiva e il pessimismo della Regione Toscana, il pressoché totale immobilismo della Liguria, dove esiste peraltro un forte Teatro stabile. Ma dove, come spiega la regista Daniela Ardini, l'uso di spazi alternativi si scontra con una certa ottusità degli enti locali e con l'esiguità dei finanziamenti, oltre che con una concezione dello spazio non teatrale come pura cornice passibile di accostamenti insensati. Sicché l'unica eccezione sembra il Teatro della Tosse, che ha realizzato al Forte Sperone di Genova un percorso sui tarocchi e quest'anno vi torna con una rielaborazione delle coppie di amanti celebri. Mentre il Palazzo Ducale di Genova, adattissimo a ricerche di interazione fra spazio e testo, è reso inaccessibile dalle cifre esorbitanti richieste per l'affitto delle sale e del porticato dal Consorzio che lo gestisce. E quasi sconosciuto rimane a Genova l'ex Albergo dei Poveri, uno degli spazi più suggestivi e articolati del barocco genovese, dove peraltro la regista ha messo in scena un'opera di Anton Giulio Brignole, in una sorta di circolarità che vedeva ospitare nell'antica costruzione il testo di uno dei suoi nobili fondatori. Qualche speranza intanto sembra venire dall'Associazione Dimore storiche della Liguria, intenzionata a promuovervi manifestazioni culturali, da cui non dovrebbe essere escluso il teatro. Mentre più concrete possibilità di attuazione appaiono riferite al Progetto Luni, che prevede un organico utilizzo degli insediamenti preistorici e del sito archeologico, anche in vista di una valorizzazione turistica della zona, attraverso una serie di mostre, convegni e spettacoli teatrali attinenti



al mondo antico.

Decisamente combattivo invece e animato da un'indomabile vitalità napoletana invece l'intervento del critico teatrale de *Il Mattino*, Enrico Fiore, lucidamente consapevole del degrado in cui versa la sua città, amatissima un tempo da artisti e da poeti e abbruttita oggi da piaghe incancrenite. Ma soprattutto uomo di cultura che nel teatro crede come arma capace di risvegliare la consapevolezza e la reazione della gente. Confortato peraltro in questa fiducia da un episodio di tanti anni fa, quando, davanti allo spettacolo di

Bruno Cirino su Rocco Scotellaro, un paese intero di braccianti, molti dei quali disoccupati, decise di reagire per scuotersi di dosso, riuscendoci pienamente e in maniera non episodica, una sorta di feudatario, proprietario di tutte le terre e da sempre sindaco del paese. Napoli, egli osserva, è un terreno di scontro fra una tradizione sentita, ma non più praticabile in termini di quotidianità, e i miti consumistici veicolati dalla tradizione. Ma possiede al tempo stesso la potenzialità di un avanzamento che solo nei punti di maggior frizione può evidentemente verificarsi.

In questo contesto l'impatto del Festival delle Ville Vesuviane, con la cifra raffinata dei suoi luoghi e del suo progetto '700, assume un segno eminentemente politico, che non può non avere una manifestazione teatrale che si svolga nell'area campana e nell'hinterland napoletano in particolare. Un senso politico inteso tuttavia nel suo significato più alto, non partitico, che altrimenti s'impiglierebbe nelle reti della demagogia e degli interessi, e che può esprimersi oggi solo nel segno di una alterità, opponendo al massimo degrado urbano e sociale del territorio la massima raffinatezza rappresentata dal festival e innestando una carica dirompente all'interno di una situazione profondamente inquinata nelle sue tradizioni, nei suoi miti e perfino nel suo tessuto verbale. Le Ville Vesuviane sono infatti l'esatto contrario dei palazzi fatiscanti che le circondano e il teatro che ne fa rivivere le strutture raffinate acquista la potenzialità di una bomba pronta a deflagrare. Ma proprio perché il festival non sia terreno di pochi, che vi giungono per lavoro o per passione, occorre innanzitutto renderne più facile l'accesso. In questa direzione guarda la proposta concreta di far ripristinare l'antico porto borbonico, che avrebbe il doppio effetto di saltare a piè pari i mostruosi ingorghi del traffico napoletano e di incoraggiare la gente a partecipare alla rassegna. In modo da far divenire il festival un fatto di massa e da provocare quell'esplosione da cui possa avviarsi un processo rigenerativo all'interno di questa travagliatissima parte d'Italia. □

IL DIBATTITO SULLE RELAZIONI A VILLA CAMPOLIETO

Al pettine il nodo del credito teatrale e l'influenza degli sponsor sui festival

L'intento del Convegno realizzato a Villa Campolieto era quello di analizzare in maniera approfondita, anche alla luce di esperienze diverse, i meccanismi che sottendono alle nostre rassegne estive e di scandagliare le ragioni e il senso del teatro nel suo rapportarsi con degli spazi anomali, non teatrali. Per avviare quindi uno scambio di idee attraverso cui individuare delle linee di comportamento, anche a livello propositivo, all'interno di una situazione teatrale che, se da una parte appare articolata e fin troppo esuberante, dall'altra denuncia una tendenza allo spreco e all'appiattimento culturale.

Bisogna dire che, con un rigore raramente

visto, il dibattito, la cui assenza segna spesso la sterilità dei numerosi convegni che percorrono la nostra Penisola, questa volta c'è stato e anche molto vivo. Animato soprattutto dalla consapevolezza di un pugno di studiosi di poter contribuire a chiarire, e forse anche a cambiare un poco, la confusione che avvolge il nostro panorama teatrale. Su cui peraltro i tagli ministeriali sembrano incomberare con la cecità della dea Fortuna, pronta a colpire grano e gramigna. E il denaro infatti, tema eterno in cui s'impastano il nostro teatro, ha traversato più o meno tutti gli interventi, coi riflessi di criteri distributivi spesso sconcertanti. Anche alla luce di un elemento, spesso trascurato, ma messo invece in ri-

lievo da Luca De Fusco. Quello cioè di uno spreco che viene, sì, da una dispersiva e non oculata distribuzione dei fondi, ma che raggiunge proporzioni molto più vaste se si pensa all'enorme accumularsi di interessi passivi da pagare alle banche determinato dal ritardo dei finanziamenti. Un punto chiave, questo, che fa riflettere sui meccanismi attraverso cui la politica del credito teatrale attuata dalla Banca nazionale del lavoro viene ad alleviare momentaneamente le nostre fabbriche teatrali. E sarebbe forse illuminante, come osserva Ronfani, fare un'indagine, a cui egli stesso vorrebbe potersi impegnare, magari riferita agli ultimi dieci anni, degli interessi passivi che il teatro ha pagato

a questa megacostruzione invisibile, per vedere cosa si sarebbe potuto fare. Probabilmente non ci sarebbe oggi una polemica sui costi di Ronconi, perché ci accorgeremmo che gli interessi passivi avrebbero coperto ampiamente decine di *Ultimi giorni dell'umanità*. E non ci sarebbero la provvisoria e il dissesto che, in assenza di una sana politica finanziaria, ostacolano la possibilità di una seria programmazione e, ancor più, un buon uso degli spazi non teatrali. E forse neppure la mendicizia cronica del teatro sperimentale, dovuta alla mancanza di mezzi sufficienti per sfondare il muro dell'indifferenza e affermarsi in quanto entità teatrali. Mentre alla luce di questi dati sarebbe forse utile trovarsi l'anno prossimo con un incontro sul credito teatrale come matrice di tante perversioni del nostro teatro, per contestare con dei fatti l'attuale politica distributiva.

STATO E SPONSOR

Il tema del denaro, usato da noi in maniera così condizionante, assume poi aspetti ancora più assurdi rispetto ad altri Paesi dove si attua una più sana regolamentazione delle sovvenzioni pubbliche. Come in Francia, dove non esiste l'ansia di sapere, a manifestazione già avvenuta, se e in che misura lo Stato contribuirà coi suoi fondi. Gli stanziamenti vengono decisi infatti prima che il progetto, la cui responsabilità è affidata ai gruppi, venga attuato. Anche se le sovvenzioni non vengono erogate tutte insieme e, solo per alcuni festival, 10 in tutto, tra cui Avignone, è previsto l'intervento diretto del ministero della Cultura. E assai marginale è l'intervento dei privati, i quali peraltro non sono dei filantropi. Per cui, come sottolinea Wurtz, è un errore pensare che vogliono venire in soccorso del teatro. Come del resto dimostra il caso, più volte ricordato, del Festival di Spoleto, che pure ha avuto dei meriti in passato e che oggi subisce una sorta di infeudamento da parte del capitale privato con un inesorabile condizionamento di scelte e un'evidente perdita di qualità. Nè Stato nè sponsor costituiscono dunque una garanzia seria per il teatro e, visto che i tagli ci devono essere, che si taglino i rami secchi, quelle manifestazioni che forse rimangono sconosciute proprio perchè non hanno alcuna progettualità nè alcuna autenticità culturale. Privilegiando quindi il tema originario di iniziative mirate capaci di coniugare l'impegno artistico e la fruizione estiva degli eventi teatrali.

SPAZI CLASSICI E DIVERSI

Accanto a queste riflessioni, l'elemento, curioso ma anche indicativo di quel rapporto inversamente proporzionale, colto da De Fusco, tra presenza di un forte teatro stabile e assenza di altre iniziative e viceversa. Come si nota in Liguria, ma si potrebbe evidenziare anche in Lombardia, dove sovrasta la presenza del Piccolo Teatro, e anche nel Veneto, dove tuttavia emerge il coraggioso tentativo del Mittelfest. Mentre in Toscana, ma anche in Campania, alla mancanza di un teatro stabile, si accompagna, sia pure con alterne sorti e diverse connotazioni, un'effervescenza che sembra costituire un effetto compensativo di qualcosa che non c'è nel corso della stagione invernale. Offrendo peraltro interessanti elementi di riflessione



sulla vitalità di un Paese che alla fine si mostra capace di inventare dei sostitutivi attraverso cui supplire alle carenze dello Stato. Come conferma peraltro lo stesso Festival delle Ville Vesuviane, che ha avviato la sua programmazione con Marivaux, ottenendo inattese risposte di gradimento che ben depongono anche a livello di valore educativo di scelte non ripetitive. Ma in effetti, se pensiamo all'incidenza sociale che, sia pure ostacolando, lo Stato polacco riconosce al teatro, ci accorgiamo che da noi esso è libero per assenza e non viene proprio tenuto da conto, sì che realmente possiamo dire con De Fusco di essere orfani dei nostri oppressori. Non certo per nostalgia del passato, ma per rivendicare al teatro almeno lo stesso peso e la stessa valenza culturale dei musei, di cui, anche se passivi, nessuno si sogna di negare l'utilità. Perché la perdita di un Goldoni o di un Marivaux è una perdita definitiva e irreversibile di un bene che appartiene al nostro patrimonio culturale. Del resto nei Paesi dell'Est, come sottolinea Lech Raczak, la dimensione sociale del teatro è il pubblico stesso a crearla, leggendo lo spettacolo, anche classico e perfino contro le intenzioni del regista, come un testo attuale attraverso cui avere informazioni e risposte che non può ottenere altrimenti. Mentre la tensione si allenta quando il sistema cade, perchè al di là delle sovvenzioni rimaste uguali, l'interesse per il teatro diminuisce, sostituito da giornali e televisione. E a sua volta appare colpito dall'incontestabile prevalere sulla nostra scena di un teatro classico fatto nei luoghi tradizionali oppure in spazi architettonici di grande valore storico ed estetico. Mentre infatti in altri Paesi d'Europa, come la Germania, la Svezia, la Francia, l'Inghilterra, esistono spazi diversi, anche industriali, che ospitano gruppi di ricerca e teatri classici che vogliono mettere in scena in modo diverso una drammaturgia tradizionale, in Italia sperimentazione e teatro tradizionale restano divisi in una separazione abissale che si ripropone anche nello spazio all'aperto senza che i due mondi abbiano mai un punto comune d'incontro. Come invece ac-

cade a Edimburgo. Del resto tutto questo è comprensibile, perchè la sperimentazione in Italia è arrivata tardi. Tuttavia, come ricorda Bertani qualcosa si muove e anche in Italia esistono oggi, a Parma e a Milano, degli spazi attrezzati per poter realizzare spettacoli di impostazione non tradizionale. Ma in effetti il rapporto con lo spazio è solo un elemento di un più ampio problema di linguaggio, in cui convergono la parola, il movimento, il colore, e che l'incertezza e i ritardi nelle sovvenzioni contribuiscono a frenare in favore di scelte consolidate. Grava peraltro sul nostro teatro anche la mancanza di figure specifiche, tra cui quella dell'Ispettore del Teatro, come è Jean Pierre Wurtz, che da tecnico e da uomo di cultura va a verificare i contenuti, tanto trascurati da noi, del progetto da finanziare. E quel che occorre realmente è tentare una rifondazione del teatro anche sulla scorta di quella dialettica incrociata tra festival e teatri stabili colta da De Fusco, che indica l'emergere di una domanda di teatro, non incoraggiata dallo Stato, che dovrebbe costituire invece il nerbo di una politica del rinnovamento del pubblico.

Quanto al futuro del Festival delle Ville Vesuviane, su cui giustamente, stando su quell'autentico vulcano che è Napoli, s'interroga De Fusco, esso appare ricco ancora di molte possibilità, come risulta dai pareri e dalle sollecitazioni espressi dai convegnisti. Il Progetto '700 su cui esso si basa può divenire infatti una sorta di cartiglio che ne conservi l'immagine mirata, non effimera, accogliendone al tempo stesso contenuti più articolati. Inserendo testi settecenteschi di particolare rilievo all'interno di un programma più variato o attingendo per la scena alla stessa letteratura dell'epoca. Ma anche, in maniera più interessante per l'attinenza con quel discorso sul degrado fatto da Enrico Fiore, guardando a questo secolo tra una modernità di oggi e una tradizione lontana sul tema di una civiltà caduta. Giocando il '700 contro i suoi stessi spazi sull'esempio del teatro nelle Chiese. Ma anche pensando ad eventi teatrali che facciano rivivere movimenti storici e culturali contro il '700 di corte e facendo del suo stesso repertorio, colto nei suoi momenti di evoluzione e di crisi, materia di una feconda dialettica teatrale che può espandersi verso conclusioni molto avanzate. Come la nascita di un *vau-deville*, inteso nella sua accezione filologica di commedia d'intrigo che da Marivaux si protende verso il dramma borghese dell'800. Senza dimenticare peraltro il terreno degli interscambi che contribuirebbero a una politica del '700 europeo. E senza contare la possibilità di promuovere attraverso autori come Cerami o Manfredi una riscrittura moderna di testi settecenteschi.

Ma intanto per la prossima edizione, dedicata al bicentenario goldoniano, chissà che non possa ripetersi a Villa Campolieto, come ad Avignone, l'incanto di un cielo che si sveglia col grido delle rondini a dissolvere nella fusione di realtà e finzione la festosa magia di una lunga notte Goldoni. Antonella Melilli

A pag. 14, Luca De Fusco. A pag. 15, da sinistra a destra, Jean Pierre Wurtz, Lech Raczak. A pag. 16, dall'alto in basso, e da sinistra a destra, Maggie Rose, Paolo Lucchesini, Paolo Emilio Poesio. A pag. 17, Daniela Ardini. In questa pagina, Odoardo Bertani.

LE LEGGI ANTICHE DELLA LITURGIA TEATRALE

OCCUPAZIONE DELLO SPAZIO: IL PRIMO RITO DEL TEATRO

«Oggi convivono la scena collaudata e quella effimera: importante è che la sala ornata, la costruzione fornita, il capannone sorretto da tubi non dimentichino che, fuori, c'è l'uomo e che, dentro, di lui si deve parlare».

ODOARDO BERTANI

Il teatro è — come preambolo al proprio esistere — occupazione di spazio e sua identificazione. È sua lettura ed epifania, non sua illustrazione, però.

Neanche le pitture rupestri ne erano state decorazione, perché già in esse vi era un messaggio del reale e forse una esorcizzazione delle forze che vi si misuravano; ma il teatro va oltre, perché nello spazio fermato e dominato immette una vita non data e certificata, ma, in quanto evento — e ipotesi — viva e discussa. Esprime, insomma, tutta l'ambiguità dell'essere, nell'atto accanito di metterlo in gioco. L'occupazione dello spazio da parte del teatro è il suo primo gesto, con la volontà di conferirgli una forma. Perciò è un atto di ragione. Non soltanto lo delimita e lo circoscrive, ma lo consacra, recingendolo, come area sacra, e pertanto la sua è una celebrazione rituale, è una liturgia per onorare l'uomo come creatura portatrice di un destino.

Gli animali e le cose sono di altre arti: il teatro vuole solo sempre l'uomo. Di cui è la religione, di cui si gloria anche quando lo bestemmia. E vien naturale, allora, citare Giovanni Testori e la sua drammaturgia della lacerazione e dell'antinomia. Ma questo spazio si fa anche segno di una sofferenza, di un insoddisfaccimento del teatro di sé. È vero, vi sono epoche in cui il teatro si lascia certificare a sua volta da uno spazio consolidato (il teatro greco, il teatro all'italiana) e pur benissimo si adatta a leggere e ad onorare — a sua volta — lo spazio.

LE MASCHERE E IL SACRO

Ma accade che, dialetticamente, poi esso non gli basti e cerchi nuove sillabe. Che lo superi, ne debordi, lo ignori e lo distrugga. Perché il teatro è movimento dello spirito, e una galassia che traccia una storia, e il tempo la vuole in espansione. Tanto che il teatro, dopo avere disseminato di segni questo tragitto, consegnandoci un mondo popolato di fabbriche teatrali — che ora laicamente veneriamo come monumenti pur sempre fungibili, non bastando le migliaia di anni a capovolgere l'uomo e i suoi modi d'essere, di sapere, di interpretarsi e di comunicare — le ha poi mutate e continua ad inventarle.

Si potrebbe perfino arguirne un indebolimento di fede in se stesso, sino ad inferirne uno sfilacciamento del valore di assemblea, di comunità alla base di un teatro che abbandona il suo volto liturgico ed esce dalla chiesa (*ecclesia* vuol proprio dire adunanza di popolo unito nella stessa fede), non però rinunciando alla sua etimologia indoeuropea, che vuole il termine *chiesa* derivare da *ekkalein*, che vuol dire chiamare: dove è superstita tenacemente un riflesso del concetto di «chiamare», di dare voce, di trasmettere.

Esce di chiesa, ma di poco. Le volta le spalle, ma le resta legato da un cordone ombelicale preciso. Lascia al rito la sua purezza, ma non si fa controcanto: e, piuttosto, lo traduce.

Se ne libera, sì, ma restando in quell'ambito di cultura. Lo parafrasa con la parola domestica, con le spalle assicurate dalla sagoma dell'edificio ecclesiastico, garanzia d'ogni protezione e salvezza. La *societas* ha però preso gusto a farsi sapere, a dire con parole timida-

mente diverse, ma profondamente sue, a manifestare i suoi sentimenti e le sue meraviglie, nonchè la nuova capacità di affabulazione, di ricreazione del mito. Il portarsi sul sagrato è un atto di fondamentale rifondazione del teatro, è l'origine di un teatro altro e perfino dissacrante e ostile, col passare dei secoli. Laico e alternativo sino a un certo punto, però; e, per così dire, inconsapevole, se è poi vero che la Chiesa lo governa coi suoi Chierici e le sue Confraternite.

L'insidia sottile sta fuori ed intorno, nel mutante clima culturale che l'Umanesimo e, infine, il Rinascimento vanno determinando, sottolineando la festa rispetto al rito e alla paratritualità, ampliando le cose e i colori, accentrando la forma e l'esteriore sui contenuti e i sentimenti, dilatando i tempi. Ciò però avviene mentre la comunità si perde e l'unità si frantuma nelle corporazioni e i francescani rimangono soli (coi domenicani) a gridare pace. Di più, arrivano i Signori ad accentrare quelli che erano i diritti comunali e a volere manifestazioni a gloria propria e non di Dio. Terzo elemento, la cultura, avendo recuperato la classicità, si volge dapprima ad una imitazione esclusiva, che trova le sue sedi nei collegi e poi, con le Accademie, nelle dimore gentilizie e in sale apposite ed appropriate. Sorgerà poi il bisogno di far godere gli occhi, con feste che il teatro ritrovato altrove vorrà porre in sedi separate, colte e plasmabili per il godimento. Arriva il teatro comico, padrone di un secolo e destinato a perdere addirittura il senso della necessità e dell'identità spaziale: basterà un carro a portare sulle proprie spalle il teatro ed a sciorinarlo dovunque. L'avventura bisecolare — e fondamentale — dei Comici dell'Arte è radicalmente una diaspora laica, una avventura tutta umana; ma soprattutto — sottolinea — un fatto linguistico: è il teatro degli scenari, dell'Improvisato, dei ruoli e delle parti possedute dalla memoria. Dai *tropi* ecclesiastici, dalle parafrasi evangeliche, alle maschere e ai loro *tropi* fissi e ridevoli — garantiti da una nuova certezza di casi e rivelazioni tutte umane — c'è stato un passo di sette leghe.

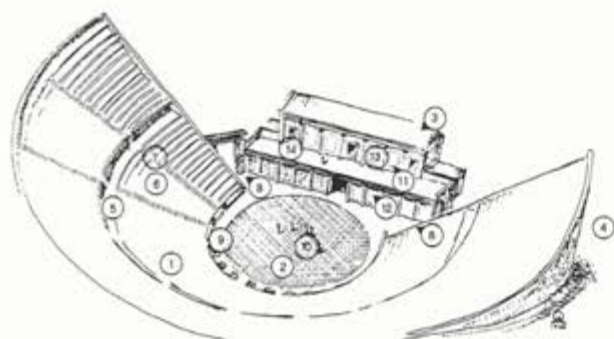
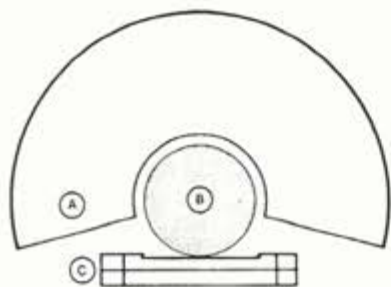
UNA POVERTÀ INQUIETA

Intanto, soddisfatto il popolo, i signori, i colti, si organizzano ulteriormente il loro teatro, e ne contrappongono l'edificio a quello della chiesa: si formula una nuova ufficiatura, da celebrarsi canonicamente nel teatro che sarà detto «all'italiana»: la platea, i palchi, il loggione. La comunità è accuratamente divisa; i destinatari sono altri; i giochi sono complessi. E per qualche secolo, il teatro ormai desacralizzato e definito in una sua prima autonomia, troverà comodo assetto là, dove c'è un ordine ed una disposizione per tutto e sopporterà storie di re e vicende borghesi, tragedie classiche e drammi moderni, commedie e farse: il teatro sarà ancora — seppure con segno diverso — *universale*, leggibile e fruibile sempre.

La sua flessibilità spaziale e la sua sintassi architettonica si sono riformate, senza scompagnarsi e, forse, saranno ancora a lungo finite dagli autori, dagli attori, dai registi e dagli spettatori.

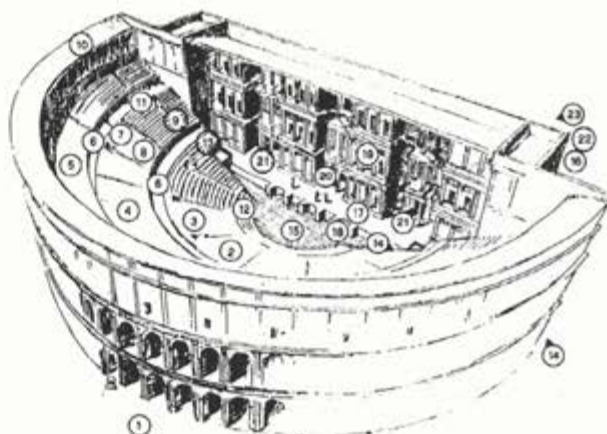
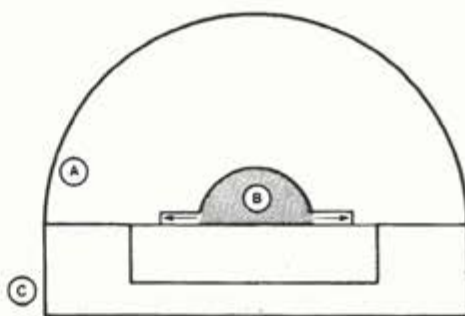
Però, da qualche decennio, circola aria nuova, forse di crisi, forse di insoddisfazione, forse di curiosità.

IL TEATRO GRECO



A - Cavea; B - Orchestra; C - Scena.
 1 - Koilon (cavea); 2 - Orchestra; 3 - Schenè (edificio scenico);
 4 - Analemata; 5 - Diazoma (precinzione); 6 - Kerkides (cunei);
 7 - Klimakes (scale); 8 - Parodoi; 9 - Proedria; 10 - Thy-mele (altare di Dionisio); 11 - Proskenion o Legheion (palco-scenico);
 12 - Pinakes (scene dipinte); 13 - Thyromata; 14 - Porte

IL TEATRO ROMANO



A - Cavea; B - Orchestra; C - Scena.
 1 - Ambulacro; 2 - Maenianum; 3 - Ima cavea; 4 - Media cavea;
 5 - Summa cavea; 6 - Precinzioni; 7 - Balteò; 8 - Cunei; 9 - Scalaria;
 10 - Porticus in summa cavea o in summa gradazione; 11 - Vomitori;
 12 - Proedria; 13 - Tribunalia; 14 - Parodoi; 15 - Orchestra;
 16 - Edificio scenico; 17 - Pulpito; 18 - Frons pulpiti; 19 - Scaenae frons; 20 - Porta regia; 21 - Portae hospitales;
 22 - Aulae; 23 - Postscaenium.

E il teatro ben fatto, il teatro organico e organizzato pare meno indispensabile e meno esauriente e meno assoluto di ieri.

Dico che il concetto di teatro sembra essere stato messo in discussione nei suoi moduli e dunque nella sua trasmissibilità, a meno di trovare nuovi spazi in cui esprimersi.

E, parallelamente ad un'espansione dell'idea del teatro, della pronuncia drammatica, ad una rottura del teatro come struttura e mito, ad un porsi del teatro come progetto e processo, ad un suo rinunciare alla esclusività della parola — al suo primato —, si è sviluppata una ricerca di luoghi che facessero dimenticare il passato, cioè la storia. Il teatro si è tolto mantelli, corone, addobbi; si è fatto povero e inquieto, mendicante quasi, per recuperare poi nuove ricchezze espressive integrandosi degli apporti delle ultime arti e delle ultime tecniche.

La messa in crisi di tanti valori consacrati ha fatto correre il rischio di una obliterazione della parola, che in effetti è stata talora cancellata, talaltra integrata, talora sottoposta — come un ferro rovente — a battiture modificanti a nuova foggia (vedi Testori). E si è ritenuto — o dovuto — compiere tale operazione in luoghi appartati, in officine o laboratori, in luoghi non battezzati, in antri defilati e oscuri.

Il pubblico, qui, è divenuto corporazione di addetti alla ricerca, è diventato conventicola, o setta in attesa preparativa del farsi nuovamente assemblea, cioè coro comunitario. Lo strappo non è per certo stato indolore; il diverso non ha sempre dato frutti, ma quando li ha

dati sono stati anche liberazione del teatro da una soggezione a formule e a forme di evidente stanchezza ripetitiva. Del teatro, grazie all'avanguardia, gli si è snebbiata la coscienza; esso si è di nuovo domandato, ha compreso di doversi nuovamente sapere in una società progredita e afferrata da nuove golosità. Sicché ha preso anch'esso ad impaginarsi diversamente. Gli spazi hanno perso la loro sacralità preconstituita, sono stati consacrati teatro dall'evento, non dalla legge urbanistica ed architettonica.

Come i testi, così i luoghi hanno rivelato il teatro, indipendentemente dalla finalità del loro tracciarsi. Così Remo, con un solco, immaginò Roma.

È dunque, la storia del teatro può leggersi come storia di appropriazioni d'ogni tipo: e in questo suo mangiare tutto sta forse il segreto della sua durata oltre ogni genere, ogni gusto, ogni precisazione di forme, oltre ogni tempo, ogni moda, ogni mito ed ogni assetto sociale. Il teatro muta e plasma, secondo necessità.

Oggi, convivono lo spazio collaudato e lo spazio effimero: importante è che la sala ornata, la costruzione fornita, il capannone sorretto da tubi non dimentichino che, fuori, c'è l'uomo e che, dentro, di lui si deve parlare. Altrimenti, i funerali previsti da Peter Brook saranno due. E la tv non aspetta altro. □

Nelle illustrazioni, da sinistra a destra, pianta e spaccato del teatro greco e romano.

STORIA DEI FESTIVAL D'ESTATE IN ITALIA

L'IMPRONTA DEI LUOGHI
SULLE PRIME RASSEGNE

Spazi architettonici e cornici paesaggistiche hanno influito sulle scelte del repertorio e sulle soluzioni scenografiche - Dalle rappresentazioni en plein-air dell'inizio del secolo ai rigorosi allestimenti di Copeau e di Reinhardt per il Maggio - I campielli per Goldoni, le macerie della guerra e dei terremoti - Attraverso il teatro, il rilancio di ville, castelli, litorali.

PAOLO EMILIO POESIO

È difficile dire chi abbia introdotto per primo in Italia, all'inizio del secolo, il termine festival (o festival, visto che agli italiani di allora il francese era più familiare dell'inglese). Di sicuro, a differenza di tante altre parole straniere, entrate quasi di rincorsa nell'uso quotidiano della nostra lingua, festival ha dovuto fare una lunga anticamera — quarant'anni almeno — prima di assicurarsi la popolarità di cui oggi gode. All'inizio, comunque, il vocabolo venne impiegato a indicare manifestazioni essenzialmente musicali o di musica e danza: tanto che, quando il regime fascista decise di dichiarare guerra a quello che Paolo Monelli chiamò il «barbaro dominio» delle locuzioni straniere, non mancò di farsi avanti il linguaiolo di turno che andando a rovistare nella soffitta delle parole perdute scovò — quale corrispondente di festival — il settecentesco «musicone». Gli venne preferito festival, bruttino ma che aveva il merito di rammentare le radici tardo-latine della parola, *festivus, festivalis*, e con esse il richiamo al concetto di festa.

E festa, «festa del teatro» furono considerate le prime rappresentazioni all'aperto: dall'*Edipo re* che nel 1911 inaugurò avventurosamente il Teatro Romano di Fiesole, ai cicli di spettacoli classici di Siracusa dal 1914 in poi, antesignani di quella febbre di iniziative fiorite, dopo la prima guerra mondiale, un po' dovunque, nelle salse pinete della Versilia fra il Forte dei Marmi e Viareggio, a Roma fra i gloriosi ruderi delle Terme di Caracalla e del Foro di Diocleziano, a Cagliari come a Verona, ad Asolo come ad Agrigento, in Sant'Ambrogio di Milano come a Taormina e via elencando. Uscito dalle sale tradizionali — platea palchi loggione — e dai palcoscenici polverosi in cui la carta e la tela imitavano la realtà, il teatro aveva riconquistato — nella totale rinuncia ai triangoli coniugali, ai drammi a tesi, alla spicciola psicologia ed alla fotografica riproduzione della vita di tutti i giorni — una sua dimensione che era al tempo stesso

antica e nuova. Gli spettatori assistevano, suggestionati, al ritorno di quell'elemento insito nel teatro delle origini e che i secoli, il diciottesimo e più ancora il diciannovesimo, erano andati via via cancellando: la festa, appunto, intendendo il termine nell'accezione maggiore e migliore.

SANTA ULIVA DI COPEAU

Quale influenza abbiano avuto gli spettacoli all'aperto degli anni fra le due guerre sullo sviluppo e le vicende del teatro italiano del nostro tempo non è materia da trattare in questa sede: ma sarebbe assurdo tacere, a questo punto, delle manifestazioni fra il 1933 e il 1940 che possiamo considerare come autentiche premesse ai festival italiani di oggi. Parliamo, ovviamente, del «Maggio musicale fiorentino» che di festival non ebbe l'appellativo, ma che fu in realtà il nostro primo organico festival comprendendo nel suo programma l'opera lirica e il teatro drammatico, la danza e la concertistica, il tutto in esecuzioni eccezionali e, almeno per l'epoca, irripetibili. Già la scelta dei luoghi scenici apriva il discorso sul rapporto fra lo spazio architettonico e l'opera rappresentata — il brunelleschiano Chiostro di Santa Croce per la *Rappresentazione di Santa Uliva*, piazza della Signoria per il *Savonarola* di Rino Alessi, la piazzetta de' Peruzzi per la *Strega* di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, il giardino di Boboli per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare o per l'*Aminta* del Tasso — e ancora l'alto livello delle compagnie drammatiche appositamente formate e affidate a registi di indiscusso valore, a cominciare da Copeau e Reinhardt. Analoga esperienza a Venezia, dove Renato Simoni ebbe buon gioco a far rivivere i personaggi goldoniani in Campo San Zaccaria, in Campo San Cosmo e in Campo San Trovaso, dove poco dopo anche Reinhardt avrebbe realizzato il *Mercante di Venezia*. E a Firenze come a Venezia la sug-

gestione dell'ambiente finì, per ammissione degli stessi registi, con influenzare le forme e i ritmi degli spettacoli, assumendo così una funzione attiva anziché limitarsi a quella puramente passiva di decorazione scenografica.

Passò la seconda guerra mondiale e sembrò spazzare via tanto il teatro tradizionale quanto quello eccezionale all'aperto. Eppure mentre nelle sale rimaste miracolosamente indenni gli attori riprendevano faticosamente il loro cammino, altrove, in centri piccoli o grandi l'arrivo dell'estate coincide con un fervido desiderio di tornare a riportare la parola dei poeti dov'era possibile, fosse anche tra le macerie di edifici crollati sotto lo scroscio delle bombe. Così a San Miniato, in provincia di Pisa, una pattuglia di credenti nei valori dello spirito dava inizio alle «feste del teatro» dell'Istituto del Dramma popolare (che compiono quest'anno la loro quarantaseiesima edizione), a Fiesole prendeva vita l'Estate fiesolana, a Verona nel Teatro Romano risuonava la voce di Shakespeare poi alternata con quella di Goldoni, a Venezia la Biennale riprendeva il filo interrotto degli spettacoli straordinari ordinandoli in un festival internazionale del teatro di prosa, a Siracusa Eschilo Sofocle Euripide riaffermavano l'eternità delle loro tragedie dinanzi a migliaia di spettatori. E la parola festival avvalendosi anche dell'eco che cominciavano ad avere fra noi le notizie di festival stranieri, primo fra tutti quello di Avignone. Accanto, però, alle manifestazioni maggiori si verificò un pullulare incredibile di iniziative minori di alcune delle quali si trova sì e no traccia nelle pagine delle riviste dell'epoca, *Sipario* o *Il dramma*. Era accaduto che qualsiasi piccolo comune in possesso di una chiesa, di un palazzo podestarile, di una terrazza panoramica, pensò bene di sfruttare a fini turistici quella chiesa, quel palazzo, quella terrazza. Senza guardare troppo per il sottile in fatto di registi, di attori e, soprattutto, di testi. Molti dei quali nulla avevano in comune con il luogo scenico in cui doveva-



no essere rappresentati: luogo scenico che, per colmo di ridicolo, veniva anche deturpato da mortificanti conati scenografici. Si trattò, ora che — passati gli anni — possiamo guardarlo in prospettiva, con la debita distanziamento, di un fenomeno molto ingenuo e passeggero. Ma, al momento, il sospetto che il rapporto turismo-teatro degenerasse a scapito dei valori culturali del teatro si insinuò in più di una persona. Al punto che un critico acuto e attento come Massimo Dursi, recensendo nel 1949 il *Troilo e Cressida* di Shakespeare realizzato con incredibile magnificenza di mezzi da Luchino Visconti nel giardino di Boboli per il «Maggio musicale fiorentino» insinuò che lo sbalorditivo kolossal fosse stato frutto di una speculazione turistica. Ed era davvero tutto dire. Anche perchè Firenze non ha mai avuto penuria di turisti. Se mai ne ha avuti anche troppi.

CLASSICI DELL'OLIMPICO

Accanto ai festival estivi all'aperto nascevano intanto i festival intesi a recuperare pubblico al teatro offrendo — come accadde per alcuni anni al Comunale di Bologna — una rassegna dei migliori spettacoli della stagione autunno-invernale: oppure festival che miravano a rivelare allo spettatore, in particolare ai giovani, l'altra faccia del teatro. E nacque così il festival dei teatri universitari, a Parma, città oggi del Teatro Festival. Vi-

cenza assicurò al Teatro Olimpico nuova vita programmando testi classici frammisti talora a testi contemporanei (*l'Amleto* di Bacchelli, *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro) non contrastanti con la mirabile struttura del teatro. Se andiamo avanti nel tempo ci imbattemmo nel Festival dei Due Mondi che Giancarlo Menotti fondò nel 1958 a Spoleto per mettere a confronto la musica, il teatro, la danza della vecchia Europa con la musica il teatro la danza di Oltreoceano (ed ecco il caso di una manifestazione culturale che reca un beneficio al turismo della città ospitante quasi contro, agli inizi, la volontà della città stessa, o almeno in sua assenza). A Firenze, la Rassegna internazionale dei Teatri stabili fu concepita come contributo al dibattito fra teatro a gestione pubblica e teatro a gestione privata nel momento (1958) in cui cominciava a profilarsi la crisi — a tutt'oggi irrisolta — dei Teatri stabili italiani: e in dodici edizioni vedemmo passare complessi di ogni parte del mondo a testimoniare i vari livelli raggiunti dal teatro a gestione pubblica nei vari continenti. Cito questi esempi allo scopo di tracciare — sia pure all'ingrosso — l'evoluzione che andò compendosi a poco a poco nelle funzioni e nei caratteri dei festival in Italia. Un progressivo rifiuto del facile e confusionario eclettismo, la ricerca di una qualità sempre maggiore del prodotto artistico, l'indirizzo anche sperimentale di talune letture registiche sia di testi nuovi sia di testi consacratis-

simi. Oggi possiamo anche sorridere pensando che nel 1968 la regia di Aldo Trionfo per il *Tito Andronico* di Shakespeare all'Estate veronese provocò uno scandalo di notevoli proporzioni, ma anche quello fu un segno di come stessero mutando i tratti fisionomici dei festival. Ma il trapasso da vetrina di spettacoli vagamente consolatori (anche quando confezionati in chiave apparentemente culturale) a occasione di incontri con linguaggi inusitati e magari anche ardui tali da non essere facilmente compresi è stata ed è una strada non priva di ostacoli: e che, pure, andava e va percorsa. Diceva Anatole France che «ogni generazione si accosta ai capolavori delle età passate in un modo nuovo e così comunica ad essi una sorta di immortalità in movimento». È proprio quello che molti nostri festival hanno fatto e stanno ancora facendo.

ATRIDI A GIBELLINA

Si sono verificati casi singolari e significativi in cui la sfera di azione di un festival si è dilatata in campi finitimi: faccio il caso dell'Estate fiesolana che ha visto agire per alcuni anni accanto a sé il Centro internazionale di drammaturgia: e non è da passare sotto silenzio il fatto che l'Istituto del Dramma antico dal quale come si sa dipendono i cicli di rappresentazioni classiche a Siracusa e in altri teatri greco-romani — abbia sentito la necessità di aprire proprio a Siracusa una

scuola d'arte drammatica alla quale attingere forze giovani i registi degli spettacoli classici. Nel contempo abbiamo visto che alla diffusione e all'incremento del repertorio italiano di autore vivente — quel repertorio del quale si parla tanto, senza che poi si constatinò vere e risolutive attenzioni da parte delle compagnie di giro e dei Teatri stabili — hanno dato un apporto alcuni festival, come quello del teatro contemporaneo a Fondi o a quello di Asti Teatro. Nè meno importante è stata la scelta fatta da tempo sia da Santarcangelo sia da Polverigi per un teatro di punta rivolto a un pubblico giovane (non solo per anagrafe, beninteso). Recenti e rigogliosi si sono affermati i festival di Todi e di Narni o quello di Montalcino. Non propriamente festival (nel senso che si affida a uno spettacolo unico, come del resto le «feste del teatro» di San Miniato) ma fatto teatrale propriamente unico non soltanto in Italia, il Teatro Povero di Monticchiello, presso Pienza, dove il popolo stesso del piccolo centro partecipa alla nascita di un evento scenico incentrato sui problemi vivi di ogni giorno, in rapporto al passato. Alla formula classica di vetrina delle migliori produzioni e produttori essi stessi parzialmente, i festival di Borgo Verezzi e della Versiliana (a Marina di Pietrasanta). Ma in questo parzialissimo panorama dei festival italiani dei nostri giorni, occupa un posto di eccezionale rilievo Gibellina con le sue Orestiadi: che ha fatto sentire ancora cupo e vibrante il mito degli Atridi coniugando la drammaticità del luogo scenico con la drammaticità di ciò che simboleggia nella vita della nazione il nome di Gibellina. E se ho lasciato finora da canto il festival delle Ville Vesuviane cui si è affiancato di recente quello delle Ville Tuscolane è stato per ricondurre il discorso a due temi cui ho fatto riferimento fin dall'inizio di questa mia rapida galoppata nel tempo. Alludo al significato che assume in uno spettacolo teatrale nato al di fuori delle perimetrie delle sale storiche, il riferimento allo spazio architettonico di edifici restanti a rammentarci i secoli trascorsi, dimore o chiese che essi siano. Non si tratta di ricostruire pedissequamente scene pseudostoriche, e tanto meno di rievocare tra suoni e luci un mondo che non è più. Quando Jacques Copeau scelse il Chiostro di Santa Croce per la *Rappresentazione di Santa Uliva* sapeva benissimo che l'ingenua favola non era minimamente collegabile a quel chiostro: ma ciò che lo spinse alla scelta fu la possibilità di far coincidere il disadorno misticismo del testo con la purezza altrettanto mistica della creazione del Brunelleschi. Se è vero che il teatro è fra tutte le arti la più vicina alla vita, esso può sottrarre alla funzione quasi museale tanta parte del nostro patrimonio architettonico per ridarle un diverso calore, per restituirle la vita. E l'altro tema è quello che concerne lo stretto rapporto fra teatro e festa, argomento al quale ha dedicato un saggio di grande bellezza Alfred Simon con *Les signes et les songes*. Perché il teatro non può non essere una festa dello spirito, non può non «divertire» (ma non come pretendono di divertire le vuote sciocchezze di cui è farcita ormai la nostra vita quotidiana). E non può non rivolgersi, come ogni vera festa, a ogni categoria di spettatori, in un evento che sia nutrimento della mente e liberazione dalle piccole sorde angustie delle nostre faticate giornate. □



Quando il teatro e la musica fanno parlare le vecchie pietre

ETTORE ZOCARO

La Federfestival-Agis e l'Osservatorio dello Spettacolo hanno pubblicato *Italiafestival*, un volume illustrato e bilingue (italiano e francese) che si presenta come una mappa delle rassegne di teatro, musica, danza, cinema e video degli organismi aderenti all'associazione.

La pubblicazione è curata da Ettore Zocarò, autore anche di un'ampia e puntuale introduzione storica e informativa. Di questa introduzione pubblichiamo le conclusioni, sulla funzione e le prospettive dei festival del nostro Paese.

È fuori di dubbio che se i festival rispondono a obiettivi precisi hanno la possibilità di influenzare il quadro generale proponendosi come anelli insostituibili di un più vasto progetto culturale. Quando ci riescono assumono un'importanza che nessuno può negare. La loro diffusione, che può essere vista come una disordinata frenesia di ambizioni cittadine e regionali, è il segno di un'inquietudine su un tessuto fragile, l'indice di una malattia organica che covava da tempo e che è improvvisamente esplosa al punto da risultare inarrestabile e irreversibile. Vuol dire che il sistema era veramente in difficoltà e che le lacune erano sul serio tante.

Il bilancio dell'apporto che i festival hanno dato e continuano a dare alle nostre conoscenze e agli sviluppi delle diverse forme artistiche di cui si sono occupati e si occupano è davvero considerevole. Anche nell'azione sul territorio risultano straordinari con il recupero di ville, parchi, chiese, luoghi di ascolto, cortili, auditorium, città d'arte, zone turistiche. Si tratta di aspetti che non sempre vengono posti in luce ma che meriterebbero tutto un capitolo a parte.

Prendiamo per esempio la zona terremotata di Gibellina che ha trovato nella cultura del suo festival — le Orestiadi — spunti per guardare sia al passato che al futuro, prendiamo iniziative come Alpe Adria di Trieste, o il Canto delle Pietre di Como che si svolge in monumenti romani dell'alto Medioevo: tutte proposte per ricostruire un'unità culturale fra zone che altrimenti rischierebbero di rimanere neglette.

I festival, dunque, sono importanti per tante ragioni. Sono un momento privilegiato non solo di evasione e di riflessione collettiva ma vanno molto al di là, poiché servono a ricostruire l'identità di interi centri, e a proporre sul piano artistico riflessi che, nei casi migliori, hanno risonanze nazionali e internazionali. Sono momenti specializzati di confronto che offrono ipotesi delle linee e delle tendenze più avanzate. Si configurano come punti di riferimento per gli operatori teatrali, musicali e cinematografici. Un modo, inoltre, per sfuggire alla massificazione della nostra società della comunicazione e per ritrovare, incoraggiati dall'eccezionalità dell'evento, le emozioni dello spettacolo dal vivo, la scoperta rassicurante di un'opera, l'invenzione fantastica rispetto a un mondo che affoga nello scontato e nell'appiattimento. Forse la soluzione non sta nella manifestazione contenitore bensì in quella a tema, frutto di una progettualità che non è semplice esposizione di prodotti, bensì lavoro di tendenza. Oppure sta nel dare semplicemente spazio alla fantasia, alla creatività, al rischio, stando bene attenti a non istituzionalizzarsi per non perdere la capacità di innovazione. L'essenziale, comunque, è di creare rapporti con altre culture (come, ad esempio, fece Spoleto negli anni Sessanta con la cultura americana o come fa ora il Mitefest con i Paesi dell'Europa centrale) e, al tempo stesso, di non dimenticare di radicalizzarsi per non perdere di vista il contesto di cui si è promulgatori. □

TOSCANA: COSA C'ERA E COS'È RIMASTO

IL TEATRO NEL SANGUE E IL SANGUE NEL TEATRO

Nella regione si sono succedute rassegne d'estate originali e vivaci: dal Maggio musicale alla storica rassegna degli Stabili, dalla festa di San Miniato all'autodramma di Monticchiello, dalla Versiliana agli appuntamenti estivi di Volterra, Montalcino, Montepulciano - In certi casi è mancata però una programmazione coerente sicchè alcune iniziative sono fallite.

PAOLO LUCCHESINI



In principio fu il Maggio musicale, il primo festival internazionale, multimediale che bruciò in velocità il confratello veneziano (il Festival internazionale del Teatro di prosa). Il Maggio sorse nel 1933, la manifestazione veneziana nel 1934. Firenze, allora, era all'avanguardia in quanto a teatralità. O meglio, viveva un periodo di euforia culturale accesa dal regime, pronta a riappropriarsi il primato della spettacolarità a trecentosessanta gradi. L'occasione fu l'acquisizione da parte del Comune del vecchio, enorme Politeama nazionale, privato, ormai in crisi. Fu un'impresa storica. Il teatro fu del tutto ricostruito, modernissimo, accessorizzato in ogni settore, che anticipava i

tempi «uno dei primissimi del mondo — si scrisse in quei giorni —, se non il primo», vanto di Firenze e dell'Italia. Costò cinque milioni e quattrocentomila lire di allora con il contributo del Comune per la parte immobiliare e quello dell'Ente autonomo per le attrezzature.

Di Maggio musicale, però, si era cominciato a parlarne già nell'estate 1931, come manifestazione a cadenza triennale.

Nel 1932 il Politeama, fra i tanti talenti internazionali che Gui chiamava a Firenze, ospitò Wilhelm Furtwaengler con la Filarmonica di Berlino. Era il prologo al primo Maggio 1933 con un cartellone sontuoso: apertura il 23 aprile con *Nabucco*, ma anche

con il contributo di grandi artisti vedi De Chirico e Casorati come scenografi rispettivamente dei *Puritani* di Bellini e della *Vestale* di Spontini, e ancora i primi registi stranieri discesi in Italia, Max Reinhardt per il *Sogno di una notte di mezza estate* scespiriano e Jacques Copeau per *Santa Uliva*, due spettacoli di prosa realizzati in spazi particolari, Boboli e il Chiostro di Santa Croce. Insieme con il consenso praticamente totale di pubblico e di critica, però, non mancarono le polemiche per scene e costumi surrealisti di De Chirico beccati sonoramente dalla platea e accolti freddamente dalla critica.

Il Maggio all'inizio si svolse ogni due anni. A quello del 1933, seguì quello del 1935.

con l'intervallo del 1934, quando, però, il Comunale fu sede del XII Festival della Società internazionale di musica contemporanea. Il vuoto fu così colmato. Firenze sembrava proprio destinata a godere di eventi musicali e spettacolari importanti ogni anno: fu saltato il 1936, ma dal 1937 fu deciso che il Maggio dovesse vivere anno per anno. Il Maggio divenne un appuntamento internazionale, unico in Italia, che ebbe anni eccellenti nel 1938 e 1939, prima che il conflitto mondiale non coinvolgesse anche l'Italia. Fra mille e crescenti difficoltà il Comunale riuscì a rispettare l'impegno del festival anche nel 1940 e nel 1941, rinunciando soltanto nel 1942 quando le forze alleate già premevano in Sicilia.

Il Maggio fu ripreso nel 1947. Questi gli anni eroici, in cui alla musica si affiancava la prosa, produzioni di altissimo valore. In poche parole, il Maggio si accollava il ruolo di un teatro pubblico precedendo le istituzioni stabili che sarebbero fiorite dopo la seconda guerra mondiale. Ma il Maggio, gradualmente, forse per motivi economici o per la fresca, vivida presenza degli Stabili, ridusse le produzioni di prosa, fino a farne eventi straordinari, vedi buon ultimo il *Galileo* di Maurizio Scaparro.

Nel 1937 il Maggio ebbe ancora occasione di esaltare il teatro drammatico mettendo in scena per la prima volta *I giganti della montagna*, ultimo mito incompiuto di Luigi Pirandello morto il 10 dicembre 1936, con Andreatta Pagnani, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Cele Abba e Sandro Ruffini.

La ripresa del dopoguerra si esalta nei nomi di Giorgio Strehler e Luchino Visconti. Per il Maggio 1948 il Comunale commissiona al Piccolo Teatro di Milano, fondato l'anno prima, la realizzazione della *Tempesta* scapiriana, che vorrebbe ricondursi al *Sogno* di Reinhardt. Strehler colloca l'isola solitaria di Prospero, creata da Gianni Ratto, nella grande vasca del Giardino di Boboli. Cast strepitoso: oltre alla Brignone e a Moretti, Pilotto (Prospero), Santuccio, Feliciani, De Lullo, Caprioli, Battistella, Manfredi, Luisa Rossi.

Non meno importante la prima italiana di *Troilo e Cressida*, ancora Shakespeare, di Luchino Visconti del Maggio 1949. Per l'occasione fu costruita da Franco Zeffirelli una città di Troia turrita e medievale. Il cast fu, a dir poco, stupefacente comprendendo almeno tre generazioni di grandi attori a cominciare da Benassi, Ricci, Tumiatei, Tofano, Carlo Ninchi, per passare a Stoppa, Baghetti, Cimara, Bernardi, Girotti, e ancora Gassman, De Lullo, Mastroianni, Albertazzi, Interlenghi, Mario Pisu; fra le attrici la Morelli, la Zareschi, la de' Giorgi, la Magni.

SFIDA A SAN MINIATO

Mentre si andava esaurendo l'avventura drammatica del Maggio, nasceva a San Miniato un festival spirituale. Accadde nel 1947, anno cruciale: in seguito al famoso viaggio di De Gasperi negli Stati Uniti, e l'estromissione dal governo della sinistra, il fitto dibattito intellettuale fra cattolici, laici e marxisti da scambio di ideologie divenne, in massima parte, uno scontro testa a testa, una guerra fredda di parole fra presenze intellettuali contrapposte decise a conquistarsi propri strumenti e spazi culturali: editoria, teatri, cinema.

Per quanto riguardò il teatro si mosse per prima la sinistra con il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler (14 maggio), primo ente stabile italiano, impegnato, acculturato, rigoroso, in chiara opposizione al vecchio teatro girovagante, mattatoriale; i cattolici risposero (17 luglio), accendendo le luci della prima Festa del Teatro di San Miniato, città della bianca nella rossa toscana.

Così cominciò l'avventura teatrale dell'Istituto del Dramma popolare, fondatore e presidente Giuseppe Gazzini, già collaboratore fondamentale don Giancarlo Ruggini che, fino al 1971, fece la fortuna di un anomalo monofestival estivo concettoso, spirituale, nient'affatto confessionale, invitando a realizzare gli spettacoli artisti di ogni tendenza politica.

Altro artefice Silvio D'Amico che non esitava ad attribuire il primato drammatico a un teatro religioso, popolare. Ma proprio negli anni che seguirono la Liberazione anche altri critici di diverse estrazioni filosofiche e politiche furono ben consapevoli di una crescente domanda di spiritualità e, di conseguenza, una febbrile, specifica produzione drammaturgica.

Nel '47, tornando in Italia dall'America, Silvio D'Amico seppe che l'ente sanminiatense aveva allestito sul prato del duomo *La maschera e la grazia* di Henri Ghéon, ispirata alla vita e al martirio di Genesio, regia di Alessandro Brissoni.

Dopo lo spettacolo inaugurale seguirono *Assassino nella cattedrale* (1948) regia di Strehler, protagonista Gianni Santuccio, *Il poverello di Copeau* (1950), regia di Orazio Costa, con Pierfederici, Maltagliati, Falk, Sbragia, De Carmine, Salerno, Giovanpiro, Mauri, Manfredi, ancora Costa con *L'ultima al patibolo* di Bernanos (1952), con Vannucchi, Carraro, Maltagliati, Ninchi, Miserocchi, Mauri, *Il potere e la gloria* di Graham Greene (1955), regia di Squarzina, con Trieri, Garrani, Pierfederici, Moschin, Rissone, Bianchini, *Il grande statista* di Eliot (1959) regia di Squarzina, con Garrani, Adani, Tedeschi, Pani, Graziosi, ancora Eliot con *La riunione di famiglia* (1964), regia di Ferrero, con Carli, Albani, Ricci, Falk, Vannucchi, *L'avventura d'un povero cristiano* di Ignazio Silone (1969), regia di Zurlini, con Giannini, Bagno, Santuccio.

Nel 1971 scomparve don Ruggini e da allora gli spettacoli di qualità si fecero rari. Bisogna attendere il 1978 per incontrare *Eloisa e Abelardo* con Franco Enriquez, autore e regista, con Moriconi, Gazzolo, Hintermann e il 1986 con *Fiorenza* di Thomas Mann, regia del compianto Aldo Trionfo. Per il resto produzioni modeste (l'apice della bruttezza si raggiunse con *Il sacrilegio* di Chiusano), d'occasione (il *Giobbe* di papa Wojtyła strappato da Zanussi) o *remakes* o testi già rappresentati in Italia, non prendendo mai in considerazione la nuova drammaturgia militante.

Le prime avvisaglie di crisi si avvertirono con la morte di don Ruggini, alla quale si stava aggiungendo una diffusa, crescente carenza di nuovi testi da rappresentare: una tenaglia pericolosa, da una parte la crisi di vocazioni drammaturgiche, dall'altra un periodo di precarietà dirigenziale, determinata da una notevole ingerenza della Chiesa locale. Le scelte dei testi a disposizione furono obbligate stante il ristretto, modesto vantaggio dell'offerta: poche le opere di buona lega; molte allestite frettolosamente, in alcuni

casi affidate a registi discutibili. Ciononostante, nel secondo ventennio, sono apparsi spettacoli ragguardevoli (giusti il testo, la regia, la distribuzione dei ruoli, una reale teatralità), ma, sinceramente, si possono contare sulle dita di una mano. Per contro, errori macroscopici consumati nel segno dello *star system*. Altri elementi negativi il totale autoisolamento nei confronti delle istituzioni teatrali e la perdita di prestigio nei confronti del ministero con conseguenti minori contributi.

IL CENTRO DI FIESOLE

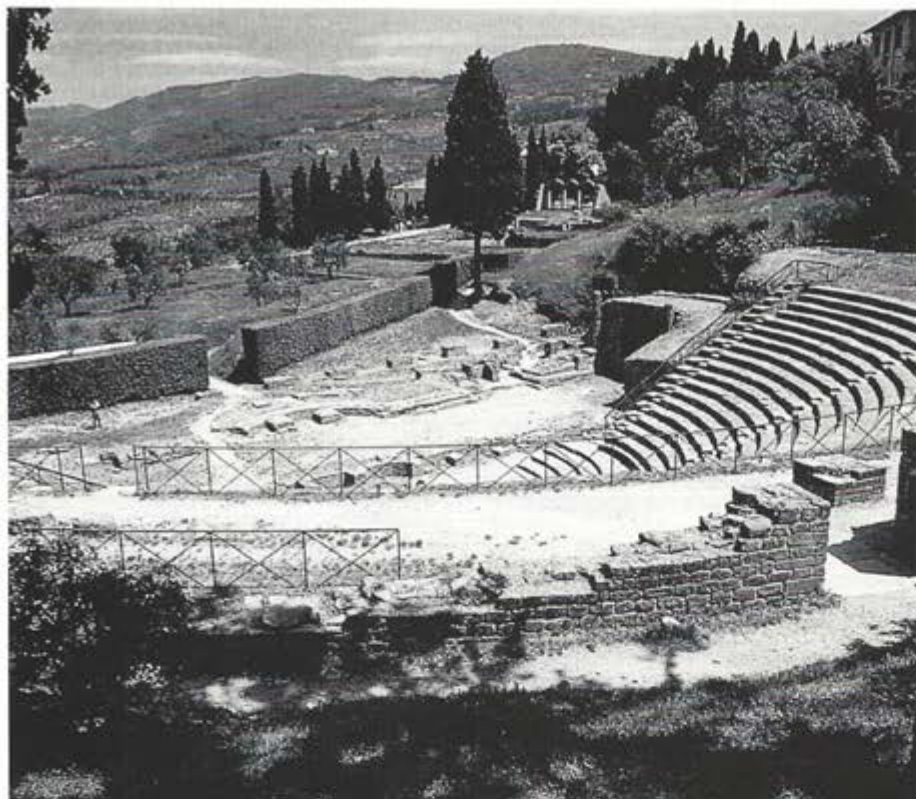
L'Estate fiesolana è sorta nel 1948 per iniziativa dell'Artif, Associazione rinascita teatro in Firenze che anticipava il fenomeno del cooperativismo teatrale degli anni Sessanta con una consociazione di tecnici di palcoscenico. Ma prima di rifare la storia dell'attuale festival, manifestazione che è passata attraverso associazioni ed enti privati e pubblici dalla Pro Loco alla Azienda di turismo, al Comune di Fiesole e, infine, all'Ente Teatro Romano di Fiesole, costituito nel 1975, comprendente enti fiesolani e fiorentini, dobbiamo ricordare la storica rappresentazione di *Edipo re* di Sofocle del 1911, protagonista Gustavo Salvini, figlio del mitico Tommaso che vedeva rivivere l'antico, monumentale teatro.

Fino agli ultimi anni Cinquanta, furono allestite commedie plautine e rinascimentali da compagnie fiorentine. Successivamente si misurarono nella cavea fiesolana giovanissimi professionisti condotti da un giovane regista, Beppe Menegatti: fra questi Ilaria Occhini, Luca Ronconi, Massimo De Francovich, Giulio Brogi. Con il 1961, in occasione del cinquantenario della prima rappresentazione moderna del Teatro Romano, con le regie di Menegatti e Franco Enriquez fu organizzato un ciclo di *Tragedie di Edipo*, inaugurando la precipua vocazione a produrre, che si affiancava all'ospitalità di spettacoli di qualità.

Proprio negli anni Sessanta l'Estate fiesolana diventò un faro della produzione del teatro classico nei grandi spazi che precedeva le prime sperimentazioni ronconiane. Selezioniamo *I due gentiluomini di Verona* di Shakespeare, *La devozione della Croce* di Calderon, *La moscheta* del Ruzante, lo stupendo *Sogno di una notte di mezza estate* con Carla Fracci (Titania) e il giovanissimo Giancarlo Giannini (Puck), *Nozze di sangue* di Garcia Lorca con Volontè e Paola Borboni, la *Turandot* di Gozzi con Paolo Poli, *Maria Stuarda* di Schiller con Proclemer, Brignone, Albertazzi e, ennesimo Shakespeare *Giulietta e Romeo*, regia di Franco Zeffirelli.

Con la svolta del Sessantotto anche l'Estate fiesolana guardò con attenzione all'impegno politico e culturale producendo spettacoli in collaborazione con il nascente Gruppo della Rocca: *Clizia*, una *XI giornata del Decamerone*, ma anche *Perelà* di Palazzeschi, *Il mandato* di Erdman e altri.

Altro mutamento importante nel 1981 con la costituzione del Centro internazionale di drammaturgia, istituto di ricerca, divulgazione e produzione di nuovi testi. Il centro ha funzionato a corrente alternata palesando, in più di una occasione, una sorta di imbarazzo fra autore e regista che avrebbero dovuto lavorare fianco a fianco dalla costi-



tuzione del copione alla realizzazione dello spettacolo. Fra i molti testi rappresentati i più fortunati furono *La casa dell'ingegnere* di Siro Ferrone da Gadda, *Regina madre* di Manlio Santanelli, *Come la notte* di Carlina Torta e Laura Fisetto. Successivamente l'Ente Teatro Romano ha prodotto alcune opere di Ugo Chiti da *Stele Turandot* a *In punta di cuore*. In questi ultimi anni l'istituzione è precipitata in una crisi finanziaria che ha limitato fortemente l'attività produttiva. Mesi fa è stata commissariata.

RASSEGNA DI STABILI

Nel 1965 Firenze, che fino allora non era riuscita a darsi un teatro pubblico, unica grande città insensibile perfino durante gli anni entusiasmanti del Dopoguerra quando, sulla spinta del Piccolo di Milano, nacquero gli «stabili». Firenze risolse trasversalmente una presenza di segno pubblico. In realtà, la città non si era mai preoccupata di procurarsi un proprio teatro di prosa per due versi, avendo investito sulla musica negli anni del regime fascista: primo, il Comune aveva acquistato e ricostruito il Politeama nazionale, diventato poi Teatro Comunale destinato alla musica, non aveva trascurato d'inserire nei cartelloni dei primi Maggi straordinarie produzioni drammatiche di cui abbiamo già detto a proposito del Maggio fiorentino; secondo, la presenza di una serie di teatri attivi (Pergola, Niccolini, Nazionale, Alfieri, Rex...) che coprivano il quotidiano fabbisogno drammatico.

Così nel Dopoguerra, il Comunale continuò a produrre spettacoli di prosa memorabili di alto livello, tali da compensare periodicamente l'assenza di un teatro stabile. Più tardi, però, il Comunale gradualmente ridusse le produzioni drammatiche inserite nei Maggi e Firenze, priva di uno spazio di proprietà per la prosa, al solito, divisa politicamente, non tentò nemmeno un progetto.

Un tentativo originale, forse temerario, fu operato nel 1953 da un'attrice intraprendente, Elsa De Giorgi che, negli anni d'oro dei teatri stabili, promosse il Teatro delle Due Città, ovvero un'istituzione con due poli teatrali, Firenze e Bologna, con produzioni gemellate. Si ottennero contributi e si fece anche uno spettacolo a Firenze, un *Rosmeholm* di Ibsen che trovò asilo soltanto nella sala del Buonomore del Conservatorio. L'iniziativa, però, naufragò fra mille difficoltà.

Il vuoto produttivo, più tardi, fra il 1961 e il 1965 fu occupato da uno stabile d'iniziativa privata con sovvenzioni comunali: nella saletta dell'attuale Teatro dell'Oriuolo si produssero spettacoli di qualità con registi importanti e attori famosi o che lo sarebbero stati. Equivoci e beghe politiche misero fine a questo generoso, se pur confuso, tentativo. Altra breve, furtiva esperienza ancora all'Oriuolo: l'anno dopo l'alluvione, si costituì Firenze Teatro, un gruppo di professionisti, che produsse per una stagione, contando su sovvenzioni pubbliche.

Il teatro stabile restava un miraggio. Per creare un qualcosa di prestigioso di segno pubblico, nel 1965 fu creata la Rassegna internazionale dei Teatri stabili, manifestazione felicissima, un faro culturale per Firenze, più volte in crisi, malamente cancellata da diatribe partitiche nel 1981. La travagliata storia della Rassegna ebbe un andamento altalenante: da un avvio fulgido a edizioni straordinarie, dai primi problemi più politici che economici al primo smacco della rinuncia del 1975 alla occasionale ripresa del 1976 (bicentenario della rivoluzione americana), ad altri tre anni di vuoto agli ultimi due disperati tentativi del 1979-1981 che non ebbero più seguito.

Eppure la Rassegna internazionale dei teatri stabili, creata da Alfonso Spadoni, direttore della Pergola, sembrava essere il toccasana della Firenze teatrale incapace, fino ad allora, di istituire un teatro pubblico: con la tipi-

ca astuzia fiorentina, evitando il ben minimo di rischiare in proprio una produzione, ma scegliendo e ospitando teatri e spettacoli internazionali i politici si sarebbero garantiti prestigio sfruttando produzioni altrui, collegate da un tema comune che sarebbe stato discusso anche con un convegno di studi. Una panacea per una Firenze che si limitava a guardare ciò che faceva l'intero mondo, diventando una vetrina autorevole per i teatri stabili ospiti, polo della produzione degli enti teatrali a gestione pubblica.

Tema: «L'uomo e la guerra». Il primo spettacolo fu *Il gioco dei potenti* libero adattamento di Giorgio Strehler dall'*Enrico VI* di Shakespeare.

L'aria del Sessantotto determinò poi scelte di convenienza e di novità in quanto ad autori, teatri, registi, linguaggi. Nel 1969 il faro fu *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss, diretta dallo Strehler uscito dal Piccolo per creare il Gruppo Teatro e Azione; in sordina il 1970. In ripresa il 1971 che rinforzò la vocazione extraeuropea chiamando il Teatro Nazionale algerino e il Teatro Experimental di Buenos Aires con un curioso *Peer Gynt*, e inoltre due complessi importanti dell'Est europeo, il Teatro Contemporaneo di Varsavia con *Play Stringberg*, adattamento di Dürrenmatt e la regia di Andrzej Wajda, e il Teatro Za Branou di Praga con un *Lorenzaccio* e un *Ivanov*, tutti e due diretti da Otomar Krejca e con le scene di Josef Svoboda. Il 1972 e il 1973 furono illuminati dal genio di Ingmar Bergman con due capolavori del Kungliga Dramatiska Teatern, la luminosa *Anitra selvatica* ibseniana e *Sonata di fantasmi* strindberghiana, alla quale si aggiunge la prima apparizione italiana di Peter Stein con *Il principe di Homburg*, prodotto dal Schaubühne am Hallesstein Ufer di Berlino Ovest.

Nel 1974 ancora la presenza di Szajna e la novità americana del The Buffalo Project. Prima pausa nel 1975 e ripresa estiva nel 1976 per celebrare il bicentenario della rivoluzione americana con un programma straordinario che comprese spettacoli della Mama Etc, della Meredith Monk-The House e altri. Ultimo tentativo di ridare forza alla Rassegna si ebbe con il 1979 tentando di ripristinare stile e modalità delle prime edizioni, in primo luogo un programma a tema. Con il titolo «I Greci: nostri contemporanei?» la rassegna riprese prestigio e il successo dell'origine. Fra i tanti spettacoli si fecero notare *Filottete* di Heiner Müller con il Deutsches Theater, lo strabiliante Greek Art Theatre di Atene diretto da Karolos Koun con *Edipo re* e *La pace*, una *Fedra* spagnola di Lluís Pasqual, un *Edipo* di Seneca con regia di Massimo Castri.

Epilogo triste nel 1981 con una Rassegna che si qualificava dal suo tema annuale: «Individuo e coscienza della crisi nel teatro contemporaneo». Una scelta fin troppo indirizzata verso la ricerca italiana e, forse, una certa insistenza di prodotti di teatro dell'Est, aggiuntisi problemi economici innescò una insolubile diatriba fra partiti che si trascinarono in un penoso, lento strangolamento di un'istituzione prestigiosa, ormai conosciuta nel mondo.

Ed eccoci al fenomeno Monticchiello, monofestival (come del resto quello di San Miniato) sorto nel 1967, anno chiave della nostra storia recente: Che Guevara era stato ucciso in Bolivia, la Cina aveva fatto esplodere la bomba H, Barnard aveva eseguito il

primo trapianto cardiaco, don Milani pubblicato *Lettera a una professoressa* e Gabriel Garcia Marquez scritto, *Cento anni di solitudine*, Tenco si era suicidato a Sanremo, Strehler aveva messo in scena *L'istruttoria* di Weiss, a Spoleto era apparso Jerzy Grotowski, a Monticchiello la popolazione si era ridotta a meno di cinquecento persone, ragazzi in età scolastica appena una trentina. La gente se ne andava incontro al miraggio cittadino sognando il benessere. Chi restava entrava in crisi di identità. Che fare? Risoluzione immediata: il teatro.

Un caso unico. Quando mai un paese aveva posto il teatro al centro delle proprie necessità ed esigenze esistenziali, sociali e culturali? Ebbene, anticipando le istanze di un movimento innovativo, giovanile, Monticchiello fece deflagrare, in modo del tutto interiore, la propria silenziosa rivoluzione, forte di una saggezza secolare, sedimentata e tramandata da generazioni vessate e sfruttate, orgogliose comunque di appartenere a un ceppo solido di lavoratori — un'aristocrazia della povertà —, custodi fedeli di un lembo di Toscana di rara bellezza. Il panorama della Val d'Orcia dalle onde verdi e dalle morbide dune dai mille grigi, nei secoli di razze e sopraffazioni, aveva consolato e ingentilito un popolo che, vissuto di fatica, non aveva mancato di contemplare l'incanto quotidiano della sua terra e trarne gioia e ristoro.

Un cambio di marcia si ebbe nel 1969 con la collaborazione di Mario Guidotti, monticchiellese di origine, giornalista a Roma: da allora l'intero paese cominciò a partecipare alla costituzione del teatro, il cosiddetto autodramma collettivo. Il nuovo corso fu inaugurato dal *Quel 6 aprile del '44*, epica rappresentazione della battaglia di Monticchiello ingaggiata da settanta partigiani con quattrocento repubblicani. Si mosse la critica. Fu un successo.

AREZZO E PONTEDERA

Il timone artistico del Teatro Povero è passato ora a Andrea Cresti, professore, musicista, intellettuale, regista. Con gli anni Ottanta, Monticchiello compie un altro passo in avanti, un maggiore impegno: si scava nei ricordi, ben vivi, dell'ultimo secolo della mezzadria, ponendoli a confronto con i casi d'oggi. Ma non basta: s'inventa una drammaturgia binaria che, di testo in testo, sviluppa una ricerca a forbice di due linguaggi divergenti. Per un verso si arricchisce il patrimonio di lemmi dimenticati, schiacciati dall'omologazione del linguaggio convenzionale della tv; non si tratta di un comune vernacolo di consumo, ma di una lingua poetica, autonoma da valorizzare ulteriormente. Per un altro, si curano linguaggi di comodo, strumenti fondamentali per la formazione e la caratterizzazione dei personaggi dell'oggi. E, inoltre, si avvia una coraggiosa, graduale sperimentazione di palcoscenico e visuale. Crescere, insomma, un occhio alla nostalgia della povertà, un altro alla tragicità del benessere.

Il Festival internazionale degli atti unici di Arezzo creato nel 1965, fu preceduto nel 1962 dal Premio Lebole per atti unici nazionali. Il festival, dopo diversi anni in sordina (premiava un atto unico nuovo di autore italiano e, quindi, rappresentava l'internazionalità con la presenza di spettacoli di mimo

o teatro di figura stranieri). Dal 1988 ha mutato assetto producendo e rappresentando al Teatro Petrarca atti unici inediti per l'Italia di autori stranieri da Ionesco, Williams, Miller e, per ultimo, Wesker.

Negli anni Sessanta, per tre stagioni, si svolse a Pontedera un festival produttivo di teatro alternativo con una serie di novità allestite da importanti cooperative di professionisti. Più tardi alla fine degli anni Settanta a Pontedera fu costituito il Centro della ricerca e la sperimentazione teatrale, ispirato ai modi e ai concetti del Terzo teatro di Grotowski e Barba. In occasione del decennale dell'attività nel 1988 fu creato un festival di tendenza intitolato «Passaggi».

LUOGHI DI D'ANNUNZIO

Luogo storico e ameno, teatro nel bel mezzo di una pineta per grandi spettacoli estivi, il parco della Versiliana è stato sontuoso asilo di Gabriele D'Annunzio prima di diventare polo della spettacolarità estiva dell'intera riviera versiliese. Il teatro di Marina di Pietrasanta è sorto nel 1980 sull'onda e la coda di una rassegna nata negli anni Settanta di teatro alternativo e cooperativistico a Tofano e che nel 1975, con l'avvento di Franco Martini cambiò stile accogliendo grandi spettacoli di prosa, uno per tutti l'*Arlecchino* di Giorgio Strehler. Con l'acquisizione da parte del Comune di Pietrasanta di parte del parco e la villa della Versiliana fu eretto un vasto teatro all'aperto che ha ospitato compagnie di prosa, operetta e balletto, un ventaglio di grandi nomi. L'istituzione, però, presto ha assunto un ruolo produttivo per la prosa negli anni Ottanta con la gestione di Franco Martini a cominciare con *Comedians* di Griffith con la regia dell'allora sconosciuto Gabriele Salvatores. Fondamentale la presenza di Giancarlo Sepe che nel felicissimo triennio 1986-1988 creò straordinarie teatralizzazioni esclusive nella villa dannunziana per lungo tempo inutilizzata. Sepe in tre anni è stato capace di creare tre particolari ambientazioni uniche: *Buon compleanno Samuel Beckett*, una incredibile *kermesse* di tutta la produzione teatrale e letteraria del poeta irlandese, *I luoghi del piacere*, un omaggio all'opera e la vita di Gabriele D'Annunzio e *L'età del jazz*, vivacissimo *revival* delle atmosfere del mondo di Francis Scott Fitzgerald. Considerata inagibile la villa, la Versiliana ha prodotto e coprodotto ogni stagione con *Processo a Gesù*, ancora regia di Sepe, una *Francesca da Rimini*, regia di Trionfo, *Le false confidenze*, regia di Patroni Griffi. Questa estate ha prodotto *Arsenico e vecchi merletti* e con Verona e Taormina *La bisbetica domata*.

La prima edizione del Festival internazionale dell'attore, inventato da Paolo Coccheri ebbe come sede Montalcino. La manifestazione era organizzata in una serie di laboratori e incontri fra docenti di fama e aspiranti attori. Dal 1985 al 1987 il festival funzionò in pace con la gestione amicale di Coccheri. Nel 1988 appetiti politici romani scapparono il festival di Coccheri che trasferì coraggiosamente la sua iniziativa a Firenze, dove si svolge in spazi racimolati in città con notevoli difficoltà.

Montalcino passò più volte di mano in mano: dalla gestione del professor Marotti (fu ospite Eduardo che tradusse in napoletano antico *La tempesta* e che si presentò per l'ul-

tima volta in palcoscenico) a vari tentativi spettacolari grandiosi e minimali. Dal 1991 il festival montalcinese ha ritrovato l'originaria vocazione laboratoriale con il contributo di scuole di recitazione internazionali e registi importanti.

Un festival che sembrava destinato a un futuro grandioso è quello di Volterra, promosso e diretto da Vittorio Gassman che ne voleva fare un polo teatrale internazionale. Gassman si impegnò in prima persona facendo erigere un vero e proprio teatro smontabile nella piazza dei Priori e producendo lo spettacolo *Poesia, la vita* di cui era autore, regista e protagonista, *clou* di un cartellone di classe. Fu un successo totale interessando un pubblico forestiero acculturato e la cittadinanza volterrana che da anni aveva perduto il suo teatro. Nel 1989 Gassman si limitò a scegliere spettacoli e intrattenitori di alto gradimento (vedi Roberto Benigni). Nel 1990 Gassman lasciò la direzione che passò a Nicolini, il quale tentò l'avventura popolare con spettacoli per le strade e le piazzette cittadine: un mezzo fiasco. Dal 1990 la gestione è finita al Centro di Pontedera che ha proposto una teatralità alternativa scarsamente gradita dal pubblico stanziale, interessante per addetti ai lavori. Il festival, inoltre, ha inglobato lo spettacolo nella Fortezza con i detenuti diretti da Armando Punzo.

Nel deserto propositivo e creativo fiorentino nel 1988 per iniziativa del Laboratorio Nove, che divide con il Gruppo della Rocca il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, ha preso l'avvio a un festival internazionale che ha avuto il bene di riaccendere la fiaccola della presenza di spettacoli stranieri a Firenze. Il festival fondato da Barbara Nativi e Silvano Panichi ha saputo stabilire stretti rapporti con gruppi delle metropoli mondiali. Il primo approccio fu con New York, entusiasmante il 1989 dedicato a Mosca con i campioni della *perestroika*, per primo Aleksandr Galin, e ancora Stoccolma con i nipotini di Bergman nel 1990 e il nuovo corso dell'Est con Budapest nello scorso anno. Infine, nel prossimo ottobre, toccherà a Montreal. Il festival s'intitola «Intercity» ed ha forma di scambio culturale fra città: un veicolo per far conoscere all'estero gruppi italiani.

Ultimo nato, il Festival mondiale della drammaturgia contemporanea, preceduto da un prologo propositivo nel 1991, idea di Nicoletta Gaida e Cristina Di Pietro, ha decollato nello scorso maggio con la presenza di otto drammaturghi di tutti i continenti accompagnati dalle proprie compagnie per allestire i nuovi testi. Fra questi il Nobel nigeriano Joyinka, il russo Galin, lo spagnolo Sinisterra, Ugo Chiti e altri. Sembra che il festival, però, sia sul piede di lasciare la Toscana.

Altri festival minori e settoriali sono a Cascina (teatro per ragazzi), Certaldo (teatro da quattro soldi), Roselle (teatro classico), Arezzo (teatro sacro), Montepulciano e Castelnuovo Garfagnana (teatro popolare) e tanti altri. □

A pag. 22, da sinistra a destra, la cavea del teatro romano di Verona; una scena dell'«Oresteia» a Gibellina, 1987. A pag. 23, l'Arena di Verona. A pag. 24, «Il poverello» di Copreau a San Miniato. A pag. 26, il teatro romano di Fiesole.

MOMENTI DI TEATRO FRA MEMORIA E TURISMO

LIGURIA: QUANDO LA SCENA È FRA IL CIELO E IL MARE

Da Apricale a Sarzana, da Borgio Verezzi a Genova, l'articolazione delle proposte teatrali rispecchia un uso «condizionato» degli spazi - L'approccio ai luoghi può essere però anche provocatorio o ironico - Il recupero del barocco all'Albergo dei Poveri e la «restituzione» del Palazzo Ducale.

DANIELA ARDINI

Apricale, Luni, Sarzana, Borgio Verezzi, e poi a Genova, i Forti Sperone e Begato, le Ville Comunali — Villetta Dinero e Villa Imperiale — ed infine l'Albergo dei Poveri, sono le variegate possibilità per un teatro in luoghi non teatrali già sperimentate o in via di sperimentazione in Liguria.

Gli spazi si diversificano notevolmente per connotazione storico-ambientale e si passa da ameni paesini in pietra grigia arroccati sugli Appennini liguri (Apricale e Borgio Verezzi), a zone verdi protette dentro la città quali i giardinetti di ville ex patronali, fino ad arrivare a esempi di architetture unilateralmente segnate dalla loro funzione originaria, quali appunto i forti sulle alture di Genova o l'Albergo dei Poveri, costruito originariamente come reclusorio dei derelitti della città e pertanto posto in limite, dentro e fuori allo stesso tempo, a quello che nella seconda metà del Seicento era la città di Genova.

A latere di questi spazi — tutti di concessione pubblica — si pone, in modo più organico riguardo utilizzi e gestione, un progetto speciale della Regione Liguria, il «Progetto Luni» — di cui parleremo più diffusamente in seguito — che si articolerà nelle sedi di Sarzana, Marinella di Sarzana e forse nella zona archeologica di Luni stessa, se verranno superati alcuni problemi relativi all'uso dell'anfiteatro romano.

TAROCCHI AL FORTE

L'articolazione delle proposte teatrali rispecchia diverse tendenze, già intuibili peraltro dal soggetto proponente, che determinano a loro volta un uso «condizionato» di questi spazi: si può assistere così alla programmazione tipica da «estiva» nella piazzetta di Borgio Verezzi, o alla rassegna di giovani comici nella Villa Comunale, o al teatro itinerante a tema del Teatro della Tosse, il gruppo teatrale sicuramente più presente sul fronte della «valorizzazione» in Liguria. Il Teatro della Tosse ha presentato

l'anno scorso a Forte Sperone e a Apricale lo spettacolo *I Tarocchi* dove l'idea della festa strapaesana permetteva un percorso all'interno del forte e della cittadina; a Villetta Dinero quest'anno si è proposto analogamente con un *Albero del Cacao* colombiano, e sta per andare in scena di nuovo a Forte Sperone con una rielaborazione delle coppie di amanti celebri della storia e della fantasia. Il tema dell'amore può essere stato scelto dalla graffiante ironia del regista Conte anche perché la zona circostante il forte è uno dei luoghi «appartati» delle coppie della città. Quello che però unifica le varie esperienze è l'essere tentate sempre da teatri «alternativi», sia pure importanti, come il Teatro della Tosse, mentre il Teatro Stabile quando si rivolge agli spazi non teatrali crea l'operazione «colossal», disdegnando partecipazioni mirate anche solo degli allievi a proposte innovative di teatro negli spazi non teatrali.

Gli enti locali a cui spetta territorialmente la competenza su questo genere di iniziative hanno atteggiamenti diversi e difficilmente unitari nelle loro scelte programmatiche. Infruttuosi si sono ad esempio dimostrati i tentativi della Regione Liguria di creare sul fronte della valorizzazione possibilità di sinergie tra diversi organismi, anche di diversa pertinenza artistica, tentativi vanificati sia dalla esiguità dei finanziamenti, sia perché mancano chiare idee di coordinamento. Gli altri enti locali centrano le attività dei competenti assessorati sulla «valorizzazione» dei beni monumentali del territorio, con una accezione talmente generica al termine «valorizzazione» da enfatizzare poi interventi di modesta portata.

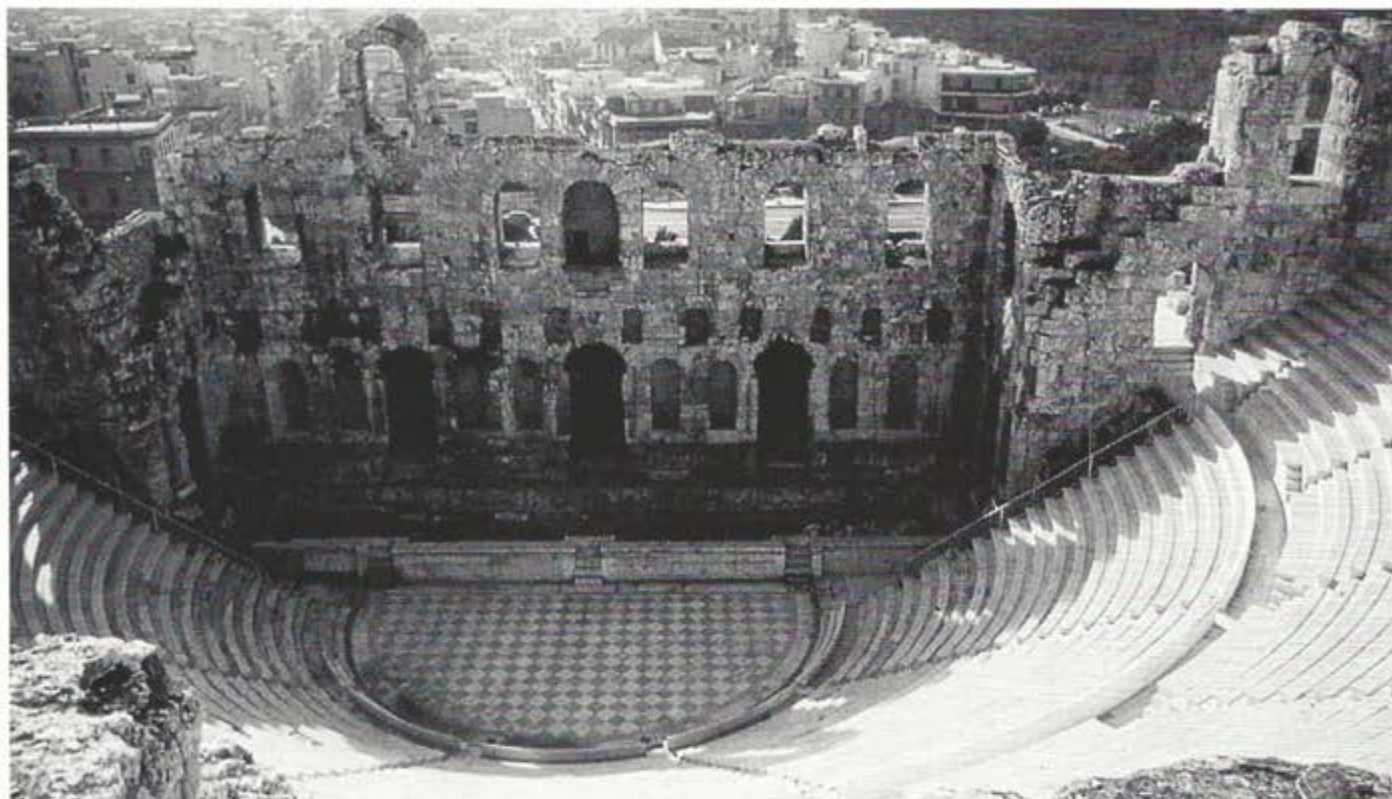
Comunque, volendo sintetizzare lo stato dei lavori all'oggi, potremmo dire che la maggior parte delle iniziative teatrali a cui si assiste utilizza gli spazi — che la Liguria offre prodiga di contrasti e possibilità — solo come cornice allo spettacolo, o per la loro funzionalità territoriale, ad esempio la posizione centrale. Abbiamo così assistito in questi ultimi anni ad un proliferare di spettacoli di comicità nei chiostrini, mentre ancora nes-

so ha utilizzato le intensissime strutture paleo industriali della zona Ansaldo o degli spazi portuali.

Il Teatro negli spazi non teatrali in Liguria sembra esclusiva possibilità dell'estate, quando non sussistono problemi climatici e il pubblico è maggiormente sollecitato ad esplorare spazi inusuali, ma troppo spesso purtroppo programmazione estiva significa superficialità di approccio.

IL PALAZZO DUCALE

Proprio in questo periodo, fortemente segnato dalle Celebrazioni colombiane, si è aperto il nuovo contenitore culturale modello Beaubourg del Palazzo Ducale, adattissimo per ricerche di interazione spazio-testo, con il suo continuo alternarsi di pieni e vuoti; le sue sovrapposizioni di generi e di stili; la sua buona capienza. Ma il Palazzo Ducale è gestito da un consorzio tra pubblico e privato e pertanto soggiace alla logica di mercato che lo rende irraggiungibile alle possibilità teatrali marginali della Liguria dato l'elevatissimo costo dell'affitto delle sale e del porticato. Una difficoltà analoga sembra escludere gli spazi del dopo Expò. Leggermente diversa la prospettiva dell'Associazione Dimore storiche della Liguria che riunisce i proprietari privati di ville e palazzi unanimemente ritenuti, per architetture e arredi, patrimoni artistici di grandissimo interesse — e qui sfilano in parata i nomi delle grandi famiglie aristocratiche: Palazzo Cattaneo Adorno, Villa Groppallo, Palazzo Doria a Fassolo, Villa Carrara, Villa delle Peschiere, a Genova, Villa Gavotti ad Albissola, etc. — dal momento che l'associazione stessa si sta facendo promotrice di manifestazioni culturali — tra cui anche il teatro — che abbiano sede in queste dimore. Ma l'unico progetto che dovrebbe assumere carattere di organicità e continuità, perché finanziato e gestito direttamente dalla Regione attraverso la creazione di una specifica società per azioni, è il Progetto Luni. Soggetto è il mondo antico, in considerazione



degli insediamenti preistorici e del sito archeologico romano della zona, studiato scientificamente attraverso l'organizzazione contemporanea di convegni, mostre, ma anche produzione di spettacoli «classici», includendo un settore di ricerche e sperimentazioni nel campo teatrale. Per questo settore di attività il riferimento spaziale era il teatro romano, auspicando però una valorizzazione turistico-culturale di tutte le aree circostanti quali il borgo storico di Sarzana e la fortezza Castruccio Castracani. Quest'estate, però, l'attività è iniziata con proposte di teatro classico non nell'anfiteatro romano e neanche nel sito archeologico, ma su di un palco anodino in località Marinella di Sarzana. Difficoltà nella concessione dei permessi da parte della Soprintendenza e complicazioni logistiche derivate dall'isolamento del teatro fanno pendere la bilancia verso ipotesi meno rischiose, dando ulteriore conferma alla tesi di un distorto concetto di valorizzazione degli spazi attraverso proposte spettacolari: questo concetto, condizionato dalle necessità dell'afflusso turistico e persi i contenuti della ricerca tende troppo spesso a diventare sinonimo del processo economico di «resa commerciale» di uno spazio.

La mia personale esplorazione dei rapporti tra teatro e luoghi non teatrali risale in Liguria al 1988 quando con la promozione della Regione Liguria coordinai un progetto dal titolo «Teatro e Dimore storiche» che portò all'allestimento di due testi di importanti autori liguri in contenitori spaziali coevi.

BAROCCO GENOVESE

La proposta nasceva come risposta di rigorosa coerenza ad anni di abusivismo sfacciato, di uso «illecito» di spazi non rapportabili come «senso» allo spettacolo ospitato, ad una generale incoerenza storico-culturale tra architettura e drammaturgia. Allestii /

due anelli simili di Anton Giulio Brignole Sale, rielaborazione colta e aristocratica della Commedia dell'Arte, dentro uno degli spazi più sconosciuti del barocco genovese: l'Albergo dei Poveri. Di fatto questo spettacolo riuscì a porre l'attenzione della cittadinanza su uno spazio troppo a lungo dimenticato. In parte per merito del fascino delabré del luogo, perfetto per ospitare il labirinto degli intrighi d'amore secenteschi, in parte per l'atmosfera funerea dei lunghi corridoi e il «vissuto» dell'edificio che mettevano in risalto il senso di morte di cui l'opera del Brignole Sale è pervasa, in parte la curiosità destata da un'operazione «circolare» — l'Albergo dei Poveri, creato dall'aristocrazia genovese, compreso lo stesso Brignole Sale, per recludere i «miserabili» della città, ospitava un testo scritto per essere rappresentato da quegli stessi nobili che ne avevano sollecitato e finanziato la costruzione —. Eseguiti successivamente alcuni lavori di ristrutturazione vi sono state ancora ospitate iniziative di vario genere: mostre, concerti e spettacoli.

L'edificio dell'ex Albergo dei Poveri potrebbe essere adatto ad una attività teatrale con caratteristiche di sperimentazione spaziale quasi continuativa se venissero finanziati i lavori di ripristino della ex Chiesa delle Donne. All'oggi l'amministrazione dell'Istituto E. Brignole che ha la competenza sull'edificio, ed è molto propensa a proposte di apertura al pubblico, sta portando avanti un progetto che prevede la cessione all'Università di un'area di dieci-dodici metri quadri ipotizzando un uso comune della grande ex Chiesa delle Donne.

Per quanto riguarda l'uso teatrale di questo contenitore successivamente al 1988 abbiamo cercato di perseguire un concetto di coerenza, realizzato spettacoli di segno barocco o neo-barocco quali *Lunaria* di Vincenzo Consolo e *Cassio governa a Cipro* di Giorgio Manganelli. Quest'anno però stiamo affrontando, con una specifica fase laborato-

riale, una diversa modalità di incontro tra testo e spazio. La ricerca registica che sto svolgendo per un'interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo studia non solo la storia e l'architettura dello spazio, ma le sue funzioni specifiche passate e presenti in rapporto significativo rispetto alla lettura che si vuole dare al testo.

L'esperienza — insuperata in Italia — del Laboratorio di Prato permise, forse con un certo ottimismo sulle possibilità della comunicazione teatrale, a Gae Aulenti di affermare che «all'interno di queste tipologie (la Aulenti in *Il Laboratorio di Prato*, Ubulibri, prende in esame Teatro, Banca, Capannone industriale, Orfanotrofio, Cementificio) il teatro esercita la sua attività indifferente alle convenienze dei generi, dei soggetti, dei fini di questi edifici».

È stata proprio questa affermazione, per contrasto, che mi ha fatto iniziare la ricerca. Determinati «segnali» provenienti dallo spazio dell'Albergo dei Poveri — lunghi corridoi dalle alte volte, lontananza strutturale internamente tra servizi diversi, echi naturali e quindi difficoltà di comprensione quando si articola la parola, funzione storica dell'istituto come reclusorio e quella odierna come ospedale per lungodegenti — sono stati da me ritenuti molto precisi per raccontare la solitudine, mentre altri segnali derivati quali la condizione ospedaliera vissuta come violenza all'individuo e l'essere la Chiesa strutturalmente e operativamente sempre incombente, mi sembrano precisi vettori di immagini per un testo che tratti della prevaricazione del potere.

Va da sé che lo studio sugli oggetti, sui gesti, sui movimenti e i costumi è completamente correlato all'intenzione che supporta l'utilizzo spaziale. □

Nella foto: l'Odeon del teatro Erode Attico ad Atene.

LE LEZIONI DI GÉMIER, COPEAU E VILAR

IL CASO DI AVIGNONE: APOTEOSI E INTERROGATIVI

In Francia chi dice festival dice festa civica e popolare - Il segreto della crescita della rassegna avignonese, all'interno di una città murata che è come un grande teatro immaginario - Le metamorfosi del cortile del Palazzo dei Papi, le cave lungo il fiume scoperte da Brook e la questione aperta dell'Off.

JEAN-PIERRE WURTZ*

Chi dice *festival* dice *festa*. In questo mio intervento mi propongo perciò di interpretare — in modo del tutto personale — la nozione di «festa teatrale»: in primo luogo, attraverso la rievocazione di tre figure rappresentative del teatro francese di questo secolo, Firmin Gémier, Jacques Copeau e Jean Vilar; poi, prendendo spunto da Vilar, ripercorrendo la storia del Festival di Avignone analizzando il progressivo coinvolgimento della città e dei luoghi non teatrali, e questo non da un punto di vista tecnico, non essendo io nè scenografo nè architetto, ma in modo più soggettivo, attraverso alcuni spettacoli che nella mia memoria di spettatore fedele sono legati a questi luoghi; e in conclusione ponendo alcuni interrogativi che consentano spunti e temi di riflessione.

TEATRO COME IL PANE

Nella Francia del XX secolo le più belle feste teatrali, quelle che, come dice Maiakovski, hanno contribuito allo sviluppo di «forme nuove», sono state, per lo meno in origine, *feste artistiche e civiche al tempo stesso*: momenti di conquista di nuovi strati di pubblico e di esplorazione di nuovi modi di espressione della funzione sociale del teatro, spesso al di fuori dei luoghi istituzionali, delle sale teatrali.

L'evoluzione in tal senso è stata segnata da tre figure emblematiche: come dicevo, Firmin Gémier, Jacques Copeau e Jean Vilar. Firmin Gémier, nato nel 1869 a Aubervilliers, nei dintorni di Parigi, da genitori albergatori, per tutta la vita ha coltivato il sogno di un grande *teatro comunitario*. Della sua carriera generosa e tumultuosa vale la pena ricordare: la fondazione, nel 1911, del *Teatro nazionale ambulante*, una carovana di otto carrozze il cui arrivo in un villaggio era già una festa, e che per due anni aveva solcato in lungo e in largo la Francia, prima che malauguratamente fallisse: nel 1919-1920 la sua instellazione nel Cigno d'Inverno di

«spettacolo totale», con attori, ballerini, musicisti e perfino atleti!

Gémier dichiarerà: «Non è in qualità di regista e di attore, ma di *cittadino* che ritengo che le feste pubbliche siano indispensabili». Gémier perseguirà questa nuova funzione sociale del teatro anche attraverso le istituzioni, in particolare il Teatro dell'Odéon e soprattutto il *Teatro nazionale popolare*, che egli fondò nel 1920 e diresse, non senza difficoltà, fino alla morte, nel 1933. Qui allestiti, l'11 novembre 1920, uno spettacolo colossale, *La Marsigliese*, per commemorare il cinquantenario della Repubblica.

«Consiglierei agli autori in voga — egli dirà — di venire qualche volta al Trocadero (sede del Teatro nazionale popolare). Si renderebbero conto dei benefici che il popolo riunito trae dalle opere teatrali e potrebbero misurare tutta la grandezza dell'arte teatrale. Forse, allora, comincerebbero a desiderare di scrivere per il popolo».

A fare da contrappunto e, al tempo stesso, a completare questo approccio generoso, ma tumultuoso e confuso, spesso smisurato e populista, ecco Jacques Copeau. Nato a Parigi nel 1879, dieci anni dopo Gémier, è il propugnatore di una festa più intima, più rigorosa, più esigente dal punto di vista artistico, l'apostolo di un teatro da condividere come il pane, sia in un teatro di Parigi che nella piazza di un villaggio.

Copeau, secondo le sue stesse parole, s'è avvicinato al teatro spinto da «un impulso di moralità letteraria». Per lui, impegno morale ed esigenza estetica procedono di pari passo.

Non mi dilungherò sulla fondazione del Théâtre du Vieux Colombier, aperto nel 1913, chiuso nel 1914 per la guerra e riaperto nel 1920 con in programma Mérimée, Shakespeare, Molière, Vildrac e Martin du Gard, e arrivo al 1920, anno in cui Copeau sente di trovarsi in un *impasse* artistico, e vuole «ritornare alle fonti del teatro popolare». Senza cerimonie commemorative e senza carovane, Copeau chiude allora il suo teatro, si sottrae alle istituzioni e si reca in Bor-

del sogno di un teatro popolare nella campagna borgognona.

Questi «Copiau» — così chiamati in dialetto dai contadini borgognoni — recitano nelle piazze di villaggi e delle città, esibendosi sia in farse di repertorio che in uno spettacolo collettivo che celebra la vite e il vino, poiché siamo in Borgogna.

Questo «festival dei villaggi», questa «rendizione teatrale» durerà cinque anni. Copeau vi mette fine nel 1929. In seguito, nel 1933, egli mette in scena *Il mistero di Santa Uliva* nel chiostro di Santa Croce a Firenze; quindi nel 1943, dopo qualche anno di lavoro alla Comédie Française, presenta *Il Miracolo del pane dorato* tratto da un testo medievale, nella Cour des Hospices de Beaune, di nuovo in Borgogna, dove muore nel 1949. A sintetizzare questi due approcci — quello delle grandi feste civiche di Gémier e quello dell'esigenza artistica e morale di Copeau — interviene la figura di Jean Vilar (1912-1971), che non ha mai smesso di coniugare le sue concezioni civili e morali, le sue concezioni democratiche e repubblicane con la sua passione di fare teatro, un teatro di impegno culturale.

Sulla scia di Gémier, ma con maggiore austerità e più alto rigore artistico, egli sarà un perseverante fautore del teatro popolare nella migliore accezione del termine. Ricordiamo, a tale proposito, la bella formula di Antoine Vitez: un teatro che doveva essere «elitario per tutti».

Anch'egli comincia la sua attività artistica alla guida di una compagnia itinerante, la Roulotte, prima di essere il protagonista di due grandi avventure: il Teatro nazionale popolare (il Tnp), ereditato da Gémier, che dirige dal 1951 al 1963, e il Festival di Avignone, che crea nel 1947 e dirige fino alla morte.

Nel 1947 non si parlava ancora di festival, ma di una «settimana d'arte ad Avignone» comprendente, dal 4 al 10 settembre, una mostra di arte contemporanea, due concerti di musica classica e moderna e sette rappresentazioni di tre spettacoli (tra cui *Rienard*

nell'Orto del Palazzo dei Papi, nonché nel Teatro Municipale.

Fin dalle origini, il festival nasce all'insegna triplice della *festa*, della *cerimonia* e del *servizio pubblico*: d'altronde, l'entrata degli spettatori avviene, simbolicamente, al suono delle trombe e sotto uno sventolio di bandiere e festoni rappresentanti le tre chiavi del blasone della città.

Fin dal primo anno, l'organizzazione del festival s'è imperniata sulla Cour d'Honneur del Palazzo dei Papi, vasto spazio al centro di un edificio maestoso del XIV secolo; e ancora oggi la Corte è simbolo e cuore del festival.

LA CORTE DI AVIGNONE

Dalla Cour il festival ha gradualmente invaso la città, andando anche oltre il perimetro cittadino, per farne un grande teatro, un tempio del teatro realizzato per l'uso di luoghi non teatrali.

La maggior parte dei luoghi sono monumenti, depositari di una storia che si traduce in un'architettura molto pregnante. Spesso si tratta di luoghi forti, dove il teatro è ospite e di cui si deve vestire come di un costume di scena: condizionamenti ai quali non può opporsi pena «fiaschi» sonori. Anche i più grandi hanno avuto la peggio, in particolare alla Cour d'Honneur, come vedremo in seguito. Ha detto il grande scenografo Yannis Kokkos: «In Grecia, dopo molti anni di esperienza di teatro all'aperto in qualità di spettatore, mi sono reso conto che più la scena è situata in alto, più lo spettacolo perde di interesse, poiché si recita in luoghi che sono essi stessi scenari fantastici. Qualsiasi tentativo di deviare l'attenzione dai luoghi è destinato a fallire, perché la loro importanza è troppo grande. Sicché ritengo che si debba sempre rendere omaggio al luogo nel quale si presenta uno spettacolo».

Sono un fedele spettatore di Avignone da oltre vent'anni e in modo assolutamente personale e soggettivo, ogni luogo avignonese mi ricorda un evento teatrale, forse due, che sono riusciti a svelare «il segreto della pietra filosofale», a trasformare il piombo in oro. *Ubi maior, minor cessat*: quindi cominciamo con la Cour d'Honneur. Questo luogo principe del festival avignonese è stato trasformato a più riprese, nel senso di una sempre maggiore istituzionalizzazione; è interessante studiare questa evoluzione perché rende bene l'idea dell'evoluzione del festival stesso.

Nel 1947, per la Settimana d'Arte ad Avignone, l'insieme era molto rudimentale: sedie da giardino per gli spettatori, nessun elettricista o macchinista professionista; il palcoscenico fu montato dai soldati del genio. 1953: installazione di gradinate smontabili, dispositivo scenico curato dallo scenografo Demangeat, con un palco a forma di un quarto d'ellisse in un angolo della Cour. 1967: assetto più frontale, ad anfiteatro, con sedie di plastica che avevano — gli habitués lo ricorderanno — una fastidiosa tendenza a dondolare; sicché era impossibile addormentarsi durante lo spettacolo. 1982: l'installazione attuale, da parte di Guy-Claude François, in forma di teatro elisabettiano, con riduzione del numero di posti da 3.800 a 2.200, pavimento artificiale, posti a sedere rossi e due piani di palchi e gallerie a ridosso delle tre mura di cinta della Cour.



Questo assetto pesante, «istituzionale» pone non pochi problemi per quanto concerne l'accesso al palazzo da parte dei visitatori, che non possono entrare non solo durante il festival ma anche nei mesi necessari per montare e smontare questo teatro vero e proprio, che viene ricostruito ogni anno.

Prima di organizzarvi il primo festival, incerto sull'accettare o meno l'incarico, Vilar disse della Cour d'Honneur: «È un luogo storico le cui pietre parlano di un passato molto preciso. (...) Tecnicamente, è un luogo teatrale impossibile. Ed è pessimo dal punto di vista artistico, perché la storia vi è troppo presente».

Vero è che se è diventata un passaggio obbligato per la consacrazione degli artisti ed una tappa rituale per i *festivalliers*, cionondimeno la Cour resta un luogo temibile, una sfida permanente; tanto che, per un certo periodo, si è ipotizzato che la Cour venisse destinata esclusivamente alla danza.

L'OMBRA DEL PETRARCA

Il problema è rappresentato anzitutto dalla facciata, sullo sfondo, che non tollera la presenza di elementi di disturbo. Vilar la lasciava nell'ombra ed illuminava solo il palco, concepito come uno spazio libero di cui l'attore era il principe, uno spazio nudo che lasciava liberi i pittori e i costumisti (Léon Gischia, Mario Prassinis, Singier...). Come vediamo, l'uso di alcuni luoghi non teatrali influisce non solo sull'estetica dello spettacolo, ma favorisce quelle collaborazioni artistiche che hanno attribuito una nuova dimensione all'arte della creazione di costumi di scena.

Tra le opere rappresentate alla Cour, cito qui di seguito, come esempio di successi o di insuccessi clamorosi, tre spettacoli di Antoine Vitez: il fiasco fu quello della *Celestina* di De Rojas, senza dubbio a causa della scena situata in alto, del pur geniale Yannis

Kokkos, che ricoprì inopportuno la facciata, stavo per dire lo «scenario» del palazzo. Lo spettacolo, d'altronde, riscosse più successo quando fu rappresentato a Parigi, in un teatro tradizionale.

Un grande successo fu la *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, in cui la facciata era libera e lo scenografo — lo stesso Kokkos — ebbe la trovata di lasciare il palco completamente nudo, coperto di doghe nere, lucide, e giocando sull'inclinazione, così da riflettere l'ambiente circostante. Gli attori, perciò, recitavano in una scena — la facciata del Palazzo — fittizia.

Ma il successo sicuramente maggiore, forse, di questi ultimi vent'anni è stato *Le Soulier de satin* di Paul Claudel, poema che esige dodici ore di ascolto, la cui lunghezza smisurata ben si combinava con la natura architettonica del luogo. Per una volta, la magia della Cour funzionò completamente.

Col tempo, altri luoghi si sono aggiunti alla Cour d'Honneur, man mano che il festival si estendeva fisicamente e si sviluppava dal punto di vista artistico; e ognuno di essi ha caratteristiche peculiari, un proprio respiro, un proprio colore.

L'orto di Urbano V, nella cinta muraria del Palazzo, utilizzato sin dal 1947, è un giardino, un luogo conviviale e di incontro, in cui la natura costituisce un quadro privilegiato per dibattiti appassionati. Qui l'arredo è ancora rudimentale: delle panche, una piattaforma di legno.

Il Chiostro dei Carmelitani è stato inaugurato nel 1967 come luogo destinato alla ricerca, per fare da complemento al luogo di consacrazione che era ed è la Cour d'Honneur. Luogo sereno, a misura d'uomo (da 500 a 600 spettatori), questo chiostro offre forse, in tutta Avignone, la cornice più propizia per una rappresentazione teatrale. Per me, il Chiostro dei Carmelitani conserva il segno indelebile degli spettacoli di luce — luce interna — che vi sono stati presentati da Jean-Marie Serrau e il Teatro della Tempesta



(*Béatrice du Congo* di Bernard Dadié, nel 1971, *La terre battue* di Boudjenna Bouhada, nel 1972) e in seguito da Peter Brook (*L'Os* di Birago Djos e, soprattutto, *La conférence des oiseaux* di J.C. Carrière). È una coincidenza che si tratti di testi del Sud? Nel 1969 fu utilizzato per la prima volta il Chiostro dei Celestini, dedicato al teatro musicale; e il ricordo va in particolare al *Faust e Rangda*, spettacolo franco-balinese messo in scena nel 1987 da Georges Sperghis.

Moltissimi altri luoghi, spesso vere e proprie meraviglie sia all'aperto che al chiuso, gradualmente conquistati dal teatro, meriterebbero di essere citati, come le cappelle (Penitents Blancs, Cordeliers, Oratoire...), i cortili, una palestra. Cito ancora il Chiostro di Palazzo Vecchio (450 posti), anch'esso all'interno della cinta muraria del Palazzo dei Papi, che ospita spettacoli musicali e letture presentate senza scena, all'imbrunire, con le rondini che sfrecciano sulle teste degli artisti e degli spettatori. Anche il rudere della Cappella di Santa Chiara merita di essere citato: è il luogo in cui il poeta Francesco Petrarca incontrò nel 1327 la sua Laura, il cui amore gli ispirò il Canzoniere. Oggi vi vengono scoperti giovani autori.

Desidero ancora sottolineare l'importanza primordiale, per il festival, di questa molteplicità di luoghi grandi e piccoli, disseminati nella città, che costituiscono altrettante tappe nel percorso degli spettatori, come stazioni di una gioiosa *via crucis*, e coinvolgono tutta la città nella festa-cerimonia del teatro. Tutta la città è anche oltre, perché il festival si è sentito allo stretto dentro le mura della città e ha invaso luoghi esterni: la Certosa di Villeneuve-les-Avignon, sull'altra riva del fiume, vasto insieme di 23.660 metri quadrati che richiederebbe da sola un intero discorso, e due cave di pietra, scoperte ed «inaugurate» nel 1985 e nel 1991 da Peter Brook, che ha offerto in questa sede una delle maggiori emozioni teatrali del festival con, nel 1985, l'epopea di *Mahabharata*. Dopo nove ore di spettacolo di eccezionale bellezza e la morte di Krishna, gli spettatori potevano tornare ad Avignone, ad una deci-

na di chilometri, in battello ed osservare, stanchi ma appagati, il sole sorgere sul fiume, simbolo della rinascita di Krishna e del mondo. Emozioni collettive di questa natura sono parte integrante del teatro e della festa, del teatro come festa dell'intelligenza.

Questa «emigrazione» verso altri luoghi pone, tuttavia, una questione: quando Peter Brook, seguito da altri, esce dalla città per operare in una cava, non è questo un modo di andare, ancora una volta, indipendentemente dal risultato artistico, al di fuori di quel «grande teatro» che è diventata la città di Avignone?

Dopo questa divagazione sulla festa avignone, penso di dovere richiamare l'attenzione sul rovescio della medaglia, per formulare qualche interrogativo che potrà fornire spunti per la discussione.

Il rovescio della medaglia è rappresentato dalle condizioni in cui avvengono le rappresentazioni di 300-400 *troupes* — dalle migliori alle peggiori — che partecipano al Festival *Off*, di loro iniziativa, per tentare la fortuna. Questa proliferazione della domanda provoca, come si sa bene, un «fenomeno di mercato» catastrofico e, fatta eccezione per qualche sala adeguata, moltissimi sono gli speculatori che affittano garages, depositi o cortili a prezzi da capogiro. La tariffa corrente si aggira intorno ai duemila franchi al giorno per una *tranche* di due ore. Anche questo è, in fondo, un uso teatrale di luoghi non teatrali, ma il fenomeno si sta trasformando sempre più in una speculazione contro la quale le autorità finora sono rimaste impotenti.

Ecco perciò gli interrogativi: un luogo non teatrale interessante non è condannato ad istituzionalizzarsi, in un modo o in un altro? E se la risposta è sì, ciò è un bene o un male? Una festa colpita da gigantismo non perde la propria natura? È questo il prezzo del successo? Una festa può diventare un'impresa? O meglio, un'impresa può rimanere sempre una festa?

Una riflessione, a questo punto. Bisogna sottolineare l'importanza, soprattutto per una manifestazione intermittente come un festival, di occupare un territorio, una città,

un quartiere e di moltiplicare i propri punti di appoggio. L'importanza di *diversificare i luoghi*, di caratterizzarli, di dare loro un colore particolare. Concepire progressivamente i luoghi del festival come un arcipelago, una rete, in modo che la festa non rimanga circoscritta ad un punto, ma invada gradatamente i vari percorsi.

Tutto ciò è realizzabile soltanto su un territorio limitato, ben identificato, è quindi impossibile in una grande città. Avignone è privilegiata, da questo punto di vista: è una città di centomila abitanti, e il centro è circondato da mura.

Infine, una contraddizione. Possiamo citare vari esempi in cui la presenza di un festival importante e la molteplicità di luoghi effimeri che esso produce porta la città a sentirsi dispensata dal dotarsi di strumenti istituzionali permanenti. Ciò è vero per Avignone che, oltre al Teatro Municipale, non dispone di alcun luogo di spettacolo permanente degno di una città di centomila abitanti, ed è altrettanto vero per Aix-en-Provence, che vive sulla reputazione del suo festival della Musica e che, oltre al Teatro Lirico, non dispone di alcun teatro di prosa e accoglie le rare compagnie di giro in un cinema attrezzato in modo approssimativo.

Con ciò non intendo affatto denigrare l'attività festivaliera, di cui sono un fautore accanito; desidero sottolineare invece la necessità che le autorità pubbliche, in particolare gli enti locali, non si accontentino dell'effervescenza (certamente gioiosa, formativa e insostituibile) di questi momenti di eccezione; e alimentino l'effimero con un'azione quotidiana e permanente, meno gratificante ma indispensabile per poter iscriverne pienamente l'arte nella città. □

* Ispettore generale per i Teatri del ministero della Cultura francese.

A pag. 31, il «Riccardo II» nell'allestimento del 1947 di Vilar al Palazzo dei Papi ad Avignone. In questa pagina, la cavea e la scena del teatro romano di Orange in Francia.

FRA PASSATO E FUTURO I FESTIVAL INGLES

EDIMBURGO: CINQUANT'ANNI E LA GIOVINEZZA DEL *FRINGE*

Nelle tre settimane della famosa rassegna coesistono il teatro della grande tradizione e la zona franca delle nuove promesse della scena - Dalle sale alle palestre ai parchi, ogni luogo diventa spazio teatrale - Magdalena '86, vetrina della drammaturgia femminile, e il Workshop City Festival.

MAGGIE ROSE

È passato quasi un mezzo secolo da quando il Festival di Edimburgo è iniziato nel 1947. E con il passare degli anni il concetto di festival è cambiato, come anche il modo di usare gli spazi teatrali, sia quelli convenzionali che quelli alternati-

vi. Avvenimenti socio-politici hanno contribuito a creare queste trasformazioni, e l'evoluzione del teatro ha fatto il resto. A me sembra che in passato, ed il festival di Edimburgo è un esempio, c'è stato un uso non abbastanza ponderato degli spazi scenici alternativi in quanto si voleva, innanzitutto, rompere con i vecchi schemi di un teatro sclerotizzato. Negli anni Ottanta, invece, la scelta di spazi alternativi è determinata in stretta coesione con il tipo di spettacolo e con il processo creativo adoperato per la sua realizzazione.

La peculiarità del *Festival di Edimburgo* (di tre settimane, da metà agosto fino alla prima settimana di settembre) è che invade complessivamente la città. Appena arrivati nella capitale scozzese, si ha subito l'impressione che c'è del teatro, o meglio dello spettacolo, dappertutto, tempo permettendo: le strade sono animate da un numero elevato di performance di tutti i tipi con acrobati, ballerini, comici, mangiatori di fuoco, prestigiatori, provenienti da tutto il mondo. Questo *street theatre* ha subito notevoli sviluppi in questi ultimi anni, data la facilità con cui la gente si sposta e la possibilità che gli organizzatori del festival offre ai giovani e non più giovani performers di esibirsi.

Comunque quando il festival iniziò nel primissimo Dopoguerra, per l'iniziativa di Rudolph Bing, la situazione fu ben diversa. Bing, un viennese trapiantato in Inghilterra e direttore della Glyndebourne Opera, immaginava un festival internazionale come quello di Salisburgo, o di Bayreuth che privilegiasse l'opera e la musica sinfonica e che avrebbe portato un messaggio di pace a popolazioni che fino a poco tempo prima erano in guerra.

Oggi il festival vero e proprio è diviso in due settori principali: il festival ufficiale, e il cosiddetto *Fringe*. Il tutto è ambientato in un

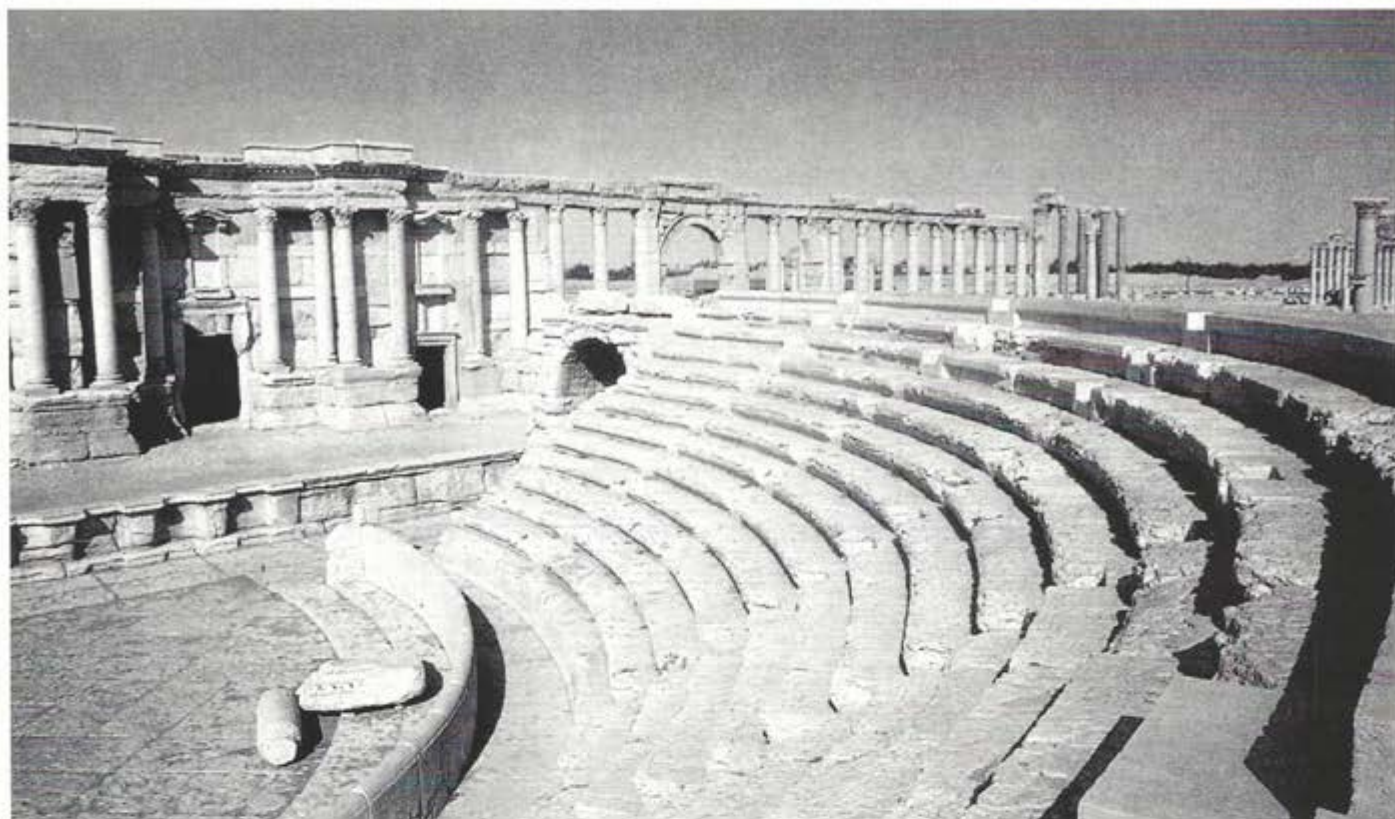


gran numero di luoghi diversi: dai teatri ufficiali di Edimburgo, a spazi alternativi, come le chiese, le sale comunali, le scuole, gli edifici e i cortili dell'Università, l'Assembly Hall, il palazzo del ghiaccio, le palestre, una tenda da circo e persino un vecchio lavatoio. Mentre per gli spazi all'aperto oltre a parchi e giardini pubblici, negli ultimi anni si è cercato nelle vicinanze della città, usando le isolette vicine alla costa, dove la compagnia di Carlo Quartucci ha presentato uno splen-

dido *Macbeth*, con trasporto in barca per gli spettatori.

L'idea di usare in modo massiccio spazi alternativi risale al primo anno del festival e traspare già nelle parole di John Palconer, sindaco di Edimburgo: «Per le tre settimane del festival la città di Edimburgo si dedicherà interamente al festival e alle sue attività, compresi la musica, il teatro e le arti visive».

Se con gli occhi di oggi la ricerca di spazi al-



ternativi ci sembra del tutto normale, nel Dopoguerra fu insolita, trovandosi in quel periodo il teatro inglese a fare i primi passi verso quello che Martin Esslin chiamò un secondo rinascimento teatrale. Prevalsa un'idea conservatrice del teatro, sia dal punto di vista della scrittura drammaturgica, sia dal punto di vista della pratica della messinscena.

La prima sperimentazione in un luogo non convenzionale risale al 1948. Quando Tyrone Guthrie, attore e regista, decise di ambientare un *morality play scozzese* del '500, intitolato *One Satire of the Thrie Estates* di Sir David Lyndsay, nel Assembly Hall (la grande sala dei consigli della chiesa scozzese), la sua proposta suscitò non poche polemiche. Il testo che pone una dura critica alla chiesa dei Papi e alla burocrazia corrotta, non era stato rappresentato da quattrocento anni, ma secondo Guthrie poteva essere, «spettacolare, satirico, e drammatico». Avendo quindi modernizzato il linguaggio, Guthrie, assieme all'adattatore del testo, William Kemp, ha visitato ex-chiese, luoghi sotterranei, il palazzo del ghiaccio e anfiteatri fin quando Kemp si ricordò dell'Assembly Hall, un imponente edificio neo-gotico, con un labirinto di corridoi e un'enorme sala centrale che permette al pubblico di stare su i tre lati dello spazio scenico. Dopo lunghe discussioni con gli organizzatori del festival, le autorità ecclesiastiche hanno dato il loro permesso.

«Uno degli effetti più piacevoli della rappresentazione — ricorda Guthrie — fu la relazione fisica che venne a crearsi fra palcoscenico e pubblico. Gli spettatori non guardavano gli attori con, dietro a loro, delle scene illusionistiche. Erano invece seduti sui tre lati della pedana e mentre guardavano gli attori più lontani vedevano altri spettatori che si concentravano anche essi sullo spettacolo. Così per tutta l'azione il pubblico non dimenticò di essere in un teatro, e non si perse

mai nell'illusione teatrale. Gli spettatori sono diventati partecipanti ad un rito».

In seguito l'Assembly Hall è stato usato regolarmente. Nel 1983 ho assistito ad una suggestiva messinscena del lavoro di Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, allestito dal Glasgow Citizen's Theatre, durante un festival chiamato *Vienna 1900*. L'Assembly Hall è stato anche sfruttato con ottimi risultati per drammi storici: come per la *Maria Stuarda* di Schiller, allestita da John Dunlop.

Dal primo anno, gli organizzatori del festival hanno dato spazio al *Fringe*, che, a differenza del festival ufficiale, non è mai stato sovvenzionato dal Scottish Arts Council ed ha operato in quanto mercato libero come una specie di trampolino di lancio per nuovi talenti. Vale la pena sottolineare che il *Fringe* ha avuto un ruolo importante nella trasformazione del teatro inglese del Dopoguerra. Quest'anno ospita 540 produzioni realizzate da professionisti e dilettanti, e provenienti da Malibu, Mosca, Bulawayo, Colonia, Sydney e Ohio.

È interessante notare che il *Fringe* è cresciuto anche a causa della presenza di compagnie universitarie come ad esempio, nel 1960, il gruppo studentesco dell'Università di Oxford, con uno spettacolo satirico *Beyond the Fringe* (Oltre il *Fringe*) con Alan Bennett, Jonathan Miller, Dudley Moore e Peter Cook, poi diventati famosi, come gli attori dell'*Orlando furioso* di Luca Ronconi che fu ospitato al palazzo del ghiaccio nel 1970.

Passiamo ora a due «giovani» festival: Magdalena 86, ambientato a Cardiff nel 1986, è stato il primo festival internazionale dedicato al teatro della donna. Il festival, organizzato dal Cardiff Laboratory Theatre assieme al Welsh Arts Council, ha presentato nella prima settimana (in una vecchia fabbrica vicino al porto) una ricca rassegna scritta, allestita e interpretata da donne. Per le due setti-

mane successive si è tenuto un laboratorio teatrale con la partecipazione di 30 donne di specializzazioni diverse (attrici, scultrici, pittrici, amministratrici di teatro, registi, tecnici, scrittrici, studiose di teatro), che hanno lavorato assieme per creare e montare uno spettacolo. L'obiettivo del lavoro di gruppo era di scoprire ed esplorare se esistesse un modo femminile di creare, recitare ed allestire uno spettacolo. Jill Greenhalgh, organizzatrice, ha confrontato il processo creativo ad un lavoro collettivo di tessitura, fatto su un enorme telaio, per suggerire l'idea della varietà di proposte e i modi diversi di lavorare che sono emersi. Lo spazio utilizzato quindi, non poteva essere quello di un teatro regolare, ma doveva riflettere quella libertà e la voglia di sperimentazione che caratterizzarono il progetto.

Il Workshop City Festival è organizzato da Nigel Jamieson, direttore del Trickster Theatre. Nel 1988 ebbe luogo per la prima volta a Londra e nel 1990 fu ambientato a Derry nell'Irlanda del Nord. Jamieson ha voluto creare un festival che coinvolgesse la popolazione locale e che abolisse il solito divario fra pubblico e spazio scenico. Così ha invitato registi affermati come Jacques Lecoq (Francia), Zofia Kialinska (Polonia), Peter Badejo (Nigeria) e Peter Schumann (Bread e Puppet, America), con il compito di lavorare con un piccolo gruppo composto da cittadini e attori professionisti per scrivere e poi rappresentare uno spettacolo sulla scorta di interviste alla gente locale. I loro racconti filtrati, elaborati e drammatizzati sono stati rappresentati dopo due settimane, un sabato pomeriggio nella piazza centrale di Derry. □

A pag. 33, un momento della «Tempesta» di Shakespeare del Ninagawa Company of Japan ad Edimburgo, 1988. In questa pagina, particolare della cavea e della scena del teatro di Tadmur in Siria.

ALLA RICERCA DEI LUOGHI DELLA LIBERTÀ

GLI SPAZI PERICOLOSI DEL TEATRO POLACCO

L'evento teatrale è un cerchio di persone che circonda gli attori: il dove è di secondaria importanza - La chiesa o la fabbrica come zone franche contro le censure del potere - La lezione di Grotowski e la rassegna di Poznan.

LECH RACZAK

Succede che sia una cosa pericolosa fare teatro in luoghi che ad esso non appartengono. Nell'anno 1674 la delegazione francese organizzò nella piazza centrale di Varsavia una rappresentazione teatrale per la commemorazione della vittoria della Francia sull'Austria. Gli spettatori, che decisamente simpatizzavano per gli austriaci, fingendo di trovarsi pienamente d'accordo con la trama dello spettacolo e anzi, di soccombere alla forza del Teatro fino al punto da prendere la finzione rappresentata per realtà, cominciarono però a tirare con gli archi sugli attori che interpretavano gli scaltri, infidi nemici della Francia. Morì il protagonista, molti attori furono feriti e gli altri si dileguarono nel fuggi fuggi generale. Si può forse dire che questo sia stato il giorno della grande disfatta del teatro in Polonia.

Ho il sospetto, del resto, che incidenti simili siano accaduti altre volte in Europa. Perché la storia del teatro in Polonia non si differenzia sostanzialmente da quella degli altri Paesi europei. Agli inizi ci fu il *Ludus paschalis* liturgico nelle chiese, poi i Misteri, il teatro delle fiere, il teatro di corte e nelle scuole. Il dramma si evolve, cominciano ad apparire compagnie italiane ed inglesi, si creano compagnie polacche. Sorge la necessità di un luogo per gli spettacoli: nascono gli edifici che domineranno l'evoluzione del teatro. Gli spettacoli all'aperto diverranno fuochi artificiali oppure divertimento popolare di strada. La parola «teatro» smette di significare «rappresentazione» e significa soprattutto «edificio in cui si fanno rappresentazioni».

Il concetto di teatro all'aperto, o di teatro in piazza scompare completamente. Negli annessi del libro più importante sul teatro in Polonia (Zbigniew Raszewski: *Breve storia del teatro polacco*, Warszawa, 1978) che tratta del periodo fino al 1939, sotto la voce Teatro si trovano le seguenti specificazioni: per bambini, di burattini, contadino, di corte, di deportazione, ebraico, di emigrazione, da festival, francese, da giardino, inglese, italiano, itinerante, liturgico, monumentale, nazionale, nobile, operaio, polacco, popolare, reale, russo, scolastico, studentesco, te-

desco, ucraino, umanista. Oppure *teatri*: cittadini, frontali, propagandistici, provinciali, di Varsavia, teatri all'aperto, di strada, di piazza, nel parco, davanti al castello.

SUICIDA COL FUOCO

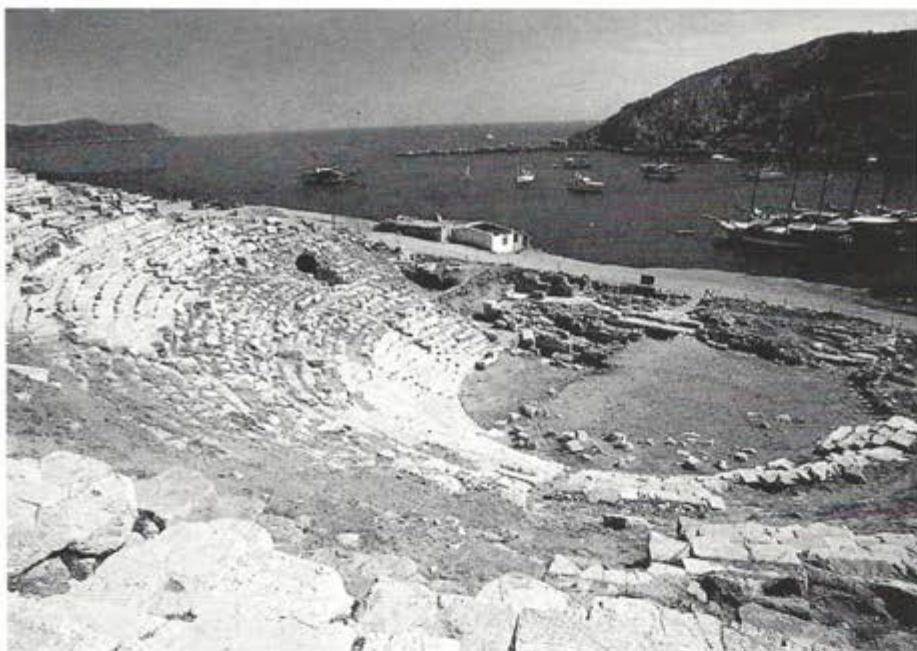
Dopo la guerra arrivarono anni grassi per il teatro. I soldi non mancavano e neppure il pubblico. In caso di bisogno lo si faceva arrivare direttamente dalle fabbriche, con gli autobus. È vero che la censura era molto attiva, ma il pubblico imparò a trovare anche nel repertorio classico più lontano interi sistemi di allusioni critiche all'autorità, e per questo amava il proprio teatro. Il regime politico si fondava su un sistema di distribuzione dei beni di consumo che sfruttava il principio della mancanza, o della quasi-mancanza delle merci. Da qui le code per tutto: pane, latte, carne, scarpe, sciarpe, giornali, carta igienica. Poi tutto il sistema pluriennale di code per il diritto ad acquistare un'auto, code ancora più lunghe — venti anni e più — in attesa di un appartamento. C'erano anche code per i libri (per l'*Ulisse* e *Alla ricerca del tempo perduto* le più lunghe) e per alcuni spettacoli di teatro. I fuochi d'artificio erano scomparsi, perché i materiali esplosivi dovettero essere posti sotto sorveglianza, e col tempo la composizione chimica dei fuochi artificiali divenne un segreto di Stato. Ma il potere è sempre esigente in fatto di cerimonie; e quando ha bisogno di spettacoli è capace di trasformare in teatri gli stadi. E proprio nello stadio di Varsavia, a metà degli anni '70, più o meno in coincidenza col tricentenario dei fatti di cui ho raccontato all'inizio, il segretario del partito ordinò di organizzare un grande spettacolo in onore delle autorità. Danzarono decine di gruppi folcloristici, riuniti in un solo complesso di alcune migliaia di persone: atterrarono i paracadutisti mentre alcuni attori illustri recitavano versi patriottici. Sulla pista giravano in un grande carosello le Fiat 600, presentate come le conquiste più avanzate della tecnologia: dopo la loro uscita dal campo i danzatori delegati da tutte le quarantanove province saltarono assieme a corde lunghe 15

metri, mentre il pubblico, alzando al segnale del presentatore delle bandiere colorate, componeva le immagini e gli slogan di sostegno al potere. Ma all'improvviso nel campo si fece largo un uomo anziano, si innaffiò di benzina e dopo un attimo prese fuoco. I poliziotti gli si gettarono addosso lo coprirono e lo portarono via... Nessuno si accorse di niente, lo stadio continuò a recitare il suo gioioso spettacolo.

Solo dopo anni, in tempi in cui nessuno dava credito ai racconti dei famigliari della vittima suicida col fuoco, perché li confutavano centinaia di testimoni presenti allo stadio, fu scoperto negli archivi della cronaca cinematografica un rullo di pellicola nel quale l'evento era stato registrato con precisione, secondo dopo secondo. Anche l'operatore alla camera non ricordava. Fu un giorno di trionfo dello spettacolo sulla realtà? Di certo fu un giorno di grande ignominia per il teatro.

IL TEATRO DI OPOLE

Nel 1959, in un piccolo teatro a Opole fu abolita la divisione fra scena e platea, e lo spazio teatrale divenne comune per gli spettatori e gli attori. Nelle condizioni di allora fu una sfida per il teatro (termine che, come abbiamo ricordato, significava soprattutto «edificio per la rappresentazione di drammi», seppure non mancassero gli sforzi affinché significasse anche «sfera dell'arte»). Il teatro di Opole, trasferito poi a Wroclaw e noto come Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, non realizzò spettacoli all'aperto, fuori da edifici investiti del segno dell'eccezionalità, impegnati di un tipo di santità secolare (come il teatro, o il museo, la casa della cultura, certi ambienti storici). Ma le sue esperienze violavano i confini della rappresentazione classica, e nuovamente spezzavano il significato della parola «teatro». E paradossalmente il non ricercare strumenti di messa in scena, il non mirare all'effetto spettacolare, il non sviluppare la tecnologia teatrale, per concentrarsi in laboratorio sul lavoro dell'attore, sulla ricerca e l'ampliamento dei mezzi d'espressione dell'essere



umano spogliato dei costumi e della caratterizzazione, privato del supporto degli effetti scenici, tutto il lavoro per il rinnovamento dell'etica dell'attore ha condotto il teatro polacco verso nuovi spazi.

Più tardi alcuni gruppi teatrali indipendenti nati dallo spirito del '68 e nutriti del bisogno generazionale di superare la falsità che incatenava la vita sociale, trasformarono e svilupparono le esperienze del Teatr Laboratorium, trasportandole in spazi e situazioni differenti. Così nacque un teatro capace di lavorare oltre il tempo e lo spazio ufficiali: nei club universitari, nelle palestre, nelle mense, nelle fabbriche, durante gli scioperi e poi, nel periodo della legge marziale, negli appartamenti privati, nelle sale parrocchiali, nelle chiese. Un teatro che a volte ha provato a uscire nelle strade, nei vicoli delle periferie. Evitando le belle facciate e le piazze centrali che i turisti ammirano, scegliendo come luoghi per lo spettacolo i dintorni dei ruderi, gli edifici pericolanti e ancora abitati, gli spazi mai ripuliti dopo la demolizione delle case, le strade per le quali con la testa abbassata si corre al lavoro. A questi scenari sono per lo più connesse le prime azioni di strada in Polonia dell'Akademia Ruchu, negli anni '70, e gli spettacoli del Teatr Osmego Dnia, che a volte hanno trasformato in spazio dell'azione teatrale tutta una cittadina. A lato sono note le ricerche dell'Associazione teatrale Gardzienice, che viaggiava

per paesini dimenticati lungo il confine orientale mostrando i propri spettacoli e provocando situazioni di «scambio» con le tradizionali società contadine.

Unisce tutti questi fenomeni teatrali, sia formalmente che contenutisticamente differenti, la comune convinzione che l'esistenza del teatro richiede una sola cosa: un cerchio di persone che circonda gli attori e costruisce in questo modo uno spazio di contatto. E qui sorge un'altra tentazione, un desiderio: lo scopo dello spettacolo non è utilizzare — in modo più o meno estetico ed espressivo — lo spazio architettonico o naturale, bensì trasmutare almeno per un momento il mondo che ci circonda, dargli nuove qualità e sensi, portare nuova vita e — sebbene suoni confuso e mistico — nuovo spirito.

NASCOSTI IN CHIESA

Un fenomeno a parte, che non ha forse precedenti nell'Europa contemporanea, è stato il teatro nelle chiese nella prima metà degli anni Ottanta, durante il periodo della legge marziale. Allora molti artisti, dando apertamente un segnale di resistenza nei confronti del potere e della censura e provando a dare vita a una cultura indipendente, che fosse il collante di una società alternativa di cittadini che funzionava oltre la struttura di Stato, trovarono rifugio nelle chiese, nelle sale parrocchiali e nei cortili dei conventi, dove

lo Stato, incarnato nella polizia, non osava irrompere.

E di nuovo il teatro si trovò in un luogo non suo, protetto è vero dall'autorità della religione, ma per questo stesso motivo, pericoloso. L'edificio della chiesa in Polonia è ancora uno spazio santo, in cui i fedeli si muovono in silenzio, con rispetto, guardando l'altare, le statue e le immagini che sono ancora più espressione della fede che dell'arte. Quando la gente entra in chiesa per assistere ad uno spettacolo teatrale, si inginocchia davanti alla scenografia, a volte prega brevemente e poi cerca posto sui banchi. Accadeva anche che qualcuno entrato in chiesa per la preghiera si trovasse inaspettatamente a teatro. E il teatro, in quella situazione, offriva due alternative: o soccombere alla pressione del luogo e, liberatosi dall'autorità dello Stato, arrendersi all'ordine della Chiesa e della Religione, oppure intentare una difficile battaglia con l'atmosfera del *sacrum*, per salvare la propria autonomia e il proprio mandato.

Accadeva che la folla raccolta in chiesa si trasfigurasse in pubblico, succedeva che vecchi muri fossero scossi dalla risata collettiva, cui parevano accompagnarsi i corpi espressivamente ritorti delle figure barocche, oppure che i muri di cemento delle nuove chiese — brutte come i tempi nei quali erano sorte — iniziassero a riflettere lo spavento della vita quotidiana di cui il teatro raccontava. Capitava che qualcuno, uscendo di chiesa, canticchiasse la melodia inarrestabile di una canzone o che un altro, accendendosi faticosamente una sigaretta nel vento, cominciasse una lunga conversazione sull'arte... Ma nessuno sapeva che smontando i riflettori e i teli che nascondevano l'altare e piegando i praticabili, gli attori cominciavano di nuovo a parlare sottovoce e di nuovo si sentivano intrusi in quel luogo che di fatto non era il loro posto.

Esistono oggi in Polonia alcuni gruppi capaci di trasformare luoghi non teatrali — sia edifici sia spazi aperti — in teatro. Veramente negli ultimi anni Ottanta, dopo la dichiarazione dello stato di guerra, furono liquidati i festival studenteschi nei quali erano avvenute le prime prove di teatro di strada polacco, ma dall'anno 1983 si svolge regolarmente il Festival internazionale del Teatro di strada a Jelenia Góra e nelle cittadine vicine, che unisce le proposte di gruppi teatrali specializzati e di «artisti del marciapiede». In luglio si è svolto a Poznan il 2° Festival del Teatro all'aperto «Malta '92».

Nelle chiese che davano rifugio all'arte indipendente nella prima metà degli anni '80 non c'è più posto per il teatro; invece risuona sempre più forte il trionfo *Te Deum*. Il lavoro nelle fabbriche diviene sempre più squallido e disperato. Gli stadi si svuotano, lo scorso anno, durante il Festival teatrale di Poznan, c'erano più spettatori allo spettacolo teatrale che alla partita di calcio di serie A che si svolgeva contemporaneamente. Ma ho l'impressione che non sia un segno di vittoria del teatro. Piuttosto il sintomo della crisi sia economica che della coscienza e della fiducia nel futuro. Così il teatro, lasciati i luoghi pericolosi entra in tempi pericolosi. (Traduzione di Daria Anfelli) □

Nella foto, veduta panoramica del teatro di Tekir in Turchia.

Il fascino intramontabile dei teatri antichi

Abbiamo voluto illustrare questo dossier sul convegno promosso insieme al Festival delle Ville Vesuviane con alcune delle immagini della mostra-censimento «Memoria del futuro - I Teatri antichi greci e romani», allestita nella sede del Centro Andaluz de Teatro di Siviglia, nel quadro delle manifestazioni teatrali dell'Expo '92 di cui era commissario Maurizio Scaparro.

Nata da un'idea di Scaparro mentre a Villa Adriana, una notte di tre anni fa, provava con Albertazzi le *Memorie di Adriano* della Yourcenar (spettacolo riproposto in video a Siviglia), la mostra è stata un alto messaggio di civiltà e il monito, in mezzo a questa nostra cultura dell'effimero, a conservare e se necessario a ricostruire l'armonia fra lo spazio e l'uomo. Secondo il vaticinio di Adriano-Yourcenar: «...Non tutti i nostri libri periranno; si restaureranno le nostre statue infrante... e finiranno per rassomigliarci». □

CONSUNTIVO DEL FESTIVAL DELLE VESUVIANE

FRA INEDITI E NOVITÀ UNA RASSEGNA ECLETTICA

Da uno Shaw che avevamo dimenticato alla drammaturgia dell'Est, da un Mattia Sbragia che rivisita il Settecento a un Manfredi «nero», il cartellone predisposto da Luca De Fusco ha offerto il brivido della imprevedibilità.

ENRICO FIORE



Quest'anno, negli ambienti già di per sé misteriosi — perché ancora in troppi li conoscono poco o non li conoscono affatto — delle Ville Vesuviane, s'è aggirato pure l'ineffabile Monsieur Poirot: nel senso che al «giallo» inclinava decisamente il colore predominante nel programma della settima edizione del Festival di prosa da quelle splendide dimore ospitate.

Infatti, agli spettatori — trattandosi in prevalenza di testi misconosciuti, dimenticati da gran tempo o addirittura nuovi, inediti e mai rappresentati prima — non era dato, proprio come nel caso di ogni poliziesco che si rispetti, di conoscere in anticipo la conclusione della trama. E tanto s'è verificato sin dallo spettacolo inaugurale, l'allestimento de *Il discepolo del diavolo* di George Bernard Shaw con la regia, insieme intelligente e divertita, di Luca De Fusco, peraltro direttore artistico del Festival in questione.

Non solo il pubblico veniva letteralmente travolto dall'autentica valanga dei colpi di scena in serie determinati da quella commedia ingiustamente trascurata (vi si narra la vicenda di Dick Dudgeon, soprannominato per l'appunto «il discepolo del diavolo», un giovane ribelle alla famiglia, alle convenzioni sociali e all'ordine costituito in un paesino nordamericano del 1777 coinvolto nella guerra d'indipendenza delle colonie contro la madrepatria inglese), ma, per giunta, subiva l'ulteriore spiazzamento indotto dalla strenua e impagabile corrosione ironica di tutti i più vietati luoghi comuni del melodramma (e, in genere, di quel tipo di racconto che oggi si chiama telenovela) posta in essere dall'autore irlandese.

Proprio lo spiazzamento, del resto, perseguiva anche l'interessante *L. Cenci* di Giuseppe Manfredi ottimamente interpretato da Pamela Villoresi e Roberto Herlitzka: intanto, perché spostava l'attenzione dalla notis-

sima Beatrice Cenci alla sua — assai meno frequentata da drammaturghi e romanzieri — matrigna Lucrezia (la *L.* del titolo) Petroni, testimone muta della tragedia; e poi perché metteva sotto processo, più che le stesse Beatrice e Lucrezia, giusto le parole che ne hanno in passato (e potrebbero ripetersi ancora) mistificato la vicenda.

Dicevo della Villoresi e di Herlitzka. E, in effetti, per l'appunto nelle prove d'attore, singolari o eccentriche, è consistita un'altra delle caratteristiche da «giallo» del settimo Festival delle Ville Vesuviane. Al riguardo, penso soprattutto e Nello Mascia, Nuccia Fumo e Franco Iavarone, interpreti napoletanissimi nella circostanza, ossia nell'allestimento de *Il discepolo del diavolo* di cui sopra, costretti (e se la son cavata più che bene) ad affrontare l'*humour* britannico, così lontano dalle loro peculiarità espressive. Penso, però, anche a Paola Pitagora, protagonista impegnata del pur contraddittorio



(perché vi si scontravano l'aura mitica dei testi di Gibran e la dimessa quotidianità di quelli scritti dalla stessa Pitagora) *Io e il Profeta*. Né, in proposito, si può dimenticare la Silvana De Santis autrice e interprete di uno spettacolo, *Sciulla e passe*, in cui — ancora una volta — si dimenticava lo spiazzamento degli spettatori, dovuto, nell'occasione, al fatto che il personaggio principale, il cantastorie, coltivava l'insolito vizio di identificarsi con gli eroi delle sue favole. Rovesciata, rispetto alla tradizione, era pure l'ottica in cui si muoveva... *E i topi ballano*, il testo di Mattia Sbragia che — sebbene appesantito da una certa sovrabbondanza e confusione di temi — tuttavia partiva da un'idea intrigante, quella di mettere in scena non la villeggiatura dei padroni di goldoniana memoria, ma la festa sfrenata e, dunque, la vacanza felice che si prendono undici servi allorché, appunto, i loro padroni partono per gli ozi estivi nelle residenze di campagna.

D'altronde — in questa settima edizione del Festival delle Ville Vesuviane — l'apertura del cartellone all'Europa proponeva essa stessa un'autrice di intrigante rebus. Siamo, infatti, alla vigilia della fatidica cancellazione delle frontiere, e davvero non sappiamo che cosa potrà essere in concreto l'Europa (non meno nuova, inedita e... mai rappresentata prima) che s'annuncia. E questo senza contare, giusta la presenza nel cartellone medesimo di un tritico di autori dell'Est, il

mistero inquietante costituito in particolare — all'interno di quello più generale che s'addensa intorno al destino del vecchio continente nel suo complesso — dal blocco dei Paesi una volta detti del socialismo reale.

Ebbene, proprio quel tritico — proposto dalla Cooperativa Bruno Cirino Teatro e comprendente *E così ti prego*, *Principe* del cecoslovacco Karel Steigerwald, *Il nome del potere* del polacco Jerzy Broszkiewicz e *Paradiso rosso* della russa Nina Sadur — ha rappresentato (per la regia estremamente lucida e creativa di Renato Giordano e l'eccellente interpretazione dello stesso gruppo di protagonisti, Piero Caretto, Vittorio De Bisogno e Lauro Versari) il *clou* della rassegna sul piano del «giallo» più volte accennato. Infatti, il filo conduttore che collega i tre testi in questione (scritti nell'ultimo decennio quelli di Steigerwald e della Sadur, addirittura nel '61 quello di Broszkiewicz) è la premonizione del crollo dei regimi al potere nell'Europa orientale. Ed ecco, allora, il sospetto che il potere di cui sopra sia ormai da tempo defunto e venga sostituito da vuoti simboli (*E così ti prego*, *Principe*), la coscienza che l'apparato repressivo s'è ridotto a un puro rituale (*Il nome del potere*) e, infine, il deserto di macerie umane e materiali (e spirituali e morali) determinato dalla caduta degli apparati di vertice nell'ex Unione Sovietica (*Paradiso rosso*).

In quest'ultimo testo, poi, s'accampa un'at-

mosfera che richiama immediatamente quella di *Blade Runner*. Non a caso i personaggi ripetono spesso la battuta: «Qui non si può morire». Giacché — se i replicanti di Ridley Scott, in quanto macchine, non vivevano di vita reale — alle desolate creature portate in scena da Nina Sadur tocca un destino amaramente analogo: non riescono ad ottenere nemmeno la Morte poiché, di fatto, non desiderano la Vita.

Infine, e ben al di là della *boutade* o del paradossale, il settimo Festival delle Ville Vesuviane ha onorato il tema del «giallo» quando ci ha informato — per bocca di Daniele Griggio, uno degli splendidi interpreti de *I Rusteghi* diretto da Massimo Castri — della (delittuosa, appunto) decisione del Teatro Stabile del Veneto di non far girare quello spettacolo nella prossima stagione. Lo faranno girare gli attori, costituendosi in Compagnia goldoniana per il bicentenario. E l'annuncio, dato dal palcoscenico di Villa Campolieto, è stato davvero come il respiro di sollievo che tiriamo davanti alla scoperta dell'assassino. □

A pag. 37, «Il discepolo del diavolo» di Shaw, regia di De Fusco. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: «...E i topi ballano» di Mattia Sbragia; Roberto Herlitzka e Pamela Villorosi in «L. Cenci» di Manfredi; «E così ti prego, Principe» di Steigerwald e ancora un totale della commedia di Sbragia.



IL DIRETTORE DI AVIGNONE LASCIA DOPO OTTO ANNI

ALAIN CROMBECQUE: LA MAIN PASSE...

Va a dirigere il Festival d'Automne e al suo posto torna Faivre d'Arcier - Un bilancio critico in questa intervista a Hystrio - Gli eventi memorabili: il Mahabharata di Brook, Le soulier de satin di Vitez, l'Amleto di Chéreau e Oh douce nuit di Kantor - Un rimpianto: la mancanza di Strehler e Ronconi.

MIRELLA CAVEGGIA

Alain Crombecque, che dal 1985 ha impresso sul festival di Avignone il proprio sigillo di direttore artistico, dopo otto anni ha lasciato l'incarico al suo predecessore Bernard Faivre d'Arcier per assumere quello di responsabile artistico del Festival d'Automne a Parigi. Parlare di bilanci con questo lionese nervoso e sensibile, discreto fino alla ruvidezza, non è cosa facile.

«Non spetta a me tirare le somme» si schermisce. Ma per i lettori di *Hystrio* il direttore uscente getta uno sguardo indietro — senza rimpianti, dice — e commenta in breve otto anni di lavoro, di ricerca e di sorprese disseminati di insidie e di soddisfazioni.

HYSTRIO - Che profilo è venuto ad assumere il festival sotto il sua direzione? Si è delineata una logica gestionale?

CROMBECQUE - Penso che il Festival di Avignone, com'è oggi, si iscriva nel filone della seconda generazione vilariana. C'è stato un primo risultato, quello delle origini, emerso nel 1947 con l'invito di René Char e Christiane Zarvos a Jean Vilar. Era il festival di un uomo, di un'estetica, di una compagnia, quella del Théâtre National Populaire; è durato fino al '63.

A partire da quella data il grande artefice ha voluto una manifestazione del tutto diversa. È nata la rassegna che ha preso vita anche fuori del triangolo magico chiuso nel Cortile d'onore, il Teatro Municipale, i Giardini di Urbano V; è quella che è esplosa nei chioschi trasformati in teatro: il Chiostro dei Carmelitani, dei Celestini, di Benedetto XII e gli altri. È il festival che ha conosciuto l'apporto di nuove discipline, quello del grande incontro di Vilar e di Béjart al Palazzo dei Papi nel '66 e dell'introduzione della danza quale parte integrante del programma. Ha segnato l'ingresso del cinema con *La Chinoise* di Godard nel '67; ha ospitato, grazie a France Culture, le grandi esperienze del teatro musicale e dell'Opera in particolare, ha diffuso la voce dei numerosi giovani registi come Roger Planchon invitati negli anni Sessanta da Jean Vilar. Il festival come lo vivo io in qualità di direttore dall'85 è soprattutto la presenza pur nel mutamento imposto dall'evoluzione dei tempi, dello spirito di Vilar, che continua a respirare a cielo aperto nei luoghi da lui scoperti. È un progetto artistico vivo che, pur assegnando al teatro il ruolo sovrano, al teatro non si ferma, ma accoglie poesia, danza, cinema, incontri, musica. Avignone fin dal principio significava musica contemporanea; nel '47 uno dei

più grandi direttori d'orchestra francesi, Roger Desormières, era stato invitato da Jean Vilar per una serie di concerti che si aggiungevano alle presentazioni di Shakespeare et di Claudel.

H. - Otto festival. È una bella esperienza, un'eredità cospicua.

C. - Devo molto ad una certa idea che mi sono fatta dell'«accento Vilar», a cominciare dal '63; ma penso anche a Jeanne Moreau, a Casarès, a Alain Cuny e molti altri. Questi otto festival sono una specie di dialogo con il festival delle origini dal '47 al '51.

H. - E lei ora lo lascia dopo tanti anni. Si sa che ogni separazione è una lacerazione.

C. - Una lacerazione? Per niente. Non è una separazione amorosa.

H. - Un'eutanasia allora?

C. - No, ancora meno.

H. - Veniamo al bilancio. Cos'è stato particolarmente qualificante, veramente notevole? E che cosa non è andato?

C. - Non tocca a me dirlo.

H. - Perché no? Adesso che se ne va...

C. - È evidente che qualche spettacolo ha rappresentato i caratteri singolari del festival, in particolare *Mahabharata* di Peter Brook e Jean Claude Carrière nell'85 e due anni dopo *Le soulier de satin* di Antoine Vitez o in un certo senso *l'Amleto* di Patrice Chéreau e *Oh douce nuit* di Tadeusz Kantor. Ma sono gli artisti a lasciare un segno nel libro del festival, non certo il direttore. E penso in particolare ad Antoine Vitez. Quest'anno? È difficile dirlo. Quando si è troppo a ridosso degli eventi, è arduo sapere quali tracce rimarranno nel ricordo, nella storia di un festival come quello di Avignone. Il teatro vive in un modo strano nella memoria. Spesso si è sospinti da forze diverse a rivedere il proprio giudizio, a rivalutare quello che non si è apprezzato a caldo. *Les comédies barbares* di Jorge Lavelli, per fare un esempio, è stata un'avventura, uno spettacolo accolto in modo molto controverso, ma a mio parere è uno dei più tonici di tutta la storia del festival di Avignone.

H. - C'è qualcosa che avrebbe voluto fare?

C. - No. Certo è che in otto anni su trecento, quattrocento produzioni, non tutto si è rivelato di alta qualità. Avignone è un festival di prime assolute, è il posto da cui partono un certo numero di avventure francesi ed europee. Ho comunque dei rimpianti: avrei voluto, almeno una volta qui, Luca Ronconi. È una delle persone che ho assillato di più perché venisse a mettere in scena ad Avignone i suoi spettacoli. Era in progetto un

dramma elisabettiano, per la Cava di Boulbon: Luca è venuto due volte dietro mio invito per parlare e visitare il posto. Ma non c'è stato un seguito. Anche Strehler era stato sollecitato da Vilar, anche lui non ha mai aderito. Sembrava non contrario ad allestire qui *Vita di Galileo*. Sarebbe stato un bellissimo progetto. Ma ci sono incontri che non si forzano.

H. - Ci sono stati appunti che ha trovato ingiusti, o critiche?

C. - No, ognuno si prende le sue responsabilità. Per esempio le critiche all'inizio del *Soulier de satin* nell'87, decretavano che si trattava di un «non evento». Si erano sbagliati. Oh, non che si sbagliano sempre....

H. - La marca del festival è nettamente francese. Perché manca una vera rappresentanza europea? Anche il teatro spagnolo, in nome del quale si è condotto il festival, è stato portato in scena in francese — come il Cavaliere di Olmedo di Lope De Vega e *L'assedio di Numence di Cervantes* — o al massimo si è sentita una mescolanza di lingue come in *Terra incognita di Georges Lavaudant*.

C. - Penso che l'identità del festival di Avignone sia proprio la sua dimensione francese.

H. - Questo festival non ha impedito agli avignonesi, che pure sono in centomila, di avere un loro teatro?

C. - Hanno l'Opera, che serve anche da teatro.

H. - Un giudizio sulla drammaturgia francese in questo momento. È anemica, vitale o in dormienza?

C. - C'è una grande vitalità in Francia, nello spettacolo. Forse c'è più energia, più inventiva nella danza rispetto al teatro, ma questo non impedisce che si veda emergere un certo numero di registi fra i trantacinque e quarant'anni che hanno fra le loro mani un futuro.

H. - Perché questo vortice di proposte? Fino a quattrocento spettacoli circa, off compreso. Crede che sia una buona cosa?

C. - No. Qualcuno lo sostiene, ma in questo labirinto ci si perde. È da preferire una selezione più ristretta.

Si chiude il capitolo Crombecque, ma il direttore che si è allontanato non senza commozione da questa rassegna popolare ed elitaria non lascia per sempre l'impetuosa, magica, euforica Avignone. Nell'antico ospizio Saint-Louis è in corso di allestimento un «Centre National du Théâtre». E della futura fucina, nascosto e indispensabile strumento per la vita dello spettacolo, Alain Crombecque è stato eletto presidente. □

LE GIORNATE DEL TEATRO DI TAORMINA ARTE

UNA FESTA INQUIETA ASPETTANDO L'AUSTERITÀ

Nel suo primo intervento pubblico il ministro Boniver ha detto che il teatro protetto più dalla politica che dalla qualità non ha più ragione di esistere - Un anno di tempo per determinare un consenso sulla legge e su un nuovo sistema di credito - La pioggia dei biglietti d'oro e la diretta tivù con Baudo.

FURIO GUNNELLA



Festa del teatro, rapporto dell'Agis sullo stato della scena italiana, pioggia di biglietti d'oro, diretta Rai con Pippo Baudo ma, soprattutto, primo intervento pubblico del sen. Margherita Boniver dopo un mese giusto dalla nomina a ministro dello Spettacolo: erano riuniti tutti gli elementi per richiamare a Taormina Teatro tutti gli addetti ai lavori. Tanto che l'ignaro turista, godendosi lo spettacolo di questo bel concentrato di celebrità del palcoscenico, ha potuto scambiare il teatro italiano per il paese di Bengodi; mentre i discorsi, nelle sale dell'Hotel San Domenico, son stati improntati, manco a dirlo, all'austerità e alla preoccupazione, come i tempi comandano.

Il ministro Boniver si è meritato un applauso quando ha detto che difenderà con le unghie e coi denti i magri fondi ministeriali per la Prosa, dopo aver ottenuto che il ministro del Tesoro non includa gli stanziamenti per il settore nel blocco delle spese deliberate dal governo precedente: il che dice l'aria che tira. Quanto ad uno dei due relatori dell'Agis, Enzo Gentile, egli ha fatto addirittura un elogio della povertà, «prossima alla follia che è a sua volta vicina alla creatività»: come dire che chi si contenta gode. Si son messi anche il presidente ed il vicepresidente dell'Agis, Carlo Maria Badini e Lucio Ardenzi, a ricordare che corrono tempi da vacche magre e i teatranti lo sanno, «e si prenderanno le loro responsabilità». Insomma: il teatro assisti-

to, a Taormina, è stato sotterrato, senza fiori. Comincia l'era virtuosa del «chi ha più filo farà più tela». Se sarà così, se la si finirà con i cascami dell'effimero e con le protezioni politiche al posto della qualità, se insomma si taglieranno i rami secchi, non saremo noi a piangere.

Ciò premesso, «la gente di teatro — ha detto Gentile — non vuole portare il cilicio». Sa che il teatro è luogo di battaglie civili, di scuola contro la violenza (risposta dunque, qui in Sicilia, alla contro-cultura della mafia), ed è disposta a fare sacrifici, «ma a patto che si sappia — ha incalzato Ardenzi — che sacrifici, in questi anni, ne ha già fatti». E a patto che non si ignori che, rispetto al resto, la società teatrale «è sana»: oltre 13 milioni di biglietti venduti nella stagione '91/'92, un incremento del 3,4 per cento; 15 miliardi di incassi in più in valore monetario, la fortissima pressione televisiva contenuta, i giovani che s'accostano al teatro, segni di risveglio della drammaturgia nazionale.

Questa è stata la faccia chiara della luna, nel bel cielo di Taormina. La faccia scura, invece, è costituita dalla ultraquarantennale assenza di una legge, dalla mancanza cioè di regole del gioco, da un sistema creditizio oneroso ed improprio, da un dissesto distributivo cronico, dal non chiarito rapporto con gli enti di territorio, dal peso del costo del lavoro, e via dicendo.

Preso atto con piacere che il teatro non è una specie in via di sparizione, «come il panda nato in cattività allo zoo di Pechino», il ministro Boniver si è messa in prima linea nella difesa dei diritti del teatro e si è data un anno per fare convogliare su una legge organica la volontà politica che si manifesta per una regolamentazione delle attività teatrali, ha annunciato che porrà sul tappeto la questione del monopolio del credito teatrale da parte della Bnl e, reduce da una riunione con il Comitato Goldoni, ha invitato la Rai Tv a fare il suo dovere per il Bicentenario goldoniano. Gli applausi, alla fine, sono risuonati come un'apertura di credito verso la signora ministro. Nel successivo incontro con i giornalisti Margherita Boniver — che aveva al fianco il suo consigliere speciale per il teatro, Maurizio Scaparro — ha ancora chiarito le linee forti del suo programma: la legge, finalmente; defiscalizzazione degli enti lirici con razionalizzata destinazione delle risorse; difesa dei crediti alla cultura teatrale e reperimenti di mezzi nell'area della sponsorizzazione, in quella degli enti locali, in sede comunitaria; accentuata attenzione alla qualità delle produzioni e delle rassegne d'estate.

In fine giornata, poi, la pioggia dei biglietti d'oro. Parametro il successo, il botteghino: qualche volta coincidente con la qualità e qualche volta no. La rapida passerella, al Palazzo dei Congressi, è stata poi ripetuta in diretta tv su Rai 1 al Teatro Antico, in forma di intrattenimento, officiante Pippo Baudo: si sono alternati i premiati Gabriele Lavia, Monica Guerritore, Ernesto Calindri, Giorgio Albertazzi, Lina Sastri, Gino Bramieri, Lopez, Marchesini e Solenghi. In anticipo sulla teletrasmissione sono andati a ritirare il loro Biglietto d'Oro gli impresari Giancarlo Zanetti (Pro.sa Srl), Lucio Mirra (Diana di Napoli), Lucio Ardenzi (Plexus), Gruppo della Rancia, Music 2 di Garinei, Teatral Snc di Nando Milazzo, Teatro della Vittoria di Corsini, Stabile di Parma, Stabile di Bolzano (Coigest), Stabile di Trieste: gli operatori teatrali Gentile, Carbonoli, Chiocchio e Mangano. Il prestigioso Premio Eduardo è andato a Valeria Moriconi, il premio «Una vita per il teatro» a Alberto Lionello, i premi per una novità italiana a Luigi Squarzina e a Dacia Maraini. A Nuccio Messina, che ha lasciato VenetoTeatro, è andato un premio speciale per le attività associative.

Durante la cerimonia l'impresario Mario Chiocchio ha trovato la frase giusta. «Signora, c'è un grande flirt fra il teatro e lei; speriamo sia ricambiato», ha detto nel ritirare il suo Biglietto d'Oro. Vero: Margherita Boniver ha sedotto Taormina. Baudo se l'è tenuta vicina sul palcoscenico del Palazzo dei Congressi durante tutta la beneficiata dei Biglietti d'Oro. E lei, di buonagrazia, in piedi a stringere mani, a rispondere ai complimenti, facendosi aria con un ventaglio. «Ma non la fai sedere?», ha chiesto a Baudo un Albertazzi *new look*, in codino *hippy* e panama sudamericano. La signora ministro, capelli biondo-oro e *tailleur* acquamarina, rideva e si sventagliava, si sventagliava e rideva. Un flirt? Un *coup de foudre*, piuttosto.

Dopo verranno le difficoltà, magari il disincanto. Quando bisognerà coniugare austerità e sussidi, litigare per la legge sul teatro, tagliare i rami secchi. Ma a Taormina l'operazione *charme* ha funzionato, nelle due direzioni. E la festa taorminese, con la musa del teatro Talia incarnatasi in una ministressa (si può dire?), è stata davvero festa. Per cercare di dire alla Sicilia che la vita — come lo spettacolo — continua oltre il tritolo e i veleni («Per questo — ha ripetuto Baudo — ho insistito perché la Rai ripristinasse la diretta dal Teatro Antico»). Per controbilanciare i catastrofismi. Per rassicurare i turisti. Per ricordare che la notte della Festa del Teatro c'è grande confusio-



ne, a Taormina, fra stelle del cielo e stelle del palcoscenico. La «diretta Baudo»? Vanità, professionalità, fraternità della gente di teatro che per una notte ha preso la Bastiglia dell'antico teatro, per sloggiarvi i fantasmi di Edipo, di Medea, di Amleto e fare posto a una Moriconi che ballava il tango, a una Sastri che faceva, meravigliosamente, la «guappa», a un Calindri che recitava versi come uno scolarretto, a un Albertazzi che filosofeggiava sul potere già nei panni di Re Lear, alla coppia Lavia-Guerritore, teneramente unita nella vita ma già pronta a dilaniarsi come da copione: la strindberghiana *Signorina Giulia*. Lopez e Solenghi (assente la Marchesini per maternità imminente) hanno giocato ancora una volta ad essere gli «infiltrati» della tivù nel teatro. Nella doppia galassia, celeste e terrena, della grande festa è nata anche una stella: si chiama Maria Laura Baccarini, ha gli occhi verdi, la grazia di una adolescente e il fuoco di Liza Minnelli; l'avete vista guizzare come una fiamma e appassionatamente cantare nel ruolo di Cassie a *A Chorus Line* e ve la siete ricordata, spero, nella riedizione del *Giorno della tartaruga* della compagnia della Rancia.

La «notte di Baudo» è stata la spettacolarizzazione — con margini di improvvisazione — della consegna dei Biglietti d'Oro, ch'era avvenuta la vigilia. Dimenticate, nell'euforia, le nubi «etnee» che pesano sul futuro di Taormina Arte per la latitanza della Regione siciliana. Dimenticate, anche, l'assenza del Premio Europa '92, il tedesco Müller, indisponibile per la cerimonia. Raggiante e fiera la Moriconi, Premio Eduardo, «attrice altamente rappresentativa della scena italiana», dice la motivazione, e «costola d'Adamo» del più grande dei De Filippo; festeggiatissimo con affettuosi «bentornato», dopo la lotta con la malattia, Alberto Lionello, «una vita per il teatro»; insigniti dei riconoscimenti per le novità italiane Luigi Squarzina (*Siamo momentaneamente assenti*) e Dacia Maraini (*La lunga vita di Marianna Ucrìa*) che avevano a fianco i loro registi ed interpreti, Battistoni e la Lazzarini, Puggelli e la Mannoni; chiamati a rinforzare la drammaturgia italiana il veterano Nicolai e il giovane Cavosi. E poi, in questo «Giro d'Italia» del teatro di botteghino, dove gli incassi sono gli equivalenti di tappe a cronometro, la «volata finale» degli impresari, primo Giancarlo Zanetti con 773 recite e 398.000 biglietti venduti (dai *Sei personaggi* di Zeffirelli al *Diario* di Anna Frank); secondo il napoletano Lucio Mirra della Diana Oris, 439 recite e 298.000 biglietti (Scarpetta, De Filippo, la *Medea di Portamedina* della Sastri); terza la Plexus di Ardenzi, 353 e 213.000 (*Il ritorno di Casanova* con Albertazzi, *Il malato* di Molière con Ferro); quarto il Gruppo della Rancia con i suoi *musical*; quinta la Music di Garinei (che ha però spiritosamente contestato le cifre, spalleggiato da Bramieri e Jannuzzo). E poi gli impresari instancabili, scavalcamontagne e insonni, Nando Milazzo, Corsini, Gentile, Carbonoli, Chiocchio, Mangano; e tutta un'armata di attori e registi. Non si vive di solo pane, nè il teatro vive di soli incassi. Forse, i Biglietti d'Oro sono il teatro affidato in gestione a Re Mida: ma i tempi son questi. □

A pag. 40, Orazio Costa prova «Amleto» con gli allievi dell'Accademia Nazionale di Roma. In questa pagina, il regista Armande Delcampe e Giorgio Albertazzi.

IL CARTELLONE DELL'AUSTERITÀ DI GABRIELE LAVIA

TAORMINA: I MOSTRI SACRI MA ANCHE LE NUOVE LEVE

In vetrina La signorina Giulia con Lavia-Guerritore, Don Sand Don Juan con la Moriconi Premio Eduardo, O Lear, Lear, Lear con Albertazzi e Corpo d'altri con la Malfatti e la Monti - Il duello Melato-Branciaroli nella Bissetica domata - Gli Amleti di Costa e i Marivaux della Grassi di Milano.

FURIO GUNNELLA



«**I**l tragico destino di *Froken Julie* — ebbe a dire Strindberg all'indomani della stesura, 1888, di questo lungo atto unico — è da ricondurre agli istinti rovinosi della madre, all'educazione mascolinizzata impartita dal padre, ai comportamenti del fidanzato che hanno stimolato le sue nevrosi; e ancora ad altri fattori più prossimi: l'atmosfera stregata della festa notturna di mezz'estate, l'eccitazione del ballo, l'assenza del genitore, il malessere mensile, il richiamo della natura e infine il caso, che la mette a contatto con un servo eccitato».

Bel guazzabuglio davvero, che si rifà a Darwin, accetta i calchi del teatro naturalista, espone alla luce del sole la misoginia di uno scrittore imbarcato per tutta una vita nella guerra dei sessi, ed anticipa Freud e Jung. Ciò spiega perché i registi di tutto un secolo abbiano modulato i numerosi allestimenti secondo estetiche d'epoca e personali inclinazioni; ed ecco allora il classicismo amaro della lettura di Visconti (1957), l'espressionismo ironico di Missiroli (1973), la dilatazione iconica dei conflitti di Pier'Alli (1981), il lirismo panico di Krejca (1986) e — memorabile edizione, nel 1986 — l'iperrealismo stregato e crudele di Bergman.

E Lavia, che ha proposto (con felicissimo esito di pubblico) *La signorina Giulia* al teatro del Palazzo dei Congressi come produzione di Taormina Arte, della cui sezione teatrale è direttore artistico. Anche stavolta Lavia, regista, scenografo, costumista ed interprete nel ruolo di Jean (mentre una Monica Guerritore che ci ha conquistato per l'ampiezza del registro drammatico era Julie; e Esther Galazzi dava colore alla figura della cuoca Kristin) ha marcato l'allestimento con la sua forte personalità che sempre più in questi anni prende di petto i classici del teatro nell'area di un espressionismo in grottesco, con sorprendenti e mai banali effetti di attualizzazione. La censura *fin de siècle* aveva mutilato il testo in più di quattrocento punti, e Lavia ha ripristinato la versione integrale; dalla traduzione di Franco Perrelli ha tratto un parlato rotto dall'affiorare di tropismi; alle musiche di Giorgio Camini ha chiesto variazioni ironico-grottesche sullo *scottish* nordico; e la scena l'ha voluta sontuosamente, operisticamente simbolica: la cucina dove, nella notte di San Giovanni, si svolge la tragedia dell'amore impossibile fra Julie e il servo Jean, col suicidio della contessina, sprofondata nella parte bassa

della scena, come in un girone dell'inferno; e tutt'intorno tendaggi di velluto vermiglio, lusso aristocratico e sangue, con una scalinata invisibile che conduce all'empireo dei padroni. Tagli di luce violenti scompongono scene e figure come in una tela di Francis Bacon, fanno da contrappunto allo squartamento di un coniglio sul tagliere e alla decapitazione del lucherino di Julie. Melodramma alla francese (il mondo aristocratico-borghese) e naturalismo *en noir* (l'ala dei servi, rudemente fisiologica) sono i due pedali registici; all'interno, con grottesche variazioni, il rondò dei tristi amori che si conclude, dopo la rasoiata che s'infligge Julie (gesto non mostrato) con il sinistro trionfo rosso del sangue.

Devo dire a questo punto, della prova appassionata, convincente, di Monica Guerritore, tornata alle scene dopo la seconda maternità. Amazzone di parigina eleganza, assatanata di trasgressione sessuale, autoritaria, sprezzante, inorridita, smarrita, plagiata dal maschio che la spinge verso il baratro, l'attrice si è mostrata padrona del suo temibile personaggio, ed è stata molto intensa nel nero, rauco abbandono finale ad una disperazione di morte. Lavia non era più il Jean rozzo e violento.

to della tradizione nordica; mescolava violenza e irrispetto, rabbia e viltà, risibili sogni di riscatto (ha fatto il cameriere nella Svizzera francese; il suo ideale è l'apache dei bassifondi parigini) e atavico, strisciante servilismo, in un ricco gioco di sfaccettature. I due attori hanno saputo rendere addirittura intollerabili gli scontri autodistruttivi con cui si puniscono dopo la breve, forsennata notte d'amore. E Esther Galazzi, nonostante che nel fisico abbia poco di una cuoca, ha saputo essere una Kristin sensuale, bigotta, dignitosa.

SAND COME DON JUAN

Aureolata del Premio Eduardo, reduce da alcune rappresentazioni a Siviglia dove ha agevolmente convinto gli spagnoli che George Sand altri non era se non una reincarnazione di Don Giovanni, e felice di avere «vuotato il sacco», e avere regolato qualche conticino in sospeso, in una pubblica intervista-confessione per la serie Primo Camerino, riecca una splendida Moriconi bifronte, uomo-donna, Don Sand-Don Juan, sul palcoscenico del teatro del Palazzo dei Congressi.

Grande festa, alla fine, per lei, per l'autore Enrico Gropali, per il regista Egisto Marcucci: in poco più di un'ora di spettacolo un gioiello di esecuzione scenica, un «oggetto teatrale» ch'è parso davvero uscito dalle mani esperte di un oraf, tanto armoniose erano le proporzioni delle varie parti, testo, allestimento (e qui ci metto anche le scene e i costumi di Graziano Gregori, le musiche di Paolo Terni, le luci di Annar Engell) e interpretazione.

Non saprei definire in altro modo la «cerimonia» — così l'ha chiamata l'autore — che con il titolo *Don Sand Don Juan* il neonato Stabile G.B. Pergolesi di Jesi ha presentato a Taormina Teatro con l'interpretazione della sua stessa direttrice.

Il testo di Gropali non è in alcun modo, come qualcuno ha detto erroneamente, una rielaborazione della narrativa e del teatro, di torrenziale fandonia inventiva, di Amandine-Lucie-Aurore Dupin, sposata baronessa Dudevant, in arte George Sand (1804-1876), osannata ieri e non più letta o quasi oggi. È opera originale ed autonoma, personalissima visitazione di un grande, inimitabile, eccentrico e sregolato personaggio che sulla dirittura finale del romanticismo europeo aveva celebrato, sulla pagina e nella vita, la «cerimonia» dell'ambiguità fra il suo io profondo, dagli incerti confini tra il femminile e il maschile, e la polifonica varietà dei personaggi della sua immaginazione.

Affascinato da questo essere bifronte, dagli amori frequenti e assoluti, seduttrice e sedotta, Don Giovanni in gonnella o meglio in *redingote* e calzoni, stivali e frustino, Gropali si è tenuto sul crinale che saldava l'opera e la biografia della Sand. Ha voluto che incarnasse, come un androgino febbrile, le varie figure di Don Giovanni tratte dai suoi romanzi: Love Butter, protagonista di *Juan de La Roche*; Gervaise e Jean Robin detto il Flagello delle Fanciulle, personaggi di *Les Don Juan de village*; l'ignoto, figura centrale di *Gabriel*; Consuelo, la cantante-vampiro del romanzo omonimo e Francine e il Drago, del romanzo appunto intitolato *Il drago*. Il tutto scandito in 14 scene, impaginate con i puntuali stacchi musicali di Terni svariati dalle sonate di Chopin alle sonorità del melodramma; e proiettato su un teatrino della memoria e del subconscio riprodotto il piccolo palcoscenico del Guignol eretto dal figlio Maurice, burattinaio dilettante, in fondo alla grande sala in rovina del castello di Nohant, dominata da un albero morto, e restituita dalla bella scenografia. Con la divina impudicizia della scrittrice, Valeria Moriconi — raramente in abiti femminili, in tal caso per adombrare repentini travestimenti; più spesso in veste di bionda, felina, divorante amazzone, o in costumi maschili di rosseggiante sfarzo — ha offerto un concertato bellissimo di passioni e di figure; ha evocato i fantasmi di Nohant o di Venezia, il distratto barone marito, il tormentato Chopin che profondamente la volle Don Giovanni, De Musset e gli altri amanti da lei sedotti nella realtà e sulle pagine, fino alla solitudine inverna-

LETTURE - DIBATTITO A TAORMINA



Gli aperitivi con l'autore

Il successo delle letture dello scorso anno, fra le quali quel *Non c'è domani* di Julien Green, sul terremoto di Messina (in cartellone nelle novità di prosa di quest'anno con la regia di Sepe), si è ripetuto puntualmente a Taormina, segnalandosi come uno dei momenti più validi *culturalmente* del Festival. Proposti sulla terrazza, alla fine della giornata, prima degli appuntamenti serali al Teatro Antico o negli altri spazi del Festival, i testi della drammaturgia del nostro tempo sono stati letti da un gruppo di attori (Anita Laurenzi, Massimo Popolizio, Rosa Di Lucia, Gianfranco Barra, Giancarlo Condè, Luca Lazzareschi, Carola Ovazza, Valerio Binasco, Margherita Di Rauso, Rossana Gay e Graziano Piazza) coordinati da Massimo Lucioni e introdotti e poi discussi in una sorta di «recitazione collettiva» dal nostro direttore Ugo Ronfani, alla presenza di un folto pubblico e di personalità del teatro quali Franz De Biase e Gabriele Lavia, presidente e direttore artistico del Festival, Orazio Costa Giovangigli, Mariangela Melato, Monica Guerriero, Franco Branciaroli e Mimma Guastoni, Teresita Beretta, Angela Calicchio di Ricordi Teatro, presentatrice con Taormina Arte del progetto. I testi di quest'anno sono stati nell'ordine, *Knepp*, dell'argentino Jorge Goldenberg, che nella dimenticata tragedia dei *desaparecidos* inserisce la storia, ispirata dalle cronache, di una donna alla quale la polizia dei generali aveva concesso di avere degli appuntamenti telefonici con il marito sequestrato, fino a farla precipitare nella follia. Un piccolo universo femminile (*Una stazione di servizio*) è quello descritto da Gildas Bourdet, esponente di spicco dell'ultima *vague* dei drammaturghi francesi, e si svolge in una autorimessa in rovina, ai margini di una strada solitaria. Quattro donne attaccate alla vita, fra ironia e disperazione, in un clima sospeso e assorto raccontato con una specie di *slang* che Roberto Buffagni ha tradotto in lombardo-rurale. Ha concluso *Salvator Rosa*, di Francisco Nieva, drammaturgo e pittore spagnolo, primo di una trilogia composta da *Il ballo degli ardenti* e *Gli spagnoli sotto terra*. Nel testo (che sarà presto proposto a Siviglia e Parigi) l'autore evoca in uno stile visionario e barocco la rivolta napoletana di Masaniello, vista dagli occhi del pittore Salvator Rosa, che del capo dei rivoltosi assumerà l'identità, una volta che questi verrà travolto dai nemici. *Fabio Battistini*

le che precede la morte. Tre mimi-servi di scena preparavano le situazioni sceniche, componevano *tableaux* ora chiaroscurati come in Courbet ed ora caricaturati come in Daumier. E tutta la regia era un metronomo esattissimo della vita interiore di Don Sand-Valeria.

FOLLE PER SHAKESPEARE

La grande platea di pietra del Teatro Antico non era troppo grande per contenere gli spettatori desiderosi di assistere al duello sotto la luna di Mariangela Melato e Franco Branciaroli nella *Bisbetica domata* di William Shakespeare. Si è ripetuto qui quanto era accaduto per dieci notti al Teatro Romano di Verona, dove lo spettacolo prodotto dall'Eliseo e dagli Incamminati aveva cominciato una fortunata *tournee* che si prolungherà anche al chiuso nella prossima stagione. La legge del tutto esaurito ha respinto ogni sera, a Verona, due-trecento spettatori: ciò che, nel tea-

tro, non accade spesso. Il che — c'era da aspettarselo — ha offerto il destro a qualche critico, anzi criticone, di scrivere che Marco Sciacaluga aveva realizzato uno spettacolo di consumo, da fare storcere il naso ai buongustai.

«C'è gente — dice il regista —, secondo cui il teatro è elitario, catacombale, o non è. Perché mai? Un critico come Roberto De Monticelli sapeva distinguere, giudiziosamente, fra successo e consenso. Questo nostro spettacolo, che noi abbiamo voluto svelto e allegro, all'incrocio fra il teatro elisabettiano e la commedia rinascimentale, dispone evidentemente di motivi di richiamo, a cominciare dagli interpreti, e piace alla gente. Non credo che io e gli attori dobbiamo vergognarcene».

Mariangela Melato (che conservava nel volto, nella zuzzeretta bianca e nel vestire pallori perlacei, refrattari alle abbronzature) si è detta contenta per la bella avventura scespiriana, e anche della scelta registica di affidarle le due parti, come



«CONFESSIONI» DELLA GUERRITORE DELLA MELATO E DELLA MORICONI

Primo camerino: salotto mondano per tre dive in cerca di affetto

Primo camerino è stato il salotto mondano che Taormina Arte ha aperto al pubblico del festival e che ha ospitato in una atmosfera liberty, fra specchi e kenzie, Mariangela Melato, Valeria Moriconi e Monica Guerritore, amabilmente intrattenute da Anna Maria Mori, sulla linea della Spaak del televisivo *Harem*. Il pubblico ha affollato la sala dell'Auditorium del Palazzo dei Congressi, attratto dalla curiosità di vedere e scoprire da vicino i suoi divi, mentre gli addetti ai lavori si aspettavano magari anche un po' di veleno e di umanità sotto la maschera d'obbligo. Auspicabile, forse, una conduttrice più invadente e una disponibilità meno salottiera da parte delle attrici (c'è anche il primo camerino degli attori: e cosa non nasconde!). Ma andiamo con ordine e sottolineiamo subito che il festival ha potuto sfoderare tre attrici per molti versi importanti e di prima grandezza, impegnate in quei giorni sulla ribalta taorminese. Mariangela Melato, stella di teatro e cinema ha offerto un *look* patinato e controllatissimo, amabile e salottiera ha ricevuto i complimenti e ha distribuito sorrisi e *bonbons*. Più battagliera e graffiante Valeria Moriconi: quarant'anni di teatro sulle spalle, dal debutto con Eduardo al sodalizio con Franco Enriquez alla testa di una grande compagnia privata, si è dovuta far largo fra i «picciotti» dell'Accademia d'Arte drammatica di Roma, coccolati e seguiti dai leggendari maestri. Ma il ritratto più vero l'ha offerto Monica Guerritore, attrice e madre sollecita, innamorata del suo compagno Gabriele Lavia. Un ritratto di donna che tutti vorrebbero amare e di un'attrice sensibile e caparbia, che ha dato alla *Signorina Giulia* di Strindberg il meglio di sé. *Fabio Battistini*

nella *Bisbetica* cinematografica e «tirolese» di Lubitsch, della pestifera Caterina e della mansueta sorella Bianca. Quale dei due ruoli preferisce? Risata a toni bassi, come sa farne la Mariangela dei miracoli: «Caterina, naturalmente. Anche se, forse, le due sorelle sono due facce della stessa mela. La virtuosa Bianca, gratta gratta, è una furbetta con un suo caratterino ben nascosto, e Caterina ha un cuoricino pronto a palpitare sotto la ruota scorza». Domanda a Branciaroli: «È duro domare in scena la Melato?». «Caterina sì, Mariangela no. Quando l'attore è un grande professionista ci si intende sempre. Ho recitato con due «mostri della scena», Carmelo Bene e, adesso, la Melato. Con Bene il duello era con l'attore, con la Melato è con una donna di sensibilità e di garbo, con un «oggetto del desiderio». Risata (grave) della Melato: «Non so dirle se Branciaroli è per me un «oggetto del desiderio»; però mi persuade essere «domata» da un Petruccio così. Quando ho pensato di fare la *Bisbetica*, ho voluto che Petruccio fosse lui».

Il direttore di Taormina Teatro, Lavia, ha voluto che il festival fosse anche una ribalta d'esordio degli allievi delle scuole di recitazione; e ha fatto bene. Abbiamo così avuto un triplice Marivaux della Scuola di Milano Paolo Grassi — un montaggio, anzi una intersecazione di brani estratti da *La sorpresa dell'amore*, *La finta serva* e *Il trionfo dell'amore* —, proposto da una giovane regista francese bionda e snella come un Peter Pan in gonnella, Isabelle Pousseur, che la Civica milanese è andata a pescare ad Avignone, dove aveva allestito uno Strindberg e un Kafka *remarqués*. Ora, ci si sarebbe potuti aspettare da simile personcina un Marivaux tutto sospiri, svenevolezza e sottotesti sentimentali, magari prossimo al *marivaudage*. Niente di questo, invece, o quasi. I tre Marivaux in uno (presentati davanti ad un pubblico molto, troppo ristretto, assiepati su una smilza tribuna laterale: spettacolo per pochi intimi, mi domando perché) hanno avuto invece un andamento a *la diable*, giovanilmente focoso, esteriormente avventuroso per via di fughe, corse e ritrovamenti nel doppio spazio naturale, il verziere

ed un castelletto in miniatura, usati senza risparmio; con tanto di duelli e sovraccarichi gestuali da commedia dell'arte, qui primeggianti gli interpreti con i ruoli più pittoreschi, come Carlo Ottolini, ch'era un Arlecchino assai nevrotico, Pierluigi Cantini, Trivelin, Giuseppe Battiston, Ermocrate il filosofo, con un piglio alla Buazzelli. Un Marivaux al cubo, tanto per capirci; un rondò dei cuori infranti (e ricomposti nel lieto fine di una serie di *tableaux* amorosi); un grande gioco a moscacieca di cavalieri e donzelle pronti alle ripicche e ai pentimenti, alle impuntature e agli abbandoni. Un Marivaux feuilletonesco, alla Balzac per non dire alle Dumas padre, insomma. Così coniato, Marivaux perde però parte di quella gioiosa *clarté* di un Settecento alla Watteau (presente alla lontana nei costumi di Enza Bianchini) e alla Rameau (citato negli intermezzi musicali insieme a Mozart e a Gluck). Resta che le intermittenze del cuore, la purezza innocente della pur determinata guerra dei sessi, le rifrazioni dell'*emerveillement amoureux* e, perché no?, le acutezze di una nascente «sociologia dell'amore» finiscono, in tanto movimento, per essere sacrificate. Per tutto dire, i tre *plot* della *Sorpresa dell'amore*, del *Trionfo dell'amore* e della *Finta serva* sono apparsi non come spettacolo in sé a triplice incastro, ma come vetrina delle possibilità di giovani attori esordienti o quasi, insomma come saggio di congedo da una scuola. E allora citiamoli, questi nuovissimi della scena: oltre ai tre già menzionati — e con tantissimi auguri, compreso quello di svestirsi di citazioni e vezzi accademici — Cesare Capitani, Lelio peraltro già bene impostato e autorevole; Ines De Carvalho, alla quale residui di accenti stranieri prestano momenti di straniamento efficaci; Irene Di Dio, in tre ruoli di «pruriginosa»; Maddalena Costagli, già sicura nel tratteggio dei personaggi; Valentina Diana, affascinante *en travesti*; e — tutti impetuosamente, simpaticamente attivi — Andrea Collavino, Giancarlo Lodi e Angelo Pireddu.

SPECCHI PER AMLETO

C'era a Taormina anche il Maestro per antonomasia: Orazio Costa Giovangigli, 81 anni appena compiuti, 170 regie, cinquant'anni di insegnamento in Italia e in Europa, l'agilità mentale e fisica di un uomo di mezz'età. È una fermezza, un rigore temperati da una dolcezza paterna, dalla tolleranza di chi sa quanto sia difficile esprimere la verità del proprio essere attraverso una battuta o un gesto. Costa — che anima in Firenze un Centro di avviamento all'espressione rinomato anche all'estero — ha diretto le prove per *l'Amleto* dei ragazzi della Silvio D'Amico, dove ha insegnato dal '44 al '76, formando i migliori attori del secondo mezzo secolo, vi è tornato dall'89, dopo avere diretto per anni a Bari una scuola a base mimica integrata da una recitazione corale, così sviluppando una didattica che, doverosamente appoggiata agli insegnamenti dei suoi maestri, la Pavlova e Copeau, Decroux e D'Amico presenta tratti assoluti ed efficaci di originalità. A ridosso di Ferragosto, nel Palazzo dei Congressi, i 16 allievi che lavoravano con lui hanno presentato *Dalla tavola della mia memoria*, lo studio sull'*Amleto*. In una pausa delle prove, mentre i diplomandi della D'Amico prendevano fiato prima di ricominciare la scalata a quell'Everest della drammaturgia che è *l'Amleto*, Costa «si riposava» spiegandomi il senso dell'operazione. «Sono lieto di avere ripreso a lavorare su Shakespeare; il quarto Shakespeare per me dopo *La dodicesima notte*, *Le allegre comari* e *Romeo e Giulietta*. Stiamo portando avanti uno studio che ha guidato il percorso di questi allievi all'Accademia; siamo adesso arrivati, per così dire, al punto di coagulo di questa esperienza e l'esito dovrebbe essere, l'anno prossimo, la messinscena di una integrale dell'*Amleto* insieme al Centro di Udine. Intanto questo approccio corale, su basi mimiche, sta consentendo a tutti di essere tutti i personaggi. Abbiamo, in questo studio, degli Amleto donne, delle Ofelie uomini. Questa intercambiabilità assoluta dei ruoli, mentre realizza fini di pedagogia



scenica, contribuisce a dare sostanza e unità alle innumerevoli tentazioni di interpretazioni del testo, che è senza dubbio il più alto vertice raggiunto dalla poesia e dall'arte scenica».

Era in effetti molto interessante vedere come i ragazzi della D'Amico, in jeans o calzamaglia, entravano ed uscivano con impegno e passione nei vari personaggi della tragedia, come proiettati in scena dopo le composizioni coreografiche di gruppo, e i passaggi corali. Interessante anche, e didatticamente assai proficuo, confrontare il monologante delirio di Amleto dopo l'arrivo dei comici nella resa di una ragazza e poi di un ragazzo, quasi in rivolta l'una ed invece avviluppato nei roveli del dubbio l'altro.

«Nella prima parte dello spettacolo — ci ha spiegato Costa — i ragazzi si avvicendano in otto monologhi e due tirate. Nella seconda parte, invece, intrecciano una collana di personaggi, da Amleto a Orazio alla regina; e la scena con i becchini, e il filosofeggiare di Amleto sulla vanità della vita, avrà gran rilievo, perché è là che attinge la sua follia. Uso la proba traduzione di Raffaello Piccoli, quella della Sansoni, che ha sessant'anni ma funziona ancora bene, meglio di altre tanto illustri quanto pretenziose. Ma mi sono impegnato, se Dio mi presta forze, a preparare una mia traduzione per lo spettacolo finale, che sia consona ai miei obiettivi didattici».

Che sono, in breve, dimostrare che l'arte scenica rende possibile all'attore, in quanto persona, l'assunzione della forma della cosa che ha richiamato la sua attenzione.

Avremo un giorno, di Orazio Costa, un trattato di recitazione che esponga il suo metodo, e lo consegneremo a quanti verranno dopo? Noi vivamente lo speriamo.

DUE DONNE E IL MARE

Succede raramente, ma succede, che due primedonne si mettano insieme per tradire Shakespeare o Goldoni, Pirandello o un qualche commediografo di successo e dare credito invece a un autore italiano contemporaneo. È stato il caso di Marina Malfatti e di Ivana Monti; la loro «bella estate» l'hanno messa al servizio di Giuseppe Manfredi (*Giacomo il prepotente, Ti amo, Maria, L. Cenci*), di cui hanno proposto un testo scritto undici anni orsono ma rimasto inedito, *Corpo d'altri*. Esordio a Borgio Verezzi, seconda serie di rappresentazioni a Taormina e ripresa in tournée la primavera prossima; regia di Ennio Coltorti, scena di Francesco Autiero, costumi di Ludovica Leonetti e musiche di Antonio Di Pofi.

Manfredi, felice che due attrici così brave gli abbiano tirato fuori dal cassetto questo lavoro scritto a ventisette anni, «quando non ero ancora nessuno o quasi», ci ha raccontato la storia del testo. Che è poi la storia, tanto per cambiare, delle difficoltà di un autore italiano a conquistarsi un posto

in palcoscenico.

«Devo all'editore Ricordi, che ha pubblicato il testo, una proposta di lettura a Marina Malfatti, che l'ha amato. "Io lo faccio", ha detto con la determinazione che la distingue. La commedia ha due coprotagoniste; Ivana Monti, che aveva già voltato le spalle al teatro brillante per recitare Pinter con Giordana, aveva voglia di restare nella "zona a rischio" della nuova drammaturgia e ha detto il secondo sì. E dunque, con mia gioia, si sono verificate nel migliore dei modi le condizioni base dell'allestimento».

Genesi e contenuti di *Corpo d'altri* secondo l'autore. «Detto in breve, è la storia di un plagio psicologico. In un'atmosfera caratterizzata dalla paura della malattia. Quando l'ho scritta, questa paura della malattia viaggiava nella mia famiglia; aveva colpito un parente ed io stesso, per certi miei passeggeri disturbi rivelatisi poi psicosomatici, attraversavo un periodo di inquietudine. Ciò detto, il vero tema della *pièce* è un duello, una sfida fra due donne solitarie, attratte l'una dall'altra e al termine della quale l'una soggiace all'altra, dopo una confessione serrata. Siamo su una nave, forse un po' felliniana perché c'è una festa a bordo, o forse diretta verso un'estrema notte, come il *Titanic*. Veronica e Teresa, appartate, si incontrano sulla tolda, una notte di scarsa luna in cui si prepara una tempesta. Teresa, lasciata dall'amica che è in sala da ballo, è diventata cieca; e nonostante apparenze di morbida fragilità, ha dei non vedenti l'acutezza dello sguardo interiore. Sicché finisce per leggere nei pensieri di Veronica, la quale — zazzera corta, abbigliamento da marinai — fuma la pipa e si trincerava in una ispida solitudine, Veronica è vedova di un ufficiale di marina morto di un cancro; per lei, fumare le pipe di cui l'uomo era stato accanito collezionista, vuol dire restare fedele al ricordo, stabilire una continuità dell'amore ai confini con la morte. Ed è per questo che Teresa, volendo impedire l'attrazione di Veronica per il nulla, getta alla fine in mare la pipa, provocando prima la rivolta dolorosa e poi l'accasciarsi, vinta, di Veronica».

Il grande palcoscenico di pietra del Teatro Antico di Taormina, si è ancora riaperto per Giorgio Albertazzi, che si è buttato in uno spettacolo tutto suo — traduzione, adattamento, interpretazione — intitolato (invocazione, sospiro?) *O Lear, Lear, Lear*; e tratto ovviamente dal *Re Lear* di Shakespeare. Uno Shakespeare «su misura» per un attore tutto «genio e sregolatezza»; ma sbagliereste a pensare ad uno «Shakespeare d'estate», celebrativo o evasivo.

No. Albertazzi crede in questa grande, fra le più cupe tragedie senza redenzione del magnifico William, e ha voluto che lo spettacolo (destinato ad andare in tournée quest'inverno: ne ripareremo) avesse autorevoli malleadori: il belga ormai mezzo italiano Armand Delcampe, che è qualcosa di più di un regista raffinatamente strehleriano

e che lo ha già diretto nel *Ritorno di Casanova*; Lele Luzzati per le scene, Santuzza Calli per i costumi, Paolo Puppa, che ha già lavorato con Lavia per il Pirandello di Montesano, per l'impostazione drammaturgica. Altro che un episodio nella carriera a zig-zag di un attore disposto a tutte le provocazioni! Una sfida della maturità, ma anche un'avventura dello spirito — dice Albertazzi —. E uno specchio offerto al pubblico perché veda se stesso e l'epoca in cui viviamo. «Se Brook trovava in *Lear*, negli anni Sessanta, la morte di Stalin, la caduta di Krusciov, la Baia dei Porci, l'assassinio di Kennedy o il Vietnam, in questi anni Novanta del *post* troviamo l'azzeramento ideologico, l'insicurezza ontologica, la difficoltà di ricondurre in termini logici l'universo caotico nel quale siamo immersi».

Senza contare, ovviamente, la lettura di un capolavoro assoluto in sé; e qui sentiamo quel che dice il regista. Armand Delcampe lavora in Italia da una quindicina d'anni, prima aiuto di Besson e Kreicha e poi in proprio. «È il mio primo Shakespeare; avevo rifiutato le proposte di allestimenti scespiriani che in Francia mi avevano fatto Pierre Dux, dopo avere lasciato la direzione della Comédie Française, e Michel Bouquet; e questo perché per me allestire Shakespeare vuol dire avere a disposizione, attorno ad un grande attore, un *cast* di livello, il che non era il caso di allora. Mentre, adesso, posso contare su questa per me necessaria omogeneità della distribuzione. La proposta di Albertazzi e Puppa mi ha interessato anche per l'interdipendenza, anzi la fusione dei ruoli. Abbiamo concepito questo *Lear* come un grande teatro di ombre e di fantasmi; in un dispositivo scenico molto essenziale, ma pieno di recessi e di botole, di Luzzati e Antonucci abbiamo, appunto, tutto un gioco fitto di apparizioni fantasmatiche, di cui si fanno carico gli specialisti del Teatro Giocovita. La follia come un percorso in mezzo alle ombre, le ombre come un intreccio di suggestioni del subconscio, che si materializzano, o quasi. E così spero di risolvere l'equazione di fondo: il teatro di Shakespeare come azione pura, come movimento assoluto, e *Lear* come un personaggio che non è ancora arrivato al naufragio estremo della vecchiaia, ma la sente arrivare e vuole combatterla, fino all'ultimo respiro. □

A pag. 42, da sinistra a destra, Monica Guerriero e Gabriele Lavia interpreti de «La signorina Giulia»; Mariangela Melato e Franco Branciaroli nella «Bisbetica domata». A pag. 43, una panoramica del pubblico alle Letture Taormina Arte-Ricordi. A pag. 44, Valeria Moriconi e Anna Maria Mori. In questa pagina, da sinistra a destra, Marina Malfatti e Ivana Monti; Alessandra Antinori, Franco Costanzo, Giorgio Albertazzi e Tiziana Bagatella in «O Lear, Lear, Lear».

EDIZIONE ETEROGENEA AL FESTIVAL DEI DUE MONDI

A SPOLETO COPPIE IN CRISI MOSTRI E FIGLIE INFELICI

La rassegna spoletina ha seguito per la Prosa due filoni: recupero di autori fra l'Ottocento e il Novecento e proposta di novità italiane: Verso la fine dell'estate di Repetti, Jack lo sventratore di Franceschi, Mademoiselle Molière di Macchia-Siciliano - Audace Mariangela D'Abbraccio in Sunshine.

UGO RONFANI



Dopo una prima del *Duca d'Alba* da Donizetti da dimenticare secondo i critici musicali (mediocri orchestra e voci; crudemente rivelatrice del tempo che passa la riedizione della versione scenica di Visconti), *coup d'envoi* della Prosa al XXXV Festival di Spoleto con *Verso la fine dell'estate* al Caio Melisso, novità del genovese Carlo Repetti che aveva interessato la giuria del Premio Idi senza convincerla a premiarla però. Regia (accorta) di Piero Maccarinelli; interpretazione (interessante) di Anna Galiena, Massimo Ghini, Paolo Graziosi, Carola Stagnaro e Luca Barcellona; scene (felicitamente allusive) di Bernardo Siciliano; musiche (discrete fino all'inconsistenza) di Antonio Di Pofi; produzione Teatro di Genova. Pubblico mondano ma attento e molti applausi, che hanno meritato nell'ordine, a mio parere, il regista, gli attori e infine l'autore. Perché l'allestimento, sempre a mio parere, mi è parso un chiaro esempio di un testo di ridondanze letterarie, non privo di artifici anche se sincero nella sua tessitura sentimentale, e «alla maniera di» (un Cecov che approda alla Sagan, una Duras trattenuta entro i limiti di un novecentismo alla Betti), ma vivacizzato teatralmente dal regista per l'appunto, con opportune accelerazioni o coloriture umorali, e da giovani attori sciolti, per non dire disinibiti, da esperienze cinematografiche oppure — è il caso di Graziosi — efficacemente estroverso. Aggiungo che l'impianto scenografico (l'interno di una casa per le vacanze su cui incombe un grande albero che cambia colore ad ogni atto, impregnato com'è del tempo che passa) ha il calore materico delle tele di Cassinari ed è efficace nella sua semplicità. Coppia in crisi tanto per cambiare. Lei, Bea (An-

na Galiena) è un'attrice uscita dal giro che porta avanti una gravidanza difficile e lui, Marco (Massimo Ghini) è un giornalista frustrato nelle ambizioni e ideologicamente deluso. L'attesa del figlio cristallizza in lei — ma non in lui, anche perché avvertito dai medici che la gravidanza non andrà a termine — la speranza di una «catarsi coniugale», visto che i rapporti fra i due affondano nelle sabbie mobili delle reciproche insoddisfazioni.

Arrivano, per una visita che si trasforma in soggiorno, Michele (Paolo Graziosi), attore un po' scapestrato, un po' mitomane ma cuor d'oro, ch'è stato compagno di scena di Bea, e Anna (Carola Stagnaro), sua attuale compagna, che scopriremo essere stata l'amante di Marco. A questo punto — nella quiete fin troppo profonda della casa di campagna, appena turbata dalle notizie radio su guerre lontane e da una tragicommedia passionale che vede coinvolto il farmacista del paese — prende campo una congiura dei sentimenti fra i quattro personaggi. Interruzione della maternità di Bea, dopo la scoperta che fra Anna e Marco il fuoco cova sotto le ceneri; partenza di Anna prima e di Marco dopo, che si ributta con molta rabbia e poche speranze nel suo lavoro; solitudine di Bea appena consolata dalla presenza del fedele «servo di scena» Michele, mentre i primi temporali annunciano la fine dell'estate e l'inizio per tutti di una «stagione arida». «Non mi sento neppure disperata», dirà, cecovianamente, Bea, prigioniera di un «teatro della realtà» che ormai le sfugge: forse perché «la vita è sogno».

Questo «teatro della realtà» è anche la scena dell'autore, che usa gli elementi del *plot* come segni di un'astrazione lirica, in un'aura metafisica

non priva, come si può ben immaginare, di artifici. In quest'atmosfera quasi liquida, assorta, si cala benissimo la dolce, sensibile Anna Galiena, tutta fremiti interiori e trasparenze espressive. Massimo Ghini (con qualche residuo accento romanesco da sorvegliare) rende con simpatico vitalismo l'immaturità generosa e arruffona di Marco. Paolo Graziosi fa di Michele una vigorosa caratterizzazione, senza sacrificare l'ombra della malinconia. E Carola Stagnaro — nell'abile concertato umano, ripeto, di Maccarinelli — è una Anna *allumeuse* per un suo, forse, interno smarrimento.

STRIP A GETTONI

Sempre per la prosa, sono seguite due novità: la «scandalosa» *Sunshine* dell'italo-americano William Mastrosimone (lo conoscevamo per *Extremities*, diventato anche un film), con Mariangela D'Abbraccio che ci mostra quanto sia tenero e puro il cuore di una spogliarellista dopo averci mostrato tutte le sue grazie, anche su una serie di *monitors*, e *Jack lo sventratore* di Vittorio Franceschi, segnalazione al Premio Idi '92, con uno straordinario Alessandro Haber nel ruolo, aggiornato dalla tivù, del mostro tristemente leggendario dell'East End londinese.

Sunshine è un *echantillon*, nel bene e nel male, di quella nuova drammaturgia americana che identifichiamo con Mamet e Shepard, e che si ricorda di Miller e Williams, oltrechè di Saroyan. Malmaritata ad un magnaccia avaro di tenerezze, *Sunshine* (Luce del sole) è una spogliarellista che si esibisce a gettoni dietro una parete di vetro; con



quali risultati noi vediamo all'inizio, insieme ad uno studente stravolto per tanta grazia di dio, che lo spinge verso un orgasmo onanistico. Poi l'ingegnosa scena ruotante di Alessandro Chiti si trasferisce nel monolocale di un «lupo solitario», certo Nelson, infermiere divorziato (un Massimo De Rossi misogino, poi conquistato anima e sensi). Qui si rifugia sotto la pioggia, pesta e inzuppata, la ragazza, per sfuggire alle grinfie del marito. Il quale, fra parentesi, nella sua ira le fa sapere al telefono che metterà in pentola Pinzone, l'adorata aragosta che Sunshine tiene in un acquario. Nelson, invece, dopo aver capito che il week end di riconciliazione con la moglie sarebbe stato un errore (al disincanto contribuisce Sunshine, apparendogli tutta acquasapone dopo una doccia, trasformata fuori e dentro), cerca di trattenere la consolatrice dei cuori solitari, sbaglia tattica e va a ripescarsela alla «vetrina dell'Eros», regalando così un happy end. Shepard, insomma, dà la mano a Liala. Buon lavoro di *equipe* (la produzione è firmata Magnifico e Fox Gould, di Chiesa junior); accorta la regia di Marco Mattolini nel miscelare crudeltà e sdolcinature, eros e sentimento. La D'Abbraccio sa rendere bene la disarmata ingenuità della ragazza del peccato, è gatta di grondaia e cuortenero; le sue cesellature rivelano applicazione e sensibilità. De Rossi è convincente nella parte del falso duro Nelson e Mario Mazzarotto intenerisce nel ruolo dello studente sconvolto dalla maliarda a gettoni.

TERRORE A EAST END

Jack lo sventratore di Franceschi è un thriller assai ben congegnato, al quale il regista Nanni Garella, visibilmente divertito, ha impresso atmosfere londinesi (aiutato dalla scena di Fiorentino:

A GIANCARLO MENOTTI IN OCCASIONE DEL SUO 81ESIMO COMPLEANNO

LA SANTA DI BLEECKER STREET

FURIO GUNNELLA

Può accadere che un critico presente a Spoleto scriva di getto alcuni versi subito dopo una prima. È accaduto all'autore di questa lirica, suggeritagli dalla esecuzione dell'opera di Menotti La Santa di Bleecker Street, che è stata in cartellone al Festival dei Due Mondi. La pubblichiamo, intendendo così rendere omaggio al fondatore del Festival of two worlds, oggi direttore dell'Opera di Roma.

In questa città di pietre antiche dove le rondini sono come pensieri di emigranti, e l'arca del tempo solca un mare d'erba come in un poema di Whitman, tu sei il Duca. E pacifico governi su una corte di artisti. Qui la Fata Morgana del *Festival of two worlds* rinnova ogni anno gli incanti come in un racconto di Borges e la luna di Alberti illumina sopra le alture il sabba delle streghe del *Macbeth*, i *clowns* di Ionesco che vanno a caccia di stelle sopra la Rocca.

In una notte come questa, di prodigi, mentre correva sulla Flaminia il serpente giallo dei fari delle vetture e s'alzava, polvere o nebbia, la nuvola di un antico corteo di cavalieri, in una notte di luglio mentre da una soffitta l'oboe dello studente dava voce al torrente, e si cenava *aux chandelles* su un motivo di Mozart, in una notte così tu hai alzato il sipario per Annina, la Santa di Bleecker Street, l'innocente della *little Italy* di Manhattan, la vergine

andata sposa a Dio, l'isterica invenzione degli emigrati, la luce degli ex voto, il mistero della fede che vince le montagne, la voce del violino nel ventre della metropolitana.

Annina delle stimate, la fanciulla in preghiera nella chiesa fra i grattacieli, l'ombra dell'angelo che li aveva protetti sulle navi della speranza. Allora, sulla scena e nei cuori s'è compiuto il miracolo: quelle stimate finte che il sangue di bue aveva disegnato sulle mani di Annina in preghiera dopo le mistiche nozze («Ah, tu mi chiami mio Gesù, cuore dolente, strazio dolcissimo, tu mi chiami...»), quella credulità che spingeva Maria Corona, l'umile venditrice di giornali a mostrare alla piccola santa, per il miracolo, il figlio mongoloide, quel fanatismo innocente che induceva i muratori e i venditori di pesce a rapirla, la santa bambina dei grattacieli, perchè guidasse la processione di San Gennaro; l'incredibile violenza della fede dei semplici diventata musica e vento e profumo d'incenso sù dal golfo mistico: l'antico trucco che ha messo in ginocchio le genti nelle cattedrali, che ha sciolto in lacrime il pubblico nei teatri, questo tormento dolcissimo che anela alla pace, tutto questo era la leggenda della Santa di Bleecker Street che ci hai raccontato, Duca, in quella notte di luglio. □

VILLIERS-DE-L'ISLE-ADAM E SCHNITZLER

La guerra dei sessi tra naturalismo e anticipazioni espressionistiche

UGO RONFANI

In un cartellone della prosa dominato — il che non è male — dalla drammaturgia contemporanea, due gioielli d'antan alla Sala Frau: *La rivolta* (1870) di Villiers-de-l'Isle-Adam, e *Baccanale* (1915) di Arthur Schnitzler. Due pezzi di buon teatro, riuniti con un sopratitolo, *Prigioni di coppia*, indicativo dei contenuti; e se il primo ha salde radici in un naturalismo nero e il secondo ha anticipazioni espressionistiche, entrambi hanno alcunché di strindberghiano, non fosse che per la latente guerra dei sessi in essi descritta.

Lo spettacolo è stato prodotto dai giovani Stabili di Parma e Abruzzese; la regia, apprezzabile per una equilibrata e sensibile ricerca di segni espressivi, era della giovane Cristina Pezzoli; le due scene, di sobria allusività, erano di Tobia Ercolino e i costumi, dignitosi, di Nanà Cecchi. Una Elisabetta Pozzi stupefacente, di misurata eppur ricchissima verità in entrambi gli atti unici, che ho trovato felicemente affrancata da qualche recente svolazzo manieristico, ha dominato con la naturalezza di una vera primadonna i pur bravissimi compagni di scena: Piero Di Iorio, capace di due sicure caratterizzazioni; Emanuele Vezzoli, che ha elegantemente ritagliato la figura di un amante costretto ad abbandonare il campo, e Carla Manzoni, in due piccoli ruoli di contorno.

Alla prima di *La rivolta* al parigino Teatro del Vaudeville, con freddo esito, nonostante la cauzione di Anatole France, Catulle Mendès, Gautier e Dumas figlio, un critico scrisse, con un po' di enfasi per la verità, che Villiers aveva presentato sulla scena borghese, con gli accenti della tragedia classica, un Prometeo femmina, decisa a sfidare il cielo, nella fattispecie il mondo maschilista, pur di conquistarsi il diritto alla libertà. L'impianto è balzachiano; siamo nella casa di un banchiere ottuso ed egoista la cui moglie, completamente sottomessa alla potestà maritale, si è fatta amministratrice solerte delle accumulate fortune, ma per masochistica disperazione più che per vocazione. E una sera, mentre si prepara un temporale, allo stremo delle forze rompe le catene, grida in faccia all'uomo il suo disprezzo ed il suo bisogno di aria, presenta un beffardo rendiconto, lascia la casa sotto l'acqua. Al marito cade addosso il mondo, un colpo apoplettico lo stende a terra, e quando lei ritorna a notte fonda, fradicia e rassegnata («Mi hai rubato l'anima, non ho più neppure la forza di fuggire»), lui riprende il dominio della situazione, e lei il suo posto dietro la scrivania, di cassiera del nulla.

Tanto la Pozzi è stata eccellente nel rappresentare *en noir* la metamorfosi rientrata della donna in rivolta di Villiers, fino ad assumere la dolorosa intensità della creatura disperata dell'*Urlo* di Munch, quanto ha saputo rendere nei più sottili passaggi psicologici le indecisioni fra amante e marito dell'inquieta Agnes nel *Baccanale* di Schnitzler. L'atto unico fa parte del trittico *Commedia delle parole* e riflette le amare riflessioni dello scrittore austriaco sui rapporti di coppia mentre si consumava la rottura, conclusasi col divorzio, con la moglie Olga Gussmann. «Il matrimonio è la scuola della solitudine, una scuola nella quale si impara soltanto a recitare». Questo aforisma schnitzleriano è al cuore della *pièce*, che si conclude con il congedo, da parte di Agnes, del giovane amante (Emanuele Vezzoli) sotto la tettoia di una stazioncina ferroviaria, presente il marito; dopo di che la coppia, ricostituitasi senza illusioni, riprende il crudele gioco di sempre. Il marito ha disarcionato l'amante della moglie, ch'era deciso a strappargliela per sempre, raccontando in metafora la trama della commedia *Il baccanale*, che ha appena finito di scrivere durante un periodo di separazione — e di infedeltà — da Agnes. *Baccanale*: festa pagana della trasgressione durante la quale l'adulterio, per una notte, era consentito, come follia dei desideri; dopo di che l'ordine coniugale doveva ritenersi costituito. Capita l'antifona? Agnes l'ha capita; e l'amante resta solo, davanti ad un capostazione-cameriere in funzione di comico coro (Carla Manzoni). Di Iorio, che è un marito di luciferina aggressività psicologica, dice alla ritrovata consorte: «Ti odio». E la Pozzi, Circe ignara della Vienna borghese: «Io mille volte di più». Poi, distillando i veleni del matrimonio-prigione, aggiunge, perfidamente internera: «Amore mio!». Con il che il *vaudeville* borghese sprofonda in una tragedia senza atti e senza parole. □

un seminterrato da East End) e un ritmo incalzante. Una troupe televisiva va a raccogliere i ricordi e le confidenze che sullo scomparso squartatore di Londra fanno la madre (una Gianna Piaz assai brava) e un amico d'infanzia (Haber, con i suoi tic, i suoi furori, le sue nevrosi: grande interpretazione davvero), che a furia di immedesimarsi nel mostro ne assume la personalità. Sicché comprendiamo — un po' troppo presto, a mio gusto — che è lui, sotto mentite spoglie, il criminale: cosa di cui non dubitiamo più quando lo vediamo accoltellare a morte la giornalista tivù che lo intervistava (Mariella Valentini, giusta, efficiente, graziosa). Fuggi fuggi della troupe terrorizzata e fine della (falsa) suspense. Se Franceschi non ci ha fatto incontrare Dostoevskij ci ha detto cose interessanti sull'enigma di un destino criminale, ci ha regalato un *digest*, confezionato a regola d'arte, senza tempi morti, su quanto in tema di mostri ci hanno proposto Wedekind e Ellery Queen, Pabst e Hitchcock; con l'aggiunta di qualche brivido televisivo da Telefono giallo. Tutto mentale, tenuto in bilico fra *horror* gotico e hu-

mour noir, l'allestimento (prodotto dallo Stabile di Trieste e da Nuova Scena di Bologna) funziona dal principio alla fine, anche per merito degli interpreti: oltre ai citati lo stesso Franceschi, regista della troupe, Nicoletta Della Corte, attricetta dal fisico mozzafiato, Nicola Pistoia, Enrico Luttmann, John Bardwell.

Altra novità di prosa, *Mademoiselle Molière*: il testo, teatralizzato da Enzo Siciliano, era del grande francesista Giovanni Macchia, e l'interprete Anna Maria Guarnieri. La quale ha fatto riemergere dai penetranti della storia del teatro Esprit-Madeleine Poquelin, figlia di quel Jean-Baptiste Poquelin detto Molière. Macchia ha immaginato che Mademoiselle Molière — morta cinquantottenne nel 1723 — racconti ad un visitatore il dramma della sua vita. Avendo avuto la rivelazione ch'era il frutto dell'unione del padre con la figliastra, o sorellastra, di un'attrice sua amante, per vergogna e disgusto s'era allontanata per sempre dal mondo del teatro, riducendosi a condurre vita sacrificata e silenziosa. Prima che a Spoleto, il testo era stato rappresentato a Parigi.

Ancora in area francese, alla Sala Frau, *Il viaggiatore*, di Denys Amiel (1884-1977), traduzione di Piero Ferrero, regia di Mauro Avogadro, scena di Margherita Palli, musiche di Francesco De Melis; interpreti Remo Girone, Federico Pacifici, Victoria Zinny, Ola Cavagna. Un lungo atto unico del 1912 (che, dati i possibili riferimenti al teatro di Jules Renard, sarei tentato di sottotitolare *Il piacere di non dirsi addio...*) proposto insieme ai teatri municipali di Casale e di Imola da quella Compagnia del Minotauro fondata da Luca Coppola e Giancarlo Prati con un gruppo di attori contrari alla routine e un repertorio che ha compreso i nomi di Montherlant e della Yourcenar. Nel caso di Amiel, però, il gusto della scoperta di quelli del Minotauro s'è tinto di un'aura *rétro*. Protetto da Henry Bataille, Amiel operò soprattutto fra le due guerre, destreggiandosi fra *boulevard* e ricerca, interessando la *Comédie* e i registi del famoso *Cartel*. Fu «travolto» prima da Salacrou e Anouilh, poi dal teatro delle idee di Sartre, Camus, Marcel e dal teatro dell'assurdo di Ionesco e Beckett. Adriano Tilgher conio per lui la felice formula del «silenzio delle parole»; altri parlò di «passeggiate sottomarine» fra i sentimenti. Poi sarebbero venuti i Pinter, le Sarraute (ostinatamente bandita da Spoleto); sicché *Il viaggiatore*, oggi, va all'insegna di un recupero colto, un po' nostalgico, non so quanto necessario.

Il viaggiatore è Paul, concertista famoso, che rientrando a Parigi dopo un'assenza di un anno apprende che l'amata l'ha dimenticato nelle braccia del suo migliore amico. Amareggiato, poi punto nel suo orgoglio e sempre innamorato, mette in campo durante una «serata dei veleni» a tre una «strategia della riconquista», che gli riesce. Tutto qui, senza clamori e *coups de théâtre*, in un gioco di incastri psicologici durante il quale si scontrano, per silenziosi naufragi, la ragionevolezza borghese della donna che aveva scelto l'amore tranquillo di Jacques, l'amico «traditore», le tensioni dei due rivali, il gusto per la *revanche* del musicista e la sconfitta dell'altro.

Testo da modulare sulle pause e i silenzi, da rappresentare come una serie di tempeste interiori; tanto più difficile in quanto il pubblico, oggi, è portato a confrontare il pioniere psicologico di Amiel con le spericolate sottostesure degli autori sopraccitati. Mauro Avogadro — che si è formato come attore alla scuola di Ronconi — ha cercato di usare questo metronomo, riuscendoci a mio parere a metà. E questo perché, se Girone ha dato solida, sobria consistenza al personaggio di Paul, coniugando devozione amorosa e risentimento, e il Pacifici ha scandagliato le incertezze di un Jacques combattuto fra l'amore e l'amicizia, l'attrice che avrebbe dovuto essere il catalizzatore della battaglia amorosa, la Zinny (distinzione, eleganza, ma freddezza) ha improntato la sua recitazione a *clichés* naturalistici, cadendo purtroppo nell'*amateurisme*. Sicché ho assistito, nel calmo contenitore scenico della Palli, per una volta dimentica delle macchine scenografiche per Ronconi, ad una evaporazione di effetti, ad una vanificazione della «guerra dei silenzi». Pubblico comunque disponibile all'ascolto e all'applauso. □

A pag. 46, da sinistra a destra: Massimo De Rossi e Mariangela D'Abbraccio in «Sunshine»; un totale di «Verso la fine dell'estate» di Carlo Repetti. A pag. 47, un momento del «Duca d'Alba» di Donizetti.

LONDRA - Sylvester Stallone, in società con Bruce Willis e Arnold Schwarzenegger, ha aperto un'altra sala della sua catena di fast-food Planet Hollywood. «Mi costerà quanto un altro divorzio», ha dichiarato l'attore.

NEW YORK CITY - Al Pacino ama la prosa. Il teatro di Broadway Circle in The Square è in crisi? La direzione chiede aiuto ad Al e Al accorre: interpreta due lavori, Salome di Oscar Wilde e Chinese Coffe, testo contemporaneo. E, forse, nella prossima stagione, avrà una sua compagnia stabile.

LA RASSEGNA DI BORGIO VEREZZI ALLA XXVI EDIZIONE

IL SINDACO LIGURE CHE AMA IL TEATRO

In mezzo ad allestimenti di routine si sono distinti I rusteghi di Castri e la novità di Manfredi Corpo d'altri - Il prossimo festival sarà tutto goldoniano.

ANNA LUISA MARRÈ

Il Festival di Borgio Verezzi, l'antico borgo saraceno arroccato sui monti dietro Pietra Ligure, è giunto quest'anno alla sua XXVI edizione con un programma particolarmente fitto: tre prime nazionali (coprodotte dal Festival), un'anteprima italiana assoluta, due ospitalità e, fuori programma, l'inserimento de *I rusteghi* in omaggio all'avvicinarsi del bicentenario goldoniano, nel solco di una tradizione che vuole almeno una spettacolo di area veneta dedicato alla colonia di residenti, originari di quella regione.

Il nutrito cartellone che sotto il titolo *Sole ed ombre dei miti: viaggio poetico tra i miti della classicità e quelli della modernità attraverso Grecia, Italia, Francia e Spagna* ha riunito produzioni di vario impegno e qualità artistica e ha incontrato il favore del pubblico.

Dopo l'apprezzato *Ifigenia in Aulide* di Euripide, frutto di un laboratorio drammaturgico condotto da Alvaro Piccardi nell'ambito dell'Accademia d'Arte drammatica della Calabria, con Paola Gassman e Ugo Pagliani nei ruoli principali, ha fatto seguito una discutibile messa in scena di *La lupa* di Verga interpretata da Ida Di Benedetto e Gerardo Amato, per la regia di Marco Gagliardo.

Mediocre l'edizione de *Il magnifico cornuto* di Crommelinck, con Nino Castelnuovo e Laura Lattuada diretti da Stelio Fiorenza, e provvidenziale, a questo punto, il successivo *I rusteghi*, nell'allestimento di Massimo Castri per l'ex Venetoteatro: lo spettacolo sarà in *tournee* quest'autunno, secondo gli impegni prefissati, nonostante la soppressione della compagnia sostituita dal nuovo organismo del Teatro Stabile del Veneto diretto da Giulio Bosetti. La compagnia si è infatti ricostituita autonomamente sotto l'insegna di Compagnia goldoniana per il Bicentenario, e ha risollevato le sorti del festival.

Qualche perplessità ha destato l'allestimento de *L'amore di Don Perlimplino con Belisa nel suo giardino* di Federico García Lorca, a causa di alcune scelte registiche — a firma di Marco Gagliardo — che non hanno giovato alla comprensione del breve testo da parte del pubblico. Peccato: un'occasione mancata per far conoscere un'opera quasi mai rappresentata e per accostare il pubblico



ad un autore trascurato dai teatranti. Apprezzato comunque, l'interprete principale, Giustino Durano.

La rassegna verezzina ha avuto i suoi momenti migliori con gli ultimi spettacoli in cartellone: *Caffè della stazione*, due atti unici pirandelliani (*La carriola* e *L'uomo dal fiore in bocca*) interpretati e diretti con misura da Michele Placido, e *Corpo d'altri*, una novità assoluta di Giuseppe Manfredi, appena pubblicata da Casa Ricordi nella collana Teatro.

L'inquietante testo di Manfredi, opportunamente adattato e ridotto in sede di prove dallo stesso autore, si è giovato di due interpreti come Marina Malfatti (cui si deve la volontà di portare in scena l'opera) e Ivana Monti, nonché della regia non prevaricante di Ennio Coltorti.

Quanto alla XXII edizione del Premio Veretium, assegnato «all'attore o attrice che nell'ultima stagione teatrale si sia distinto per impegno di testo e capacità interpretativa», quest'anno il riconoscimento è andato a Roberto Herlitzka per *Il misantropo* di Molière, diretto da Walter Pagliaro.

È stato inoltre consegnato a Maria Paiato il Premio Provincia di Savona destinato a un attore o attrice non protagonista che nell'edizione 1991 del festival abbia incon-

trato le preferenze del pubblico.

Infine il Comune di Borgio Verezzi, nella persona del sindaco e direttore della rassegna Enrico Rembado, ha ricevuto ad Agrigento la targa Nello Mascia per l'impegno culturale e l'opera di collaborazione svolta in gemellaggio con le Feste di Persefone.

Fra le iniziative collaterali è da rilevare l'indagine sul pubblico che il Comune, insieme alla facoltà di Lettere dell'Università di Genova, ha avviato in occasione del festival di quest'anno. I risultati costituiranno un punto di riferimento per ampliare la collaborazione con altri enti nel campo della promozione e dello spettacolo, nonché per migliorare in ogni suo aspetto la manifestazione verezzina.

Intanto gli organizzatori si preparano a fare i conti con i tagli ai contributi statali previsti dal decreto Amato, e si valuta l'idea di concordare, per il prossimo anno, un programma tutto goldoniano. È certa comunque la produzione di un testo del Veneziano, scelto fra i meno noti e rappresentati. S'intende inoltre proporre nuovamente un testo inedito di autore italiano contemporaneo. □

Nella foto: Michele Placido in «Caffè della stazione» da Pirandello.

UN PRIMO BILANCIO DELLE VILLE TUSCOLANE

MA COM'È DIFFICILE VARARE UN FESTIVAL!

In questa intervista l'assessore Posa e Pamela Villoresi parlano dei risultati positivi della prima edizione ma anche delle difficoltà economiche e delle deficienze strutturali incontrate - Nella seconda edizione verrà accentuato l'aspetto laboratoriale - Il tema scelto sarà l'Europa e le sue religioni.

ANNA CREMONINI



HYSTRIO - A Franco Posa, assessore alla Cultura del Comune di Frascati, principale promotore della manifestazione frascatana e a Pamela Villoresi, direttrice artistica del festival, chiediamo una valutazione complessiva a conclusione della manifestazione.

POSA - La valutazione è sicuramente positiva, anche se ritengo opportuno fare una serie di riflessioni a voce alta considerando sia gli aspetti positivi che quelli negativi.

Cominciando dai negativi, mi sento di ammettere che l'organizzazione di un Comune come Frascati, con una serie di problemi riguardo le strutture e il personale a disposizione, ha con fatica sopportato l'impegno di una manifestazione di quattro settimane distribuita in quattro spazi di rappresentazione. Altro limite, che ha avuto un peso nell'attuarsi dei programmi previsti, è stata l'estrema lentezza dei

tempi di erogazione dei contributi degli enti pubblici, soprattutto della Regione Lazio e del ministero, rispetto all'impegno produttivo, all'investimento d'immagine (che ha avuto forti ritorni sul territorio laziale), all'organizzazione e al rapporto con le compagnie. Mi sento anche di ammettere il limite di un cartellone che, per quanto di alta qualità, ha solo parzialmente attratto il pubblico locale. Ci sono state anche serate più «popolari», come quella dedicata a Gigi Proietti, il concerto di Battiato, ma rispetto agli anni precedenti la raffinatezza e la specificità di molte proposte hanno disorientato un pubblico abituato ad altro.

VILLORESI - La prima riflessione da fare è che si può affrontare qualunque problema, ma l'assenza di interlocutori istituzionali decuplica le difficoltà. A festival concluso alcuni enti pubblici non ci hanno ancora assicurato i tempi e gli importi della liquidazione dei



contributi. Quando lo raccontiamo ai francesi, ai tedeschi e alle istituzioni culturali straniere, restano increduli di fronte a tale mancanza di chiarezza e di puntualità. Questo determina un disagio generale che si ripercuote anche sulla realizzazione delle iniziative: si lavora tanto, senza certezze; si è costretti a giocare talmente al risparmio che si arriva allo sfinimento fisico ed emotivo. Abbiamo insomma vissuto da vicino, nel microcosmo di una struttura neonata, il disagio e il malcontento di un Paese che va a rotoli. Oltre ad essermi impegnata nella direzione artistica, ho partecipato a una lettura, ho recitato in due allestimenti, *L. Cenci* e *Curva cieca*, e di quest'ultimo ho curato anche la regia: è stato forse troppo, ne sono uscita distrutta. L'ho voluto io e ne sono contenta, perchè questo mi ha consentito di coinvolgere persone cui tengo molto. Questa situazione da parte mia e da parte di tutti non potrà più essere; gli unici liquidi che abbiamo avuto realmente sono quelli avuti dagli sponsor privati, che hanno dimostrato più serietà e impegno delle istituzioni pubbliche.

IL PRIVATO E IL PUBBLICO

H. - Che tipo di correzioni si possono dare a questa situazione?

V. - È difficile dirlo anche perchè non si capisce che tipo di correzioni le forze nuove vorranno dare all'Italia: questo è un problema politico molto ampio che non riguarda solo il festival. Si dovrà fare qualcosa e lo si dovrà fare presto per non affogare definitivamente e per spiazzare chi fino ad oggi non ha fatto altro che succhiare il nostro sangue.

Per quanto riguarda il caso specifico del festival, sicuramente faremo sempre più affidamento sulle forze private, ma consegneremo una bozza di programma pressochè definitivo alle pubbliche istituzioni, Ministero, Regione e Comune non oltre il prossimo autunno, per non dare il fianco alla scusa dei ritardi delle domande e per avere armi di difesa e non solo lamenti a sostegno della nostra causa. Venendo invece ad una valutazione rispetto al lavoro concluso, credo che siano state premiate le proposte di qualità. Ho notato che certe cose non funzionano: la mia idea di programmare l'intera giornata a partire dalla mattina, per finire alla sera, prevedeva un pubblico che trascorresse le giornate al festival. La maggior parte degli spettatori venivano da Roma o dal comprensorio dei Castelli, studenti, gente che lavora e che quindi affluiva la sera. Di questo dovremo tenerne conto.

L'indirizzo che il festival ha preso e che vorremmo mantenere è quello del «festival-laboratorio»: dare un tema alla manifestazione e chiedere agli scrittori, ai registi, agli attori di lavorare a un'idea che rientri in un argomento. Il prossimo anno cercheremo di allargare l'invito ai produttori, anche perchè un'organizzazione così fragile non può sostenere l'impegno di stipendiare quante persone occorrebbero, ha bisogno di altre realtà produttive. In questo senso gli indirizzi possono essere due: creare eventi spettacolari che non possono esistere se non lì (questa è una delle funzioni di un festival estivo: particolare utilizzo degli spazi che non possono essere offerte in circuito invernale), ma anche favorire la conoscenza di scrittori nuovi i cui testi possano essere messi in scena per proporre in seguito la distribuzione nei teatri. Tutto questo per offrire uno spazio di divulgazione della nuova drammaturgia italiana, senza costringere il festival a ridursi a semplice vetrina di ciò che si vedrà in tutte le platee italiane pochi mesi dopo. In questo campo credo che il festival debba affermarsi come terreno di ricerca e punto d'incontro delle idee e delle proposte provenienti dai giovani, noti e meno noti.

H. - Queste zone hanno una potenziale resistenza rispetto alla pro-

posta di un programma tendenzialmente colto, oppure si può trattare di un'iniziale diffidenza che potrebbe dissolversi con il proseguire della manifestazione?

P. - È un problema che si pone anche in altri periodi dell'anno: abbiamo fatto tentativi per portare qui il teatro anche in inverno, ma abbiamo la concorrenza di decine di teatri di Roma. Rispetto a quest'anno, le scorse estati tuscolane hanno avuto grande risposta su un programma evasivo: si andava a teatro perchè era piacevole uscire di casa, perchè c'erano artisti di fama con repertori classici, scontati. Sono comunque convinto che un programma di qualità e un festival che si afferma come un grande laboratorio, determinano spinte di rinnovamento culturale e politico. Penso anche che uno spettacolo popolare possa essere uno spettacolo colto e credo che in questa direzione ci si debba muovere, lavorando in stretto contatto con la direzione artistica. Venendo poi, finalmente, agli aspetti positivi, metto con fierezza l'accento sulla qualità delle produzioni del festival, nonostante la ristrettezza dei mezzi economici. Sono felice di avere lavorato con Pamela Villoresi: è stata una delle note più alte del festival l'aver con noi una grande attrice, rivelatasi ottima direttrice artistica, ma soprattutto cittadina entusiasta, che ha capito la necessità di affrontare anche problemi sociali e culturali e che ha permesso ad alcuni giovani autori di scrivere per il festival. Tutto ciò credo sia un buon investimento per l'intera cultura italiana. Il festival ha avuto inoltre il pregio di riscoprire, anche per i frascatani, i magnifici luoghi delle ville; nel riaprire questi magici angoli di arte, storia e cultura, il festival ha fatto rinascere l'interesse di enti pubblici e privati verso una località nota ai più solo per il buon vino. Sull'onda di questo successo la commissione alla cultura della Regione Lazio approverà in breve tempo la creazione dell'Istituto regionale Ville Tuscolane. Il nostro desiderio è dunque quello di proseguire il cammino iniziato quest'anno impegnandoci sul teatro d'arte e sulla sperimentazione, insistendo sulla drammaturgia contemporanea per fare di Frascati un centro di ricerca e di rinnovamento culturale.

RELIGIONI D'EUROPA

H. - Avete già dei progetti concreti per il prossimo anno?

V. - Il tema della prossima edizione sarà *L'Europa e le sue religioni*. È un tema che mi affascina, che permette una riflessione sul rapporto cattivo che noi occidentali abbiamo avuto con la religione — penso al tribunale dell'Inquisizione o alla persecuzione degli ebrei — ma anche sui rapporti positivi: anche noi abbiamo avuto i nostri mistici, i nostri illuminati. Quest'idea, non ancora molto esplorata, ci permette di evocare epoche misteriose ed affascinanti, che hanno legami con i luoghi di rappresentazione. Non dimentichiamo infatti che Frascati era nata come residenza estiva dello Stato vaticano prima che si spostasse a Castel Gandolfo, che le Ville furono costruite dalle grandi famiglie nobili dell'epoca, e che è tuttora luogo di eremi e di conventi. La cosa fondamentale che mi sento di affermare è che sotto la cenere gettata dalle istituzioni, la brace è incandescente, il teatro vivo; sono vivi gli elementi del teatro, gli attori, i registi, i drammaturghi. C'è una nuova sorgente che sta spingendo con tutta l'energia delle idee pure e ci fa piacere pensare che potremo dar loro il sostegno, la forza di farle sbocciare. □

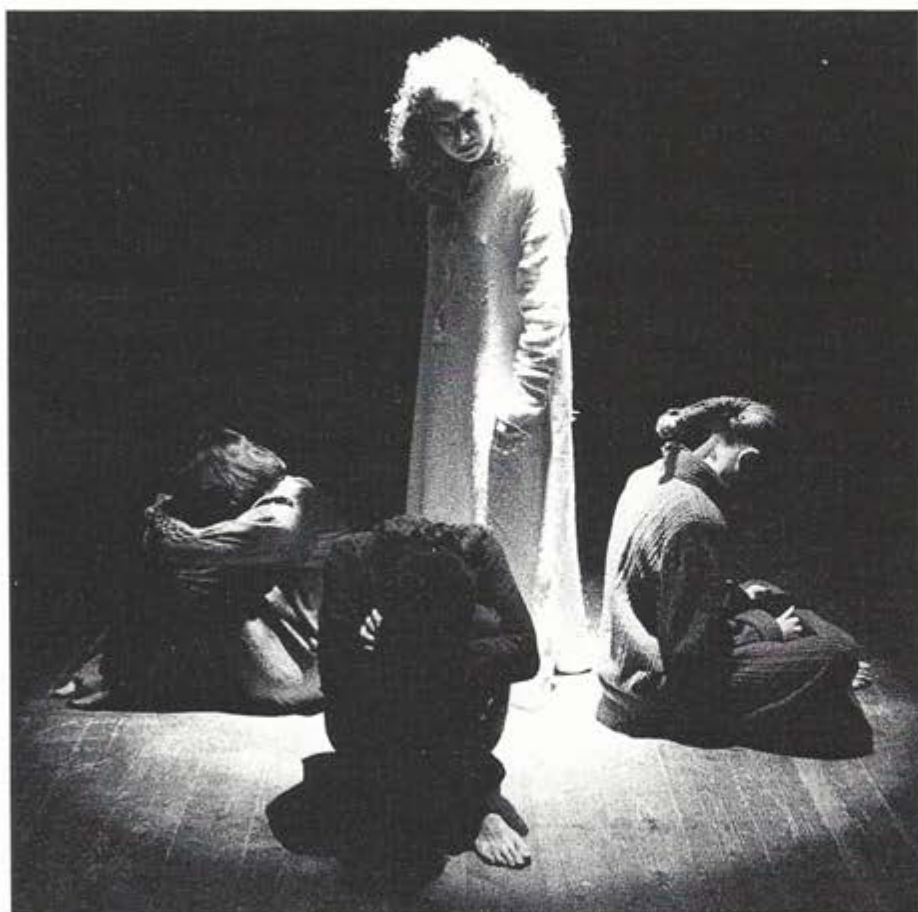
A pag. 50, totale di «Mine-haha» di Doda Morelli da Wedekind. In questa pagina, da sinistra a destra: Pamela Villoresi e Franco Castellano in «La curva cieca» di Edoardo Erba; Maria Paiato, Daniele Formica, Imma Piro e Stefania Barca in «... E i topi ballano» di Mattia Sbragia.

UN MESE DI PASSIONE TEATRALE A FRASCATI

TANTI INTRIGHI D'AMORE E NUOVA DRAMMATURGIA

La nuova rassegna curata da Pamela Villoresi ha coinvolto giovani autori che hanno lavorato su commissione, e hanno trasformato le Ville Tuscolane in un vasto laboratorio - Questa tendenza sarà mantenuta anche nel '93.

ANNA CREMONINI



Tra i numerosi appuntamenti dell'estate teatrale ha avuto rilievo il primo Festival delle Ville Tuscolane che si è svolto a Frascati dal 26 giugno al 26 luglio, negli spazi delle splendide ville delle colline romane. Questa rivista si è occupata ampiamente della rassegna, per sostenere chi ha voluto la nascita di un nuovo polo culturale in tempi in cui è assai coraggioso programmare nuove iniziative. Il festival è stato promosso dal Comune di Frascati per iniziativa dell'assessore alla Cultura Franco Posa, che dopo anni di espe-

rienza di rassegne estive con ospitalità di circuito tradizionale, ha voluto rischiare con una rassegna di alto contenuto culturale, che desse spazio al lavoro di ricerca sulla drammaturgia contemporanea. Per realizzare questa sfida ha coinvolto Pamela Villoresi, affidandole la direzione artistica. Pamela Villoresi — forse la prima donna chiamata ad un compito così importante — ha proposto una linea programmatica di indubbio interesse. Reduce dall'importante esperienza della Tea, ha voluto insistere sull'idea della scrittura di testi «su commis-

sione». Nella consapevolezza che il teatro si fa, si vive e si consuma sulle tavole del palcoscenico tanto per gli attori e registi quanto per gli scrittori, ha voluto mettere insieme questi elementi commissionando agli autori dei testi e mettendoli poi a contatto con registi, attori e musicisti, nel desiderio di fare di Frascati un laboratorio creativo che offrisse possibilità di nuove scoperte. La sua scelta si è indirizzata nel rispetto dei luoghi deputati alle rappresentazioni, sul tema della villeggiatura, degli intrighi d'amore e della vita in villa tra il Settecento e l'Ottocento.

Nessuno si è nascosto le difficoltà che una simile operazione comportava: affrontare i problemi economici connaturati al sorgere di nuove iniziative, affermare la nascita di una manifestazione sul piano locale e nazionale, creare una struttura operativa, suscitare l'interesse e coinvolgere il pubblico su un programma sottile e raffinato in un luogo che vive dei riflessi romani ma privo di una vita teatrale autonoma e, infine — cosa da non sottovalutare — i nubifragi, che hanno guastato la prima settimana di lavoro e che hanno imposto slittamenti di programmazione. Per il sommarsi di questi motivi alcuni titoli sono «saltati» e altri sono stati recuperati in extremis, grazie all'impegno organizzativo dell'équipe che ha lavorato alla manifestazione.

VARZI E LA DAMA BIANCA

È bene però menzionare non solo la fatica e la difficoltà, ma anche e soprattutto i successi e i risultati di questa giovane iniziativa. Prima di tutto, la scoperta di testi interessanti e l'affermazione di scrittori ai quali il teatro italiano non potrà non guardare con attenzione nei prossimi anni. È giusto citare per primo *L. Cenci* di Giuseppe Manfredi, che già nella fase di lettura avvenuta al Festival di Parma era stato segnalato da autorevoli critici come il suo testo più bello. Composto in rime bacciate, *L. Cenci* è la storia del processo celebrato contro Lucrezia, la matrigna della più famosa Beatrice Cenci, condannata al patibolo per avere ucciso il padre Francesco da cui aveva subito offese e violenze.

Manfridi si è impegnato per la prima volta anche in veste di regista realizzando, nel rispetto della sua professione di scrittore, una «prova per la messa in scena» del testo. Pamela Villoresi e Roberto Herlitzka, rispettivamente nei panni di Lucrezia Cenci e del Giudice, protagonisti insieme a Max Malatesta e a Giuditta Del Vecchio, hanno offerto una prova d'attore difficile da dimenticare. È doveroso sottolineare la bellissima ambientazione scenica del cortile della Villa Falconieri dove con pochi e chiari elementi lo scenografo Alberto Verso ha creato con brevi, precisi segni uno spazio che rispecchiava perfettamente la drammaticità dei versi detti.

L. Cenci era il «fiore all'occhiello» di questo festival: se non fossero nate le «Ville Tuscolane», forse, questo capolavoro non sarebbe mai stato scritto.

Altro importante traguardo del festival — rimanendo in tema di nuovi testi — è stato *Curva cieca* di Edoardo Erba, la storia dell'amore tra il pilota italiano di automobili Achille Varzi e una affascinante «dama bianca», la tedesca Ilse. Lo spettacolo, che è stato prodotto grazie all'intervento della «Bugatti Automobili», ha visto ancora una volta impegnata Pamela Villoresi, protagonista nel ruolo di Ilse, anche come regista; accanto a lei un affiatato gruppo di attori composto da Franco Castellano, Susanna Marcomeni, Bruno Armando, Sabina Vanucchi, Mario Sala e lo stesso Erba, per la prima volta in palcoscenico. *Curva cieca* ha confermato Erba bravissimo scrittore, soprattutto per la capacità di tradurre in dialoghi stretti, agili, di facile ascolto, una storia vera, essenzialmente raccontata, che non cade mai nella battuta scontata e lascia spazio all'espressione dell'attore.

Giorgio Albertazzi ha invece proposto la lettura del terzo atto di *Fenice*, dramma in tre quadri di Marina Cvetaeva dedicato alla fine di Giacomo Casanova, finora non solo inedito (sarà pubblicato, come i precedenti testi citati, nella collana-teatro delle Edizioni Ricordi), ma anche fino ad ora sconosciuto nel nostro Paese. Marina Cvetaeva ha avuto grande parte nella programmazione del festival: della poetessa russa sono state lette le lettere facenti parte del carteggio con Rilke e Pasternak, intramezzate dall'esecuzione delle musiche di Sciostakovic, Hindemith e Bobily su testi della stessa Cvetaeva, in una serata che doveva essere d'inaugurazione, slittata a causa del maltempo. Lo stesso carteggio è stato il tema ispiratore di *Il settimo sogno*, uno spettacolo diretto da Italo Nunziata con Stefania Iattarelli, Giuseppe Maradei e Oreste Rotundo.

UN TESTO DI GREEN

Altra presentazione, in forma di lettura, *Il nemico* del grande scrittore francese Julien Green, realizzata da Franco Però con Paolo Graziosi, Andrea Emeri e Lisa Ferlazzo Natoli.

Enzo Robutti ha invece proposto il suo testo tratto dal *Viaggio sentimentale di Sterne* tradotto da Ugo Foscolo, mentre Elisabetta Pozzi, Pietro Di Iorio, Emanuele Vezzoli e Anna Teresa Rossini hanno dato voce ai personaggi di *Un poeta nel letto*, scritto dalla poetessa Ludovica Cantarutti. Rosa Di Lucia ha invece interpretato il monologo *Sognanti* di Remo Binosi, anche lui alla sua

UNA LETTURA A CURA DI FRANCO PERÒ

Le passioni dei libertini di Green fra delitti e ossessioni religiose

Ascoltare *Il nemico* di Julien Green, un grande della letteratura del secolo, proposto fra lettura e interpretazione da bravi attori sotto gli alberi secolari di Villa Sciarra, nell'ora del tramonto: è uno dei privilegi concessi al frequentatore del Festival delle Ville Tuscolane, che Pamela Villoresi e Francesco Posa, assessore per la Cultura a Frascati, hanno ideato alle porte della capitale, in un comprensorio dove nulla manca per attirare i forestieri, la salubrità dell'aria, l'amenità del verdissimo paesaggio, le dimore cariche di storia e d'arte. Provare per credere la suggestione di queste letture drammaturgiche, realizzate in collaborazione con la milanese Casa Ricordi, in mezzo al verde; letture che stanno proponendo un teatro contemporaneo ancora e sempre trascurato dagli addetti ai lavori, letture che affiancano gli spettacoli veri e propri del Festival, alcuni di forte richiamo popolare, come il Tutto Proietti o il concerto Battiato che hanno riempito di spettatori la platea di Villa Torlonia, davanti al palcoscenico di pietra ritagliato nel parco come una piccola Versailles.

«In questa estate italiana turbata da tante inquietudini, in questi tempi non facili per il teatro, — dice Pamela Villoresi, che non è soltanto la grande attrice appena applaudita in *L. Cenci* di Manfridi, ma anche una suscitatrice di progetti e di entusiasmi — vorrei che il Festival delle Ville Tuscolane fosse un'oasi di cultura, di serenità e di festa». Ci sta riuscendo, contro l'indifferenza di una società teatrale addormentata, contro la povertà dei mezzi e delle strutture, contro una certa inerzia dei locali abituati all'*otium* estivo col boccale di Frascati sul tavolo, contro le invidie che inevitabilmente suscita chi fa.

Questo Green del '52, dunque, che mi sono gustato come un vino dello spirito a Villa Sciarra, regista della *mise-en-espace* il raffinato Franco Però, interpreti una vibrante Susanna Marcomeni e, attenti a ricavarne da questo teatro delle idee dei personaggi in carne ed ossa, Paolo Graziosi, Massimo Venturiello, Andrea Emeri, Loredana Solfizzi. *L'Ennemi* è un testo strano ed inquietante, tutto da riscoprire in Italia, ambientato in un castello dell'Ile-de-France che fa pensare al profondo Sud americano di questo scrittore oggi Accademico di Francia, ma nato e formatosi negli Stati Uniti. Siamo nel 1785, la Grande Rivoluzione batte alle porte della storia e stravolge passioni e idee dell'aristocrazia che vive gli ultimi bagliori dell'età libertina. Elisabeth vive nel castello accanto ad un marito che un incidente ha condannato all'impotenza, e ad un cognato innamorato di lei, e respinto. Torna dal convento, dopo avere gettato il saio alle ortiche, l'altro cognato, anima irrequieta, ardente, tenebrosa. Una passione esclusiva, violenta, lega costui a Elisabeth, mentre il marito sospetta dell'altro fratello. L'atmosfera è quella di un racconto gotico, di una storia nera alla Poe; c'è un delitto e c'è la presenza fra i due amanti del «nemico», il Principe delle Tenebre. L'ossessione religiosa e letteraria di Green, la presenza del Diavolo, si «materializza» sulla scena; la cornice libertina di una vicenda alla Laclos, o alla Crebillon, viene marcata col segno cristiano. *Ugo Ronfani*

prima esperienza come scrittore di teatro, esperienza peraltro ben riuscita, che fa sperare in prossime future nuove prove. Della scrittrice Valeria Moretti è stato rappresentato *Il vizio del cielo* regia di Walter Manfrè. Dada Morelli e Gabriella Rosaleva, la prima autrice dell'adattamento teatrale, la seconda regista, creatrice di indimenticabili immagini dense di fascino e poesia, hanno poi proposto *Minne haha* di Frank Wedekind (altra produzione del festival).

In collaborazione con il Festival delle Ville Vesuviane si è visto *E i topi ballano* scritto e diretto da Mattia Sbragia, interpretato da un affiatatissimo gruppo di sedici attori: Edy Angelillo, Antonella Attili, Stefania Barca, Duccio Camerini, Alessandra Costanzo, Giancarlo Cortesi, Daniele Formica, Giampiero Ingrassia, Luca Lionello, Chiara Neschese, Maria Paiato, Tiziano Pini, Imma Piro, Riccardo Polizzi Carbonelli, lo stesso Mattia Sbragia e Massimo Wertmuller.

A Gigi Proietti il Festival delle Ville Tuscolane ha voluto offrire il «Premio Buazzelli» alla carriera, che gli è stato consegnato in una serata d'onore alla presenza degli allievi ed ex-allievi della sua Scuola di Teatro, che hanno dato vita ad una serata allegra e vivace.

Il capitolo delle ospitalità ha compreso la Compagnia Attori e Tecnici con Fiorenzo Fiorentini e la Sora Lella Fabrizi in *La scoperta dell'America all'antica osteria* di Cesare Pascarella; la Compagnia Pippo Delbono, che ha portato lo studio tratto dall'*Enri-*

co V di Shakespeare presentato solo pochi giorni prima al Festival di Polverigi. Per la danza il Balletto di Toscana, con coreografie di Vasco Wellencamp, Virgilio Sieni e Mauro Bigonzetti, il Balletto di Spoleto con *Fotogrammi*, coreografia di Fiorenza D'Alessandro ispirata alle colonne sonore del cinema italiano; e ancora il Gruppo Torao Suzuki Danza con *Erminia*, tratto da *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

Per accennare invece al settore musica, si vuole qui citare solamente il grande concerto di Franco Battiato che accompagnato dall'Orchestra dei «Virtuosi Italiani», Antonio Ballista al pianoforte, ha offerto una straordinaria prova di come la musica colta, quale è quella di Battiato, possa raggiungere il cuore di tanto pubblico di diversa età.

È difficile menzionare tutto ciò che a Frascati si è svolto in un mese di frenetica attività: basti pensare che a quanto citato si devono aggiungere concerti di musica classica, manifestazioni letterarie, incontri con poeti e autori, oltre al lavoro svolto con le Scuole di Teatro.

Tanto si è dunque fatto, ma tanto si deve ancora fare, come ammettono gli ideatori, i promotori, gli organizzatori di questo festival, che tutti si augurano regga a questi tempi difficili. □

A pag. 52, Chiara Salerno, Teresa Pascarelli, Sara Alzetta (in piedi) e Enrica Rosso in «Il vizio del cielo» di Valeria Moretti.

IMPORTANZA E MAGIA DEL MITTELFEST '92

KAFKA SI È FERMATO A CIVIDALE DEL FRIULI

Autore elettivamente europeo, portato dalla pagina alla scena, lo scrittore di Praga ha tenuto insieme un cartellone con trenta debutti - La sfida vinta da George Tabori, intorno ad un progetto culturale che richiama l'attenzione dell'Europa centrale - La Metamorfose del Teatro del Carretto, la performance di Radtke, l'America di Barberio Corsetti e il Barbablu di Lievi.

ROBERTO CANZIANI

Dedicato a Kafka: così George Tabori ha intitolato l'edizione 1992 del Mittelfest, allestita in luglio a Cividale del Friuli. Dopo la prima edizione, dell'estate del 1991, e nel rispetto di un principio di rotazione che ogni anno prevede un direttore di diversa nazionalità al timone del festival, è toccato questa volta a Tabori (autore e regista di origine ungherese, di trascorsi statunitensi e di recente stabilità austriaca) disegnare il progetto della manifestazione. Difficile, inizialmente, condividere l'entusiasmo che Tabori sembrava avere messo nella proposta. Kafka non è un autore di teatro. Kafka, soprattutto, non è un autore facile. Impostare l'intero festival — quindi giorni di prosa, musica, danza, marionette e cinema — sullo scrittore praghese pareva un'operazione di estrema e intellettuale ambizione. Certo era vero che nessun altro autore avrebbe potuto meglio di Kafka farsi testimone di quello spirito centroeuropeo che è nelle premesse e nella stessa definizione di Mittelfest. Ma preoccupava la speciale qualità letteraria delle sue opere: una scrittura e dei motivi che difficilmente si sarebbero piegati al linguaggio del teatro o della danza, e che poco avevano a che fare con le marionette o la musica. Lo stesso Kafka peraltro, nelle sue lettere, si lamentava dello scarso «orecchio musicale» che gli era toccato in sorte, e nessuna fra le sue opere, tranne un piccolo frammento incompiuto, aveva mai avuto una specifica destinazione teatrale.

COPRODUZIONI

Il festival ha dato però ragione a Tabori, smentendo ogni residua perplessità. Non solo Kafka ha tenuto assieme un cartellone di spettacoli che, fra una cinquantina di appuntamenti, proponeva quasi trenta debutti: tutte produzioni originali, pensate proprio per l'occasione. Ma l'intero Mittelfest ha dimostrato che è ancora possibile, in Italia, una formula non casuale di festival, un progetto culturale forte, appoggiato da una soluzione economica mista, che all'intervento diretto dell'ente locale (in questo caso la Regione autonoma Friuli Venezia Giulia) af-

fianca l'impegno coproduttivo fra il festival e le compagnie.

In due settimane Cividale ha mostrato di poter essere anche qualcosa di più di una Spoleto settentrionale, vuoi per l'intenzionalità delle proposte, vuoi per la necessità del progetto e per il peso nella geografia italiana dei festival. Forse non si potrà dir bene di tutti gli spettacoli, in particolare di alcuni allestimenti stranieri, lontani o comunque estranei ai nostri criteri di qualità. Ma va sottolineato il fatto che il Mittelfest, con le sue ospitalità e le sue coproduzioni austriache, cecoslovacche, croate, polacche, slovene, ungheresi, tedesche, è l'unico punto italiano di osservazione sulla realtà teatrale e musicale dei Paesi dell'Europa orientale. Né si può dimenticare che in anni di nuovi e di antichi nazionalismi, di divisioni e di guerre, una manifestazione che inviti questi Paesi a collaborare, anche solamente sul piano dello spettacolo, rappresenta una sfida importante e pacifica ai drammatici bollettini della cronaca e della politica.

Auspice di questa collaborazione, dunque, la figura di Franz Kafka, boemo di lingua tedesca, ma autore elettivamente europeo. I

suoi romanzi, i suoi racconti, le vicende biografiche, l'eredità culturale, l'affinità con altri autori sono stati il terreno di un'esplorazione varia, in certi casi addirittura sorprendente, anche per i frequentatori più fedeli delle sue opere. Merito anche di congiunture favorevoli: l'incontro, ad esempio, fra le figurazioni del lucchese Teatro del Carretto e il più noto dei racconti di Kafka: *La metamorfosi*. Nella regia di Maria Grazia Cipriani e nella immaginazione scenografica di Graziano Gregori, il risveglio di Gregor Samsa e la sua trasformazione in un repellente insetto hanno trovato lo spazio per una visualizzazione di emotività intensa e morbosa. E felice è certo anche stata l'idea di affidare a Giorgio Barberio Corsetti, appena reduce da una fortunata trilogia kafkiana, una versione itinerante del romanzo *America* (da accompagnare a un'altra *America*, formato musical, già commissionata alla formazione serbo-bosniaca di Haris Pasovic, ma cancellata dal cartellone rispettando l'embargo internazionale nei confronti della Serbia).

Ancora valida l'idea di consegnare all'Orchestra e al Coro della Radiotelevisione

Il ceco Menzel direttore nel '93

«**S**cegliere Kafka, per me, è stata la cosa più naturale» ha dichiarato George Tabori, direttore di questa edizione del Mittelfest. «La manifestazione di Cividale è nata mitteleuropea e Kafka è lo scrittore mitteleuropeo per eccellenza. È vero che ci ha lasciato solo un piccolo frammento teatrale intitolato *Il guardiano delle tombe* — un curioso esperimento che abbiamo pensato di allestire a Cividale nella cornice notturna di una villa padronale — ma non è questo ciò che conta. Kafka ha detto una cosa che andrebbe scritta sopra ogni palcoscenico, in ogni città. Kafka ha detto: il lavoro drammatico dev'essere come un'ascia che spezza il mare di ghiaccio dei teatri. Io penso che questo sia il compito principale di un autore o di un regista, la ragione per cui vale la pena di fare teatro. È la ragione per cui io stesso faccio teatro».

Tabori, che aveva ricevuto il mandato direttivo dalle mani di Giorgio Pressburger, responsabile della prima edizione del Mittelfest, lo cederà il prossimo anno al regista cecoslovacco Jiri Menzel che ha già annunciato il tema dell'edizione 1993. Sarà «Sorrisi nelle notti d'estate», un titolo-contenitore che nelle intenzioni di Menzel si rifà al millenario motivo della *Commedia*. Dal mondo della commedia classica alla contemporanea rivincita del comico a teatro, passando per il Goldoni del Bicentenario, il Mittelfest si avvia il prossimo anno lungo un percorso particolarmente ampio, ma orientato sempre verso la tradizione spettacolare e le novità drammaturgiche dell'Europa centrale. R.C.



croata di Zagabria gli *Studi* di Bruno Maderna sul *Processo*, e il monodramma di Hans Werner Henze per baritono e orchestra tratto da *Un medico di campagna*. Nel complesso, un ponderato pacchetto di proposte direttamente kafkiane, a cui vanno anche aggiunti i due allestimenti austriaci del Burgtheater portati «in dote» dal direttore Tabori: una personale lettura a cavallo di due racconti (*La metamorfosi*, *Un digiunatore*) e della famosa *Lettera al padre*, il tutto reintitolato *Sogni inquieti*, e le *Relazioni per un'accademia* con il protagonismo turbante di Peter Radtke, un attore seriamente limitato da un handicap motorio, e perciò più che credibile interprete della diversità dei non-eroi kafkiani.

OSSERVATORIO EUROPEO

Anche il dato biografico ha ispirato in maniera assai varia gli spettacoli. Ora la *resistenza* di Kafka alla vita si è trasformata in una coreografia (firmata da Zoltán Imre alla testa dell'ungherese Balletto di Seghedino), ora ha motivato il gesto sperimentale di un giovane gruppo austriaco, My friend Martin, affascinato dal contesto ambientale del Natisone (il fiume di Cividale), ora ha attivato le strade del monologo con le *Lettere a Milena*, selezionate e drammatizzate da Dagmar Schwarz.

Non solo Kafka, però, nei percorsi di un cartellone che ha convocato a Cividale anche coreografi giovanissimi, artigiani marionettisti, complessi musicali dal profilo insolito (come il duo Klemens-organo e Schnorr-trombone). Anche atmosfere kafkiane: richiami a quella Praga magica magistralmente inventata da Ripellino e qui restituita in un *teatro urbano* da un gruppo tedesco-cecoslovacco diretto da Jan Kratochvíl. Anche eredità kafkiane: quella ad esempio di cui è stato investito Bohumil Hrabal (assieme a Kundera, il più interessante autore cecoslovacco contemporaneo), scelto da Giorgio Pressburger per un nuovo allestimento dello Stabile del Friuli-Venezia Giulia: *Una solitudine troppo rumorosa*. Rilevando infine che i migliori spettacoli del Mittelfest guar-

LIEVI A CIVIDALE CON IL TESTO DI TRAKL

La fiaba nera di Barbablu

UGO RONFANI

Portando a Cividale una magistrale trasposizione teatrale di *Blaubart*, breve ed inquietante poema dell'austriaco Georg Trakl (1877-1914), Cesare Lievi — di cui ricordiamo la regia del *Parsifal* nel dicembre scorso alla Scala — ha firmato uno fra gli spettacoli più suggestivi della seconda edizione del Mittelfest.

Cesare Lievi aveva già lavorato intorno alla versione trakliana della cupa leggenda di *Barbablu* in occasione della Biennale veneziana dell'84 insieme al fratello Daniele, immaturamente scomparso, e di cui il nuovo allestimento conserva scene e costumi. Lo spettacolo, atto di coerenza estetica e di fedeltà alla memoria del fratello, è stato prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine, che lo porterà in *tournee*, e viene proposto in due versioni, italiana e tedesca, una di seguito all'altra: confronto che mette in risalto fra l'altro l'importanza determinante di due scuole interpretative — più plastica e calorosa quella nostrana, metodicamente razziocinante quella teutonica — calate nello stesso testo e nello stesso apparato scenico.

Georg Trakl — formatosi su Baudelaire, Poe e Rimbaud, morto probabilmente suicida in un ospedale militare di Cracovia, distrutto dalla guerra e dalla droga — considerava come Mallarmé e Maeterlinck, come Hofmannsthal e Rilke che la poesia fosse dramma lirico, teatro interiore, e questa estetica della teatralizzazione Lievi ce la mostra chiarissimamente solidificando in immagini, attinte per lo più alla pittura sontuosa di Klimt e febbrile di Schiele, i materiali poetici proposti e riproposti ossessivamente nel testo, cieli incendiati dai tramonti, avvisaglie di primavera, parchi deserti, statue in rovina, spettrali apparizioni femminili, dettagli anatomici ed oggetti rituali strappati ad una realtà in sfacelo. Il magistero del regista si manifesta nel realizzare una incandescente fusione fra parola poetica, allegoria pittorica, spazio scenico come cassa armonica di emozioni, appoggi musicali attenti a Sibelius, Schubert, Mahler, von Zemlinski e, nel finale, al soft-rock.

Siamo, come avete capito, in quell'area del teatro iconico frequentata da un Marini e un Pieralli, ma completata con una svelta capacità di fondere in magma drammaturgico i frammenti della visione scenica, di mantenere perfino la narrativa del *plot*. Poema allegorico, indagine metafisica e psicanalitica ad un tempo sulla questione del male chiusa, testualmente, in algide armonie parmassiane, il *Blaubart* di Trakl ha acquistato, grazie all'operazione di Lievi, la compattezza pregnante di un racconto gotico alla Poe.

La fiaba nera di Perrault, tributaria della fosca vicenda dell'*orco* Gilles de Rais, e che narra del ricco signore che uccideva sistematicamente le mogli e ne conservava i cadaveri in una stanza proibita alla nuova prescelta la quale, infrangendo il divieto, firmava la propria condanna a morte, è stata rielaborata da Trakl scomponendo la personalità del criminale. C'è, nel poema, il Barbablu che agisce come impietoso carnefice, dopo la cerimonia nuziale; c'è il Barbablu giovane, che inutilmente e tragicamente lotta contro l'attrazione per il delitto e c'è il Barbablu vecchio, al quale restano le ceneri del vissuto criminoso, e la quasi spenta attesa della riconciliazione con Dio attraverso il pentimento. Dunque, il poema pone la questione del male come intrico fra la passione e la disperazione, l'amore e la distruzione, la bellezza e la putrefazione della carne. Le inquadrature sceniche si rinnovano continuamente, laceranti contrasti cromatici (luci di Gigi Saccomandi) agiscono come spettri emozionali. Gli interpreti, che alternano una ritualità simbolistica a fremiti espressionistici, tutti bravissimi, sono Sandra Cosatto, Silvia Filippini, Rita Maffei, Marco Morellini, Sabrina Pelican, Gian Maria Talamo, Alkis Zanis.

Colloco dunque *Barbablu* fra gli eventi da ricordare del secondo Mittelfest accanto ad *America* nella versione itinerante di Barberio Corsetti, a *Una solitudine troppo rumorosa* di Giorgio Pressburger, dal romanzo di Hrabal, e a *Sogni inquieti*, che George Tabori ha tratto dalla kafkiana *Metamorfosi*, con la straordinaria, intensa partecipazione di un attore handicappato, Peter Radtke. Mi è parso invece mancato al suo scopo *Nulla più, silenzio, bosco fitto*, che il tedesco Martin Kusej e il suo gruppo hanno ricavato da scritti vari di Kafka e proposto come un frenetico, ma gratuito, *happening* nelle acque gelide del Natisone: dove il fiume e la notte dovevano essere il liquido amniotico di ossessioni esistenziali ed erano invece palestra superflua per esercizi acquatici. □

davano a Kafka proprio per via di affinità, di contemporaneità e di richiami.

Fra questi, la prima segnalazione spetta a *Blaubart*, frammento lirico di Georg Trakl, presentato in doppia versione, italiana e tedesca, dal regista Cesare Lievi, animatore di crudeli marionette umane in una scatola nera invasa dall'incubo. La seconda al coreografo Josef Nadj, che dalla natale Ungheria ha esportato in *Comedia tempio* la biografia disperata di Géza Csáth, un *écrivain maudit* contemporaneo di Kafka.

Ma al di là dei singoli spettacoli, è il progetto intero del Mittelfest, a Cividale, che ha mostrato la propria giustizia. Con la possibilità di affidare a questa storica cittadina longobarda, agli estremi orientali d'Italia, il ruolo di osservatorio europeo, vicino a Vienna, ma anche a Budapest, Praga, Zagabria, capitali da cui raramente ci sono finora

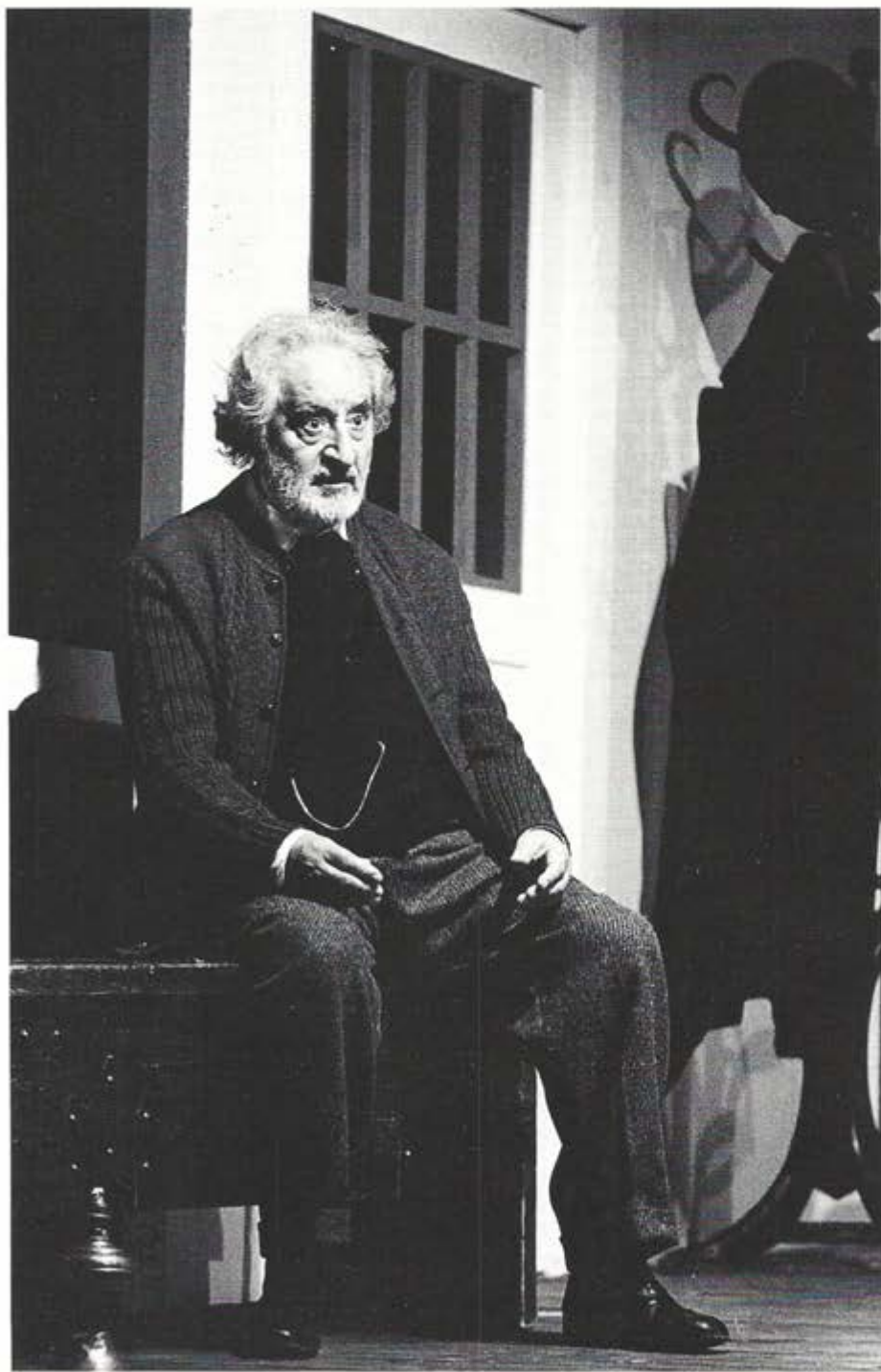
arrivati segnali teatrali e che finalmente mostrano i prodotti delle loro recenti e grandi trasformazioni. Con la possibilità di giudicare, senza le approssimazioni liquidatorie o le mitizzazioni d'un tempo, il contemporaneo teatro polacco, o quello ungherese, la sperimentazione austriaca o la coreografia slovena. Per riconoscervi magari il forte debito verso maestri europei come Kantor o Bausch, o l'eccessiva istituzionalità, o una dubbia originalità, ma rischiando a volte la sorpresa più catturante, la scoperta di un teatro, di un regista, o di un autore, da accreditare fra le esperienze decisive e nuove del teatro in Europa oggi. □

Nella foto: Jeremy Irons in «Kafka» film di Steven Soderbergh.

ORDET PER IL TEATRO DELLO SPIRITO A SAN MINIATO

CONFLITTI RELIGIOSI E SAGHE FAMILIARI NELLA DANIMARCA CONTADINA DI MUNK

UGO RONFANI



L'anno scorso fu la ripresa de *Il potere e la gloria* di Graham Greene, già proposto da Squarzina sui colli sanminiatesi. Quest'anno l'Istituto del Dramma popolare di San Miniato continua ad attingere al serbatoio della memoria e propone per la sua 46esima edizione *Ordet* (*La parola*), un piccolo classico del Teatro dello Spirito, scritto nell'ormai lontano '25 dal danese Kaj Munk, come versione scenica di un suo romanzo, rappresentato sette anni dopo fra entusiasmi e polemiche e reso noto prima in Scandinavia e poi nel mondo dalle versioni cinematografiche di Gustaf Molander (1943) e del grande Carlo Theodor Dreyer (1955), che con questa pellicola si conquistò il Leone d'oro alla Mostra di Venezia.

L'impresa, temibile, di competere sul palcoscenico con il capolavoro di Dreyer se l'è assunta un nostro illustre attore, Mario Scaccia, che ha firmato, muovendo dalla traduzione di Annuska Palme Sanavio, anche l'adattamento e la regia, per conto della Osi di Paternieri e Zammarano; scenografo Mario Padovan, costumista Rosalba C. Stamatopoulos, compositore delle musiche Federico Amendola. Si potrà continuare ad auspicare — noi siamo fra questi — che l'Idp di San Miniato guardi più al futuro che al passato, immerga il suo pubblico in una spiritualità che si misuri con le grandi questioni del nostro tempo (la nuova povertà, il rapporto morale-politico, l'alienazione consumistica e via dicendo), così come avevano voluto i D'Amico e i Ruggini. Ma di questo si dichiarano consci il presidente ed il direttore dell'Idp, Silvano Vallini e Luciano Marrucci, tant'è vero che è nato d'intesa con il Lyons sanminiatese il Premio Scheda Teatrale, rivolto a giornalisti e critici e destinato a proporre nuovi testi di qualità finalizzati agli scopi dell'istituto, mentre sono in corso iniziative volte ad aggiornare la problematica del teatro dello spirito. Che don Marrucci definisce non un'operazione archeologica, ma «un teatro capace di interiorizzare i dati esterni del presente».

Dunque, *en attendant, Ordet*. E il ritorno di una forte, singolare figura di sacerdote e scrittore, il pastore protestante Kaj Munk, che dopo essere stato attratto negli anni '30 da figure come Hitler e Mussolini, capì l'errore e animò la Resistenza danese, tanto da essere ucciso, a 36 anni, dalla Gestapo.

In *Ordet* Munk ha inteso affermare la possibilità del miracolo, che soltanto il sonno della fede ostacola. L'impianto della storia è naturalista, con venature strindberghiane. Siamo nelle campagne della Jutlandia, dove conflitti religiosi oppongono il ricco fattore Mikkel Borgen e l'umile sarto Peter. Mikkel è un seguace del vescovo luterano Grundtvig, sostenitore di un cristianesimo primitivo, paganeggiante, vitale; Peter è adepto della setta dei pietisti, che predicano l'austerità e la rinuncia. Il primogenito di Mikkel, felicemente sposato alla dolce Inger, non condivide le idee del padre; il secondogenito si è rifugiato in un delirio



mistico, che gli fa credere di essere la reincarnazione di Cristo, dopo la morte della fidanzata per disgrazia; e il terzogenito Anders ama Anna, figlia del sarto Peter. Di qui le tribolazioni del vecchio Mikkel, che volgono in tragedia quando Inger muore di parto. Peter, che si è aspramente scontrato con Mikkel per il contrastato fidanzamento dei figli, va ai funerali e annuncia che approverà il matrimonio; sopra il dolore e la tristezza di tutti aleggia la follia religiosa (tale è considerata dal pastore e dal medico) del secondogenito Johannes, che risponde alla richiesta della nipotina Maren, di restituire la mamma. Davanti al cadavere, Johannes ripete l'esortazione di Cristo sulla tomba di Lazzaro; e Inger riappare, viva, a testimoniare la potenza infinita della fede.

Mario Scaccia, com'era prevedibile, ha sforniciato nella diatriba teologica, datata e per noi oscura, così impoverendo il dibattito delle anime: ma non si poteva fare diversamente. Ha puntato invece sulla saga familiare, sulla anomalia profetica di Johannes (al quale David Gallarello dà allucinato rilievo), sui rapporti emozionali e psicologici di personaggi appartenenti ad una civiltà contadina con l'evento soprannaturale, accortamente presentato alla fine ai confini fra il reale e l'immaginario. Il vigoroso *feuilleton* è impaginato in un impianto scenografico che presenta, con nordiche stilizzazioni, la fattoria di Mikkel e la casa di Peter, separate dalla roccia del settarismo religioso. Il *decoupage* drammaturgico è accorto, come hanno mostrato gli applausi a scena aperta. Scaccia attore si impegna in una magistrale interpretazione del patriarca Mikkel, tutto infantili collere e attoniti abbandoni alla fede. Consuelo Ferrara esprime bene la dolcezza generosa di Inger; la piccola Giara Veracini è una deliziosa figliuola; Maggiorino Porta umanizza il rigorismo di Peter; bene il Farnese e il Chiocci, gli altri due figli di Mikkel; sopra il rigo invece Carlo Greco, il pastore, e Danny Cecchini, il medico. □

A pag. 56, Mario Scaccia; in questa pagina, da sinistra a destra, Mario Scaccia e Consuelo Ferrara.

MONTPELLIER - Fitto programma per la stagione '92-'93 al Théâtre des Treize Vents: si va da un Amleto nella versione di Ricardo Barri a *Les bonnes di Genet*, dalla seconda parte di un lavoro di Valère Novarina, *L'inquiétude*, ad una riduzione di *Le Grand Meaulnes* da Alain-Fournier.

Note sul Teatro dello Spirito

Un teatro diverso. Dovrebbe ormai essere chiaro a tutti che quello che si fa a San Miniato non è una *rappresentazione sacra*, non è un *auto sacramental* e neppure un *mistero* liturgico, della cui reviviscenza si occupano altri.

Non ci è mai interessata un'operazione archeologica intesa a recuperare forme di espressioni teatrali valide in altri luoghi e in altri tempi. Personaggi che vengono dalla Bibbia, dal martirologio o dalla agiografia ufficiale non ci interessano a meno che non accada (ma quanto è difficile!) che una vicenda passata possa venire avanti e proporsi come parabola dei nostri giorni.

Teatro di riflessione. Di riflessione in quanto riflette la situazione di chi vi partecipa; di riflessione in quanto fa riflettere lo spettatore che in essa si riconosce. Un teatro capace di interiorizzare il dato esteriore. Questo basta ad opporlo al teatro che diletta, dove lo svago è perseguito come parametro di successo. E, tuttavia, il suo genere non si colloca necessariamente in quello del dramma ingrignito dai toni cupi e foschi della tragedia: potrebbe presentarsi nella levità di una fiaba (e sarebbe il caso che certi autori se ne rendessero conto).

Teatro dello spirito. Non sarebbe esatto chiamarlo teatro della psiche (si tratterebbe di una *psicodramma*). Spirito come contrario della materia. E ciò che la trascende. E in questo senso può dirsi religioso. Perché va oltre la dimensione terrena e temporale. L'individuo non si correla soltanto verso il suo simile o verso se stesso, ma verso ciò che gli appare assoluto, infinito, verso la trascendenza, appunto. In questo tipo di teatro c'è un interlocutore in più: una presenza che sta al di sopra e al di fuori e che si manifesta come risonanza misteriosa nella corda profonda dell'anima.

Teatro popolare. Per distinguerlo dal *teatro borghese*; e ancora teatro dell'uomo comune, opposto al *teatro del principe*. Comunque, non popolaresco, come a dire spettacolo da bruscello, che si propone come spettacolo d'aia e di piazza del mercato. Vi partecipa il popolo, inteso nell'accezione originaria, o anche la gente che comprendeva nelle sue componenti la plebe e la nobiltà, il clero e il laico, il contadino e l'artigiano, lo stanziale e il forestiero. Allora teatro di *ognuno*, in quanto rappresenta la parabola moderna di ognuno.

Teatro dello spazio naturale. A differenza del *teatro ufficiale*, la cui nomenclatura parla di platea, palco, loggione, ridotto e ancora di quinte, fondali e sipari, il teatro popolare si configura come lo spazio dove comunemente s'incontra la gente: la piazza, il sagrato, l'invaso naturale e talvolta la stessa aula ecclesiale. Salva questa eccezione, si tratta di un teatro all'aperto, a cielo scoperto, dove la nomenclatura è riferita ad elementi naturali come la luna, le stelle, vento, sereno e pioggia. Ciò che accade lì entra nella stagione dell'uomo, lo raggiunge nel suo tempo e nel suo spazio. Immerso nella dimensione cosmica di una realtà che si presenta in movimento, l'individuo è portato naturalmente ad interpellarsi sul senso e sulla direzione del proprio cammino.

Luciano Marrucci, direttore artistico dell'Istituto del Dramma popolare

UNA TESTIMONIANZA SULLA RASSEGNA ROMAGNOLA

IL DISORDINE POSITIVO DI SANTARCANGELO TEATRI

GIOVANNI CALENDOLI



La XXII edizione del Festival di Santarcangelo, come del resto la precedente egualmente diretta dal battagliero Antonio Attisani, può aver suscitato anche in un osservatore disponibile una prima impressione di allegra confusione. Vari i luoghi dello spettacolo: piazze, piazzette, una rocca, teatri, teatrini, auditori, una sala consiliare, un *dancing*. Ed altrettanto eterogenee le esperienze presentate: teatro di parola (talvolta parola eversiva), teatro gestuale, visuale, sperimentale e di ricerca, persino teatro rituale. Si andava dagli interventi di strada di Leo Bassi, che celebrava il suo quarantesimo compleanno, alle cerimonie di guarigione dei monaci tibetani in esilio; dalle esibizioni solistiche alle creazioni collettive, passando per tutte le forme di citazione e di trasgressioni possibili. Insomma un'allegra confusione, come si è detto; ma alla fine anche un osservatore rigoroso era costretto ad ammettere che oggi nel teatro — specialmente italiano — la confusione è verità e che di questa confusione bisogna pur prendere atto globalmente e non limitarsi ad analizzarla soltanto saltuariamente per singoli episodi.

Ci siamo lasciati alle spalle da molti decenni, forse da un secolo (in Europa e in Italia) un'epoca nella quale vigeva una nozione del teatro unanimemente condivisa. A tale nozione corrispondeva un ordine, al quale «grosso modo» tutti si adeguavano dai costruttori degli edifici teatrali ai creatori degli spettacoli, agli stessi spettatori, che avevano un gusto abbastanza omogeneo, anche se suscettibile di una graduazione dal punto di vista della qualità. Certamente esistevano spettacoli e spettatori più raffinati e meno raffinati, più colti e meno colti, più scaltriti e meno scaltriti; ma appartenevano tutti alla stessa specie, fatte salve le solite eccezioni che servono a confermare la regola.

L'ORDINE E IL FUTURO

Oggi tale ordine è ancora ritenuto valido dall'opinione corrente e, sia pure con qualche accomodamento, è rispettato nell'ambito del teatro, che, detto «ufficiale» o «tradizionale» (ambigue parole!), riscuote soprattutto in certe fasce sociali e culturali un consenso maggioritario. Tuttavia anche dai consenzienti si avverte che i prodotti di

questo teatro sono rivestiti della gradevole patina delle statue prossime ad essere collocate in un museo (o in un museo delle cere). Ed accanto al teatro dell'ordine vive e prolifica un altro teatro, che non è un teatro del disordine, come alcuni semplicisticamente pensano; ma che è un teatro rivolto per le vie più diverse alla possibile scoperta di un nuovo ordine. Essendo molto diverse le vie che esso percorre, altrettanto diversi sono gli spettatori che seguono ognuna delle sue manifestazioni. Questi spettatori non costituiscono un unico universo caratterizzato da un gusto omogeneo; ma un complesso di sette animate da convinzioni anche incompatibili. È evidente che i *fans* dell'attore stradaio non hanno e non possono avere nulla in comune con i *fans* dei monaci tibetani in esilio.

D'altra parte non si può dimenticare che da un punto di vista più generale è emerso nel nostro tempo un impetuoso movimento per il quale in ogni campo — da quello etnico a quello sessuale — le «differenze» tendono a identificarsi sempre più fortemente e a legittimarsi come tali.

Il miracolo ottenuto dal Festival di Santarcangelo è quello di essere riuscito a creare un «punto franco», dove questi spettatori di gusto difforme o addirittura contrastante si sopportano vicendevolmente, convivono e si confrontano, confortati dalla loro tensione verso un ordine nuovo. Quale possa essere questo ordine nuovo non è dato per ora intravedere; ma non è escluso che proprio il confronto delle «differenze» finisca con l'offrire qualche indicazione. Uno dei risultati più interessanti degli ultimi Festival di Santarcangelo è stato infatti quello di rivelare come i «diversi» del teatro abbiano nonostante tutto varie zone di convergenza, per esempio nell'impiego dello spazio scenico, nella configurazione del personaggio, nello stabilire il rapporto di complicità con lo spettatore.

SCAMBI E OMOGENEITÀ

Inoltre nel «punto franco» gli spettatori appartenenti a sette diverse inevitabilmente si incontrano, si incrociano, si aggregano, pur senza volerlo di proposito. I *fans* dei clowns Cainero e De Lucia vanno a vedere per curiosità i monaci tibetani in esilio ed i *fans* dei monaci tibetani in esilio casualmente assistono in strada allo spettacolo di Leo Bassi. Si creano così i presupposti di una nuova «omogeneità», di una nuova logica di interessamento e di ascolto.

Infine il Festival di Santarcangelo, con una iniziativa destinata secondo noi ad avere effetti positivi, si è fatto nelle ultime edizioni promotore, sostenitore e in alcuni casi produttore degli spettacoli che presenta, sforzandosi di avviare una collaborazione attiva dell'ente pubblico con la compagnia o il gruppo privato eccentrico. L'esperienza è originale, perchè senza dispendi faraonici fornisce un aiuto economico, una vetrina e la possibilità di una verifica dinanzi ad una folta platea a giovani complessi, che per le loro finalità artistiche, per il loro modo di operare e per la loro composizione non trovano (e forse non troveranno mai) un posto nel sistema di provvidenze statali a favore del teatro.

La confusione dunque c'è; ma denuncia la verità dell'esistente ed è una verità che, esponendo senza pregiudizi le «differenze» e catalogandole l'una accanto all'altra, può aprire qualche squarcio sull'avvenire del teatro. □

Nella foto: Antonio Attisani, direttore di Santarcangelo dei Teatri.

UNA RASSEGNA D'ASSALTO PER BANDE E PREDATORI

SE DEI MONACI TIBETANI BALLANO AL RITMO DEL RAP

Apertura al diverso, coraltà di iniziative, produzione e promozione teatrale indipendenti hanno caratterizzato il programma di Santarcangelo 1992.

LIVIA GROSSI



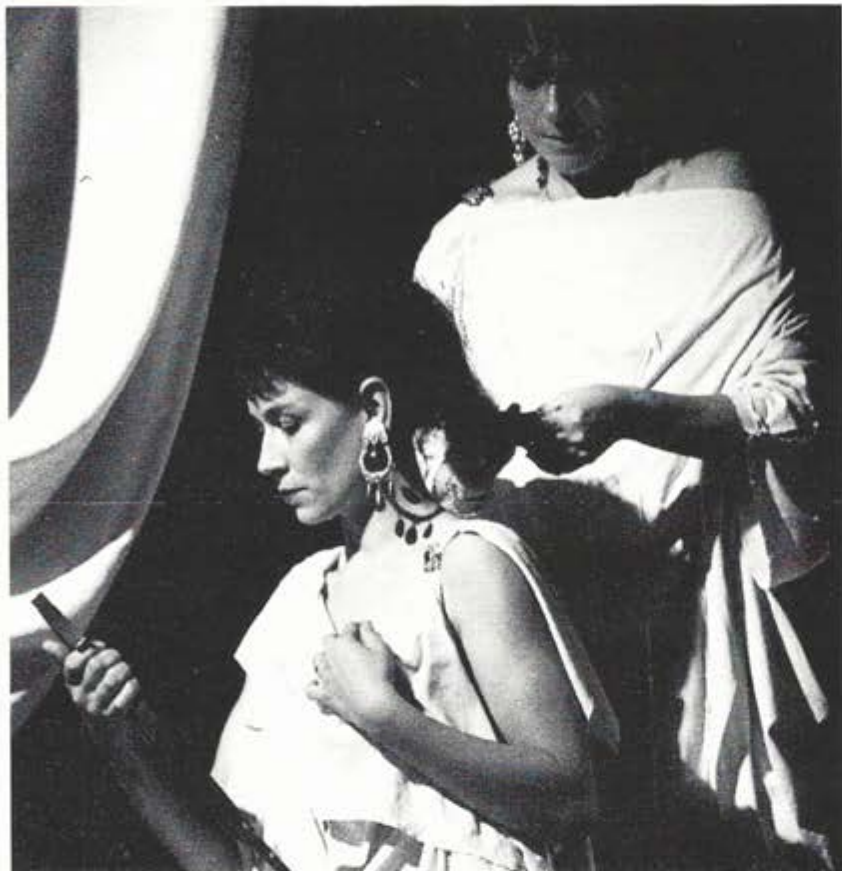
Non è facile spiegare cosa sia il Festival di Santarcangelo. Bisogna esserci andati almeno una volta per capirne l'ambiente e le sensazioni che la cittadella del Teatro comunica a chi sia disposto ad ascoltare. Il festival è un'esperienza che coinvolge tutti, teatropoli e non. Può capitare di camminare per le stradine del paese tra le coloratissime bancarelle che espongono oggetti e vestiti che arrivano da lontano, ed imbattersi in mangiafuoco ed acrobati che, in versione *punk*, fanno riemergere quell'atmosfera medioevale che Santarcangelo ancora racchiude tra le sue mura. Gli spettacoli di strada previsti e non, sono sempre qualcosa di unico ed irripetibile in quanto è, come sappiamo, il pubblico ad intervenire in

modo determinante sulla loro «riuscita». Se vedremo quindi sotto i portici che conducono alla Piazza un carretto trainato da un uomo incappucciato da una maschera di juta con un cartello appeso al collo con la scritta «senza casa», parlare, inveire o semplicemente camminare per le vie del centro, ci accorgeremo subito in che luogo fisico e mentale ci stiamo addentrando.

Non bastano ovviamente manifestazioni di questo tipo per comunicare il clima di questo festival che ogni anno riconferma la propria identità di «zona franca rispetto alle subordinazioni culturali del garantismo», come afferma con fervore il suo direttore artistico Antonio Attisani. Infatti, il cartellone della rassegna, giunta alla XXII edizione,

con il sottotitolo «teatro per bande e predatori solitari», ha presentato un programma di iniziative che lo vedono protagonista non solo di un grande palcoscenico estivo, ma soprattutto centro di produzione e promozione teatrale indipendente.

Prescindendo dal lungo e coraggioso percorso che ha caratterizzato la vita del Festival di Santarcangelo, quest'anno l'elemento di maggior spicco è stato sicuramente l'apertura e la coraltà delle iniziative presentate. A fianco infatti di spettacoli di indubbio spessore quali il Théâtre de Radeau, punta di diamante del nuovo teatro francese, presente con l'apprezzatissimo *Chaut du bouc* per la regia e la scenografia di François Tanguy, si sono articolati lavori come *Oplà*



SANTARCANGELO: NOVITÀ DI CALENDOLI

Amore, affarismo e denaro sporco vestono di modernità la farsa fliacica

ANDREA BISICCHIA

Il Festival di Santarcangelo è una delle realtà più stimolanti del nostro teatro estivo. Il piccolo borgo medioevale, con i suoi odori di piadina e Sangiovese, non riesce più a contenere un pubblico numerosissimo che arriva dalle spiagge limitrofe o da città come Bologna e Milano. Diceva Peter Brook: «Per fronteggiare nuovi pubblici dobbiamo innanzitutto essere nella posizione di fronteggiare posti vuoti». A Santarcangelo non c'è stato questo pericolo; i posti erano sempre esauriti ed il pubblico partecipava a qualcosa, magari discutibile, ma certamente diverse.

Uno degli spettacoli più applauditi e più godibile dell'intera manifestazione è stato: *Anche gli eroi giocano con le fanciulle in fiore* di Giovanni Calendoli, due tempi ispirati alla farsa fliacica, ovvero un copione costruito su quei pochissimi documenti rimastici di un genere comico-popolare italico che risale al V secolo a.C., diffusosi nella Magna Grecia e, successivamente, condotto a dignità letteraria da Rintone di Taranto (III sec. a.C.).

Numerose raffigurazioni vascolari ci danno un'idea delle origini demoniache dei fliaci, della loro goffa sottolineatura di certe parti del corpo, del loro culto per Dioniso, della loro predisposizione vitalistica all'attività sessuale.

Giovanni Calendoli — che è il nostro decano degli studi teatrali italiani, autore di numerosi testi, oltre che di uno dei più importanti libri sul mestiere dell'attore — è riuscito a costruire un testo che, pur attingendo ad una storia dai connotati mitici, sembra parlare, con una lingua d'oggi, di temi e argomenti che, pur accaduti nel V secolo a.C., appaiono di una tale contemporaneità da lasciare perplesso il traboccante pubblico della stupenda piazza delle Monache, che credeva di assistere ad una delle tante storie di tangenti che hanno reso elettrizzante la stagione estiva.

Al centro della commedia c'è una storia d'amore, ma anche di affarismo e danaro sporco, tanto che la cronaca di ieri sembra convivere con quella di oggi; solo che la sapienza dell'autore ed il gusto del regista Marco Brogi, pur strizzando l'occhio alla nostra contemporaneità, non travalicano quello del modello greco, grazie anche ad un'accorta messinscena che ha trasformato la «favola» di Ermete, venuto giù dall'Olimpo, in compagnia di Eracle, per fare della bella Cleonice la sua concubina e che, al suo posto, troverà una vecchia bagascia, mentre Eracle, con un abile stratagemma, si gode la vergine fanciulla, in uno spettacolo dinamico, nel quale convivono il rigore del documento con una *verve* comica e con delle trovate registiche che hanno ottenuto applausi a scena aperta, grazie anche all'ottima prestazione di due bravissimi protagonisti della scena italiana come Bob Marchese (Cremilo) e Fiorenza Brogi (Prassagora), ben coadiuvati da Sabina Barzilai (Cleonice), Stefano Di Pietro (Eilonide), Guido Paternesi (Eracle) e Mattia Mariani (Ermes). □

noi viviamo della compagnia Riflessi, produzione del festival che, nello splendido spazio dello sferisterio, ha dato prova dell'esistenza e della vitalità del teatro contemporaneo. Un regista di soli 26 anni, Andrea Adriatico, ha preso in mano un lavoro che dopo due anni di laboratorio dedicato a B.M. Koltès, ha raggiunto con questa prova un più che soddisfacente risultato. Improntato sui percorsi di fuga, *Oplà* riprende il discorso della storia da dove i nostri padri l'hanno lasciata, dedicando polemicamente e idealmente lo spettacolo ai nostri giovani italiani d'oggi: «una massa d'individualisti». Iniziando quindi sulle note, cantate sottotono, di *Yesterday*, *Oplà noi viviamo* ispirandosi al testo purtroppo dimenticato di Ernst Toller (personaggio di spicco del teatro espressionista tedesco morto suicida in uno squallido albergo newyorkese), riesce a far rivivere la stessa rabbia dell'autore, sostituendo alle «malattie» di quell'epoca le nostre piaghe quotidiane. Ecco quindi il discorso del neo eletto presidente Scalfaro, la dilagante immoralità del nostro Stato, le parole di Claudio Martelli, le note rabbiose di De André, l'incubo dell'Aids, le urla disperate della madre di un agente della scorta ucciso con Falcone... e la musica di Mahler sopra a tutto. L'ambientazione, un'autostrada con cartelli di lavori in corso, tracce di frenate, ostacoli fisici, con l'inquietante presenza sullo sfondo di bandiere rosse continuamente sventolate per segnalare il costante pericolo, dà al pubblico motivi di profonda riflessione. È su questo terreno materiale e mentale che corrono i giovani e numerosi attori (circa una trentina) che, con fiaccola in mano, sono testimoni silenziosi del trascorrere del tempo.

Chiude lo spettacolo il rap di Papa Ricky, ultima reazione della nostra generazione che non poteva certo sfuggire all'occhio vigile e vivace della direzione artistica che ha infatti dedicato a questo genere musicale la centralissima piazza Ganganelli e lo stadio sportivo dove hanno potuto alternarsi in concerto una buona parte delle posse italiane con grande approvazione del pubblico più giovane. Quindi il nuovo teatro francese, il rap, i monaci tibetani, i provocatori come Leo Bassi, i giovani della piazza virtuale, il gruppo Tam simbolo dell'ampliamento dell'espressione vocale, il gruppo siciliano Famiglia Sfuggita, rivelazione delle strade di Santarcangelo, Walter Malosti nel suo *ring* folle allestito per *Carne*, ispirato a John Haig, il vampiro di Londra, sono stati solo alcuni dei vivaci protagonisti di questa decisa rassegna che ancora una volta, tra le ingarbugliate briglie della burocrazia, riesce ad essere valida rappresentante della nostra nuova società teatrale. □

A pag. 59, da sinistra a destra, il manifesto di «Oplà noi viviamo»; un momento di «On s'amait trop...». In questa pagina, Fiorenza Brogi e Sabina Barzilai in «Quando gli eroi giocano con le fanciulle in fiore» di Calendoli.

PARIGI - Roman Polanski ha acquistato i diritti di *Death and the Maiden* di Ariel Dorfman, in scena a New York city con Glenn Close protagonista, accanto a Gene Hackman e a Richard Dreyfuss. Probabilmente il regista affiderà i ruoli principali a Caroline Cellier e a Jean-Louis Trintignant. Il soggetto è forte: una donna tiene prigioniero il suo violentatore e lo processa. L'ambientazione è il Cile di Pinochet.

UNA RASSEGNA CHE DEV'ESSERE RIPENSATA

AL SUO MINIMO STORICO ASTITEATRO S'INTERROGA

Trascurato dal pubblico e dalla stampa, il festival ha denunciato un calo di qualità - Il rilancio deve coinvolgere le responsabilità degli amministratori.

FRANCO GARNERO

Trascurato dalla stampa nazionale, sistematicamente criticato da quella locale e disertato dal pubblico pagante, con questa quattordicesima edizione (25 giugno-12 luglio) il festival di Asti ha toccato il punto più basso della sua un tempo gloriosa storia. L'assessore alla Cultura Luigi Florio, con il suo a volte discusso decisionismo, era riuscito negli anni passati a tenere a galla un progetto e un'organizzazione che facevano acqua da tutte le parti.

Aveva azzerato il «gruppo di lavoro» nominando finalmente un direttore artistico — Sergio Fantoni — che però, cambiato il committente in seguito alle elezioni del '90, aveva abbandonato l'impegno dopo un solo anno adducendo motivi familiari che non avevano convinto tutti. A primavera inoltrata era stato sostituito da Guido Davico Bonino, che aveva cominciato a lavorare quando avrebbe già dovuto mandare in stampa i programmi. Sull'ultimo numero di *Hystrio* del 1991 si è potuto leggere com'era andata la tredicesima edizione. In autunno poi Davico Bonino aveva detto chiaro e tondo che a quelle condizioni non avrebbe mai più accettato di collaborare.

Quest'anno nuovo giro di boa, con l'idea di nominare Giorgio Albertazzi direttore artistico, idea subito criticata, per quanto aveva fatto durante la guerra, da una giunta e da una cittadinanza francamente troppo litigiose.

Salvatore Leto, che è da sempre il direttore organizzativo del festival, si è trovato finalmente solo sul ponte di comando. Onore al festival per aver trovato il coraggio di organizzare, nel pomeriggio del 10 luglio, un dibattito per discutere la propria crisi e cercare vie d'uscita. Ecco la tesi di Davico Bonino: «È chiaro che fino a quando la città non avrà un suo teatro, non potrà coltivarsi un pubblico. La mia proposta è quindi quella di fare un festival per addetti ai lavori. L'idea è di invitare gruppi che presentino le loro idee e i loro progetti, pezzi di spettacoli futuri, letture. Insomma, un occhio più progettuale che fattuale. Un laboratorio aperto, una specie di Asti Palestra Teatro».

Albertazzi, parlando più in generale, ha invece sostenuto che «il livello medio degli spettacoli è buono, ma c'è una crisi profonda perchè manca l'arte del teatro: la crisi del



Echi del poeta morto di Aids nel labirinto oscuro del Teatro

In una città deserta, che neanche il richiamo di un festival risveglia dalla sonnolenza di provincia ricca, allagata da un improvviso e violento nubifragio, abbiamo visto nel cortile coperto del Palazzo del Collegio *Le parole al buio: dodici duetti e un monologo* (Ed. Ricordi Teatro), «preludio a una messinscena» di Paolo Pappa, docente universitario, saggista, drammaturgo.

Un grande telo bianco copre il settore centrale della platea, gli spettatori vengono fatti sedere nelle fasce laterali, ai piedi e sul palcoscenico, secondo la scelta registica di Silvano Piccardi: la *mise en espace* di un testo il cui tema dominante non è tanto quel che avviene sulla scena, quanto i percorsi tortuosi per entrare nella «labirintica arnia» del Teatro, nella speranza — vana — di stabilire un rapporto tra vita e finzione. Ma — dice Manfredi nella bella introduzione — «vita e teatro sono incompatibili come due liquidi impossibili da miscelare. Come l'acqua e l'olio. Possono fiancheggiarsi, coabitare, mantenersi a ridosso l'una dell'altro, ma non fondersi».

Lei, la protagonista, arriva spaurita con una valigia, chiede udienza come un pellegrino kaffiano e vuole avventurarsi nel labirinto del Teatro per raggiungerne il cuore (Lui, il regista-demiurgo, il genio libero), ovvero quella presunta purezza che le consenta di far conoscere le poesie di un tossicodipendente morto di Aids, al quale ha prestato le sue cure spinta da un innamoramento delirante, ai limiti della patologia e del misticismo.

Ma il Teatro non è la torre d'avorio della libertà e dei valori che Lei andava cercando: Lui, il regista-demiurgo, da Lei amato anni addietro nei panni di zio Vania, eroe perdente, si rivela lo stereotipo del narcisismo e dell'incapacità di comunicare (si riconoscono *tic* di Lavia, Zeffirelli e Strehler). L'Altro, il giovane attore disilluso e codardo, impiegato senz'anima di un'arte che per superficialità non riesce a creare, pensa solo a sbarcare il lunario tra menzogne e tentativi di squallide seduzioni. E infine la Voce fuori campo, cinica segretaria, scettica e curiosa mediatrice fra i tre individui. Si arriva così al lungo monologo conclusivo, cuore dell'azione drammatica, che rivela le frustrate ambizioni umanitarie di Lei (si cita la *Ilse de I giganti della montagna*, reduce anche essa da un amore con un giovane poeta morto), l'impossibilità di rendere il teatro degno della vita, e viceversa. La protagonista continuerà perciò la sua crociata da sola nel tentativo «di eternare le reliquie verbali del suo amore in un altrove dove non è più la vita, e non ancora il teatro».

Coraggiosi si sono mostrati i quattro attori — Patrizia Zappa Mulas, Piero Nuti, Giancarlo Ratti e Walter Toschi — impegnati nella *mise en espace*, messi a dura prova sia dalla raffinata complessità del testo, sia dall'utilizzo a trecentosessanta gradi dello spazio. *Claudia Cannella*

teatro è la crisi dell'attore». Non pare proprio, però, che dall'incontro sia uscito qualcosa di concreto, ed è inutile continuare a nascondere la vera natura del problema del festival di Asti.

INGRANAGGIO RISCHIOSO

Il progetto della drammaturgia contemporanea ha fatto probabilmente il suo tempo ma le prime e più profonde difficoltà di questa manifestazione nascono dagli uomini e dall'organizzazione: nessuno degli addetti ai lavori che conosce la realtà di questa rassegna è disposto a mettere il dito in un ingranaggio che rischia di stritolargli il braccio. Chi non la conosce, invece, accetta di lavorarci, dopo alcune settimane si accorge che non è possibile farlo come vorrebbe e quindi, con scuse più o meno diplomatiche, si defila.

Ma veniamo agli spettacoli. Si è aperto con *Tanto per animare la serata* di Manlio Santanelli, con Gigi Pistilli e Rita Savagnone, regia di Marco Parodi. Il riassunto è presto fatto: c'è una coppia di anziani coniugi che, non avendo nulla da fare, guarda la finestra di fronte, parla di quel che vede, ricorda e discute il proprio passato. I fatti privati dei



due, però, non hanno la forza di arrivare a coinvolgere gli spettatori e sembrano scritti «tanto per animare la serata». Sono cioè pretestuosi, denotano un freddo esercizio di scrittura. Il pubblico si imbatte in giunture del testo arbitrarie, in battute messe lì solo per riaccendere il focherello della lite, e serve poco la pur vigorosa recitazione dei due interpreti.

Grande attesa, l'ultimo giorno di giugno, per *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici* di Rocco D'Onghia, con Fiorenza Brogi, Oliviero Corbetta, Bob Marchese e Mario Mariani, prodotto dal Gruppo della Rocca e diretto da Roberto Guicciardini. Lo spettacolo è risultato però povero di stile e di carattere, ha tradito il testo, forte e sanguigno, e ha dimostrato, purtroppo, che anche le cose migliori come il Gruppo della Rocca, hanno le loro stagioni; poi arriva il tempo del tramonto.

Poco convincente anche *Non può finire così*,



IL TESTO DI D'ONGHIA AD ASTITEATRO

Macabri rituali gastronomici nelle latrine post-brechtiane

UGO RONFANI

La ribalta di AstiTeatro 14 per *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*: titolo eccentrico per un testo singolare che tre anni orsono aveva richiamato l'attenzione della giuria del Riccione senza riuscire però ad andare in scena, come spesso accade alle novità italiane. Dell'autore, il tarantino Rocco D'Onghia, sindacalista, aggiustatore meccanico e drammaturgo per vocazione tenace, era stato poi rappresentato a Milano *E all'alba mangiammo il maiale*, ed era stato letto a Spoleto *Tango americano*, ambientato in una macelleria: due testi non meno singolari, anch'essi giocati su una «ritualità gastronomica» macabro-grotesca. Per questi contenuti aspri, *à la manière noire*, e per la scrittura di un primitivismo vigoroso e *naïf*, D'Onghia era un caso da verificare alla prova del palcoscenico. Cosa fatta con questo allestimento, al quale hanno partecipato AstiTeatro, il Gruppo della Rocca e la Ricordi, editrice di D'Onghia. La regia, post-brechtiana, è di Roberto Guicciardini: la scena, di un iperrealismo *cold*, di Lorenzo Ghiglia e la colonna sonora, eclettica, di Bruno Coli. Recitano Mario Mariani, un Dottore *clochard* che esplica le funzioni di cui al titolo; Bob Marchese, che dà un rilievo da *Opera da tre soldi* alla figura di un malavitoso, Angiolo Pizzo; Oliviero Corbetta, ragazzo delle latrine di clownesche esuberanze, e Fiorenza Brogi, che tiene il ruolo — maschile nel copione — della custode dei cessi e quello di una popolana che subisce la violenza del malavitoso e poi canta un *couplet* alla Weil.

Obbedienti all'impostazione epico-grotesca della regia, i quattro hanno dato stentoreo rilievo ai personaggi, tenendosi nelle vicinanze della farsa nera con intendimenti didascalici: il che non dev'essere spiaciuto al pubblico, che li ha applauditi.

La *pièce* si apre con un fitto dialogo, all'alba, fra il ragazzo addetto alla pulizia e il primo cliente, anzi il frequentatore abituale del pubblico servizio, il Dottore *clochard* per l'appunto. Il quale si porta dietro una storia assai fosca, che verrà fuori con un allucinante monologo-confessione al termine di una cena fra i pisciatoi, voluta dal malavitoso. Irretito da due megere madre e figlia — questa da lui scambiata per un angelo — il Dottore si era liberato del doppio giogo con il delitto, che alla fine espia chiedendo al ragazzo delle latrine di ucciderlo con un colpo d'ascia. Nel frattempo avremo saputo che il suo *hobby* — la sua vendetta verso l'odiato genere umano — era la preparazione di ricette culinarie a base di ingredienti nauseabondi, come blatte *abbrustolate* e, financo, resti umani.

Un testo sconsigliabile a chi sia delicato di stomaco. Ma un testo fortemente, disperatamente metaforico. Il cuoco-filosofo frequentatore di cessi pubblici è il nemico di una umanità mostruosa, che vive di incubi e delitti, sconfitta nella ragione dai bassi istinti. E se i materiali e i colori della storia son quelli di un Sud italiano raffigurato cupamente, ci sono nel testo una collera sociale e un pessimismo esistenziale che rinviano a Céline e Koltès, una volontà di stravolgimento satirico che richiamano Adamov, Dürrenmatt, Hrabal.

Ho partecipato alla scelta del Riccione, e non è per ostentazione di coerenza che confermo le doti di teatralità a mio avviso presenti nella *pièce*, grezza nella scrittura ma di forte presa drammaturgica. Se debbo fare delle riserve — e me ne spiace — è sui criteri dell'allestimento. Sono convinto che si sarebbe dovuto affrontare questo testo come un Chereau — per intenderci — ha messo in scena Koltès, o un Blin Genet: puntando sulla sanguigna «concretezza» del Grand Guignol del D'Onghia; e guardando all'*horror* cinematografico di un Buñuel o di un Greenaway. □

ovvero riscrivere il cinema di Giulio Gargia, con Yvonne D'Abbraccio, Diego Roberto Pesaola, Gianni Abbate e Giordina Cantalini, andato in scena il 2 luglio. Idea accattivante ma di debole realizzazione. Le intenzioni erano di riproporre in tono ironico tre film: *Provaci ancora Sam*, *Harry ti presento Sally* e *Nove settimane e mezzo*. I quattro attori, davanti e dietro alcune veneziane nere, sdraiati su un lettino o seduti a un tavolo, in piedi con un leggio o tra il pubblico, prendono in giro e scimmiettano Woody Allen e Diane Keaton, Meg Ryan e Billy Cristal, Mickey Rourke e Kim Basinger. Cercano di fare gli spiritosi ma commettono un errore: proiettano degli spezzoni di film e rimediano una figuraccia. Non c'è confronto tra gli idoli dello schermo e i quattro sul palcoscenico: i primi sono incantevoli, loro al massimo fanno sorridere con qualche battuta prevedibile e qualche facile doppio senso. Abolito lo spazio per i comici — forse perché il pubblico si divertiva e pagava volentieri il biglietto — il cartellone di drammaturgia contemporanea è stato affiancato da un buon numero di appuntamenti musicali di discreto livello e due serate di *Cabaret Viola*, vale a dire incontri tra poesia e musica, quest'anno per celebrare i versi di Prévert e della Ackmatova. □

A pag. 61, Patrizia Zappa Mulas e Paolo Puppa. A pag. 62, da sinistra a destra, il manifesto di Astiteatro; Oliviero Corbetta, Mario Mariani e Bob Marchese nel testo di D'Onghia; in questa pagina, Gigi Pistilli protagonista di «Tanto per animare la serata» di Manlio Santanelli.



LA RASSEGNA DEL TEATRO DELLE BRICIOLE

Micro Micro, o il potere che hanno le voci e le cose

VALERIA OTTOLENGHI



Quest'anno Micro Micro — che si è svolto agli Ex Stalloni di Reggio Emilia dal 13 al 17 luglio — ha avvicinato l'aspetto del narrare, del rendere significativa un'esperienza con il ricordo e del «passarla» ad altri, con quello della formazione culturale dei giovani. È il teatro a rendere possibile questo accostamento, attraverso una compagnia, le Briciole, che da tempo presta attenzione all'attività formativa dei ragazzi e alle tematiche connesse alla narrazione. Negli spettacoli del laboratorio giovani delle Briciole visti a Micro Micro — *Telemaco*, *Pinocchio, ah, m'hai fatto male* e *I tre porcellini*, produzione del festival — si è evidenziata la capacità di fondere la riflessione esistenziale con l'approfondimento di quei testi scelti come opportunità di arricchimento psicologico e culturale. Con un gruppo di più di venti ragazzi in scena si è rimasti ancora una volta catturati dall'energia collettiva che pareva nascere e si trasmetteva con il sentimento della necessità: sì, il teatro ha ancora ragione di esistere se riesce a motivare così superbamente dei giovani, trascinandoli con passione nell'impegno comune per un progetto che li coinvolge profondamente con serietà e divertimento insieme, tutti concentratissimi ed ilari nello stesso tempo.

ASSAGGI INTERETNICI

A Micro Micro si sono visti *La voix du griot* con Sotigui Kouyaté, *Il grande racconto* e *La notte dei mulini* delle Briciole, *Si cerca, si trova, si canta* della Taverna delle muse, *Nessuno può coprire l'ombra* delle Albe, *Kohlhaas* con Marco Baliani, *Passaggio con donne in risaia* del Teatro del Navile, *La spada di Celano* di e con Mimmo Cuticchio: tutti spettacoli molto diversi nella teatralità, nella funzione narrativa, tra ricerche interetiche, popolarità diretta e recupero di valori antichi. Micro Micro è momento di passaggio rispetto a Micro Macro, festival internazionale di grande

prestigio, pure si è colta in questa edizione '92, limitata nei giorni e negli appuntamenti, un'eccellente idea guida, un programma di notevole forza e intelligenza.

Se il teatro è messa in scena nel presente di motivi anche antichi — angosce e desideri che appartengono da sempre all'umanità — i ragazzi in scena con la serietà di chi sa impegnarsi in un progetto culturale nell'entusiasmo collettivo, e l'esperienza della narrazione nei suoi molteplici aspetti, antropologici e letterari, politici e popolari, ritrovano la loro radice comune nella necessità di rapportarsi con l'altro, con il pubblico, che fa da eco, da riflesso allo stare in scena.

Intanto le Briciole — con la mostra dei propri materiali scenici, *Briciole delle Briciole* — ha ricordato un altro aspetto del teatro, la memoria fatta di cose, di oggetti costruiti con cura, quasi voci solidificate che devono tornare a farsi ascoltare, immagini concrete che non scorrono sullo schermo ma vanno scoperte con gli occhi e il teatro della mente che fa rinascere personaggi, situazioni, momenti narrativi ancora non del tutto perduti, per *Il richiamo della foresta* e *Nemo, Dieci piccoli indiani*, *Cenere*, *Miracoli*, e così via.

Forse la compagnia delle Briciole, con questa edizione di Micro Micro, seguita sempre da un pubblico attento, disponibile, è riuscita a tradurre in festival più aspetti di una sola anima, di una poetica costruita nel tempo, facendo nascere passioni teatrali e autonome creative, conquistando il pubblico con la forza della voce che si fa significato vitale e la presenza degli oggetti che diventano protagonisti per ricordare le preoccupazioni, le gioie, i dubbi degli uomini. □

Nella foto: «Pinocchio, ah, m'hai fatto male!», laboratorio permanente al Parco con i giovani del Teatro delle Briciole.

È IN CRESCITA L'APPUNTAMENTO PIEMONTESE

CHIERI SCOPRE L'AMERICA DI CONQUISTATI E CONQUISTATORI

Un recital di Piera Degli Esposti, le compagnie nigeriane Kakaaki e Odu Themes Meridan, il Wells Theatre di Trinidad e Cuore riletto da Filippo Scozzari tra gli allestimenti più riusciti di una rassegna giovane e stimolante.

FRANCO GARNERO

Con il festival di Asti in difficoltà, quello di Chieri è ormai diventato l'appuntamento teatrale piemontese più importante. Quest'anno la rassegna (18-26 luglio) era quasi interamente dedicata al cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America. Anche se il suo direttore artistico Edoardo Fadini, ha voluto precisare che «Non siamo né pro né contro Cristoforo Colombo, ma decisamente contro "lo scoprire", per sottolineare l'altra faccia della conquista, i suoi riflessi storici e antropologici su America, Europa e Africa».

Molto coinvolgenti gli spettacoli dei primi giorni: *L'astuzia del rapace viaggiatore*, recital di Piera Degli Esposti; *Sanguisuga*, della compagnia nigeriana Kakaaki e *Dansè*, del Wells Théâtre di Trinidad. Erano allestimenti molto diversi tra di loro ma subordinati all'idea di una rapace avventura che è soprattutto sconvolgimento dell'anima individuale o collettiva. Piera Degli Esposti ha letto un collage di testi scelti da Ugo Volli, raccontando il retroterra mitico dell'impresa colombiana e mostrando quel crogiolo di leggende, di credenze, di favole poetiche che descrivono l'anima avventurosa dell'uomo occidentale. La Degli Esposti ha parlato di Ulisse, del suo viaggio verso l'ignoto, del suo naufragare in terre misteriose come Colombo, ha rievocato il mito di Prometeo, chiaro simbolo di conquista e ha letto il documento che imponeva agli indigeni d'America di convertirsi al cattolicesimo pena la morte.

E di soprasi erano saturi anche i due spettacoli stranieri, accomunati dalla necessità di manifestare la perdita di un'identità attraverso la forma del teatro totale. La compagnia caraibica e la nigeriana hanno messo in scena la violenza che ha cancellato la loro originaria purezza: i giovani di Trinidad sotto forma di fiaba sessuale, gli altri mediante un apologo crudelmente civile. Fanciulle deflorate e villaggi in mano ai nuovi ricchi sono le facce di un identico malessere. Cambiano gli stili, cambiano le drammaturgie ma resta la voglia di raccontare se stessi attraverso la musica, la danza e i simboli dell'infanzia del mondo come la luna, per esempio, intangibile e casta.

Interessante anche *Ajantyalá-Pinocchio* di Bode Sowanda, lo spettacolo dell'Odu Themes Meridan, un altro gruppo nigeriano. Il lavoro racconta di Pinocchio che, in cerca del padre, si ritrova nella Lagos di oggi proprio nel momento in cui nasce Ajantyalá, bambino prodigio e spirito maligno, destinato a guidare un gruppo di adolescenti abbandonati a se stessi fino a una terra che li possa accogliere. Un bell'incastro di leggende africane e di letteratura europea, tradizioni indigene e personaggi di fantasia mediterranea. Quasi inevita-

Marionette dall'Europa a Cervia

Adesso si è perfino proclamata «zona franca» per i burattinai, nel nome del grande Sergej Obratov, recentemente scomparso. Cervia dedica così una sua piazza a quel teatro di figura che ogni estate torna nei suggestivi ambienti del Magazzino del Sale: *Arrivano dal mare!*, curato dal Centro Teatro di Figura della cittadina romagnola.

La diciassettesima edizione della manifestazione internazionale, che ha visto l'ospitalità di oltre cinquanta compagnie per un totale di 131 spettacoli, si è svolta dal 23 al 28 giugno e ha avuto il suo consueto epilogo nell'assegnazione delle «Sirene d'oro», il riconoscimento che premia coloro che «con la loro opera hanno contribuito a promuovere o a illuminare il Teatro di Figura in Italia e nel mondo». Quest'anno i premi sono andati a Henryk Kemeny, erede della tradizione ungherese, a Isabel Alves Costa, fondatrice e direttrice del festival portoghese di Porto, al Teatro delle Briciole per il suo impegno sperimentale e pedagogico, e infine — premio speciale alla carriera — a Salvatore Gatto. Ma l'iniziativa di maggiore interesse del festival è stata senza dubbio l'esposizione del progetto internazionale dedicato alle *Euromarionnettes*. Dopo tre anni di ricerche compiute dal Centro Teatro di Figura di Cervia, in collaborazione con il francese Institut International de la Marionnette, lo spagnolo Institut del Teatre de Barcelona e lo sloveno Cankarev Dom, è stato messo a punto un programma che indaga «gli eroi popolari nella tradizione vivente del teatro di figura europeo», premiato dalla Comunità europea. Ed ecco gli «eroi», esposti anche in una mostra che farà il giro d'Europa: Pulcinella, Fagiolino, Arlecchino, Stenterello, l'inglese Punch, il romeno Vasilache, il russo Petrushka, l'austriaco Kasperl, l'ungherese Laszlo Vitek, lo spagnolo Don Cristobal, il portoghese Dom Roberto, il ceceo Kaspar, i francesi Polichinelle e Guignol.

Tra gli artisti presenti in questa edizione ricordiamo il francese Cirkubu in una nuova (e verbosa) meditazione lirico-grottesca su Punch, gli imprevedibili Assondelli e Stecchettoni ancora alle prese con la mitologia (questa volta *Anfitrione*), l'irresistibile comico Antonio Rezza, e una selezione di alcune scuole come l'istituto barcellonese già ricordato, il laboratorio permanente delle Briciole e l'Accademia di Praga che al festival ha presentato quattro spettacoli.

Ogni anno *Arrivano dal mare!* ricorda al popolo del teatro non solo l'esistenza ma soprattutto la vitalità e la dimensione artistica del teatro di figura (240 compagnie in tutta Italia), capace di articolarsi tra rispetto della tradizione più classica e ardita sperimentazione. E ogni anno il flusso dei critici teatrali, costretti a dividersi tra i mille festival dell'estate italiana, lambisce a malapena la tappa di Cervia e dei suoi burattini sparsi per le strade, le piazze e gli angoli della città. E nonostante questo, quello di Cervia è il festival con l'atmosfera più serena d'Italia: sarà per la gioia di ritrovare ogni anno i soliti amici, o per quella vocazione allo stupore che hanno gli artisti di fronte alle invenzioni manipolatorie di quelli che in altre situazioni si avvertirebbero come avversari in competizione. Ne parleremo alla diciottesima edizione. *Stefano Casì*

bile che l'impauro Pinocchio, finito in mezzo alla strada insieme con altri bambini senza tetto, venga salvato dalla fata Turchina.

Da ricordare anche *Cuore*, rivisitazione del classico di De Amicis fatta dalla penna dissacrante di Filippo Scozzari che si era esercitato sul *Male* e su *Frigidaire e Alberi*, scritto e interpretato da Antonio Catalano, con la regia di Luciano Nattino: un omaggio tra il comico e il giocoso, il poetico e il drammatico a Chico Mendes, «primo martire del movimento ecologico internazionale» ucciso quattro anni fa per la sua battaglia in difesa dell'Amazzonia. □

BOSTON - Spike Lee, regista di punta del nuovo cinema nero nord americano, ha aperto un negozio che vende t-shirts disegnate da lui; l'operazione prevede filiali anche nella terra del Sol Levante.

OVIEDO - Importante riconoscimento per il drammaturgo Francisco Nieva: è il vincitore dell'edizione '92 del Premio Principe delle Asturie. Ha ritirato un assegno di cinquantamila dollari e un quadro di Miró, battendo altri 45 candidati di area ispanica.

DIONYSIA: UN FESTIVAL-LABORATORIO

FABBRICHE DEL TEATRO SULLE COLLINE DEL CHIANTI

Il Nobel Soyinka e il russo Galin, Mrozek e Santana, Sinisterra e Labou Tansi, Barker e Trolle, la Fornes e Chiti: dieci drammaturghi hanno lavorato per una rassegna intelligente che, adesso, deve darsi una struttura e un pubblico.

SILVIA MASTAGNI



L'idea è eccellente proprio in virtù della sua semplicità: trasformare il Chianti e i suoi palcoscenici naturali in un laboratorio internazionale di drammaturgia. A ciascun autore viene assegnato un luogo di lavoro, sempre affascinante sia che si tratti di un pianoro circondato da alberi secolari o di un monumentale cortile medievale, e gli viene concesso un mese di tempo per le prove con gli attori da lui scelti facendo a meno del regista. Ai dieci drammaturghi ospiti spetta il compito di proporre l'allestimento di un loro testo inedito, e in cambio hanno la possibilità di studiare da

spettatori gli stili diversi di colleghi che vivono dall'altra parte del mondo, che respirano arie spesso diametralmente opposte, che parlano lingue differenti.

L'esuberante Associazione culturale Dionysia ha concepito così la prima edizione del Festival mondiale di Drammaturgia contemporanea svoltosi nel mese di giugno, a distanza di un anno dal Simposio inaugurale in diverse località del Senese, sebbene il punto di riferimento principale fosse Borgo San Felice. Un'iniziativa tanto attraente sulla carta quanto complessa da realizzarsi. Se le difficoltà economiche (non da sottovalutare, visto il drastico ridimensionamento dei

contributi per lo spettacolo) sono state coperte dalla presenza di un elevato numero di sponsor, il tempo meteorologico decisamente volto al peggio, che ha costretto continuamente a spostare date e luoghi degli spettacoli, ha contribuito ad evidenziare i limiti di una macchina organizzativa, pur per tanti versi egregia. La struttura itinerante conferita al festival infatti può sorreggersi, senza fastidi per gli spettatori, solo se supportata da un efficiente sistema di trasporti, necessario nel Chianti dove i luoghi sono eccezionali e contemporaneamente disagiati. Altro e più grave limite (perché non tecnico ma culturale) un senso discreto eppur persi-



Danza, musica e un po' di prosa per il nuovo corso di Castiglioncello

SANDRO M. GASPARETTI

Quest'anno la rassegna di Castiglioncello, dopo l'edizione dedicata alla danza belga avrebbe dovuto far conoscere quella francese. «Non abbiamo, invece, voluto proseguire su questa strada — ha sottolineato Massimo Paganelli, uno dei direttori artistici — perché già un *Tour de France* sulla più significativa coreografia contemporanea d'Oltralpe fu portato quest'inverno sulle maggiori piazze italiane, e soprattutto da parte dei turisti, ma anche dei residenti, è emersa la domanda di una manifestazione *multiforme*, pur privilegiando l'impegno di valorizzare e far conoscere i nuovi linguaggi della danza».

L'apertura al Teatro Solvay è toccata proprio al nuovo spazio *Teatro musicale del '700* con l'allestimento *La cantata del caffè* di J.S. Bach, e l'intermezzo *Adolfo e Lesbina* di Alessandro Scarlatti da parte dell'Accademia strumentale toscana. Poi, al Castello Pasquini — anche in occasione della presentazione del libro di Pier Marco de Santi su Nino Rota — il concerto omaggio al compositore, eseguito dall'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Mosca. E ancora per la sezione musicale gli *Incontri con la musica da camera* e l'*Omaggio a Gershwin* da parte del pianista Marco Vavolo. Per il teatro di prosa — sia pure limitatamente a una piccola sezione — la Compagnia di Glauco Mauri ha proposto per voce recitante e musica di Arturo Anecchino *Il canto dell'usignolo* dai testi di Shakespeare, e la scatenata compagnia Pupi e Fressedde ha presentato *Café Champagne*, divertimento musicale in due atti di Angelo Savelli. La parte del leone è toccata comunque alla danza contemporanea, pur non mancando l'attenzione verso quella classica (il prestigioso Teatro accademico dell'Opera e del balletto di Novosibirsk con l'*étoile* Nadejeda Pavlova) e quella più folkloristica (il virtuoso Balletto nazionale della Georgia). Successo ha riscosso il Ballet Théâtre L'Ensemble di Micha Van Hoecke con il raffinato e creativo *Adieu à l'Italie*: «un grande sogno collettivo — sottolinea Van Hoecke — che si sviluppa fra il divertimento e la nostalgia», su musiche soprattutto rossiniane, ma che ingloba per affinità brani di Respighi, Britten e Strawinski, secondo partitura musicale di Roberto Solci. Fra i momenti più belli e ricchi di fantasia l'*Ouverture dal Guglielmo Tell*, interpretata da danzatori (prigionieri legati per la vita, che tentano vorticosamente di svolgersi dalle funi), la Sinfonia da *Il signor Bruschino* con la compagnia, seduta, che «diventa» un'orchestra e l'intenso *Agnus Dei* da *La Petite Messe Solennelle* sempre di Rossini. Nella stessa serata il coreografo Roberto Castello, per l'Ensemble, ha presentato l'originale *Appunto* su musica di Max Reger. Per la prima volta Virgilio Sieni con, *Studi ombrosi su Re Lear*, ritratto di un danzatore giovane, prodotto dal festival, ha ideato un raffinato e suggestivo percorso coreografico attraverso le undici sale dell'antico castello, per quaranta spettatori «complici» ogni sera. Ogni stanza un riferimento preciso ai personaggi e a un *topos* della tragedia, musiche ben connotative da Bach, Beethoven e Ravel fino a quella per il *fool*, in pantaloncini, di Elvis Presley; luci sofisticate «alla Forsyte», poliedrici riferimenti colti non esclusa l'opera di Piero della Francesca.

Il francese Durore con la novità *Il linguaggio degli uccelli*, ispirato al poema persiano *La conferenza degli uccelli*, di cui anche Brook fece una felice riduzione teatrale, ha fatto riflettere sulla danza, coadiuvata dalla musica e dal canto, come iniziazione e singolare avventura della coscienza. Ospite prestigioso il Ballet Théâtre Joseph Russillo, che ha riproposto *Orfeo* su musica di Gluck e *Le navigateur* (un omaggio a Cristoforo Colombo) su musiche di Dvorak. Altra raffinata produzione del festival il picaresco *Don Chisciotte* della Compagnia Company Blu di Alessandro Certini (danzatore e regista) e Charlotte Zerbey (danzatrice e coreografa), ispirato al movimento meccanico e rigido dei pupi siciliani. Il *Balletto di Toscana* ha presentato con successo l'altro omaggio in due tempi per i centenari (qui il quinto della morte di Lorenzo il Magnifico) *Chi vuol esser lieto sia... del doman non v'è certezza*, dei coreografi Sieni e Bigonzetti. Fedele al magistero di Merce Cunningham, Sieni dalla lettura delle opere del Magnifico ha saputo comunicarci la «turbolenta contraddittorietà di ispirazione», facendone un inquieto nostro contemporaneo fra la ricerca dell'armonia (citazioni coreografiche, da Piero della Francesca fino a Masaccio) e l'assillo costante del suo contrario. Bigonzetti ha evidenziato la cifra malinconica del potente artista fiorentino oltre l'equilibrio agognato della *mensura* platonica. Festa finale con l'intelligente e divertente *Café Champagne* della Compagnia Pupi e Fressedde, la cui efficiente integrazione fra momenti di danza, canto, musica e prosa può costituire l'originale cifra del nuovo corso intrapreso dal festival toscano. □

stente di estraneità del cospicuo nucleo di drammaturghi, attori, operatori culturali e organizzatori dal luogo in cui gli stessi operavano. È vero che tra i sostenitori dell'iniziativa figuravano anche i Comuni di Siena e di Castelnuovo Berardenga, ma è altrettanto vero che il pubblico degli spettacoli era pressoché esclusivamente formato dagli addetti ai lavori, tanto più che la scelta di rappresentare i lavori in lingua originale può aver indotto alla diserzione. Si sarebbe insomma preferito un maggiore coinvolgimento: pena lo spettro della «colonizzazione», benché *soft* e incruenta come questa.

Per il resto il festival ha conosciuto momenti di poesia e di forza espressiva. Non pochi gli spettacoli memorabili. Il panorama della drammaturgia internazionale non era d'altronde parco di grandi nomi: c'era José Sanchis Sinisterra, l'autore del pluricelebrato *Ay, Carmela!*, qui alle prese con un Prospero shakespeariano degradato alla stregua di un Beckett. C'era il polacco Mrozek di ritorno sulle scene dopo cinque anni di silenzio, c'era l'impetuoso Venezuela di Rodolfo Santana, la Nigeria stravolta dai regimi militari di Soyinka (Premio Nobel per la letteratura nel 1986), l'America spietata di Maria Irene Fornes e la Russia delusa di Alexandr Galin. E ancora l'inglese Howard Barker, il tedesco Lothar Trolle, il congolese Sony Labou Tansi. A rappresentare l'Italia, oltre a Margherita Sergardi, Ugo Chiti con la sua compagnia Arca Azzurra.

Come si vede, non si trattava tanto di scuole a confronto quanto di singoli autori e di messinscena ancora, in molti casi, solo abbozzate. Di Chiti ad esempio, si è visto soltanto il primo atto del suo nuovo *Paesaggio con figure*, ultimo anello del progetto drammaturgico *La terra e la memoria*: un meccanismo ben congegnato che vede protagonisti una ridda indiavolata di parenti-serpenti in attesa di un'eredità. Il paesaggio immaginario è in questo caso coincidente con quello reale, mentre il salto temporale trasporta il Chianti e le sue meravigliose case coloniche (di cui una vera faceva da sfondo nell'ampio cortile del restaurato Monastero d'Ombrone) alle soglie del '900, tra umorismi macabri e furori epici. In altri casi la compiutezza era più vicina come nella impietosa commedia di Galin, *Il titolo*, messa a nudo di sentimenti familiari già in via di decomposizione, o come nello stupendo lavoro di Mrozek: *Le vedove*, agghiacciante e assurda parabola sull'inevitabile destino dell'uomo. Un primo e un secondo atto perfettamente simmetrici con in scena una muta testimone, di sapore pirandelliano.

Altrove, la linea di scavo andava in altre direzioni, meno esistenziali e più politico-sociali, come nella *pièce* di Soyinka: *Da Zia con amore*, dramma a tinte cupe incentrato su un traffico di droga e sulla condanna a morte di tre giovani detenuti. Il tema della morte come si vede rincorre se stesso e ricompare con forza anche nel lungo monologo di Trolle (*La morte del mio vicino Otto Linke*), una tragedia della quotidianità vissuta tra un pianerottolo e l'altro, o nella *plaza de toros* magnificamente ricreata per l'occasione da Rodolfo Santana nel suo *Mirando al Tendido*, dialogo sull'orlo del baratro fra il *matador* e la sua vittima. □

A pag. 65, una scena di «Da Zia con amore» di Soyinka. In questa pagina il Ballet Theatre Joseph Russillo.

TOSCANA DELLE CULTURE TRA VOLTERRA E PONTEDERA

CONTRO L'AUTODISTRUZIONE UN TEATRO DELLA DIVERSITÀ

Roberto Bacci ha chiamato comunità e artisti stranieri per un vivace confronto - Dal mito dell'ateo Don Giovanni al misticismo di Santa Oliva.

RENZIA D'INCÀ

Volterrateatro è giunta quest'anno alla sesta edizione, la terza sotto la direzione artistica di Roberto Bacci, del Centro di Sperimentazione e Ricerca teatrale di Pontedera.

Il festival si è articolato in due diversi momenti, una prima *tranche* detta Pontedera Passaggio, che ha avuto luogo nella cittadina toscana, mentre la seconda si è svolta a Volterra. I due momenti combinati fra loro hanno creato la formula che è il manifesto del progetto creato dal Csrt per il 1992, dal titolo: Toscana delle Culture. Il proposito era — come ci racconta Bacci — di fare confluire, a Pontedera prima e a Volterra in un secondo tempo, artisti e comunità straniere residenti in Toscana. Il progetto, di tipo interdisciplinare secondo la linea già sperimentata dal Centro, si svolgeva in luoghi chiusi e in luoghi aperti delle due cittadine toscane in cui si sono prodotte esperienze artistiche di vario genere, sculture e murales, concerti e danze, teatro e circo, spettacoli di burattini e concerto d'organo in chiesa. A che scopo tutto questo? «Perché nell'anno dei festeggiamenti per la conquista dell'America — dice Bacci — volevamo farci conquistare dalla "differenza", confrontarci con tutto ciò che è diverso da noi ma vicino a noi, qui in Toscana. Ecco perché abbiamo dedicato il festival a Ernesto Balducci. Un uomo che aveva affrontato il problema dell'incontro col "diverso" non come un fatto possibile ma come un fatto necessario, affinché l'uomo non vada verso l'autodistruzione».

Abbiamo visto perciò a Pontedera, mescolati con gli operai della Piaggio in sciopero per i licenziamenti, la comunità cinese di Campi Bisenzio, due comunità tibetane, esponenti del popolo kurdo e della comunità africana, allestire un mercatino interetnico e rappresentare la loro cultura per le strade della città.

OMAGGIO A PORTA

L'esperienza di Volterrateatro, stavolta dentro le mura della città etrusca, ripercorre la falsariga delle collaudate edizioni precedenti, con proposte in cui figurano artisti e gruppi che hanno lavorato già negli anni passati. A cominciare dalla eccezionale ricerca compiuta da Armando Punzo con i detenuti nel carcere di Volterra, impegnati, anche quest'anno, nella messinscena di un testo teatrale scritto da Elvio Porta intitolato: *Il Corrente*. Dell'attività del Gruppo Carte Blanche di Punzo e Annett Henneman, da anni a Volterra animatori dell'esperimento coi detenuti, è uscito un libro di documentazione di estremo interesse.

Fra le anteprime presentate c'era lo spettacolo *Memoria del Fuoco* di Marco Baliani, tratto dalla trilogia di Eduardo Galeano e ispirato al mondo latinoamericano; poi *Ophelia by Hamlet*, per l'adattamento e la regia di Celina Sodrè su testi di





TEATRO POVERO: CONVEGNO A MONTICCHIELLO

Comincia dalle radici la ricerca del nostro futuro

SILVIA MASTAGNI

La prima metamorfosi si data al 1969, appena due anni dopo dalla sua insolita nascita: dalle forme storiche degli esordi, ancora condizionate dalla vicinanza del «bruscello» montepulciano, al vero e proprio autodramma, un teatro dove non si recita ma si è. Anni '80: ulteriore trasformazione allorché l'azione drammaturgica acquista una dimensione ancora più corale, frutto com'è di una gestazione collettiva sebbene patrocinata dall'alto. La struttura del testo intanto viene ridotta a due atti e assume il suo tipico andamento a forbice: un primo atto rivolto al passato contadino a fronte della coraggiosa sperimentazione rinvenibile nell'ultima parte dello spettacolo.

Oggi è questa la strategia di successo del Teatro Povero di Monticchiello giunto al venticinquesimo anno di attività. Eppure un convegno del maggio scorso nato da un impulso commemorativo ma con ben altri consapevoli scopi ha rivelato l'emergere di nuovi timori, dubbi, di assillanti necessità di sviluppo. Lo hanno intitolato *Il teatro delle radici* perché quando nel 1967 la comunità rurale di Monticchiello iniziò a rappresentarsi nella piazza del paese il motivo vero fu per l'appunto il non perdersi, il ritrovarsi, il dare voce tutti insieme alla propria omogeneità sociale e culturale. Contro il miraggio del presunto benessere cittadino e la paura in ultima analisi dell'isolamento. Allora il teatro parve a tutti una scommessa e il tempo ha dato ragione all'avventurosa comunità cresciuta autonomamente fuori dalla Storia e dal giro ufficiale.

Come già accaduto nel '69 e poi nell'80, il Teatro Povero avverte ora il bisogno di rimettersi in gioco, di rianalizzarsi, di scoprire possibili passaggi futuri. Sta qui, in fondo, il senso del convegno condensato nella felice espressione usata per l'occasione da Mario Guidotti: «stare alle radici guardando il futuro». Su queste premesse, già impostate nella relazione introduttiva di Aldo Nisi, il presidente della cooperativa costituitasi nel 1980, ha preso avvio *Il teatro delle radici*: convegno anticelebrativo per eccellenza e piuttosto momento di ricerca comune. Per spiegare l'esperienza del Teatro Povero, gli studiosi intervenuti hanno spesso scomodato la categoria di unicità. Così, se Renzo Tian ha ricordato i primi anni Settanta come un periodo di brusco rinnovamento della vita teatrale italiana (basti citare Grotowsky o l'incontro Strehler-Weiss), ha voluto ugualmente sottolineare la particolarità dell'operazione valdorciana, tanto più forte oggi in un clima di generale deplorabile restaurazione. E sull'unicità, intesa come valore, Alberto Asor Rosa ha impostato il suo intervento parlando di un teatro che è ciclo continuo tanto da seguire l'andamento delle stagioni: «si fa in estate, si cova d'autunno, germoglia in inverno e cresce in primavera». A Pietro Clemente, docente di antropologia culturale, è toccato il compito più arduo: far piazza pulita di un equivoco fin troppo alimentato. Spesso infatti l'esperienza monticchiellese è stata presentata come Teatro popolare, sfruttando, sebbene per motivi giustificabili vista la gracilità dei primi momenti, un mito, una cifra di comodo. Il Teatro Povero è viceversa teatro moderno, antitradizionale, direttamente connesso ad una memoria attiva, operativa, non archivistica. Accanto alla memoria, gli aspetti innovativi e strategici paiono essere a Clemente il gesto e la parola. Il primo è già di per sé esistente, prima del teatro, visto che all'attore-persona non è richiesta la finzione propria della messinscena, e che i gesti della vita diventano gesti esibiti, ripetuti teatralmente. Siamo cioè all'interno di una concezione largamente pirandelliana del fatto teatrale («Il teatro è vita, la vita è teatro»). Sulla lingua straniata, non vernacolare e intensamente poetica del Teatro Povero il linguista Ilio Calabresi ha focalizzato il suo specifico intervento, e il concetto di «potere» della parola è stato ripreso e analizzato da Richard Andrews.

Presenti al gran completo, curiosi di ciò che dal convegno poteva fuoriuscire, gli attori con le loro testimonianze, Andrea Cresti che degli spettacoli firma la regia e Arnaldo della Giovampaola, precedente regista e teatrante geniale: una sorta di alchemico direttore d'orchestra maturato a contatto con il celebre gruppo fiorentino dell'Alberello (Zeffirelli, Albertazzi, Bianchini...). Fra gli altri interventi, oltre al ricordo di Don Franco Patruno, la limpida testimonianza di Mario Luzi: fuori dall'effimero dello spettacolo, il teatro di Monticchiello ha il merito di far riflettere sull'essenza stessa della teatralità. □

Freud, Lacan e Jones, un esempio di sperimentazione drammaturgica in cui la regista è, insieme agli spettatori, pubblico e protagonista della storia; e poi l'originale: *Chi è Gabriele?*, nato dall'unione di due diverse esperienze professionali, quella di Laura Colombo, attrice plastica, e quella di Luca Ruzza, architetto e scenografo; e ancora: *Nervi e Cuore* di Barbara Nativi, uno studio su un lavoro che sarà presentato nel 1993. Nel nutrito carnet di proposte c'erano anche i cosiddetti nuovi comici come Sabina Guzzanti in *Con fervido zelo*, uno spettacolo recitato con disinvoltura e matura interpretazione; poi Claudio Bisio in *Aspettando Godo*; uno spettacolo di burattinai di Tomas Jelinek; alcune mostre, una sui Popoli Virtuali e una fotografica di Maurizio Buscarino; e ancora, sospeso sulla magica piazza di Volterra, il funambolo Ramon Kelvink.

IL TEATRO DI BUTI

Due sono state le prime di rilievo. Una è il *Don Giovanni* di Raul Ruiz, l'altra l'opera cantata su arie dell'ottava e del maggio con la Compagnia del Maggio Pietro Frediani di Buti, per la drammaturgia e regia di Billi e Marconcini.

Raul Ruiz, cileno, è una figura ormai consueta per le sue presenze in terra toscana. Quest'anno ha proposto uno spettacolo sul mito di Don Giovanni in cui ha curato il testo e la regia.

La trama da lui costruita è a ragnatela e confluisce solo da ultimo a qualcosa di più organico, permettendogli così di giostrare con gli attori e con la scena che viene continuamente spezzata. Il gioco creato da Ruiz si basa su un doppio percorso, quello di una compagnia di artisti italiani che deve rappresentare, in una America Latina d'inizio secolo, una commedia sulla morte di Don Giovanni, (reso, questo, con sequenze ripetute tipo set cinematografico) e quello, inserito nel primo, in cui il fantasma di Don Giovanni si intromette nella vita della compagnia con apparizioni cimiteriali e dialoghi surreali con gli attori. Il recitato è, al solito, veloce, anche frenetico, in un cambio continuo di scene che all'inizio può lasciare un po' sconcertati.

Per quanto riguarda invece la *Sant'Oliva*, bisogna dire che questa operazione condotta dal Teatro di Buti si rifa alla tradizione della Sacra rappresentazione, muovendo da una leggenda molto diffusa, almeno fino al secolo scorso, in tutta la Toscana. Il progetto, che inizialmente doveva avere una dimensione più allargata coinvolgendo anche l'Istituto del Drama di San Miniato, si fonda su un testo della Sacra rappresentazione fiorentina del periodo tardo-rinascimentale, curata dal D'Ancona nel 1863, e su un manoscritto inedito e anonimo del 1833 che è la traduzione in maggio (che utilizza cioè le tecniche del canto in ottava rima e del canto del maggio, come dalla tradizione contadina toscana) della suddetta rappresentazione. Lo spettacolo, interamente cantato, è risultato particolarmente gradevole. □

A pag. 67, Marco Cavicchioli in «Don Giovanni» di Raul Ruiz. In questa pagina, «Un fil di creta» a Monticchiello.

RIMINI - Il Meeting ha presentato L'Annonce faite à Marie di Claudel che Alain Cuny ha diretto a 83 anni. Il film doveva essere girato da Robert Bresson, grande autore di temi spirituali affrontati in opere come Il diario di un curato di campagna e Processo di Giovanna d'Arco.

Alain Cuny, che era stato nel cast della «prima» parigina nel 1948 al Teatro Hébertot, ha interpretato più volte il capolavoro di Claudel e ha affrontato con grande competenza e amore le riprese cinematografiche di questo testo ambientato in un Medioevo di maniera ricco di simboli. Nell'operare la trasposizione cinematografica Cuny, anziché ricalcare la versione teatrale, ha operato tagli decisivi mantenendo attraverso diversi piani di lettura l'aura poetica del testo e avvalendosi di attori esordienti. F.B.

ARIA DI DÉJÀ-VU ALLA RASSEGNA INTEATRO

POLVERIGI SI TRASFORMA IN UNA CASA PALCOSCENICO

Tra provocazioni gratuite e avanguardia inquieta spiccano il gruppo inglese Insomniac e quelli italiani del Teatro della Valdoca e del Teatro delle Albe.

VALERIA PANICCIA



Si fa quel che si può per tentare il rinnovamento o per dire che l'avanguardia — termine in disuso in questo momento — continua a vivere e a produrre. Stavolta Polverigi, con il suo festival Inteatro, giunto alla XV edizione, diventa un intero palcoscenico: le strade, le piazze, l'interno dell'antica torre, le cantine, le botteghe, i mercati, le scuole di questo paese collinare dell'entroterra marchigiano, sono i nuovi spazi per il «nuovo» teatro. «Una sola grande casa che ospita tante idee differenti di teatro all'insegna dell'incrocio dei generi, dei linguaggi, delle tradizioni e delle visioni» recita il programma che in funzione di questo nuovo assetto elenca non gli spettacoli del giorno ma tutti gli eventi in ogni determinato spazio.

Peccato che l'idea non ha funzionato dal punto di vista organizzativo: calca di folla per ritirare la prenotazione dei posti limitatissimi (il pubblico per fortuna, come di consueto, è numeroso) da effettuare solo mezz'ora prima dello spettacolo. Insomma, un'idea dev'essere anche funzionale. Ma passiamo agli spettacoli, che quest'anno non ci hanno riservato le sorprese o le provocazioni tanto decantate, bensì molto *déjà-vu*, ai confini tra teatro danza e musica.

Ad inaugurare il festival, sempre diretto con grinta da Velia Papa, l'eros musicale delirante di Carlos Santos, pianista composi-

re, *showman* catalano: sua è l'opera *Asdrubalia*, recitata e cantata in sei lingue, che ha inaugurato le Olimpiadi di Barcellona. *La grenya de Pascual Picanya, asesor juridico-administrativo*, presentata in prima italiana, è un allegro gioco umoristico, insensato e surreale in cui un pianista, lo stesso Santos, e una soprano, Uma Ysamat, ne combinano di tutti i colori pur di attirare l'attenzione. Lui suona il pianoforte con uno sgabello in testa o provoca suoni dodecafonici, battendo canne piantate in scena da signorine impudiche, superdotate di falli artificiali. Lei, abbigliata in modo equivoco, canta, rantola, improvvisa orgasmi. Fino a che un percussionista, Ramon Torremillans, non utilizza, come tamburi, le natiche di una costumista — *desnuda, es natural* — per suonare un *paso doble*. Sul fronte straniero l'appuntamento più interessante era *The lift* (*L'ascensore*), in prima assoluta, della compagnia inglese Insomniac, fondata da Pete Brooks e Claire Mac Donald in seguito allo scioglimento della Impact Theatre Coop, già presente a Inteatro negli anni passati.

L'ascensore è un gioiellino del genere *spy-story* italo-americana: solo 16 spettatori sono ammessi in un piccolo ambiente in cui è stato ricreato un ascensore, in stile *déco*, di un albergo newyorkese. La scena si apre con una sparatoria: Salvatore Sotgiu (un ottimo Richard Harley) picciotto e vittima della

mafia è pugnalato da una misteriosa bionda. L'ascensore scende e risale di continuo, mentre la morte incalza, tra musiche verdiane e napoletane. Tra un'apertura e l'altra della porta si susseguono scene di vita e di ricordi del protagonista: interni familiari, esterni con un'auto che fa testacoda, movimenti di bande criminali. Il tutto con un occhio al cinema di Coppola e Scorsese. Bravi anche gli altri attori usati come personaggi di celluloidi.

Nella piazzetta di Polverigi ogni sera si sono esibiti i *Tender*, un gruppo olandese formato nell'81 e specializzato nell'adattare la propria recitazione, per lo più *happening*, a seconda del luogo (piscina, ufficio postale ecc.) all'insegna del coinvolgimento del pubblico. Qui la piazzetta era trasformata in un punto di incontro per cuori solitari: gli attori invitavano gli spettatori seduti ai tavoli a chiamare i *partners*-attori preferiti e a ballare con loro (dov'è la provocazione?).

Sempre all'aperto, a ridosso della piazza, i quadri viventi di Stephen Taylor Woodrow: sospesi al muro tre attori mimi, ognuno in un bassorilievo di colore diverso, rosso, azzurro e marrone, acquistavano vita lentamente, eseguendo gesti minutissimi e fissando intensamente e a lungo, di volta in volta, ognuno degli spettatori.

Sul fronte italiano il Teatro della Valdoca ha presentato la seconda tappa di una trilogia

Compiti delle vacanze per giovani attori

RENZIA D'INCÀ

che ha avuto inizio con *Antenata Atto I. Siggillo alle madri* già vista l'anno scorso, sempre al festival. Atti per l'appunto, cioè azioni complesse e rituali: ricerca di tensioni emotive, movimenti ripetitivi, pose ieratiche, energia interiore e fisica e discorsi o frammenti poetici, quasi sempre detti in coro, in questo *Antenata Atto II. Tornare al cuore*. Gabriella Rusticali, violenta e sarcastica, Carolina Talon Samperi, sciamanica ed estatica, e Carlotta Sagna, straordinaria nella sequenza in cui suona la fisarmonica, il trio di attrici guidate da Cesare Ronconi su testo drammaturgico e poetico di Mariangela Gualtieri.

Due, invece, i lavori di un altro gruppo italiano, già fedele al festival, il Teatro delle Albe diretto da Marco Martinelli, che ha operato per anni con una formazione di attori africani e romagnoli. In *Nessuno può coprire l'ombra* (titolo derivante da un proverbio wolof, l'etnia dominante in Senegal) il cast è interamente senegalese: Mandiaye e Mor (l'Arlecchino-danzatore di *Lunga vita all'albero*) sono due *griots*-narratori che raccontano le storie di Leuk-la lepre e Bouki-la-iena e allo stesso tempo recitano i personaggi, scambiandosi anche le parti. La coppia diventa un quartetto che comprende le rispettive ombre. Un gioco ricco di simpatia ed espressività spontanea, energia e commozione. Martinelli nel comporre il testo, scritto a quattro mani con Saidou Moussa Ba, insieme ai racconti tradizionali africani ha preso spunti da *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso, alcuni scritti di Hillman sulla psicologia dell'ombra e *La vita di Nietzsche* di Curt Paul Janz. *Bonifica* è un polittico in sette quadri, in cui una madre e un figlio (Ermanna Montanari e Luigi Dadina, bravi) interpretano la loro terra sanguigna e sentimentale, una Romagna con un'etica sacra del lavoro e della solidarietà.

Ancora riprese del festival: *L'antologia del Teleracconto* che il teatro del Barattolo propone ai ragazzi con la tele-narrazione-performance (lo spettatore si trova di fronte allo schermo del video e alla presenza del narratore che amplifica e anima piccoli oggetti) e le *Macchine e Meccanismi* di Antonio Panzuto: un teatrino realizzato dentro un magico frigorifero, acrobati-pupazzetti temerari.

Sul versante musicale il gruppo *Tanit* ha proposto una miscela particolare di spunti etnici e infiltrazioni moderne attraverso il recupero del patrimonio musicale sardo, anche con l'uso delle launeddas. Su quello della danza non particolarmente espressive ed efficaci le presenze di Raffaella Rossellini (con *Impresa Intima*), Sosta Palmizi (con *L'azzurro necessario* e *Balocco*) e della nuova formazione composta da tre danzatrici di Ancona (con *Balli al madrigale*). Sugli studi per *Enrico V* della compagnia di Pippo Delbono meglio non dire. □

A pag. 69, da sinistra a destra: Carlos Santos; Antonio Panzuto in «Macchine e meccanismi»; Ermanna Montanari e Luigi Dadina in «Bonifica».

VERONA - Premio Renato Simoni per la fedeltà al teatro a Valeria Moriconi, che ha compiuto 35 anni di palcoscenico. La giuria che ha assegnato il riconoscimento ha voluto sottolineare la coraggiosa versatilità dell'interprete, al quale è poi andato anche, a Taormina, il premio Eduardo.



Da quest'anno Montalcino Teatro degli Astrusi non è più un festival nel senso tradizionale del termine, ma una «Scuola europea estiva di specializzazione per attori». Come recita il *dépliant* di presentazione: «esso si pone in primo luogo l'obiettivo di offrire organicamente a giovani attori della Comunità europea un arricchimento qualitativo dell'istruzione e della formazione professionali divenendo, in tal senso, un punto di riferimento internazionale».

L'operazione, ambiziosa, sembra aver dato buoni frutti almeno in questa prima tappa, che si presentava come la più rischiosa. Le forze scese in campo erano senz'altro degne della sfida, a cominciare da quella del Teatro di Pisa, per l'esperienza di *Prima del Teatro* che da otto anni promuove attraverso stages estivi, l'incontro fra scuole di teatro italiane e straniere, poi L'Atelier della Costa Ovest, realtà toscana di rinomanza ormai nazionale, che specializza i giovani nelle pratiche di produzioni teatrali e nella professione di attore e, infine, l'Accademia nazionale d'Arte drammatica Silvio D'Amico, che ha aderito già dall'anno scorso al progetto Montalcino Teatro degli Astrusi.

Fondamentale è stato inoltre il supporto delle Scuole di teatro straniere, quali la londinese Guidhall School of Music and Drama e il Gitis di Mosca, grazie alle quali è stato possibile far lavorare insieme giovani di esperienze culturali, teatrali e anche linguistiche diverse.

Iniziata con un progetto itinerante, *La casa dell'attore*, la sezione del Laboratorio internazionale ha visto la partecipazione dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica, gemellata alla Guidhall School di Londra, al Gitis di Mosca e allo stesso Atelier. L'asse tematico su cui hanno lavorato i giovani attori, suddivisi in tre gruppi sotto la direzione di Peter Clough, di Marisa Fabbri e del russo Vassily Skorik, era un *tópos* del teatro classico, l'*Amleto* di Shakespeare. Nel corso delle giornate di studio e di prove si affiancavano ai gruppi i maestri Alan Beck, Charmian Hoare, Nicolaij Karpov, Andrea Camilleri, Paolo Pierazzini, Bruno De Franceschi, Marta Ferri e Sergeij Isaev. In spazi diversi, disseminati in vari luoghi della splendida cittadina senese, i gruppi hanno lavorato per quasi un mese, sotto la regia dei maestri, attori russi, italiani e inglesi, che comunicavano tra loro e coi registi attraverso il filtro di un interprete sino a giungere alla presentazione di «saggi di fine corso», frutto dell'impegno svolto. La sezione denominata *Provinci* ha invece offerto l'opportunità ai giovani attori di poter conoscere

tutti i trucchi del mestiere utili ad affrontare un provino teatrale, oltre che a fornire loro la possibilità di verificare il proprio valore artistico di fronte a una platea di esperti.

La sezione *Teatro* comprendeva alcuni saggi-spettacolo presentati dalle scuole che hanno partecipato al Laboratorio internazionale, come il debutto de *La pillola verde*, dell'Atelier di Sessa Aurunca in coproduzione con l'Accademia d'Arte drammatica; il *Decamerone* dell'Accademia di Stato di Cracovia e infine lo spettacolo *A winter's tale* degli inglesi.

A chiusura del programma teatrale la sezione *Narrazioni* comprendeva alcune significative esperienze del teatro italiano contemporaneo: Enzo Moscato con *Fuga per comiche lingue, tragiche a caso*, uno spettacolo su Pulcinella di straordinario effetto; le due serate su *La scrittura del cunto* di Mimmo Cuticchio; una originale narrazione lirica sulle donne di Puccini con il soprano Rosa Ricciotti, molto applaudita, intitolata *I palpiti del canto* e, fuori programma, il *Cut di Pisa* con *Ubu* di Marco Sordini, dall'esito divertente e stralunato.

Montalcino Teatro degli Astrusi prevedeva quest'anno anche una sezione dedicata al Cinema grazie alla collaborazione del Centro sperimentale di Cinematografia, già presente lo scorso anno sotto la direzione di Citto Maselli, che ha permesso ai giovani attori delle scuole, dalla Silvio D'Amico, al Piccolo di Strehler, al Laboratorio di Ronconi, di cimentarsi per una settimana col *set* cinematografico. Un'altra esperienza legata all'arte del cinema è stata la Rassegna cinematografica, in cui era prevista la proiezione di alcuni *cult-movies* a tema shakespeariano per la regia o l'interpretazione di mostri sacri come Welles, Kurosawa, Zeffirelli.

Un discorso a parte merita il secondo appuntamento, articolato in tre giornate, per il convegno intitolato *Le parole del Teatro*. Al tavolo dei lavori erano invitati studiosi come Gargani, Rovatti, Ferraris, Elémire Zolla, Marchionò, l'architetto Branzi, il semiologo Paolo Fabbri, lo scrittore Giampaolo Rugarli, l'attrice e regista Marisa Fabbri, i quali hanno presentato ciascuno una personale interpretazione di parole-chiave utilizzate nel lessico teatrale come Parola, Voce, Silenzio, Intonazione, Mimesi, Spazio, Tempo, Gesto, Ritmo, Narrazione, Drama, Visione. □

Nella foto: Marisa Fabbri al Laboratorio del Teatro degli Astrusi di Montalcino.

INTERVISTA CON IL NUOVO DIRETTORE SPADONI

FIESOLE: UN RINNOVAMENTO CHE NON CHIUDE AL PASSATO

Un'edizione transitoria, in economia, e alcune idee portanti per cercare di risollevarle le sorti di una rassegna ch'è essenziale per l'estate toscana.

RENZIA D'INCÀ

Un po' direttore artistico, un po' commissario straordinario. Così si potrebbe definire Alfonso Spadoni, direttore della *Pergola* di Firenze, fino al dicembre prossimo alla guida di una delle manifestazioni più prestigiose della Toscana: l'Estate fiesolana.

Spadoni ha dovuto affrontare subito due ordini di problemi: un passato economicamente in rosso da risanare e la sopravvivenza di una manifestazione che senza rinnegare le buone idee che ha prodotto va comunque ripensata in un quadro economico e culturale in cui costi e benefici entrino finalmente in sana armonia.

«Rinnovare senza rinnegare»: è possibile da parte nostra confermare la riuscita, almeno parziale, dei propositi a suo tempo enunciati. Il festival, presentato tardi, con la pesante eredità di disavanzo lasciata dalle precedenti edizioni, con un direttore artistico chiamato a decidere in fretta e con poche risorse economiche, si è in realtà sviluppato secondo una linea abbastanza rigorosa sul piano della validità artistica delle proposte e con un buon gradimento di pubblico.

Articolato in quattro sezioni — musica, prosa, danza e cinema — il cartellone presentava oltre sessanta manifestazioni, in sessanta giorni di festival. Abbiamo chiesto al direttore artistico Spadoni una valutazione sull'edizione 1992.

HYSTRIO - Questa 45ª edizione del Festival di Fiesole è cominciata in sordina e con gravi difficoltà. In calendario non ci sono novità; per cui si può parlare di festival di eventi. Dov'è finita la progettualità di Fiesole?

SPADONI - Il mio compito era quello di garantire la sopravvivenza dell'Estate fiesolana. Stretta da un bilancio in passivo, la manifestazione di quest'anno che sono riuscito a proporre *in extremis*, mi sembra si possa definire come una bella stagione estiva più che un festival vero e proprio. Ho cercato e sto tuttora cercando grazie ai miei collaboratori, primo fra questi il maestro Piero Farulli, di gettare dei semi che mi auguro possano in futuro germogliare. Ho cercato cioè di delineare fin da questa edizione così compromessa dalle pregresse situazioni economiche una linea di tendenza che spero risulti vincente. In particolare abbiamo cercato di

indicare il ritorno della musica nel cuore di Fiesole con l'aiuto e la collaborazione di Farulli, direttore della famosa scuola di Fiesole. Abbiamo così proposto il ritorno della musica da camera con concerti per quartetti, utilizzando come luoghi scenografici non solo lo spazio consueto del Teatro Romano, ma anche le chiese fiorentine di Santa Maria Novella e di Santa Croce, la Chiesa «a vela» dell'Autosole progettata da Giovanni Michelucci e altri luoghi cittadini. Per quanto riguarda la danza abbiamo invitato i più importanti gruppi italiani di valore. Per la prosa abbiamo potuto solo garantire l'ospitalità di alcune compagnie, non potendoci permettere il lusso di una produzione, come avveniva in passato. Anche qui abbiamo tentato di proporre un filo unitario scegliendo Shakespeare come autore letto e interpretato da tre punti di vista teatrali differenti: l'angolazione classica di Glauco Mauri, quella sperimentale del Teatro Settimo Voltaire e

la grossa produzione del Teatro Eliseo e del Teatro degli Incamminati con *La bisbetica domata*. Novità, questa sì, dell'edizione 1992 è la sezione cinema in cui abbiamo proposto anteprime assolute di registi di respiro internazionale come Ivory, Cronenberg, Wargnier, Oz, Spheeris, Mannuzzi, più l'Orson Welles dell'*Otello* restaurato.

H. - Spadoni, lei insieme all'incarico di direttore artistico, ha anche avuto il mandato di promuovere una nuova progettualità a Fiesole?

S. - Sì, anche se ciò è condizionato, lo ripeto ancora una volta, da limiti economici precisi, che non permetterebbero voli pindarici neanche al più fantasioso dei direttori. Il mio progetto per l'edizione dell'Estate 1993 sarebbe quello di fare di Fiesole un festival delle novità. In sostanza, mi piacerebbe riuscire a creare un festival con meno serate e più eventi. □

Drammi delle passioni a Siracusa

«**T**eatro d'attore, la voce, il verso, la poesia» è il titolo della rassegna teatrale che si è svolta a Siracusa dal 29 agosto al 19 settembre nella splendida chiesa di San Giovannello in Ortigia. La manifestazione, che quest'anno è giunta alla sua quinta edizione con la direzione artistica di Manuel Giliberti, ha privilegiato opere ispirate al «teatro della passione». Ad inaugurarla è stata Patrizia Zappa Mulas con *Amor tremendo è il mio*, spettacolo che ha visto l'accostamento del testo *Arsa* di Giuseppe Manfridi (in prima rappresentazione assoluta) a *La morte di Ermengarda* dall'*Adelchi* del Manzoni. Alla Zappa Mulas va il merito di aver saputo dare respiro d'anima ai versi di due testi letterari così diversi fra loro.

A continuare l'itinerario della passione ha fatto seguito *Le strade blu*, con Cristina Borgogni, Graziano Piazza e Maristella Marino. Si è trattato di un libero riadattamento a firma Nicoletta Bazzano e Manuel Giliberti di testi di B. Easton Ellis, McInerney, Morrison, Leavitt, Coupland, eredi di Raymond Carver, padre dei minimalisti americani.

Fra gli altri spettacoli: *A e B* di Manganelli con Pino Censi, Antonella Fanigliulo e Alfredo Traversa e con la regia di Anna Lezzi; *Perdere la strada nel tempo* di Ruth Feldman con Mariella Lo Giudice (qui la regia è del medesimo duo de *Le strade blu*) e ancora *Donne, uomini e fantasmi da Io stavo a guardare la neve* di Amy Lowell con Lucilla Giagnoni (la produzione è del Teatro Settimo Torinese).

Una valigia di sabbia di Ugo Ronfani con la regia di Salvo Bitonti ha concluso in bellezza la rassegna. Unica interprete Livia Bonifazi, nei panni di un'attrice alla ricerca di se stessa. *Claudia Pampinella*

L'APERTURA CON UN OMAGGIO AD ACHILLE CAMPANILE

L'AUTORE ITALIANO ALLA RIBALTA DI TODI

Quasi cento spettacoli al festival umbro che ha consolidato in pochi anni un successo di pubblico e di critica - Da Buzzati alla Ginzburg, da Pecora alla Boggio con un dramma sull'Aids, dagli show di mezzanotte a un incontro clandestino fra Joyce e Svevo - Su tutto, la grande ombra della «divina» Duse.

FABIO BATTISTINI



Prosa, musica, balletto, cinema, mostre e incontri alla sesta edizione di Todi Festival ideato e diretto da Silvano Spada. Circa cento gli eventi con una media di dieci rappresentazioni al giorno, tutti inediti e prodotti dal festival che ha raggiunto in pochissimi anni un traguardo ragguardevole per interesse, presenze e qualità delle proposte.

Quest'anno, insieme ai vari spazi dislocati nella cittadina umbra che offre una delle più belle piazze medioevali italiane, il festival ha potuto usufruire dell'ottocentesco Teatro Comunale che ha ospitato lo spettacolo inaugurale, *W Campanile*, messo in scena da Antonio Venturi con la partecipazione — applauditissima — di Pupella Maggio e di un gruppo di attori fra cui Angela Cardile, Giampiero Fortebraccio, Osvaldo Ruggieri, Bianca Galvan, Isabella Guidotti e Loredana Martinez. Autore di opere di impegno che «facevano il contropelo alla querula borghesia fascista» (come ha annotato Enzo Siciliano nel suo saggio *Campanile o l'inutilità del riso*), Campanile ha le sue radici negli ambienti letterari ed artistici della Roma degli anni Venti, quella dell'*Enrico IV* pirandelliano, oziosa e godereccia, sempre alla ri-

cerca di stimoli vagamente culturali e di petegolezzi d'alcova; e appare sulla scena del Teatro degli Indipendenti nel 1927 con tre atti unici (*Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone* e *L'inventore del cavallo*) inserito in quel cartellone d'avanguardia europeo che Anton Giulio Bragaglia andava approntando con acume ed intelligenza. Un omaggio doveroso, quindi, questo a Campanile, cui la nostra rivista ha già voluto dedicare un dossier critico.

Impossibile seguire tutte le proposte del festival e dare conto degli spettacoli, distribuiti fra il Nido dell'Aquila, antico convento del XV secolo, la chiesa della Nunziatina, il chiostro della chiesa di San Fortunato (tristemente famosa per aver tenuto prigioniero nei suoi sotterranei Jacopone), il Ridotto del Teatro, la sala del Capitano del Popolo e la bella sala delle Pietre, alla sommità della scalinata sulla piazza costellata di una folla sciamante ai tavolini disseminati davanti ai caffè, con quella bella farmacia notturna che Manfredi rese famosa nel suo film *Per grazia ricevuta*.

E poiché siamo in tema di film bisogna sottolineare l'intelligente scelta di Franco Mariotti sulla coppia Luisa Ferida-Osvaldo Va-

lenti (*Amanti diabolici o vittime innocenti?*) spiati attraverso le maschere di nove film: *I fratelli Castiglioni*, 1937, regia di Corrado D'Errico, *La contessa di Parma*, 1937, regia di Alessandro Blasetti, *La fanciulla di Portici*, 1940, regia di Mario Bonnard, *Fari nella nebbia*, 1941, regia di Gianni Franciolini, *Don Buonaparte*, 1941, regia di Flavio Calzavara, *Tristi amori*, 1941, regia di Carmine Gallone, *Gelosia*, 1942, regia di Ferdinando Maria Poggioli, *Enrico IV*, 1943, regia di Giorgio Pastina e *La locandiera*, 1943, regia di Luigi Chiarini. Attorno a loro, attori famosi nella storia del teatro italiano, da Ruggero Ruggeri a Camillo Pilotto, Ermete Zacconi, Paola Borboni, Elsa De Giorgi, Gino Cervi, Carlo Ninchi.

A Eleonora Duse «tra storia e leggenda» era intitolata, alla Nunziatina, la mostra curata dal compianto Gerardo Guerrieri e abbinata allo spettacolo scritto da Ghigo De Chiara *Eleonora: l'ultima notte a Pittsburg*, che ha trovato in Adriana Innocenti una sensibilissima interprete del dramma di una vita spesa per il teatro e spentasi fra le anonime pareti di una squallida stanza d'albergo, nel freddo e nella solitudine. Per ricordo di Natalia Ginzburg, Mario Ferrero ha diretto *Paese di*



mare, mentre un itinerario nel Pianeta Buzati ha tracciato Filippo Crivelli, aiutato dalle musiche di Luciano Chailly e Gino Negri, con Edoardo Borioli, Rosalina Neri, Claudia Poggiani, Carlo Valli e Attilio Fabiano.

Amleto di Shakespeare, immancabile quest'anno nelle esercitazioni di giovani e maestri della scena italiana (vedi la bellissima prova dei giovani dell'Accademia nazionale di Roma diretti da Orazio Costa a Taormina) è stato letto in una coraggiosa versione dal Cut di Perugia. *Trappola per topi*, questo il titolo dell'operazione sull'*Amleto*, nella traduzione di Eugenio Montale, si sviluppa a partire dall'incontro del principe inglese con la troupe dei comici. Lo spettacolo a corte, tragedia nella tragedia, diventa una disperata esplorazione della corte stessa, nella quale si trovano coinvolti tutti i personaggi come investigatori, mandanti o informatori. Lo spettacolo, diretto da Roberto Ruggieri, scopre quel «marcio in Danimarca» con violenza, impietosa e un tantino eccessiva partecipazione, non sempre controllata da parte dei giovani attori; ma qua e là il dramma del pallido principe squarcia il velo dell'esercitazione fine a se stessa e si impone agli spettatori-voyeurs, fatti stazionare prima fra ceri e finte colonne e poi immessi nella splendida sala delle Pietre, nuda eppur drappeggiata da finti velluti e cuscini. Molto bella la colonna sonora con musiche di Barber, Charpentier, Part e Rachmaninov, e magico il momento costruito intorno a Ofelia.

Alla Sala Capitano del Popolo il personaggio Patty Pravo raccontato attraverso le sue canzoni, interpretate con bella e sensibile aderenza da Ottavia Fusco, attrice duttile e raffinata, e, per gli incontri di mezzanotte, due condizioni femminili, quella mediata dall'ironia di Claudia Lawrence (un po' donna, un po' clown, Charlotte cecoviana di un non dimenticato *Giardino* di Strehler) e quella, dolorosa e poetica, di Angela Pagano, fresca del premio Maria Sciacca per la sua interpretazione di Yvette in *Madre Coraggio*, a fianco di Piera degli Esposti.

TESTO DI RONFANI AL FESTIVAL BAROCCO

Il mistero dell'acqua e i sogni di Bachelard

MARCO LAMBERTI

L'acqua, i sogni. Ossia il rapporto fra l'immaginazione dell'uomo ed uno dei quattro elementi costitutivi della natura, il più puro ma anche il più misterioso. Su questo affascinante argomento il filosofo francese Gaston Bachelard (1884-1962) — che la cultura europea annovera ormai fra i grandi spiriti del secolo, ma che gli italiani conoscono male — scrisse nel '41 un saggio, *L'eau et les rêves*, ch'egli inquadrava in un più vasto disegno di una «psicanalisi degli elementi» secondo i presocratici: oltre all'acqua, l'aria, la terra, il fuoco. Il corpus poetico-filosofico di Bachelard — che in Sorbona contese la popolarità a Bergson — suscita oggi la passione della gioventù intellettuale europea, anche per una sua intrinseca proposta di riconciliazione «ecologica» fra l'uomo tecnologico e l'habitat naturale, e la suggestiva coesistenza di due culture, quella della ragione e quella del sogno.

Dal saggio di questo precursore di una generazione che ha visto il crepuscolo di tanti *maitres à penser* e va in cerca di nuovi equilibri in un mondo di rotture, di alienazioni e di disinganni, Ugo Ronfani ha tratto una lettura teatrale che il Festival internazionale del Barocco ha presentato nell'allestimento di un giovane, Salvo Bitonti, rivelatosi con la regia di *Hystrio*, del poeta Mario Luzi, e nell'interpretazione di due eccellenti attori, Giancarlo Dettori, ben noto al pubblico del *Piccolo*, ed Elena Croce.

La prima di questo «concerto per voci, musica ed immagini» (che è stato riproposto a Genova il 2 luglio, a Palazzo Ducale, e poi a Siracusa) s'è svolta nella verde, splendida cornice del chiostro dell'Accademia di Spagna, sul Gianicolo, proprio accanto alle rigogliose fontane volute dai papi per offrire a Roma chiare, fresche e dolci acque. Suggestive le immagini di Simona Sala, proiettate fra la pedana centrale e le arcate del palazzo, coinvolgenti le musiche di Dario Arcidiacono elaborate con versatilità ritmica e melodica e con l'ausilio dell'elettronica, intensa l'interpretazione. Dettori e la Croce sono risultati efficacemente complementari, il primo rappresentando con polifonia espressiva il ragionare di Bachelard, tuttavia investito da dionisiaci slanci e da malinconie per i tradimenti dell'uomo verso l'universo liquido, e la seconda assumendo un sereno, apollineo tono di commento poetico. L'intreccio ritmico, emozionale e culturale è risultato così molto fitto e il successo lietissimo. Il pubblico ha chiamato a lungo gli attori e ha festeggiato l'autore.

L'impresa di riscrittura teatrale comportava dei rischi. Si trattava di dare veste drammaturgica alle riflessioni di un filosofo della scienza, di teatralizzare un reale reinventato attraverso la *rêverie* e il mito, di estrarre una poetica dell'immaginazione da un discorso con radici razionalistiche. L'autore si è imposto di trovare i viluppi drammaturgici delle varie scansioni tematiche di Bachelard: l'acqua delle origini e quella della morte, l'acqua serena e quella violenta, l'acqua degli incubi e quella dei sogni felici. Ha inoltre ampliato le citazioni poetiche di Bachelard, modernizzandole con testi dei surrealisti e dei simbolisti francesi, dei parnassiani e dei crepuscolari, dei latino-americani e degli scandinavi. Il concerto tripartito — parola, musica, immagine — ha così proposto tutto un corteo di metafore, leggende, miti e ragionamenti, nonché esercizi letterari e personaggi la cui familiarità non li rende per questo meno misteriosi: Narciso e Caronte, Leda e Ofelia, l'Olandese Volante e il Capitano Achab. L'acqua restando la vera, assoluta protagonista della *rêverie* scenica, che il regista ha saputo amalgamare insieme alla scenografia e al musicista su toni ora sciamanici ed ora intimistici, sostenuto dai due interpreti bravissimi a dare respiro e vita alle varie «tipologie» del personaggio Acqua. □

Ancora donne: di Mariela Boggio e della sua *Laica rappresentazione* (messa in scena da Adriana Martino) riferiamo in altra parte della rivista. Marcella Mariotti era la protagonista di *Il migliore dei mondi*, commedia con musiche di Tommaso Boni Menato e Giovanni Argiuna (regia di Davide Montemurri); Rosa di Lucia l'applauditissima interprete di *Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani, messa in scena da Salvo Bitonti con sequenze dal film *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer; Magda Mercatali e Maria Monti le protagoniste, insieme a Luca Negroni di *Ghost-Story* di Riccardo Reim. Per finire, oltre al testo di Elio Pecora (*A metà della notte*), occorre registrare il grande successo del *recital* di Vanessa Redgrave e quello del testo originale di Silvio Fiore *La coscienza di Ulisse*, storia di un incontro clandestino fra James Joyce e l'amico Italo Svevo in una bettola dell'angiporto giuliano, in una piovosa giornata di primo autunno del 1922, prima della pubblicazione della *Coscienza di Zeno*.

L'autore immagina che sotto l'egida vigile

dell'ostessa, i due si impegnano in imprevedibili esternazioni di fatti generali e confessioni intime. È un duetto amaro e scintillante, punteggiato dai gorgheggi dell'ostessa dispensatrice di vita e di materni abbracci, sirena ammaliatrice che stappa bottiglie e intona la *Carmen* aiutata da un marinaretto al pianoforte (ben scelte le musiche a cura di Sophie Le Castel) mentre fuori fugge la vita nel turbine post-bellico e due uomini, due intelligenze, due culture si incontrano e si interrogano sul senso dell'esistenza. Una bella interpretazione di Giulio Pizzirani (sottile, ironico Joyce), di Fernando Pannullo (morbido, pacioso eppur sfuggente Svevo), di Marisa Marchio (bravissima ostessa e cantante) e Ludovico Bramanti al piano, lungamente applauditi da una platea rapita e guidata dall'infaticabile Pupella Maggio, sempre presente agli spettacoli. □

A pag. 72, gli interpreti di «W Campanile» rispondono agli applausi del pubblico. In questa pagina, Pupella Maggio, madrina del Todi Festival.

CONSUNTIVO DELLA RASSEGNA D'ESTATE

E i giovani svegliano Milano

CLAUDIA CANNELLA



riera oppure di qualche misterioso problema tecnico. In ogni caso spiace che parecchie persone, tra cui anche addetti ai lavori, siano rimaste escluse da un'iniziativa, che aveva tutte le carte in regola per meritare un ben più sostanzioso successo. La rassegna si è poi spostata nei cortili periferici della città scelti dal Teatro Officina (con gli spettacoli *Una voce per i Vangeli*, *Il comico e il suo contrario*, *Fuori strada* e *Memorie*) per creare opportunità di conoscenza del mezzo teatrale e di socializzazione in quei quartieri in cui raramente la cultura transita. Ritornando al chiuso degli spazi canonici il Piccolo Teatro ha ospitato quindici appuntamenti di teatro di figura dei Colla, dei fratelli Napoli e del catalano Jordi Bertran, mentre l'Out Off ha presentato l'ultimo lavoro di Danio Manfredini — *Tre studi per una crocifissione* — ispirato al trittico di Francis Bacon, ad illustrare tre storie omosessuali di solitudine e di amore con riferimenti a Koltès e Fassbinder.

Cento attori riuniti a Bologna per non dimenticare le stragi

VALERIA OTTOLENGHI

In una Lombardia povera di festival non ci resta che fare il punto su quanto, fra giugno e luglio, è accaduto a Milano, sprofondata in un improvviso letargo a chiusura della stagione di prosa. Accanto a qualche sporadica e isolata iniziativa, il Comune ha sparso a piene mani il suo patrocinio e un po' di soldi (tangenti permettendo) a favore di *Milano d'estate*, eterogenea manifestazione che comprende, oltre al teatro, anche cinema e concerti.

Il programma, variegato e a tratti dispersivo, si è aperto con i saggi di fine anno della Civica scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi» che hanno visto i giovani allievi, guidati da Adriana Borriello, Isabelle Pousseur, Carlos Martin e Massimo Navone, impegnati in testi tratti da Shakespeare, Marivaux e Euripide. In contemporanea si svolgevano i laboratori di scrittura drammaturgica con le messe in scena di *Sudicio* di Alessandro Quattrone Zambaldi, *Antonio esci!* di Valeria Ferrario, *Vellieri* di Marta Comeglio, *Occhi smarriti di cani traditi* di Miriam Rovelli, *Luci diverse nella stessa stanza* di Anna Scardovelli e *...Io seggo regina (Lo strano caso del dott. Marcello S.)* di Alessandra Latino. Al di là del giudizio di merito sui testi, che oscillavano con qualche acerbità da temi di agra comicità minimalista di casalinghe frustrate a squarci lirici nelle risaie della Bassa, da surreali ed ermetiche malinconie sulla fine del Comunismo agli orrori e all'emarginazione di una metropoli mortifera, è da rilevare il tutto esaurito con diversi giorni d'anticipo dei pochi posti messi a disposizione dalla Scuola. Potrebbe essersi trattato, ma non è una giustificazione edificante, di una sottovalutazione del valore degli autori esordienti e dell'interesse del pubblico, di una cinica «lezione di vita» delle frustrazioni professionali che questi giovani dovranno subire nel corso della loro car-

Migliaia di persone hanno seguito a Bologna, nella notte tra il primo e il 2 agosto, lo spettacolo-cerimonia *Le Antigone delle città*, in ricordo delle stragi impuniti, perché si resti vigili, per fare «resistenza all'oblio», come è stato ripetuto alla presentazione di questo percorso tra tante piazze della città.

Nella prima parte, divisa in cinque azioni sceniche ciascuna delle quali dedicata ad una strage — Piazza Fontana, Piazza della Loggia, Dc9 Ustica, Bologna —, il pubblico diviso in gruppi assisteva agli eventi spettacolari replicati nei diversi punti della città. Più di cento gli attori coinvolti, giovani provenienti dalle scuole di teatro, da formazioni storiche del teatro ragazzi e della ricerca, singoli interpreti già noti per il loro lavoro sulla scena che si sono incontrati a Villa Guastavillani per preparare in quindici giorni tutti insieme questa grande avventura d'impegno civile.

A curare il progetto di *Antigone delle città '91 e '92* sono stati Marco Baliani — che ha anche guidato la regia complessiva —, Monica Maimone e Valerio Festi: alla radice c'è l'idea che la parola teatrale possa riconquistare la capacità di essere testimonianza, valore essenziale per la collettività.

Di diversa capacità comunicativa sul piano drammaturgico, registico o recitativo i cinque brevi passaggi teatrali dedicati alle stragi: si avverte a volte un eccesso retorico, un invito troppo ridondante a non dimenticare. Certo sempre in buona fede, con la carica sincera di chi è giovane e crede che le proprie parole — a volte così simili a quelle delle autorità — siano più vere, posseggano un'energia più vitale e coinvolgente.

Così, dei cinque brevi spettacoli hanno dimostrato maggiore intensità emotiva proprio quelli in

Al Piccolo-Teatro Studio, Massimo Castri ha confermato le sue doti di «pedagogo teatrale» con il bell'allestimento de *La disputa* di Marivaux a seguito di due mesi di seminari con giovani attori, scenografi e musicisti: uno spettacolo completo e rigoroso che non meriterebbe l'etichetta di saggio scolastico, ormai ingiusto sinonimo di lavori destinati all'oblio.

E poi lo splendido chiostro romanico della Basilica di San Simpliciano, che quest'anno si è aperto al pubblico per due spettacoli di forte impatto spirituale, pur appartenenti a culture completamente diverse: *Il Paradiso* (che insieme a *La disputa* sarà oggetto di approfondimento in altri spazi) terza tappa dell'illuminante «viaggio dantesco» dei Magazzini nella riscrittura di Giovanni Giudici, e il *Mahabharata* con la compagnia del Kerala Kathakali Sangam, che ha proposto gli episodi salienti della straordinaria e sconfinata epopea epica indiana.

Da segnalare, infine, *I segreti di una piccola città* di Marco Parma con la compagnia del Teatro Filodrammatici, la rassegna di teatro comico *Storie scellerate, Muse napoletane* di Basile e Moscato nell'interpretazione di Milva Marigliano, e *Memorie di Giovan Ambrogio popolano* di Giuseppina Carutti con Relda Ridoni e Piero Sammaturo. Per quanto riguarda la danza, l'agonia milanese continua anche d'estate: l'unico appuntamento della rassegna ha riguardato la compagnia Plan K con la sua ultima creazione *Titanic*. □

cui si è avuto il coraggio di stilizzare le situazioni, renderle più astratte, lontane, ma non per questo meno vere: perché l'essenza di *Antigone delle città* è nella capacità del teatro di risvegliare, con i mezzi che gli sono propri, coscienza civile ed emozioni, senza giocare sui discorsi, che ormai troppo facilmente risuonano a vuoto.

In Piazza Maggiore i cinque gruppi hanno ricordato con brevi citazioni le parti recitate. Passi, gesti comuni prima delle fiaccole del popolo di Tebe.

Il dialogo tra Edipo (Renato Carpentieri) e Tiresia (un ottimo Gigi Dall'Aglio, capace di farsi ascoltare con giuste pause teatrali senza quell'enfasi fastidiosa che tradisce il senso stesso delle frasi recitate) è stato riscritto, così come il successivo monologo di Antigone.

Non bisogna che ci sia abitudine al male — che diverrebbe così «naturale» come la pioggia —, bisogna invece saperlo riconoscere e continuare a combatterlo. Fosse anche carne nostra, come le cellule tumorali. L'idea della peste che contaminava ha moltiplicato le immagini di diverse malattie, fino a ricordare che il corpo stesso può consumarsi nutrendo di sé la propria parte assassina. Una stessa metafora per il corpo umano e il mondo sociale: si può convivere con il male pur di continuare a vivere o ci si deve accanire nella ricerca della verità finché «si sentirà levarsi il vento?»

Il contagio della peste allora svanirà... «Lo stato verrà guarito e crollerà/ O gli sarà amputata parte grande del corpo...».

E poi il corteo di Antigone: vecchia, appoggiata al bastone, spargerà da sola al vento la terra per coprire i corpi abbandonati senza sepoltura. «Sono stanca...». Ma ecco un'Antigone più agile, giovane, spostarsi veloce sui mucchi di terra: il gesto

della cerimonia, del coraggio civile d'opporci al decreto di Creonte, in nome dell'affetto verso i propri cari, della fedeltà ai propri morti, verrà allora più e più volte ripreso.

I nomi delle vittime da non dimenticare: è la terra ad ospitarli, visibili però a tutti, perché il rito della memoria si rinnova nella coscienza dei singoli. Alla stazione si era intanto iniziato a recitare il monologo di Edipo che invita ad accusare i colpevoli dell'uccisione di Laio, e quindi della peste che ammorba, avvelena la città, il vivere civile. Tanti attori si sono poi alternati a ripeterlo in una veglia che si è protratta fino alle 10,25 del mattino, 2 agosto, l'ora dello scoppio, dodici anni prima. □

Carlo Terron ricordato a Fondi

Un ricordo di Carlo Terron, completato dalla messinscena del suo *Nerone* da parte di quell'acuto e istrionico attore che è Mario Scaccia (che già si era misurato col personaggio romano nel 1981, in una edizione diretta da Mattolini) è stato ospitato al Festival del Teatro italiano a Fondi, diretto da quell'instancabile organizzatore che è Franco Portone.

Alla tavola rotonda, che ha avuto luogo nella sala del castello di Fondi, hanno presenziato lo scrittore Alberto Bassetti, il regista stabile del Festival, Renato Giordano, mentre Giovanni Antonucci e Ettore Zocaro hanno tracciato un profilo dell'autore, preciso e esauriente. Antonucci ne ha percorso l'itinerario teatrale particolarmente ricco negli anni Cinquanta, quando Terron, a capo della struttura televisiva degli studi milanesi, critico del Corriere Lombardo prima, poi de *La Notte* ha conosciuto un grandissimo successo con una serie di opere rappresentate dai migliori attori del tempo da Diana Torrieri e Tino Carraro (Giuditta), a Vittorio Gassman (Ippolito e la vendetta), a Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi, Margherita Bagni, Glauco Mauri e Franca Nuti (Lavinia fra i dannati), a Lina Volonghi (Narcisi e mamme) fino alla coppia Cesarina Gheraldi-Elisa Vazzoler (Ciao farfal, se tira giù la cler) e ai graffianti monologhi per Paola Borboni.

Zocaro, dal canto suo, ha ricordato come la laurea in psichiatria abbia portato l'autore all'attenzione per le sottigliezze e i complessi dell'uomo «una specie di inquisizione sui problemi morali della società», inserendolo in quel gruppo di autori del secondo Novecento da De Filippo a Fabbri e a Betti che cercano di agganciarsi alla grande lezione di Pirandello e ha ricordato le feroci stroncature al Piccolo di Grassi e Strehler, facendo il punto sui Teatri Stabili e il rapporto con l'autore italiano. Fabio Battistini

VENEZIA - L'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti, in occasione della ricorrenza del bicentenario della morte di Carlo Goldoni, bandisce il concorso internazionale ad un premio di dieci milioni per una biografia originale ed inedita, che, oltre a ricostruire l'avventurosa esistenza del grande commediografo veneziano, ne esamini la varia produzione con particolare riguardo ai percorsi della riforma del teatro comico. Il lavoro contrassegnato da un motto, che sarà ripetuto su una busta chiusa contenente il nome e l'indirizzo dell'autore, dovrà pervenire in triplice copia entro il 31 gennaio 1994. Per informazioni rivolgersi alla segreteria dell'Istituto (San Marco 2945, Venezia, tel. 041-5210177).

ROMA - L'Idi ha assegnato al gruppo milanese I Rabdomanti un premio di riconoscimento speciale per la lunga attività promozionale svolta a favore della drammaturgia italiana contemporanea.

A pag. 74, «Il Paradiso» dei Magazzini. In questa pagina, «Degli eroici» a Muggia.



IN CRISI PER SCELTA LA RASSEGNA FRIULANA

Per Muggia ritorno al futuro: si rinnova il Teatro Ragazzi

VALERIA OTTOLENGHI

Muggia Festival (9-12 luglio) ha ospitato quest'anno le cinque compagnie di Teatro Ragazzi finaliste del Premio Stregagatto organizzato dall'Eta, una sorta di «prova generale» della fase finale a Roma in autunno. Gli spettacoli presentati sono stati *Angelo* dell'Accademia Perduta/Teatro Naku, *Boccascena* di Giallo Mare Minimal Teatro, *Degli eroici* di Gsa Fontemaggiore/Area Piccola, *Greta* e *Serafino* delle Nuvole e *Scarpette rosse* di Ruotalibera Teatro.

Il Teatro Popolare La Contrada di Trieste e Mara Baronti hanno arricchito la rassegna con il ciclo *Fiabe a teatro*, mentre altri appuntamenti serali erano in cartellone per un pubblico non specificatamente di ragazzi. Nessun debutto nazionale, nessun appuntamento internazionale. Come mai, in un festival che ha stimolato, guidato, accompagnato la nascita e la crescita del Teatro Ragazzi negli anni più vivaci, entusiasmanti, creativi del settore?

Muggia Festival è in crisi ma, in qualche modo, per scelta. La quindicesima edizione è nata infatti come fase di transizione, con il desiderio di utilizzare la manifestazione soprattutto per creare nuovi progetti, concreti e funzionali.

Se negli ultimi anni Muggia Festival si era forse trascinato un po' stancamente, è stato senz'altro anche per la sfiducia, l'incertezza, l'inquietudine delle compagnie tese a raggiungere singolarmente posizioni di equilibrio e stabilità economica, creando strutture permanenti, centri, alleanze con gli enti locali, e così via.

Ma ora Muggia Festival si trasformerà radicalmente. Cominciando dal nome, che diverrà *Muggia Spettacolo Ragazzi*, riconoscendo così il valore essenziale del destinatario primo, il «pubblico bambino», e togliendo quel termine festival che stava ad indicare il momento passeggero, estivo.

Muggia vuole tornare ad essere fondamentale punto di riferimento per il Teatro Ragazzi, e per tutto l'arco dell'anno, creando stretti legami con le ricerche che si svolgeranno un po' ovunque sul territorio nazionale.

Ed ecco che a dare significato all'edizione '92 non sono stati tanto gli spettacoli ma l'intensa attività della commissione d'esperti — composta da Giovanna Marinelli, Giorgio Testa, Renzo Boldrini, Mafra Gagliardi, Marco Baliani, Carlo Bruni, Valerio Valoriani — che ha messo a punto un documento guida come strumento di lavoro per i prossimi anni.

In questo documento, che è stato oggetto di confronto con il pubblico e con la stampa, si riconoscono tre presupposti funzionali al progetto *Muggia Spettacolo Ragazzi*: ricentrare l'attenzione sul bambino e sul ragazzo nella fascia di età fra i tre e i quattordici anni; dare all'attività carattere continuativo articolandola in seminari, laboratori annuali e percorsi produttivi che abbiano verifiche periodiche e confluiscono in una manifestazione finale; sviluppare nei percorsi laboratoriali e produttivi sinergie non occasionali tra i diversi linguaggi dello spettacolo.

L'onorevole Willer Bordon, all'incontro conclusivo ha ricordato l'urgenza di ridare significato e credibilità alla manifestazione, di importanza nazionale e internazionale, creando anche significativi intrecci tra teatro e scuola, coinvolgendo dunque nel progetto ministero dello Spettacolo e ministero della Pubblica Istruzione.

Ogni anno ci sarà un tema intorno a cui lavorare. Per il '92/93 si è scelto — anche in riferimento agli stimoli emersi durante la tavola rotonda *Il bambino e l'informazione* svoltasi prima dell'inizio dei lavori della commissione — *Bambini e grilli parlanti*, «curiosità infantili tra ammonimenti e informazioni». □

LA RASSEGNA TRENTINA DI DRO

Quando una centrale elettrica alimenta la passione teatrale



Siamo andati volentieri a Dro, al festival che si svolge in provincia di Trento a poca distanza dalle rive del Garda. In particolare ci ha fatto piacere assistere al debutto nazionale di *Memoria del fuoco*, tratto dalla trilogia, dallo stesso titolo, di Eduardo Galeano (ed. Sansoni), regia di Marco Baliani. Ma a Drosesera, dal 25 luglio al 2 agosto, molte sono state le proposte teatrali stimolanti di qualità (*Il grande racconto* delle Briciole, *Cuore* con la regia di Gigi Dall'Aglio, *Scarpette rosse* di Ruotalibera, *Affinità* di Laboratorio Teatro Settimo, e così via), con una preziosissima attenzione al Teatro Danza con *Sera italiana* (spettacoli che si intrecciavano a documentazione video, studi, incontri teorici) e momenti più decisamente ricreativi per le calde notti d'estate (per *Come eravamo* sono intervenuti Claudio Cinelli, la Banda Osiris e Aringa e Verdurini).

DONARE LA STORIA

Oggi mi sposo: Maria de la Cruz entra in scena (il cortile interno di una vecchia casa, il porticato sul fondo) con una gabbia d'uccelli e una piccola luce. Così faranno anche le altre sei donne di *Memoria del fuoco*, ciascuna depositaria di storie individuali ma anche del ricordo mitico di un intero popolo, di un vasto territorio, l'America Latina. Maria de la Cruz va a nozze. Sarà il suo matrimonio una cerimonia collettiva, di una poeticità fantastica e concreta ad un tempo che ricorda vagamente Marquez: tutto può accadere in forma magica, sorprendente, ma ciò che si narra possiede una verità assoluta che nasce dalla vita, dai sentimenti.

Hanno deciso loro, le donne, cosa portare in dono propiziatorio alla festa di Maria: la Storia, quella che ha radici lontane con i primi conquistatori, mescolata al racconto delle loro storie private, tra oppressioni e sogni di riscatto impossibili lungo i secoli.

Galeano ricorda come l'America Latina non abbia sofferto solo il saccheggio dell'oro, dell'ar-

gento, del caucciù, del rame e del petrolio: «ha sofferto anche l'usurpazione della memoria. Molto presto è stata condannata all'amnesia da coloro che le hanno impedito di essere».

Isabella Carloni, Tanja Eick, Valeria Frabeti, Tanny Giser, Victoria Gutierrez, Angela Malfitano e Patricia Savastano, quasi sempre in scena

Vetrina Europa: il Teatro ragazzi

Se sono stati solo quattro gli spettacoli presentati a *Vetrina Europa* — la manifestazione internazionale organizzata a Parma dal 9 all'11 giugno dal Teatro delle Briciole per un confronto tra le compagnie di Teatro Ragazzi e Giovani — è intenzione della compagnia promotrice ampliarla per i prossimi anni, con più titoli, incontri e scambi di idee e progetti.

Due gli spettacoli delle Briciole presentati a *Vetrina Europa*, entrambi però con caratteri internazionali, *Lo stralisco*, *la fleur du départ*, coproduzione con il Théâtre d'Evreux-Scène Nationale, e *La notte dei mulini*, coproduzione con l'Ente Teatrale Stagione di Graz (Austria), cui si sono affiancati *Paroles en voyage* di Théâtre du Chemin Creux (Francia) e *Attention! Chute de clowns* di Théâtre Am Stram Gram (Svizzera).

Ne *Lo stralisco* — regia di Maurizio Bercini, con Piergiorgio Gallicani, Maria Maglietta, Corrado Ponchiroli e Giacomo Scalisi — il testo originario di Piumini racconta di un bambino che, affetto da una rara malattia, non può vivere all'aria aperta, alla luce del sole. Nello spettacolo il pittore che ricrea la natura con il pennello alle pareti viene rappresentato da tre attori/colori, Rosso, Blu e Giallo. Con il sapore dell'Oriente, uno scarabeo come immagine di sacralità, una vaga inquietudine tra gioco e sentimento della fine, *Lo stralisco* si carica via via di sottile angoscia — anche se alla morte di Madurer (il nome del bambino) ancora si ascolta la sua voce che racconta di un prato, di un vasto mare senza orizzonte.

tutte insieme, sanno essere solidali, complici, affettuosamente vicine, anche se a tratti ciascuna sente di dover tornare al proprio dolore personale: allora le altre ascoltano, partecipano con piccoli gesti, domandano, si fanno spettatrici di un ricordo che diviene in qualche modo anche loro.

La Storia è paesaggio comune in un tempo indefinito, che pure si concretizza a tratti in date precise per ricordare morti, fucilazioni, saccheggi. Riaffiorano i nomi di Bolivar, Zapata, Pancho Villa, Che Guevara. Sono morti, ma li si vorrebbe ancora vivi. Un mito che possa aiutare. «No, non è lui», vanno ripetendo l'una all'altra, quasi per non lasciare uccidere con gli uomini la speranza.

PROGRAMMI FUTURI

Al termine del festival si è fatto un veloce bilancio della manifestazione con Barbara Boninsegna che, insieme a Dino Sommadossi, cura il progetto artistico. Al di là di una serata di maltempo che ha fatto slittare di un giorno la chiusura del festival, tutto ha funzionato bene, anche in termini di partecipazione del pubblico. Ma è stato soprattutto spiegando il futuro programma di utilizzo della centrale elettrica Fies, a pochi chilometri da Dro, che è affiorato quel particolare entusiasmo proprio dei momenti più creativi, quando stanno nascendo situazioni nuove, stimolanti.

Con l'intensa attività della Provincia per il ripristino ambientale sarà possibile avere un centro di produzione che potrà funzionare tutto l'anno come laboratorio, per le prove delle compagnie ma anche per una rassegna invernale, in uno spazio al coperto che prima mancava. E Barbara Boninsegna ha poi ricordato l'emozione nell'assistere ad *Affinità* proprio nel parco della centrale, ad ascoltare quei progetti sullo spazio naturale che erano della finzione scenica (da *Le affinità elettive* di Goethe) e, nello stesso tempo, così pareva, della realtà, per Dro, poco distante dal lago di Garda, in provincia di Trento. Valeria Ottolenghi

Emozionante *La notte dei mulini* — testo e regia di Bruno Stori, con Stefano Jotti e Gigi Tapella — con i due interpreti che utilizzano *Don Chisciotte* (quanto sanno e sono andati mitizzando nel tempo) per farsi compagnia, per trascorrere le ore che non passano mai lì dove sono rinchiusi, uno per alcolismo cronico, l'altro per ritardo mentale. Solidarietà e affetto, aggressività e paura si mescolano in misura capace di coinvolgere il pubblico, fra riso e commozione.

Paroles en voyage, regia di Gregoire Callies, con Jean Pierre Cornouaille, Olivier Couder e Marie Vitez, è teatro d'animazione, d'oggetti, con una storia già di per sé internazionale: un uccello che, migrando attraverso l'Europa, scopre linguaggi, situazioni e ambienti diversi, fino ad arrivare in altri continenti dove c'è ancora tanto da scoprire nel piacere del viaggio, nel gusto dell'avventura e dell'incontro. Bellissime le immagini tra boschi di betulle russe e villaggi africani, anche se pare di avvertire la mancanza di un nucleo narrativo che motivi questo vasto peregrinare.

Attention! Chute de clowns — ideatori ed interpreti Vincent Aubert e Christophe Bollmann — è invece spettacolo clownesco di tradizione con i due protagonisti nei classici ruoli del Bianco e dell'Augusto, autoritario e manesco il primo, ingenuo e creativo il secondo. Valeria Ottolenghi

Nella foto: «Memoria del fuoco» di Baliani.

I MACBETH ALLE GIORNATE DELLE ARTI DI ERICE

QUARTUCCI CON SHAKESPEARE NELL'INFERNO DELLA COPPIA

FABIO BATTISTINI

Per le Giornate ericine la Zattera di Babele ha presentato un progetto scenico sulla tragedia di *Macbeth* che completa una ricerca avviata anni fa al Festival di Edimburgo. Verso *Macbeth* era il titolo di quel primo studio (con Carla Tatò unica attrice italiana in un complesso di attori inglesi) che si dipanava dalla storia raccontata in una galleria di Edimburgo da tre bellissime ragazze (le Streghe); da lì cominciava il viaggio che con un pullmann prima e poi un ferry boat portava all'isola vicina dove un custode (il Portiere) guidava gli spettatori all'esterno del castello lungo un percorso che attraverso i fatti della tragedia (l'assassinio della moglie di Macduff) portava alla stanza della Lady, specularmente sdoppiata in Carla Tatò e un'attrice inglese, sedute ai lati di un lungo tavolo dove, in stato di sonnambulismo, cominciava il racconto centrale.

BANCHETTO DI OMBRE

La ricerca proseguiva l'anno successivo a Erice, nel cortile delle torri del Baglio al castello di Venere, in un progetto che indagava sul rapporto nord-sud (la Scozia e la Gran Bretagna come la Sicilia e l'Italia), enucleato in tre momenti: la drammaturgia del frammento, il concetto Sud del mondo e le Streghe, viste come donne del Sud.

Il progetto di quest'anno si è iniziato al centro Ateneo di Roma con un laboratorio che ha coinvolto 300 ragazzi, dai quali Quartucci ha scelto gli otto fanciulli del coro che agisce nello spettacolo intorno alla coppia Flavio Bucci-Carla Tatò. Tragedia senza redenzione, che travolge i protagonisti sopraffatti dai moti più profondi dell'animo e invischiati in una rete di delitti, in un orgiastico bagno di sangue (che si arresta solo di fronte al nodo familiare. «Se nel sonno non avesse avuto l'aspetto di mio padre l'avrei fatto io», dice Lady Macbeth a proposito del vecchio re Duncan).

Macbeth, asciutta e lineare, chiude il ciclo delle grandi tragedie di Shakespeare. Di questo duplice viaggio della mente — quello della natura inconscia dell'uomo che si manifesta nelle apparizioni, nelle visioni e negli incubi che conducono e accompagnano il delitto criminale, e quello della memoria teatrale, dove due attori ripetono per l'ennesima volta la tragedia scozzese che non può non appartenere al loro vissuto scenico — Quartucci ha fissato otto stazioni introdotte dal prologo del coro dei fanciulli portatori allo stesso tempo della «verità» misteriosa delle streghe e di quella reale degli orrori annunciati da Angus e Ross. Dall'iniziale timore dell'assassinio da parte di Macbeth («Tu vorresti essere grande, non sei senza ambizione ma non hai lo spirito del male che dovrebbe accompagnarlo», dice Lady Macbeth nel primo monologo) all'invocazione degli spiriti e all'assunzione della direzione del piano criminale da parte della Lady, ai diversi effetti dell'azione sui due personaggi, fino alla simula-



zione (attori, ma anche personaggi), alla sottile insinuazione del rischio della follia in Lady Macbeth («Di simili fatti non bisogna preoccuparsi in questo modo: così diventeremo pazzi»), alla scena del banchetto (un banchetto di ombre) e alla solitudine di Macbeth fra le streghe e le apparizioni. Poi, introdotta dal coro ecco, fra lucidità e delirio, la follia di Lady Macbeth e l'epilogo («Domani, poi domani... la vita non è che un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si agita sulla scena del mondo per un'ora e poi non se ne parla più; è la storia di un idiota, piena di frastuono e di foga, che non significa nulla»).

LE LARVE DEI SOGNI

Sul sipario che cala nella penombra (un sipario usato come una membrana che vela e rivela) restano per un momento le figure ombre degli attori (Bucci e Tatò, in costume — monumenti di se stessi o quotidiani guitti semiappollaiati su due grandi sedie sgembe) che si animeranno domani all'alzarsi dello stesso, nelle luci della ribalta.

Identici eppure nuovi, irripetibili, sciamani che affascinano e seducono, voce del poeta, ulissidi circondati da ombre, larve di sogni.

Nello sgombro palcoscenico del Teatro Gebel Hamed con pochi rozzi oggetti (anche di spettacoli precedenti), nella bella traduzione di Cino Chiarini e con le musiche del fedele Luigi Cinque, Quartucci ha pensato e diretto uno spettacolo bellissimo incentrato sulla coppia speculare uomo-donna in un gioco di complicità attuali cui Flavio Bucci (che si appresta ad affrontare il pirandelliano Mattia Pascal) presta la sua intensa figura e la sua vocalità aspra e Carla Tatò la sua strana, istintiva prorompente idea di attrice che sparge intorno a sé un alone fascinoso mentre scolpisce immagini di grande potenza evocativa. Insieme a loro, nel successo che ha accolto lo spettacolo, Camille Greco, Simona Quartucci, Anna Sibona, Filippo D'Angerio, Monica Galanzino, Giancarlo Mastroianni, Giulia Mombelli e Fernando Muraca. □

Nella foto: Flavio Bucci e Carla Tatò.

IL SETTEMBRE DI BENEVENTO ALLA XIII EDIZIONE

ALLA RICERCA DELL'ESOTICO CHE È IN CIASCUNO DI NOI

'O Munaciello diretto e interpretato da Tato Russo - Le streghe di Silvestri,
Sartre secondo Moscato e un Pirandello di De Fusco - Una fiaba di Eduardo.

ANTONELLA MELILLI



Una realtà ormai solidamente attestata tra le iniziative dell'estate con una sua impronta raccolta e fattiva che anche quest'anno, alla sua tredicesima edizione, ha spiegato un nutrito programma di teatro, cinema, musica e danza. Affiancato peraltro da convegni e mostre, tra cui quella dedicata agli inquietanti Pulcinella di Lello Esposito, e, insieme al Premio Cirino, assegnato a Pamela Villoresi, anche da un inedito Premio Totò, che è andato a Federico Fellini. Questa la rassegna Benevento-Città Spettacolo, svoltasi dal 3 al 13 settembre sul tema «Esotico, Esotico... Che importa...

Esotico!» Inteso tuttavia come stimolo creativo di una fantasia che vuole aprirsi alla fascinazione del sogno e del gioco, nel segno strano, perfino trasgressivo, di un esotico che in fondo vive in ciascuno di noi. E che può addentrarsi con Enzo Moscato, all'ombra della violenza narrativa del Muro di Sartre, in quell'indeterminatezza, in quell'ibrido da eterno Limbo, ripreso nel titolo, che è la Cosa-Napoli e l'anima della gente che vi sconta l'esistenza. Ma anche nel tortuoso percorso verso la santità di Maria Maddalena, le cui sfumature, perfino morbide, Lina Sastri restituisce con intensa sensibilità at-

traverso un monologo da lei tratto liberamente da uno scritto di Marguerite Yourcenar. Mentre Tato Russo torna ad attingere alle radici superstiziose di una lunga tradizione mediterranea, riscrivendo 'O Munaciello dint' a casa de Pulcinella di Antonio Petito e offrendone, con più breve titolo di 'O Munaciello, un allestimento, da lui interpretato e diretto, di solida vena popolareasca, ricco di doppi sensi salaci e di effetti scenografici che vanno evocando spiritelli dispettosi e stregonesche malie.

All'insegna di una decisa modernità invece lo spettacolo messo in scena dalla Compagnia stabile beneventana Solot. E modernissimo infatti il bianco interno di Franco Autiero, tendente a richiamare con tratti decisi i colori della cinematografia di Pedro Almodovar. A cui infatti dichiaratamente si ispira la regia di Alessandro Perriello, che traduce in uno scorrevole, quanto innocuo, intrattenimento questo Era meglio se non davo retta a Ernesto di Roberto Bettini.

PROSTITUTE ALLA SBARRA

Divertente e inquietante insieme Streghe da marciapiede di Francesco Silvestri, già presentata in forma di lettura a Spoleto e allestita definitivamente dall'autore per il debutto a Benevento. La commedia, impernata intorno a quattro prostitute che hanno deciso di metter su casa insieme, si snoda in un alternarsi di flash-back e di testimonianze rese davanti a un immaginario inquisitore, da cui gradualmente emerge il fondo allucinatorio di un incubo. Al cui centro è la presenza di un essere bellissimo, sospeso sul ciglio di una tragica inconsistenza, che lo vedrà infatti rompersi pezzo per pezzo tra i lamenti di una lunga e ossessiva agonia. La cui evidente funzione è quella di una cartina di tornasole che di ciascuna donna fa emergere le pulsioni più profonde e segrete. Il tutto attraverso un ritmo brioso e vivace, più teso là dove la strana presenza è soltanto evocata, e sostenuto validamente dalle quattro interpreti, Lucia Ragni, Cetty Sommella, Imma Marolda e Gea Martire, che vanno disegnando i rispettivi ruoli con agile disinvoltura. Una più chiara eleganza stilistica invece

ne *La signora Morli una e due*, messo in scena dalla Cooperativa Bruno Cirino per la regia di Luca De Fusco. Il risultato è quello di una realizzazione di innegabile professionalità che tende ad alleggerire il testo, smussando in qualche modo l'incidenza di quelle tematiche, già presenti nel titolo, tanto care all'autore siciliano, e restituendo la vicenda, impennata attorno alla duplicità di Evelina, irreprensibile accanto al compagno che ne ha imposto la compromessa rispettabilità e spensierata e vitale accanto al marito che l'ha abbandonata con un bimbo di pochi anni, in una cifra di soffusa interiorità. Ma evidenziando al tempo stesso una certa meccanicità del testo, interpretato nei tre ruoli principali da Paola Pitagora, Roberto Bisacco e Gianni Giuliani.

UNA REGIA DI MARTONE

Da segnalare infine la realizzazione in prima assoluta a Benevento di un'operina che vede insieme la realizzazione in prima assoluta a Benevento di un'operina che vede insieme i nomi di Nino Rota, autore della bella partitura musicale, e di Eduardo che, nel ricordo della figlia Luisella ha scritto il libretto di questo *Scoiattolo in gamba*, capace di fuggire ai ricatti e alle minacce di morte di un re crudelissimo e ghiottone. Una fiaba delicata di evidente sfondo morale, che, nella realizzazione curata da Fiorenzo Giorgi con l'Orchestra Scarlatti di Napoli diretta da Franco Caracciolo, si avvia sui passi di una piccola

novella Alice a ritrovare nel mondo incantato della fantasia il dolcissimo scoiattolo impersonato dal soprano Alessandra Rossi e l'avidore, che ha la voce del basso Bruno De Simone. Mentre le forme e figure mimiche di Michele Monetta e l'inventiva dei burattinai cooptati da diversi paesi ad animare le strade della Città Spettacolo, contribuiscono ad avvolgere nello smaltato scintillio della fiaba l'esilità di un pretesto narrativo che ha la struggente levità del sogno. È accomunata dalla musica alla delicata poesia di quest'evento, quella che è stata forse la creazione più suggestiva del festival. Si tratta di *Veglia*, un oratorio per soli, sestetto e orchestra da camera, realizzato nell'*hortus conclusus* segnato dalle magnifiche sculture di Mimmo Paladino, che qui s'incontra in una cifra di metafisica raffinatezza con la regia di Mario Martone, anch'egli beneventano, appena premiato a Venezia per il suo *Morte di un matematico napoletano*. Egli infatti va tracciando sulla ricca e difficile partitura di Pasquale Scialò, eseguita dall'Ensemble Teatromusica diretto da Eugenio Ottieri, uno spazio sospeso della mente popolato di tagliatori di teste, di vecchi e nuovi sciamani, di comete che inseguono il sogno. Su cui il coro dall'alto scandisce i versi di Giuseppe Conte in accenti di tragicità antica che evocano la disseccata aridità di un mondo distrutto, ma anche la magia vibrante di un'attesa accorata. □

A pag. 78, «Lo scoiattolo in gamba» di Rota e Eduardo.

BARBA A BERGAMO

Dall'Odin Teatret fino all'India

LIVIA GROSSI

Nell'estate dei festival, sempre più spesso vetrine di produzioni purtroppo a fini non propriamente artistici, la rassegna presentata a Bergamo in settembre si distingue per vivacità culturale e spessore qualitativo. Caratteristica principale l'internazionalità delle esperienze in cartellone, da sempre elemento fondamentale dell'Ista diretta da Eugenio Barba, protagonista delle conferenze-spettacolo in programma. Abbracciando quindi l'Oriente più lontano, rappresentato dalle danze classiche dell'isola di Bali grazie alla preziosa presenza del maestro I Made Djimat con *Il rumore della luce* ed il teatro-danza classico indiano stile Orissi che ha visto la partecipazione di Aloka Panikar, la più grande danzatrice di questo genere, offrire un suggestivo assaggio di quella antica tradizione, il festival giunto all'8ª edizione sotto il titolo *Sonavan... le vie dintorno* ha suscitato l'interesse non solo dei soliti addetti ai lavori.

Momenti particolarmente significativi sia per contenuto che per forza espressiva sono stati offerti dal mitico Odin Teatret, presente con due rappresentazioni: *Itsi Bitsi* con la grande Iben Nagel Rasmussen che firma anche il testo, accompagnata in scena da due attori/musicisti Jan Ferslev e Kai Bredholm ed *Il castello di Holstebro* con Julia Varley, coautrice insieme a Barba che firma la regia di entrambi. Se per quest'ultimo la dimensione del sogno è l'elemento trainante che si sviluppa in un processo analogo allo *stream of consciousness* con una sola attrice in scena, *Itsi Bitsi* è decisamente più diretto. L'analisi lucida e sofferta della vita passata con il suo compagno Eik Skalo, il primo poeta *beat* a cantare in danese, è per Iben motivo di riflessione su quegli anni, costellati da grandi sogni, intensa attività politica, viaggi e droga. Con una profonda capacità di mettersi a nudo di fronte al pubblico e a se stessa, l'attrice percorre i momenti più salienti della sua vita partendo dalla fine degli anni '60 fino ad oggi, aiutata dai personaggi dei suoi spettacoli e dai ricordi.

Altri momenti di spettacolo sono stati dati dalla compagnia Laboratorio di Pontedera con *Fratelli di cani* tratto dall'*Antico Testamento* e da *Storie di Giacobbe* di Thomas Mann, con la presenza attoriale delle due bravissime sorelle Pasello, François Khan, Silvio Castiglioni e Stefano Vercelli per l'ottima regia di Roberto Bacci; da segnalare inoltre la presenza del Mayatnik Theatre che con il loro *H2O+4 Madames* hanno partecipato al Festival con un lavoro dove l'acqua è stata la protagonista. Senza testo e con costumi tradizionali le quattro attrici accompagnate dalla musica uzbeka eseguita dal vivo, hanno dato vita ad un lavoro di grande impegno civile e politico. Partendo dalla catastrofica condizione di siccità del lago d'Aral, il gruppo di donne russe ha trasportato in Europa una botte d'acqua proveniente dal suddetto lago, versandola per le strade del Paese dove lo spettacolo di volta in volta veniva ospitato. Con acqua sempre diversa, raccolta spontaneamente dalla gente del luogo per poter loro permettere una prossima rappresentazione (lo spettacolo ha girato 7 Paesi), il Mayatnik Theatre ha lavato strade tedesche con acqua francese e vie danesi con acqua svizzera e così via, coinvolgendo con notevole successo gli spettatori su una questione di pubblico interesse. □

PARTAGE DE MIDI A BENEVENTO

Spiritualismo e torbida sensualità sulla nave dei dannati di Claudel

VALERIA PANICCIA

PARTAGE DE MIDI, di Paul Claudel. Traduzione (fluente, moderna) di Roberto Buffagni. Regia (tersa) di Franco Però. Con Luca Zingaretti (bravo), Daria Nicolodi (vibrante), Franco Castellano (incisivo) e Mario Mazzarotto (persuasivo). Scene di Antonio Fiorentino, costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche di Antonio Di Pofi. Prod. Teatro Stabile di Parma.

Dopo il laboratorio e, per motivi indipendenti dalla volontà del regista, la rinuncia all'allestimento nella passata stagione, finalmente *Partage de midi* è andato in scena a Benevento Città Spettacolo. Sono passati quarantaquattro anni dalla prima e mitica rappresentazione, al Théâtre Marigny di Parigi, da parte della Compagnia Renaud-Barrault, e quattro da quella con Franco Parenti al milanese Pier Lombardo. Barrault adottò la versione per la scena del '48 e Parenti quella del 1905, la prima; Franco Però sceglie invece la terza, scritta da Claudel nel '49 dopo aver visto in scena il suo dramma, e commissiona la traduzione a Roberto Buffagni che ce la restituisce in modo scorrevole, lineare. Autobiografico, irrisolto scenicamente per alcuni ma capolavoro per altri, *Partage de midi* è dramma simbolico centrato sul contrasto tra spiritualismo e sensualità torbida, sublime e mondano.

Mesa, commissario di dogana, eroe divorato dalla passione che lo porterà alla morte, si imbatte su una nave in rotta verso l'Oriente, in Ysé, angelo-demonio, la moglie insoddisfatta del nobile e inconcludente De Ciz. Sulla tolda la donna incontra anche un amante, Amalric, che riscatena antiche passioni.

Franco Però concentra la sua attenzione sulla psicologia dei personaggi: i quattro protagonisti compiono un viaggio all'interno di se stessi. E se da una parte il regista accentua l'elemento visionario e morboso, dall'altra prende le distanze dal misticismo e dai toni solenni dell'autore. L'impianto scenografico di Antonio Fiorentino è raffinato e astratto: con lievi modifiche, un semicerchio ligneo circondato da ampie tele bianche diventa ora il ponte della nave (1° atto) ora il cimitero Happy Valley di Hong Kong (2° atto), ora la casa assediata degli indigeni (3° atto). Il quartetto degli attori è affiatato: Luca Zingaretti è un sensibile Mesa e la sua funebre allucinazione finale è un pezzo di bravura. Daria Nicolodi dipinge con vibrante capacità interpretativa i diversi stadi psicologici di Ysé: prima inquieta *femme fatale*, poi rassegnata e perduta. Franco Castellano è un incisivo ed estroso Amalric e Mario Mazzarotto un convincente nobilastro. □

PANORAMICA SUGLI SPETTACOLI D'ESTATE

DANZA: QUALCHE PEPITA IN MEZZO ALLA BIGIOTTERIA

Nella dilagante palude di una prevedibile commercialità sono stati pochi gli eventi da segnalare - Fra questi *Adieu a l'Italie* di Micha Van Hoecke, *La légende de Don Juan* di Jean Claude Gallotta e la rassegna *TorinoDanza*.

DOMENICO RIGOTTI



Chi ci salva dalla commercialità prevedibile, ripetitiva, mortale? È una domanda che torna a proposito dei festival estivi. Soprattutto da quelli di danza. Troppi, taluni decisamente inutili quando non dannosi per l'immagine stessa del settore. Anche nei mesi appena passati, magari messi in cantiere all'ultimo momento accattando di qua e di là dietro suggerimento di impresari di terz'ordine, non c'è stata località turistica o balneare, città o cittadina d'arte, che non s'è cimentata con una sua breve o meno breve stagione di danza, approfittando anche della calata in Italia di compagnie forestiere, le più dell'Est, leggi soprattutto dell'ex Unione Sovietica, nate magari per la tournée estiva. Per esempio: quante compagnie sotto l'insegna del Bolscoi sono circolate nella Penisola? La domanda non è superflua.

OMAGGIO A ROSSINI

Una pessima stagione, allora quella appena trascorsa? Erreremmo se si desse un giudizio così categorico. Tra tanta paccottiglia, tra tanta bigiotteria (anche *made in Italy*; ma è opportuno non far nomi, lo spettatore sa accorgersi da solo dei falsi brillii), qualche pepita s'è pur trovata. D'accordo, gli spettacoli degni di essere ricordati e certo anche di essere rivisti, magari con occhio meno distratto, nel corso della stagione invernale, forse si possono contare sulle dita delle mani, ma non sono mancati.

Sarebbe anche antipatico fare graduatorie ma tra i più autentici credo si debba subito mettere *Adieu à l'Italie* di Micha Van Hoecke che ha debuttato

al Ravenna Festival a Lugo di Romagna e poi, visto, con alcuni ritocchi, a Castiglione (uno degli angoli d'Italia dove si fa danza con vera passione) e dove pure è andato incontro ad entusiastiche accoglienze. È un balletto nato come omaggio al genio di Rossini nell'anno del Bicentenario. Non il solo, visto che dobbiamo mettere nel conto anche *Un petit train plein de plaisir* presentato a Pesaro stessa e trasmesso in prima mondiale anche da Raiuno. Una cosuccia però meno eccitante, anche se usciva dalle mani di Amedeo Amodio e dalla fantasia del musicista Azio Corghi, il quale ha rielaborato con una certa malizia e intelligenza certi *Péchés de vieillesse* dell'ineffabile Gioachino. A rendersene artefici, tre star molto popolari: Alessandra Ferri, Gheorghe Iancu e Julio Bocca. Giochi, amori, fantasie, tutto è stato tradotto dal bravo Micha, il più talentuoso dei coreografi usciti dalla fucina di Béjart, con un linguaggio moderno e brioso. Soprattutto, un balletto affettuoso e sereno costruito si direbbe con un taglio da Commedia dell'Arte. Ad insaporire la coreografia, già ricca di sorprese e con alcuni momenti da antologia (si veda con quale estroso gioco mimico è stata resa la sinfonia del *Signor Bruschino* e così quella del *Guglielmo Tell* con gli strepitosi ballerini del Ballett Théâtre l'Ensemble impegnati in prodigiose accelerazioni tra simboliche funi), la partecipazione infatti del formidabile gruppo di virtuosi vocali quali i Swingle Singers e l'innesto importante di un giovane danzatore-sassofonista di straordinaria bravura quale il tedesco Helge Musial.

Una nota positiva è però da spendere, anche se non proprio per tutte le sue proposte, per il Festival TorinoDanza, al suo inizio danneggiato,

ahimé, dal tempo inclemente. A farne le spese soprattutto l'affascinante *Requiem* mozartiano di John Neumeier, frutto salisburghese, portato al Parco Rignon (certo la sede non ideale per un interessante rassegna di danza: a quando anche un tendone?) dai meravigliosi danzatori dell'Hamburg Ballett. Opera esemplare, scritta con un lessico pulito e al tempo stesso inquietante e opera di una spiritualità autentica che dovrebbe circolare con la musica dal vivo nei grandi teatri d'opera. Alla sua sesta edizione, TorinoDanza ha fatto scendere in campo alcuni dei nomi più apprezzati della coreografia odierna da Maguy Marin a Ohan Naharin, che con il Balletto di Ginevra ha fatto sentire una forte goccia di cultura ebraica nella *post modern dance* americana; dal London Contemporary Dance al Balletto di Praga. Anche, molto gettonato, quel *The Last Supper at oncle Tom's Cabin* della premiata ditta «B.T. Jones», cioè il «balletto scandalo» dell'estate, anche se il polverone, cartaceo, in verità si è sollevato solo a Spoleto dove la danza, ahinoi, da anni non sembra aver più artigiani da leone.

ROCK PER DON JUAN

Il vero successo, a TorinoDanza, pare però l'abbia colto soprattutto, con il suo nuovissimo lavoro, il ragazzo terribile, o ex ragazzo terribile, della *nouvelle danse* francese. Vale a dire, il segaligno Jean-Claude Gallotta, coreografo dalla fantasia disordinata, ma anche spiritoso nella sua voglia di mandare all'aria le vecchie regole accademiche e di giocare audacemente con i grandi temi della vita e della letteratura. Un po' meno provocatorio forse con questa *La légende de Don Juan*, dove, lasciando filtrare anche una nota malinconica, la figura del celebre libertino veniva riletta in chiave quanto mai contemporanea. Don Giovanni (il bellissimo, magrissimo e magnetico Pascal Gravat disposto non solo a danzare ma anche a cantare, recitare e suonare il sax) diventando un divo del *rock and roll*, a metà tra un Holliday e un Presley, pronto però più a farsi spettatore degli amori altrui che a impegnarsi in prima persona.

Da segnalare, come il mercuriale Gallotta è stato messo anche al centro (sempre con *La légende*, ma anche con un pure inedito *Le solo des origines*) della rassegna roveretana Oriente/Occidente. Un festival che, giunto alla sua undicesima edizione, anche se con l'andar del tempo si è un tantino sfilacciato, ha cercato anche in questa occasione di non smarrire il suo intento originario, che è poi quello di presentare spettacoli che si pongano come momento di confronto e di scambio di culture appartenenti alle più diverse aree

geografiche e di pensiero. È avvenuto fin dallo spettacolo inaugurale dato dalla presenza delle Urban Busch Women, otto acclamate ragazze afroasiatiche arrivate per la prima volta in Italia le quali, guidate dalla coreografa Jawolle Willa Jo Zolar, si sono sbizzarrite con la loro danza iperenergetica, non certo nuovissima, a dar vita ad una serie di quadretti dai quali, anche in forma autobiografica, cercava di affiorare una certa tematica razziale. Nulla di energetico e di violento invece nello spettacolo proposto da Ris et Danceries. Anche perché si sa, l'affascinante gruppo francese diretto con grande passione e cultura dall'esperta Francine Lancelot è formazione che proietta tutti i suoi interessi nel passato, meglio a dirsi nella danza barocca del Seicento. *Zarandanzas*, in prima assoluta, un'antologia di danze di corte francesi e di altre danze più popolari spagnole, ne è stato l'esempio perfetto. Quanto al da noi sconosciuto gruppo, sempre francese, Castafiore, piovuto in mezzo a un profluvio di tango e tangueros (graditi dal pubblico, ma erano una novità?) sembra sia stato prescelto per la qualità divertente e bizzarra del suo modo di far danza (*Aktualismus* era il titolo in locandina). Bizzarria che non è mancata nella nuova coreografia della nostra Lucia Latour. A Rovereto tornata, dopo due anni, per dar vita a un balletto di natura, per così dire, ecologica: *Naturalmente tua*.

ERMETICA CAROLYN

La lunga estate della danza ha riportato in Italia anche Carolyn Carlson, questa volta alla testa degli scattanti e splendidi danzatori del Balletto di Helsinki. È scesa prima a Verona e poi a Roma. Nella capitale, a Villa Medici (preceduta da Trisha Brown, ma anche da Béjart; un Béjart questa volta ispirato da Pasolini, ma soprattutto dedicati ad esaltare le stupende qualità atletiche ed espressive di Sylvie Guillem) ha presentato *Settembre* (*Syyskuu*). A Verona, nel suggestivo scenario del Teatro Romano, *Agosto* (*Elokuu*). Due coreografie ancora una volta ricche di simbolismi e un po' ermetiche. Due lunghi viaggi nell'estate e nell'autunno della vita intessuti di allusioni oniriche e di visioni al limite del surreale, che forse non aggiungono nulla alla sua parabola artistica, ma al cui fascino non sappiamo resistere.

Sempre a Verona, e sempre al Romano, ma per la stagione dell'Arena dove quest'anno il balletto è stato sloggiato (vi tornerà l'anno prossimo con lo *Spartacus* di Grigorovic), si sono visti anche i *Ca-tulli Carmina* e i *Carmina Burana* di quel John Butler, oggi settuagenario, che negli anni Sessanta ebbe un momento di non effimera celebrità anche per via di un suo lessico arduo e originale (postgrahamiano), di cui il dittico su misura del bavarese Carl Orff fu felice espressione. Un lessico che oggi ci pare meno nuovo nell'epoca di Forsythe. Con questo non è mancato un successo rinnovato alla presenza dello stesso coreografo. Successo e plauso che in precedenza il pubblico veronese aveva già riservato al Tokio Ballet, compagnia che era già stata ospite alcune sere prima al Festival di Nervi. Senza vere sorprese questo. Ma a proposito: non doveva essere l'anno della sua rinascita?

In vetrina, al Parco Gropallo, soltanto cose di routine, se non anche modesti scampoli. E che dire della «novità assoluta» celebrativa (si giocava in casa) di Cristoforo Colombo? Il navigatore di Russillo non è parso nemmeno naviglio di piccolo cabotaggio. A vedere, sul palcoscenico tra i pini del Teatro Taglioni a veramente brillare sono stati soltanto i bravissimi danzatori dell'Australian Ballet, oggi fra le migliori compagnie esistenti sul versante del classico. Protagonisti di un *Gala Performance* e di una *Coppélia* presentata, è da crederci (era anche l'inaugurazione), per quella «commercialità prevedibile» alla quale ci si riferiva all'inizio. □

A pag. 80, «Adieu à l'Italie» del Ballet Theatre l'Ensemble.

CAROLYN CARLSON ALL'ESTATE VERONESE



Laggiù nell'assolato Midwest immagini di un'America mitica

EZIO MARIA CASERTA

ELOKUU (AGOSTO), testo e coreografia (pregnante originalità) di Carolyn Carlson. Luci (efficaci) di Claude Naville. Musica (adeguata e suggestiva) di David Yoken alle percussioni e di Mikko-ville Luolajan-Mikkola al violino, contrabbasso e piano. Costumi dell'Atelier del Kaupunginteatteri di Helsinki (anche produttore).

Forse una sorta di approccio privato ad una storia esemplata sui dagherrotipi ingialliti dell'oleografia ottocentesca è il punto di partenza delle sue «storie» (o azioni) scritte sulle tavole della scena per l'orecchio e per l'occhio.

Si snodano, emblemi di una realtà particolare (l'America o meglio il Midwest) rivissuta come memoria e consegnata a simboli mitici? L'opera d'arte forse, in questi casi, vuol essere un mezzo per «teorizzare» una società che può essere mutata con strumenti lirici. La poesia cala sul racconto, lo conduce per mano, gli dà fiato, forza, verità: «Dio si versa dentro la terra come una nuvola./Dio prende la sostanza, i contorni dell'uomo./e li mantiene, morendo, rialzandosi, camminando/dovunque c'è movimento». (Anne Dillard).

I personaggi — assolati o notturni — di questa scheletrata immaginaria città estiva (Elokuu-agosto) intridono nella coscienza, vi compenetrano, come una specie di geysir che — nella metafora — risale alla luce dopo aver percorso un lungo indotto oscuro provenendo dall'imponderabile fondo dell'inconscio. Sciorinano così, secondo un modulo espositivo «corruscante» (l'immagine è proposta come folgorazione) a scrittura «per cancellazione» dardeggianti grappoli di vegetazione umana e i congegni dei movimenti — resi meccanici — sembrano essere la «fabbrica tenebrosa del corpo» (*Elsa Morante*).

La sublimazione estetica di questo gioco caleidoscopico (il cui montaggio si perpetua per accumulo) s'incardina attraverso una serie di personaggi (in cui si legge una precisa visione teatrale del fenomeno danza) la cui dominante è l'iterazione del gesto.

Segni opulenti e oppositivi di questo itinerario, imbinariato in una doppia valenza sono da una parte e dall'altra: le nervose movenze dei tic facciali (che si dilatano poi agli arti e al busto); gli improvvisi slanci, le storpiature, i dondolamenti, le zoppicate, gli incespicamenti, gli incontrollati scatti dell'improvvisazione affatto free, i convulsi di respiro, la segmentazione costipata del gesto, che passa dalla tensione e fissità del corpo morto all'anchilosamento e allo snodarsi delle braccia e delle gambe e così via fino — caso opposto — al violento urlo fisico, al dilatamento, all'esplosione muscolare. L'*humour* sottile percorre come linfa tutta la planimetria delle arterie che fungono da collegamento di questo ordito su cui è intessuta tutta la storia narrata, spiatellata, a grandi linee, nel percorso d'una impossibile fuga dal proprio amato-odiato luogo nativo (*das heimatische Dorf*). È l'effetto — moltiplicato in mille suggestive, imprevedute visioni — ci resta dentro. □

IL VIDEOTAPE COME PRODOTTO ARTISTICO ORIGINALE

NUOVI MEDIA: UN VIDEO D'ARTE AD ALTO CONTENUTO DI DANZA

A Torino, a Napoli e a Riccione riusciti appuntamenti italiani con la videodanza dopo i successi d'Oltralpe dei premi Dance Screen e Video Danse.

ELISA VACCARINO



La stagione della videodanza, che è assai più nutrita di quanto si potrebbe pensare, quest'anno è cominciata a maggio, in parallelo al festival *Anteprima teatro*, voluto dall'assessorato alla Gioventù della città di Torino.

Durante un animato pomeriggio di *meeting* al Museo del Cinema, presso la sala del cinema Massimo (a fianco di un intenso ciclo di proiezioni a cura di Carlo Infante), ci si è interrogati su cosa sia questo strano ibrido, che è tale fin dal nome. Persiste in proposito un vecchio equivoco, cioè la confusione tra tv, televisione, e vt, *videotape*. Sono cose diverse, anche se possono certo andare a braccetto, in quanto a entrambe serve un *monitor* per manifestarsi.

Ma il *videotape*, come tale, al di là del fatto che venga o meno mandato in onda, è — e non bisogna stancarsi di affermarlo — un prodotto artistico per sé stante, con valori a sé.

E, nel caso della videodanza, la danza ne può essere spunto, materia, pretesto, sottofondo, occasione, ispirazione, ma a reggere il «gioco» è il *medium*, il supporto video; è sul piano del video che si può formulare un giudizio estetico, tenendo in giusto conto, in subordine, della componente danza.

Nel caso della tv, il che significa principalmente delle riprese di un balletto o di uno spettacolo di

danza a fini di teletrasmissione, il metro di giudizio cambia, perché si tratta qui di decidere, caso mai, della fedeltà del filmato alla *performance* di riferimento, dell'appropriatezza del lavoro di ripresa e regia per mostrare nel migliore dei modi qualcosa a chi non ha potuto o non può, se parliamo di una diretta, essere presente alla rappresentazione dal vivo. Il che non esclude certo proprie valenze artistiche, diverse però da quelle del video pensato come tale, come «video d'arte ad alto contenuto di danza».

La casistica dell'esistente offre comunque un ventaglio più che variato, all'interno del bipolarismo tv-vt.

Ne è testimone la più importante manifestazione in assoluto per la videodanza, vale a dire il premio *Dance Screen*, ospitato presso la Alte Oper di Francoforte (tenutosi nel passato giugno con 250 video iscritti), e organizzato da Imz, cioè dall'International Music Center di Vienna, associazione che ha lo scopo di far incontrare autori, realizzatori, produttori e distributori di questo particolare settore.

Per la miglior «ricreazione di una coreografia per la telecamera» il più alto riconoscimento è andato a *Rosa* di Anne Teresa De Keersmaecker, con la regia di Peter Greenaway; miglior «coreografia nata per il video» è risultata *Pull your Head to the Moon* sul tema dell'Aids; il premio per il miglior

«documentario» è andato a *Cage-Cunningham* di Elliot Caplan; nessun riconoscimento è andato stavolta alla «categoria sperimentale», mentre la più riuscita «registrazione di spettacolo» è stata giudicata *pH* del gruppo giapponese Dumb Type, che, in maggio, aveva vinto anche a Riccione Tv, il premio di video teatro fondato da Franco Quadri, che ha sempre avuto un occhio di riguardo per la videodanza, prova ne sia, in questa edizione, anche la segnalazione per *Scelsi Suite* della coreografa belga Nicole Mossoux.

Intanto, a Napoli, a fine maggio presso l'Institut Français Grenoble si è svolta la terza edizione, mediterranea, del *Coreografo elettronico*, organizzata da Marilena Riccio di NapoliDanza, accompagnata da una vivace tavola rotonda.

Senza alcun aiuto dallo Stato o dagli enti locali, ma con *sponsor* privati, soprattutto il Banco di Sicilia, e con una giuria al più alto livello (da Vittoria Otolenghi e Adriana Borgonovo della Rai, a Pia Kalinka, responsabile di *Dance Screen*, a Sylvie Artel, direttrice del gran premio *Video Danse* — per il '92 suddiviso in quattro sottosezioni con chiusura e *Palmarès* nel prossimo dicembre —, il più prestigioso premio d'Oltralpe, a Gerard Paquet di Châteauvallon, centro di residenze di registi e coreografi al fine di produrre vt di danza, a Carlo Infante), si sono esaminati più di 50 nastri e si è riscontrato come la produzione italiana sia in netta crescita quantitativa e qualitativa.

Premio senza distinzione di generi, *Il Coreografo elettronico* (di cui chi scrive cura la direzione artistica) ha ottenuto due risultati, scoprire nuovi autori — il primo premio è stato assegnato allo spagnolo *Detrás del viento*, produzione di esordio del team Blanca Calvo e Felix Cabeza — e offrire accesso ai prodotti nazionali in tv, in una apposita puntata della 15ª Maratona d'estate su Rai Uno, andata in onda il 19 settembre.

I vincitori di Napoli sono, poi, apparsi anche a Villa Medici, in luglio, nella ricca sezione videoelettronica (130 videocassette) del festival RomaEuropa, affidata a Colette Veaute e ancora a Carlo Infante.

E non c'è, ormai, festival di danza serio che non dedichi uno spazio al video, a quella «traduzione» dal linguaggio del corpo a quello del *frame*, che tanto può per l'invenzione di nuovi linguaggi — di rimando — anche in scena, per la diffusione della danza e per la conservazione di quanto di effimero c'è in essa.

A quando una videoteca nazionale, a quando un apposito fondo per la creazione e la memoria in video anche in Italia? □

Nella foto: «Terminal» di Joseph Chaikin, 1971.

DUE TESTI DI UGO RONFANI A FIUGGI

Concerti per attrici soliste alla ricerca di se stesse

Due testi di Ugo Ronfani, definiti dall'autore «concerti per attrici soliste», hanno concluso al Teatro Comunale, prima dell'assegnazione dei Premi Europa alle Fonti per lo Spettacolo, la terza edizione di FiuggiPlateaEuropa, il giovane festival diretto da Pino Pelloni che in una ventina di giorni ha proposto 15 spettacoli di prosa, 10 concerti e serate jazz. I due testi, accolti con vivo favore dal pubblico, s'intitolano *L'automa di Salisburgo* e *Una valigia di sabbia*; hanno la particolarità di riferirsi entrambi al mondo del teatro e sono stati interpretati, rispettivamente da Luigia Aristodemo e Livia Bonifazi, con la regia di Salvo Bitonti. *L'automa di Salisburgo* — che aveva già avuto una versione radiofonica — si regge sulla presenza invisibile e costante di Mozart e della sua musica. Con una confessione al rabbino della sua comunità ebraica una violinista americana spiega perché, in *tournee* a Salisburgo, aveva preso la decisione di abbandonare l'orchestra, rinunciare per sempre alla carriera e inoltre distogliere dalla musica, per la quale mostrava una inclinazione spiccata, anche il figliuolletto, ch'era ai suoi occhi quasi una reincarnazione di Mozart fanciullo.

Giunta a Salisburgo in un momento difficile della sua vita sentimentale ed artistica, la violinista è rimasta ossessionata dalla presenza, nella *hall* dell'albergo, di un automa che rappresenta una piccola scimmia in livrea seduta al cembalo, e che esegue, con le note di un carillon, un tema mozartiano di struggente bellezza. Scatta da questa ossessione il processo mentale della rinuncia alla musica, la coscienza che «non a tutti è dato di cantare e di suonare in gloria di Dio»: il resto del monologo, in forma di lettera-confessione inviata al rabbino, ha l'andamento di un «giallo» psicologico.

Una valigia di sabbia è un'altra confessione, ma al pubblico di un teatro di provincia, di una giovane attrice, al termine di una *tournee* nata male e finita nella delusione e nella stanchezza. La giovane attrice ha preso all'ultimo momento il ruolo di protagonista in *Suzanne Andler* di Marguerite Duras, ruolo che avrebbe dovuto interpretare una già affermata attrice tedesca venuta in Italia per lavorare, e vivere, con un celebre regista. Ma la prova della commedia era coincisa con la crisi professionale e sentimentale fra il regista e la sua attrice, che lo aveva abbandonato; e la giovane sostituita, seduta su «una valigia di sabbia», racconta la vicenda dopo l'ultimo spettacolo, fra gli echi del testo malinconico della Duras: storia di illusioni cadute, come nel *Gabbiano* di Cechov, di due destini di attrici scontratisi con la difficoltà di trasferire nella vita i fantasmi di una storia d'amore nata per la scena.

Il regista Bitonti ha accortamente moltiplicato il gioco di specchi fra la realtà e la scena, ricavando rifrazioni psicologiche dalle musiche mozartiane nell'*Automa*, e da frammenti della *pièce* della Duras nel secondo monologo. Luigia Aristodemo — giovane e sensibile attrice formata con Gassman e Fersen — ha affondato la nevrosi della violinista che «ripudia» la musica in un clima di sofferta malinconia, sullo sfondo di invernali memorie salisburghesi, mentre Livia Bonifazi — che abbiamo visto nella *Disputa* di Marivaux allestita da Castri, e che proviene dall'Accademia D'Amico — è stata molto convincente nel trascinare la sua «valigia di sabbia» nel deserto di illusioni teatrali. La *pièce*, dedicata alla memoria di Delphine Seyrig, si è avvalsa delle voci *off* di Anna Teresa Rossini, Luigia Aristodemo, Edoardo Siravo e Prospero Righelmi.

I premi Europa alle Fonti sono stati attribuiti a Massimo Castri e Pietro Carriglio per il teatro, a Marina Piperno, Luigi Faccini e Antonella Taccarelli per il cinema, a Stefano Munafo' per il cinema di produzione Rai, a Aprile Millo e Giampaolo Cresci per la musica, a Giuseppe Carbone e Iride Sauri per la danza, a Gigi Sabani per la televisione. *Marco Lambertini*

SCRITTURE DEL TEATRO A MANTOVA

Due mondi tra Virgilio e John Wayne

VALERIA OTTOLENGHI

Si è conclusa ai primi di settembre, con la seconda replica di *Oplà noi viviamo, fratelli di massa pensando Ernst Toller*, del Gruppo Riflessi, la seconda rassegna mantovana di spettacoli all'aperto Scritture del Teatro, che aveva preso il via a metà agosto con la prima italiana di *Genèse*, testo di Philippe Vialèles e Denis Llorca (sua anche la regia) ispirato alle molteplici visioni mitiche della creazione del mondo.

Altri titoli in programma sono stati *La cantatrice calva* di Ionesco messo in scena dal gruppo Teatès, regia di Michele Perriera, e *Don Sand Don Juan* con Valeria Moriconi, regia di Egisto Marcucci.

L'unico spettacolo prodotto per Mantova '92, manifestazione ideata e organizzata da Umberto

Artioli, Antonio Attisani e Francesco Bartoli, è stato *Virgilio d'autunno* della Compagnia Infidi Lumi, la cui presenza centrale è Stefano Tomassini che, oltre ad essere uno degli interpreti in scena, firma sia la regia che il testo, scritto insieme a Marzio Pieri.

Lo spettacolo, ospitato nella bellissima Piazza Santa Barbara, è breve, rigoroso, ricco di intenzioni, ma è andato forse smarrendo in parte il suo centro di tensione nel vasto spazio articolato, tra parole che rubava il vento, musiche ed alto volume e versi tradotti con il filtro di nuove suggestioni.

Da dove nasce la possibilità di far convivere Tiro/Virgilio con John Wayne? Se sulla carta è tutto comprensibile, con il parallelismo tra i due im-

peri (l'epica augustea e il western, Roma e l'America), a livello teatrale questo significato sfugge lasciando in evidenza soprattutto un sentimento di disordine nelle parole, nella musica e nello spazio.

O era quanto si proponeva Tomassini? Il caos — del resto organizzato con cura ed eleganza, con efficace teatralità — quale risposta alla quiete pacificante di un'ideologia unitaria, di un modello rassicurante di potere?

Le parole urlate da un prigioniero nella gabbia sospesa; il saluto per l'esilio, per la partenza in motocicletta... Melibee deve lasciare le ricche terre mantovane assegnate ai veterani dell'esercito. Ma anche Tiro non può trovare pace nella libera e serena vita pastorale.

«Tornerà l'Età dell'Oro»: Virgilio profeta?

Cosa canta però la ragazza di bianco vestita? Di «filosofi cialtroni» a cui non è più possibile credere.

Sul fondo, Atteone con le corna di cervo: il chiarore della luna, di Diana, ha esercitato il suo potere. Una Didone «alla Cocteau» racconta poi al telefono, alla sorella Anna, i suoi ultimi pensieri tra piccoli inganni e verità, prima del suicidio. La Sibilla lascia cadere foglie danzando al ritmo delle nacchere: «È il tempo di chiedere/di farsi dire il futuro, ecco/eccolo dio che arriva». Enea domanda di vedere il padre, e l'indicazione è per il ramo d'oro, simbolo della stessa poesia.

Ma forse è solo un'illusione, o il tempo ha tradito: perché i versi si frantumano e, pur nel ritmo, non si riesce a coglierne il senso. Ed è con divertimento ed ironia che Orfeo, come in un cabaret, incontra Ade: non resta ormai, nella totale incertezza del vivere e del pensare, che giocare con il passato per ricordare con nostalgia segreta il potere della poesia, che era anche quello di commuovere il re del mondo dei morti.

Virgilio d'autunno, capace di affascinare proprio nella complessità globale dell'evento, è stato applaudito a lungo, con sincera convinzione. *Valeria Ottolenghi*

NOTIZIE

Premio Idi '93: bando di concorso

ROMA - L'Istituto del Dramma italiano bandisce l'annuale concorso per opere originali di autori italiani. Dette opere dovranno pervenire in sei copie dattiloscritte e rilegate, alla sede dell'Idi — via in Arcione, 98 - 00187 Roma — entro il 31 dicembre 1992. Non sono ammessi testi già allestiti e precedentemente presentati ai concorsi dell'Idi. Sono esclusi adattamenti, rimaneggiamenti e riduzioni di opere teatrali, letterarie o cinematografiche preesistenti. I concorrenti si impegnano a cedere alla rivista mensile *Ridotto* il diritto di prima pubblicazione della loro opera vincente o segnalata. Per parte sua l'Idi si impegna a promuovere presso operatori teatrali pubblici e privati la conoscenza dei testi vincitori per il cui allestimento è previsto un contributo finanziario da parte dell'Istituto.

VENEZIA - Il Rotary Club di Venezia, nell'intento di portare un suo contributo alle manifestazioni nazionali in programma per il bicentenario della morte di Carlo Goldoni, bandisce il concorso a un premio di L. 5.000.000 (cinquemilioni) per una tesi di laurea di argomento goldoniano, che sia stata presentata e discussa negli anni accademici 1990/91, 1991/92 o 1992/93. Una copia della tesi, con annesso un certificato dell'Università comprovante la data dell'esame di laurea e il voto ottenuto, dovrà pervenire entro il 31 gennaio 1994. Per informazioni rivolgersi alla segreteria del Rotary (San Marco 4410, Venezia - tel. 041/5229112).

UNA NUOVA RASSEGNA DI CONFINE

Fra le luci del Nord a Madonna di Campiglio

ROSSELLA MINOTTI

Il festival parla mitteleuropeo. E non è solo una questione di confini. Siamo a Madonna di Campiglio, le stesse Dolomiti che resero felice di stelle alpine la principessa Sissi, stagliandosi su un azzurro da cartolina, sono un palcoscenico ideale. Perché non un festival? La domanda, retorica, se la sono posta gli ideatori della rassegna *Luci nel nord*, che hanno fortemente voluto un festival a 1.500 metri. Ci sono riusciti, complice l'Azienda di Promozione Turismo, grazie anche alla presenza di una deliziosa sala in stile *jugendstil*, il Salone Hofer, che in altri tempi ospitava i valzer

dell'imperatrice e di Franz Joseph. *Luci del nord* è stato il festival di Paolo Puppa, che tra i suoi molteplici ruoli — docente di storia del teatro, critico, saggista e drammaturgo — ha privilegiato il primo. E in tre serate ha offerto una lezione di spettacolo. Si è partiti dalla lettura animata di alcune novelle di Pirandello per passare poi al *recital*-lettura, al *recital* vero e proprio, infine allo spettacolo. Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice hanno parlato di *Matrimoni*, probabilmente pensando al loro che ha coronato, tre anni fa, un fidanzamento di venticinque anni. E lo hanno fat-

to con sentimento, *pathos* e umorismo, complici Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Ionesco.

Più cupi, determinati e scabri, Gaetano Marino e Susanna Costaglione. Il loro spettacolo *Il poeta e la musa*, su testi di Schnitzler e Bernhard, ha raccontato l'arte, il poeta e la sua musa, la donna. Bambola indifferente, più spesso crudele, la Costaglione ha contrapposto un monocorde ma sincero schematicismo formale alla più naturalistica interpretazione di Marino.

Uno spettacolo collaudato come il *Café Champagne* della compagnia Pupi e Fresedde diretta da Angelo Savelli ha chiuso, in una giusta atmosfera *fin de siècle*, questo breve esperimento estivo, che dalla prossima estate dovrebbe beneficiare di un munito *sponsor* e di produzioni a grande livello. Almeno lo spera il giovane e creativo direttore artistico Stefano Sechi, architetto e scenografo, che ha visto accendersi le *Luci del nord* con la promessa di una seconda e più massiccia edizione visto che a Campiglio, almeno il pubblico, non manca. □

IL PROGETTO ENTREZ DANS LA LÉGENDE

A Parigi duemila giovani scrivono il teatro di domani

CLAUDIO FACCHINELLI

Quattordici ragazze a piedi nudi, vestite di tuniche nere cinte da grossi cordoni, rievocano la leggenda della nascita di Cuchulainn, variazione irlandese dell'eroe nato da una vergine. La scenografia è spoglia, pochi ed essenziali gli oggetti scenici: alcune pietre, un bastone scolpito. I movimenti, ora concitati, ora lenti e ieratici, evocano il volo di stormi di uccelli, battaglie, corse su carri di guerra, vestizioni, riti di nascita e di morte, scanditi dai colpi di un tamburo, dal sibilo lacerante dei fischietti, dalle note di un flauto dolce, dalla morbida e avvolgente melodia di una ninna nanna veneta, contrappunto sonoro alle battute pronunciate tutte in francese.

Si tratta dello spettacolo realizzato da una classe dell'Istituto tecnico per il turismo Pasolini di Milano sotto la guida di Gianni Bissaca, e presentato a Parigi nel maggio scorso, nell'ambito del progetto *Entrez dans la légende*, un'iniziativa voluta e finanziata dal Comune di Parigi col concorso dei ministeri dell'Educazione, della Cultura, degli Esteri e della Gioventù, che ha consentito a duemila ragazzi di venti Paesi europei di incontrarsi e confrontarsi per tre giorni sul terreno della fantasia e dell'arte.

Il progetto è di Daniel Soria, un uomo di teatro con un passato nel campo dell'avanguardia, impegnato da tempo a promuovere e qualificare il teatro ragazzi; e l'idea portante è quella di utilizzare la pratica dell'arte nella scuola, come veicolo di approfondimento delle proprie radici e di scambio dei patrimoni culturali dei singoli Paesi, come catalizzatore dell'unità europea alla cui costruzione — questa l'intuizione di Soria — si può contribuire, oltre che attraverso l'abbattimento

delle dogane o all'equipollenza dei titoli di studio, coinvolgendo i giovani a livello emozionale e creativo.

La prima fase del progetto si è realizzata a partire dall'autunno dell'89, quando scolari e studenti di tutta Europa, dagli otto ai diciotto anni, sono stati invitati ad elaborare in classe e a riscrivere, sotto la guida di scrittori e poeti, i miti, le leggende e i racconti del loro Paese. Una giuria internazionale ha selezionato, tra le centonovanta opere presentate, le più significative, e di queste oltre una trentina sono state pubblicate a cura di Ges (Groupe d'encouragement au spectacle), l'organismo fondato da Daniel Soria dieci anni fa.

Rimescolando questi materiali scritti dai ragazzi di tutta Europa, le classi, durante lo scorso anno scolastico, li hanno adottati e adattati, trasformandoli, sempre sotto la guida di artisti ed operatori dello spettacolo, in ulteriori prodotti di elaborazione creativa.

Ne sono nate novanta creazioni, le più diverse per genere: spettacoli teatrali, video, *bande dessinée*, film d'animazione, produzioni plastiche o grafiche, opere radiofoniche. E anche successo che classi di nazioni differenti si siano collegate per realizzare, l'una la progettazione e la costruzione della scenografia, l'altra la messa in scena di uno spettacolo.

Una scuola di Wroclaw, in Polonia, ha presentato, in forma di pantomima, una sorta di metafisica parabola sui corsi e ricorsi della scuola, scritta da un liceo francese. Un istituto d'arte di Mosca ha allestito una gustosissima commedia musicale, basata su un testo spagnolo che riproponeva uno stralunato Don Chisciotte dei nostri giorni, ove la

lingua inglese, francese e spagnola si mescolavano a poche ed efficacissime parole russe, precedentemente spiegate con dimostrazioni mimiche. Un'altra scuola italiana, la media Manzoni di Milano, ha messo in scena una storia scritta da ragazzi tedeschi, che trasportava re Artù e Perceval nella Berlino di oggi.

A conclusione della rassegna, dopo una sorta di gigantesca caccia al tesoro e un *picnic* sui prati del parco delle Buttes Chaumont cui hanno partecipato i duemila giovani artisti, tra fumi colorati e spari di mortaretti è stata annunciata ufficialmente la terza e ancor più impegnativa fase del progetto, nel corso della quale il patrimonio di miti, personaggi e luoghi letterari, recuperato e rielaborato nella fase di scrittura, esportato, scambiato e fatto rivivere negli allestimenti teatrali, nei video, nelle opere grafiche, dovrà essere messo in comune.

Per raccogliere e coagulare in un'unica spettacolo musicale i contributi più suggestivi emersi dalle produzioni dei giovani, sono già all'opera il musicista Bob Geldoff e la scrittrice irlandese Nuala Ni Dhomnaill. All'allestimento dovrebbero partecipare tutte le scuole che si sono impegnate nelle prime due fasi del progetto, preparando, nel corso del prossimo anno scolastico, ognuna una propria sezione, che la regista Martine Rateau metterà insieme, in quindici giorni di prove, per presentare l'esito di questo sforzo collettivo nel giugno del '93, al palazzetto dello sport di Bercy: duemila giovani attori, di venti Paesi diversi, di fronte a un pubblico di oltre diecimila spettatori, per sognare insieme l'Europa. □

Convegno a Riccione sui piccoli palcoscenici

Piccolo è bello. Anche a teatro. Di fronte a una situazione della scena italiana caratterizzata dalla mediocrità e dalla ripetizione, i piccoli teatri (quelli, per intenderci, che hanno da 300 a 500 posti, spesso dislocati in provincia) appaiono come centri di salvaguardia della cultura teatrale, laboratori spesso capaci di indicare nuove tendenze e palestre di formazione del pubblico. I piccoli teatri meritano perciò l'attenzione

Epitalamio carducciano per le nozze di una teatrante

Il 13 settembre si sono celebrate a San Giorgio Canavese le nozze di Maricla Boggio, scrittrice, drammaturga, regista, e di Francisco Mele, psicanalista e sociologo. Agli auguri di parenti e amici — che anche noi qui rinnoviamo — si è aggiunto questo epitalamio carducciano, buffo e affettuoso, dovuto alla penna di un nostro uomo di teatro (non difficile da identificare), che la stessa sposa ha letto agli invitati nel giardino della sua casa.

Salve, o Piemonte! Qui di poggio in poggio
salta il camoscio e salta anche la Boggio
per l'allegria che il vel da sposa mette
tra le dentate scintillanti vette:
e giura di restar sempre fedele
al chiaro professor Francisco Mele.
A simiglianza d'Oberon e Titania,
d'Amore son caduti nella pania
una Divina del nostro teatro
e un cultor dell'inconscio tetro ed atro:
dunque Goldoni e Freud con diletto
veglino da guardiani il loro letto.

O sponsali mirabili e felici!
Son giunti d'ogni parte tanti amici:
e, ad officiare questa festa degna,
un vescovo persin, dalla Sardegna.
O buon Pastore, don Arrigo pio,
ascolta, te ne prego, il pensier mio:
se di Maricla tu sino al finale
resisti d'un di lei parto teatrale,
davvero non dovrà fare la fila
per succedere al trono di Woytla,
dato che non può dirsi una panzana

che la pazienza è gran virtù cristiana.

Salve, o Piemonte! A te con melodia
vada augurale la canzone mia
con un bel serto di rose e d'ibisco
per osannar Maricla con Francisco.
Salve anche a te, San Giorgio in Canavese,
pacifico ed intrepido paese
che subisti saccheggi ed invasioni
di Franchi, d'Ostrogoti e di Guasconi:
hai visto l'Unno, il Bàvaro e il Tedesco
torturare e rubarti il poco desco,
hai visto pestilenze e teste mozze.
E adesso vedi pure queste nozze.
Questo vuol dir che dopo tanti guai
il peggio, insomma, non finisce mai.

Ma il maligno poeta chiacchierone
qui volge la sua Musa in commozione
per inviare tanti abbracci e baci
da parte di due amici contumaci
che si firmano giù all'ultimo rigo.
Auguri immensi da Marcella e Ghigo.

□

della società teatrale, dei preposti al governo del teatro e di quanti debbono giudicare il lavoro scenico. È la constatazione di fondo emersa dal convegno *Piccoli teatri, una realtà emergente*, tenutosi a Riccione in occasione dell'assemblea annuale dell'Associazione nazionale Critici di Teatro. Realtà emergente, virtualità da sviluppare perché esiste ormai nel Paese una rete di sale teatrali perlopiù restaurate, spesso a regola d'arte (nelle Marche e nel Veneto, in Lombardia e in Toscana, nel Sud e nelle Isole) che aspettano soltanto di essere accortamente gestite e riempite di contenuti appropriati.

Esiste però una contraddizione di fondo. I piccoli teatri sono una realtà, si profilano i loro ideali contenuti, ma il sistema teatrale vigente è loro nemico. Le disposizioni ministeriali sono loro ostili, il credito teatrale li ignora, gli assessori dell'effimero ne sottovalutano la presa culturale, troppi incompetenti li gestiscono soltanto per meriti partitocratici.

Le difficoltà dei piccoli teatri, in una parola, sono speculari al dissesto del sistema teatrale. E dunque occorre anche qui — ha concluso il convegno dell'Anct — uno spirito riformista: confederarli, i piccoli teatri; mettergli a disposizione una circuitazione rispondente ai loro scopi, aprirli alla ricerca, alla nuova drammaturgia e alla scuola, farne i terminali attivi di una politica teatrale di chiusura su cui tornino ad impegnarsi gli Stabili. L'assemblea dei critici di teatro ha affrontato anche un ordine del giorno in difesa del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, minacciato di chiusura per mancanza di sostegni, ed ha eletto il nuovo direttivo composto da Giulio Baffi, Sergio Colomba, Gastone Geron, Giorgio Guazzotti, Paolo Petroni, Domenico Rigotti, Ugo Ronfani, Renzo Tian e Lamberto Trezzini (nuovo presidente). □

EXIT

ROMA - Gianni Polidori si è spento per un male incurabile a 69 anni. Allievo di Renato Guttuso, si era diplomato al Centro sperimentale di Cinematografia (scenografia) debuttando in teatro con Luigi Squarzina. Ha legato il suo nome a spettacoli di grande successo siglati da una scenografia pittorica e personale, mai gratuita e improvvisata o di maniera. Da ricordare Romagnola, Un cappello pieno di pioggia, Misura per misura (regie di Squarzina), Oreste, Affabulazione e I persiani (Gassman), Diario di Anna Frank (De Lullo), le due edizioni de Il potere e la gloria di Greene a San Miniato e, per il cinema, Bellissima (Visconti), Il cappotto (Lattuada), Le amiche (Antonioni), La sfida (Rosi) e La legge (Dassin). F.B.

BOLOGNA - Fabrizio Cruciani, cinquantunenne, professore all'università di Bologna, uno dei più importanti studiosi italiani di teatro, è scomparso in settembre, stroncato da un tumore maligno.

VARESE - Coreografo, già primo ballerino alla Scala di Milano, il cinquantenne Mario Pistoni è morto per ictus in agosto. Fu marito di Lillian Cosi.

MILANO - Era la maschera più bizzarra dei Gufi, il gruppo milanese di cabaret che diede alla scena italiana l'esempio di un genere restituito alla sua dignità drammaturgica eversiva originale. E originalissimo era Gianni Magni, una personalità forte, forte anche dei suoi difetti. A 51 anni, un infarto se l'è portato via: è caduto in

piazza del Duomo, così ha almeno avuto un buon fondale per la sua ultima scena. Milano non lo dimenticherà.

ROMA - Vittorio Sanipoli ci ha lasciato a 76 anni, stroncato da una malattia ai polmoni. Genovese, aveva esordito nella compagnia Spettacoli Gialli diretta da Romano Calò per poi passare a fianco di Mario Ferrari e Renzo Ricci, fino all'affermazione con registi come Guido Salvini, Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina in coppia con Laura Adani e Olga Villi, Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi.

ROMA - Massimo Mida Puccini, 75 anni, sceneggiatore, regista e critico, uno dei protagonisti del mondo dello spettacolo italiano, si è spento all'ospedale Pietralata. Il suo ultimo lavoro è stato l'adattamento del romanzo di Pratolini Cronache di poveri amanti.

MONTECARLO - All'età di 88 anni è deceduta Margherita Wallermann, grande regista d'opera e coreografa. Era nata a Vienna, ma aveva eletto Milano suo domicilio. Negli anni Trenta, approdò trionfalmente a Hollywood, ma preferì tornare in Europa, dove un incidente troncò la sua carriera di ballerina. Passò così alla regia: memorabili le sue messe in scena alla Scala e a Salisburgo. Fu amica di Richard Strauss, Luchino Visconti, Thomas Mann, Arturo Toscanini. Ha concluso la sua straordinaria parabola con una rappresentazione il 19 novembre 1990, nel Principato di Monaco, dove si era trasferita.



SI DELINEA IL PROGRAMMA DEL BICENTENARIO

ECCO COME GOLDONI RITORNERÀ FRA NOI

Il Comitato per le celebrazioni ha presentato a Venezia i risultati del suo lavoro e il ministro Boniver ha confermato l'impegno del governo - Quattro fasce di classificazioni dei progetti - Fra le iniziative, un festival e un convegno internazionale della Cee a Venezia, un colloquio in Sorbona, la ristampa dell'Omnia goldoniana, una tournée del Piccolo, spettacoli lirici, gli interventi dell'Eti e del Poligrafico, la mobilitazione di registi e compagnie e lo studio di attività all'estero - Punto nero, l'indifferenza della Rai.



Nel giugno scorso, a Venezia, il Comitato esecutivo per il Bicentenario Goldoni ha sottoposto all'esame del Comitato nazionale — nominato con decreto del ministro per il Turismo e lo Spettacolo — i primi risultati del suo lavoro, in base ai quali sembra possibile delineare in termini sufficientemente concreti, e con buona approssimazione, il programma d'insieme dell'Anno Goldoni. Alla riunione erano presenti Franz De Biase, vicepresidente del Comitato, Ugo Ronfani, segretario generale e coordinatore artistico, il presidente ed il segretario del Comitato veneto, Tesserin e Panciera, e i componenti dei due comitati. *Hystrio* ritiene di fare cosa utile pubblicando l'essenziale della relazione presentata dal segretario generale. Il Comitato esecutivo è stato poi ricevuto dal nuovo ministro per il Turismo e lo Spettacolo, Margherita Boniver, che ha ribadito l'impegno del ministro per il Bicentenario, e concordato le prossime scadenze di lavoro, fra le quali una riunione del Comitato nazionale in Venezia all'inizio dell'autunno.

I temi di elaborazione del programma, superiori al previsto, sono dipesi dalla necessità di garantire al Comitato esecutivo un minimo di autonomia operativa, dalle battute di arresto determinate dalle vicende politiche ed elettorali, dai preliminari contatti che era indispensabile prendere con gli organismi comunitari, con gli analoghi comitati sorti in Italia e all'estero, con i ministeri e le istituzioni della Cultura e del Teatro rappresentati nel C.N.; infine dagli indispensabili sondaggi delle proposte e dei progetti per il Bicentenario che sono andati elaborando i settori dello Spettacolo, dell'Università, dell'Editoria coinvolti istituzionalmente nelle celebrazioni.

Nell'incontro di giugno, mentre sono state riaffermate le linee portanti dell'Anno Goldoni quali erano state indicate nel discorso programmatico del ministro Tognoli pronunciato il 7 ottobre 1991 in Milano, si è dato atto alla direzione dello Spettacolo di avere riconosciuto e sostenuto il ruolo del Comitato. Nel momento in cui l'Anno Goldoni entra nella fase di concreta attuazione si considera opportu-



no — si legge nella relazione del segretario — insistere per una attivazione degli organismi governativi, della Presidenza del Consiglio, delle istituzioni teatrali, dei centri di ricerca e di studio e in particolare, al fine di conferire alle celebrazioni una indispensabile dimensione internazionale e una adeguata partecipazione popolare, del ministero per gli Affari esteri e della Rai.

Tale processo di attivazione diventa un preciso dovere a fronte della spontanea, confortevole mobilitazione degli ambienti del Teatro e della Cultura italiani per il Bicentenario. Mentre l'Università ha messo in programma tutta una serie di convegni, seminari e ricerche che richiedono adesso uno sforzo di coordinamento, gli organismi di produzione teatrale pubblici e privati — dal *Piccolo Teatro* di Milano diretto da una maestro della regia goldoniana come Giorgio Strehler, fino alle giovani compagnie dedite all'animazione teatrale nella scuola o nel territorio — hanno presentato tutta una messe di progetti Goldoni tali da coprire la domanda di un repertorio finalizzato al Bicentenario.

L'esame, la valutazione e la classificazione di questi progetti ha impegnato il C.E., che ha sottoposto i risultati del suo lavoro al C.N., dopo di che il ministero, e per esso il Comitato consultivo del settore Prosa, disporrà degli elementi indispensabili per orientare gli interventi a favore delle attività teatrali, con particolare ed evidenziato riferimento alla circolare 30 aprile 1992 n. 20.

Il C.E. è stato in grado di presentare al C.N. i risultati di questo lavoro di classificazione, condensato in schede e suddiviso, allo stato attuale delle valutazioni, in quattro categorie: 1) grandi progetti considerati prioritari per rilevanza culturale, garanzie di qualità e impegno produttivo; 2) progetti di sicura rilevanza, da sostenere ai fini della circuitazione interna ed internazionale; 3) progetti meritevoli di attenzione e patrocinio, da sostenere presso enti, istituzioni e strutture distributive; 4) progetti non ritenuti incompatibili con le finalità del Bicentenario e la cui esecuzione è lasciata ai proponenti.

Prima di delineare un calendario di massima delle manifestazioni (che sarà completato con ulteriori iniziative in fase di elaborazione), si indicano le manifestazioni e i progetti di rilievo che hanno ritenuto l'attenzione del Comitato.

In sede europea, la risoluzione in data 7 giugno 1991 dei ministri degli Affari culturali della Cee, ripresa il 14 novembre dello stesso anno, per un programma che favorisca nel '93 lo sviluppo del teatro in Europa; risoluzione che prevede la convocazione in Italia di una conferenza internazionale. Il ministero e il C.E. hanno preso in sede Cee gli opportuni contatti per inserire in tale programma il Bicentenario goldoniano e, in particolare, per proporre che la detta conferenza si tenga nell'ottobre del '93 in Venezia, come momento di sintesi della convegnistica goldoniana e come attenta, articolata riflessione sull'insieme delle questioni da cui dipende lo sviluppo del teatro in una Europa intesa nella sua integrità geografica.

Sul piano bilaterale, dei rapporti Italia-Francia (che acquistano particolare rilevanza nel caso di Goldoni), partecipazione al progetto *Les Italiens à Paris*, promosso dai ministri dei due Paesi, che prevede il 9 e 10 dicembre prossimi un convegno alla Sorbona, sulle figure e le opere di Rossini e Goldoni, ed uno spettacolo goldoniano

nella capitale francese. Tale iniziativa dovrebbe avere un corrispettivo in Italia, nell'autunno del '93 a Roma, o in altra località da stabilire, sul tema del *Viaggio in Italia*; e anche in tal caso sarà previsto uno spettacolo goldoniano di alto livello.

Sul piano, ancora, europeo il Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa promuove da Siviglia, in ottobre e nel quadro dell'Expo internazionale, una tournée goldoniana che si protrarrà per tutto il '93 e costituirà un importante contributo alle celebrazioni del Bicentenario.

Fra teatri pubblici italiani, organismi teatrali dei Paesi della Cee e i servizi della Comunità sono allo studio coproduzioni e scambi di spettacoli goldoniani. Tali scambi interessano particolarmente il Comitato veneto per il Bicentenario, anche in vista del festival goldoniano che rientra nei suoi programmi; e a questo proposito il C.E. si augura che l'assetto futuro dello Stabile veneto si compia in tempi e modalità tali da garantire al Comitato locale l'uso di uno strumento di produzione e di distribuzione teatrali adeguato.

Sempre a livello soprannazionale, è ancora prevista per l'autunno del '93 la produzione di un'opera multimediale ispirata a Goldoni nell'ambito del Progetto Caleidoscopio, su una base plurilinguistica che coinvolgerà l'Italia, la Francia e la Spagna.

Dall'inizio del 1993, per iniziativa del C.E. e in accordo con il ministero degli Affari esteri, gli Istituti italiani di Cultura all'estero, cominciando da quelli dei Paesi della Cee ospiteranno almeno due recitals goldoniani di cui si è occupato in fase ideativa il Comitato, e che saranno completati con conferenze o incontri fra studiosi, mentre nelle sedi a ciò disponibili saranno incoraggiate rappresentazioni di troupes italiane che abbiano predisposto in repertorio spettacoli da Goldoni.

Il C.E. ha chiesto inoltre alla Rai di proporre in seno alla Conferenza europea per la Radiofonia di Edimburgo la produzione e la diffusione in contemporanea e nelle varie lingue nazionali, la sera del 6 febbraio 1993, anniversario della morte del drammaturgo, di un'opera radiofonica ispirata alla sua vita; ma le trattative sono ancora in corso. Sono in via di definizione iniziative anche nel settore della Lirica, per ricordare il contributo determinante di Goldoni alla librettistica e le versioni musicali di suoi testi ad opera di musicisti coevi o posteriori. Sono passati in una fase avanzata di progettazione *L'Opéra di Lione* (con una riscrittura musicale dei *Bagni di Abano*, d'intesa con la Ricordi), *La Fenice di Venezia* (con *Gustavo I re di Svezia e Il mondo della luna*), il Teatro Lirico di Treviso (con le opere goldoniane di Malipiero e Wolf Ferrari), mentre l'Opera di Roma sembra disponibile per una coproduzione. Manca, invece, finora, il programma della Scala.

Resta da verificare l'intenzione della Regione Lombardia, o di altro promotore, di organizzare una mostra di scenografie goldoniane di respiro europeo, coordinata da Emanuele Luzzati, alla quale dovrebbe essere abbinato un concorso per allievi scenografi di Istituti di Belle arti: contatti sono in corso.

Resta da verificare, anche, la portata degli interventi nel Bicentenario della Rai-Tv, in seguito a contatti verificatisi tra il C.E. e la presidenza dell'ente. Più avanzata, finora, la programmazione goldonia-



na nel settore della radiofonia (integrale dei *Memoires*, riproposta di materiali di archivio, nuove registrazioni), mentre nel settore televisivo finora si registra soltanto una versione video dell'*Arlecchino del Piccolo Teatro*. Il C.E. ha ottenuto dall'ente radiotelevisivo la promessa di una messa a punto programmatica, non escluso l'uso dei satelliti. Si segnalano anche progetti goldoniani di emittenti private (intervento della Fininvest nel programma del Comune di Venezia per il Carnevale 1993; trasmissioni sul Bicentenario di Telepiù).

L'Etì, dal canto suo, sta attivandosi su alcuni progetti (fra gli altri, un treno o una «carovana» Goldoni) e con sostegni alla circuitazione di spettacoli goldoniani, d'intesa con gli organismi regionali. È allo studio del C.E. l'opportunità di affidare a una struttura abilitata e competente la messa a punto di «pacchetti goldoniani» (mostre itineranti, spettacoli per ragazzi, recitals e conferenze celebrative) destinati a rendere compartecipi delle celebrazioni, insieme ai grandi centri, anche le località minori della Penisola nelle quali risulti viva la memoria di Carlo Goldoni; ed è altresì in corso una programmazione coordinata e finalizzata dei contributi degli sponsor privati. Per il settore cinematografico, la fattibilità di alcuni progetti sottoposti all'esame del C.E. (segnatamente quello che propone la realizzazione di film *en plein air*, a Venezia, da opere goldoniane) ha fatto oggetto di contatti con l'Istituto Luce e la Rai-Tv, mentre per la produzione di Video sono stati interessati lo stesso Istituto Luce, i servizi culturali della Presidenza del Consiglio e il competente settore del Poligrafico dello Stato.

In campo editoriale è stato raggiunto un accordo per la stampa, da parte dell'Editore veneto Marsilio, di una *Omnia* goldoniana (alla cadenza di un volume al mese, per dieci anni), sulla quale veglierà un Comitato scientifico. E questo senza escludere l'avvio degli studi per una nuova revisione critica dell'intero corpus goldoniano. La Casa Goldoni di Venezia — la cui sistemazione è stata promessa dal Comitato veneto — e l'Università agli Studi di Firenze hanno allo studio dal canto loro, in accordo con aziende dell'Informatica, progetti convergenti per un Archivio Goldoni elettronico.

Sono acquisite, sempre in campo editoriale, altre iniziative dell'Editoria privata, la pubblicazione di due Annuari goldoniani (in apertura e a chiusura del Bicentenario) a cura del C.E. e la probabile stampa di un manuale didattico per introdurre fra gli studenti ed i giovani in generale una corretta conoscenza del teatro di Goldoni.

Contatti sono stati presi con l'Etì e l'Agis affinché il repertorio goldoniano trovi spazio nelle attività del Teatro ragazzi, mentre è allo

studio un Festival di burattini e marionette su canovacci goldoniani con sede a Muggia o a Cervia.

Infine, accordi con il Poligrafico dello Stato hanno permesso di prevedere una emissione filatelica, il conio di una medaglia commemorativa e forse di monete, una ristampa anastatica dei *Memoires*, edizioni di stampe d'epoca.

Dopo avere ancora ricordato che l'esame analitico delle schede che il C.E. ha ricavato dalla massa dei progetti pervenuti gli consentirà di completare il quadro delle iniziative allo studio o in fase di esecuzione, e che il Comitato veneto sta procedendo dal canto suo, in accordo con il C.E., alla realizzazione di un suo programma che vede coinvolti gli enti di territorio, è stato indicato nell'incontro di giugno questo primo calendario di massima.

Autunno 1992 - In coincidenza con l'apertura della Stagione di Prosa, e in occasione di una convocazione del Comitato nazionale in Venezia, indicazioni ufficiali sul programma dell'Anno Goldoni.

Febbraio 1993 - Conferenza stampa, da parte del ministro T.S., per la presentazione dell'Anno Goldoni, in Italia e all'estero, e dell'Annuario che li contiene.

6 febbraio 1993 (Ricorrenza della morte) - Momenti celebrativi in tutti i teatri, alla Radio e in Tv. Particolare solennità ed ampiezza delle manifestazioni a Venezia, Roma e Milano. Festa per Goldoni al Piccolo di Milano, secondo il programma predisposto da Giorgio Strehler (*Baruffe Chiozzotte*, *Arlecchino* e *Memoires* in contemporanea). Avvio alle manifestazioni culturali previste dal Comitato milanese. Esposizione del Comune di Milano. Rai-Tv, rete due: trasmissione dell'*Arlecchino* strehleriano in alta definizione. Nell'ambito del carnevale di Venezia, spettacolo goldoniano a cura del Teatro Stabile Veneto, cartellone goldoniano della Fenice, iniziative della Biennale e, nel territorio regionale, spettacoli di Goldoni a cura delle compagnie locali. Partenza, da Venezia, del treno o della «carovana» Goldoni.

Marzo-Maggio 1993 - Intensificazione della programmazione di spettacoli goldoniani nei grandi centri e in tournée, in base ai progetti annunciati (vedi schede) da VenetoTeatro, da altri Stabili, dal Bellini di Napoli, dal Niccolini di Firenze, dall'Auda, dalla Compagnia Attori e Tecnici, dalla Plexus, da registi come Patroni Griffi, Squarzina e De Bosio, da attori come Mauri, De Carmine, la Malfatti, etc. Programmazione goldoniana dei Teatri Lirici impegnati nelle celebrazioni. Prima tranches di convegni e seminari universitari.

Giugno-Agosto 1993 - Goldoni in Festival: spettacoli straordinari di Goldoni nelle rassegne d'estate, con iniziative convegnistiche (Verona, Ville Vesuviane, Taormina, Benevento, Montegrotto).

Settembre 1993 - «Goldoni nostro contemporaneo»: rassegna di testi di autori contemporanei ispirati a Goldoni, in collaborazione con l'Idi e la Rai, chiamata a diffondere le opere risultate migliori. Mostra-concorso di scenografie goldoniane, a Milano e/o a Venezia (itinerante).

Ottobre 1993 - Festival internazionale goldoniano a Venezia d'intesa con il Comitato veneto (previste la presenza della Comédie Française e trasferte in altre città). Convegno internazionale bipartito (conclusioni su Goldoni, questioni del Teatro d'Europa) come da Risoluzione dei ministri per gli Affari culturali della Cee, in Venezia.

MANIFESTAZIONI ALL'ESTERO

9-10 dicembre 1992 - Giornata goldoniana nell'ambito del progetto *Les italiens a Paris*, e spettacolo italiano su Goldoni.

6 febbraio 1993 - Celebrazioni via etere a cura delle Reti radiofoniche europee. Recitals e conferenze su Goldoni a cura di Istituti italiani di Cultura: questi progetti di interventi all'estero sono stati illustrati, presente il ministro Vattani, direttore generale per gli Affari culturali alla Farnesina, ai direttori e ai funzionari degli Istituti italiani di Cultura all'estero riuniti a Perugia, dal segretario del C.E. Ugo Ronfani. Tournée all'estero (iniziata a Siviglia nell'ottobre '92) del *Piccolo* di Milano, con le *Baruffe*. Altre tournées di compagnie italiane pubbliche o private (Castri, Patroni Griffi, De Bosio, Squarzina, Cecchi, Ardenzi, etc.).

Date da definire - *I bagni di Abano* all'Opéra di Lione. Diffusione della coproduzione Italia-Francia-Spagna *Caleidoscopio*, di ispirazione goldoniana. □

A pag. 86, da sinistra a destra, Gianna Giachetti, Mario Valgoi, Wanda Benedetti, Stefania Felicioli e Michela Martini nei «Rusteghi». A pag. 87, da sinistra a destra, Blas Roca-Rey e Giulio Bosetti nella «Bottega del caffè»; Goldoni avvocato in una stampa del '700. In questa pagina, Renata Zamengo in «Una delle ultime sere di Carnevale».



I PROGETTI EDITORIALI DEL BICENTENARIO

DIECI ANNI DI LAVORO PER L'OMNIA GOLDONIANA

Assistita da un comitato scientifico e con il patrocinio del Comitato per le Celebrazioni, la Marsilio di Venezia si è impegnata a ristampare tutta l'opera del Veneziano - Frattanto gli studiosi continueranno le loro ricerche.

UGO RONFANI

Anni Trenta; bisognava ostentare il genio della stirpe e Goldoni figurava fra gli autori «obbligatori». Il professor Bitetto, Dio l'abbia in gloria, entrava in aula con in mano un libretto adorno di una stampa settecentesca. Era l'avviso che ci toccava un'ora di lettura della *Locandiera*. Ed era un doppio spasso. Intanto perché il professor Bitetto, uomo del profondo Sud come il nome indicava, presentava una spiccata rassomiglianza con Paolo Villaggio ma si sentiva impegnato in una lettura corale, e veneta, e non si peritava di essere anche Mirandolina, di cui rendeva falsetti, civetterie e languori. E poi perché Goldoni era Goldoni; sopravviveva perfino a quella lettura tanto volenterosa quanto sgangherata e il risultato, miracoloso, era leggerezza e allegria: un'ora di sereno nell'atmosfera grigia di quel tempo di guerra.

Il fantasma buono del professor Bitetto mi è riapparso davanti mentre un *parterre* di studiosi di Goldoni era riunito in Venezia, a Palazzo Braschi, per discutere con un editore veneto intorno alla ristampa della *Omnia goldoniana*; e questo nel quadro del programma per il bicentenario — 1993 — della morte dell'autore della *Locandiera*.

Il direttore della Casa Goldoni, professor Mangini — il quale, a furia di frequentare il suo Autore, è diventato la quintessenza della saggezza arguta — aggiungeva alle validissime ragioni da altri dette (il bisogno di letture goldoniane aggiornate da parte dei teatranti, la rarefazione dei residui delle edizioni del Comune di Venezia e della Mondadori ricavate dalle fatiche dell'Ortolani e la inaccessibilità finanziaria dei depositi nelle librerie antiquarie: quelle edizioni Bettinelli, Paperini, Pitteri, Pasquali e Zatta curate dallo stesso drammaturgo) un altro motivo a favore della ristampa: ed era l'opportunità di reintrodurre, senza più retorica patriottarda, la grande commedia umana del Veneziano nelle aule inquiete o demotivate della nostra Scuola.

È proprio a tal proposito che la bizzarra *Locandiera* del professor Bitetto — non meno pittoresca di quella *en travesti* dell'ultimo Proietti — s'è fatta avanti nella memoria, in-

INCONTRI PROMOSSI DAL MINISTRO BONIVER

I lavori del Comitato per l'Anno Goldoni

Si è tenuta in Venezia, presso la sede della Giunta regionale del Veneto, la seconda riunione del Comitato nazionale per le celebrazioni del secondo centenario della morte di Carlo Goldoni, avvenuta in Parigi il 6 febbraio 1793. La prima si era svolta a Milano il 7 ottobre dello scorso anno alla presenza del ministro del Turismo e Spettacolo, Carlo Tognoli.

La riunione di Venezia è stata presieduta dal vice presidente del comitato, Franz De Biase, con la partecipazione del segretario generale e coordinatore Ugo Ronfani, i membri dell'esecutivo nazionale Loglio e Messina, l'ambasciatore Vattani per il ministero degli Esteri, rappresentanti della Presidenza del consiglio e del ministero per l'Università, il vice direttore generale dello Spettacolo, Liggeri, Nicola Mangini per Casa Goldoni, il critico teatrale Gastone Geron, Siro Ferrone, il segretario generale del Comitato promotore veneto, Vittorio Panciera.

I lavori, aperti dal saluto dell'assessore alla Cultura della Regione Veneto, Carlo Alberto Tesserin, hanno avuto per oggetto i progetti presentati al Comitato nazionale e al Comitato veneto; il segretario del Comitato veneto ha anche illustrato i termini di intervento della legge approvata dal Consiglio regionale, che stanziava tre miliardi per iniziative connesse alla celebrazione.

Dopo l'introduzione del vice presidente De Biase e le relazioni di Ugo Ronfani e Cristina Loglio, importanti contributi sono stati recati, in particolare, dall'ambasciatore Vattani per gli scambi con l'estero alla luce del valore internazionale del grande commediografo, dalla presidenza del Consiglio per la realizzazione di filmati, videocassette, spots, dal ministero per l'Università per quanto riguarda gli studi goldoniani ed i teatri universitari, dal professor Mangini sul ruolo centrale di Casa Goldoni come archivio goldoniano e sulla prossima edizione del vocabolario goldoniano, redatto dal compianto Gianfranco Folena.

Fra il Comitato nazionale ed il Comitato veneto si è anche convenuto di attuare ulteriori confronti e momenti di coordinamento fra i progetti, nell'ambito di uno spirito di collaborazione che finora è stato intenso e produttivo: oltre 100 sono infatti i progetti presentati a livello nazionale e circa 60 nel Veneto, così da far ritenere necessaria una precisa selezione. Tutti gli intervenuti hanno infine convenuto sulla necessità di presentare i lavori fin qui svolti al ministro per il Turismo e Spettacolo perché confermi l'interesse e l'impegno del Governo a dare adeguato risalto alle celebrazioni goldoniane, anche attraverso precise assicurazioni sulla disponibilità di specifici fondi e sulla priorità del programma goldoniano nell'attribuzione di quelli istituzionali. Il ministro Margherita Boniver, che presiede il Comitato nazionale, ha già promosso tre riunioni con il Comitato esecutivo e quello veneto, allo scopo di dare ulteriore impulso alla realizzazione dei progetti. □

sieme a quei numi tutelari fra le due guerre, come Simoni o D'Amico, che erano riusciti ad inserire la sublime ciacola goldoniana in una Scuola tutta «libro e moschetto».

SCUOLA LATITANTE?

Se, come spero, l'addetto stampa del nuovo ministro della Pubblica Istruzione vedrà questo articolo, sappia e segnali per favore che gli studiosi di Goldoni non capirebbero una latitanza della Scuola italiana (c'è già la Rai, al riguardo, che non scherza...) davanti alle celebrazioni del '93. Liberato dal goldo-

nismo di maniera, depurato da moine, smancerie e birignao vernacolari, riproposto nella sua gioiosa vitalità e nelle sue segrete malinconie come comprensione del «vero umano», Goldoni è e resta — come Jan Kott diceva di Shakespeare — un nostro contemporaneo. Anzi: un italiano contemporaneo. Meglio ancora: un europeo contemporaneo.

Dunque, una riedizione per il Bicentenario che non sia soltanto celebrativa o, peggio, commemorativa, che non abbia la presunzione di risolvere con un colpo di bacchetta magica la questione certamente aperta di una rifondazione filologica e critica degli

studi goldoniani (rifondazione che non potrà prescindere dalle auree acquisizioni degli Ortolani e dei Baratto, dei Folena degli Zorzi e dei Mangini ma, anche, da quell'archivio elettronico previsto per l'anno Goldoni), ma che metta a disposizione della società teatrale, dell'università, delle biblioteche e del mercato librario, agili e nello stesso tempo rigorose pubblicazioni concepite come il meglio, allo stato attuale della ricerca, dell'analisi critica del corpus goldoniano. Con un carattere di completezza, il più possibile sistematico; laddove iniziative editoriali recenti sono state tutte, più o meno, limitate e frammentarie.

Così è stata concepita la *Omnia* goldoniana per il Bicentenario. Che è destinata a non esaurirsi, ovviamente, nell'arco delle celebrazioni, ma avrà il respiro di un'impresa decennale. Al ritmo di un volume al mese per ogni opera (ma taluni potranno raggruppare più testi minori, come i libretti d'opera) tanto ci vorrà — un decennio — per riproporre l'integrale del prolifico Veneziano. E resteranno da ripubblicare ancora i *Memoires*, di cui si sarà stampata una anastatica a cura del Poligrafico dello Stato, mentre Strehler trarrà da una sceneggiatura per una serial televisivo mai realizzato (misteri Rai...) una versione teatrale dell'autobiografia (affabulatoria anzichè) di Goldoni.

Edizioni accurate ma non pedantesche affidate di volta in volta ad un curatore non necessariamente italiano, visto che esistono anche goldonisti di valore anche fra gli stranieri, possibili contributi integrativi di altri esperti accanto al responsabile dell'edizione; una cura costante per le varianti e le rielaborazioni (con una preferenza per le versioni più vicine alle prime rappresentazioni, considerato che Goldoni è prima di tutto uomo di palcoscenico); saggi storico-critici che ricostituiscano la fortuna dei testi nel tempo presso teatrali, studiosi e pubblico (il che vorrà dire colmare molte lacune di una ricerca non più sistematica dopo il 1922); queste le caratteristiche che un comitato scientifico voluto dall'editore — che è la Marsilio — e dal comitato Goldoni hanno messo a punto in quell'incontro a Venezia. Per consentire due letture — una più diretta, l'altra specialistica — è stato ipotizzato per gli *ipertesti*, ossia per le opere più rielaborate, un supporto informatico che proponga in video lo studio delle varianti. Saranno utili, al riguardo, i contributi della ricerca che il giovane filologo Luca Toschi conduce a Firenze, con l'Ibm, in vista dell'archivio elettronico Goldoni.

Resta ancora da dire che la Marsilio — la quale sarà doverosamente incoraggiata nella diffusione del «tutto Goldoni» presso enti e organismi istituzionalmente interessati alla vasta e coraggiosa impresa — ha promesso prezzi di vendita contenuti, una moderna strategia diffusionale e un piano editoriale particolareggiato per il prossimo autunno, tanto che i primi volumi escano nel '93. Si son messi a disposizione dell'impresa, nel comitato scientifico, Mangini, Ferrone, Strehler, De Michelis, Pizzamiglio, Romagnoli, Pieri, la Angelini, Della Palma, Davico Bonino, Gastone Geron, Raimondi, Alberti, Toschi e altri ancora. Le buone volontà sono mobilitate; il resto dipenderà dalla risposta della società teatrale, del mondo della cultura e degli organi preposti al governo del teatro. □



Festival-concorso a Livorno per compagnie goldoniane locali

GIORGIO FONTANELLI

Città gloriosamente «goldoniana» — e non tanto per aver offerto materia e ambienti alla trilogia sulla villeggiatura, quanto per aver qui ospitato, nello «stanzone dei remolari» promosso a Teatro di San Sebastiano, quella replica de *La donna di garbo* che confermò nel Goldoni la bontà di una vocazione e di una riforma — Livorno non poteva sottrarsi all'appuntamento del bicentenario. Così, la Gestione Teatri Lippi ha pensato di utilizzare al meglio questa scadenza, trasformandola in una sorta di volano che mettesse in opera energie e ambizioni di tutte le compagnie anche minori operanti nel territorio, invitandole a una sfida sul tema «Goldoni e la Commedia dell'Arte».

Ne è nato così un Festival-concorso che ha visto avvicinarsi ben nove gruppi: «Dietro il sipario» con *Gli innamorati*, «La mansarda» con *Smascherando*, «Duse-Arti dello Spettacolo» con *Recitiamo?... Cos'altro possiamo fare?*, «Pravda» con *I villeggianti*, «Spazioteatro» con *La Locandiera*, «Quikkuokkua» con *Il ventaglio*, «Isola del teatro» con *La bottega del caffè* (ed. Fassbinder), «15 febbraio 1901» con *Forse memoires*, «L'Asinello» con *Il cavaliere e la dama*. S'è trattato d'un omaggio estremamente variegato, legato alla storia e alle vocazioni più diverse, seguito comunque dal pubblico con indifferenziata attenzione. E in effetti ciò che s'è visto, mediamente meritava tale attenzione — se non altro per la incredibile, e forse poco goldoniana, seriosità che ha prevalso un po' in tutte le impostazioni registiche. Di conseguenza, è saltata ogni ipotesi di raccordo fra il Nostro e la follia subalterna della Commedia dell'Arte. Né tale seriosità ha sollecitato — com'era lecito aspettarsi — ad avventurarsi verso un men frivolo e conosciuto Goldoni, magari quello che una volta si sarebbe detto impegnato; come ne *Il Feudatario*, per esempio.

Selezionate comunque quattro valide compagnie, queste si sono avvicinate sul palcoscenico del Teatro Gran Guardia davanti a una giuria composta di esperti e di spettatori — e qui ha largamente e meritatamente prevalso il gruppo «Duse-Arti dello spettacolo» diretto da Pietro Cennamo. Suo era anche il testo, nel quale si immaginava che, dopo una ipotetica catastrofe atomica, due ragazze si trovassero chiuse nel magazzino di un teatro nel quale, fra l'incubo e il sogno, si domandano appunto: «Recitiamo?... Cos'altro possiamo fare?» E così vien fuori Goldoni; e magari Duclos; e il Müller di *Quartet*. Ma il rapporto fra le due giovani si scopre abbastanza ambiguo, e il gioco diventa presto melodramma, e il melodramma tragedia, appena l'una delle due si accorge che l'isolamento totale dal mondo non le garantisce affatto il monopolio e la gestione dei pensieri, e delle nostalgie, dell'altra, cioè dell'ultima libertà che le è rimasta. E già tutto pareva previsto nell'ottima, piranesiana, scenografia di Patrizia Tonello. Il festival si è chiuso in un'atmosfera naturalmente conviviale, cui però non è mancato il momento della riflessione, in un mini-convegno sull'attività dei gruppi teatrali minori, sul loro destino e la loro collocazione, pilotato dal professor Mastropasqua dell'Università di Pisa e dalla scrittrice Eva Franchi. □

SCENE IMMATERIALI

REALTÀ VIRTUALE: UN VIAGGIO FINO ALLA FINE DEL MONDO

CARLO INFANTE



Avete presente il film *Terminator II*? Bene. Quegli effetti speciali mostrano mirabilmente come l'immagine di un personaggio simulato da un computer possa interagire con gli attori «reali», fatti di carne ed ossa. Quel *cyborg-killer* dal corpo liquido è proprio una creatura «immateriale», generata dal calcolo di un computer grafico avanzato, eppure è lì, presente, credibile. Ne è passato di tempo da *Tron*, uno dei primi film ad utilizzare immagini computerizzate, bellissimo e *naïf* nella sua odissea elettronica dentro i *microchips* di un calcolatore. Ciò che rende «speciale» un effetto oggi non è più la sua artificialità mirabolante ma al contrario la sua simulazione sempre più vicina alle cose reali, fino alla mimesi, fino al punto di non riuscire più a distinguere cos'è concreto da cos'è immateriale, appunto.

TOCCARE LE IMMAGINI

Dicevamo che l'immagine al computer riesce ormai a simulare le immagini vere ma il salto di qualità più importante sta nell'interagire con queste simulazioni: non solo nel vedere qualcosa che non c'è (perlomeno nello spazio reale) ma nel fare accadere qualcosa che non esiste.

È un po' quello che accade con i videogiochi, così raffinati alcuni da trasportare il giocatore in un'altra dimensione.

Con i *joystick* si può manovrare facendo reagire l'immagine al computer, trasformando lo scenario grafico e navigandoci illusoriamente dentro, basta immedesimarsi un po' nella figurina stilizzata che saltella da un trabocchetto ad un altro, ed il gioco è fatto.

Questo approccio crea una cosiddetta funzione di «interfaccia» con il computer che in altri modi si pratica ordinariamente anche con i

mouse che vengono usati per operare sui normalissimi personal computer.

Ed è proprio su questo fronte dell'interfaccia tra l'uomo e la macchina che si sta registrando una rivoluzione clamorosa.

Si chiamano *realtà virtuali*, se ne sta parlando molto, e se ne è già scritto più di un anno fa in questa rubrica, ma il fenomeno dilaga e anche in *kermesse* teatrali come il Festival Romaeuropa, per la rassegna *Mondi riflessi*, ci sono state occasioni per presentarle, per toccare con mano.

Ma le *realtà virtuali* non possono essere considerate solo come un *gadget* tecnologico per meravigliare.

Sono l'invenzione che nei prossimi anni contribuirà a trasformare in modo decisivo il nostro rapporto con le macchine di simulazione, con i computer.

Persino Elemire Zolla, uno dei più grandi studiosi delle «meraviglie della natura» (importantissime le sue opere sull'Alchimia e sui «sincretismi», sugli «universi immaginali») in un libro uscito per Adelphi dal titolo emblematico, *Uscite dal mondo*, arriva ad affermare che «si è venuta preparando la prima innovazione decisiva a partire dalla rivoluzione industriale...».

E ancora, nel primo capitolo su *Il futuro alle soglie*, dichiara con entusiasmo: «...introducendo all'avventura sciamanica virtuale, gli occhiali magici mostreranno la natura illusoria d'ogni realtà, la sua scambievolezza, la sua sostituibilità e faranno quindi accedere o molti o pochi al massimo fine, la liberazione».

Ma cosa saranno mai questi «occhiali magici» di cui parla entusiasticamente Zolla?

MACCHINE PER SOGNARE

Si riferisce al *Headmounted goggle*, il «casco stereoscopico» che permette attraverso due piccoli visori a cristalli liquidi calzati come degli occhialoni di vedere, con una forte illusione «stereoscopica» appunto, uno scenario grafico trasmesso da un computer.

Dei sensori applicati al casco fanno reagire con lo spostamento della testa l'ambiente secondo il proprio punto di vista dando l'impressione «reale» di abitare quello spazio virtuale.

Con un particolare guanto (*data glove*) o con un *mouse* o un *joystick* (simili a quelli utilizzati per i videogiochi) si può interagire di più con il programma di simulazione, muovendosi o addirittura affermando oggetti presenti nello scenario computerizzato.

Pensate che il sistema *Virtuality* prodotto dagli inglesi della W Industries (e distribuito in Italia dalla R&C Elgra) permette attraverso un *touch glove* di ottenere, dopo aver afferrato «virtualmente» degli oggetti nell'ambiente grafico, una sensazione tattile grazie ad un piccolo sistema pneumatico collegato al computer con fibre ottiche.

Le *realtà virtuali* (o *realtà artificiali* come le definisce Myron W. Krueger, pioniere di queste ricerche da più di vent'anni, le cui teorie sono state appena pubblicate dalla Addison-Wesley in un testo finalmente esauriente) potrebbero essere quindi tranquillamente definite «macchine per sognare».

Dispositivi per viaggiare «fino alla fine del mondo» per parafrasare, non a caso, l'ultimo film di Wenders. □

Nella foto: casco stereoscopico e guanto interattivo per realtà virtuali.

CAMBIA L'EUROPA E FINISCE L'ERA BRECHT

CHIUDE IL BERLINER: DECESSO O RINNOVAMENTO?

L'Ensemble riaprirà con un nuovo statuto e la direzione collegiale di Müller, Langhoff, Zadek, Marquardt e Palitsch - Gli eredi si sono opposti al nuovo assetto, che tenderà di sostituire la libera ricerca all'indottrinamento culturale - La tentazione di cancellare il passato anziché spiegarlo.

UGO RONFANI

Lamento funebre? Promessa di resurrezione? La chiusura del Berliner Ensemble, tempio del teatro di Eugen Bertholt Brecht detto Aigin, e in arte Bertolt Brecht (1898-1956), ha suscitato opposte reazioni. Chi ci ha veduto la caduta di un Muro di Berlino dello spirito, la inevitabile e definitiva conclusione di un processo di deideologizzazione della cultura, e dunque del teatro, nel cuore dell'Europa post-guerra fredda, e chi ha preferito sottolineare che la famosa «fabbrica del brechtismo» sulla riva della Sprea sarà chiusa sì, ma per riaprire nel gennaio prossimo con un nuovo statuto, nuovi finanziamenti, anzi più cospicui, ed una direzione collegiale di prestigio. Il che è vero: dirigeranno la sala di piazza Bertolt Brecht (con il suo palcoscenico tutto stucchi dorati ed il sipario dal quale sparirà, presumo, la colomba della pace di Picasso, che dovrebbe poter volare ancora nei cieli foschi di minacce dell'Europa d'oggi, ma ch'era caduta, nella tagliola della guerra fredda) cinque personalità tedesche — delle due Germanie — di buon rilievo e di radicali opinioni sia in arte che in politica: lo scrittore e drammaturgo Heiner Müller, il regista Matthias Langhoff (di cui ricordiamo allestimenti tonificanti al Festival di Avignone, e che s'era trasferito sulle rive del Lemano, a Ginevra), e tre allievi un po' eretici di B.B., Peter Zadek, Fritz Marquardt e Peter Palitsch. Nessuna traccia invece, nella nuova dirigenza, degli eredi di Brecht. La figlia Barbara, che aveva in mano, dietro le quinte, le sorti del Berliner dopo la morte della madre Helene Weigel e il marito Ekkehard Schall, regista-interprete del teatro brechtiano ben noto al pubblico del Piccolo di Milano, hanno anzi aperto le ostilità contro il nuovo assetto, sostenendo che i trenta licenziamenti previsti nell'organico di 300 persone, quant'erano sotto la direzione del discusso ma accorto Manfred Wekwert, sono la prova che si vuole smantellare la venerabile istituzione. Di conseguenza, gli eredi non concederanno i diritti di rappresentazione da essi detenuti, a cominciare dall'*Opera da tre soldi*.



FINE DELL'ORTODOSSIA

Questi litigi a parte, che potrebbero continuare fino al 2005, quando l'opera di B.B. diventerà di pubblico dominio, ci son pochi dubbi che il Berliner Ensemble, dopo il preannunciato rilancio del '93, sarà altra cosa. Anche se Müller — il quale dichiara, provocatoriamente, di essere rimasto «l'ultimo comunista dell'Est» — si prepara ad allestire i *Fatzer giovanili* di Brecht ed Einar Schlee, che al Berliner era stato drammaturgo, promette un *collage* di testi di B.B., Eschilo e Hauptmann, è già ufficialmente noto che la «linea della continuità» non consisterà più,

com'era dai tempi della Weigel, nella proposta sistematica e museificata dei testi epico-popolari del maestro-fondatore, ma punterà sulla permanenza del politico e del sociale sulla scena teatrale anche — se non soprattutto — attraverso i contributi di nuovi autori. Il che equivale a dire che con *L'opera da tre soldi* con cui, a dispetto degli eredi, si sono conclusi i 43 anni di vita del Berliner Ensemble, si è anche chiusa l'epoca dell'ortodossia brechtiana e, in senso più generale, di un teatro di dialettica classista e di indottrinamento ideologico. Il che sta inscritto nella storia della cultura europea di questa fine secolo: non avevano già, i drammaturghi del dissenso dell'Est (un esempio per tutti: il cecoslovacco Vaclav Havel, con il suo teatro dell'assurdo annunciatore della politica dell'antipolitica), ripudiato la lezione brechtiana di una didattica epico-popolare? Non aveva già preso le distanze dalla dialettica classista di B.B. la triade tedesca di questi ultimi anni, Bernhardt, Müller, Handke?

Per riprendere e completare una spiritosa definizione di Alberto Arbasino all'epoca in cui, ottobre 1966, un Berliner Ensemble senza Brecht, condotto dalla vedova e dai discepoli, si era esibito a Venezia: se, allora, «al posto del Vangelo del drammaturgo di Augusta avevamo avuto gli Atti degli Apostoli», domani, con Müller e compagni, avremo i *Vangeli apocrifi*, ossia inevitabili stravolgimenti e rinnegamenti del Verbo brechtiano. Il che non piacerà sicuramente agli eredi, nè ai brechtiani di stretta osservanza, i quali aspettano con malcelata impazienza che la storia e la società rientrino nuovamente nelle categorie poetico-filosofiche di B.B. (quanto, detto fra parentesi, potrebbe anche verificarsi se le democrazie occidentali continueranno a collezionare errori madornali, come quello dello squilibrio planetario fra ricchi e poveri...): ma che farci? Il mondo cammina, con circolarità vichiana probabilmente; e anche il teatro dell'*engagement* rivoluzionario, con le sue virtù e le sue utopie, deve fare i conti con i frantoi dell'assurdo aperti da Ionesco, Beckett, Havel.

È quanto non aveva capito, nè poteva capire, il Berliner Ensemble dei famigliari e dei famigli di Brecht. Eppure, i segnali si erano fatti evidenti. Ricordo il senso di sconforto provato in occasione dell'ultimo, recente passaggio del Berliner a Milano: una grande perfezione formale, innegabilmente, ed una quasi maniacale fedeltà filologica alle «storiche» regie di Brecht ma, anche, ciò che il Maestro — ch'era stato, negli ultimi anni, più autocritico e perplesso di quanto non lo facesse l'entourage — probabilmente non avrebbe apprezzato: l'astrazione lirica invece dell'epica realista, la pronuncia didattica al posto del non superfluo «divertimento» catartico dello spettatore, le appoggiature contenutistiche in luogo dell'invenzione poetica, e via dicendo.

Ciò era già stato avvertibile nel '66 a Venezia; e lo aveva rilevato con la sua *verve* Arbasino, che aveva scritto difatti: «L'opera da tre soldi ormai un nido di memorie. L'esecuzione del Berliner Ensemble pare un Donizetti condotto da un'orchestra viennese; e con su due dita di forfora; e l'esecuzione è molto lenta, burocratica, naturalistica... *Jenny dei Pirati* diventa una czarda eseguita da Tonina Torrielli». «E però — proseguiva Arbasino —, è come ingoiare la proustiana Madeleine, come rifare la prima comunione: sono le canzoni della nostra infanzia, i vecchi dischi di Lotte Leni ascoltati in casa d'una amica che li ha trovati da un rigattiere, il vecchio film di Pabst scovato in una cineteca la prima volta che si è andati a Parigi...». Senza giocare con l'ironia di Arbasino — che alla fin fine, gozzanianamente, perdonava al Berliner le «vecchie cose di pessimo gusto» —, il drammaturgo Max Frisch aveva scritto che l'opera di Brecht presentava ormai la stessa inefficacia dei classici; e sottintendeva che tale inefficacia era anche la conseguenza del carattere celebrativo degli allestimenti *post-mortem*. Mentre filo e anti-brechtiani si scannavano con ardore facendosi forse involontariamente portatori dei bacilli della guerra fredda (si ricorderà il violento *pamphlet* del francese Guy Scarpetta *Brecht o il soldato morto*), più pacatamente altri ponevano il problema di una valutazione complessiva dell'opera di B.B. fuori dalle bardature ideologiche, politiche o semplicemente agiografiche; e fra questi Claudio Magris. Il quale si prendeva la libertà di scrivere, alla fine degli anni Settanta, che «Brecht, tagliando talora con l'accetta i nodi dei problemi artistici e sociali, certamente si era reso colpevole di grossolane semplificazioni, di un arrogante piglio didattico, di soluzioni sbrigative intollerabilmente edificanti»: sicché — aggiungeva — «il culto del grande generale, non meno illustre perchè s'era ficcato un sigaro in bocca e un berretto a sghimbescio sulla testa, non regge più; la stagione del Berliner Ensemble e del Piccolo Teatro, con le loro impeccabili esecuzioni brechtiane segnate dal sigillo della ufficialità e dell'ortodossia è finita...». Tutto questo, però, senza negare la grandezza di Brecht come poeta della scena; e rivalutandone la «linea cinese» (allora si diceva così...), ossia la capacità di inserire anche la dialettica della storia nella più vasta dimensione della natura. Mentre un critico di osservanza brechtiana come Roberto De Monticelli, dopo avere calorosamente sostenuto gli esperimenti di Strehler (il quale, — ricordiamolo — non è mai stato tenero verso una lettura inerte di Bre-

Brecht: regole del Berliner

Alcune peculiarità del Berliner Ensemble traggono origine dagli sforzi volti a:

1. rappresentare la società nella sua trasformabilità;
2. rappresentare la natura umana nella sua trasformabilità;
3. rappresentare la natura umana nella sua subordinazione al fatto di appartenere ad una determinata classe;
4. rappresentare conflitti nella loro qualità di conflitti sociali;
5. rappresentare caratteri con reali contraddizioni;
6. rappresentare sviluppi di caratteri, situazioni ed avvenimenti nella loro discontinuità;
7. trasformare il metodo di osservazione dialettico in godimento;
8. nobilitare in senso dialettico i criteri di valutazione delle conquiste dei classici;
9. fondere in un'unità realismo e poesia. Si consiglia di giudicare i vecchi e i nuovi mezzi artistici, impiegati dall'Ensemble, tenendo conto di queste intenzioni ben poco biasimevoli.

Poichè tutti questi mutamenti (ed altri non riportati) si attuano all'interno della sfera artistica, il godimento dell'arte da parte del pubblico non viene ridotto, bensì mutato nella sua natura. Ciò che di nuovo e speciale si esige dagli attori presuppone una formazione artistica generale e l'ammaestramento di una recitazione realistica, basata sull'osservazione, naturale e contemporaneamente studiata, cosa che il Berliner Ensemble garantisce alle sue nuove generazioni di attori.

BERTOLT BRECHT (1952)

cht), ragionando intorno all'ortodossia del Berliner riconosceva la necessità di «andare anche oltre», di non limitarsi insomma alla ripetizione.

BRECHT E IL PICCOLO

Oggi, dopo la caduta del «Dio che è fallito» e la disgregazione dei blocchi, è fin troppo facile accusare i brechtiani del Berliner di avere imbalsamato Brecht. Importava invece avanzare riserve e formulare critiche davanti alla tendenza sclerotizzante del Berliner, su posizioni non preconcepite, in quegli anni in cui l'«igiene mentale» dell'intellettuale era resa difficile dall'intossicazione della guerra fredda. E non era inutile ricordare — come ha fatto Ettore Capriolo — che accanto all'interpretazione «accreditata», per non dire «ufficiale», che dell'opera di Brecht dava Strehler sulla scena di via Rovello, c'erano stati da noi altri allestimenti brechtiani, come la *Madre Coraggio* di Lucignani con scene di Guttuso nel '52 a Roma, l'*Arturo Ui* di De Bosio nel '61 a Torino, *Il cerchio di gesso* del '73 al Teatro di Genova e via dicendo: letture che aiutavano a mantenere il discorso brechtiano in un'aura libertaria. Tutto questo, a patto di non voler allineare gli allestimenti brechtiani del Piccolo — le varie edizioni dell'*Opera da tre soldi*, la *Vita di Galileo*, *Schweyk*, *L'anima buona di Sezuan*, *L'eccezione e la regola* — sulle stesse posizioni conservative del Berliner Ensemble. Strehler ha detto, a più riprese, di aver voluto interpretare Brecht a modo suo, con le sue corde registiche, in un rapporto di fedeltà che non escludeva un'au-

tonomia di cui il drammaturgo, del resto, gli aveva dato atto volentieri. Brecht arriva di persona al Piccolo Teatro di Milano nel febbraio del '56, per la prima dell'*Opera da tre soldi* nella versione strehleriana, che apprezza moltissimo. Sei mesi dopo muore e la vedova, Helene Weigel — ch'era stata interprete conclamata dei grandi ruoli femminili brechtiani, da *Madre Coraggio* a *La madre*, cui aveva dato intonazioni taglienti, accenti appassionati, gestualità realistica — trasforma il Berliner Ensemble, di cui era sempre stata *Intendentin* (direttrice), in una fondazione, chiamando intorno a sé alcuni allievi del marito, Eisler e Hosalla per la musica, Von Appen per la scenografia, Engel, Beson, Werkwerth per la regia, ma mantenendo funzioni accentratrici fino al '71. Sicché a lei, e alla condiscendenza dei suoi collaboratori (ma alcuni l'abbandonano) si deve la progressiva musealizzazione dell'opera brechtiana la «inefficacia dei classici» cui si riferiva Frisch, mentre il regime della Germania dell'Est provvedeva a vigilare, s'intende, sull'ortodossia politico-ideologica degli allestimenti.

AL MUSEO DELLE CERE

Qualcosa che si è dimenticato nelle cronache e nelle polemiche di questi giorni, ma che gli storici del teatro sanno, è che i rapporti fra B.B. e il regime comunista della Germania dell'Est non erano stati all'acqua di rosa. Tant'è vero che B.B. aveva sempre conservato, prudentemente, un passaporto austriaco. Il drammaturgo aveva fondato il Berliner nel '49, dopo essere tornato in Eu-



ropa dall'esilio americano, insieme alla Weigel e come compagnia teatrale della Rdt, ospitata inizialmente dal Deutsches Theater e insediata, dopo il '54, nella sala Liberty, purpurea e dorata, del vecchio Theater am Schiffbauerdamm. La consacrazione europea avvenne, vivo ancora Brecht, al Festival delle Nazioni di Parigi, con la famosa edizione di *Madre Coraggio* interpretata dalla moglie. Fu la rivelazione di uno stile, quello epico-dialettico, che tanto avrebbe influenzato la nuova regia critica, anche italiana, e che la Weigel, spentosi il

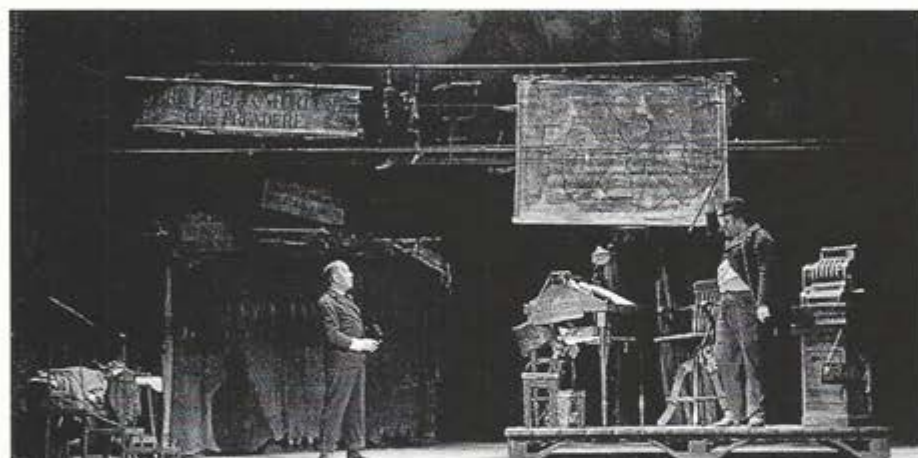
marito, volle rigidamente codificare, consegnandolo ai successori, Ruth Berghaus prima e dal '77 Manfred Werkwert. A questi, e alle «ombre gelose» della figlia ed erede di Brecht, Barbara, e del marito Ekkehard Schall, va assegnato il tentativo, in questi anni, di contenere l'erosione del tempo. Ma — come ha ben detto Mauro Ponzì su *Quaderni di Teatro* — «l'accettazione della teoria brechtiana dei "modelli", privata di quelle innovazioni tutte funzionali alla provocazione dello spirito critico e all'intervento sociale, aveva intanto spianato la strada verso

la canonizzazione anche delle messe in scena, astruendo le rappresentazioni dal loro contesto storico e dalla situazione particolare in cui erano calate. L'uso talvolta troppo attento alla lettera e comunque schematico delle indicazioni brechtiane a proposito degli allestimenti e della recitazione, unito alla volontà di assumere il tutto all'interno della categoria, per la verità un po' generica, del "realismo socialista", e di espungere qualsiasi tentativo di "sperimentazione artistica" che potesse evocare in qualche modo il fantasma del "formalismo", aveva portato a un'enfaticizzazione della messinscena e del modo di recitare e a una riduzione a pura ripetizione di principio dell'effetto di straniamento... Tutto il succo della teatralità brechtiana e della sua politicità andava quindi perduto con la perdita dell'ironia, della autoironia e della critica sociale».

Ecco; era così il Berliner Ensemble che abbiamo veduto in questi anni. Ed è questo «teatro della memoria e della nostalgia» che chiude i battenti, per rinascere altro. *En attendant* i nipoti di Brecht sarà bene ricordare, al di fuori di polemiche che sembrano regolamenti di conti, che la vera cultura non cancella il passato: semmai lo spiega, lo critica e se ne serve per evitare errori futuri. □



A pag. 92, Bertolt Brecht. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Glenda Jackson in «Madre Coraggio e i suoi figli»; Helene Weigel, la prima «Courage»; Pino Micol in «Vita di Galileo», regia di Scaparro. Nella pagina a fianco, dall'alto in basso, Andrea Jonasson in «L'anima buona di Sezuan», regia di Strehler; Armando Anselmo e Tino Buazzelli nell'«Opera da tre soldi», regia di Strehler, 1956; la famosa messinscena del «Cerchio di gesso del Caucaso», regista Brecht, 1954.



LE BERLINER ENSEMBLE



LE MESSEINSCENA

Al Berliner Ensemble sono stati messi in scena 25 testi teatrali e programmi di Bertolt Brecht: *Madre Coraggio e i suoi figli* (1949 e 1978); *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* (1949 e 1975); *La Madre* (1951 e 1974); *I fucili della signora Carrar* (1952 e 1971); *Il cerchio di gesso del Caucaso* (1954 e 1976); *Vita di Galileo* (1957, 1971 e 1978); *Galileo Galilei*; *Terrore e miseria del Terzo Reich* (1957); *L'anima buona di Sezuan* (1957); *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (1959); *L'opera da tre soldi* (1960 e 1970); *Serata brechtiana n. 1 - Canzoni e poesie 1914-1956* (1962); *I giorni della Comune* (1962); *Schweyk nella seconda guerra mondiale* (1962); *Serata brechtiana n. 2 - Grandi città. La piccola Mahagonny* (1963); *Serata brechtiana n. 3 - L'acquisto dell'ottone* (1963); *Matinée brechtiana - Canzoni e poesie per i bambini* (1964); *Dialoghi di profughi* (1966); *Un uomo è un uomo* (1967); *Serata brechtiana n. 4 - Il negozio del pane* (1967); *Santa Giovanna dei Macelli* (1968); *Serata brechtiana n. 5 - Il manifesto* (1969); *Nella giungla delle città* (1971); *Turandot ovvero il congresso degli imbianchini* (1973); *Dramma didattico di Baden Baden sull'accordo*; *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* (1974); *Programma brechtiano per i bambini - Zio Ede ha i baffi...* (1978).

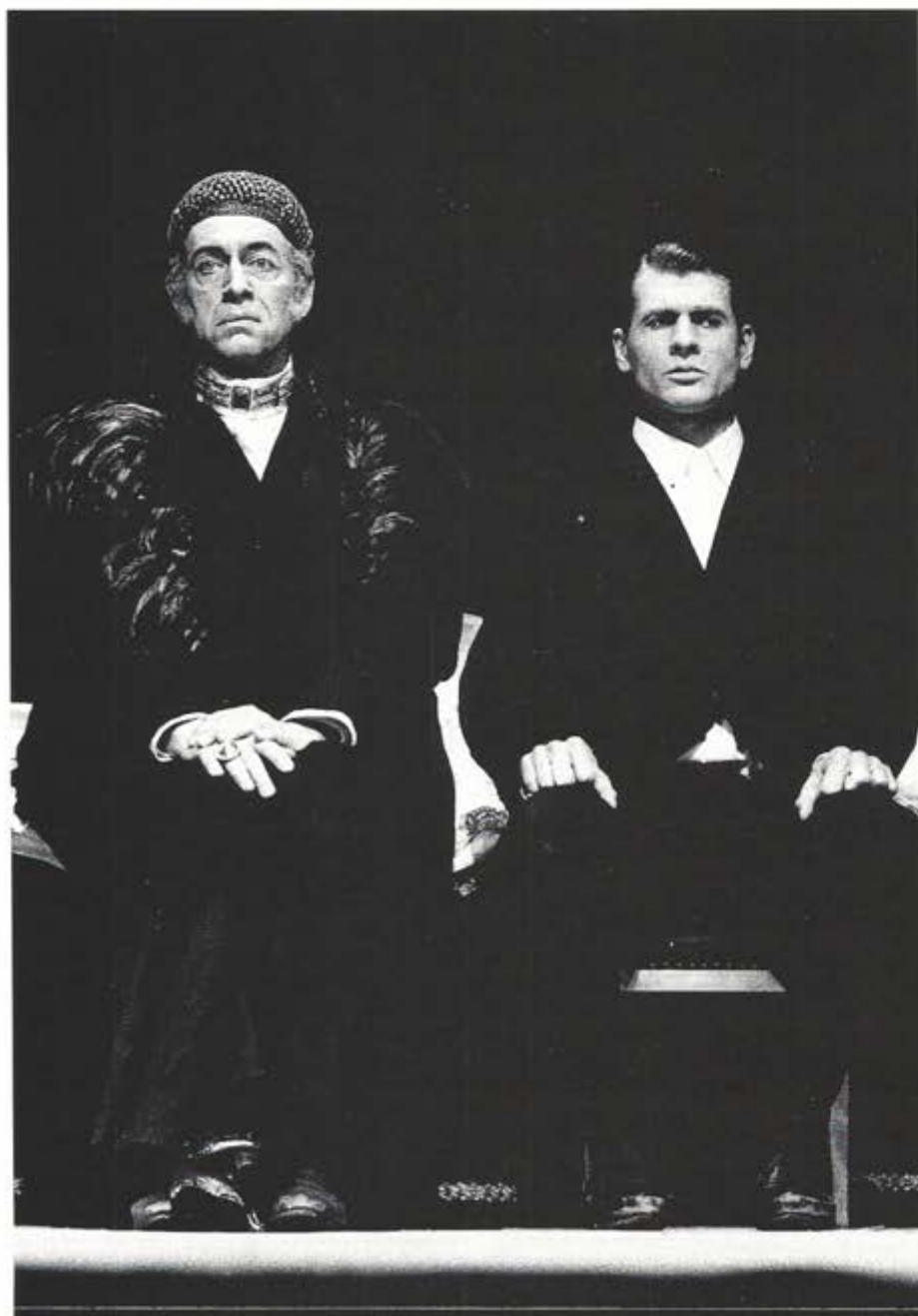
Sono state inoltre messe in scena 42 opere di differenti autori: Gorki, *Wassa Schelesnowa* (1949); Lenz, *Il precettore* (1950 e 1977); Hauptmann, *La pelliccia di castoreo e Il gallo rosso* (1951); Kleist, *La brocca spezzata* (1952); Pogodin, *Le campane del Cremlino* (1952); Goethe, *Urfaust* (1952); Seghers, *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen nel 1431* (1952); Strittmatter, *Il paese Katzgraben* (1953 e 1972); Molière, *Don Giovanni* (1954); Lo Ding, *Tschang Fan* (1954); Tschu Dschin-nan, *Miglio per l'8ª armata* (1954); Becher, *Battaglia d'inverno* (1955); Farquhar, *Tamburi e trombe* (1955); *Dramma popolare cinese, La giornata del grande saggio Wu* (1955); Ostrowski, *La figlia adottiva* (1955); Synge, *Il fuorantello dell'ovest* (1956); Wischnewski, *Tragedia ottimistica* (1958); Baierl, *La signora Flinz* (1961); Shakespeare, *Coriolano* (1964); Kipphard, *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* (1965); O'Casey, *Polvere di porpora* (1966); Weiss, *Discorso sul Vietnam* (1968); Baierl, *Giovanna di Dobeln* (1969); Eschilo, *I sette contro Tebe* (1969); Buchner, *Woyzeck* (1970); O'Casey, *Chicchirichi* (1971); Mickel, *Viale Woloflamsk* (1972); Hacks, *Onfale* (1972); Muller, *Cemento* (1973); Baierl, *...orgoglioso di 18 ore* (1973); Shaw, *La professione della signora Warren* (1973); Wedekind, *Il risveglio di primavera* (1974); Mickel (da de Rojas), *Celestina* (1974); Strindberg, *La signorina Giulia* (1975); Kruczkowski, *Il primo giorno di libertà* (1975); Baierl, *Il villeggiante* (1976); Nestroy, *L'insignificante* (1976); Muller, *Lo strozzasalarario* (1978); Baierl, *L'accertamento* (1978); Fo, *Non si paga! Non si paga!* (1978); Gratzik, *Liso* (1978); Matusche, *Prognosi* (1978); Braun *Grande paese* (1979). □

LA PROSA ALLE WIENER FESTWOCHEN

DELUDENTE A VIENNA L'AVANGUARDIA DATATA

Peymann mette in scena l'ultimo testo di Handke e Langhoff La torre di Hofmannsthal - Per l'Italia la Raffaello Sanzio presenta il suo Amleto.

GRAZIA PULVIRENTI



«È incredibile quant'è vuoto il grazioso recipiente». Se questo commento di Goethe all'opera di Ludwig Tieck riesce a ben caratterizzare l'ultima *pièce* teatrale di Peter Handke ed il suo allestimento curato dal regista Claus Peymann, più in generale risulta pertinente epigrafe dell'intero Festival di musica e spettacolo che si svolge annualmente nella capitale austriaca. Le Wiener Festwochen, nate nell'immediato Dopoguerra come momento di rinascita di una identità nazionale smarrita, poi trasformatesi in un avvenimento di rilievo internazionale per qualità e forza innovativa degli spettacoli proposti o ospitati, appaiono adesso, nel primo anno della direzione di Klaus Bachler, con colori piuttosto provinciali, retrogradi pur nel piglio «avanguardistico» della programmazione. Indicativi tre spettacoli di prosa, scelti all'interno della vasta programmazione.

L'ora in cui non sapevamo nulla l'un dell'altro, la prima assoluta dell'ultima fatica di Handke, il noto autore dell'avanguardia teatrale austriaca, parla — o meglio tace, perché si tratta di un testo senza parole — il linguaggio degli anni Settanta, quando lo scrittore investiva il pubblico con i suoi logorroici insulti — *Publikumsbeschimpfung* (*Offesa al pubblico*), 1966 — o, per contro, lo tediava con i silenzi di *Das Mündel will Vormund sein* (*Il pupillo tutore*), 1969. Nella coproduzione del Burgtheater e delle Wiener Festwochen, l'esile testo di Handke ha trovato la gradevole cornice fornita dalla buona scena di Karl-Ernst Hermann — piazza di una stilizzata cittadina, delimitata da una cerchia di alti caseggiati —, dalla regia del direttore del Burgtheater Peymann, precisa e accurata nella scelta dei tempi e nel ritmo dei movimenti, dall'impegno del *cast* di attori del teatro stabile.

ATTORI A PASSEGGIO

Nell'ora e mezza di «passeggiate» che i trenta attori, rafforzati da un cospicuo numero di comparse, intrecciano sulla piazza, assumendo i panni e i *tic* dei più svariati tipi umani che si incontrano nella realtà di ciascun paese o città — anziane donne, e giovani segretarie, la ricca *vamp* e la donna in carriera, lo spazzino ed il pattinatore, l'ubriaco e la suora, e così seguitando — si può cerveloticamente leggere ogni posticcio significato: solitudine ed incomunicabilità, istante transuente e trasformazione, essere e divenire, essere ed apparire, divenire senza essere... In realtà non c'è niente. Non c'è azione, non c'è dramma, non c'è tensione, non c'è attesa, non ci sono parole, non c'è pantomima, solo un viavai, frammenti di

realtà, arbitrariamente collezionati insieme, casualmente come l'occhio del passante può coglierli per strada, conditi dal dotto e petulante stile della citazione a cui si devono le simboliche figure inserite nella serie delle innumerevoli apparizioni: da Mosé a Papageno, da Abramo ad Anchise, fino a Tobia con l'angelo e Charlie Chaplin. Un *bric à brac* di realismo e pseudo-simbolismo sospeso sul vuoto e sull'insipidezza. Fra i numerosissimi interpreti, che hanno risolto le carenze mimiche con una caricatura dei personaggi non sempre riuscita, ricordiamo la buona prova di Hans Dieter Knebel nel ruolo del pazzo del villaggio, realizzato con partecipazione e profondità.

LE VISCERE DI AMLETO

La torre, capolavoro drammatico dell'ultimo Hofmannsthal, è risultata affatto depauperata dei suoi ricchi e drammatici contenuti nell'allestimento di Thomas Langhoff coprodotto dalle Wiener Festwochen con il Deutsches Theater di Berlino. Il grande *Trauerspiel*, a cui Hofmannsthal lavorò per venticinque anni e che costituisce la *summa* del suo pensiero sull'arte, la politica, l'uomo, il linguaggio, ed una profonda riflessione sull'epoca del primo Dopoguerra con una chiara denuncia della dittatura è stato ridotto ad una farsa, ad una parodia del dramma, con la soluzione di scene di alta poesia e tesissima drammaticità in modi e toni da commedia. L'ironica caricatura della figura del sovrano Basilius (Jörg Gudzuhn) ha così svuotato il personaggio creato da Hofmannsthal della grandezza ambigua e pericolosa del potere, così come tutte le altre figure — dal carceriere Julian (Dieter Mann), al frate Ignazio (Eberhard Esche) — sono state appiattite in una formula esteriore e assai arbitraria sulle scene monotone e tristi di Pieter Hein.

Il nulla, infine, in un recipiente assai sgradevole è stato proposto dall'*Amleto* della Società Raffaello Sanzio: evidentemente il testo shakespeariano risulta oggi al regista Romeo Castellucci troppo debole e usurato per suscitare interesse. La problematica dell'uomo moderno si è fatta più com-



pressa da Freud in poi e la esprimono meglio che usurate parole la ricerca della «amleticità» alle origini prelogiche: una rete di letto, simbolo forse di un desiderio di regresso nel ventre materno, l'autismo del protagonista Paolo Tonti, incapace di frasi compiute, alla ricerca di una identità che non è più quella del linguaggio, ma può essere data dalla regressione nelle proprie viscere, sbattute sulla scena nei conati di vomito ed altro, nella ribellione espressa con gli spari di pistola che Amleto tiene in mano o con i diversi rumori che levandosi da strumenti e macchine varie — evidente allusione all'annientamento dell'uomo nella società tecnologica — mettono a dura prova nervi e udito degli spettatori. Questo teatro di pseu-

do-intellettualistica avanguardia potrà pure venir definito dal critico benevolo «bizantino-iconeclasta», ma non ha più nulla dell'arte, del teatro, dell'uomo: non è denuncia di barbarie, è pura e nuda barbarie. E parafrasando Eliot, si può concludere che è così che un mondo finisce «non con un rombo, ma con un lamento». □

A pag. 96, da sinistra a destra, Jörg Gudzuhn e Daniel Morgenroth in «La torre» di Hofmannsthal. In questa pagina un totale della commedia di Handke.

LA POLINESIA DI SALVATORE FIUME



Salvatore Fiume, un maestro della pittura italiana del secolo, è da poco tornato da un proficuo soggiorno nella Polinesia, dove è andato a guardare e a dipingere sulle orme di Paul Gauguin. Da Tahiti l'artista oggi settantasettenne ha portato un ricco bottino: 45 grandi dipinti e 15 serigrafie che, corredati da un libro documento con suoi scritti e fotografie di Mimmo Dabbrescia, sono stati esposti nella nuova Galleria Spazio Prospettive sui Navigli di Milano.

Nel segnalare questo avvenimento, fra i maggiori dell'autunno artistico milanese, la nostra rivista ha voluto rendere omaggio a Fiume dedicandogli la copertina di questo numero.

La Polinesia dell'artista siciliano è fatta di forme primitive, ritagliate nella materia dei sogni e della poesia, e di colori essenziali, l'azzurro del cielo, il verde del mare, l'ocra della terra; e su questo pentagramma cromatico le variazioni dei rosa, dei verdi, dei bianchi delle isole vulcaniche, l'ambra dei corpi femminili, l'esplosione dei fiori nei cespugli o sui parei delle donne.

È stato questo viaggio, per l'artista, il compimento di un vecchio sogno di gioventù, un omaggio a Gauguin e a Matisse. E la conferma della straordinaria giovinezza di questo artista solare, che ha impresso un segno durevole nell'arte del secolo con le sue famose «isole delle statue» del dopoguerra, il grande e non dimenticato trittico della Biennale veneziana, le pitture murali e le decorazioni per i nostri transatlantici, le scenografie per la Scala e il Covent Garden, le sue donne mediterranee dove la Sicilia, la Spagna e la riva africana si uniscono a celebrare la bellezza femminile. □

GASSMAN FRA PROMETEO E ACHAB

Festa popolare al porto antico con l'epica baleniera di Melville

VICO FAGGI



ULISSE E LA BALENA BIANCA, da *Moby Dick* di Herman Melville e da altri autori. Riduzione e regia di Vittorio Gassman. Impianto scenico di Renzo Piano. Musiche di Nicola Piovani. Costumi di Nicoletta Ercole. Coreografia di Daniel Ezralow. Con Vittorio Gassman (carisma e ispirazione) nonché (voci e gesti all'altezza) Alessandro Gassman, Luigi Montini, Attilio Cucari, Stefano Santospago, Fabio Biassotti, Massimo Mesculam, Antonio Latella, Thywill Ameyna, Giampaolo Genovesi, Nicola Pannelli, Sergio Meogrossi, Francis Pardeillan, Martin Hueber, Giovanni Franzoni, Paila Pavese. Prod. del Teatro di Genova in coproduzione con Expo '92 di Siviglia - Esposizione Genova '92 - Teatro di Roma.

Geniale e originale qual'era, Alberto Martini ideò nel 1925 il Tetiteatro, teatro sull'acqua; ma rispetto a quella ideazione, che mera ideazione rimase, l'operazione di Renzo Piano ha buoni punti di vantaggio, sia perché si è tradotta in realtà, sia perché ha strettamente collegato, nel merito, l'elemento marino al testo da rappresentare. Il legame che Piano ha voluto tra ambiente, scena e azione drammatica è evidente, è funzionale, poeticamente attivo; mentre il Tetiteatro di Martini era genericamente rivolto ad ogni e qualsiasi spettacolo, a prescindere da intrinseci rapporti con il mare.

C'è da dire, poi, alla luce dell'esperienza, che l'impianto spaziale di Piano (ambientazione e scenografia) funziona egregiamente. Il lungo palco ligneo, che simula la coperta della nave, propizia le azioni della ciurma e del suo comandante, spostando da un capo all'altro il centro dell'interesse. Seduti lungo i fianchi del tavolato (vale a dire sulle fiancate della nave, e in essa quasi inglobati), gli spettatori hanno un rapporto ravvicinato con la vicenda drammatica, da cui vengono sensibilmente influenzati.

Ma per una buona fruizione, per un retto apprezzamento dello spettacolo, è necessario procedere ad una *epochè*, allo scopo di mettere fra parentesi, e subito liquidare, tutto ciò che precede l'azione scenica vera e propria, che è quella, naturalmente, che si svolge a bordo della nave. L'antefatto appartiene alla fenomenologia della festa in piazza, baraccone e circo e vano rumore, ed è dunque inconciliabile con l'universo epico e tragico di Melville.

Lo spettacolo, invece, ha momenti di alta e solenne suggestione, altri di ritmo incalzante, di forte evidenza, suscitati dal Gassman regista e attore (e, ancor prima, adattatore del testo, dalla traduzione di Cesare Pavese), il Gassman che si vale della sua voce, del suo gesto, del suo carisma, delle sue esperienze shakespeariane, che si giova anche della sua capacità di guidare gli attori e mettere a frutto gli apporti, sempre produttivi, della colonna sonora e degli elementi scenografici. L'impatto sul pubblico è stato forte e persuasivo, anche se qualche momento un poco distratto, nell'iter spettacolare, si è pur verificato, e qualcosa di irrisolto vi residua; ma gli interventi del protagonista, le sue meditazioni, i suoi confronti tesi e vibranti con

i secondi e la ciurma, sono stati determinanti, anche per merito, si capisce, di attori come Santospago, Biassotti, Alessandro Gassman, Mesciulam... C'è da soggiungere che tutta la compagnia, per le sue prestazioni vocali e mimiche, e atletiche, ha ben assecondato e valorizzato le prescrizioni del corago. Un po' meno pertinenti e coinvolgenti ci sono parse, nella loro approssimazione, le coreografie; non strettamente necessarie le presenze femminili.

L'equipaggio — ecco l'azione — viene reclutato, Achab issato a bordo, la nave prende il largo, inizia la caccia alla mitica balena, la quale, durante una precedente spedizione, ebbe a mozzare una gamba al capitano. E infine viene avvistato, il cetaceo, e la lotta mortale ha inizio... E non c'è via di scampo per Achab e i suoi. Uno soltanto si salverà, Ismaele, e renderà testimonianza agli uomini della terribile vicenda. Pagando il fio della sua eroica *hybris*, dunque, il capitano Achab perisce; ma *post fata resurgit*, e risale sul ponte, ed è integro nel corpo, e suggerisce lo spettacolo dicendo, con tutta l'arte e la commozione dovuta, il canto dantesco di Ulisse. Il che precisa, ma limita anche, la chiave di lettura del capolavoro melvilliano, che viene così ricondotto all'intuizione di Borges, poichè proprio a questi è avvenuto di indicare la profonda affinità tra l'uomo di Itaca e il capitano del Pequod: l'uno e l'altro sospinto da un'ansia di ricerca, da una prometeica volontà di conoscere, dall'insofferenza degli umani limiti. Ma nel corso dello spettacolo, fortunatamente, residuano tracce della ricchezza plurisemica della parola di Melville, tracce che sono suscettibili di resistere ad ogni sforzo ermeneutico pur continuamente sollecitandolo. A Genova successo pieno e indiscutibile. Lunghi convinti applausi a Gassman e ai suoi collaboratori.

(Per dare a Cesare quel che è di Cesare, è giusto ricordare che fu Carlo Quartucci a puntare, diversi anni or sono, sulle potenzialità drammaturgiche del *Moby Dick*, da cui ebbe a ricavare — con l'ausilio di Lerici come sceneggiatore e di Parenti come protagonista — un teledramma che non mancò, *illo tempore*, di suscitare consensi). □

Le gioie e i dolori del gioco amoroso

LA DISPUTA (1744), di Pierre Carlet de Marivaux. Regia di Massimo Castri. Scene (simbolismo rococò) di Maurizio Balò. Costumi di Claudia Calvaresi. Con Francesca Apolloni, Sonia Bergamasco, Livia Bonifazi, Paolo Calabresi, Arturo Cirillo, Laura Cupisti, Simona Fajs, Silvia Sartorio e Roberto Zibetti. Prod. Associazione Amici del Teatro in collaborazione con il Comune di Milano.

Chi per primo è stato incostante e traditore in amore, l'uomo o la donna? *La disputa*, uno degli ultimi testi di Marivaux, è stato rappresentato al Teatro Studio nella messinscena di Massimo Castri e con un gruppo di giovani attori (cui si sono aggiunti venti colleghi dietro le quinte). Prodotto di un laboratorio durante due mesi, lo spettacolo condotto da Castri, con la collaborazione di Ettore Capriolo, è uno dei cinque progetti speciali per aspiranti artisti finanziati dal Ministero. Sgombrato il campo da ogni ombra di cinismo o di gioco crudele, sotteso a mio avviso al testo di Marivaux, Castri ha puntato sulle reazioni che i quattro giovani d'ambo i sessi — rinchiusi neonati in un castello sotto la sorveglianza di due servitori neri e ignari l'uno dell'altro e della società

che li circonda — svelano prima di fronte alla conoscenza di sé, complice l'acqua e lo specchio, poi dell'Altro e infine degli altri, nel gioco amoroso e nelle pulsioni sessuali.

Castri ha racchiuso la storia nella cornice rococò di un grande specchio infranto sulle cui schegge si muovono e si moltiplicano — in un carosello di immagini che diminuisce la portata originaria dell'assunto — i quattro giovani e i due servitori, questi ultimi a metà fra statue e figure da Commedia dell'Arte, mentre ha lasciato alla coppia dei nobili, freddi e incipriati, il compito di aprire e chiudere lo spettacolo assecondando i quattro giovani attori nelle personali evoluzioni fisiche e stilistiche con un'insistenza un po' fine a sé stessa, che ha protratto per quasi due ore l'atto unico di Marivaux. Da segnalare l'eccellente prova di Sonia Bergamasco (Egle), di Simona Fajs e Paolo Calabresi (i due servi). *Fabio Battistini*

L'ultimo viaggio di Dante verso le beatitudini celesti

IL PARADISO, di Giovanni Giudici, da *Il Paradiso* di Dante Alighieri. Regia (rigorosa) di Federico Tiezzi. Scene di Manola Casale. Costumi (splendente raffinatezza) di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Musiche a cura di Sandro Lombardi. Con (collaudata sintonia) Sandro Lombardi, Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Russotto, Emanuela Villagrossi. Prod. I Magazzini-Consortio Teatro Metastasio, Prato.

Uno dei momenti di maggiore emozione, e di successo di pubblico, della rassegna Milano d'Estate è stato senza dubbio *Il Paradiso*, terza e ultima fase del laboratorio triennale sulla *Divina Commedia* voluto da Federico Tiezzi e dai Magazzini per un'analisi-confronto della poetica dantesca con quella contemporanea, in questo caso mediata dalla scrittura di Giovanni Giudici.

Nel chiostro romanico di San Simeone, luogo di essenziale nudità scenografica, il percorso nella terza Cantica si configura come una rievocazione: Dante, vecchio e stanco nel suo studio ravennate, detta a uno scrivano *Il Paradiso* e ripercorre con lui, in una sorta di lungo sogno, il viaggio mentale nel regno della beatitudine fino alla visione accendente di Dio. La figura di Dante si scinde didascalicamente in due: l'*Auctor*, colui che narra e descrive l'indicibile, e il *Viator*, il personaggio che compie il viaggio e agisce nel narrato.

In questa duplice veste il poeta incontra, dopo l'apparizione triforme di Beatrice (umanità, sapienza e teologia), alcuni dei personaggi più importanti del poema (da Piccarda a Giustiniano, da Carlo Martello a Cacciaguada, Benedetto da Norcia, San Bernardo da Chiaravalle), che si sovrappongono alle figure di Ezra Pound, T.S. Eliot e Kafka secondo costanti tematico-retoriche. Il gruppo di lavoro, guidato da un tormentato Sandro Lombardi (Dante), ha dato prova di affiatamento, nonché di rigore e pulizia formale nei movimenti di scena e nel tratteggio a tutto tondo delle figure dei beati, tra i quali colpiscono Carlo Martello (Gabriele Parrillo) e Cacciaguada (Graziano Piazza). A questo si aggiungono i suggestivi costumi di Giovanna Buzzi, ispirati all'iconografia bizantina, che riprendono in tutte le sfumature dell'arancione e dell'ocra i colori dell'India. «unico luogo — sostiene Tiezzi — dove si può ancora trovare, oggi, una dimensione spirituale». *Claudia Cannella*

Per il gemello di Colombo prevedibilità e ritmo blando

PROFUMO DI TERRA (1992), di Valerio Peretti (banalità di stampo televisivo). Con (simpatico) Giancarlo Muratori. Teatrino di Portofino.

Capita sempre più spesso che attori di formazione teatrale e successo televisivo, sentano il desiderio di ritornare sulle tavole del palcoscenico per recuperare l'emozione dello spettacolo vivo. È questo



il caso di Giancarlo Muratori. Ma la sua metamorfosi si blocca a metà tra il baco e la farfalla. Assoldato alla scuderia Fininvest, Muratori non riesce a staccarsi da quell'ambiente e quello stile e si presenta con un testo scritto da uno degli autori di *Paperissima* e *Striscia la notizia*, Valerio Peretti. La storia è di per sé poco originale. Si tratta di rileggere le vicende di Cristoforo Colombo attraverso il racconto di un viaggiatore clandestino sulle caravelle, che si rivelerà essere il fratello gemello dell'ammiraglio, disperso da decenni. I supposti colpi di scena cadono nel vuoto della prevedibilità, il *non-sense* delle battute lascia indifferenti, il ritmo è blando. Dalla banalità si salva solo la simpatia dell'interprete, la sua immagine di ingenuo antieroe vittima di situazioni fuori della sua portata. *Elia Quattrini*

Nel chiostro di una basilica il fascino dell'epica indiana

MAHABHARATA, versione di Vayaskara Aryan Moosad. Regia di Kalamandalam John (anche ottimo Duryodana), costumi tradizionali, trucchi di K. Ramakrishnan e Mary John. Compagnia del Kerala Kathakali Sangam. Prod. Crt e Milano d'Estate 1992.

Considerata oggi la forma teatrale più ricca e completa in assoluto, il Kathakali, che coinvolge musica, danza, azione, estetica, filosofia, religione e mitologia, è nato, nella forma attuale, nel secolo XVII incorporando sia la tradizione Sanscrita che quella popolare del sud dell'India.

La *troupe* del Kerala Kathakali Sangam, che per l'occasione ha riunito sedici dei migliori artisti viventi, ha portato a Milano d'Estate 1992, presentata dal Crt, uno spettacolo sul *Mahabharata* che ha tracciato in dieci scene due dei più importanti avvenimenti del vasto poema indiano: l'esilio dei fratelli Pandavas dopo la sconfitta nel gioco dei dadi con i Kauravas e la loro trionfante vittoria anni dopo sul campo di battaglia di Kurukshetra.

Aperto dalla danza Purapaddu, nella quale gli eroi si presentano al pubblico e concluso dalla sequenza danzata nella quale l'attore che ha impersonato Krishna si inchina a Dio e al pubblico, lo spettacolo, pur così lontano dalla tradizione teatrale occidentale ha affascinato, nel chiostro di San Simeone, per il gioco mimico controllatissimo, la ricchezza dei costumi e dei suoni, la rigorosa prestazione di tutti gli interpreti impegnati nel virtuosismo tecnico necessario a trasmettere le emozioni e gli stati mentali classificati, in India, in ben quarantanove varietà. *Fabio Battistini*

Cristoforo Colombo sotto l'albero del cacao

L'ALBERO DEL CACAO, OVVERO CRISTOFORO COLOMBO DAL SEME AL FRUTTO (1992), di Giampiero Alloisio e Tonino Conte. Regia di Tonino Conte. Allestimento scenico di Emanuele Luzzati. Musiche di Giampiero Alloisio. Costumi di Bruno Cereseto e Daniele Sulewicz. Con Giampiero Alloisio, Aldo Amoroso, Lorenzo Anelli, Gaddo Bagnoli, Antonio Bazza, Nicholas Brandon, Bruno Cereseto, Isabel Consigliere, Francesca Corso, Giulia Del Monte, Pietro Fabbri, Rita Falcone, Giuliano Fossati e Nicoletta Maragno. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Negli spettacoli estivi Tonino Conte abbandona ogni residuo intellettualismo e gioca a manipolare la cultura con la ludica libertà che accomuna gli scrittori-enigmisti. Frammenta, taglia, cuce, riscrive e poi dissemina su ampi spazi aperti decine di piccoli palcoscenici che, a piedi, lo spettatore deve cercare seguendo intuito e indicazioni.

Il luogo privilegiato quest'anno è stato Villetta Dinegro, splendido parco storico situato nel centro di Genova. Lo spettacolo, inserito in una cornice inconsueta, di per sé attraente e scenografica, assume il carattere dell'evento, suffragato anche dalla scelta del tema che, in concomitanza con l'Espò colombiana, non poteva non cadere sulla scoperta dell'America. Tra i vialetti, le grotte, le cascate, le fontane, i gazebo della villa, troviamo personaggi storici come la regina Isabella, il re Ferdinando, Eric il Rosso, Torquemada; ma anche anonimi rappresentanti di varia umanità, un vecchio marinaio, una contadina, una squava, una puttana, un armatore genovese che non vuole rischiare investimenti azzardati. Cristoforo Colombo è a metà fra i primi e i secondi, perché Conte insinua il dubbio che sotto tale dichiarata identità ci sia un impostore.

In brevi scene ripetute ciclicamente di fronte alle sempre nuove ondate di pubblico, ognuno dei personaggi propone una visione personale della storia, senza che, nei testi scritti dal regista e da Giampiero Alloisio, traspaia mai un giudizio complessivo. Non c'è impegno civile, ma cordiale divertimento. Le testimonianze si accostano in un puzzle che lo spettatore deve comporre colle-

gando le tessere in una personale sintesi mentale. Ma nonostante gli spunti e le originalità rimane un senso d'insoddisfazione. Ci voleva più selezione sia nei testi sia nella scelta degli attori, per eliminare acerbità. *Eliaana Quattrini*

Nei labirinti narrativi della novellistica orientale

LE MILLE E UNA NOTTE (Novelle arabe X-XV secolo). Drammaturgia di Lorenzo Salvetti e Salvatore Cardone. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Bruno Buoincontri. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Raffaello Angelini. Con Rosa Maria Tavolucci, Fernando Scarpa, Paola Di Girolamo, Bartolomeo Giusti, Laura Cleri, Ester Crea, Roberto Lattanzio, Maurizio Cecchini e un gruppo di acrobati russi. Prod. Audac-Stabile dell'Aquila.

Ridurre per il teatro *Le mille e una notte* non è impresa facile, soprattutto se si parte, come in questo caso, dalla versione integrale delle novelle arabe, quella settecentesca di Antoine Galland, e se si ha l'ambizione di proporre una lettura non solo spettacolare, ma profonda.

A Lorenzo Salvetti l'impresa è sostanzialmente riuscita, anche se lo spettacolo avrebbe richiesto una più lunga preparazione. Agli attori si è chiesto di non farsi tanto interpreti di un personaggio quanto di una funzione, quella appunto del raccontare, svolta nella maniera più naturale e al tempo stesso partecipe; dunque, una recitazione estremamente interiorizzata, difficile da ottenere: risultato, questo, raggiunto in misura diversa dagli attori, tra i quali spicca la Tavolucci.

Le novelle scelte dal regista erano di due tipi: alcune incentrate sull'architettura compositiva, sull'ossessione della ripetizione del dettaglio, dell'intreccio, e spesso comiche; altre incentrate sul tema della morte, narrata e sentita come bella immagine, approdo e conquista estrema di saggezza. La *pièce* iniziava con un momento di spettacolarità d'effetto, fuori dal teatro, dove alcuni acrobati si esibivano prima di lasciar entrare il pubblico all'interno; qui entrava in gioco il grande elemento di forza dello spettacolo: la scenografia di Bruno Buoincontri. Bisognerebbe parlare di spazio scenico, visto che non di scenogra-


fia tradizionale si tratta: l'intero ridotto del teatro è stato infatti completamente trasformato in un suggestivo luogo, tra la tenda e il grande retrobottega di un qualche negozio arabo, pieno di corridoi, angoli misteriosi, che suggeriscono benissimo il senso della struttura labirintica del testo. *Annalucia Bonanni*

Un'anziana e ricca single a spasso con l'autista nero

A SPASSO CON DAISY, di Alfred Uhry. Regia di Giuseppe Venetucci. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice e Mariella Minnozzi. Con Pina Cei, Harold Bradley e Giorgio Crisafi. Scene di Alessandro Chiti. Musiche di Fiorenzo Carpi. Prod. Società per Attori.

Davvero una bella prova questa di Pina Cei nei panni dell'arcigna e anziana signora ebrea in *A spasso con Daisy*. Scritta dallo sceneggiatore americano Alfred Uhry, quarantatreenne (qui alla sua prima esperienza teatrale), *Driving Miss Daisy*, dopo i successi internazionali, il Pulitzer nell'88, è diventata anche un film ad opera di Bruce Beresford che si è portato a casa quattro Oscar su nove *nominations*. Ambientata ad Atlanta, nel profondo sud degli Stati Uniti, l'azione si svolge in un arco di tempo che va dal 1948 al 1970. Miss Daisy, ricca dama *single* non accetta volentieri all'inizio l'autista tuttofare nero che suo figlio, giovane *yuppie* previdente, ha messo a suo servizio dopo che sua madre ha scassato l'ennesima automobile. Ma tra i due, la ricca vegliarda e l'intruso servo-gentiluomo, piano piano nasce prima una complicità e poi un'amicizia destinata a durare per il resto della vita di entrambi.

Pina Cei, è il caso di ripeterlo, è bravissima: ironica, velenosa, dolce, incisiva; Harold Bradley, jazzista di colore fisicamente perfetto, tende ad ammicciare un po' troppo. Le scene di Alessandro Chiti sono molto funzionali ed eleganti: creano diversi ambienti in pochissimo spazio grazie ad una sorta di ventaglio di pareti. Non ci convince invece la soluzione adottata per indicare quando Miss Daisy e il suo autista se ne vanno a spasso in auto: uno spazio astratto che mal si combina accanto al resto delle scene così realistiche. La regia



MARIO DONIZETTI
PERCHÉ
FIGURATIVO

ARGOMENTI
DI
ESTETICA

Una lucida critica alla "Critica del giudizio" di Kant, da parte di uno dei grandi protagonisti dell'arte contemporanea

CORPONOVE EDITRICE-BERGAMO distribuzione P.D.E.

«... un libro come questo chiede al lettore un uso costante delle categorie della logica e un'attenzione mai allentata. Devo però aggiungere che il linguaggio di Donizetti (come la pittura di Donizetti) è esente da astruserie semantiche e adotta la aristocratica *simplicitas* dei grandi testi filosofici».

UGO RONFANI "IL GIORNO"

«... per Mario Donizetti, il più noto dei figurativi italiani e uno dei più richiesti ritrattisti del mondo, smontare la kantiana "Critica del Giudizio" era necessario per riaffermare il filo conduttore della sua opera e la sua coerenza estetica».

MARTA BONESCCHI "L'INDIPENDENTE"

«... la qualità senza tempo dei suoi dipinti lo ha reso famoso in tutto il mondo... Donizetti è anche *designer* di oggetti d'uso e questo fa parte del suo concetto dell'Estetica...»

ELSA KLENSCH "C.N.N. International - New York"

MARIO DONIZETTI PERCHÉ FIGURATIVO Argomenti di Estetica

CORPONOVE EDITRICE - BERGAMO - Via Baioni, 18 - Tel. 035/223363
Prezzo di copertina L. 22.000 - Prezzo speciale per i lettori di HYSTRIO L. 15.000
c/c postale 10724243 intestato a Corponove Editrice - Bergamo

di Giuseppe Venetucci valorizza appieno le interpretazioni degli attori, compresa quella del figlio-manager recitata da Giorgio Crisafi. Valeria Panniccia

Mauri nel labirinto poetico di Shakespeare

IL CANTO DELL'USIGNOLO, di Glauco Mauri, da tragedie e sonetti di Shakespeare. Regia di Glauco Mauri. Musiche di Arturo Anneschino. Con Pina Cei, Roberto Sturmo e Felice Leveratto.

Veemente, appassionato, Glauco Mauri ci ha condotto ancora una volta alla scoperta del grande drammaturgo inglese, proposto attraverso una speciale letteratura interpretativa, secondo cui «l'arte è qualcosa che deve servire alla vita, che ha valore non solo da un punto di vista estetico, ma da un punto di vista umano e civile».

È su queste premesse che Mauri ha imbastito una sua tela immaginaria raccogliendo pagine significative delle maggiori tragedie di Shakespeare (*Enrico V, Amleto, Timone d'Atene, Enrico IV, Giulietta e Romeo, Giulio Cesare, Macbeth, Re Lear, il Prospero de La Tempesta e il Riccardo II*, ultima sua fatica teatrale della scorsa stagione). Novità di rilievo, ha pescato nei Sonetti, per la traduzione di Piero Rebora, costruendo un altro percorso — punteggiato dalla musica — intorno all'universo poetico dell'Autore, sui temi della passione, del potere, dell'odio, della sofferenza. Mauri è riuscito a trascinare il pubblico in questa carrellata di belle pagine di teatro e poesia senza cadere nell'artificio retorico, invitando a riflettere sulla volgarità che impregna il nostro tempo, e a trovare salvezza nella poesia.

È stato aiutato in questo suo percorso da attori della levatura di Roberto Sturmo, che ha dimostrato ancora una volta notevole padronanza della scena e della parola, e da Felice Leveratto, anch'egli efficace. Ha partecipato allo spettacolo una gloria del nostro teatro, l'attrice Pina Cei, che ha recitato con Mauri un brano delle più belle pagine di Romeo e Giulietta. L'orchestra, in scena, era diretta dal pianista Giovanni Vitoletti su musiche originali di Arturo Anneschino. Scenario naturale era l'anfiteatro romano di Fiesole mentre la scenografia, ridotta all'essenziale ma con una grande ruota sul fondale per la sequenza de *La Tempesta*, era di Michele Della Cioppa, e i costumi di Emanuele Zito. *Renzia D'Inca*

Endecasillabi non sense per le verità di Riondino

SEMINARIO SULLA VERITÀ, di Davide Riondino. Con Davide Riondino, Bruno Gambarotta, Antonio Catania, il Trio Reno (Marcello Foschini, Roberto Messina, Roberto Onofri), Paolo Bessegato, Maurizio Cardillo, Patrizia Piccini, Remo Remotti e Lelia Serra. Violino Vitaliano De Rossi, violoncello Andrea Animone. Prod. Agidi, Modena/Asti Teatro.

Dieci attori, copioni alla mano (tranne «l'anziano Rai») Bruno Gambarotta, che si è diligentemente incollato la sua parte nella memoria), eseguendo una lettura di un testo in versi aperto ad improvvisazioni in prosa. Con un gran vociare, fra interventi di «musicisti» e sventolio di fogli, in piena confusione, mostrano il *work in progress* che dovrebbe condurre al prodotto finito, la messa in scena finale di un poemetto in endecasillabi dall'aulica insensatezza.

Ma come sostiene Riondino nella sua scanzonata prolusione, sono del tutto legittimi i dubbi circa una vita autonoma di una simile lettura. «Non per nulla si è scelta questa chiesa cancellata dai ruoli, con un'acustica che è una delle peggiori d'Europa. La risonanza sarà minore». Infatti gli spettatori, specialmente quelli non ben collocati nel quadrato intorno al gruppo recitante, afferrano con difficoltà brandelli volanti di monologhi e battute e stentano a seguire la storia. Questa, tutta contenuta nell'arco di una giornata, è concentrata nei per-

STUDIO PER UNA FINESTRA DI GIORGIO PROSPERI

Monsù Travet incontra Kafka e la vita diventa burocrazia

STUDIO PER UNA FINESTRA, di Giorgio Prosperi, anche (navigato) regista assistito da Pietro Carriglio e Roberto Guicciardini. Scena (post-casoratiana) di Pietro Carriglio. Musiche, da Chostakovic (un po' prevaricanti) di Roberto Gandini, anche aiuto regista. Con Gianfranco Barra, Mario Erpichini (in più ruoli ben rilevati in grottesco) e (bene) Luigi Maria Burruano, Anna Rita Chierici, Cristina Fondi. Prod. Teatro Biondo, Palermo.

Prosperi ha ottant'anni, ben portati nel corpo e nello spirito; e lo spettacolo che Carriglio ha voluto all'Argentina festeggia simpaticamente la longevità creativa del critico e del commediografo. La prova: quando fra l'autore e il regista in un primo tempo designato si è palesato qualche malinteso e il primo ha deciso di prendere in mano l'allestimento del proprio lavoro, lo stesso Carriglio, Guicciardini neo-direttore dello Stabile palermitano che ha prodotto la *pièce* e Roberto Gandini hanno deciso affettuosamente, di mettersi a sua disposizione come aiuti.

Un'altra singolarità è questa: che il grottesco drammatico di Prosperi (ci pare possa essere così definito) è tutto ambientato in un ufficio di un qualche ente inutile, o non meglio definito ministero; e che esso sia rappresentato proprio a Roma, *caput mundi* della burocrazia, con l'aria che tira non manca di piccante. Anche se, a dire il vero, l'universo concentratorio dell'Amministrazione descritto da Prosperi allude ad altro, propone con gravità un'allegoria esistenziale. Ti viene assegnata, nascendo, una scrivania, che è il tuo spazio vitale; e su un trespolo in fondoscena vigila arcigna, inesorabile, una capufficio che fa le chiamate, e quando è il tuo turno tocca a te. La capufficio (cui Cristina Fondi, nerovestita come una dama di Boldini in lutto, presta una beltà spettrale) è, come avete ben capito, la Morte. In attesa della chiamata fatale, nell'ufficio che la scena di Carriglio, grigia e nera, rappresenta come una camera oscura geometrizzata come una tela di Casorati, i figli subentrano ai padri, tutti s'annoiano e cercano di aggrapparsi a qualcosa per cui valga la pena di vivere. L'unica finestra della stanza, ad esempio, fieramente disputata vantando meriti di anzianità; e intanto la medicina sociale programma l'usura dei corpi; al termine della lunga, monotona giornata ci si ritrova coi capelli bianchi, pronti per la chiamata. Alla quale sfugge, con un atto di ribellione, una coppia (bene impersonata dal Burruano, che ci fa pensare al zavattiniano *Totò il Buono*, e dalla giovane Chierici), che si rifiuta alla *routine*, e il tempo per vivere vuole spenderlo in libertà, tanto che lei «fa il miracolo» di diventare madre a sessant'anni, dando scacco matto a *Madame la Morte*. Dopo di che, circolarmente, tutto ricomincia da capo, con la disputa per l'uso della finestra.

Nella storia di Prosperi Monsù Travet, insomma, incontra Kafka. E Campanile, per la comicità di un assurdo all'italiana che — non temessimo di fare torto all'autore, e alla sua capacità di fondere riferimenti e citazioni in una brillante, autonoma scrittura scenica — ci ricorda il teatro del grottesco del nostro Novecento, Chiarelli, Antonelli, ma anche Rosso e, fuori casa, Orwell, Dürrenmatt, Frisch. Il Barra e l'Erpichini fanno molto per dare le opportune coloriture clownesche all'allegoria, il primo nei ruoli del burocrate che agogna alla conquista della finestra, del piazzista di enciclopedie e del medico sociale, il secondo come burocrate antagonista, ispettore e usciere. *Ugo Ronfani*

sonaggi: un luminare della semiotica provato dall'età e sulla via del disuso, assistenti universitari e allievi che progettano seminari tipo «La verità delle scritture: prediche di preti romagnoli fine Otto primi Nove» o «Verità e arte».

È un'accogliuta di individui che spiccano solo per la mediocrità e l'inettitudine e si riempiono la bocca di ciance. Il tema è buono, la soluzione un po' meno. Negli scambi di posizioni e di battute si è avvertita qualche forzatura e la lettura costante su copione ha prodotto rallentamenti. Bruno Gambar-

rotta, rapito da un'onda necrofila, patetico come un maestro del libro *Cuore*, pur divertente nella sua fissità, non ha sempre convinto. Intrepidi i ragazzi, valorosamente impegnati nel vestirsi di tutte le banalità possibili. Davide Riondino, che sembra spogliare tutte le cose della loro usuale importanza, ha dimostrato la solita burbera schiettezza che attira simpatia. L'impressione è che questo scherzo poetico potrebbe avere miglior esito in una trasmissione televisiva. Anzi potrebbe risultare molto spassoso. *Mirella Caveggia*

La scomparsa del critico Giorgio Polacco

MILANO - Ci raggiunge la notizia, che ci rattrista molto, della morte a soli cinquant'anni di Giorgio Polacco, critico teatrale del «Piccolo» di Trieste. A chi non lo conosceva, o lo conosceva poco, la notizia in sé — che riferisce di una caduta in montagna, nel Cadore dove si era ritirato dopo essere stato fino a qualche giorno prima a Taormina per il Festival teatrale — non dirà granché. Ma a chi lo ha conosciuto e gli ha voluto bene — noi fra questi — sa che gli ultimi anni della vita di Polacco sono stati una lotta dura e silenziosa, condotta con un pudore stoico, contro la malattia, la solitudine, la tentazione di distruggersi. Sarebbe ipocrita, qui, fingere di ignorare che l'alcool è stato il compagno terribile e il nemico implacabile di questo critico valoroso, un nemico che non è riuscito a spegnergli l'intelligenza, rimasta lucida fino all'ultimo, ma che lo ha minato nel fisico. Ma sarebbe ingiusto non dire — nel porgergli un affettuoso, straziato saluto — che in quel terribile compagno egli aveva cercato, con tutto il candore di una sensibilità disarmata, un rimedio alle delusioni dell'epoca, alle difficoltà di credere nella libertà e nella dignità della cultura, alla fatica di difendere una certa idea del teatro.

Triestino di origini, era tornato nella sua città come critico drammatico del quotidiano locale dopo avere scritto sulle testate più importanti, essere stato al Piccolo di Milano accanto a Strehler, avere dato contributi importanti alla diffusione dell'opera di Brecht e, anche come traduttore, alla conoscenza del teatro della Mitteleuropa. Era lucido ed equilibrato nei giudizi, colto senza ostentazione, fraterno nei rapporti coi colleghi. Era buono, ricco di un'umanità indifesa. La sua passione per l'illusione teatrale gli ha consentito di stare in trincea, a denti stretti fino all'ultimo. *Ugo Ronfani*



Voci di una lontana mitologia nelle Metamorfosi di Ovidio

ANTONELLA MELILLI

LA METAMORFOSI, di Publio Ovidio Nasone. Drammaturgia di Luigi Maria Musati. Regia (impronta evocativa) di Lorenzo Salvetti. Scene (determinanti) di Bruno Buonincontri. Costumi (plasticità) di Elena Mannini. Musiche di Paolo Terzi. Con Francesca Benedetti (enfaticamente straniata), Manuela Mandracchia (assai convincente), Rosa Maria Tavolucci (intensa), Sergio Reggi (assai misurato), Miana Merisi (contenuta drammaticità) e con Paolo Musio, Laura Panti, Danilo Proia e molti altri giovani attori. Prod. Stabile dell'Aquila con l'Accademia Silvio D'Amico di Roma.

Ancora uno spettacolo realizzato dallo Stabile dell'Aquila all'interno di una progettualità che tende ad abbinare la realtà dell'evento teatrale e la valorizzazione di un patrimonio artistico spesso negletto. Ma questa volta a guidare il cammino è Ovidio con le sue *Metamorfosi*, messe in scena da Lorenzo Salvetti all'ex Accademia delle Belle arti dell'Aquila. E, se di cammino si parla, è perché di questo realmente si tratta. Divisi in piccoli gruppi, destinati a susseguirsi ogni quarto d'ora, gli spettatori infatti si avviano dal cortile e attraverso il giardino seguendo, fra slarghi, nicchie, pareti abbattute, il dipanarsi di fantastici mutamenti segnati dall'incontro di uomini e dei. Si inizia così un percorso che si addentra fra moderne strutture di tubi Innocenti, ambienti spogli in cui sembra risuonare il silenzio del tempo o corridoi mutati in scrigni segreti di antiche memorie, evocando dall'arco dei secoli le voci di una lontana mitologia. Mentre quella scelta assoluta di bianco, riflessa dalle pareti abbagliate di luce o raccolta in perlacoe luore di gesti e figure nella suggestione della penombra, costituisce il vero filo di continuità teso fra i diversi episodi di Filemone e Bauci, Tereo, Progne e Filomela, Dafne e Apollo, avvolgendo il chiarore dei muri, degli oggetti, delle trine, in una cifra di plasticità sensuale e un po' decadente. Lo spettatore intanto si sofferma ad ascoltare le parole con cui Pitagora, reso da Sergio Reggi in una sorta di luce trasognata, descrive il continuo mutarsi del mondo, o il disperato silenzio che nel racconto di Miana Merisi asciuga in dura corteccia il latte, la bocca, gli occhi di Driope, o gli irrequieti aghi di fuoco che sembrano agitare la straziata Niobe di Manuela Mandracchia. Se non convince, e infastidisce perfino, il troppo gridato episodio di Atteone, quello di Eco e Narciso, narrato da Rosa Maria Tavolucci, coinvolge nel doloroso smarrimento di una evocatività pura e struggente, assunta con quel *Coeamus*, pronunciato all'inizio, a sotterraneo filo conduttore dell'intero percorso. Nel complesso peraltro lo spettacolo ha il pregio di valersi con intelligenza della collaborazione di una quindicina di giovani attori, appena diplomati o ancora allievi, a cui certo si può perdonare qualche prevedibile immaturità. Mentre del tutto imprevedibile appare la scelta recitativa a cui si ispira l'indubbia capacità di Francesca Benedetti, che chiude il percorso su Morfeo misurandosi con la difficoltà di un'enfasi straniata. Attraverso cui si intendeva forse restituire la fissità di uno stupore di morte che, dietro gli occhiali scuri e i pesanti bracciali, si protende dalla palude del Lete alla distruttiva volgarità dei nostri giorni. □

Pirandello con pupazzi per attore e persona

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia (lineare) di Caterina Merlino. Pupazzi di Gianni Pulone. Scene (funzionali) di Antonello Belli. Con Valentino Orfeo (corposo), Antonello Belli (abbastanza incisivo), Roberto Galvano (assai debole), Laura Pierantoni (disinvoltata), Gianni Lucchese (contenuto e vibrante), Silvia Milita, Gianluca Ramazzotti, Massimo Fersini, Gabriele Tuccimei, Eugeniomaria Santovito, Gianni Dal Maso, Massimiliano Ruzzeddu, Fabio Tosto.

L'*Enrico IV* di Pirandello costituisce un indubbio banco di prova per un attore e forse proprio per questo una attrazione costante a misurarsi con quel trascolorare sottile di realtà e finzione che dal personaggio si irradia lungo il filo di una lucidità sospesa tra ragione e follia. Ma l'edizione diretta da Caterina Merlino si accosta a questo testo nell'intenzione di restituire la chiave gioiosa di un lavoro intellettuale capace di far combaciare nella dichiarata finzione attorale quel gioco continuo di luci ed ombre attorno a cui ruota la tematica di Pirandello. E proprio in questa direzione si serve dei pupazzi ideati da Gianni Pulone, elemento primo — a detta della stessa Merlino, di un allestimento nato pensando a Valentino Orfeo più che a Pirandello —, in cui essi dovrebbero evidenziare l'entrare e uscire dal personaggio alla persona dell'attore, come a riportare sul palcoscenico, oltre alla finzione del gentiluomo impazzito nel corso di una cavalcata in costume e poi rinsavito, anche il mascheramento stesso insito nel gioco teatrale e il doppio essere dell'interprete persona e personaggio insieme. In effetti, anche se tutto questo rimane in fondo a livello d'intenti, i pupazzi s'inseriscono come un elemento interessante e funzionale all'interno della narrazione. E funzionale appare anche l'ampio spazio evocato alla luce da quelle candele accese ad una ad una come in un silenzioso rituale quotidiano, che dà l'avvio alla narrazione.

Lo spettacolo, realizzato con dignità d'impianto e di recitazione, da cui emerge con chiarezza il filo narrativo, ruota intorno alla figura di Valentino Orfeo che del suo Enrico dà un'interpretazione corposa, spesso gridata. Antonella Melilli

Una critica barzellettara sui vizi dell'informazione

STRAZIA LA NOTIZIA, DISPERATA RICERCA DI UNO SCOOP IN DUE ATTI, di Fabio Capocelatro come la regia. Scenografia e costumi (modesti) a cura del reparto tecnico della compagnia. Con Sabina Barzilai (garbata), Claudio Capocelatro, Luigi Onorato, Ivan Polidoro (convincente).

Nota di regia: «*Strazia la notizia* tenta di esplorare, con tono ironico, il difficile rapporto tra i protagonisti dell'informazione, i giornalisti, e la realtà circostante». E non ci riesce. Motivo: errore di codice. Il testo copia (maluccio) il linguaggio-flash degli sketch televisivi nell'illusione di spezzare così «la patina dei classici e la paura del rischio». Condannando il teatro a riprodurre scene da piccolo schermo formato sabato sera. La regia non aggiunge nulla all'inutilità barzellettara che si aggriglia di spot in spot (qua e là divertenti grazie alla simpatia di Ivan Polidoro) fino al sipario.

Per dire che fare gli scoop non va bene? Che l'informazione è malata? Che dei titoloni sparati ne abbiamo piene le tasche? E siamo poi sicuri che ridere di Bossi e di quattro cronisti senza un soldo significhi proprio «riappropriarsi di questa contemporaneità» e non invece mandarla giù

d'un sol boccone senza pensarci più? A Fabio Capocelatro «resta il problema di comporre il difficile mosaico delle informazioni» (con la realtà che impazzisce ed è sempre più difficile interpretarla, eccetera eccetera). Al pubblico quello di trovare il filo dello spettacolo. Ma in fondo è solo televisione. Valeria Carraroli

Se il calcio entra nel mondo dei classici

TANGO DEL CALCIO DI RIGORE, testo e regia (interessante) di Giorgio Gallione. Costumi (bene) di Valeria Campo. Musiche (divertenti) di Paolo Silvestri. Con Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Digheo, Mauro Pirovano, Carla Signoris, Gabriella Piccau e Giorgio Scaramuzza. Prod. Teatro dell'Archivolt, Genova.

Un nuovo modo di incontrare e raccontare il mondo del calcio quello scelto dal Teatro dell'Archivolt, attraverso storie e leggende di un mondo, che nonostante sia così attuale appare nella forma scelta così lontano da quello di oggi. Tra descrizioni di rigori durati una settimana, interpretazioni di finali mitiche, e realtà di ricatti e di morte, lo spettacolo presentato appare particolarmente intelligente anche rispetto al periodo attuale fatto per lo più da risse televisive e stadi violenti, tra giocatori miliardari e qualche bustarella, ma anche tra l'originaria passione e la verve sportiva nel senso più genuino del termine.

La regia e la scelta degli episodi che compongono la messa in scena rimane però di per sé un po' malinconica e privata della vivacità, tipica del gruppo, anche nella recitazione che talvolta appare incerta, slegata, poco affiatata. Al di là di una mancanza di ritmo, c'è la precisione di uno spettacolo che visitato con capacità e esperienza, coglie sfumature e particolari senza lasciare nulla al caso (o poco), che predilige sempre la strada nuova alla vecchia e che coglie uno specchio di realtà forse di ieri con l'intelligenza del domani. Soprattutto, e poteva essere il rischio maggiore, non cade mai nella banalità o nel dato scontato, non punta all'effetto facile o all'ammiccamento, ma tende piuttosto alla ricerca, all'analisi e allo studio. Cristina Argenti

Tradizioni orali nel bacino mediterraneo

UN RACCONTO MEDITERRANEO, da Iliade, Odissea, Eneide. Elaborazione drammaturgica e regia (originale) di Sergio Maifredi. Costumi (suggestivi) di Romeo Liccardo. Con Roberto Recchia, Federica Toti, Grazia Vecchi, Matteo Zanotti. Prod. Teatro dei Filodrammatici, Milano.

Riprendendo l'originalità dei testi che raccontano eventi tramandati oralmente per generazioni, l'elaborazione drammaturgica e la regia hanno seguito l'interessante spunto di riproporre scienziaticamente ciò che d'abitudine si conosce attraverso la pagina scritta. E la sfida è riuscita, attraverso le sottolineature e le scelte dei momenti più drammatici e al tempo stesso più significativi che hanno riproposto leggende epiche in parte note, senza cadere nella citazione fine a se stessa e nella mera didattica. Attraverso la scelta di particolari convenzioni e di elementi scenici utilizzati con valenze simboliche varie ed originali (per esempio un bastone che diventa arma di battaglia, remo di una simbolica nave, oggetto di tortura e di incarcerazione) il regista, su una scelta particolare e adatta, è riuscito a costruire una sceneggiatura e una espressività nuove, mentre per quanto riguarda le prime due parti (*Iliade* e *Odissea*) si è puntato nel recupero delle antiche immagini e delle tensioni classiche, più singolare e stimolante è apparsa l'*Eneide* dove il regista ha puntato sulla modernità e sulla contemporaneità con un'interpretazione (coordinata tra scene, costumi e recitazione) tipicamente beckettiana. Nel complesso lo spettacolo e gli interpreti possono essere valutati in maniera assai positiva. Cristina Argenti



BIENNALE: IL FAUSTUS DI STEIN-WILSON

Vendere l'anima al diavolo per inventare la lampadina

UGO RONFANI

Il supremo desiderio di Faust non era l'eterna giovinezza ma l'invenzione della lampadina. Un precursore, insomma, di Thomas Alva Edison. Per questo, per l'ossessione della luce (elettrica) stipulò il patto con Mefistofele. Poi, deluso, si esiliò nell'inferno; e a tale scopo uccise — orrore! — un innocente cagnolino ed un altrettanto innocente ragazzo.

Questa, in breve, la parodia del poema goethiano scritta nel '38, in forma di libretto d'opera, da Gertrude Stein (1874-1946), l'eccentrica, cosmopolita scrittrice americana di ricca famiglia ebraica originaria della Germania, che visse a lungo a Parigi, dove tenne salotto letterario, militò nelle avanguardie e le sostenne, fu cubista nella scrittura come il suo amico Picasso lo era in pittura e fu amica, complice, sorella e madre, in letteratura, di scrittori statunitensi come Anderson, Fitzgerald, Hemingway. Intrepida sperimentalista («una rosa è una rosa è una rosa è una rosa») questa sua celebre frase vi dà la cifra del suo stile, teso a destabilizzare la linearità del discorso con iterazioni o strappi, fino a fare della parola suono ideogrammatico, la Stein ha lasciato solide opere narrative e autobiografiche, considerate un po' come una Bibbia dalle avanguardie novecentesche, e brevi plays per il teatro di prosa e d'opera. Causa la guerra, *Doctor Faustus lights the lights* fu messo in musica soltanto nel '51, cinque anni dopo la morte dell'autrice, da Richard Banks. Adesso Robert Wilson — che, nelle sue straordinarie invenzioni teatrali, si è sempre riconosciuto negli sperimentalismi di «mamma» Stein — ha usato il testo per un suo spettacolo, l'ultimo, in cui conserva la lingua originale, ma che affida ad un gruppo di giovani attori dell'Hebbel Theater Berlin della Germania dell'Est. Lo spettacolo, dopo l'esordio in quel teatro, è stato presentato in prima nazionale — per il gaudio dei fans di Wilson, con esito assai felice — al Teatro Goldoni di Venezia e a cura della Biennale, che ha così rinnovato il successo del Progetto Kantor dell'anno scorso.

Il libretto della Stein è diventato nello spettacolo di Wilson, come si può ben immaginare, un supporto linguistico — anzi, fonico — per un lavoro, raffinato e complesso, di costruzione scenica nel quale confluiscono invenzione figurale, dominio dello spazio ed elaborazioni gestuali e ritmiche, secondo la personalissima sintassi di questo geniale regista. È una volta di più ammirevole la capacità di Wilson di orchestrare polifonicamente tutti gli elementi strutturali del suo teatro, di ottenere una perfetta fusione fra le operazioni di destrutturazione del linguaggio della Stein e le equivalenze plastiche imparate alla *modern dance*, fra i modi delle avanguardie figurative americane (l'espressionismo astratto di Kline e il *New Dada* di Nevelson, la *Body Art* di Luthi, l'*Optical Art* di Vasarely e la *Pop Art* di Warhol ma anche, sullo sfondo, il surrealismo lirico di Magritte) e l'uso altrettanto accorto delle fonti musicali d'epoca e no, il folk fra le due guerre, i *couplets* del *cabaret* espressionista, e inoltre i *songs* e le ballate della profonda America. Qui il merito va attribuito anche, se non soprattutto, ad Hans Peter Kuhn, autore della colonna sonora che dà respiro ed ali ai cento minuti dello spettacolo: un musicista venuto dal rock ma che ha un'ottima cultura sia folk che classica, ed una straordinaria versatilità.

Lo spettacolo trae poi forza di suggestione dalla completa esecuzione delle intenzioni registiche, e ciò grazie alla meravigliosa disciplina dei quindici giovani attori, che mesi di *training* hanno trasformato in «automi intelligenti» al servizio della demiurgica volontà di rappresentazione di Wilson. Il quale — sappiamo — è un regista che ha cent'occhi come Argo, ed è capace di orchestrare da virtuoso polifonie sceniche ininterrotte, senza mai una caduta di tono. Aggiungo che in questo spettacolo (per certi versi minore, di sintesi antologica, di autocitazioni) spira un giovanile istinto vitale, un gusto per il *divertissement* letterario che recupera umori del teatro tedesco degli anni Trenta, aure libertarie delle avanguardie francesi ma, anche, l'arguzia che era della Stein e, come un motivo di fondo, una «paesaggistica» teatrale tipicamente americana. Sicché il «pittot teatro» di Bob Wilson, altra volta astratto, se non freddo, è qui percorso — avrebbe detto Valery — da un giocoso, divino sorriso. Come se la giovinezza dei suoi interpreti avesse ringiovanito Wilson. □



Psicanalisti e cialtroni dal lettino di Freud alla scena

TERAPIA DI GRUPPO, di Christopher Durang. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Regia (brillante) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene e costumi (funzionali) di Alessandro Chiti. Musiche di Cinzia Gangarella. Con Alessandra Panelli, Patrick Rossi Gastaldi e Stefano Viali (assai disinvolti). Mauro Marino, Barbara Porta e Vincenzo Porfidia.

Anche Freud, si sa, aveva dei problemi. Ma certo ne avrebbe di più grandi se potesse vedere quale selva di campioni umani si raccoglie oggi attorno alla sua dottrina. A cominciare dagli psicanalisti, autentico concentrato di cialtroneria smaccata, attraverso cui Christopher Durang, nella sua commedia *Terapia di gruppo* prende di mira la moda dilagante dell'analisi e il suo infiltrarsi nel compromesso tessuto sociale del moderno benessere attraverso mille rivoli e scuole più o meno improvvisate. Che sembrano offrire peraltro alla generalizzata nevrosi dei nostri tempi la duplice possibilità di assumere un ruolo terapeutico dietro cui nascondere le proprie falle, come è il caso dei due svitatissimi analisti della commedia, oppure di appoggiarsi a questi moderni demiurghi della psiche per smettere di annaspere alla ricerca di ragioni e sbocchi del proprio malessere. Come fanno appunto i due protagonisti, una giornalista e un bisessuale, riuniti da un annuncio di cuori solitari in un ristorante tutto rosa. Che fa da deserto testimone al loro primo e fallimentare approccio, ma anche al rituale lieto fine che conclude il contrastato incontro e che vede giustamente apparirsi i due rispettivi psicanalisti, una vitalissima svampita che scambia un paziente per un altro e un *macho* villosa affetto da gravissimi problemi sessuali.

Mentre il sensibilissimo *gay*, spezzato dall'imminente abbandono del suo *partner*, trova anch'egli un possibile futuro in un cameriere che viene a completare il sestetto. Una satira feroce dunque e una comicità tendente alla demenza, che addita, senza tuttavia curarsi di individuarne le radici sociali, gli aspetti più cialtroneschi e macroscopici di una pratica sostenuta peraltro da illustri cultori. Uno per tutti Woody Allen, la cui ombra sembra vagare lievemente su quel linguaggio smozzicato, nevrotico, fitto di intercalari e di frasi fatte attraverso cui si esprimono titubanze e insicurezze. Ma molto sicuri appaiono invece in quest'allesti-

mento, diretto da Patrick Rossi Gastaldi e confortato dalle scene e costumi di Alessandro Chiti e dalle musiche di Cinzia Gangarella, gli interpreti tutti, da Alessandra Panelli a Stefano Viali, allo stesso Gastaldi, brillantemente impegnati in una recitazione elastica e concitata. *Antonella Melilli*

I misteri dell'acqua al festival di Nora

IL MARE E ALTRO, recital di poesie a cura di Ginella Zamparelli e Mariano Rigillo. Con Mariano Rigillo. Teatro Romano di Nora.

Un'esemplare «notte dei poeti» quella che Mariano Rigillo ha presentato a Nora nell'ambito della rassegna organizzata dalla Cedac e dal Teatro di Sardegna. Esempio perché la cornice scenografica naturale dello splendido teatro romano e il suono, unico e naturale, del mare che si infrangeva sulla spiaggia sottostante il palcoscenico, hanno reso ancor più grandi i misteri e i segni poetici del cantore-attore.

Vestito di bianco Mariano Rigillo senza annun-



ciare i titoli, come fosse un unico grande poema ora leggeva sul leggio ora recitava pagine di questo suo libro di bordo di una navigazione erudita e raffinata.

Così era contenuto e quotidiano in *Il vecchio battello* di Catullo, il canto XXVI dell'*Inferno*, la *Ballata dell'acqua* e *La conchiglia* di Garcia Lorca. Più passionale e vicino, a tratti, a una certa gestualità costiana (non per altro, lo ricordiamo, Rigillo è stato allievo del grande maestro all'Accademia) in altre liriche: *Ulisse* di Saba. Recitava, invece, con la consueta bravura e sensibilità, *Prima del silenzio* di Giuseppe Patroni Griffi e *Pescatori* di Raffaele Viviani. Poi ancora *O mare* di Eduardo De Filippo e nella traduzione del celebre comico (solo così amava che lo si definisse) napoletano *La tempesta* di Shakespeare.

Raccolto, come per una preghiera, nel saluto di Prospero, nella traduzione di Quasimodo, ancora dalla *tempesta*. E un brivido nello spettatore è assicurato. *Valeria Panizza*

Sangue e frattaglie per macellaio innamorato

FRUSTA-AZIONI di e con Dario D'Ambrosi (strepitoso). Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Da pulcino del Milan a tifoso dell'Inter. Da performer ad autore-attore rivelazione. Dall'Italia a New York city (e ritorno). Sono tanti i modi di raccontare la storia di Dario D'Ambrosi; in ogni caso, è la storia di un successo meritatissimo. Un personaggio come lui non ha bisogno della tv per trovarsi in primopiano. Per riprendere una annotazione, sulle pagine della nostra rivista, di Shammah, che dirige il Teatro Franco Parenti: quanti Paolo Rossi ci vogliono per fare un D'Ambrosi? Diciamo una ventina? La formazione di Dario parte dall'analisi teatrale della follia, passa per il *Café La Mama* di NYC e ora tocca vertici espressivi con questo monologo inscenato nell'ambito di un progetto di teatralizzazione della città: ammirevole trovata di André R. Shammah. Ci si ritrova, alle 8 p.m., in una macelleria. E si trova un macellaio folle che ha una folle storia d'amore con la Carne Squartata. Ma questo è solo il primo grado di lettura. Nel furioso, dolce, coraggioso monologare del protagonista, a mani (e testa) nude nelle interiora, fino al *necroeros* a luci rosse nel retro del negozio, c'è un Carmelo Bene attrezzato per il nuovo secolo: la bizzarria è il mezzo, non il fine. Alla fine, il titolare, il vero macellaio ci offre uno snack: il pubblico tituba, ma la carne è debole e accettiamo tutti il banchetto neotribale. Ecco il fine di D'Ambrosi, il senso di un cerimoniale teatrale che di Grotowski fa polpetta, s'è raso (al suolo) fino al glabro assoluto Barba e prescinde dal macchinario ronconiano: gli basta un gancio. Da macellaio. *Fabrizio Caleffi*

La cattedrale di Eliot sepolta tra il verde

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE, di T.S. Eliot. Regia, scene e costumi (nitore narrativo) di Fabio Battistini. Consulenza artistica di Antonio Zanoletti. Consulenza musicale di Franco Viespro. Luci di Gianni Donzelli. Con (professionalità) Luca Catanzaro, Flavio Albanese, Leonardo De Colle, Stefano Zanolli, Corrado d'Elia, Lorenzo Anelli, Claudio Ridolfo, Fabio Sarti, Luisa Oneto, Anna Nicora, Mela Graci, Claudia Milani, Piera Paroli, Pietro Riva, Carlo Paroli, Piero Ballarin. Prod. Teatro all'Eremo, Santa Caterina del Sasso, Varese.

Una ricostruzione di taglio filosofico-ideologico, uno spettacolo al contempo classico e moderno,

ricco di spunti e messaggi. Questa la chiave di lettura scelta da Fabio Battistini, che per la VI edizione di Teatro all'Eremo, ha ambientato il testo di Eliot nel suggestivo orto dei frati, collocandovi i ruderi di una cattedrale semiseppolta tra il verde. Di Eliot sono state riprese sia la forte concezione religiosa e politica, sia le apocalittiche visioni dantesche per evidenziare, nella vicenda dell'uccisione dell'arcivescovo nella cattedrale di Canterbury, le tracce di una strada dell'anima verso la redenzione, quasi stazioni di un martirio che affonda le radici nel contrasto tra ragione di Stato e religione. E in mezzo a questo intrico di desideri e sentimenti contraddittori l'arcivescovo, tornato dall'esilio in Francia, si pone come l'unico personaggio dotato di una sua coerenza e di una sua precisa fisionomia morale e spirituale. Intorno a lui solo ambiguità e doppiezza (nelle figure dei quattro Cavalieri, che alla fine lo uccideranno, e dei quattro Tentatori), commentate, con rassegnazione e insieme ribellione, dal coro delle donne. I segni più evidenti di questa lettura si riconoscono negli interventi del Coro (guidati da Luisa Oneto e Anna Nicora), negli snellimenti di certi passaggi (soprattutto dei Cavalieri) e nel commento musicale che impastava al gregoriano inquietanti rifrazioni sonore. Di grande evidenza la scena dei Tentatori, unificati dal notturno costume grigio-argenteo, mentre le giustificazioni dei Cavalieri, spostate al finale dell'opera — conclusa col funerale dell'arcivescovo fra la folla — assumevano attuali, sinistri riferimenti. Nel gruppo dei giovanissimi interpreti, tutti da poco diplomati nelle più importanti scuole di teatro, si sono distinti Luca Catanzaro nella parte dell'arcivescovo; Flavio Albanese, Leonardo De Colle, Corrado d'Elia e Lorenzo Anelli. C.C.

Se l'amore non sfugge all'abbraccio della morte

GLI ALIBI DEL CUORE, di Fabio Maraschi. Regia (americaneggiante) di Marco Mattolini. Con Athina Cenci (irruenza traboccante), Delia Bartolucci (vivacità e perizia consumata), Lorenzo Gioielli (ottimo), Patrick Rossi Gastaldi (preciso), Anna Casalino (troppo teatrale). Scene (di proposito dimesse) e costumi di Paolo Bernardi. Prod. Magnifico, Firenze/Asti Teatro.

Dopo un periodo di minaccia, la Sindrome irrompe nella vita di un giovane attore omosessuale e dilaga con un feroce carico di angoscia e di ineluttabilità nella sua realtà quotidiana. La rivelazione della diagnosi sprofonda il malato, che da poco tempo è stato abbandonato dall'amico e allontanato dai circuiti di lavoro, in uno stato di pro-

strazione che lo spinge all'isolamento e alla negazione di se stesso. Tuttavia, di fronte alla vita che sfugge e al declinare delle forze, egli è scosso anche da soprassalti di vitalità. Su questi lampi di energia fanno leva il *partner*, turbato da sentimenti di colpa, e due amiche del ragazzo che, senza indulgere alla pietà, con complicità affettuosa e ruvida persuasione, impongono al protagonista di venire a patti con il virus che lo ha assalito e di affrontare il resto del suo percorso di vita con un approccio più sereno. Il testo, ben costruito e punteggiato di quel parlar greve che l'uso ha reso ormai accettabile, è penetrato dal regista con partecipazione e sensibilità, senza toni vittimistici o atteggiamenti moralistici. La naturalezza è il miglior requisito della commedia, che aderisce schiettamente nel suo incalzare drammatico al non sempre penetrabile tema dell'amore omosessuale. È vero che ogni tanto si avvertono piccole forza-

ture nei registri e qualche stridore nei toni (ad esempio nelle sottolineature dei caratteri femminili, eccessivamente castranti), ma nella resa generalmente fluida, si apprezzano slanci di sincerità appassionata e segni di impegno umano e sociale. *Mirella Caveggia*

A e B di Manganelli Va in scena il giornalista

A e B di Giorgio Manganelli. Regia di Anna Lezzi. Scene e costumi (allusivi) di Manuel Gilierti. Musiche (parodie orienteggianti) di Paolo Terzani. Con Giampiero Mughini, Pino Censi, Antonella Fanigliuolo. Prod. Festival delle Arti Barocche, Roma-Caltagirone-Siracusa-Genova.

Un detto celebre recita che il giornalismo conduce a tutto, a condizione di uscirne per tempo. Non so se Giampiero Mughini, penna versatile e un tantino irrispettosa, voglia abbandonare la professione per calcare le scene; fatto sta che ci ha fatto la sorpresa di apparire in scena — tutto vestito di bianco, con un panama alla Orson Welles — in un adattamento teatrale da A e B di Giorgio Manganelli, libro uscito nel '75 che raccoglieva dialoghi e interviste «impossibili» con personaggi della storia.

Il giornalista deciso a rubare il mestiere ad Albertazzi e a Gassman ha «intervistato» un fantasioso, esagitato Califfo di Bagdad (il giovane Pino Censi, già rivelatosi nell'*Alceste* di Euripide a Siracusa) e il Faraone fanciullo Tutankamon (la esordiente, loquace, disinvolta Antonella Fanigliuolo). E pur tenendosi aggrappato al copione (si sa mai, gli esercizi di memoria non s'improvvisano), Mughini ha sfoderato una bella voce semibaritonale e degli svolazzi espressivi: auguri per la seconda carriera.

La regia era di Anna Lezzi, le musiche parodisticamente orienteggianti di Paolo Terzani e le scene e i costumi, puramente allusivi, di Manuel Gilierti. Sullo sfondo, come scena naturale, la cappella barocca interna al palazzo dell'Accademia di Spagna al Gianicolo: degno fondale perché barocca era la scrittura di Manganelli, tutta contraffazioni. Il fantastico della storia è stato, nei due tempi del *divertissement*, pretesto per dare sfogo a deliziose, incantatorie bugie letterarie. U.R.

Laica rappresentazione a Todi intorno al flagello del secolo

AGGEO SAVIOLI

LAICA RAPPRESENTAZIONE, di Mariela Boggio (ottimo testo). Regia (pertinente) di Adriana Martino. Scene di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con (buon lavoro dei singoli e dell'insieme) Maria Grazia Grassini, Marina Zanchi, Piero Caretto, Nunzia Greco, Fernando Cajati, Barbara Chiesa, Luciano Melchionna e altri. Prod. Todi Festival '92.

Non è detto che il teatro italiano, pur in mezzo alle sue fin troppo note difficoltà economiche, produttive e distributive, debba ridursi al minimalismo (commedie a due o tre personaggi, cornici strettamente domestiche, temi di corto respiro). Questo lavoro di Mariela Boggio affronta un argomento attualissimo, una delle grandi «emergenze» mondiali dei nostri giorni, articolandolo attraverso una serie di «casi» che non possono dirsi «clinici» nel senso corrente del termine, ma che viceversa rimandano a un quadro sociale, culturale, antropologico da essi illuminato nella sua complessità. Qui si parla, come si sarà capito, dell'Aids (pur se la parola non viene mai pronunciata), ma lo si fa senza nessuna intenzione predicatoria, moralistica, o anche di generica denuncia. La terribile malattia, piuttosto, diventa, nella sua davvero laica rappresentazione, il punto d'incrocio di esperienze esistenziali segnate tutte, sebbene ciascuna diversa, da elementi significativi della crisi di un'intera civiltà: povertà delle risorse materiali, o dello spirito, incapacità di comunicare, mercificazione dei corpi, perdita d'identità dell'istituto familiare, abuso della sessualità svincolata all'affettività...

Essendosi ben documentata (con ricerche «sul campo») circa la questione e i suoi tanti aspetti, l'autrice è riuscita poi (ecco il suo maggior merito) a configurarla in ritratti umani di toccante veridicità, dove anche certi riferimenti letterari (Pirandello, in particolare) sembrano assorbiti senza residui, o quasi. Il testo è infine valorizzato, al meglio, dall'accorta regia di Adriana Martino, specialmente felice nel coordinare, in unità di stile, l'apporto di qualche veterano della scena e d'un nutrito gruppo di giovani attori, alcuni dei quali freschi di accademia. □



DOPO I RECENTI ALLESTIMENTI DEL SUO TEATRO

PER KOLTÈS IN ITALIA PLAUSO E SCETTICISMO

Fuga della Società di Pensieri «Riflessi», Nella solitudine dei campi di cotone per la regia di Chérif e Roberto Zucco secondo Sciacaluga hanno aperto un dibattito sul drammaturgo francese prematuramente scomparso.

ENRICO GROPPALI

Da un punto di vista strettamente letterario, è imbarazzante giudicare l'opera drammatica di Koltès. Cosa sono, infatti, questi drammi? A prima vista, sembrano dei raffinatissimi manufatti, dei materiali che con generosità estrema l'autore mette a disposizione del *metteur en scène*, con quelle sillogi finali lunghe e dettagliate in cui non ancora pago di aver licenziato quei caratteri insieme artificiosi e reali, bagnati della volgarità quotidiana, s'illude di proseguire ben oltre lo spartiacque della scena il rapporto coi fantasmi da lui stesso creati. Queste cerimonie della morte danno l'impressione di essere sceneggiature cinematografiche mal riuscite, abbozzi faticosi e incompiuti, lasciati a metà dall'urgenza di una scrittura che, prima di tutto, si esemplifica nella vita e dalla vita è travolta fino alle conseguenze estreme. Le *pièces* di Koltès sono prive di sviluppo, abusando ad oltranza della struttura monologante, un artificio e un vezzo che sa di salmodia e rischia di soffocare l'empito, l'urgenza, la tenerezza rabbiosa della sua poetica nell'aneddotica, frangendo nel rilievo amaro ma scontato, nel dettaglio isolato o nel particolare raccapricciante. L'attrazione per la fogna, quella che D.H. Lawrence chiamava ironicamente la *mythologie de la boue*, s'incidono a sangue dentro la carne delle sue creature tormentate, vittime di qualcosa che le trascende ma che non viene sufficientemente esplicito (chi può dirci una parola risolutiva a proposito di Léone, la protagonista di *Combat de nègre et de chiens*, e della sua nevrosi che la spinge, a un certo punto, fino a deturpare il suo stesso viso?). La recente messinscena italiana di due commedie (*Nella solitudine dei campi di cotone*, e il postumo *Roberto Zucco* da una parte e *Fuga*, «un pezzo dedicato a» Koltès e tratto dal suo unico romanzo *La fuite à cheval très loin dans la ville*) può servire da utile stimolo alla riflessione, all'*enquête* e, perché no, all'analisi del problema Koltès nella nostra società teatrale. La Società di Pensieri «Riflessi» che ha messo in scena *Fuga* (nella drammaturgia di Stefano Casi) concepisce il mondo di Koltès appunto come il riflesso di un rito di sala o meglio di salotto. Come negli *approach* di



coinvolgimento tipici degli anni Settanta, gli spettatori sono invitati a prendere posto sul palcoscenico, a ridosso degli interpreti e, da *voyeur* dichiarati, a guardare immobili sulle loro seggioline da *garden-party* le figurazioni ferme e ieratiche, da moderno *tableau vivant*, degli attori che si limitano ad apparire, a proiettare nello spazio frigido e bianchissimo di un palco-atelier cinto di morbidi veli di tulle i loro corpi fasciati nello sparato bianco e nero dello smoking e lan-

guidamente carezzati dai lini chiarissimi e dalle cupe guaine color fiamma e color fuchsia delle *toilettes* femminili.

Persino il nudo, o il seminudo, usato peraltro con discrezione, si sposa all'estetica frigida e patinata delle riviste di moda. È un Koltès filtrato attraverso l'altra retorica di un Erté o le raffinate manipolazioni visive dell'*école du regard* quello che questo strano fascinoso *essai* offre, spogliandosi dell'ultimo velo di Maia, al diniego e all'educato assenteismo di una platea di *aficionados*. Tutt'altro clima si respira, invece, nella piccola sala del Teatro dei Satiri dove la demoniaca vitalità di Arnaldo Pomodoro incornicia il bocascena di una impressionante tenaglia lineare da Inquisizione a sottolineare, ancor prima che il rito si compia e il *jeu de massacre* abbia luogo, la natura sadomasochista del duello verbale che, dopo l'ultima folgorante battuta del Cliente — «*Alors, quelle arme?*» — si trasformerà fuori scena in duello mortale. Il minuscolo palcoscenico appare dilatato all'inverosimile: la ribalta presenta grigi apparati portuali che, all'indietro, si prolungano in una prospettiva quasi *trompe l'oeil* che finge, sull'estrema linea dell'orizzonte, un cupo intrico di gomene e di sartie come in un dramma marino in via d'allestimento mentre, praticamente in primo piano, subito dopo il proscenio, una bottola scopre una scala vertiginosa al termine della quale il Cliente, invisibile alla platea come un lemure o una vischiosa apparenza della notte, vomita faticosamente quella richiesta che non udremo mai provocando l'immediata replica del Dealer che, solo, domina la scena mulinando con le braccia nell'aria pomposi arabeschi da imbonitore. Il testo — certo l'opera più compatta e significativa del breve percorso drammaturgico di Koltès — che alla lettura suona ampollosa retorica e si perde nei meandri di una contemplazione barocca del reale rinviano con artifici sempre più capziosi e irriverenti l'inevitabile conclusione, sulla scena funziona magnificamente. E siamo alla contraddizione violentemente insita nella scrittura di Koltès, autore di un'opera tanto vacua e frammentaria da sfiorare il sospetto di un'apologia tutto sommato eccessiva. Koltès non costruisce le *pièces*, ma piuttosto

assembla dei materiali ambigui e polivalenti di varia origine: i maledetti, si intuisce, sono stati tanto appassionatamente studiati da autorizzare a volte persino l'ipotesi del calco manierista (Genet) mentre l'anarchica volontà di stupire e l'uso spregiudicato degli accostamenti fa pensare a un tardo surrealismo di matrice spagnola più che francese. Forse l'unica tesi che si può pronunciare a discolora dell'autore è questa: i suoi personaggi sono mutanti inconsapevoli di quello che portano con sé e di quello che si lasciano appresso, sono funzioni spurie, spunti o pretesti per una spietata messa a nudo della macchina umana come macchina di morte. È un'intuizione probabilmente condivisa dalla bellissima regia di Chérif che orchestra benissimo questa partitura e grazie a due interpreti in stato di grazia come il sorprendente Pino Micol e il livido angoscioso Massimo Belli dà voce e corpo a un'ossessione insieme onirica e manifesta in un ambiente che fa pensare al bagno penale di Brest. Il Teatro di Genova, il suo regista Marco Sciaccaluga, per la prima italiana di *Roberto Zucco* hanno logicamente pensato al più famoso e «maledetto» dei poeti drammatici italiani, Giovanni Testori, ipotizzando nel suo interprete favorito, Franco Branciaroli, l'interprete ideale della figura del giovane psicotico pluriomicida e pluricondannato morto suicida in carcere e tentato, in uguale misura, dalla poesia e dal delitto. La lettura del Teatro di Genova si basa su un'acuta intuizione epica: mostrare quanto il cammino dell'autore fosse sensibile, dopo tanto audace sperimentalismo formale, all'integrazione nella macchina-spettacolo e al modulo realistico della *pièce*. Certo, anche qui, si riafferma il consueto procedere per tessere, a volte il collegamento tra l'uno e l'altro quadro si fa tortuoso e tutt'altro che illuminante, ed il pubblico è chiamato a uno sforzo considerevole se si considera che, nuovo a questa procedura per stazioni che sono tutto fuorché didascaliche, deve decifrare una continuità (assente) da queste gelide per quanto interessanti riproduzioni del reale fornite dall'autore.

Ma il bellissimo spazio scenico di Haydeen Griffin viene fortunatamente a soccorrerlo: queste lucide paratie, più alte e inaccessibili delle antiche mura di cinta e delle scoscese pareti di un carcere, inquadrano magistralmente l'azione. Si trascorre dall'interno piccoloborghese della casa della *Gamine* all'atrio della stazione (regno dell'angoscia metropolitana) fino alla sostituzione del parco indicato dall'autore con l'universo degradato dei *flipper* nella sala-giochi ormai divenuta il tempio della lussuria, della prevaricazione e del delitto nell'odierna società dei consumi, per tornare finalmente al carcere dove — in un omaggio dichiarato alla poesia impura di Testori — Branciaroli, in un assolo sconcertante, piomba al suolo morto rifluendo nella mitologia solare di Mitra apposta dall'autore ad introduzione di questo testo divenuto testamento, e già contestato prima ancora di essere rappresentato. Koltès, questo sconosciuto, stava cominciando veramente a scrivere quando è stato fermato dalla morte. È questo il rimpianto insito nel suo precoce commiato, al di là di facili esaltazioni e di incongrue mitologie amaramente retrospettive. □

A pag. 106, Patrice Chéreau in «Nella solitudine dei campi di cotone».



Arsenico di annata corretto da Monicelli

ARSENICO E VECCHI MERLETTI, di Joseph Kesserling. Traduzione di Masolino D'Amico (efficace, garbata). Regia (ironia, ritmo, maestria) di Mario Monicelli. Scena (un po' scontata) di Franco Velchi. Costumi di Chiara Donato. Con Isa Barzizza, Regina Bianchi, Geppy Gleijeses, Marina Suma, Francesco De Rosa, Fulvio Falzaroni e Gianfelice Imparato.

Piacevolmente sorprendente scoprire, nella chiostra naturale dei pini marittimi della Versiliana, che uno dei mostri sacri del nostro cinema Mario Monicelli, si cimenta da regista teatrale con il testo da cui è stato tratto l'omonimo film di Frank Capra, protagonista il bel Cary Grant. La vicenda di *Arsenico e vecchi merletti* è nota: due candide ma pazze vecchine attirano nella loro casa, adibita a pensione, anziani soli al mondo con l'intento, benefico, di liberarli dalle angosce terrene. In questo modo — il viatico è un bicchierino di rosolio corretto all'arsenico — riescono a seppellire ben dodici signori nella cantina di casa, non prima di avere loro recitato il rosario.

Ma gli intenti filantropici non convincono l'unico dei tre nipoti sano di mente, Mortimer, di professione critico teatrale, un po' nevrotico certo, ma perché prossimo al matrimonio. Così commentano le terribili ziette dopo la scoperta casuale, fatta dal nipote, dell'ultimo cadavere da esse deposto in una cassapanca in attesa di giusta sepoltura. Abilissimo, le due ziette pure nella serafica difesa dell'altro nipote convivente, che si crede nientemeno che il generale Lee, e del terzo nipote Jonathan, che piomba in casa dopo essere fuggito dalle prigioni di Stato, con i connotati di Frankenstein grazie all'intervento plastico non propriamente riuscito di un chirurgo tedesco.

Monicelli ha reso questa farsa in nero con ritmi veloci e calibrati, strappando applausi a scena aperta, e ciò senza abusare degli spunti comici del testo e senza civettare con trucchi cinematografici di troppo facile esito, in questo aiutato da attori di chiara versatilità come Geppy Gleijeses, che ha ritagliato su di sé un personaggio dai contorni lunatici, l'aria esterrefatta, la gestualità spezzata. La fidanzata invadente ma simpatica è Marina Suma, fresca e disinvolta. Interessante la *réentrée* di una vecchia gloria della ribalta come Isa Barzizza, cui è stato affidato il ruolo di una delle due terribili signorine, una Marta soave e zuccherosa, tutta bon-ton. L'altra, Nora, era Regina Bianchi, più matronale e assennata pur nella ilare pazzia, entrambe applaudite ed acclamate.

Anche Francesco De Rosa nel ruolo del poliziot-

to di turno, petulante e verboso nel raccontare la trama di una propria commedia al povero Mortimer, riesce a inserire una schietta comicità alla commedia di gusto *horror*. Qualche appunto si potrebbe fare sulla scena, un contenitore fisso in cui è riprodotto, con dovizia di trine e merletti per l'appunto, un interno anni Quaranta (o Cinquanta?) di una po' troppo facile previsione. *Renzia D'Inca*

Fra il teatro e la vita recitando *Il gabbiano*

IL CIELO ALTISSIMO E CONFUSO, di Enzo Siciliano. Regia (corretta, ma senza slanci) e scena di Giorgio Crisafi. Con Giorgio Crisafi, Daniela Stanga, Blas Roca Rey e Simona Caramelli. Prod. Società Eao Teatro Politecnico, Roma.

Due attrici e due attori, chiusi fra le quattro pareti di una stanza inospitale, provano in un paesino meridionale *Il gabbiano* di Cecov, che dovranno presentare ad un festival di provincia.

L'esistenza reale delle due coppie si incastra innavvertitamente in quella fittizia dei personaggi con un gioco inesorabile di rifrazioni, e attraverso i discorsi dei personaggi interpretati i quattro attori manifestano se stessi, mentre attraverso i propri discorsi scoprono i personaggi. È difficile stabilire — ammesso che effettivamente ci sia — la linea di separazione fra la vita e il teatro. Si vive recitando e si recita vivendo, travolti dal tumulto dei sensi così nell'una come nell'altra situazione, senza riuscire a distinguerle esattamente.

Con abilità di scrittura Enzo Siciliano riesce a rendere scenicamente compatibili il meccanismo interno del dramma, che è estremamente sofisticato, e la sua resa esteriore, che vuole essere di impronta naturalistica o addirittura cronistica, di una cronaca minima quotidiana.

Alla conclusione della vicenda, Ginetta, la più giovane e fragile delle due attrici, si uccide e non si esclude di trovare una sostituta per continuare le prove. La crudeltà sta nella legge della vita o in quella del teatro? Non c'è una risposta.

La regia di Giorgio Crisafi è attenta e corretta; ma senza slanci. I quattro giovani attori, fra i quali è lo stesso Crisafi, partecipano con notevole tensione al gioco fra i due livelli della verità e della finzione, posto dal dramma, aggiungendovi — quasi certamente senza volerlo — un terzo livello, emozionalmente rilevabile, del loro impegno esistenziale. E questo per lo spettatore è un aspetto interessante della rappresentazione, reso possibile dalla disponibilità ambigua del testo. *G. Cal.*

LETTERA ROMANA

ROMA CAPITALE DEL TEATRO?

GIOVANNI CALENDOLI



Ma alcune altre considerazioni è doveroso fare per una più approfondita intelligenza dei dati riferiti. Nelle 5.583 rappresentazioni romane sono stati venduti 993.495 biglietti con un incasso di lire 15.710.843.000; nelle 2.733 rappresentazioni milanesi 802.417 biglietti con un incasso di lire 15.480.832.000. Per conseguenza ogni rappresentazione a Roma ha mediamente richiamato circa 177 spettatori ed a Milano circa 293. Infine nelle due città, una delle quali, Roma, ha avuto un numero di rappresentazioni più che doppio dell'altra, l'incasso annuale non si è diversificato proporzionalmente (lo scarto è stato di appena duecento milioni).

Per l'imponente volume delle iniziative che riesce a proporre, Roma dunque risulta incontestabilmente la capitale (teatrale); ma è una capitale dissipatrice delle proprie energie (teatrali). Milano, consumando la metà delle energie, ha realizzato un profitto pressoché eguale, perché ha venduto gli spettacoli a più caro prezzo. All'ombra della Madonnina il teatro è gestito con criteri economici: l'offerta è oculatamente rapportata alla domanda e questa domanda è inferiore soltanto di duecentomila spettatori annui a quella della capitale, che viceversa ha un numero doppio di abitanti.

Tradizionalmente il romano dedica al teatro un'attenzione più svogliata del milanese, pur avendo, come si è visto, una possibilità più ampia di scelta, e spende meno per ogni spettacolo. Questo non significa che è più parsimonioso; ma semplicemente che è portato a distribuire in maniera diversa le sue risorse. Il romano è più distratto, potendo quotidianamente godere di eventi spettacolari gratuiti ed inattesi sia ecclesiastici che civili, forse, per lui abituato al fasto papale, il teatro è diventato troppo semplice e nudo; si è spogliato dell'aura festiva che prima lo avvolgeva ed ha al tempo stesso perduto l'austerità del rito.

In conclusione Roma è una vera capitale: pretende troppo (5.583 rappresentazioni in un anno) ma, signorilmente, si accontenta anche di niente (non andare a teatro) e riesce a risolvere l'apparente contraddizione con le platee semideserte. □

Nella foto, da sinistra, Cristina Borgogni e Patrizia Zappa Mulas in «Adelchi», regia di Tiezzi.

Siamo convinti che il profilo morale, sociale ed economico delle cento città italiane trova una riconferma abbastanza evidente anche nel loro diverso *modus vivendi* teatrale. Proviamo a dimostrarlo scientificamente.

Roma è (o non è) la capitale d'Italia sotto l'aspetto teatrale? La questione è di moda ed è continuamente riproposta in relazione ai diversi campi dell'attività culturale. È (o non è) la capitale editoriale, artistica, letteraria, accademica ecc.? Per quanto riguarda il teatro, non si può non rispondere affermativamente. Roma è infatti la città italiana nella quale ogni anno ha luogo il maggior numero di rappresentazioni del cosiddetto teatro primario di prosa.

I dati sono forniti da *Lo Spettacolo in Italia*, annuario scrupolosamente compilato e pubblicato dalla Siae (Società italiana degli Autori e Editori), che per delega dello Stato ha il controllo dei botteghini a scopo fiscale. L'ultima edizione apparsa, nel momento in cui scriviamo, è quella del 1991 e documenta il 1989; ma nel tempo trascorso non si sono verificate nella situazione variazioni rilevanti.

Ebbene, nel 1989 si sono date a Roma 5.583 rappresentazioni, mentre a Milano se ne sono avute meno della metà, 2.733; a Napoli 1.029; a Torino 721; a Firenze 567; a Palermo 482 e a Bari 339. Nella capitale mediamente ogni sera hanno aperto le porte circa quindici teatri ed a Milano, che pur si distanzia nettamente dalla terza città in graduatoria — Napoli —, soltanto sette o poco più.

**TAGLI ALLA CULTURA
TEATRO PIÙ POVERO
EFFIMERO TELEVISIVO**

**TRE BUONI MOTIVI
PER ABBONARSI A**

HYSTRIO

SESTA EDIZIONE DEL PREMIO AL VITTORIA DI ROMA

FESTA PER ANGELA PAGANO PREMIO MARIA SCIACCA

Anche Proietti, Mastelloni, Corsini, Salemme e tanti attori intorno alla premiata, che ha animato una serata napoletana all'insegna della fraternità.

ANTONELLA MELILLI

Una serata gradevole e festosa l'8 giugno al Teatro Vittoria di Roma per la sesta edizione del Premio Maria Sciacca, assegnato quest'anno ad Angela Pagano. Un premio dalle caratteristiche poco mondane, promosso da Attilio Corsini in collaborazione col Museo dell'Attore di Genova e poi con la Casa Ricordi e la rivista *Hystrio*, nell'intento di ricordare una compagna di lavoro scomparsa nel pieno di una promettente carriera e di segnalare all'attenzione del pubblico tutti quegli attori, spesso ingiustamente trascurati, che, pur non sostenendo ruoli da protagonista, costituiscono un patrimonio prezioso di esperienza e di professionalità necessario per la realizzazione di ogni buon spettacolo. E in questo senso la scelta operata quest'anno dalla giuria, composta da critici e studiosi, non poteva essere più significativa.

Attrice versatile e complessa, affinatasi alla scuola di Eduardo, Peppino e Luca De Filippo, Angela Pagano è figura che brilla di luce propria nella scena italiana, capace di imporre al pubblico la drammaticità o il riso attraverso la duplice fascinazione della recitazione e del canto. Protagonista essa stessa e autentica star degli spettacoli da lei interpretati, ha contribuito non poco alla valorizzazione di autori come Scarpetta e Viviani e all'affermazione di altri meno noti come Elvio Porta, Armando Pugliese ed Enzo Moscato. E proprio nella stagione appena trascorsa ha fatto da valido e solido contrappunto, nel ruolo della prostituta Yvette, alla *Madre Coraggio* interpretata da Piera Degli Esposti per la regia di Antonio Calenda, mostrando appunto quanto un ruolo non primario possa essere impegnativo e a sua volta ricever vita e peso dalla ricchezza dell'interprete. Si trattava peraltro di un personaggio che l'attrice, come ha ricordato nel corso della serata, non voleva accettare e che proprio l'intelligenza e l'umanità del regista l'ha convinta ad affrontare, sì che oggi sente di dovere a lui il riconoscimento che le è stato appena tributato. Ed è con la verve spigliata di quella tempra schiettamente mediterranea menzionata nella motivazione della giuria che l'attrice ha avviato la serata della premiazione, irrompendo sul palcoscenico ansiosa e comunque decisa ad affrontare le forche caudine di un immaginario provino davanti a un altrettanto immaginario impresario svogliato e sonnolento. Spiegando nel frattempo l'infedeltà vitalità di un talento ricco di umori intensi e la sensibilità duttile di un'artista capace di stigmatizzare con una battuta i nodi grotteschi della nostra scena e di riproporre con l'arguta simpatia della metafora il senso di una professione spesso offesa nella sua dimensione artistica e creativa da dittatoriali logiche di mercato. Per mutarsi poi a sua volta in ospite cordiale e discreta di una serata gioiosa al cui interno Attilio Corsini ha voluto sottolineare



ancora una volta la necessità da parte dell'attore di riappropriarsi del palcoscenico e di opporre al degrado aberrante di un teatro mercificato la responsabilità di scelte proprie.

Accanto ad Angela Pagano, accompagnata al piano da Germano Mazzocchetti, numerosi artisti, primo fra tutti Gigi Proietti a formar con lei un amichevole asse Napoli-Roma di trascinate simpatia. Ma soprattutto l'impronta di una scuola napoletana capace di sfoderare lo scintillio di battute simpatiche e taglienti al tempo stesso o di far vibrare accenti più profondi di struggente malinconia, all'interno di un festoso intrattenimento tutto imperniato intorno alla figura dell'attrice. Che della serata ha costituito l'autentico filo conduttore, pronto di volta in volta a dare spazio alle prodezze vocali di un giovane complesso o ad accogliere con divertita partecipazione il ritratto di

un attore proveniente dalla scuola di Eduardo, colto con esilarante acutezza da Vincenzo Salemme nel suo inarrestabile proliferare. Per far infine da spalla silenziosa a Leopoldo Mastelloni, venuto a testimoniare la sua amicizia e il suo affetto con la sorridente complicità di una canzone.

La giuria era composta da Arnaldo Bagnasco, Odoardo Bertani, Rita Cirio, Angela Calicchio, Maurizio Costanzo, Attilio Corsini, Rodolfo Di Giammarco, Alessandro D'Amico, Masolino D'Amico, Pietro Favari, Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Mariangela Melato, Gigi Proietti, Ugo Ronfani e Aggea Savioli. □

Nella foto: Angela Pagano in «Rapsodia».

FOYER

FABRIZIO CALEFFI



«**A**llora rientrai in casa e mi misi a scrivere. È mezzanotte. La pioggia sferza i vetri. Non era mezzanotte. Non pioveva» — Samuel Beckett, *Molloy*
 «Quando diventerò famoso, ricco e famoso, voglio assumere John Lennon, Shakespeare, Puccini e Jimi Hendrix per scrivere un'opera. Non è un'idea grandiosa? — Ma sono tutti morti! — Tama Janovitz, Schiavi di New York.

Come già sapete dal precedente numero di *Hystrio*, attenti lettori (e qui saluto subito una di voi, Anna Vivarelli, che indirizza al nostro *Foyer* plichi contenenti commedie di cui poi discutiamo in un epistolario probabilmente destinato a una donazione alla Public Library sulla 42nd a NYC), a Montegrotto si sono svolte le annuali manifestazioni teatrali.

L'eccezionalità dell'evento, dato anche il blitz dell'*anchorman opinion leader* italo-roman-american Maurizio Costanzo *Show* (parente di George Bernard?), ci suggerisce un'iniziativa colossale: riprodurremo la *kermesse* nei luoghi dove si è svolta! Sì, come la Tosca. Andrà in mondovisione. Ho ricevuto l'incarico di Produttore Incaricato. Perciò, questa volta non ho tempo né modo di scostumar le mie righe com'è costume di questo spazio. Invio in redazione (in sostituzione) i miei appunti di produzione: *dura fax sed fax*.

1. Data prevista per la messa. La messa in onda, no? Le Colombiadi, celebrazioni in onore di Furio Colombo. Che c'entra? Secondo Furio, lui c'entra sempre.

2. Per la regia, indispensabile Peppino Patroni Griffith. Aiuto registi: Franco Zeffirelli e Fabio Battistini. Chiamare uno dei due al telefonino e chiedergli di contattare l'altro.

3. L'ufficio stampa: ah, l'ufficio stampa è importantissimo. Lo curerà Monaco, già garbatissimo anfitrione per gli inviati invitati e accreditati; al suo fianco, Stephanie di Monaco: bisogna dare una mano a Nonno Ranieri.

4. Nota per la sigla. Di testa c/o di testa-coda. Bisogna girare un *clip*. *Set*: una piscina termale. In acqua, calda, uno stormo di ospiti germaniche e di aragoste di Alghero, allo stesso punto di cottura. Ai bordi della piscina: Parietti? *Jamais*. Ma un balletto ci vuole. Facciamo una cortesia all'ospite Costanzo *Show*: scritturiamo le anoressiche sue ospiti abituali in trasmissione, le Silfidi del Parioli. Le musiche le commissioniamo a Bracardi, a Vangelis, o ad Al Bano? Il mitico Al Cafone «fa» *audience* anche negli *States* da quando si è saputo che Michael Jackson gli copia i brani. In tal caso, Romina non potrà restare inoperosa: la mettiamo insieme al duo emergente Cannella&Pampinella alla *reception*.

5. Ci vuole un bel testo per la canzone della sigla: ho trovato una poesia di Almansi che potrebbe funzionare. Dice (e cito solo il citabile): «Se la balena fa la cacca/sale nel mare la risacca/ma niente accade se il colibrì/si accinge a fare un po' di pipì». Ma il bello viene col *refrain*: «Culin culello/l'amore è bello.../vicino a te...». Versi autentici. Pubblicati sul *Caffè* numero 163, che stampò anche Calvino e me.

6. Essendo l'Almansi non meno forte in prosa... Cfr. *Panorama* del 31 maggio scorso: «Particolarmente irritanti sono le evoluzioni da *vamp* delle sue cosce e i movimenti sinuosi delle spalle e delle braccia, che si adattano al fisico di Marlene Dietrich, non ai 65 chili di ciociotelleria e al volto contadino della nostra diva». Si riferiva a Sara Bertelà in *Roberto Zucco*.

Di Sarah Mai Bernardi? si chiacchierava anche nelle pettegole notti di Montegrotto: pare sia stata in intimità con un Porfirio Rubirosa da palcoscenico già noto per esser entrato in rotta di collisione con l'Angelo Azzurro degli Stabili (il suo barbiere si chiama Benito...). Ma di *gossip* si parlerà più avanti. Al nostro Guido da Verone s'affiderà il compito di commentare il *look* delle candidate al premio alla vocazione attorale.

7. A proposito di vocazioni. Forse riusciremo ad avere Dustin Hoffman. Riferirà in scena il suo *Lenny*, ma come l'incauto candidato, che ha sbagliato tutto: sarà una grande *performance* per Hoffman misurarsi con un giovane che ha saputo mostrarci tutto quel che non si deve fare a un provino.

8. Ancora sulle vocazioni. C'è una giuria: potrebbe aver qualche problemino di telegenia. Per questo e solo per questo suggeriamo di ricostruirla con attori. Per esempio, contattare DeVito per il ruolo di Nuccio Messina.

9. Premiazioni. Gigi Proietti può andare. Purché il suo numero sia doppiato da Petrolini, Liza Minnelli, Vittorio Gassman e Carmelo Bene.

10. Yves Lebreton, mimo, invece, no. Sostituiamolo col Gabibbo, per altro animato da noto mimo. Detto Gabibbo si muoverà su testi di André Breton.

11. Pare che nelle pettegole notti di Montegrotto ci sia chi non s'è limitato a chiacchierare: un illustre ospite avrebbe intrapreso conversazione carnale con una presunta *starlet is born*. Tra frivolezza, svenevolezza e sociologia, organizzare dibattito; alla tavola rotonda, invitati Gianni Ippoliti, autore del manuale *A chi la dà, Alberoni*. E, naturalmente, Furio Colombo.

12. Ancora sulle premiazioni. In passato, abbiamo avuto il ministro Tognoli. Invitiamo, dunque, il nuovo ministro Bolivar, no, Boniver. Ad accoglierla, una delegazione di autori contemporanei in costume albanese. *Buffet* a cura dello chef D'Onghia.

13. L'attrice Patrizia Zappa Mulas è stata presente a Montegrotto con l'inseparabile, simpaticissimo cagnolino. Sostituirlo con una animazione. Chiedere bozzetto alla Disney; già ricevuto bozzetto da Bozzetto.

14. Circola insistente un'indiscrezione sul Premio Europa del prossimo anno: si fa il nome di Lentini. Il calciatore verrà acquistato dallo Stabile di Torino, essendo il suo *cachet* berlusconiano poca cosa per le abitudini economiche ronconiane. I torinesi esulteranno. Farà l'*Amleto*?

15. Ancora attori per la giuria: Ennio Fantastichini sarà Marco Bernardi.

16. Il nostro Direttore farà se stesso. Contattare Versace per il suo *look*. Contattare la Standa per le due attrici vincitrici del Premio alla Vocazione: si sono presentate in palco con lo stesso abito a pois bianchi in campo blu; in tv, i pois «sparano».

17. Scritturare Borgnine, che parla l'italiano, come controfigura di un altro giurato: Andrea Bisicchia.

18. E che Dio ce la mandi buona.

«Il Dio del Rossetto e della Seta. Il Dio del Nylon, del Profumo e delle Tenebre». Don De Lillo, Cane che corre. □

P.S. del Direttore: come si vede, Montegrotto ha il suo *fool*. Eureka!

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi e Kyara van Ellinkhuizen: Schizzi per il manifesto di un'altra Montegrotto e: ma quando ci faranno fare la copertina di *Hystrio*?

COME ALLA SCALA, AL CARLO FELICE DI GENOVA, AL REGIO DI TORINO, AI TEATRI DI REGGIO EMILIA, AL DONIZETTI DI BERGAMO, AL VERDI DI TRIESTE... IL TRIONFO CONTINUA



Assieme alla Scala, diversi fra i più prestigiosi teatri italiani hanno inaugurato la stagione con un evento importante: il debutto della nuova Biglietteria Elettronica. Grazie al nostro know-how e ad una tecnologia tutta italiana, abbiamo creato un sistema che consente agli spettatori di scegliere comodamente il proprio posto. Un sistema che emette biglietti e tessere di abbonamento senza possibilità di errore, che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle vendite e delle prenotazioni, la contabilità di cassa e il borderò. Il tutto in tem-

pi estremamente ridotti e in un contesto di totale trasparenza. Per le direzioni degli enti che, come la Scala, su tutte hanno preferito la nostra tecnologia, i risultati non sono mancati: un sensibile

aumento delle presenze e quindi un incremento degli incassi già dalle prime rappresentazioni. Ecco perché parliamo di un trionfo, che la nostra Biglietteria Elettronica è già pronta a replicare in un altro importante Teatro: il vostro.



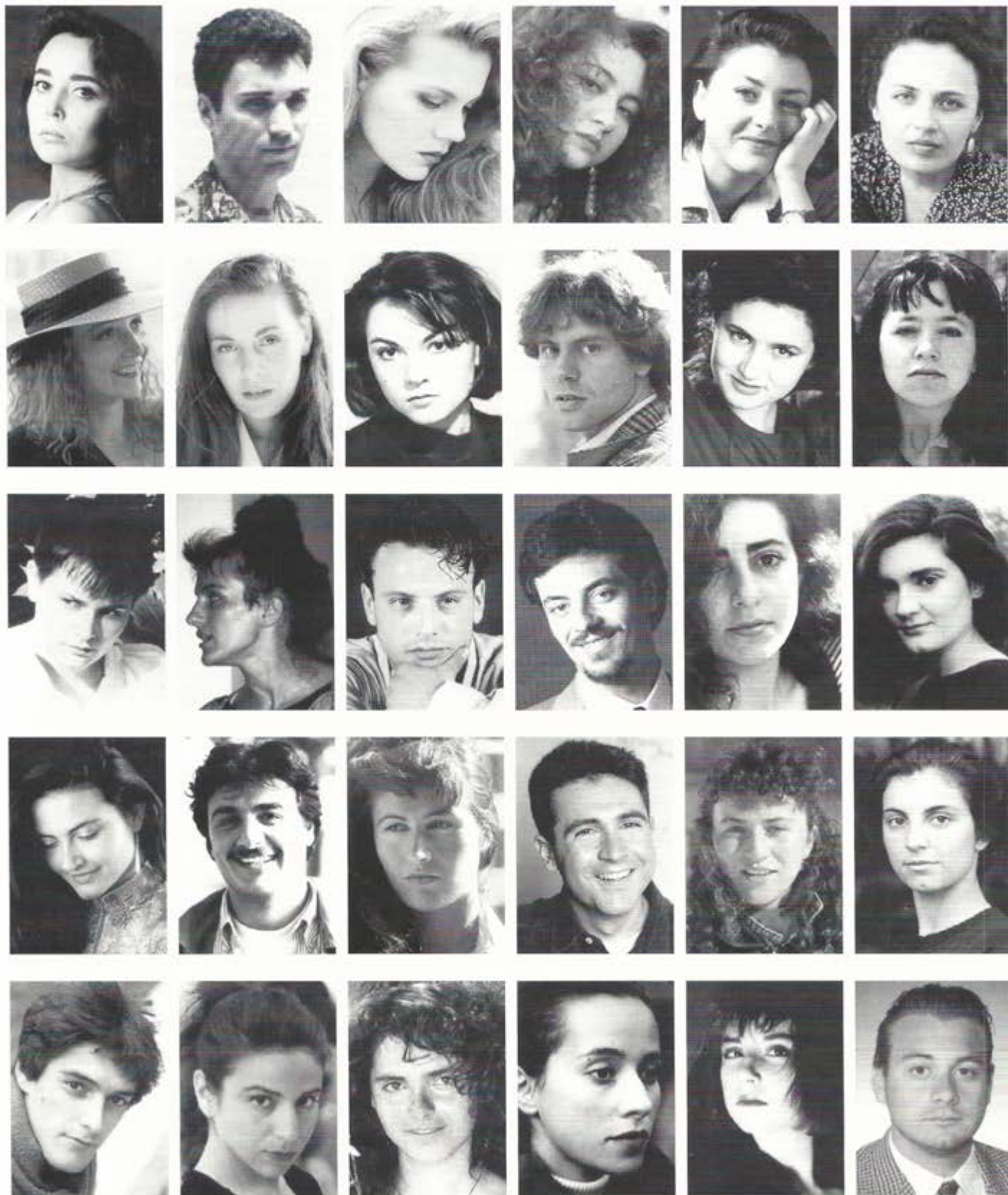
LEONI DANIELE s.r.l.
Via Matteotti, 48/1
48022 Lugo (RA) - Italy
Tel. 0545/34027
Fax 30823 - Unix 30603

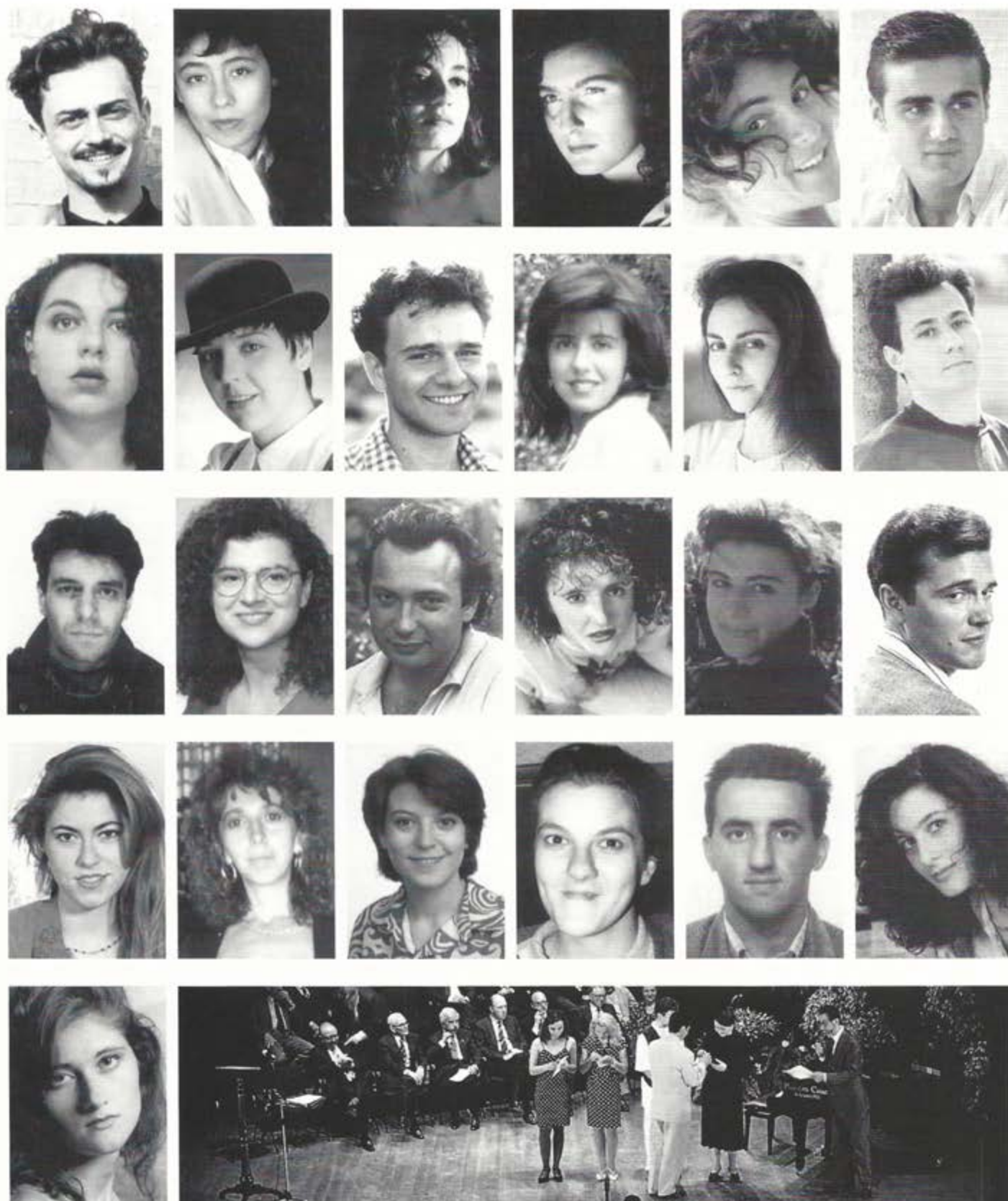
RIVENDITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

MONTEGROTTO TERME: SARANNO FAMOSI

Questi gli attori di domani selezionati fra oltre 100 concorrenti provenienti dalle scuole italiane. Da sinistra a destra e dall'alto in basso, i vincitori: Marisa Della Pasqua (Accademia dei filodrammatici di Milano), Raffaele Di Florio (Università dello Spettacolo di Napoli), Elis Lovric (Accademia d'Arte Drammatica di Roma) e Margherita Di Rauso (Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler).

Tiziana Ferranda, Tamara Picchi, Alessandra Stradella, Marina Robino, Stefania Ometto, Edoardo Scatà, Eleonora Mazzoni, Francesca Zanandrea, Elena De Ritis e Chiara Maio (segnalati), Maximilian Sinigoi, Luca Catanzaro, Caterina Pontrandolfo, Elena Zammarchi, Donata Bigazzi, Francesco Silvestri, Emma Cardillo, Stefano Dondi, Maria Antonietta Centoducati, Mimma Mercurio, Maximilian Mazzotta, Stefania Blandeburgo, Antonella Risdonne, Fabiana Gastaldello, Lara Contavalli, Michele Boschini.



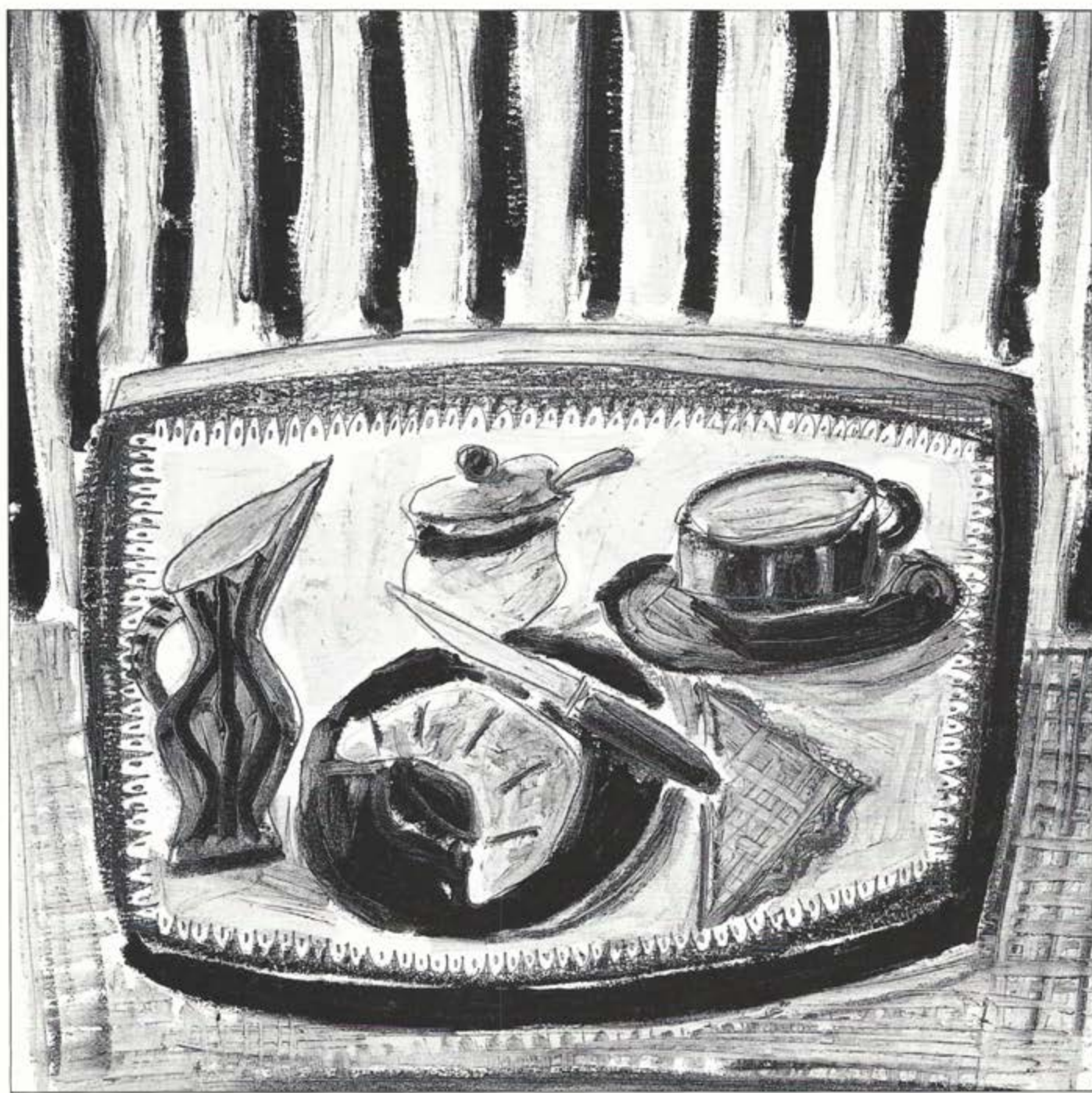


In questa pagina, da sinistra a destra, altri allievi selezionati al Premio alla Vocazione 1992 di Montegrotto Terme: Marco Rebecchi, Alessandra Griotti, Francesca Battista, Sonia Biacchi, Michela Franco, Giuseppe Auletta, Paola Romagnani, Francesca Varsori, Mario Pizzuti, Eva Martelli, Marta Limoli, Adriano Evangelisti, Enrico Poggi, Chiara Petruzzelli, Andrea Failla, Sonia D'Angelo, Giorgia Penzo, Enrico Cattaneo, Veronica Soldera, Manuela Fiorio, Elisabetta Bocchino, Anna Rabufo, Giampiero Perone, Anna Maria Mariotti, Luisa De Santi. Erano presenti tutte le maggiori scuole italiane: Accademia nazionale «Silvio D'Amico» di Roma, Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler di Milano, Accademia dei Filodrammatici di Milano, Scuola civica «Paolo Grassi» di Milano, Accademia Antoniana di Bologna, Scuola di Teatro di Bologna, Scuola del Teatro Nuovo di Torino, Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, Studio di Arti sceniche diretto da Fersen di Roma, La Bottega teatrale di Firenze, Scuola di Teatro «La Scaletta» di Roma, Centro Teatro Attivo di Milano, Scuola di mimo «Quelli di Grock» di Milano, Scuola del Teatro Stabile di Catania, Centro Avviamento all'Espressione Gruppo Mim diretto da Costa, Firenze; Scuola Teatrale «Giovanni Poli» di Venezia, Associazione culturale «Mario Riva» di Roma, Scuola Regionale di Teatro di Padova, Scuola dell'Istituto nazionale del Dramma Antico di Siracusa, Accademia «Nico Pepe» di Udine, Università Popolare dello Spettacolo diretta da Ernesto Calindri, Napoli, Scuola Internazionale dell'Attor Comico di Reggio Emilia, Scuola del Teatro Officina di Milano, L'Arte del Teatro di Pescara. La giuria era composta da Ugo Ronfani (presidente), Fabio Battistini (segretario), Giovanni Antonucci, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paola Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Sandro Sequi. Nel riquadro, un momento della premiazione.

LA COMMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO VALLECORSI 1992

CONDOR 222 A

di GLAUCO DI SALLE



SCENA: il ricco studio del «professor» Barnaba. Poltrone, librerie, grande tavolo per scrivere, mobili massicci, quadri d'autore alle pareti, illuminazione dosata. Come una stanza dipinta: realismo magico. Una porta più la comune. Sono le nove del mattino. Irene e Simone, di spalle, immobili. Fissano la porta centrale. Qualche secondo.

IRENE - (Sbotta) Non si può andare avanti così. (Al pubblico) No!

SIMONE - (Dopo un silenzio) Lo dici a me?

IRENE - E a chi?

SIMONE - (Lento) Allora lo dici a me.

IRENE - (Chiude gli occhi) Hai indovinato.

SIMONE - (Con voce piana) Papà!

IRENE - Fai dello spirito?

SIMONE - Perché?

IRENE - Come può sentirti?

SIMONE - (Malamente) Sente... sente.

IRENE - Dorme ancora.

SIMONE - Allora ripassiamo. Sono appena le nove. (Siede al tavolo per scrivere)

IRENE - (Seccata) Chiamalo.

SIMONE - Hai la voce più acuta. Ti prego.

IRENE - Bussa, almeno!

SIMONE - (Negativo) Mi spiace.

IRENE - Cosa, ti spiace?

SIMONE - Svegliarlo, se dorme. Pensaci tu, l'iniziativa è tua. (Tocca qua e là gli oggetti sul tavolo)

IRENE - A tua sorella lo fai cadere dall'alto, un favore.

SIMONE - Un favore?

IRENE - Ti ho chiesto di darmi una mano.

Dopo tutto è anche interesse tuo, o sbaglio?

SIMONE - Interesse? Relativo, molto relativo.

Mi giudichi male, come sempre. Lo faccio perché sei mia sorella. (Guarda l'orologio)

Le nove passate. Mi aspettano.

IRENE - Chi?

SIMONE - Dimentichi che sono il presidente della ditta? L'unico che lavora, in questa casa.

IRENE - Non perdi una sola occasione per rinfacciarmi. (Bussa alla porta e grida)

Papà!

Silenzio

SIMONE - (Fa eco in tono seccato) Papà!

Silenzio

IRENE - Fa qualcosa.

SIMONE - Potrei buttare giù la porta. L'ultima volta che ho bussato a calci papà mi ha mandato all'inferno.

IRENE - Potrebbe essere morto.

SIMONE - Scemenze.

IRENE - Bè, io mi rivolgo all'avvocato.

SIMONE - Ah, no, una risoluzione cretina, se permetti... (Forte) Papà!

IRENE - Perché si comporta così?

SIMONE - È stanco.

IRENE - Sono sua figlia, mi deve ascoltare.

(Bussa) Papà!!!

SIMONE - Si nasconde. Una volta a tavola ci veniva.

IRENE - Sei tu che non ci sei mai.

SIMONE - Io lavoro. Le mie sono colazioni d'affari. Sei tu che mangi sempre in casa d'altri. Perché ti puoi permettere una «bonne».

IRENE - Non ti piace come tiro su i miei figli. Questa non è nuova. Da che pulpito viene la predica.

SIMONE - Io non ho figli.

IRENE - Già. Finiscila, per favore. Vuoi rimanere, sì? Altrimenti fuori, via! La butto giù io, questa maledetta porta, vedrai. (Dal tavolo per scrivere afferra un oggetto e con esso picchia alla porta, grida) Papà!!! (Si-

lenzio) Stai male?

SIMONE - (Ironico) Tocco da maestro!

IRENE - (Grida) Sei sveglio, papà?

SIMONE - (Serioso) Giurerei di aver sentito il fruscio della sua veste da camera.

IRENE - Buffone.

SIMONE - Allora no.

Entrambi immobili: silenzio

IRENE - (Tra i denti) Lo fa apposta, lo fa «apposta»!

SIMONE - Mai stato gioviale.

PERSONAGGI

BARNABA, sessantacinque anni

SIMONE, trentasette anni, figlio di Barnaba

IRENE, trentacinque anni, figlia di Barnaba

DELFINA, vent'anni, cameriera

IRENE - Non è vero. Era brillante.

SIMONE - Mai stato un «mattacchione».

Hai preso per spirito la sua noncuranza. Una vena cattiva.

IRENE - Ma quale vena?

SIMONE - Il disprezzo.

IRENE - (Sbuffa) Oh!

SIMONE - Padrona di non credere.

IRENE - (Grida) Papà! Apri!

SIMONE - Lo sai che ha sempre balbettato in ditta? Lui, il presidente.

IRENE - Papà balbettava?

SIMONE - Sì, balbettava, con gli impiegati e gli operai.

IRENE - Non lo vedo timido, papà.

SIMONE - Allo stabilimento.

IRENE - (Distratta) Ah, sì?

SIMONE - Papà balbettava con intenzione.

IRENE - Ah, sì?

SIMONE - Lui, papà, lo faceva con intenzione, capisci?

IRENE - Ah, sì? A che scopo?

SIMONE - Metteva tutti a disagio, impiegati e operai.

IRENE - (Ride) Grande il vecchio papà, grande! (Stacco) Ma noi che cosa gli abbiamo fatto?

SIMONE - Del nostro meglio.

IRENE - Che significa?

SIMONE - Pensaci.

IRENE - Non ho voglia di pensare.

SIMONE - Mangi sempre in casa d'altri.

IRENE - Ah, ma la vuoi piantare?

SIMONE - Se preferisci.

IRENE - (Pausa) E se fosse morto?

SIMONE - Sarebbe una canagliata, mio Dio.

IRENE - È tutto quello che sai dire?

SIMONE - Scusami, comincio a seccarmi.

IRENE - (Bussa e grida) Papà, apri! Ti devo parlare... È importante... Cosa stai facendo?

Ti senti male?

SIMONE - Macché.

IRENE - Taci, per favore.

SIMONE - Vedrai.

IRENE - (Grida più forte) Papà!!!

II QUADRO

Delfina entra in scena reggendo il vassoio con la colazione del professore. Bussa leggermente alla porta della stanza. Subito la voce del professore.

BARNABA - (Da dentro) Sì... È lei Delfina?

DELFINA - Professore, la colazione.

BARNABA - È lei Delfina?

DELFINA - Sì, sono io. Professore, la colazione.

BARNABA - Un momento.

DELFINA - Fa colazione a letto?

BARNABA - No, sono in piedi. Eccomi.

(Entra nello studio. Indossa la veste da camera. È di umore triste) Buongiorno, Delfina.

DELFINA - Buongiorno, Professore.

BARNABA - (Indifferente) Sta bene?

DELFINA - Bene, professore, grazie. (Barnaba siede al tavolo e Delfina gli aggiusta il vassoio a portata di mano)

BARNABA - Il latte è freddo?

DELFINA - Come al solito. Posso andare, professore?

BARNABA - (Solleva il coperchio del bricco del latte e dà un'occhiata. Senza alcun interesse) C'è un velo di panna.

DELFINA - Forse... nel versarlo...

BARNABA - Che cosa?

DELFINA - Il latte.

BARNABA - (Dubitoso) Uh... uh... il latte freddo non fa la panna. Versato o non versato.

DELFINA - Mi faccia vedere... (Per guardare dentro il bricco si avvicina troppo alle spalle di Barnaba e Barnaba se ne accorge. Ha un piccolo sorriso) Non ce n'è!

BARNABA - Guardi meglio, Delfina.

DELFINA - Gliene vado a prendere dell'altro.

BARNABA - Assolutamente. Il pane di soia?

DELFINA - Il fornaio non lo fa, al lunedì.

BARNABA - Lo sa, Delfina, perché mangio il pane di soia?

DELFINA - Perché le piace.

BARNABA - Anche. È per la pressione. Sa che cosa è la pressione? Glielo dico io. È il sangue che non si fa strada perché le arterie sono vecchie.

DELFINA - Come mai?

BARNABA - (Pausa, vago) Col tempo... (Pausa, indica un piattino sul vassoio) È di lampone?

DELFINA - Marmellata di lampone. (Pausa) Posso andare?

BARNABA - (La trattiene) Non vedo lo zucchero.

DELFINA - È qui... è qui...

BARNABA - (Solleva il coperchio della zuccheriera) Ma lo zucchero non c'è.

DELFINA - (È costretta ad avvicinarsi di nuovo alle spalle di Barnaba per guardare dentro la zuccheriera) Mi scusi... io credevo... (Sbalordita) Ma sì, che c'è! (Si allontana. Barnaba comincia distrattamente a spiluzzicare, a toccare le posate) Ha ancora bisogno di me?

BARNABA - Bisogno? Necessità?

DELFINA - Sì, voglio dire, se ha tutto quello che le serve.

BARNABA - Quanto è che lei, Delfina, è qui?

DELFINA - Qui da lei?

BARNABA - (Sottolinea) Da me, qui... da me.

DELFINA - Tre mesi, professore.

BARNABA - Già... tre mesi. E si trova bene?

DELFINA - Oh, sì.

BARNABA - (Pausa) Che novità ci sono?

DELFINA - Novità?

BARNABA - Non ce ne sono?

DELFINA - Ho capito. Le vado a prendere i giornali.

BARNABA - Dicevo qui, in casa. Quali novità?

DELFINA - Non saprei... È arrivata la cuoca, quella nuova.

BARNABA - Ah.

DELFINA - La signora sua figlia non c'è. Non ha ancora visto la nuova cuoca. Sua figlia è uscita prestissimo.

BARNABA - Ah, bene... bene... Altro?

DELFINA - (Pausa) Posso andare?

BARNABA - (Pacato) Le ho chiesto se ci sono altre novità. Sia così gentile da rispondere. (Pausa) L'annoio molto?

DELFINA - Cosa dice!

BARNABA - (Ironico) Non faccia complimenti...

DELFINA - Io?

BARNABA - Se vuole andare...

DELFINA - Credevo che lei non avesse più bisogno di me.

BARNABA - E invece ho bisogno ancora, di lei.

DELFINA - Mi dica, professore.

BARNABA - (Coscientemente) Presto fatto... qui... nel bricco... guardi, guardi Delfina... c'è il velo della panna... guardi, per favore...

DELFINA - Vado a prenderle dell'altro latte.

BARNABA - Venga qui... guardi... guardi bene...

DELFINA - (Si fa alle spalle di Barnaba, si china, si sporge) Non vedo...

BARNABA - Provi a ficcarci un dito. Così si può rendere conto della consistenza della panna, di questo velo che si increspa.

DELFINA - Ma dove?

BARNABA - Nel bricco. Ce lo metta, il dito, Delfina. Si accerti. Non voglio passare per bugiardo.

DELFINA - Professore, se lo dice lei...

BARNABA - Lo dico io e insisto.

DELFINA - Mi sembra una cosa...

BARNABA - (Finge impazienza) Oh, mia cara ragazza, via... le chiedo molto? Perché non è un ordine, si tratta di saggiare con la punta del dito indice o medio, se preferisce, la crosticina, no, è troppo, la pelle del latte...

(Prende la mano di Delfina)

DELFINA - Ma professore...

BARNABA - (Finge di rinunciare) Sarà per un'altra volta. Lei è così ostinata. Se lo lasci dire: proprio ostinata... (Non lascia la mano di Delfina)

DELFINA - Sa, per me... però... (Ride)

BARNABA - Mi farebbe piacere.

DELFINA - (Ride) Se mi lascia la mano...

BARNABA - Ma sicuro. (Lascia la mano)

DELFINA - Sono imbarazzata...

BARNABA - Che sciocchezza.

DELFINA - (Perspicace) Perché dovrei farlo, poi?

BARNABA - Già detto. Per accertarsi che sono sincero.

DELFINA - (Quasi offesa) Le ho dato del bugiardo?

BARNABA - È come se l'avesse fatto.

DELFINA - Non l'ho mica fatto apposta. Anzi... io mi sentivo... mi sembrava... forse non ho visto bene... mi creda, professore.

BARNABA - (Pausa) Ficchi dentro il dito.

DELFINA - Ho le mani sporche.

BARNABA - (Serio) Di che cosa?

DELFINA - Lavorando...

BARNABA - Mi dia retta. Lasci fare a me. Lasci. (Afferra il bricco e lo mette sotto il naso di Delfina) Dentro!

DELFINA - (Si arrende improvvisamente, infila il dito nel bricco e non lo ritrae. Un piccolo grido) Ah!

BARNABA - Allora?

DELFINA - Non mi pare di sentire...

BARNABA - Lei è insensibile? No... La pellicola, Delfina, si è rotta tra l'unghia e il polpastrello del suo dito indice. Ma cosa fa adesso?

DELFINA - Non so più.

BARNABA - Ritiri il dito.

DELFINA - Mi scusi.

BARNABA - Sto aspettando.

DELFINA - (Ritira il dito) Ecco.

BARNABA - ...che lo asciughi. Se ne vuole andare con il dito sporco di latte? (Delfina fa per prendere il tovagliolo di Barnaba) No, il tovagliolo è mio. È tutto mio, qua dentro... qua attorno... lo sa?

DELFINA - (Sorridente) Sì che lo so, professore.

BARNABA - (Sa quello che dice) Le consiglio di tenere alto il dito oppure di asciugarlo nella gonna, è la cosa migliore. (Guarda) Ha dimenticato lo zinale.

DELFINA - Lo zinale?

BARNABA - Il grembiule con la pettorina. Le sta bene, sa?

DELFINA - Mi dispiace. È stata la fretta.

BARNABA - Non rimane che tenere alto il dito, come sta facendo.

DELFINA - Professore... non capisco.

BARNABA - Meglio. Lo pulisca nella gonna. (Delfina solleva un lembo della gonna di quel tanto che le permette di asciugarsi il dito) Coraggio...

DELFINA - Lei mi guarda...

BARNABA - Non è questo che vuole?

DELFINA - Io?

BARNABA - Avanti... io sono pronto... (Delfina, senza furia, si asciuga il dito) Ecco fatto. Può andare.

DELFINA - Sì?

BARNABA - Già. (Delfina esce. A se stesso ironico) Delfina, la primogenita del re di Francia... (Severo, beve qualche sorso del latte direttamente dal bricco, ride, chiude gli occhi).

III QUADRO

Simone e Irene sono in piedi. Barnaba seduto, distratto.

IRENE - Come stai, papà?

BARNABA - Una cosa normale.

IRENE - Beato chi ti vede.

SIMONE - Ammessi alla tua presenza...

BARNABA - Cerimonie. Sono tutt'orecchi.

IRENE - Simone ha ragione. Ieri siamo stati qui, davanti alla tua porta per una buona mezz'ora, a battere, a chiamare. Eravamo sul punto di sfondarla questa porta, di telefonare all'avvocato. Perché ti chiudi a chiave?

SIMONE - Io l'ho sconsigliata e mi ha dato retta, una volta tanto. Non ha telefonato all'avvocato. Eccezionalmente.

IRENE - E va bene! Ho pensato che ti fossi sentito male, alla tua età... Si può sapere perché non hai risposto a me e quando è arrivata Delfina e ha chiamato le hai subito gridato: avanti.

BARNABA - (Mente) Prima non avevo sentito. Sto diventando sordo, poco, per adesso, ma vado peggiorando.

SIMONE - Un otorinolaringoiatra non farebbe al caso tuo? Fatti vedere, no?

IRENE - Dunque, staresti per diventare sordo.

BARNABA - Sordastro, per ora.

SIMONE - Scusa, papà, sono le nostre voci, tanto per puntualizzare, che non arrivano ai tuoi orecchi. Quella di Delfina a me pare che la senti.

BARNABA - È più acuta. Si vede che stavo dormendo.

IRENE - Che razza di sonno! E i colpi alla porta?

SIMONE - Papà, da un sonno così non ci si sveglia più. Invece hai aperto gli occhi e anche la porta.

BARNABA - Io sono vecchio.

IRENE - E poi perché ci hai mandato via?

BARNABA - Dovevo mangiare. Lo sapete che la colazione, la mia colazione è abbondante, lo sapete. E se la butto giù in fretta mi va di traverso anche la giornata. È una novità? Quando faccio colazione.

IRENE - Adesso sei ben disposto? Guarda che devo parlarti.

BARNABA - Io sono vecchio.

IRENE - Ah. Ci provi gusto. Una civetteria.

BARNABA - Appena chiudo gli occhi mi fate morto.

SIMONE - Va bene, va bene... ma hai sessantacinque anni.

BARNABA - Di più. Sono vecchio.

IRENE - Sei cattivo. Ci fai una colpa di interessarci alla tua salute. Cosa dovremmo fare, diccelo tu, papà, se non rispondi, se ti barri chi dietro le porte e non tiri il fiato per non farti sentire.

BARNABA - Lasciarmi in pace.

SIMONE - Non lo facciamo? Io dico di sì, che lo facciamo.

BARNABA - Perdi sempre una buona occasione per tacere, figlio mio.

SIMONE - La coglierai la buona occasione se non ci fosse Irene, tua figlia, che ha sempre fisime.

BARNABA - (Distratto) Ah. (Pausa) Gli inglesi sono stati i primi a servirsi dello sciacquone, l'hanno inventato loro, per scaricare i liquami direttamente nella fogna.

IRENE - (Sbalordita) Papà...

BARNABA - ...uno spreco calcolato in 250.000 franchi francesi, 275.000 tonnellate di buon concime, nel caso della Francia, finirebbero nella Senna, se si adottasse, appunto, lo sciacquone e i campi tutto attorno alla città ne rimarrebbero orbi...

IRENE - Cosa stai dicendo?

BARNABA - Vengo al punto. A Parigi si decide che la soluzione migliore per l'agricoltura è di non far defluire nella Senna tutto quel bendidio. È meglio continuare, come per il passato, la raccolta dei secchi di casa in casa e lo svuotamento dei pozzi neri, là dove ci sono, a mezzo la carretta dei bottinai.

IRENE - Bottinai?

BARNABA - Così si chiamano gli uomini impiegati allo svuotamento dei pozzi neri.

SIMONE - (Annoiato) Interessante.

BARNABA - Avrei giurato che ti sarebbe interessato questo argomento, figlio mio.

IRENE - È finita?

BARNABA - Non ancora. Ci arrivo. (Pausa) A raccogliere il lordume, operazione poco ambita dagli addetti e anche poco remunerativa, viene suggerito l'utilizzo dei galeotti o i mendicanti, oppure i poveri in canna ma non ancora mendicanti e infine, ve la dò a mille da indovinare, la proposta più sensata, a parer mio, viene suggerito di «usare» i vecchi.

Per l'economia della città il vecchio è un peso non indifferente, non produce niente di niente, anzi consuma... che almeno raccolga spazzatura e rifiuti organici e inorganici.

SIMONE - Ecco, bravo! Non ci vuole tanto per capire che non si tratta di ieri l'altro. Comunque, noi non ti ci avremmo mandato.

IRENE - C'è da sentirsi rivoltare.

BARNABA - Correvano i primi anni dell'Ottocento. Fa differenza?

IRENE - (*Morde*) Papà, papà! Qualcosa sarà cambiato!

BARNABA - Oh, sì. Qualcosa di fuori.

IRENE - Basta, ti prego. Chiuso. Hai detto quello che volevi dire. Adesso ascolta me. (*Pacata*) Ho un problema, papà.

BARNABA - (*Curioso*) Ne avete uno in due?

SIMONE - È mia sorella che l'ha tirato fuori dal cilindro, questo. Ne ho altrettanti, io.

BARNABA - (*Sorride*) Anch'io.

IRENE - (*Secca*) Vorrei parlare del mio.

BARNABA - (*A Simone*) Hai tanti problemi?

SIMONE - Tu credi che si nasca imprenditori. Invece si impara ad essere imprenditori andando a scuola, a scuola per diventare imprenditori.

BARNABA - (*Paziente*) Come non lo so: il trapasso generazionale.

IRENE - (*Grida*) Mi volete dar retta, per favore?

SIMONE - Irene, lasciati chiarire una cosa, un momento solo...

BARNABA - (*Paziente*) L'avevi la vocazione aziendale o no?

SIMONE - Anche se avessi voluto fare il prete avrei avuto una vocazione e che vocazione. Ma ti avrei fatto ridere.

BARNABA - Ti ho passato le consegne senza un lamento e senza orgoglio. Non mi venire a parlare di conflitti fra padri e figli, non è il caso.

SIMONE - Non ho mica scelto.

BARNABA - Mi annoio.

IRENE - Ascolta me, papà.

SIMONE - Bene, ascolta lei, così ti tiri su.

IRENE - (*Ironica*) Grazie.

BARNABA - (*Lontano*) Non potrei avere un caffè?

IRENE - Lo fai apposta, io dico. Me lo vuoi dare un po' del tuo tempo o no?

BARNABA - Ero distratto.

SIMONE - Giulio vorrebbe fosse aumentata la sua quota.

IRENE - (*Salta su*) Non è proprio così.

SIMONE - Io dico che Giulio, per essere il secondo marito di mia sorella, qui presente, ha troppo. Mi riferisco al pacchetto, naturalmente.

IRENE - (*Astiosa*) Non l'hai mai potuto vedere. Fin dal primo momento. Da quando ha messo piede in questa casa.

SIMONE - Ne avevo già visto uno mettere piede qua dentro... e ci è costato, vero papà?

IRENE - Da che pulpito...

SIMONE - Riconoscerai che Giulio partecipa già, ampiamente, direi! Sai cos'è una maggioranza?

IRENE - Catastrofico.

SIMONE - Li sai fare i conti?

IRENE - Giulio è mio marito.

SIMONE - Il tuo secondo marito.

IRENE - Allora tu i conti li sai fare... almeno fino a due!

SIMONE - Papà, glielo vuoi dire a questa pazza che la richiesta di Giulio non ha senso?

IRENE - (*Seccata*) Lui non ha chiesto niente.

SIMONE - Ho capito. Tu chiedi per lui. Come hai fatto a indovinare? Dagli occhi di lui?

IRENE - È una idea venuta a me.

Le scelte della giuria del Vallecorsi

La commissione giudicatrice della 41ª edizione del Premio nazionale Vallecorsi per il Teatro, composta da Umberto Benedetto, presidente, Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Fabrizio Rafanelli e Luigi Squarzina, segretario Nilo Negri, ha emesso — a fronte dei 105 copioni partecipanti — la seguente classifica: primo premio, lire dieci milioni, a Glauco Di Salle di Milano, per la commedia *Condor 222 A*. Secondo classificato, opera in argento dello scultore Jorio Vivarelli, premio «Carlo d'Angelo», a Sergio Scorzillo di Milano, per la commedia *Quello che volevo da me*. La commissione ha deciso inoltre di completare il giudizio con una segnalazione speciale per Alfredo Balducci, anch'esso di Milano (*Nero d'abisso*) e con le seguenti segnalazioni: Massimo Salvianti di Tavernelle Val di Pesa, Michele Genero di Torino, Samy Fayad di Napoli, Mario Fratti di New York e Luciano Nattino di Asti. La commedia vincitrice è pubblicata su questo numero della rivista *Hystrio*. La cerimonia della premiazione avverrà come di consueto a Pistoia, nei reparti di lavoro della Società Breda Costruzioni Ferroviarie. □

SIMONE - Bell'idea!

IRENE - Ho avuto due figli da lui.

SIMONE - Diamogli tutto quello che abbiamo.

IRENE - Pensi soltanto ai soldi.

SIMONE - Non mi pare di essere l'unico.

BARNABA - (*Triste*) Vorrei avere un caffè.

IRENE - (*Dura*) Non hai sentito papà?

BARNABA - (*L'accontenta*) Sì... sì... Mettetevi d'accordo un po' voi...

SIMONE - (*Seccato*) Come?

BARNABA - (*Pausa*) Calmati Simone... calmati... calmati, per favore...

SIMONE - Ti sei reso conto di quello che vuole Irene?

BARNABA - (*Tranquillo*) Certo... ho capito...

IRENE - Non mi pare di chiedere la luna. Ho due figli. Amo mio marito. Devo pensare alla mia famiglia.

SIMONE - Cosa fai? La butti sul patetico?

IRENE - Hai una famiglia tu?

SIMONE - Bene o male questa è la mia famiglia, compresa te. Sì, ci metto dentro anche te.

IRENE - Sei meschino e nient'altro.

SIMONE - Invece il tuo è amore a prima vista. E generoso anche.

IRENE - Non hai abbastanza spirito per certe battute! (*A Barnaba*) Ma papà, non gridi? Neanche una parola? Cosa devo pensare? Mi hai sentito?

BARNABA - Non c'è dubbio... Sordastro, non sordo.

SIMONE - È una pazza. Diglielo!

IRENE - Ti proibisco...

SIMONE - Non pensi alle conseguenze. Non vedi più lontano del tuo naso.

IRENE - Sei tu il genio della finanza, in famiglia!

SIMONE - Tira le somme, invece.

IRENE - Papà!

BARNABA - (*Tenero*) Sì, Irene.

IRENE - Fallo tacere! Sono qui perché tu mi dia ragione. Sono già abbastanza nervosa per conto mio. (*Al fratello*) Non ti sopporto più! Ancora un po' e mi metto a gridare!

BARNABA - (*Amareggiato*) Ti scongiuro, no.

SIMONE - Io sono contrario, lo capisci, papà!

BARNABA - (*Come se non avesse capito*) Tu Simone dici che...

SIMONE - ...che è una idiozia... un delitto che ci costerà la proprietà dell'azienda e chissà quanti altri guai.

IRENE - Mio marito fa parte della famiglia o no?

SIMONE - (*Ironico*) Oggi.

IRENE - Perché? Domani non possiamo riacquistare la sua parte? Come si chiama?

SIMONE - Fargli sottoscrivere una prelazione, vuoi dire?

IRENE - Appunto.

SIMONE - Nel caso che lui abbia intenzione di vendere. Solamente in quel caso.

IRENE - (*Tesa*) Non ne posso più. Mi rivolgerò a un avvocato.

SIMONE - Brava, così la facciamo finita.

IRENE - (*Uno scatto*) Ci vado subito.

SIMONE - Ti auguro di trovarlo.

IRENE - Vedrai che lo trovo.

BARNABA - (*Pacato*) Aspetta, Irene.

IRENE - (*Sfinita*) Dimmi, papà.

BARNABA - (*Umile*) Potrei avere un caffè?

IRENE - (*Interdetta*) Un caffè?

BARNABA - Poi continuiamo a chiacchiere.

IRENE - (*Remissiva*) Vado a fartelo.

BARNABA - Grazie, cara. Rimani qui. Chiama la Delfina. Simone, anche per te?

SIMONE - Perché no?

IRENE - (*Preme un bottone sul tavolo. Al padre*) Stavi dicendo?

BARNABA - (*Frequenti interruzioni. Manca la volontà di proseguire il discorso. Arriva a stento alla fine*) Lo statuto della nostra società... prevede che si possano alienare quote parti delle azioni... stipulando una prelazione... nel caso di vendita delle predette azioni cedute in un primo tempo... quindi...

se c'è l'intenzione di vendere da parte dell'acquirente... in un secondo tempo... ma le sapete queste cose... le sapete... le sapete...

IRENE - Quindi, papà?

DELFINA - (*Entra, a Barnaba*) Ha chiamato, signore?

BARNABA - (*Compiaciuto e sollevato*) Io, no... mia figlia Irene, ha chiamato... la signora ha chiamato...

IRENE - Abbiamo bisogno di un caffè.

DELFINA - Subito, signora. (*Si avvia*)

BARNABA - Delfina!

DELFINA - (*Si rivolge*) Sì, professore!

BARNABA - Li faccia con amore.

DELFINA - Non ho capito, scusi.

BARNABA - Con amore, li faccia, i caffè. Ha capito benissimo. Non sa che, senza amore, non riesce neanche a bollire l'acqua?

Allora andiamo male, ragazza mia. Sarà povero, il nostro caffè...

DELFINA - Cercherò, professore. (*Esce*)

IRENE - Papà, non ho apprezzato queste battute con Delfina.

SIMONE - Qui hai ragione, sorella, fatti sentire.

BARNABA - È un processo?

SIMONE - (*Sottovaluta*) Ma no, qui finisce tutto.

BARNABA - Siete generosi.

IRENE - (*Riprende il discorso*) Lo statuto della società...

BARNABA - (*Distratto, fatica*) L'alienazione delle quote parti è contemplata. Cosa c'è da aggiungere... Lo sappiamo tutti e tre. Tu Simone non puoi opposti... tua sorella vuole così e può fare quello che le pare della sua quota... E poi, ragazzi, fate quello che volete... che vi devo dire...

SIMONE - Bell'appoggio.

BARNABA - È un suo diritto sacrosanto, la stessa cosa è per te...

IRENE - Grazie, papà.

SIMONE - Ci ritroveremo in brache di tela.

IRENE - (*Finta desolata*) Oh, vedi la catastrofe, come tutte le volte che non si fa come vuoi tu. A me basta quello che ha detto papà, è dalla parte mia.

SIMONE - Papà ha detto che si può, non che si deve fare.

IRENE - Papà, che cosa hai detto?

BARNABA - Che cosa ho detto?

IRENE - Che si può fare e che si deve fare.

BARNABA - (*In altri pensieri*) Che si deve fare non mi sembra di averlo detto... però...

SIMONE - Allora non si deve fare... È lampante.

IRENE - Tu stravolgi tutto!

SIMONE - (*Seccato*) Bè, io faccio a meno del caffè, vi dispiace?

BARNABA - Un momento, Simone, un momento. O abbiamo finito? Dovevate parlarci.

IRENE - Papà, ma mi hai seguito... mi sembra...

BARNABA - Cosa ti sembra, Irene?

IRENE - Non so.

SIMONE - Ho degli appuntamenti...

BARNABA - (*Prega*) Via...

SIMONE - (*Apposta*) Ma cosa fa la tua Delfina... non si può dire che sia un fulmine di speditezza...

BARNABA - (*Risentito*) Hai da lamentarti di lei?

IRENE - (*Lusinga*) È una brava ragazza, vero, papà?

BARNABA - Ma come si fa, come si fa a non riconoscere il merito dove sta...

SIMONE - Come non detto, se te la prendi tanto...

BARNABA - Insomma, io chiedo...

SIMONE - Devo andare, mi dispiace.

BARNABA - Se devi... (*Entra Delfina con il vassoio e i caffè*) Ecco! (*Pausa*) Qui... qui... metti qui... (*La segue con gli occhi*) Sul tavolo... brava...

SIMONE - (*Per primo afferra una tazza, due sorsi, lascia*) Ciao, papà.

BARNABA - Puoi andare.

SIMONE - Ormai vivi per conto tuo.

BARNABA - Che vuoi dire?

SIMONE - Lasciamo stare.

BARNABA - (*Ha bevuto il caffè. A Delfina*) L'ha fatto come le ho detto?

SIMONE - (*Duro*) Sì, sì... lo ha fatto come le hai detto. Hai sentito, Irene? L'ha fatto proprio come ha detto papà... (*Sicuro*) Irene, papà se ne frega di noi due, di te come di me. Tu fingi di non accorgertene... (*Pausa*) Non è vero, papà?

BARNABA - Qualcosa di vero c'è, ma...

SIMONE - Lo ammetti?

BARNABA - Proprio in questi termini, no. (*Pacato*) Ho passato la mano.

SIMONE - Nessuno te l'aveva chiesto.

BARNABA - È un fatto. Va bene così.

IRENE - (*A Delfina*) Le tazze, il vassoio, per favore.

BARNABA - Grazie, Delfina.

DELFINA - Niente, professore. (*Esce*)

IRENE - (*A denti stretti, a Simone*) Potevi anche aspettare che Delfina se ne andasse, prima di mettere in piazza i fatti nostri...! Ipocrita, oltre a tutto.

SIMONE - (*Ironico*) Capirai... Delfina non è una di casa?

IRENE - (*Seccata*) Per favore...

SIMONE - (*Ironico*) Allora è un'estranea.

IRENE - Non dovevi andartene? Non avevi un appuntamento?

SIMONE - Come no! Vado. Vado. Stai bene, papà, mi raccomando. Ciao. (*Esce*)

IRENE - Peggio di un serpente.

BARNABA - (*Debole*) Irene, no.

IRENE - È arido... mi spiace doverlo riconoscere... ma cosa è diventato... cosa è diventato...

BARNABA - (*Concilia*) No, Irene.

IRENE - Lo difendi sempre, ammettilo.

BARNABA - È giovane.

IRENE - Ha due anni più di me.

BARNABA - (*Invidia*) Anche tu sei giovane.

IRENE - (*Cosciente*) Per oggi basta. Non voglio angosciarti, papà... (*Si muove*)

BARNABA - Te ne vai anche tu?

IRENE - Rimango?

BARNABA - Un po'.

IRENE - (*Di buona grazia*) Mi siedo qua.

BARNABA - (*La guarda con attenzione e affetto*) Sei una donna solida e sai quello che vuoi. Hai le gambe forti, le spalle ben fatte, sei sana... È giusto quello che fai perché hai deciso di farlo e se lo hai deciso non può essere che giusto... Sei egoista... Ti piace l'ordine e la norma ma fai un sacco di eccezioni, per amore... Hai la faccia larga, gli occhi chiari, i capelli biondi come tua madre...

IRENE - Volevi una figlia, è così?

BARNABA - Sei tutta lei...

IRENE - In peggio?

BARNABA - Dici di amare la normalità e la ragionevolezza e non fai che trasgredire l'una e l'altra. Da bambina... da donna... io sono stanco, Irene... no, non di te... come potrei... sei mia figlia.

IRENE - La mamma era così e tu mi ci vedi in lei, ma non è vero.

BARNABA - Sei tutta lei, ho detto.

IRENE - Io ho capito la mamma, ma tu no.

BARNABA - Voglio pensare a me stesso.

IRENE - Simone dice che lo fai da anni.

BARNABA - Ha ragione. Lo riconosco. L'ho già riconosciuto. È una questione di età. Ma fin'ora ho pensato a me stesso perché mi avete lasciato solo a tavola, solo nei giorni di vacanza, i vostri, solo in casa. Ci sono stato costretto.

IRENE - Ah, bè... perchè non hai gridato?

BARNABA - Non mi è venuta fuori la voce.

IRENE - Come facevo a indovinarlo.

BARNABA - Me lo chiedi? Adesso ho voglia di stare «solo», «io» ho voglia di stare solo.

IRENE - Me la vuoi far pagare? (*Pausa*) Non ci ho fatto caso.

BARNABA - Dio me ne guardi. Non hai indovinato. Mi aspetto qualcosa. Ma non da voi: da te o da Simone...

IRENE - (*Perplessa*) Mi spiegherai...

BARNABA - Nessuna difficoltà.

IRENE - Quando?

BARNABA - Non lo so ancora.

IRENE - (*Quasi tra sé*) Siamo nel campo delle cento pertiche.

BARNABA - Alla mia età contano i particolari, le sfumature. Il tempo è fatto di minuti. Alla mia età rimangono le briciole, gli istanti. Un anno è un secolo.

IRENE - Ma se c'è qualcuno che non si può lamentare... questo sei tu... un uomo...

BARNABA - (*Interrompe*) Un vecchio.

IRENE - Vorrei essere come te alla tua età, una vecchia come te.

BARNABA - (*Serio*) Lo sarai.

IRENE - (*Ride*) Davvero?

BARNABA - (*Interrogativo*) No?

IRENE - Con il tempo fatto di minuti?

BARNABA - Ho pochissimo e moltissimo tempo. Moltissimo per fare le pochissime cose che devo fare e pochissimo per le moltissime cose che vorrei fare. Non è più il primo passo quello che conta: è quello che viene dopo.

IRENE - Così, non mi lasci diventare vecchia. Mi togli ogni entusiasmo. La cosa non mi porta ai sette cieli.

BARNABA - Mi ha preso una voglia di fare in questi ultimi tempi.

IRENE - Posso aiutarti?

BARNABA - Sì, lasciandomi fare.

IRENE - Ti stiamo addosso? Ti chiediamo troppo. Sbaglio o hai appena finito di dirmi che ti abbiamo lasciato solo?

BARNABA - Non puoi capire.

IRENE - Mi dispiace, papà.

BARNABA - Grazie. Dimentica.

IRENE - Avrei dovuto...

BARNABA - Niente ripensamenti. Non servono. Sono io che odio gli orologi digitali, i centesimi di secondo dei «chips».

IRENE - (*Nervosamente*) Ti voglio bene.

BARNABA - (*Ricorda*) Era sulla mezzarola della strada. Sarebbe stato travolto, caduto dal nido, il passerotto. Ho frenato. L'ho raccolto e tu, bambina, tremavi perchè non era capace di volare, il passerotto.

IRENE - (*A disagio*) Devo andare.

BARNABA - È giusto.

IRENE - (*Inquieta*) Devo proprio andare.

BARNABA - Non vuoi sapere come finisce la storia?

IRENE - È una favola?

BARNABA - Te la sei dimenticata, favola o no.

IRENE - Per fortuna. Intuisco un finale atroce.

BARNABA - Un'agonia: tre giorni.

IRENE - (*Furiosa*) L'ho dimenticata! L'ho dimenticata!

BARNABA - Vivi perchè ti voglio bene, gli dicevi, al passerotto.

IRENE - (*Impaurita*) Non mi ricordo!

BARNABA - Mi hai appena detto: «ti voglio bene».

IRENE - Sei cattivo.

BARNABA - Come è facile, vero? (*Pausa*) Vai, adesso.

IRENE - (*Esce zitta, senza esitare, impettita*)

BARNABA - (*Quasi tra sé*) Vai, adesso...

IV QUADRO

DELFINA - (*Entra, chiama*) Professore...

BARNABA - (*Appisolato, in poltrona, subito desto*) Sì?

DELFINA - È ora di cena, professore.

BARNABA - (*Guarda fuori*) È ancora chia-

LA RIVOLTA DEI VECCHI

CARLO MARIA PENSA

A vecchio gatto giovane ratto: credo che sia un proverbio, ma non l'avevo mai sentito prima di scoprirlo come titolo di una delle commedie presentate al Premio Vallecorsi 1992. Non mi piacque, eppure sarebbe anche stato sopportabile se, terminata la lettura, non mi fossi accorto che era, oltretutto, un titolo rivelatore: imprudentemente rivelatore, voglio dire, del nero gioco a sorpresa attraverso cui si articola la commedia.

Così, quando — aperta la busta dell'anonimato — scoprimmo che l'autore era Glauco Di Salle, fine scrittore di cui conosco la lunga, pudica, intelligente militanza teatrale, non fu difficile — quantunque forse indiscreto ricordarlo ora — chiedergli se, per caso, non ritenesse opportuno cambiare quel titolo. Di Salle fu d'accordo: al vecchio gatto e al giovane ratto sostituì un assai più aggressivo animale, il condor, aggiungendovi una sigla che gli togliesse ogni sospetto di natura zoologica.

Condor 222 A è infatti la denominazione di un tipo di velivolo, un piccolo, potente, velocissimo aereo: particolarmente adatto — poniamo — per una fuga d'amore. Una fuga d'amore ci sarà, infatti, ancorché strana, grottesca, patetica e tragica al tempo stesso. Ma prima che a tanto si arrivi, la commedia di Di Salle penetra con singolare tensione e delicata acutezza in una storia, anzi nella pagina d'una storia di rapporti familiari. Ecco un padre i cui sessantacinque anni d'età autorizzano, insistentemente quanto ingenerosamente, chi gli sta attorno a considerarlo vecchio; ecco i figli, Simone, quarantenne, scapolo, e Irene, un po' più giovane ma preoccupata, nè più nè meno di qualsiasi altra madre, per l'avvenire di due figli non so se del primo o del secondo — l'attuale — marito.

Tutto nella norma, direi: o, meglio, un «niente» sul quale sembrerebbe impossibile costruire un dramma. Eppure il dramma c'è, sotterraneo, svaporante, foriero segreto di eventi imprevedibili: Glauco Di Salle lo avverte e lo ricava dalla solitudine di Barnaba, il «vecchio», il professore che insegnante in un liceo non volle essere preferendo farsi industriale, capo di una azienda di cui, pur restandone ormai fuori, gode tuttora, con i figli, gli utili. Una solitudine voluta, ancorché sofferta, che lo contrappone a Simone e ad Irene non saprei quanto sinceramente o quanto interessatamente attenti al suo stato di salute. Per il quale nessuno potrebbe dubitare che ci sia qualche motivo di preoccupazione. Che cosa c'è, insomma, dietro la scontrosità, dietro le pignolerie, le inquietudini e gli improvvisi slanci generosi del professore il quale si fa sordo, a volte, se i figli bussano alla sua porta, o si dichiara stanco per poi subito riaccendersi, o impartisce sofistiche lezioni di cucina e di mitologia alla governante Delfina?

Qualcosa c'è. E si chiama Condor 222 A. La rivolta: non dei giovani, come sempre accade, ma di un vecchio che, in fondo, tanto vecchio non è se il suo occhio si illumina quando i vent'anni di Delfina, «giovane ratto», si fanno sentire nel grigiore della casa.

La rivolta alla malinconia della vita e la grande voglia — perchè no? — di fare il giro del mondo guardandolo, il mondo,

per la prima e per l'ultima volta, dall'alto. L'avventura, le città diverse, le spiagge, rincorrendo l'estate: magari mettendo in una valigia, prima di partire, le illusioni, le speranze, le felicità perdute... E qualcos'altro che qui non dirò perchè lo lascia intendere troppo bene Glauco Di Salle. E benissimo lo lascerà intendere, dal palcoscenico, il «vecchio ratto» quando — speriamo presto — avrà trovato un interprete degno di lui. □

SCHEMA D'AUTORE



GLAUCO DI SALLE è nato il 30 ottobre 1920 a Milano, dove vive. Si è laureato in giurisprudenza e ha iniziato a collaborare al *Corriere Lombardo*, *Umanità* e *L'Italia* con racconti di terza pagina.

Dopo iniziali collaborazioni televisive (teatro, inchieste, argomenti) ha fatto il venditore di impermeabili, l'agente di pubblicità, l'estensore di testi, il traduttore, l'inviato, il giornalista e fino al 1976 il responsabile della Mondadoripress. Libero professionista, è socio della Siae.

TEATROGRAFIA - *Cinque anni di sogno* (Milano, Teatro Litta); *Fine dell'uomo* (Premio Faber, Torino, pubblicato sul *Dramma* n. 82); *La poltrona*, *Lilli* (Teatro Gerolamo, Milano); *Polvere di stelle* (Rsi, Lugano); *Gomito a gomito* (Rsi, Lugano e Idi 1983, Quaiht Theatre, New York); *Bugiardo da morire* (Rsi, Lugano); *J.S. Bach pubblico impiegato* e *G.F. Handel* (originali televisivi in 6 puntate per la Rsi e la Rai); *Maria Teresa d'Austria* (13 episodi per la Rai); *Un matrimonio probabile* (Piccola Commenda, Milano); *Cinque rivisitazioni radiofoniche* per la Rai di *L'italiana in Algeri*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *La Gioconda* e *Così fan tutte*; *Shozo la gatta e le sue donne* da Tanizachi (Rsi, Lugano); *Uomini e cose*, *Le ruote*, *Gauguin*, *Maria Teresa a Milano* (per la Rai Tv); *Terza fine di un precedente amore* (Rsi, Lugano e Teatro Club, New York); *Mister O* (Sipario Spazio Studio, regia di Gianni Mantesi, 1991). □

ro.
DELFINA - Le giornate si sono allungate.
BARNABA - Già. Siamo in aprile. (Pausa)
Non ho fame. Lei ne ha, Delfina?
DELFINA - Certo che ne ho.
BARNABA - Brava. Io, no. (Pausa) C'è qualcuno, in casa?
DELFINA - Sua figlia non è sicura di fare a tempo per la cena.
BARNABA - Certo. (Pausa) Non ho fame... a meno che... porti tutto qua, Delfina... per due, capito? Lei e io... Sgombriamo un po'...
DELFINA - Non capisco.
BARNABA - Ma sì che ha capito. Cosa aspetta?
DELFINA - I suoi comandi.
BARNABA - (Deciso) Vorrei vederla mangiare. Affamata o pigra, un boccone dietro l'altro, la forchetta alta sul piatto. Il tovagliolo stretto al collo, la testa bassa, la bocca aperta.
DELFINA - E lei, professore, non mangia?
BARNABA - Ci tiene che io mangi?
DELFINA - Le farebbe bene mandar giù qualcosa.
BARNABA - È importante per lei la mia salute?
DELFINA - Naturale.
BARNABA - Gentile, da parte sua, Delfina. Sono il suo datore di lavoro, il suo mancorrente, la sua piattaforma aziendale... il suo interesse per me è «naturale». Per lei sarebbe negativo che io morissi. «Naturale». E se le assicurassi un vitalizio, una rendita vitalizia durante, lei, dico, lei rimarrebbe sempre interessata allo stato della mia salute? Nel senso di collaborare a mantenerla? Sì?
DELFINA - Ma cosa dice, professore?
BARNABA - Sono tentato di farlo... (Pausa) Non ci badi... Lei mi è affezionata?
DELFINA - Perché non dovrei?
BARNABA - Io le sono affezionato.
DELFINA - Grazie, professore.
BARNABA - Quanti siete in famiglia?
DELFINA - Quattro, professore. Io sono la più piccola.
BARNABA - La più piccola... e non sogna?
DELFINA - (Contenta) Oh, sì, che sogno! E come!
BARNABA - (Freddo) Cosa sogna?
DELFINA - Tante belle cose.
BARNABA - Me ne dica una.
DELFINA - (Svicola) Per ora mi accontento. Siamo quattro, quattro femmine.
BARNABA - (Canticchia) Oh quante belle figlie, madama Dorè...
DELFINA - La sa anche lei?
BARNABA - La sanno tutti. Anch'io.
DELFINA - Lei, un professore.
BARNABA - Ho insegnato sei mesi, poi ho piantato tutto. Insegnare è orribile. Conosco la tritiera: non sono un vero professore... Oh, quante belle figlie, madama Dorè... oh quante belle figlie...
DELFINA - E poi?
BARNABA - Le voglio maritare, madama Dorè...
DELFINA - (Ride) La sa proprio... (Si lascia andare, ride, si riprende) Mi scusi...
BARNABA - Rida quanto le pare. Ha una bella bocca.
DELFINA - (Sottovoce) Se lo dice lei.
BARNABA - E la fame? La fame è un buon segno.
DELFINA - Mi vergogno di mangiare con lei.
BARNABA - Dio del cielo. Io non mangio.
DELFINA - Come faccio a mangiare davan-

ti a lei, io sola?
BARNABA - La guardo, io.
DELFINA - Mi passa la fame di sicuro...
BARNABA - Ho capito. (Pausa) Faccia come quella matrona di Efeso.
DELFINA - (Curiosa) Di dove?
BARNABA - Efeso. Una città.
DELFINA - Una città.
BARNABA - Ha voglia di sapere che cosa ha fatto?
DELFINA - Oh, sì.
BARNABA - Allora immaginiamo che io sia morto.
DELFINA - Oh, no!
BARNABA - Dunque lei è la mia sposa...
DELFINA - Io?
BARNABA - Sì, lei... che sopra la mia tomba si disperava e giurava sugli dei di lasciarsi morire di fame. (Pausa) C'è un soldato, di guardia a due briganti crocefissi, proprio lì, dove sono sepolto io. E con la matrona, cioè con lei, Delfina, c'è l'ancella. Il soldato ha poco da fare con i briganti inchiodati alle croci e vuole convincere, per passare il tempo, la matrona, cioè lei, Delfina, a non lasciarsi morire di fame. Anche l'ancella dà una mano al soldato e comincia per prima a mangiare il formaggio e a bere il vino profumato che il soldato le mette sotto il naso, vicino alla bocca, finché il vino e la petulanza e la volgarità del soldato hanno la meglio su l'ancella e anche sulla matrona, cioè lei, Delfina, sfinita da giorni di digiuno. (Pausa)
DELFINA - E poi?
BARNABA - Vi satollate, lei Delfina e l'ancella... in altre parole: vi riempite bene la pancia e bevete lunghe sorsate del vino profumato, a più riprese... La sazietà pesa sugli occhi e la prospettiva di lasciarsi morir di fame sulla tomba del marito perde consistenza... si sfalda...
DELFINA - Oh, no!
BARNABA - Perché no? La giovane matrona doveva tener fede...
DELFINA - Ma in quella situazione...
BARNABA - (Cattedratico) Siamo a Efeso, in Asia Minore, nella Lidia, duemila anni fa. (Pausa) Non è finita: lei, Delfina, è la mia sposa, di me morto. Non lo dimentichi.
DELFINA - Non è finita, professore?
BARNABA - Il soldato non andò per le lunghe e quando fu notte, poiché era giovane e sapeva dire le cose irragionevoli che dovevano essere dette, infilò una mano sotto il cotone dell'ancella e l'altra sotto la lana della matrona, lei, Delfina.
DELFINA - Questo?
BARNABA - Agitata?
DELFINA - Lei non me la racconta giusta!
BARNABA - Sì, invece. Visto che il soldato era giovane e aveva le mani calde.
DELFINA - Ma come può essere successo...
BARNABA - Vogliamo addossare tutta la colpa alla matrona di Efeso, cioè a lei, Delfina? Sfinita dal digiuno e improvvisamente sazia e ubriaca? Non è stata una notte qualunque, è stata una notte con tutto il sale della terra.
DELFINA - Secondo me non dovevano né mangiare né bere.
BARNABA - Doveva lasciarsi morire, lei, Delfina, la mia sposa?
DELFINA - La matrona non doveva mangiare e bere a quel modo.
BARNABA - Lei non l'avrebbe fatto?
DELFINA - Io?
BARNABA - Deve pensarci?
DELFINA - Io?
BARNABA - Lei non mangia e non beve?

DELFINA - Vuol dire che al posto della matrona non avrei mangiato né bevuto?
BARNABA - (Duro) Qui, adesso.
DELFINA - Non so. Devo andare.
BARNABA - Allora non vuole?
DELFINA - Non posso, professore.
BARNABA - (Seccato, desiste) Vada.
IRENE - (Entra) Ciao papà, buonasera Delfina... (Pausa) Vi ho interrotto?

V QUADRO

Dopo cena. Barnaba entra in fretta nello studio. Ha una cartella sottobraccio. Si trova di fronte Irene, pronta per uscire: ha il mantello.

IRENE - (Sorpresa) Dove corri?
BARNABA - (Prende tempo) Dove corro? Non corro.
IRENE - (Curiosa) Ma... m'è parso che...
BARNABA - (Inquieto e a sproposito) Non è casa mia, questa?
IRENE - Sicuro. Te la prendi?
BARNABA - (Nervoso) Vedo che stai per uscire.
IRENE - Mi mandi via?
BARNABA - Hai il mantello.
IRENE - La verità è che vuoi mandarmi via, e non è la prima volta. È qualche giorno che non cerchi la mia compagnia, poi ti rammarichi.
BARNABA - C'è qualcuno che ti aspetta, no? Come stanno i bambini?
IRENE - Benissimo. Ero passata per...
BARNABA - Per che cosa?
IRENE - Per farti un saluto, augurarti la buona sera e la buonanotte.
BARNABA - (In fretta) Lo apprezzo... lo apprezzo... se sapessi quanto...
IRENE - Tanto per cambiare ho l'impressione che vuoi rimanere solo o pensavi di rimanere solo. (Pausa) Hai detto qualcosa? (Pausa) Non mi resta che togliermi di torno. (Pausa) Ti senti bene?
BARNABA - Ho un brutto aspetto? Dimmelo senza preamboli. Sono cascante?
IRENE - Macché!... (Pausa) Bè, allora me ne vado... Mi aspettano, sai...
BARNABA - La puntualità non è una delle tue virtù. Vai... Buonanotte e divertiti.
IRENE - (Fa qualche passo. Si ferma di botto. Si rivolge. Indica la cartella che Barnaba tiene sottobraccio) Cos'è?
BARNABA - (Scherza) Una cartella.
IRENE - E dentro?
BARNABA - Pezzi di carta, documenti... ma guarda che fai tardi... Si devono fare aspettare gli amici? Non vorrei che tu mi addossassi la colpa.
IRENE - (Dura) Mi vuoi cacciare?
BARNABA - Suppongo che la mia conversazione non sia più interessante di quella che puoi trovare fuori, o sbaglio?
IRENE - Ti sei messo a scrivere?
BARNABA - Chi? Io? Ma figurati!
IRENE - Non sarebbe mica una idea malvagia. Avresti trovato qualcosa da fare. Disoccupato tutto il santo giorno! Ne avresti da raccontare...
BARNABA - (Posa la cartella) Quanto a questo... Come no!
IRENE - (Pausa) Mi sembri incerto.
BARNABA - Che vuol dire: incerto?
IRENE - In bilico, perplesso.
BARNABA - Mai stato più fermo su tutti e due i piedi.
IRENE - E io ti chiedo per la seconda volta: che cosa c'è in quella cartella che hai messo sulla scrivania con finta indifferenza?

BARNABA - Non ti sfugge proprio niente!
 IRENE - Io mi chiedo...
 BARNABA - Sei curiosa, è tutto.
 IRENE - Fai difficoltà?
 BARNABA - Pezzi di carta.
 IRENE - (Ironica) Colorati?
 BARNABA - Appunto. Sei curiosa.
 IRENE - Segreti.
 BARNABA - Di Pulcinella.
 IRENE - Li sanno tutti?
 BARNABA - Ah, mi stai mettendo in croce. (Sottovoce) Non posso avere anch'io, alla mia età, qualche segreto? O la mia vita deve essere squadrata sotto gli occhi di questo e di quello? (Si inquieta) Sì, è «roba» mia. Ma si saprà, si saprà... Avevo intenzione, infatti... hai anticipato i tempi... e mi stai mettendo in croce... ho un progetto...
 IRENE - (Sospesa) Quale?
 BARNABA - (Si riscalda) Ti meraviglia?
 IRENE - Fino a ieri non hai fatto progetti.
 BARNABA - Ma chi lo dice? Puoi saperlo, tu? Devo capire che sono cambiato?
 IRENE - Senza dubbio. Mi preoccupi. Per me va bene, papà, che ti rianimi un po'... eri caduto in una specie di apatia senile... ti commiseravi e basta... (Pausa) Ti vedo, adesso, diritto sulla schiena... e mi parli di fare... (Pausa) Ma cosa?
 BARNABA - La scadenza è a breve termine.
 IRENE - Tocca a me compiacermi?
 BARNABA - Irene, mi guardi senza ritegno e io indovino.
 IRENE - Ecco il punto: non presagisco niente di buono.
 BARNABA - Hai paura di andarci di mezzo? Di rimmetterci, di essere in qualche modo bistrattata, di venire a far parte di un complotto, a tua insaputa?
 IRENE - Non so.
 BARNABA - Bugiarda.
 IRENE - Mi costringi tu, a mettere le mani avanti...
 BARNABA - (Si arrende) E va bene. Cosa posso fare per te?
 IRENE - (Calma) Se c'è qualcosa che è meglio che io sappia, dimmela ti prego.
 BARNABA - Mi metterai bastoni fra le ruote?
 IRENE - Perché mai?
 BARNABA - È vero. Perché mai? Non servirebbe.
 IRENE - Sei così risoluto?
 BARNABA - Sì.
 IRENE - Allora, perché tanti segreti.
 BARNABA - Sei dalla mia parte, vero?
 IRENE - Bisogna vedere. Prima di tutto c'è il tuo bene. Non vorrei che ti lasciassi coinvolgere in qualche proposta troppo allettante e poco pulita... con la tua scarsa voglia di affrontare gli ostacoli... sei un ingenuo, papà...
 BARNABA - Sono cambiato. Comunque niente di tutto questo.
 IRENE - Bè, mi rassicuri.
 BARNABA - Ora ti ritrovo. (Pausa, infantile) In fondo muoio dalla voglia di dirti...
 IRENE - (Costernata) Non ti seguo più.
 BARNABA - Te lo dico.
 IRENE - Fa come vuoi.
 BARNABA - Se devi andare, allora...
 IRENE - (Seccata) Santo Iddio! Dici e non dici, sì, no, mi fai ammattire!
 BARNABA - I tuoi amici. Ti aspettano impazienti.
 IRENE - (Come sopra) Che aspettino o se ne vadano all'inferno. Non me ne vado di qui se prima non finisci di prendermi in giro!

BARNABA - Mi fa male vederti così.
 IRENE - Ti rendi conto che mi stai facendo dannare?
 BARNABA - (Dolente) Te lo dico.
 IRENE - (Pausa, calma) Comincia.
 BARNABA - Si tratta di una cosa grossa.
 IRENE - (Lineare) Ci avrei messo la mano sul fuoco.
 BARNABA - Vieni più vicino, Irene.
 IRENE - Mi siedo addirittura. (Siede)
 BARNABA - Adesso sei tu che mi prendi in giro. Io non avevo questa intenzione, non l'ho avuta mai.
 IRENE - (Sulle sue) Scambio di cortesie?
 BARNABA - Tiri fuori sempre le unghie.
 IRENE - Non la fare troppo lunga, papà.
 BARNABA - (Confidenziale) Ha un nome.
 IRENE - (Cattiva) Meno male.
 BARNABA - (Con un sospiro) Si chiama «Condor 222 A».
 IRENE - Ne so come prima.
 BARNABA - Un avvoltoio del Sud Ameri-

tion of the engines and the use...».
 IRENE - (Interrompe) Me ne vado. (Rimane)
 BARNABA - Venti metri di lunghezza, illuminazione naturale, cabina costruita secondo studi ergonomici approfonditi...
 IRENE - Cosa vuoi che m'importi!
 BARNABA - (Pausa) Pronto per volare. (Sicuro) Lo acquisto.
 IRENE - (Pausa, esterrefatta) Un investimento?
 BARNABA - (Rabbrivisce) No... no... mi serve.
 IRENE - Questa sì che è una sorpresa.
 BARNABA - (Modesto) Sono costretto.
 IRENE - (Sgarbata) Una barca di soldi. (Pausa) Come mai sei costretto?
 BARNABA - (Lento, entusiasta) Faccio il giro del mondo.
 IRENE - (Sbalordita) Dopo anni chiuso in casa, vai a fare il giro del mondo?
 BARNABA - Sì, ma come? Nel salotto del



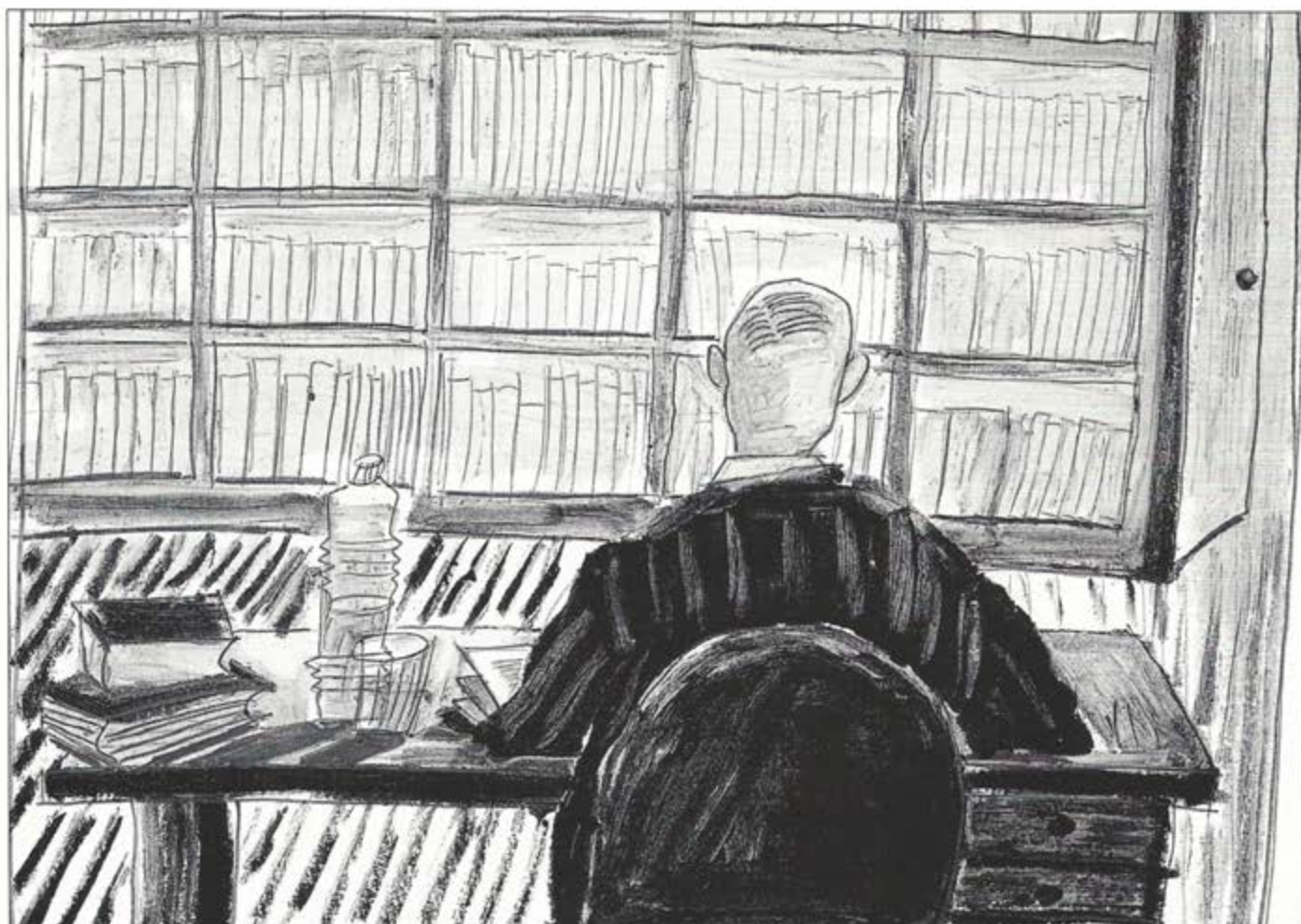
ca.
 IRENE - Peggio che mai. Dimmi cosa devo fare per strapparti le parole di bocca!
 BARNABA - (Radioso) È un aereo... vola...
 IRENE - Un momento. Dove vuoi arrivare?
 BARNABA - Indovina.
 IRENE - Fammi capire.
 BARNABA - È tutto qui dentro (Indica la cartella) tutti i dati, i dettagli... È un piccolo aereo più potente, più veloce, più resistente di tutti quelli della sua classe: si chiama «Condor 222 A».
 IRENE - Fin qui... non vedo...
 BARNABA - «Truly intercontinental range».
 IRENE - (Un moto di fastidio) Cosa?
 BARNABA - (Ammirato) Classe superiore: Parigi-New York, otto ore. Roma-Tokio, quindici ore «One stop, of course...».
 IRENE - (Sbotta) Lo sai che mi fai imbestialire quando parli inglese!
 BARNABA - (Non ascolta) «Many elements of confort: space... silent...»
 IRENE - (Grida) Mi hai sentito?
 BARNABA - ...«antinoise»...
 IRENE - (Fra i denti) Finiscila, papà!
 BARNABA - (Non ascolta) Un piccolo aereo privato: «Condor 222 A». «The aft posi-

«Condor 222 A».
 IRENE - Buon per te: ho capito. Ti metti a vendere aerei. Non sarò mai tua cliente. Odio volare.
 BARNABA - Non avrai bisogno di acquistarlo. Ho detto che lo compero. Quanto a volare, non sai cosa perdi.
 IRENE - Ah, già... niente rappresentanza... poteva essere una idea... E va bene. (Decide di assecondarlo) Tutto a un tratto fa il giro del mondo, il professore. Dovrei mettermi a urlare che sei diventato matto? No. È una avventura come un'altra, per un uomo che dispone di se stesso e della somma necessaria, un uomo solo. Non è mica proibito fare il giro del mondo... per chi può... un uomo solo...
 BARNABA - Aspetta... (Spiega) Scendo nelle città, mi trattengo sulle spiagge, rincorro l'estate...
 IRENE - Troppo giusto. Alla tua età. D'accordo. Però ancora non mi hai detto perché. Cosa è cambiato nella tua vita per accaparrarti improvvisamente un aereo e fare il giro del mondo...
 BARNABA - Non è un «raid».
 IRENE - Sì... sì... scendi nelle città e ti trattiene sulle spiagge... sì... sì... ma vorrei sapere... insomma... ti sei svegliato una matti-

na e hai deciso di acquistare un aereo...
BARNABA - (*Modesto*) Piccolo...
IRENE - Sicuro, un gioiello d'aereo e con quello fare il giro del mondo...
BARNABA - ...e scendere sulle città e trattenermi sulle spiagge...
IRENE - (*Esasperata*) A che gioco giochiamo?
BARNABA - È una cosa seria.
IRENE - (*Rabbonita*) Lo spero proprio.
BARNABA - (*Franco*) Sono innamorato.
IRENE - (*Si alza, fa un passo indietro*) Di quel mostro d'aereo?
BARNABA - Da quando in qua...
IRENE - Dell'avventura, del giro del mondo?
BARNABA - (*Ovvio*) Di una donna.
IRENE - (*Malamente sbalordita*) Innamorato?
SIMONE - (*Entra*) Come stai, papà? (*Silenzi*) Ehi! Cos'è? La congiura del silenzio?
IRENE - (*Scatta, tutto di un fiato*) Simone, vedi un po' tu. C'è qui tuo padre che questa mattina si è svegliato e ha deciso di fare il giro del mondo. Gli occorre un aereo e ha speso una barca di soldi per comperarne uno con il nome di un avvoltoio sudamericano e tante altre bellezze. Tuo padre non farà il giro del mondo in ottanta giorni ma in trecento, scendendo su città e adagiandosi su spiagge dorate, rincorrendo l'estate. È sua la battuta. E quando gli ho chiesto che cosa mai gli era saltato in mente, mi ha risposto: «Sono innamorato!» (*Ironica*) Vedi un po', caro... (*Esce*)
SIMONE - (*Tenta di trattenerla*) Irene!
IRENE - (*Da fuori*) Vedetela tu, caro! (*Si allontana*)
SIMONE - (*Perplesso prima poi con un mezzo sorriso*) Le devo credere?
BARNABA - Come preferisci.
SIMONE - Mi vuoi spiegare?
BARNABA - Sono un po' stanco e Irene se l'è presa.
SIMONE - Un equivoco.
BARNABA - Nessun equivoco.
SIMONE - Perché Irene se l'è presa?
BARNABA - Isterismi. Io sono stanco.
SIMONE - Mi è sembrata sconvolta. Irene non deve aver capito bene o ha esagerato o ha aggiunto del suo.
BARNABA - Dove è scritto che bisogna parlarne?
SIMONE - Se si tratta di una interpretazione...
BARNABA - Nessuna ipocrisia. È tutto vero.
SIMONE - L'aereo?
BARNABA - Un gioiello d'aereo, come l'ha chiamato Irene.
SIMONE - Il giro del mondo?
BARNABA - Con le città e le spiagge...
SIMONE - (*Pausa*) Paradossale, ma tutto sommato, non assurdo. (*Pausa*) Innamorato?
BARNABA - (*Conferma*) Innamorato.
SIMONE - (*Secco*) Assurdo. (*Pausa, Barnaba siede in terra, Simone passeggia avanti e indietro senza guardare il padre*)
BARNABA - Che ne sai? (*Il dialogo è faticoso*)
SIMONE - Io dico che ci sfotti.
BARNABA - Mai, più serio di così.
SIMONE - Avanti... (*Come a dire: smettila*)
BARNABA - Simone...
SIMONE - Per carità...
BARNABA - C'è altro?
SIMONE - C'è altro, lo dico io. (*Sbuffa, si passa le mani sulla faccia*) Giuro che non mi

aspettavo una simile novità. Ma, a me cosa importa? Perché Irene se l'è presa tanto? ...Innamorato... sono affari tuoi... affari di cuore... Non per minimizzare la tua passione, poiché si tratta di una passione, una passione...
BARNABA - (*Risentito*) Mi offendi, sai?
SIMONE - (*Alto*) Papà, hai sessantacinque anni sonati!
BARNABA - Significa?
SIMONE - È assurdo.
BARNABA - Non sai dire altro.
SIMONE - (*Conciliante*) Mettiamola in un altro modo. Dunque... mi è passato il sonno... per una volta che volevo andare a letto presto... ma qui la faremo lunga... (*Guarda Barnaba*)
BARNABA - C'è molto da dire?
SIMONE - Bè, sì... ci sarebbe qualche argomento... (*Quasi tra sé*) ... innamorato...
BARNABA - Sono vecchio.
SIMONE - Bè, questo è uno degli argomenti.
BARNABA - Credi che faccia la commedia?
SIMONE - L'ho pensato, certo. Ma il discorso è un altro. Com'è che ti sei trovato...
BARNABA - Innamorato?
SIMONE - Già. Ammesso che tu lo sia... non potevi correre ai ripari al momento giusto? In altre parole: tirarti via... sentire a naso che l'avventura che correvi era un po' troppo sopra alle righe...
BARNABA - (*Duro*) Quale avventura?
SIMONE - Non voglio darti dei consigli, me ne guardo bene, ma ti dirò che non so che pesci pigliare... Cosa vogliamo fare? Mi sforzo di trovare un bandolo, da dove cominciare...
BARNABA - Sono vecchio.
SIMONE - È un atteggiamento, adesso.
BARNABA - Preferiresti che facessi la commedia alla rovescia? Mi fingessi più vecchio di quello che sono per fare ancora la parte del protagonista e catturare la benevolenza fino alla pietà? Inventassi malesseri e turbe, vi costringessi al mio capezzale? Questi sono vecchi poveracci, accattoni.
SIMONE - Rimane il fatto che sei vecchio.
BARNABA - Sono vecchio per...
SIMONE - (*Vorrebbe replicare ma non riesce*) Vengo dalla tua parte. Posso aiutarti. Se mi metessi in mezzo io? Eh? Ti potrei dare una mano a risolvere... se tu non te la senti... io, estraneo...
BARNABA - Sono felice di essere innamorato.
IRENE - (*Entra come una furia, a Simone*) Senti? Lui è felice di essere innamorato! (*Getta sul tavolo il mantello*)
SIMONE - Sei già tornata!
IRENE - Li ho mandati all'inferno. Avevo in testa solamente un pensiero: quello che ci sta succedendo, qui.
SIMONE - Ci siamo tutti, adesso.
IRENE - (*A Simone*) Sei venuto a capo di qualcosa?
SIMONE - Non ho voluto buttarlo più giù di quanto è già.
IRENE - Ma se è felice!
SIMONE - Perché non ti rivolgi a qualcun altro? Provaci tu.
BARNABA - Vogliamo smetterla, ragazzi?
IRENE - (*Vipera*) Ragazzi! Tu, fai cose da ragazzi e te ne vanti! (*A Simone*) Cerca di fargliela capire, da uomo a uomo.
SIMONE - (*Piatto*) Fatto. Negativo.
IRENE - (*Quasi un grido*) Papà, papà! (*Respira*) Non sei nel pieno delle tue facoltà mentali. Sei rimasto troppo chiuso in te stesso...

so... noi abbiamo rispettato la tua misantropia... riconosciamolo: abbiamo fatto male. Qualche malinteso ci ha inasprito... insomma... te ne stai scendendo malamente dalla tua indolenza... troppo disinvolto, adesso, non credi?
BARNABA - Ti voglio bene.
IRENE - Non ti credo. Simone, alza la voce. Di a tuo padre che siamo al paradosso. Che fa ridere i polli!
BARNABA - Allora, cara, sono costretto a dirti, a muso duro, che farò tutto quello che ti avevo detto in segreto, per filo e per segno. Che ridano i polli! Nessuno mi può fermare. Ho diritto al mio ultimo scampolo di vita e voglio abusarne come mi pare, in cielo, in terra, con chi mi vuole...
IRENE - Se credi di intontirmi ti sbagli di grosso. Altro che cielo e terra... È una donna che ti ha accalappiato, alla tua età, ti sei lasciato sedurre da quattro moine, da una... (*Pausa*) Chi è la fortunata? Chi è?
BARNABA - Una.
IRENE - Una tua vecchia amica, dilla tutta, imbalsamata ma con le mani pronte ad arraffare!
BARNABA - (*Stanco*) Simone, ho sonno. Porta via tua sorella.
SIMONE - Ne riparliamo domani.
BARNABA - Nè domani, nè mai.
SIMONE - Papà, Irene ha ragione. Stai facendo la figura del merlo. Non ti permettiamo di buttarti allo sbaraglio in una avventura intollerabile.
BARNABA - (*Pacato*) Chi credete di essere? Come fate a giudicare i miei prossimi giorni una avventura vincolata ad autorizzazione? E non venitemi a dire che volete ostacolarvi per carità... carità pelosa, semmai...
IRENE - La povera mamma...
BARNABA - (*Furente*) Taci, non una parola di più!
IRENE - Io gioco tutte le mie carte.
SIMONE - Isterica, ecco quello che sei...
IRENE - E tu quanto sei balordo! Ma non capisci dove si va a cacciare, «il papà»? E quella svergognata che vuol scaldargli il letto...
SIMONE - Padrona di farlo.
IRENE - Ah, sì? In fondo, confessa, questa lercia storia non ti disgusta neanche tanto, vero? Vi tenete bordone l'un l'altro, uomini, quando si tratta di letto vi date di gomito... (*Prende il mantello ed esce*)
SIMONE - (*Quieto*) Irene si sbaglia. Io non sono dalla tua parte. Per quanto mi sarà possibile ti starò alle costole, ti spierò, ti farò spiare, ti guarderò a vista. Quello che ti sei messo in mente è perlomeno stravagante... Ti senti bene, papà?
BARNABA - (*Amareggiato*) Un leone.
SIMONE - Dico, hai mal di testa?
BARNABA - No.
SIMONE - Ti viene spesso il mal di testa?
BARNABA - Ancora?
SIMONE - Senso di nausea?
BARNABA - (*Secco*) No.
SIMONE - Vertigini?
BARNABA - (*Grida*) Vattene! Vattene!
SIMONE - Perché gridi? Tu che ami il silenzio... Andiamo... (*Come a dire: per favore*) Adesso che Irene se n'è andata, speriamo definitivamente, di un po', chi è questa donna misteriosa che collaborerà alla tua prossima rovina? Lasciamo da parte quello che ha detto Irene... le donne non possono capire... soltanto quando si tratta di loro stesse... delle pazzie che si fanno per loro... (*Pausa*) Guarda che se continui a tacere rinunci ad aiutarti... e sta sicuro che hai bisogno di essere



aiutato... (Pausa) Allora tiro a indovinare, non dire nè sì nè no. Se prendo nel segno tu hai un soprassalto, ci gioco la testa... Ridotto come sei, basterà il nome e ammiccherai come un allocco... Se mi vuoi risparmiare questa fatica, mettimi sulla buona strada, eh?, qualche indicazione, generica se credi... (Pausa) Non ti fidi, del resto non ti sono mai andato a genio, vero papà... Ma chi sarà mai questa donna ultraterrena, quali virtù (Calca) racchiuderà nel suo seno... (Pausa) Per ostinarti in questo modo a tacere... hai molta paura... allora non sei sicuro di te stesso e tanto meno di lei... Il tuo castello è di carte... Scopri il tuo gioco, papà... Credi che non ti conosca? Sei una canaglia. Hai finto di arrenderti alla vecchiaia e adesso mi tiri fuori dal cilindro questo pazzo amore... Sei un mago... Ma questa volta giochi pesante, la puntata è alta. Professore, hai scelto un fantasma di donna e vuoi fare l'«enplein»... Mi preoccupi... (Barnaba non ascolta) Mettici anche la pietà filiale, se vuoi... fa massa... Hai l'aria imbambolata del sonnambulo, stai camminando in bilico sul cornicione... (Serio) Ti sveglio io e ti prendo, non ti lascio cadere, ti prendo e ti faccio ragionare, per Dio!

VI QUADRO

Sera tarda. Luci abbassate. Per tutta la scena Delfina non parla. Si muove, si incolla alla parete, qualche passo, assenti col capo o dimieghi, ha paura.

BARNABA - (Suadente) ...carissima... carissima... Noi siamo tutti e due vicini al cielo, tu perchè sei bella e io perchè sono vecchio... Nous sommes tous les deux voisins

au ciel puisque tu est belle, puisque je suis vieux... ti sembra tanto vecchio? ...tu sei bella, questo sì... Non devi guardarmi con gli occhi spalancati... mi ci perdo nel fitto delle tue ciglia... ci casco... Io non mi riconosco più... un pensiero mi sta dentro... in questa mia testa... testa, non cuore... So che non posso parlarti d'amore, del mio amore... non ha niente a che fare con il tuo, quello che sogni... Un vecchio innamorato è turpe... patetico per gli stomaci più deboli... e le donne timorate... e parla di un amore calloso ma più caparbio del tuo giovane, perchè non ha susulti, è fermo... Cosa voglio da te? ...Amore? ...Il tuo amore è un'altra faccenda... quello che sogni mi toglierebbe il respiro... Ti chiedo accondiscendenza... è una parola volgare... non devi prendertela... calunniandoti di non saper far crescere amori celesti... Sono io, così come sono diventato con gli anni, io che voglio aggrapparmi a te, con la tua sola accondiscendenza, mettere le mani sulla tua pelle di ragazza... fare l'amore senza di te... vederti dormire... una volta ti ho visto dormire... ladro di notte... il tuo sonno stupendo... (Divaga) Se le donne sapessero che cosa porta con sé la notte, metterebbero il palletto alla porta... Ti voglio... Ce ne andremo via... faremo il giro del mondo... ti potrai togliere ogni curiosità... soddisfare ogni desiderio... Sarò il tuo cane... attento a rispondere alle tue richieste ancora prima che vengano articolate... mi asciugherò le mani sulla tua camicia... mi camminerai sopra... ti voglio... (Aggressivo) Bisogna far presto!... Non c'è tempo per tergiversare!... Di qua, su questo piatto, la volgarità delle stoviglie da sgrommare... sull'altro piatto la mia volga-

rità, la mia rabbia di vecchio... (Si smarrisce) prenderei tutti a gomitate... ho bisogno di te... il mio amore è fermo... Ti ho coccolato e hai capito, hai fatto buon viso... non negarlo... (Delfina nega con il capo) ...hai permesso che ti circuissi... una volta mi ti sei appoggiata alle spalle... (Delfina nega) ...ti sei seduta sul mio letto... (Pausa) (Minaccia) Stai attenta... (Si riprende) ...io ti amo... Ho già un piede fuori da questa casa... vieni... Basta che tu accenni di sì... che vuoi... (Suggerisce) ...sì? ...sì... (Pausa) sì?... (Angosciato) Attenta!... Attenta... Mi butto in ginocchio? ...Mi trascino in terra? ...Un contratto scritto? ...Un testamento? ... (Si altera) Cosa vuoi? Denaro subito? (Urta) Chiedi!... (Rabbia) Attenta... sollecita... non sento... non vedo... da parte tua... (Respira) Ti sei compromessa... l'istinto delle donne afferra a volo... non avrai la sfrontatezza di sfoggiare ingenuità... ti ho dato cento dimostrazioni del mio interesse... e tu l'hai fatto crescere... hai graziosamente accettato... Sbaglio? (Forte) Sbaglio? Sei contro di me? (Si riprende) Devi sapere, allora, che io vivo in un inferno... un dormiveglia popolato di pensieri esistenziali che mi fanno la ruota mentre quelli amorosi ribaltano la paura in beatitudine che chiamerei felicità... se questo nome non fosse proibito ai vecchi... (Delfina nega, nega) No... tu dici no... Attenta!... (Minaccia) Chiedi! ...Onestamente, ti voglio mettere in guardia: questo mio amore non è cosa da sottovalutare... (Fuori di sé) Tu dici no... Non mi spingere a... il mio è un amore fermo... Tu dici no... E io?... (Aggredisce Delfina) Hai tutta la vita per recuperare i tuoi vaneggiamenti... Guarda che mi è rimasta

tanta forza da sbatterti per terra! ...metterti una mano sulla bocca... non ti uscirà un grido... così... (*La mano di Barnaba sulla bocca di Delfina*) ...hai paura?... Dici ancora di no?... No?... (*Tra i denti*) Io ti... io ti ammazzo.

VII QUADRO

Giorno. Irene e Simone davanti alla porta della camera di Barnaba.

IRENE - (*Bussa*) Papà!

SIMONE - Bussa più forte.

IRENE - Allora fallo tu, che hai le mani da scaricatore.

SIMONE - Sempre gentile.

IRENE - (*Bussa*) Papà!

SIMONE - Faccio io! (*Bussa forte*)

IRENE - Ho un cattivo presentimento.

SIMONE - Sono preoccupato anch'io, cosa credi!

IRENE - Che se ne sia già andato?

SIMONE - Impossibile. Ho messo sentinelle e spioni, il custode è di guardia di notte e di giorno con il preciso ordine di avvisarmi immediatamente se papà tenta di evadere.

IRENE - Potrebbe aver annodato un paio di lenzuola...

SIMONE - A questo non ci avevo pensato. Ma è una probabilità idiota.

IRENE - Offeso? Vuoi litigare?

SIMONE - Tregua. Un'altra volta. (*Bussa più forte. Qualche secondo e la porta si apre adagio. Barnaba, in impermeabile e cappello, si affaccia*)

IRENE - (*Polemica*) Papà, non dirai che non hai sentito bussare?

BARNABA - (*Assorto*) Ho sentito.

SIMONE - Sei vestito di tutto punto, indossi l'impermeabile... Non stavi certamente dormendo... il cappello...

BARNABA - Ero occupato.

IRENE - A far cosa?

BARNABA - I preparativi.

SIMONE - Esci?

BARNABA - Parto. Vado all'aeroporto.

IRENE - Ah. Deciso. Non ci hai ripensato?

BARNABA - Nemmeno un minuto.

SIMONE - Sai, che non te lo consigliamo, noi.

BARNABA - (*Alza le spalle*) Naturalmente. (*Rientra in camera e ne esce con una grossa valigia pesantissima. Stenta molto a trascinarla*)

IRENE - (*Perplessa, indica la valigia*) Ma cos'è quella?

BARNABA - (*Lontano*) Sì?

SIMONE - (*Rincara*) La valigia!

BARNABA - (*Serio e triste*) È roba mia.

IRENE - Quanto deve essere di scomodo! A che ti serve?

BARNABA - (*Monotono*) È roba mia.

SIMONE - Abbiamo capito. L'hai riempita come un uovo.

BARNABA - (*Non riesce a sollevare la valigia, quindi la trascina, la spinge nella direzione dell'altra porta, affaticandosi oltre misura*)

IRENE - Ma che intenzioni hai? Tutto da solo?

BARNABA - Vado all'aeroporto. Te l'ho già detto.

SIMONE - (*Paziente*) Irene pensa che non ce la farai a portare quella valigia fino all'ascensore e si preoccupa. Anch'io credo che non ce la farai. Però...

BARNABA - Ce la faccio.

IRENE - È assurdo... Non ti ho mai visto così stremato. Hai una brutta cera, lasciatelo dire. Poi, questo capriccio: una valigia come quella: mostruosa...

BARNABA - Con un po' di pazienza...

SIMONE - A parte la valigia, papà: non voglio che tu parta...

IRENE - ...e salga su quel maledetto aereo con quella donnetta che ti spremerà come un limone...

BARNABA - Non sono abbastanza vecchio per decidere da me?

SIMONE - Io dico che non sono solamente affari tuoi sono anche nostri. Che tu creda o no, ti vogliamo qui. Insisto: fai una pazzia. Parliamone ancora, andiamo a fondo di questo tuo programma sentimentale...

BARNABA - Per niente... (*Spinge la valigia, pochi centimetri, ansima*)

SIMONE - Papà, ti manca il fiato.

BARNABA - (*Siede sulla valigia e respira profondamente*)

IRENE - Che vogliamo fare? Simone, a papà gli viene un accidente, ancora un po'... Dagli una mano! Cosa aspetti?

SIMONE - Volentieri. (*Si avvicina alla valigia*) Dài a me.

BARNABA - (*Un sussulto*) Fermati dove sei!

SIMONE - (*Obbedisce interdetto*) Papà... volevo aiutarti... cosa hai capito? Che ti volevo portar via la valigia?

BARNABA - (*Scortese*) Puoi arrivare a questo?

IRENE - Papà, sei fuori di te.

SIMONE - (*Se ne ha a male*) Più di aiutarti a raggiungere l'ascensore... non so... volevo risparmiarti questo terribile sforzo che stai facendo... volevo provare a sollevare la valigia... che altro...

BARNABA - Ringrazio... la valigia non si tocca.

IRENE - (*Stizzita*) Non si tocca?

BARNABA - Vi prego di non impicciarvi... La valigia me la trasporto io... Che diamine! ...Guai a chi tocca la valigia.

IRENE - Ci ringrazi così?

BARNABA - Mi volete lasciare in pace? Che lingua parlo? (*Si toglie in fretta e furia l'impermeabile e si mette a tirare per il manico la valigia. Malgrado ogni sforzo, guadagna poche decine di centimetri. Cade a sedere in terra*)

IRENE - (*Impaurita, a Simone*) Fai qualcosa!

SIMONE - Irene, è chiaro, no?

IRENE - Mi vengono i brividi.

SIMONE - (*A Barnaba*) Papà, così ti ammazzi!

BARNABA - (*Si riprende*) Ci vuol altro.

IRENE - Ultimamente hai avuto dei disturbi.

BARNABA - (*Col fiato corto*) Macché.

IRENE - Tanto vale che te lo diciamo: abbiamo guardato nel comodino della tua camera da letto: ci tieni un cardiotonico.

BARNABA - (*Abbracciato alla valigia*) Chissà da quanto ci sta là dentro.

SIMONE - Hai fatto due visite oculistiche, questo mese.

BARNABA - Ne sapete più di me.

SIMONE - Ci vedi poco da un occhio.

BARNABA - Vuotate il sacco.

IRENE - Abbiamo parlato con il tuo medico personale, c'è da fidarsi di lui...

BARNABA - ...vi ha detto che sono pazzo. Quell'imbecille vede schizofrenici, forsennati, maniaci, psicopatici da tutte le parti...

SIMONE - Se gli avessimo detto che cosa avevi in mente di fare...

BARNABA - (*Si sforza di trascinare la valigia: una vertigine*) Uh...

IRENE - Papà!

SIMONE - Ci penso io... (*Si avvicina*)

BARNABA - (*A fatica*) Vattene!

SIMONE - (*Si ferma, fa un passo indietro*) Oh, senti...

BARNABA - (*Ripreso*) Vattene, o come è vero Iddio, ti dò un pugno!

SIMONE - (*Pausa, piano*) Ti sale la pressione...

BARNABA - (*Cerca di accorciare i tempi, abbarbicato alla valigia riesce a guadagnare qualche metro, poi, disfatto, prende fiato*)

IRENE - (*Lenta, tono basso*) Ma perchè non vuoi che Simone ti aiuti? Ti aiuto anch'io, se vuoi.

BARNABA - È roba mia.

IRENE - Cosa c'è in quella valigia di così pesante? Cosa ci hai ficcato dentro? Questo ce lo puoi dire?

BARNABA - No.

SIMONE - Irene ti ha chiesto la luna? Facciamo così: apriamo la valigia, togliamo questo e quello, ci sarà qualcosa da togliere.

Quello che togliamo lo infiliamo in un'altra valigia. Lo facciamo per te. Ti vogliamo aiutare... (*Pausa, sincero*) Ma sì... vai papà. Ti chiediamo solamente di aver cura di te. Ci fai soffrire. È una pena. Ci arrendiamo. Vai, papà, vai, con la tua donna, l'aereo, il mondo. Dammi questa valigia e sia finita.

BARNABA - (*Si sdrucia, per quanto può, a protezione della valigia*) Guai a chi la tocca!

IRENE - Mi sento tremare tutta.

SIMONE - (*Calmo*) Non discuto, papà. Basta. Niente aiuti da noi. Ho capito. Ti propongo di farti dare una mano dalla Delfina. È forte. Cosa dici?

IRENE - Delfina non c'è.

SIMONE - No?

IRENE - È andata dai suoi, al paese.

SIMONE - (*Si arrende*) Non ci rimane che stare a guardare. Comunque, papà, rallenta gli sforzi, non ti affannare. Che motivo c'è di sfinirsi? Hai vinto. Fai tutto da te. Ma se vuoi arrivare alla porta ti consiglio di ascoltare il tuo cuore, che non ti salti in gola...

IRENE - (*Rimprovera*) Simone!

SIMONE - (*Seccato*) Che Simone e Simone! Chi lo ferma più, il papà!

BARNABA - (*Un silenzio, altri sforzi, colpi di tosse, riesce a trascinare la valigia tra le quinte. Irene e Simone: immobili. Un attimo. Forte scatto dell'ascensore al piano. Pausa*)

IRENE - Papà, ci sei?

(*Un cancelletto di ferro si apre e chiude. L'ascensore inizia la discesa rumorosamente, silenzio.*)

SIPARIO

JULIA BINFIELD, nata a Londra nel 1955, disegnatrice grafica e illustratrice, in Italia dal 1980 dove ha collaborato con Marcatré Spa, Ibm Semea, Electa e Mondadori Scuola, è l'autrice delle illustrazioni, appositamente eseguite per *Hystrio*, della commedia di Di Salle.



BELLINI

TEATRO STABILE DI NAPOLI

TATO RUSSO
**CIENT'E UNA NOTTE
DINT'A UNA NOTTE**

di TATO RUSSO
Musighe originali di ANTONIO SINAGRA

LINDSAY KEMP COMPANY
CENERENTOLA

uno spettacolo di LINDSAY KEMP

RENATO DE CARMINE
GIULIA LAZZARINI
**SIAMO MOMENTANEAMENTE
ASSENTI**

di LUIGI SQUARZINA - Regia di CARLO BATTISTONI
PREMIO IDI 1991

TATO RUSSO
'O MUNACIELLO

Uno spettacolo di TATO RUSSO da ANTONIO PETTO
in collaborazione con BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO
- LO SPETTACOLO DELLE FESTE DI NATALE -

ISO
ISO LEGEND

DOPO I MOMIX - OLTRE I MOMIX

DALIA FREDIANI
NINI TIRABUSCIÒ

da EDUARDO SCARPETTA - Regia di LIVIO GALASSI

OTTAVIA PICCOLO - MARIANO RIGILLO
PAZZA

di TOPOR - Adattamento e Regia di GIANCARLO SEPE

UGO PAGLIAI - PAOLA GASSMAN
SPIRITO ALLEGRO

di NOEL COWARD - Regia di FRANCO PERÒ

GABRIELE LAVIA
MONICA GUERRITORE
LA SIGNORINA GIULIA

di AUGUST STRINDBERG - Regia di GABRIELE LAVIA

DARIO FO
JOHAN PADAN
**A LA DISCOVERTA
DE LE AMERICHE**

Testo, Regia, Scene e Costumi di DARIO FO

ERNESTRO CALINDRI - LILIANA FELDMAN
PENSACI, GIACOMINO!

di LUIGI PIRANDELLO - Regia di MARIO MORINI

BROADWAY MUSICAL'S COMPANY
WEST SIDE STORY

Coreografie di J.ROBBINS - Musiche di L. BERNSTEIN
IL PIÙ BEL MUSICAL AMERICANO DI TUTTI I TEMPI.

PUPELLA MAGGIO
PUPE' (Dedicato a Pupella)

MOSTRA DE "I RICORDI DI PUPELLA"

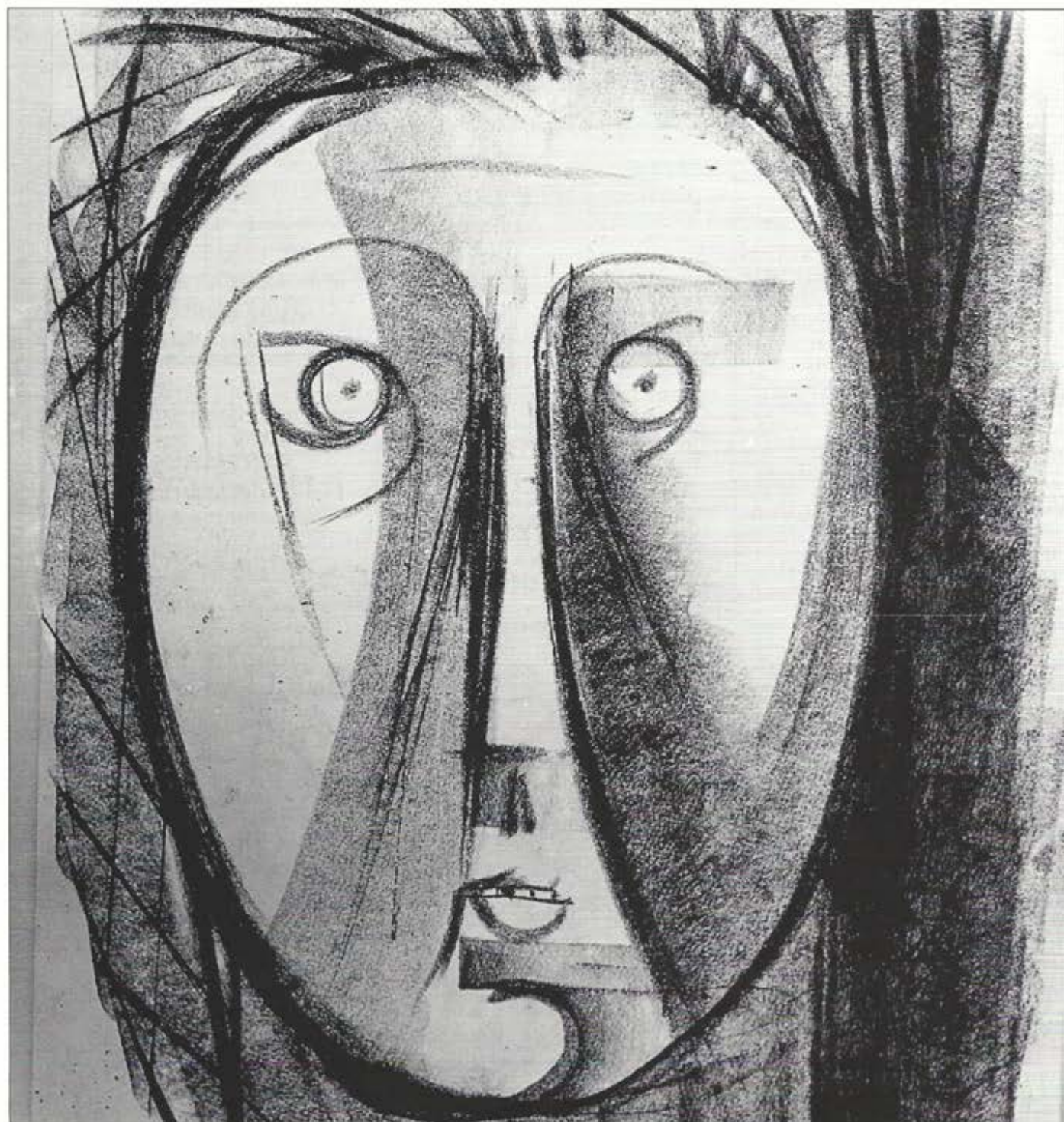


STAGIONE TEATRALE 1992/93

BELLINI È CULTURA DIVERTIMENTO SPETTACOLO

SPETTACOLO TUTTO DA RIDERE

di NILO NEGRI



QUADRO PRIMO

L'interno di un misero circo equestre scoperto.

L'entrata, al centro scena, molto spostata in avanti, è sormontata da un cartello recante la scritta CIRCO. Le lettere sono grandi e vivaci. Ai lati del cartello, due lampade, che illumineranno di poca luce l'entrata.

La protezione circolare, che si vedrà solo in parte, è alta un paio di metri. Di ciò che vi è all'interno, s'intravedono solo due antenne leggermente convergenti verso il centro, un trapezio a mezz'aria e una scaletta di corda che scende verso terra.

A destra dell'entrata, sostenuto da un cavalletto, c'è un cartello scritto a mano con la dicitura

STASERA ALLE ORE 21
SPETTACOLO
TUTTO DA RIDERE

Scena buia e deserta. Tutto deve intravedersi molto vagamente.

Da sinistra, non troppo forte, giunge il caratteristico suono dell'organo di una giostra che si immagina in un altro punto della piazza.

IL CAVALLERIZZO - (Pantaloni a coscia. Gambali finiti dal lungo uso. Giubbotto rosso con alamari un tempo dorati. Ha circa quarant'anni)

Arriva in scena dall'entrata del circo. Fissietta non si sa cosa. Si ferma. Ascolta, un momento, il suono della giostra volgendo da quella parte la testa, poi accende le due lampade. Si guarda attorno. Va a spostare il cavalletto col cartello quasi per metterlo meglio in vista poi, di nuovo fischiettando, rientra nel circo.

Breve pausa.

IL RAGAZZO DAI PANTALONI CORTI - (Arriva di corsa da destra. Si ferma davanti al cartello. Invitando qualcuno con la mano) Vieni a vedere!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI LUNGHI - (Entra anche lui da destra ma senza fretta. Si ferma a guardare) Bèh?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - C'è lo spettacolo da ridere, guarda. Mi hanno detto che...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Troncando) Storie! Ci sarà il solito pagliaccio che fa i ruzzoloni!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Convinto) Macchè! Fanno un mucchio di cose proprio da ridere!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - E tu ci credi?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Ostinato) Sì! Io ci vado!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Con disinteresse) Fai come vuoi...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Subito smontato) Tu non ci vieni?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Quasi offeso) Dove?... Lì!... Lo sciuipo meglio il mio tempo, io!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - E dove vai?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Lo guarda in un certo modo - ride) A fare all'amore...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Turbato) Davvero?...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - Ti garberebbe anche a te, eh?... (Con aria di superiorità) Ma tu sei piccolo...

PERSONAGGI

ELIGIO

LIDIA

IL SUONATORE DI OCARINA

IL CLOWN

EDDA

IL CAVALLERIZZO

IL PRESTIGIATORE

IL FIGLIO

IL COMMISSARIO

L'AGENTE

IL RAGAZZO DAI PANTALONI CORTI

IL RAGAZZO DAI PANTALONI LUNGI

LA RAGAZZA

IL SOLDATO

IL VENDITORE

LA BAMBINAIA

Alcuni uomini

Alcune donne

Una sera d'estate
in una grande piazza di
periferia

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Risentito) Ho solo due anni meno di te, lo sai...
IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Col tono di chi la sa lunga) Non vuol dire... C'è differenza... (Battendo la mano sulla gamba per alludere ai pantaloni) E poi sono questi che contano...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Smontato) A me non vogliono ancora metterli...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - Quando li avrai capirai cosa vuol dire portarli... (Con intenzione) Le donne guardano questi!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Esita) Tu... ci sei stato con le donne?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Fingendo) Certo che ci sono stato... (Per darsi un contegno, dà un calcio a un sasso)

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Emozionato) Mi racconti come hai fatto...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Esageratamente stupito) Sei matto! ...Se lo venissero a sapere i tuoi... (In modo maldestro accende una sigaretta) E poi sei piccolo, te l'ho detto...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Deluso, si mette a sedere per terra) Io ci ho pensato tante volte, sai...

Breve pausa.

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Lo sbircia) Senti... Vuoi venire con me?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Lo fissa - trepidante) Dove?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Circospetto) Ho un appuntamento con Giannina, sai, quella che piace anche a te. Se la faccio girare sulla giostra, stasera... mi fa vedere le gambe, me l'ha promesso!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (È subito in piedi) Mi porti davvero?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Quasi pentito) Sì... (Deciso) Tu, però, non ti fai vedere! Non voglio storie, sai com'è quella! È capace di farmi spendere i soldi e poi di scappare!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Ec-citato) Starò da parte! Non ti darò noia, vedrai!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Accondiscendente) Bene! (Con importanza) Vedrai come ci so fare! Dopo imparerai anche te...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - Ma i soldi ce l'hai?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Mostra con circospezione) Guarda! Ce n'è per andare anche al bar. A Giannina piace la birra. (Furbo) Se la faccio bere molto... dopo posso anche baciarla!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Ammirato) Chi te l'ha dati?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Fa un gesto con la mano per dire che li ha sgraffignati) Un gioco di prestigio con la borsa della mamma!

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Lusingandolo) Sei furbo tu... Allora andiamo?

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - Eh, che furia! Calmati. È troppo presto.

IL RAGAZZO DAI PANTALONI C. - (Tirandolo per un braccio) No, no, andiamo. Intanto mi racconti come hai fatto la prima volta...

IL RAGAZZO DAI PANTALONI L. - (Seguendolo) Ti garberebbe eh?... (Mentre escono da sinistra) E non pensare alle gambe di Giannina!... Quelle le guardo io!...

Scena vuota - Il suono della giostra si perde.

LA BAMBINAIA - (Entra da sinistra spingendo una carrozzina - è giovane e bella - canterella un motivo insignificante)

IL VENDITORE - (Entra quasi nello stesso momento da destra. Ha una cassetta sotto il braccio sinistro e un cavalletto ripiegabile nell'altro. Avanza verso il centro scena incrociando la bambinaia che sta andando verso destra) Lo vuoi un cioccolatino, bellezza?

LA BAMBINAIA - (Risentita) Pensi ai fatti tuoi, stupido!

IL VENDITORE - Uuuh! Che caratteraccio! Le ho fatto un complimento...

LA BAMBINAIA - (Affrettando il passo) E io non lo voglio! (Esce da destra)

IL VENDITORE - (Forte) Smorfiosa!

(Si ferma alla sinistra dell'entrata del circo. Apre il cavalletto e vi sistema sopra la cassetta che contiene la solita mercanzia dei venditori spiccioli: caramelle, giandujots, semi, noccioline, chewing gum e altro. Si frega con forza le mani poi accende una sigaretta e si mette a sedere per terra accanto al suo cavalletto)

Da sinistra giunge nuovamente il suono della giostra.

IL VENDITORE - (S'alza. Guarda da quella parte. Sembra indeciso. Entra nel circo, ritorna verso il proscenio - guarda l'orologio e poi il cartello - sembra fare alcune considerazioni poi prende la cassetta e il cavalletto e esce da sinistra)

Breve pausa riempita solo dal motivo della giostra.

Entrano, da destra, La Ragazza e Il Soldato. Lei ride - davanti al cartello si fermano.

IL SOLDATO - Ti piace il circo?

LA RAGAZZA - (Stringendosi a lui) Tanto. Quand'ero piccola i miei genitori mi portavano a vederlo... Davo anche le noccioline alle scimmie... Com'erano buffe! Ne ricordo una vestita da bambina: si chiamava Molly...

IL SOLDATO - Stasera ti ci porto io, vuoi?

LA RAGAZZA - (Felice) Sì, sì! Ci divertiremo. (Si affaccia appena oltre l'entrata -

PER PRESENTARE IL TESTO DI NILO NEGRI

Un gioco pirandelliano intorno al circo equestre

MAURO BOLOGNINI

«Nessuno può sapere, meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni quotidiani. Forse meno reali, ma più veri».

Mi piace e mi sembra giusto iniziare a parlare di questa «fantasticheria» di Negri, con una frase di Pirandello.

L'impianto costruttivo, l'articolazione dei personaggi di questo *Spettacolo tutto da ridere*, nascono, a mio parere, da un mondo pirandelliano. Negri insegue i suoi personaggi con un fervore poetico che polarizza l'attenzione fin dalla prima scena; un fervore che non sfugge e che continua sino alla fine. Fervore poetico, dunque, e costante tensione teatrale. Da tutto questo nasce la rappresentazione, lo svolgimento del dramma, l'alternarsi del pianto e del riso; ma quello che colpisce in questo lavoro di Negri è il suo costante impegno a rappresentare la pena umana.

Egli rivela, in questo *Spettacolo tutto da ridere*, la sua ambizione di dare vita ad una storia apparentemente piccola ma, in realtà, infinitamente grande.

Una specie di indagine nel mondo del circo, attraverso un gioco metafisico ricco di risvegli drammatici dove la passione, la fantasia e l'originale talento di Negri danno vita ad una dolorosa realtà, ricca di espressività e di sottili suggestioni. □

delusa) È tutto spento. Non c'è nessuno...

IL SOLDATO - (*Guarda l'orologio*) È ancora presto. Manca quasi un'ora allo spettacolo. Sai cosa facciamo? Andiamo sulla giostra!

LA RAGAZZA - (*Ridendo*) Matto che sei! La giostra è per i ragazzi!

IL SOLDATO - E noi stasera, facciamo i ragazzi! Vedrai, ci divertiremo! (*Indicando verso sinistra*) Guarda com'è bella!... E come brillano i lustrini e gli specchi!

LA RAGAZZA - E come dondolano i cavalli bianchi!... Rideranno a vederci sopra!

IL SOLDATO - Rideremo anche noi. Vieni... (*La prende per mano e si avviano verso sinistra*) Per il circo c'è tempo.

LA RAGAZZA - Che ragazzate!... (*Si stringe a lui*)

IL SOLDATO - Mi vuoi bene?

LA RAGAZZA - Te lo dirò sulla giostra! (*Ride - escono*)

La luce, piano, piano, si attenua sino a fare il buio completo. Il sipario si chiude mentre la musica della giostra lentamente si perde. Un breve silenzio poi un suono di ocarina. Il motivo è lento e un po' triste. Su questo si riapre il sipario.

QUADRO SECONDO

Una parte dell'interno del circo. L'entrata, ora, è nel fondo. L'attrezzatura è misera: la scaletta di corda (ora a sinistra), un tappeto grande e logoro senza più colore steso al centro, varie panche di legno disposte a semicerchio, due rotoli di corda ai piedi delle antenne, un secchio, un cerchio da esercizio, uno scaleo, a sinistra, con sopra un pallone a spicchi colorati, due piatti da banda appesi all'antenna destra e una sagoma di legno di cavallino pony su quattro ruote, completamente tinta di verde. All'antenna sinistra è

appesa una giacca da clown.

Durante l'azione, l'illuminazione sarà affidata ad una sola lampada fissata all'antenna destra. La luce dovrà essere limitata solo al centro della scena.

Tutto l'insieme deve dare, netta, l'impressione di una squallida miseria.

Quando si apre il sipario, l'interno è completamente buio e solo l'entrata, illuminata dall'esterno, spicca nel fondo.

IL SUONATORE - (*È seduto, a destra, sul rotolo di corda, appoggiato all'antenna. Sta suonando l'ocarina. S'intravede solo la sua sagoma*)

IL PRESTIGIATORE - (*Entra poco dopo da destra - è un uomo sui cinquant'anni con lunghi capelli a zazzera - ha in mano una piccola scatola - va verso il centro*) Smettila di far piangere quell'arnese! (*Accende la lampada*)

IL SUONATORE - (*Smette subito di suonare - si asciuga le labbra col dorso della mano e resta seduto*) È un amico. L'unico. (*Guarda con amore l'ocarina*) Quando suono mi sento meno solo.

IL PRESTIGIATORE - Metti malinconia con quel motivo. È triste.

IL SUONATORE - (*S'alza - è mal vestito - ha un'età indefinibile*) L'ho composto io.

IL PRESTIGIATORE - Lo so. (*Apra la scatola, vi mette dentro una piccola palla bianca poi la richiude con cura e incomincia ad agitarla meccanicamente*)

IL SUONATORE - Ero giovane quando lo scrissi...

IL PRESTIGIATORE - E sei invecchiato a forza di suonarlo... Oplà! Signore e signori, il gioco è fatto! (*Apra la scatola, la capovolge*) Sparita! (*Le sue parole hanno il tono delle cose dette e ridette*)

IL SUONATORE - Dovrei applaudirti...

IL PRESTIGIATORE - Sarei capace di

schiaffeggiarti! È una cosa così insulsa che mi vergogno a farla!

IL SUONATORE - Qualcosa bisogna fare per vivere.

IL PRESTIGIATORE - (*Ha richiuso la scatola e sta nuovamente agitandola*) Davvero? ...Ma sempre le stesse cose... Che schifo questa vita! E la gente straluna gli occhi come se vedesse chissà cosa...

IL SUONATORE - La gente ha bisogno di distrarsi.

IL PRESTIGIATORE - E noi cosa siamo? Fantocci, forse?

IL SUONATORE - Uomini. Se qualcuno venisse qui a fare il tuo gioco tu potresti stare seduto su quelle panche e stralunare gli occhi. Non cambierebbe niente.

IL PRESTIGIATORE - (*Alterato*) Pidocchi, siamo; vermi! Roba che andrebbe schiacciata col piede! Smetteremmo di soffrire!

IL SUONATORE - Può darsi... (*Accarezza la sua ocarina*) Potevi scegliere un altro mestiere...

IL PRESTIGIATORE - Quale? ...Il ladro, l'avvocato, il ministro!... Come se fosse facile scegliere! Un cavallo da soma nasce pe' sgobbare, per rompersi le ossa dalla fatica.

Nessuno penserà mai di mandarlo a correre!

(*Apra nuovamente la scatola*) Ecco fatto! La pallina è tornata! (*La mostra ad un pubblico immaginario*) Se una sera dicessi al pubblico che c'è un doppio fondo, sono certo che mi prenderebbero a calci. Sciuperei l'illusione.

IL SUONATORE - Fa bene illudersi. Io ho sempre sognato di diventare un grande musicista... Anche da ragazzo.

IL PRESTIGIATORE - E sei finito così! Vestito di stracci e in una baracca da quattro soldi! Questi sono i sogni: roba che sciupa la vita! (*Posa la scatola a terra*)

IL SUONATORE - Sono diventato subito vecchio. Non ho avuto il tempo di pensare... (*Abbozza qualche nota*)

IL PRESTIGIATORE - Già, è il tempo che ci manca... Io non ricordo neppure di essere stato ragazzo... (*Esce da sinistra - rientra subito con un piccolo contenitore cilindrico dal quale incomincia a tirare fuori, con gesto misurato, un interminabile nastro di vari colori. Riprendendo il discorso*) Può darsi che sia nato così. Già vecchio e già finito...

IL SUONATORE - (*Con puerile convinzione*) Siamo nati vecchi, hai ragione! Non abbiamo avuto il tempo di giocare come fanno i ragazzi!

IL PRESTIGIATORE - Per questo giochiamo ora. Guarda quanta roba in questo buco! Chi l'avrebbe detto, di? ...Tutti i colori dell'arcobaleno in mezzo a questo mucchio di roba sporca!

IL SUONATORE - Sei bravo, lo dicono tutti. Uno di questi giorni voglio comporre una canzone tutta per te...

IL PRESTIGIATORE - Allegra, però. Con tante note che trillino come campanelli. Scorderò di essere una cosa inutile...

IL SUONATORE - Ho in mente tanti motivi... Bisognerà che ci pensi.

IL PRESTIGIATORE - (*Raccogliendo il nastro*) E anche pe' stasera la gente stralunerà gli occhi...

LIDIA - (*Entra da destra adagio e assente - ha circa trent'anni - è ancora una bella donna*)

IL PRESTIGIATORE - Ecco la pazza, che il diavolo se la porti!

IL SUONATORE - Attento! Eligio non vuole che si chiami così, lo sai...

IL PRESTIGIATORE - (*Sicuro*) Non mi

tocca. Ha paura. Dice che porto sfortuna perché il giorno dell'incidente ero lì...

LIDIA - (*Si avvicina ai due - indicando su in alto*) Guardate...

IL PRESTIGIATORE - (*Cattivo*) Vattene! Ne ho piene le tasche delle tue fantastiche-rie!

IL SUONATORE - (*Ammonendolo*) Non fare così. È una povera infelice...

IL PRESTIGIATORE - (*Iroso*) Chi? Lei! Infelici siamo noi che abbiamo ancora un cervello pe' ragionare! (*Esce di fretta da sinistra*)

LIDIA - (*L'ha ascoltato senza interesse - gli fa un gesto di saluto con la mano, poi, invitando il Suonatore ad avvicinarsi, indica nuovamente il cielo*) Guarda...

IL SUONATORE - Che c'è Lidia... (*Guarda in alto*)

LIDIA - Le stelle...

IL SUONATORE - Le vedo... Sono belle...

LIDIA - (*Felice*) Sì, sì, sono belle! Sembrano formiche d'oro in un prato tinto di azzurro...

IL SUONATORE - Ben detto Lidia, ben detto. Sembra un verso.



LIDIA - (*Guarda ancora su in alto poi improvvisamente triste*) La luna è andata via. Non le dissi nulla l'ultima volta... S'è imbronciata...

IL SUONATORE - (*Rassicurante*) Tornerà, non temere. Il buon Dio l'ha creata per illuminare la notte degli uomini.

LIDIA - Suona, ti prego. (*Siede a terra tenendo le braccia attorno alle gambe*)

IL SUONATORE - (*La guarda - sorride felice - incomincia a suonare il solito motivo*)

IL FIGLIO - (*Otto anni - è scalzo - entra di corsa, poco dopo, da sinistra spingendo un cerchio - grida*) Guarda mamma, guarda! (*Sempre correndo esce dal fondo*)

IL SUONATORE - (*Smette di suonare*) Su, Lidia, ora alzati.

LIDIA - (*S'alza*) Bello... (*Guarda di nuovo in alto - fa dei gesti di saluto con la mano poi se ne va, da destra, con la sua aria assorta e svagata*)

IL SUONATORE - (*Con la manica della giacca pulisce con cura l'ocarina*).

IL CAVALLERIZZO - (*Entra da destra - ha in mano una lunga frusta*) Che fai?

IL SUONATORE - Niente. Stavo andando-

mene.

IL CAVALLERIZZO - Beato te che non devi pensare allo spettacolo! (*Fa schioccare la frusta*)

IL SUONATORE - Non saprei come fare. La gente mi fa paura. Tutti quegli sguardi... Il timore di sbagliare... Morirei!

IL CAVALLERIZZO - Col tempo ci si abitua. Io ho imparato nei grandi circhi... Sopra c'è la grande volta che ti protegge... intorno il pubblico attento, stipato... (*È ormai preso dal ricordo*) E i grandi cavalli bianchi carcollano, fanno la riverenza, ballano... (*Si comporta come se fosse effettivamente di fronte al pubblico, assecondando, con la frusta, un immaginario cavallo che si presume, dai suoi gesti, ritto sulle gambe posteriori*) Su... su... bravo... (*Soddisfatto, si volge attorno a ringraziare*) Ed ora... passo di danza!... (*Fa schioccare la frusta dietro l'invisibile cavallo stimolando alla danza, dando, nel contempo, a voce alta, il tempo del valzer «Onde del Danubio»*) Ta... ta... ta-ta-ta... ta... ta... Bravo! Bravissimo! (*Improvvisamente tace - rimane fermo - si sente, debolmente, il suono della giostra*) Quella era vita... Ed ora eccomi qui, in mezzo a questa miseria...

IL SUONATORE - Come tutti. Ma tu, almeno, la tua parte l'hai vissuta.

IL CAVALLERIZZO - Sì... Ho avuto gli applausi di mezzo mondo...

IL SUONATORE - È un bel ricordo...

IL CAVALLERIZZO - Certo... Ma si sta sciupando. (*Un tempo - si muove*) E stasera niente esercizi col cavallo. Quella carcassa non sta più in piedi.

IL SUONATORE - E allora?

IL CAVALLERIZZO - Si sostituisce non so con cosa... (*Accarezza il pony*) Almeno questo non si ammala mai...

ELIGIO - (*Entra da sinistra - quarant'anni circa - alto - robusto ha in mano un paio di campanelle da esercizio complete di corde e ganci - come completando un discorso già avviato*) Ecco fatto. Farò qualche numero alle campanelle. Così il pubblico, oltre a ridere, tratterrà anche il fiato; gli farà bene.

IL CAVALLERIZZO - Stasera sono a riposo, ho capito.

ELIGIO - Starai all'ingresso. È meno faticoso. (*Controlla le corde delle campanelle poi incomincia a salire su per la scaletta portandosele dietro*) Voglio sistemarle. Tra poco incominciamo. (*Sparisce su in alto*)

Breve pausa - i due lo guardano salire.

IL SUONATORE - È sempre in gamba...

IL CAVALLERIZZO - È il migliore di noi. Però non è felice.

IL SUONATORE - Non ha avuto fortuna. E qualche giorno...

ELIGIO - (*Voce irosa dall'alto*) Ehi, figli di cani! Tenetemi la scala! Volete che venga di sotto?

IL CAVALLERIZZO - (*Tiene ferma la scala*).

IL SUONATORE - Incomincia ad arrabbiarsi per la sostituzione.

IL FIGLIO - (*Entra di corsa dal fondo spingendo sempre il cerchio - vede Eligio su in alto - si ferma*) Papà, che fai?

ELIGIO - (*Voce dall'alto*) Prendo il fresco!

IL FIGLIO - (*Ride - si passa il cerchio attorno al collo e esce dal fondo*).

EDDA - (*Trent'anni circa - esile - non brutta - ha una sottana a colori vivaci e le braccia nude - entra da destra - sta appuntandosi un fiore finto fra i capelli*) Allora cosa facciamo?



Scheda d'autore

Nilo Negri. Giornalista pubblicista. È stato collaboratore dei quotidiani *Il Nuovo Corriere*, *Nazione Sera*, *Il Resto del Carlino*, dell'agenzia *International Association Press* e della rivista di teatro *Il Dramma*. Attualmente collabora al quotidiano *La Nazione*, alla rivista Mondadori *Bell'Italia* e alla rivista di teatro *Hystrio*. Testi teatrali: *Sentieri*, con la regia di Giovacchino Forzano. *Confessioni*, Piccolo Teatro di Terni. *Marina*, protagonista Ugo Pagliari, tradotta e rappresentata in Jugoslavia dalla Compagnia Le Théâtre de Present; nonché trasmessa dalla Radio Svizzera Italiana. *Il nostro viaggio*, protagonista Claudio Bigagli. *Spettacolo tutto da ridere*, Compagnia Teatro della Tella di Roma. *Ballata di guerra*, Festival della Prosa di Pesaro. *Il povero signor Pilade*, Compagnia Nuovo Teatro Comico Fiorentino con Wanda Pasquini. Ha ottenuto riconoscimenti ai premi Riccione, Pirandello, Fondi-La Pastora e Flaiano. Nel 1956 ha vinto il Premio Dina Galli. Sue commedie sono state pubblicate dalle riviste *Ora Zero*, *Ridotto* e *Hystrio*.

Accanto al teatro, la poesia. Sei i libri pubblicati. *Canti di due stagioni*, prefazione di Carlo d'Angelo (Carpena Editore). *Parole nel tempo*, prefazione di Gianna Manzini (Carpena Editore), finalista Premio Pisa. *La lunga giornata*, prefazione di Carlo Maria Pensa (Lalli Editore), Selezione Premio Viareggio 1977. *Oltre la memoria*, prefazione di Geno Pampaloni e illustrazioni di Agenore Fabbri e Jorio Vivarelli (Editrice Edi-Grafica), Selezione Premio Viareggio e finalista Premio Carducci 1980. *Lo zigolo rosso* (Carello Editore). *Pensieri equinoziali*, prefazione di Mauro Bolognini (Carello Editore). Nel 1957 ha ottenuto una segnalazione speciale al premio internazionale di poesia Le Club des 4 vents (Parigi), la cui commissione giudicatrice era presieduta dal Nobel François Mauriac. Sue poesie sono state pubblicate dalla rivista francese *L'Union Latine*, tradotte dal poeta francese Jean Auvrai, da *La Fiera Letteraria* e da *Epoca*. Nel 1987 ha vinto (ex aequo) il Premio nazionale di giornalismo Garfagnana e, nel 1989, sempre nel settore del giornalismo, ha ottenuto un premio speciale al Concorso internazionale Barbi Colombini. □

IL CAVALLERIZZO - Niente cavallo pe' stasera. Eviterai di romperti il collo.

EDDA - Peccato. Quell' esercizio mi piaceva. *(Si vedono scendere, dall'alto le due campanelle)*

ELIGIO - *(Appare sulla scaletta - si ferma - risponde a Edda indicando il pony)* Puoi saltare su quello, se vuoi. È più sicuro! *(Scende)* Ecco fatto. Se le corde reggeranno, stasera farò figura.

EDDA - *(A Eligio)* Cosa devo fare?

ELIGIO - Basta il trapezio. Ma quando scivoli giù, cerca di cascare a terra in altro modo. Così come fai, il pubblico ride poco.

EDDA - *(Piagnucolosa)* Ma rischio di rompermi le gambe, lo sai!

ELIGIO - *(Andandosene da sinistra)* Fai come vuoi!

IL SUONATORE - Peccato! S'è innervosito.

IL CAVALLERIZZO - Affari suoi. Vado a togliermi questa roba. *(Esce da sinistra)*

EDDA - *(Lasciandosi andare su una panca)* Che vita, mamma mia!

IL SUONATORE - Dovrai rinunciare al cavallo. È finito.

EDDA - Mi dispiace. Mi ero affezionata a lui. Lo consideravo un amico.

IL SUONATORE - Lungo la strada della vita si perdono tante cose...

EDDA - Hai ragione... Guarda come sono ridotta... E non ho casa, non ho figli... Niente. Mostro le gambe al pubblico pe' ricevere parole oscene e passo i miei giorni pensando, con terrore, a quello che mi aspetta...

IL SUONATORE - Coraggio. Dopo, il terrore passa. Si torna un po' ragazzi.

EDDA - *(S'alza - si muove)* Ho sciupato tutto. Non merito niente.

IL SUONATORE - Qualcuno avrà pietà anche di noi. *(Indicando in alto)* Lidia dice che lassù c'è il paradiso...

EDDA - La invidia. Io non credo più a niente.

ELIGIO - *(Entra da sinistra con un piccolo tavolo - a Edda)* Cos'hai con quella faccia...

EDDA - Niente. Malinconie.

ELIGIO - *(Sistema il tavolo vicino all'antenna destra)* Lasciale stare. Ce ne sono già troppe in giro.

EDDA - Lo so. Vado a cambiare stracci. Questi, stasera, non servono. *(Esce da destra)*

ELIGIO - Che diceva?

IL SUONATORE - Quello che diciamo tutti quando lo sconforto ci assale.

ELIGIO - Bisogna stringere i denti. Se uno si lascia andare è finito!

IL CAVALLERIZZO - *(Entra da sinistra - indossa, ora, una vecchia divisa da portiere)* Ecco fatto. Cambio mestiere.

IL PRESTIGIATORE - *(Entra da destra)* Dov'è la scatola dei miracoli...

IL SUONATORE - Eccola! *(La prende da terra e gliela dà)*

ELIGIO - Ti senti in forma?

IL PRESTIGIATORE - Come no!... Un giorno o l'altro farò sparire me stesso, vedrai! E i giornali, una volta tanto, dovranno occuparsi anche del mio nome! *(Esce da destra)*

Breve pausa - ancora, lieve, il suono della giostra.

IL SUONATORE - Vado a dare un'occhiata al cavallo. *(Esce da sinistra)*

ELIGIO - *(Senza più frenarsi)* Sta crollando tutto!

IL CAVALLERIZZO - Lo so. Ma bisogna cercare di reagire...

ELIGIO - Non ce la faccio più, lo sento. Quando sono lassù, al trapezio e la gente ride perchè fingo di cascare, mi viene la voglia di allentare la stretta e di venire giù, davvero, a capofitto!

IL CAVALLERIZZO - E poi?

ELIGIO - Sarebbe tutto finito. Paure, dispiaceri, rabbia... Eppure qualcosa mi obbliga a stringere le mani...

IL FIGLIO - *(Entra dal fondo - non ha più il cerchio)* Papà, sono salito sulla giostra. C'è un cavallo bianco con una bella criniera. Quando dondola sembra che corra davvero.

ELIGIO - *(Improvvisamente lo solleva, lo stringe a sé con forza)*.

IL FIGLIO - Ho fatto male papà? Non ho speso niente, sai. Il padrone della giostra è mio amico...

ELIGIO - *(Controllandosi)* No, no... *(Lo mette a terra)* Cerca la mamma. Non so dov'è andata.

IL FIGLIO - La trovo io! *(Esce di corsa da destra)*

Breve pausa.

IL CAVALLERIZZO - Per questo stringi le mani... *(Esce da sinistra)*

ELIGIO - *(Rimane fermo, assorto poi va lentamente oltre il fondo guarda in direzione della giostra - rientra - dà un'occhiata in alto come a controllare qualcosa poi siede su una panca e accende una sigaretta)*.

IL CLOWN - *(Entra da sinistra - è vestito nell'inverosimile e fantasioso modo che tutti conoscano: giacca larghissima con tasche enormi, pantaloni rattoppati, parrucca irsuta, scarpe sproporzionate, cravatta lunghissima. La sua faccia, ricoperta da un trucco abbondante e vistoso, ha un'aria un po' malinconica, accentuata dalla piega amara delle labbra marcatissime - si ferma - fissa Eligio)* Cos'hai?

ELIGIO - Pensieri...

IL CLOWN - *(Andando verso di lui)* Scacciali. Sono mosche fastidiose.

ELIGIO - Tu non ne hai?

IL CLOWN - Non credo. Chi fa ridere non può avere preoccupazioni.

ELIGIO - Ma quando gli occhi si bagnano...

IL CLOWN - Sciocchezze! Si dà la colpa al fumo o ai moscerini. La scusa varia da stagione a stagione.

ELIGIO - *(S'alza)* Credi? Ma qualche volta i nervi non obbediscono e allora si vorrebbe morire o sprofondare nel vuoto come nei sogni...

IL CLOWN - Quando uno cade si aggrappa.

ELIGIO - A cosa?

IL CLOWN - A tutto.

ELIGIO - Qui non c'è più nulla dove aggrapparsi. Guardati attorno.

IL CLOWN - Non posso.

ELIGIO - Perché?

IL CLOWN - *(Con una smorfia)* Ho chiuso gli occhi! *(Ride rumorosamente)*

ELIGIO - *(Iroso)* Non ridere!

IL CLOWN - *(Stesso tono)* Non posso... Mi faccio il solletico! *(Batte le mani - ride allo stesso modo)*

ELIGIO - *(L'afferra al petto - lo scuote con forza)* Smettila! Ti rompo la faccia! *(Lo fissa poi, lasciandolo, stupito)* Ma tu... piangi...

IL CLOWN - Storie... Non ci badare... È stato... un moscerino!

ELIGIO - Scusami.

IL CLOWN - Niente. È passato. *(Si sistema un po')* Il trucco se n'è andato?

ELIGIO - *(Scuote la testa)*.

IL CLOWN - Allora tutto è a posto. Su, coraggio. C'è lo spettacolo che ci aspetta. *(Tra-*

scina al centro il pony)

ELIGIO - Mangi le lacrime anche tu, come me, come tutti.

IL CLOWN - Ma la gente ride, questo è l'importante. *(Gira attorno al pony)*

ELIGIO - Che fai.

IL CLOWN - Stasera supererò me stesso. Ascolta. *(Rivolgendosi ad un immaginario pubblico)* Signore e signori... riverisco! *(Fa una giravolta su se stesso - cade - si rialza traballando con intenzione)* Stasera vi presento... *(Forte - indicando il pony)* Uragano!

Il cavallo gigante verde di pelle... perchè l'ho tinto io! *(Ride rumorosamente facendo mille smorfie)* Uragano è una bestia eccezionale! Quand'è sveglio non dorme e quando dorme... *(Guarda Eligio che l'ascolta sfiduciato - desiste)* Sì, lo so. Ci si sforza, ci si sforza... E forse il pubblico ride per compassione... *(Siede sul pony)* Voglio bene a questo pezzo di legno. A forza di tirarmelo dietro è diventato una cosa viva... *(Accarezza la testa del cavallo)* Quando sono triste, sogno di salire in groppa a lui e di andarmene lontano... Qualche volta torno al mio paese... Arrivo sempre all'alba, quando le cose sembrano incantate. Mi fermo davanti al cimitero. Lì c'è mio padre, ho conosciuto solo lui... *(Guarda Eligio che l'ascolta in silenzio)* Fantasticherie, lo so. Ma qualche volta fanno bene e lì, in quel cimitero, mio padre c'è davvero. L'ultima volta che ci sono andato, al suo posto c'era un altro. Perchè il cimitero è piccolo, mi dissero... In un angolo, insieme a tante altre, c'era una piccola lastra di marmo col suo nome. Ci disegnai sopra un mazzo di fiori e gli dissi addio... *(Accarezza ancora il pony)*

ELIGIO - Ora basta. Su. Se non ti senti, per stasera puoi riposare.

IL CLOWN - Sto benone, che dici... Scorda quanto t'ho detto, non ha importanza.

EDDA - *(Entra da destra - indossa, ora, pantaloni bianchi stretti alla caviglia e maglietta rosa - a Eligio)* Eccoli pronti. Stasera farò come vuoi tu a costo di rompermi le gambe!

ELIGIO - Non ne vale la pena.

IL CLOWN - *(In falso con intenzione di far ridere)* Se ti rompi le gambe diventi una nana alta così... Chissà come sarai buffa! La gente, vedendoti dirà... quella donna si è dimenticata di crescere!... *(Ride sguaiatamente)*

EDDA - *(Seccata)* Lascia le tue stupidaggini per il pubblico. Io non rido, lo sai!

IL CLOWN - Hai ragione. Facevo un po' d'esercizio. Scusa. *(Esce da sinistra)*

EDDA - Cos'ha?

ELIGIO - Una cattiva serata. Come me, come te...

IL FIGLIO - *(Entra da destra tenendo Lidia per mano)* Papà, l'ho trovata!

ELIGIO - Lidia, dov'eri...

IL FIGLIO - Davanti alla giostra, papà. Non voleva venire.

LIDIA - *(Si rifugia fra le braccia di Eligio)*.

IL FIGLIO - Io torno laggiù. Ciao! *(Esce di corsa dal fondo)*

ELIGIO - Lidia, cos'hai...

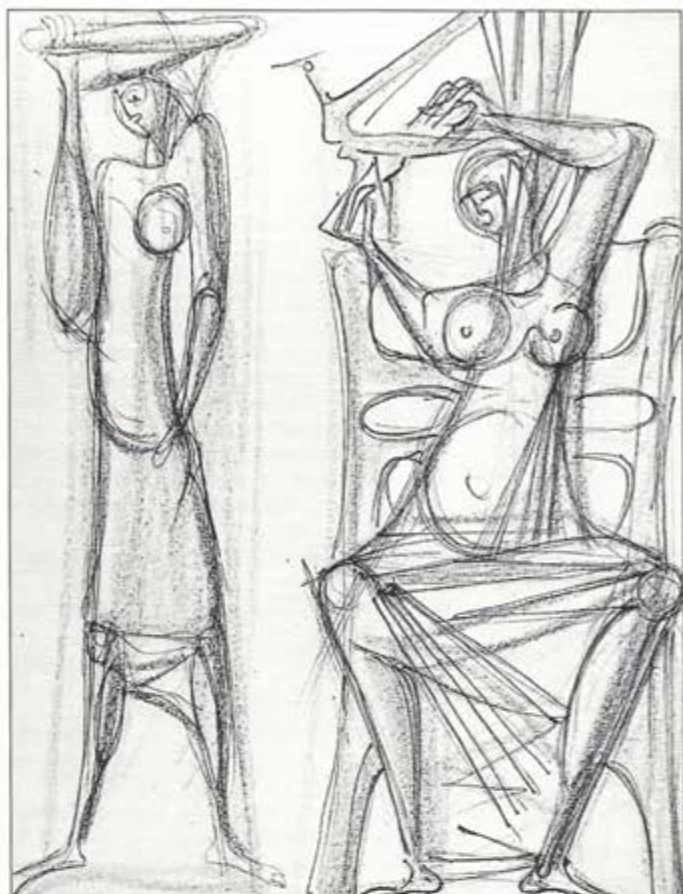
LIDIA - Paura.

ELIGIO - Di cosa; sono qui io.

LIDIA - La luna non tornerà più. Sarà sempre notte. E noi vivremo nel buio come i ciechi... Dobbiamo camminare tenendoci per mano, altrimenti sarà finita...

ELIGIO - Non ti lascerò mai, stai calma...

LIDIA - *(Indicando il cielo)* Vedi come sono belle? Loro ci proteggono.



ELIGIO - Lo so Lidia, lo so...

LIDIA - E dietro c'è il paradiso con tanti fiori, con tanta gente vestita a festa che passeggia, che sorride... Ci andremo anche noi, vero?

ELIGIO - (*Alterandosi*) No, Lidia. Noi non entreremo nel tuo paradiso. Quello se esiste, non è posto da straccioni. Ci caceranno a pedate, ci rideranno dietro... Faremo ridere anche lassù, vedrai! Uno spettacolo! Come qui. E dopo, per compenso, ci sbatteranno la porta in faccia! Hai capito Lidia? Hai capito! Scorda le tue stelle, il tuo paradiso! La nostra realtà è qui, in questa miseria! Lassù non c'è posto per noi! Rideranno, vedrai! Rideranno!... (*Quasi involontariamente ha alzato i pugni verso l'alto*)

LIDIA - (*Si stacca da lui con un grido e corre a rifugiarsi fra le braccia di Edda*).

EDDA - (*Risentita a Eligio*) Cosa ti prende, ora?

ELIGIO - (*Le braccia gli scendono inerti lungo il corpo*) Perdo la testa. Bisogna che non pensi... (*Prende Lidia per mano*) Vieni, Lidia. Non è niente. Verrò con te, dove vuoi... (*La fa sedere a sinistra, su una panca*)

IL SUONATORE - (*Entra da sinistra*) Quella bestia è agli sgoccioli...

EDDA - Poveretto. Era così bravo...

ELIGIO - (*Sforzandosi*) Ne troveremo un altro. Ora bisogna pensare allo spettacolo.

EDDA - Io sono pronta. (*Esce da destra*)

IL PRESTIGIATORE - (*Entra da sinistra tenendo in mano vari cerchietti colorati*) Se qualcuno mi dà una mano posso rinforzare il mio programma.

IL SUONATORE - Ti aiuto io.

IL PRESTIGIATORE - Bene. Preparo l'occorrenza. (*Esce da dove è venuto facendo volteggiare i cerchietti*)

LIDIA - (*Sta seduta composta e assente*).

ELIGIO - Non ci salveremo...

IL SUONATORE - Ogni giorno che passa è una sofferenza in meno...

ELIGIO - Vorrei che stasera fosse l'ultima. Per tutti. Sarebbe bello andarsene insieme tenendoci per mano come dice Lidia... (*Dal fondo entrano Il Commissario e L'Agente - si fanno un cenno d'intesa*)

ELIGIO - Già due spettatori, guarda. Temevano di far tardi. (*Forte ai due*) Signori, è ancora presto. Se vogliono aspettare... (*Indica le panche*)

IL COMMISSARIO - (*Si avvicina seguito dall'Agente che vigila pronto a sventare qualsiasi sorpresa - davanti a Eligio si ferma - lo fissa, poi, abbozzando un gesto di saluto*) Non siamo qui per lo spettacolo...

ELIGIO - Ah, no?... E allora?

IL COMMISSARIO - (*Si guarda attorno - ferma lo sguardo su Lidia*) Chi è? Sua moglie?

ELIGIO - (*Annuisce*) E con questo?

IL COMMISSARIO - Curiosità. Siamo qui per altro.

ELIGIO - (*Spazientito*) Cosa c'è, avanti!

IL COMMISSARIO - (*Mostrando i documenti*) Ho un mandato di cattura per lei. (*Lunga pausa con l'Agente vigilissimo - si sente il suono della giostra*)

ELIGIO - (*Lo guarda come se non capisse - prende il foglio che il Commissario gli sta porgendo - senza convinzione*) Ci dev'essere un errore, signore. Qui si parla di un altro...

IL COMMISSARIO - (*Deciso*) Lei sa benissimo che quello è il suo nome!

Breve pausa.

ELIGIO - (*Restituisce il foglio*) Sì, ha ragione... È tanto tempo che nessuno lo pronuncia più che quasi me n'ero scordato... (*Guarda disperatamente Lidia che segue tranquilla il dialogo, poi al Suonatore*) Ora è finita dav-

vero...

IL SUONATORE - (*È commosso*) Coraggio Eligio. Non so se al di là delle stelle ci sia veramente il paradiso che dice Lidia. Però brillano, guarda... Chi l'ha accese penserà anche a noi...

ELIGIO - Non ho fede. Stasera finisce tutto...

IL SUONATORE - Incomincia un'altra cosa. È diverso...

ELIGIO - (*Si guarda attorno smarrito poi, con l'istinto della ribellione*) Sono innocente, signor Commissario! Lei non può...

IL COMMISSARIO - (*Brusco*) Non gridi! Non voglio gente qui!

L'AGENTE - (*Guarda verso il fondo e sta sul chi va là*).

ELIGIO - (*Con tono ostinato e lamentoso*) Sono innocente... Sono innocente...

IL COMMISSARIO - Può darsi. Però ha ucciso un uomo...

ELIGIO - Fu legittima difesa, lo sanno tutti! Se una tigre ti si avventa, devi reagire!

IL COMMISSARIO - Sono dieci anni che la cerchiamo, lei lo sa. Bisognerà chiarire...

ELIGIO - Dieci anni... Quanto tempo è passato... Non li contavo più...

IL COMMISSARIO - Ora il gioco è finito. Bisogna concludere.

ELIGIO - (*Pausa - il suono della giostra*) Mi ero illuso di avercela fatta... Provavo la stessa soddisfazione che mi dà un esercizio difficile, lassù, al trapezio... Il pubblico guarda, trattiene il fiato. E i muscoli si contraggono fino allo spasimo...

IL COMMISSARIO - Difficilmente si sfugge. Ora dovrà raccontare molte cose, ricordare date, volti... Ci dovrà aiutare.

ELIGIO - Raccontare...

IL COMMISSARIO - Appunto.

ELIGIO - Fu legittima difesa, gliel'ho detto! Io amavo Lidia, ci dovevamo sposare. Ma

c'era un altro in mezzo, un tipo senza scrupoli... Quando si accorse che la stava perdendo, cercò d'intimorirmi. Io lo scansai, l'evitai come potei ma una sera mi attese fuori del paese. Era armato di coltello. Cercai di convincerlo a desistere, a lasciarmi in pace... Si mise a ridere, signor Commissario, a insultarmi, a dire che avevo paura!... Poi, d'un tratto, mi si avventò... (*Tace come rivivendo quel momento*) Fu una lotta tremenda. Il coltello gli era saltato di mano, era lì, a pochi passi da noi... Chi l'avesse preso per primo... (*Tace come raggelato dal ricordo*)

LIDIA - (*Improvvisamente si copre il viso con le mani e scoppia in un gran pianto*)

ELIGIO - (*Precipitandosi verso di lei*) Lidia, cos'hai? Lidia! (*S'inginocchia vicino a lei*)

LIDIA - (*Si stringe a lui con forza*)

ELIGIO - (*Cercando di calmarla*) Che c'è Lidia, dimmi...

LIDIA - (*Indicando verso l'alto*) Lassù... Ho visto una lacrima solcare il cielo... Qualcuno piange per noi...

ELIGIO - Su, non è niente... (*S'alza - si avvicina al Commissario mentre Lidia ripiomba nella sua fissità*) Ha sentito, signor Commissario?

IL COMMISSARIO - (*Appare turbato*)

ELIGIO - (*Indicando su in alto*) Una caduta dal trapezio... Era brava. Quella sera aveva entusiasmato. Poi, d'un tratto, venne giù. Tutto qui. Da allora parla solo di cielo, di stelle e di un certo paradiso che ci aspetta lassù... Io non ci credo. E se veramente esiste, dev'essere una cosa fatta per i furbi!

IL COMMISSARIO - (*È evidente il suo imbarazzo - guarda l'Agente che sarà sempre rimasto a poca distanza da lui*) lo devo...

ELIGIO - Lo so...

IL FIGLIO - (*Entra di corsa dal fondo*) Papà... (*Guarda con timore il Commissario e l'Agente*)

ELIGIO - (*Facendosi forza*) Cosa c'è, dimmi...

IL FIGLIO - Sono salito ancora sulla giostra. Il padrone dice che posso salire quando voglio.

ELIGIO - Dovrò ringraziarlo...

IL FIGLIO - (*Va a rifugiarsi fra le braccia di Lidia*)

ELIGIO - Su, vai, ora. Di a Edda che si occupi un po' di te. Io... ho da fare...

IL FIGLIO - (*Dà un bacio a Lidia poi corre da Eligio e l'abbraccia alle gambe*)

ELIGIO - (*Cercando di dominarsi*) Su, svelto... Devo andare con questi signori... (*Gli passa una mano fra i capelli*)

IL FIGLIO - Dove?

ELIGIO - (*Fa un gesto vago*) Non so... fuori città...

IL FIGLIO - Cosa vai a fare?

ELIGIO - (*Tace - guarda disperatamente il Commissario - poi, colto da un'idea*) A comprare un altro cavallo! Quello che abbiamo è vecchio. Non può più fare gli esercizi...

IL FIGLIO - Davvero papà? Lo compri bianco?

ELIGIO - Certo... bianco e... alto...

IL FIGLIO - Compri anche una scimmia? Me l'avevi promesso, ricordi? (*Rivolgendosi al Commissario*) Ce n'ha scimmie, signore?

IL COMMISSARIO - (*Lo guarda - annuisce lievemente*)

IL FIGLIO - (*Al padre*) Allora la compri?

ELIGIO - Sì, certo... (*Improvvisamente lo solleva di peso, l'abbraccia, lo bacia con furia poi rimettendolo a terra*) Su, vai!

IL FIGLIO - Papà...

ELIGIO - (*Che non si domina più - duro*) Ti ho detto di andare!

IL FIGLIO - (*Esce da sinistra guardandolo*)

Breve pausa - ancora il motivo della giostra.

ELIGIO - Vede quante cose si sciupano, signor Commissario? Ora che me ne vado, andrà tutto in rovina... E c'è rimasto ben poco, ormai...

IL COMMISSARIO - (*Con tono rassicurante*) Su, può darsi che se la cavi...

ELIGIO - Vorrei morire... (*Un tempo*) Potrei chiederle un favore, signor Commissario?

IL COMMISSARIO - Dica...

ELIGIO - È quasi l'ora dello spettacolo... Stasera mancheranno gli esercizi col cavallo perchè quella bestia non ce la fa a stare in piedi. Se manco anch'io... (*Accenna verso l'alto*) Vede quelle campane? È il numero di ripiego. Tocca a me... E sono anche in coppia col clown per far ridere il pubblico...

IL COMMISSARIO - (*Lo fissa per un po' in silenzio*) Mi chiede una cosa...

ELIGIO - Lo so. Ma lei ha visto, ha sentito... IL COMMISSARIO - (*È indeciso - guarda l'Agente poi va da lui - parlano sottovoce - sembrano concordare qualcosa - ritorna verso Eligio*) Va bene. Faccia lo spettacolo.

ELIGIO - Grazie, signor Commissario. Sarà meno dura per tutti... (*Fa un cenno d'intesa al Suonatore che se ne sarà stato in disparte immobile e muto*)

IL SUONATORE - (*Esce da sinistra*)

L'AGENTE - (*Come eseguendo un ordine ricevuto, esce dal fondo e si ferma, bene in vista, oltre l'entrata*)

LIDIA - (*È ferma e tranquilla al suo posto - sorride a Eligio*)

IL SUONATORE - (*Rientra da sinistra portando la scatola del trucco, una parrucca di colore indefinibile e un piccolo specchio*) Basta così?

ELIGIO - (*Annuisce - mette tutto sul tavolo - con lo specchio in mano incomincia a truccarsi*)

IL COMMISSARIO - (*Siede su una panca a destra - fissa Eligio*)

IL SUONATORE - (*È in piedi, a sinistra, appoggiato all'antenna*)

Oltre l'entrata è apparso, intanto, il Venditore. Dà un'occhiata all'interno poi va a sistemare la sua cassetta, quindi accende una sigaretta e rimane in attesa. Anche il Ragazzo dai pantaloni corti arriva poco dopo, seguito, quasi subito, dalla Ragazza e dal Soldato che si tengono a braccetto. Scena a soggetto per tutti ad eccezione dell'Agente che starà, ben vigile, distante dagli altri.

ELIGIO - (*Si trucca in silenzio - dà un'occhiata all'entrata - altri uomini e altre donne stanno arrivando*) Eccolo là, il pubblico. È impaziente di entrare. Lui su quelle panche, noi qui in mezzo. Bestie, siamo, signor Commissario!... Roba da due soldi! Però bisogna vivere, è storia vecchia... (*Si guarda allo specchio*) Quello che c'è dentro non conta... (*Quasi in atto di sfida*) Stasera do-

vranno ridere fino a farsi venire le lacrime! (*Con gesto rabbioso scaglia a terra lo specchio poi prende la parrucca e se l'aggiusta in testa*) Ecco fatto! Che le pare, signor Commissario?

IL COMMISSARIO - (*Lo guarda in silenzio*)

ELIGIO - Meravigliato, eh? Vedrà dopo. Si diventerà anche lei. (*Al Suonatore*) Avverti il mio compare che sono pronto.

IL SUONATORE - (*Esce da sinistra*)

ELIGIO - (*Prende i due piatti appesi all'antenna - Li impugna*) Questa è la nostra orchestra. Non ci possiamo permettere di più!

IL CLOWN - (*Entra da sinistra seguito dal Suonatore che tornerà ad appoggiarsi all'antenna*) Sono pronto.

ELIGIO - Andiamo. (*Sta un momento fermo al centro scena con le spalle rivolte alla platea poi si avvia deciso verso il fondo battendo con forza i piatti*)

LIDIA - (*Gli fa un gesto di saluto con la mano*)

IL CLOWN - (*Lo segue rotolandosi per terra*)

ELIGIO - (*È oltre l'entrata - continua a battere i piatti*)

IL CLOWN - (*Continua a rotolarsi*)

IL COMMISSARIO - (*Ha seguito i due con lo sguardo e ora, quasi di spalle, è voltato verso il fondo*)

Lidia e il Suonatore sono ai loro posti, fissi, immobili, estranei a tutto.

ELIGIO - (*Smette di battere i piatti - alzando un braccio in gesto d'invito, grida*) Signore e signori, prego, da questa parte! Il circo vi aspetta! (*Dà, con forza, due colpi di piatti*)

Tutti, tranne l'Agente, fanno gruppo davanti a lui.

ELIGIO - (*A voce alta*) Gentilissimo pubblico, ho l'onore di annunciare che stasera daremo uno spettacolo eccezionale. (*Un colpo coi piatti*) Sissignori! Uno spettacolo che non dimenticherete! (*A gran voce*) Uno spettacolo tutto da ridere! Sissignori! Riderete come non avete mai riso in vita vostra! (*Rivolgendosi al Clown che è rimasto seduto a terra in posizione ridicola*) Avanti! Dai un saggio della tua bravura!

IL CLOWN - (*Si alza - incomincia a correre attorno a Eligio gridando e facendo smorfie*)

Il pubblico si dispone in semicerchio.

IL CLOWN - (*Si mette bene in vista al centro dell'entrata - poggia la testa a terra e sostenendosi con le braccia, tenta di portare in aria le gambe - visto che non ci riesce, si muove facendo perno sulla testa come per trovare la posizione giusta - alla fine si decide - solleva piano le gambe per mettersi in posizione verticale ma volutamente si rovescia all'indietro e cade lungo disteso a terra fra le risate del pubblico che ha seguito, divertito, il gioco*)

ELIGIO - (*Non appena il Clown incomincia il suo gioco, si mette a ridere indicandolo al pubblico - la risata cresce poi di tono man mano che lo «scherzo» va avanti - al momento della caduta, afferra di nuovo i piatti e battendoli con gran forza, grida*) Avanti!... Avanti!... Venite avanti!... Stasera spettacolo... tutto da ridere!

Mentre il pubblico incomincia ad entrare, si chiude rapidamente il sipario.

Le illustrazioni per la commedia, disegnate appositamente da Jorio Vivarelli, si riferiscono a «Il clown» (pag. 126), «Lidia» (pag. 129), «Edda, la ballerina» e «Il pony» (pag. 131)

FINE



TEATRO DI GENOVA

STAGIONE '92/93

Quisaitout et Grobêta
di Coline Serreau

Ulisse e la balena bianca
di Vittorio Gassman
da Melville e da altri autori

Verso la fine dell'estate
di Carlo Repetti

Liola
di Luigi Pirandello

Nathan il saggio
di Gotthold Ephraim Lessing

Roberto Zucco
di Bernard-Marie Koltès

275 rappresentazioni
a Genova, Roma, Buenos Aires,
Milano, Palermo, Bari, Parigi, Lodi,
Modena, Pistoia, Fabriano, Firenze,
Carpi, Imperia, Reggio Emilia,
Potenza, Padova, Brescia,
Bergamo, Trieste e altre 12 città.



Teatro Stabile di Catania

35ª Stagione. Per stare ancora insieme

Le nostre produzioni

CASA LA GLORIA novità di Antonio Di Grado,
finalista al Premio Pirandello. Regia di Lamberto Puggelli
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Luigi Pirandello.
Regia di Lamberto Puggelli

L'ARIA DEL CONTINENTE di Nino Martoglio,
per il Teatro dialettale di tradizione. Regia di Romano Bernardi

IL CASO NOTARBARTOLO novità di Filippo Arriva.
Regia da definire

Allestimenti riservati ai giovani

IO, VITALIANO BRANCATI autobiografia di Brancati,
redatta da Romano Bernardi. Regia di Romano Bernardi

QUEL RAGGIO DI LUNA novità di Ermanno Carsana,
premio Teatro Domani 1991. Regia di Giuseppe Di Martino

In coproduzione con la Plexus T.

IL BERRETTO A SONAGLI di Luigi Pirandello. Regia di Turi Ferro

Spettacoli ripresi

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA di Dacia Maraini,
premiata a Taormina quale migliore novità della stagione 1991/92

In coproduzione con il Teatro di Genova

NATHAN IL SAGGIO di Gotthold Ephraim Lessing

*Recital, incontri di studio e convegni completeranno la 35ª stagione dello
Stabile di Catania*



teatro stabile di bolzano

Stagione teatrale 1992/93

IL MAGGIORE BARBARA di George Bernard Shaw
Regia di Marco Bernardi, traduzione di Angelo Dall'Agliacoma,
scene di Gisbert Jaeckel, costumi di Roberto Banei, musiche di
Dante Borsetto. Con Gianrico Tedeschi, Patrizia Milani, Leda
Negroni, Mario Pachi, Libero Sansavini, Leda Celani, Luigi Ottoni,
Andrea Emeri, Maurizio Ranieri, Giovanni Sorenti, Massimo
Cattaruzza, Maria Pia Zanetti, Lorenna Crepaldi, Monica Trettel.

LIBERTÀ A BREMA di Rainer Werner Fassbinder
Regia di Marco Bernardi, traduzione di Umberto Gandini, scene
di Gisbert Jaeckel, costumi di Roberto Banei, musiche di Franco
Maurina. Con Patrizia Milani.

ASPETTANDO GODOT di Samuel Beckett
Regia di Luigi Ottoni, traduzione di Carlo Fruttero, scene di Ro-
berto Banci, costumi di Monica Simeone, musiche di Dante Bor-
setto. Con Libero Sansavini, Massimo Cattaruzza, Enzo Turrin,
Andrea Emeri, Monica Trettel.

L'ORLANDO FURIOSO di Ludovico Ariosto
Con Orlando Mezzabotta.

I FANES di Bruna Maria Veneri Dall'ago
Con Mara Baronti.

TEATRO STABILE DI PARMA

NUOVE PRODUZIONI E RIPRESE 1992/1993

I SEQUESTRATI DI ALTONA di Jean-Paul Sartre
adattamento di Enzo Siciliano, regia di Walter Le Moli
con Sergio Fantoni, Elisabetta Pozzi, Piero Di Iorio,
Franco Castellano, Bruna Rossi
Coproduzione con Teatro Stabile Abruzzese

SCENA MADRE di Arthur Schnitzler
con Vittorio Mezzogiorno, Cecilia Sacchi, Luigi Di Fiore,
Enzo Robutti, Dino Gentili, Alexandra La Capria

MARATONA DI NEW YORK di Edoardo Erba
regia di Edoardo Erba, con Bruno Armando e Luca Zingaretti

LA RIVOLTA di Villiers-De-L'Isle-Adam
BACCANALE di Arthur Schnitzler
regia di Cristina Pezzoli
con Elisabetta Pozzi, Piero Di Iorio, Emanuele Vezzoli e con Carla Manzoni
Coproduzione con Teatro Stabile Abruzzese

L'ISTRUTTORIA di Peter Weiss
regia di Gigi Dall'Aglio
con Roberto Abbati, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio,
Giorgio Gennari, Pino L'Abbadessa, Milena Metitieri, Tania Rocchetta

FRANCESCO DELLE CREATURE
regia di Gigi Dall'Aglio
con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Giorgio
Gennari, Gyula Molnár, Tania Rocchetta, Ruitz e con Ninetto Davoli
Coproduzione con Audac - Teatro Stabile dell'Umbria

ELENA di Ghiannis Ritsos
regia di Walter Le Moli, con Elisabetta Pozzi



TEATRO DUE

Teatro Nazionale

Piazza Piemonte, 12 - Tel. 48007700 - MM WAGNER

STAGIONE 1992/93

GLI OSPITI

Ernesto Calindri, Liliana Feldmann, Gianna Giachetti, Wanda Benedetti, Mario Valgoi, Daniele Griggio, Gino Bramieri, Gianfranco Jannuzzo, Marisa Merlini, Antonio Canales, Pei Yan-Ling, The American Musical Company, Lina Sastri, Luigi De Filippo, Paola Borboni, Sebastiano Lo Monaco, Giustino Durano, Tato Russo, Dalia Frediani, Geppy Gleijeses, Regina Bianchi, Isa Barzizza, Marina Suma, Franco Barbero, Nadia Furlon, Corrado Olmi.

GLI SPETTACOLI

PENSACI, GIACOMINO! di Luigi Pirandello

I RUSTEGHI di Carlo Goldoni

FOTO DI GRUPPO CON GATTO

di Iulia Fiastrì e Enrico Vaime

BALLET FLAMENCO di Antonio Canales

MEDEA di Euripide con l'Opera di Pechino

OKLAHOMA! di Rodgers & Hammerstein's

MARGHERITA GAUTIER - LA SIGNORA

DALLE CAMELIE

SANTARELLA di Eduardo Scarpetta

IL BERRETTO A SONAGLI di Luigi Pirandello

CAFÉ CHANTANT di Eduardo Scarpetta

ARSENICO E VECCHI MERLETTI di Joseph Kesserling

SOGNO DI UN VALZER di Oscar Strauss

CIN-CI-LÀ di Lombardo e Ranzato



TEATRO CARCANO

Corso di Porta Romana, 63 - Tel. 55181377

STAGIONE TEATRALE 1992/93

ENRICO MARIA SALERNO. **SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE**
di Luigi Pirandello. Regia di Franco Zeffirelli

FRANCO BRANCIAROLI. **CYRANO DE BERGERAC**
di Edmond Rostand. Regia di Marco Sciaccaluga

GABRIELE LAVIA, MONICA GUERRITORE. **LA SIGNORINA GIULIA**
di August Strindberg. Regia di Gabriele Lavia

MARINA MALFATTI, CORRADO PANI.

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOLF?

di Edward Albee. Regia di Franco Però

NINO MANFREDI. **PAROLE D'AMORE, PAROLE...**

di Nino Manfredi. Regia di Nino Manfredi con Fioretta Mari

ENRICO MARIA SALERNO. **MORTE DI UN COMMESSO VIAGGIATORE**
di Arthur Miller. Regia di Franco Zeffirelli

MASSIMO RANIERI. **LIOLÀ**

di Luigi Pirandello. Regia di Maurizio Scaparro

MARIO SCACCIA. **LA SCUOLA DELLE MOGLI**

di Molière. Regia di Mario Scaccia

GIUSEPPE PAMBIERI. **BECKET E IL SUO RE**

di Jean Anouilh. Regia di Armand Delcampe

CARLA FRACCI, VIRGINIO GAZZOLO.

MEDEA, ovvero quattro eventi per Medea

con Gheorghe Iancu, elaborazione di Beppe Menegatti



CORSO VENEZIA, 2/A
MILANO

OTTO SPETTACOLI

Dal 29 settembre all'1 novembre 1992

A SPASSO CON DAISY di Alfred Uhry

Compagnia Pina Cei - Harold Bradley. Regia di Giuseppe Venetucci

Dal 3 novembre al 29 novembre 1992

BIONDA FRAGOLA di Mino Bellei

Compagnia Mino Bellei. Regia di Mino Bellei

Dall'1 dicembre 1992 al 10 gennaio 1993

LA CICOGNA SI DIVERTE di André Roussin

Compagnia Valeria Valeri - Paolo Ferrari. Regia di Ennio Coltorti

Dal 12 gennaio al 7 febbraio 1993

DOTT. JEKYLL E MR. HYDE di R.L. Stevenson

Compagnia Giancarlo Sbragia. Regia di Duccio Tessari

Dal 9 febbraio al 7 marzo 1993

I CASI SONO DUE di Armando Curcio

Compagnia Carlo Giuffrè, con Mario Scarpetta. Regia di Carlo Giuffrè

Dal 9 marzo all'8 aprile 1993

L'IDIOTA di F.M. Dostoevskij

Compagnia Teatro Stabile di Trieste, con Roberto Sturno.

Regia di Gabriele Lavia

Dal 13 aprile al 9 maggio 1993

FESTA D'ESTATE di Terrence Mc Nally

Compagnia Sergio Fantoni. Regia di Piero Maccarinelli

Dall'11 maggio al 13 giugno 1993

GLI OCCHI DELLA NOTTE di Frederick Knott

Compagnia della Rancia, con Micol Pambieri. Regia di Saverio Marconi

Adriana Asti

in

La Maria Brasca

di Giovanni Testori

regia di Andrée Ruth Shammah



Teatro Franco Parenti

Rosalina Neri

in

L'Adalgisa

di Carlo Emilio Gadda

regia di Umberto Simonetta



I Legnanesi

in

Legnanesi story

di Felice Musazzi

regia di Alvaro Testa

VENTESIMA
STAGIONE

Gianrico Tedeschi

in

Noblesse oblige

(I desgrazzi d'on omni fortuna)

di Luigi Santucci

regia di Andrée Ruth Shammah

Franco Branciaroli

in

Gli angeli dello

sterminio

scritto e diretto da Giovanni Testori

Compagnia Marionettistica

Carlo Colla e Figli

presenta

Gran Ballo Excelsior

di L. Manzotti e R. Marengo

Il principe

della follia

scritto, diretto e interpretato da

Dario D'Ambrosi

Organismo stabile

di produzione teatrale diretto da

Andrée Ruth Shammah

Via Pier Lombardo, 14

20135 Milano

Telefono 02 / 5457174

La maschera

di Carlo Bertolazzi

regia di Filippo Crivelli

STAGIONE TEATRALE 1992/93

Dal 30 settembre al 25 ottobre. Alberto Lionello, Erica Blanc
IL MERCANTE DI VENEZIA di William Shakespeare. Regia di Luigi Squarzina

Dal 27 ottobre all'1 novembre. Marilù Prati
ELOGIO DELLA FOLLIA di Erasmo da Rotterdam. Regia di Massimiliano Troiani

Dal 4 al 29 novembre. Giorgio Albertazzi
IL RITORNO DI CASANOVA di Tullio Kezich, da Arthur Schnitzler
 con Mariangela D'Abbraccio. Regia di Armand Delcampe

Dal 2 dicembre al 3 gennaio. Renzo Montagnani
SARTO PER SIGNORA di Georges Feydeau. Regia di Marco Parodi

Dal 6 gennaio al 7 febbraio. Johnny Dorelli
UNA BOTTIGLIA PIENA DI RICORDI di Keith Waterhouse
 traduzione italiana di Franco Brusati. Regia di Pietro Garinei

Dal 10 febbraio al 14 marzo. Luca De Filippo
QUESTI FANTASMI! di Eduardo De Filippo
 con Isa Danieli. Regia di Armando Pugliese

Dal 17 marzo all'11 aprile. Sergio Castellitto, Margaret Mazzantini
A PIEDI NUDI NEL PARCO di Neil Simon, con Luigi Pistilli
 e con la partecipazione straordinaria di Lauretta Masiero. Regia di Ennio Coltorti

Dal 14 aprile al 9 maggio. Mariangela Melato, Franco Branciaroli
LA BISBETICA DOMATA di William Shakespeare. Regia di Marco Sciaccaluga

Dal 12 maggio al 6 giugno. Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice
CARE CONSCENZE E CATTIVE MEMORIE da Israel Horowitz.
 Regia di Giancarlo Sepe

Il Teatro Manzoni S.p.A., via Manzoni, 42 - 20121 Milano
 Tel. (02) 76020543/76020544/799171/794549/76000231/76000560/76001285
 Fax (02) 76005471


 TEATRO
 PARIOLI

SPETTACOLI IN ABBONAMENTO

ottobre - Teatro d'Arte e Fascino e.t. **BIONDA FRAGOLA**
 di Mino Bellei, con Mino Bellei, Sergio Di Stefano, Giancarlo Puglisi.

novembre - Agena e Fascino e.t. **SOTTOSOPRA**
 di Ciufoli, Draghetti, Foschi, Insegno, con la Premiata Ditta

dicembre - *Trettedicentotrentatré*. **COSE DI CASA**
 di Paola Tiziana Cruciani, con Lello Arzilli, Sandra Collodel, Paola Tiziana Cruciani, Rodolfo Laganà, Valter Lupo. Regia di Gigi Proietti

dicembre/gennaio - *Osi 85*. **CHICCHIGNOLA**
 di Ettore Petrolini, con Mario Scaccia. Regia di Mario Scaccia

gennaio - *Backstage*. **SOTTO BANCO**
 di Domenico Stamone, con Angela Finocchiaro e Silvio Orlando. Regia di Daniele Luchetti

febbraio - *Backstage*. **ALLA DERIVA** di e con Paolo Hendel

marzo - *Backstage*. **CON FERVIDO ZELO** di e con Sabina Guzzanti. Regia di Sabina Guzzanti e Gianluca Reggiani

marzo/aprile - *Pistoia Scotti Management*. **ARIA CONDIZIONATA**
 di e con Giobbe Covatta

aprile/maggio - *Trettedicentotrentatré*. **ATTI UNICI DI PEPPINO DE FILIPPO** con Nino Frassica. Regia di Gigi Proietti

Comici solisti
FANTASIA A QUATTRO MOVIMENTI E ALLEGRETTO FINALE
 Yves Lebreton, Ennio Marchetto, Massimo Rocchi, Bustric, Mario Zucca

Centro Italiano Studi Teatrali
SERATE D'ATTORE PER AUTORE con (in ordine alfabetico) Giorgio Albertazzi, Piera Degli Esposti, Valeria Moriconi, Gigi Proietti...



diretto da Roberto Guicciardini

CALENDARIO DELLA STAGIONE DI PROSA 1992/93

Dal 12 novembre **LE CANTATE DEL FIORE E DEL BUFFO** di Vincenzo Cerami e Nicola Piovani, con Lello Arena, Norma Martelli, Francesca Breschi, Donatella Pandimiglio.

Dal 30 novembre **ULISSE E LA BALENA BIANCA** di Herman Melville, regia di Vittorio Gassman, con Vittorio Gassman, Paola Pavese, Alessandro Gassman.

Dal 14 dicembre **TUTTO PER BENE** di Luigi Pirandello, regia di Guido De Monticelli, con Glauco Mauri e Silvana De Santis.

Dal 23 dicembre **LE NOTTE DI PALERMO** di Tommaso Aversa, regia di Roberto Guicciardini, con la Compagnia del Teatro Biondo.

Dal 7 gennaio **FERDINANDO** di Annibale Ruccello, regia di Mario Missiroli, con Ida Di Benedetto.

Dal 8 gennaio **UOMO E GALANTUOMO** di Eduardo De Filippo, regia di Ugo Gregoretti, con Nello Mascia.

Dal 19 gennaio **MY FAIR LADY** di Alan Jay Lerner e Frederick Loewe, regia di Sandro Massimini, con Sandro Massimini e Annalisa Cucchiara.

Dal 29 gennaio **IL BERRETTO A SONAGLI** di Luigi Pirandello, regia di Turi Ferro, con Turi Ferro e Ida Carrara.

Dal 9 febbraio **NOLI ME TANGERE** di Dario Fo e Franca Rame, regia di Dario Fo, con Franca Rame.

Dal 16 febbraio **MADRE CORAGGIO e i suoi figli** di Bertolt Brecht, regia di Antonio Calenda, con Piera Degli Esposti.

Dal 2 marzo **"L'AVVENTURIERE ONORATO" OVVERO GOLDONI e IL 14° TITOLO** di Carlo Goldoni, regia di Luigi Squarzina, con Massimo De Francovich e Manuela Kustermann.

Dal 16 marzo **DELITTO ALL'ISOLA DELLE CAPRE** di Ugo Betti, regia di Gastone Moschin, con Gastone Moschin, Marzia Ubaldi, Emanuela Moschin.

Dal 22 marzo **L'ETÀ DEI FLORIO** progetto drammaturgico di Roberto Guicciardini.

Dal 1 aprile **QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO** di Luigi Pirandello, regia di Lamberto Puggelli, con Paola Mannoni e Umberto Ceriani.

Dal 13 aprile **IL CAMPIELLO** di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Strehler.

Dal 19 aprile **LIOLA** di Luigi Pirandello, regia di Maurizio Scaparro, con Massimo Ranieri, Carlo Croccolo.

Dal 28 aprile **JOHAN PADAN A LA DISCOVERY DE LE AMERICHE** di Dario Fo, regia di Dario Fo, con Dario Fo.

Dal 11 maggio **SOGNO DI UNA NOTTE DI FINE ESTATE** di Nino Martoglio, regia di Armando Pugliese, con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina.

PLEXUS T S.R.L.

SEDE: Via Velletri, 24 - ROMA
 UFFICI: Via V. Murata, 1 - ROMA
 Tel. (06) 5919933 / 5919867

LA PLEXUS T. PRESENTA
 Sergio Castellitto e Margaret Mazzantini in
A PIEDI NUDI NEL PARCO di Neil Simon
 versione italiana di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, con Luigi Pistilli e la partecipazione straordinaria di Lauretta Masiero, regia di Ennio Coltorti, scene di Stefano Pace, costumi di Mariolina Bono.

LA PLEXUS T. PRESENTA
 Giorgio Albertazzi in
IL RITORNO DI CASANOVA da A. Schnitzler, di Tullio Kezich
 con Mariangela D'Abbraccio, Marina Tagliaferri, Claudio Angelini,
 Beppe di Mauro, Lorenzo Gioielli, regia di Armand Delcampe,
 scene di Joseph Svoboda, costumi di Elena Mannini,
 musiche di Andrea Centazzo, luci di Sergio Rossi.

LA PLEXUS T. E IL TEATRO STABILE DI CATANIA PRESENTANO
 Turi Ferro in
IL BERRETTO A SONAGLI di Luigi Pirandello
 con Ida Carrara, regia di Turi Ferro, scene di Stefano Pace.

LA PLEXUS T. PRESENTA
 Arturo Brachetti in
IL MISTERO DEI BASTARDI ASSASSINI di Robert Thomas
 traduzione e adattamento di Nino Marino, con Monica Scattini
 e Roberto Citran, regia di Guglielmo Ferro, scene di Giovanni Licheri,
 costumi di Patrizia Bongiovanni, musiche di Tiziano Popoli

PRODUZIONI DI LUCIO ARDENZI

HY



EMILIA ROMAGNA TEATRO
TEATRO STABILE REGIONALE
Direttore Giuseppe Di Leva
Presidente Vittorio Zerbini

PRODUZIONI
STAGIONE DI PROSA
1992-1993



MEMBRO DI PRODUZIONE
TEATRO STORCHI

Antonia Syty
L'AQUILA BAMBINA
con Massimo Popolizio, Valeria Milillo, Almeria Schiavo
scene Carmelo Grumello
costumi Carlo Diappi
allestimento realizzato da Luca Ronconi
Premio di produzione del Premio Roccione Anni per il Teatro 1991
Coproduzione con il Teatro Stabile di Torino
Debutto: 22 settembre 1992, Teatro dell'Elfo, Milano

Achille Campanile
L'INVENTORE DEL CAVALLO
con Eros Pagni, Magda Mercatati, Ugo Maria Moroni
e Donato Arlacchia, Gianluigi Popacci
musiche eseguite in scena Ciccio Gangarella
dispositivo scenico Carlo Diappi
a cura di Giuseppe Di Leva
Debutto: 3 novembre 1992, Teatro Niccolini, Firenze

William Shakespeare
TROILO E CRESSIDA
traduzione Enrico Gioppoli
scene e costumi Paolo Tommasini
regia Giancarlo Cobelli
In collaborazione con l'Associazione I Teatri di Reggio Emilia
Debutto: 27 gennaio 1993, Teatro Ariosto, Reggio Emilia

L'URLO DEL MOSTRO
di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata
regie Mimmo Cuticchio
Coproduzione con l'Associazione Pigi d'Arte Cuticchio
Debutto: 23 marzo 1993, Teatro Studio, Milano

Carlo Collodi
PINOCCHIO
drammaturgia Bruno Sisti
con Anna Anadoni, Paola Cecchi, Claudio Guiso, Morello Rinaldi, Gigi Tapella
musiche eseguite in scena Patrizio Cioci e Corrado Medagli
musiche originali Alessandro Nili
regia Letizia Quintavalla
Coproduzione con il Teatro delle Briciole
Ripresa

Emilia Romagna Teatro, Largo Garibaldi 15 41100 Modena tel. (059) 223.783 fax (059) 234.979



IL GRUPPO DELLA ROCCA
Teatro Adua

TEATRO ADUA
Stagione 1992/93

Dal 6 al 14 novembre - Il Gruppo della Rocca: **Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici** di R. D'Onghia, regia di R. Guicciardini.
Il 22 e 23 novembre - I Magazzini: **Il Paradiso** di G. Giudici, regia di F. Tiezzi.
Dal 24 al 29 novembre - La Rancia Produzione Marche: **Il giorno della tartaruga** commedia musicale di Garinei e Giovannini, regia di S. Marconi.
Dall'8 al 13 dicembre - Teatro Stabile di Bolzano: **Il maggiore Barbara** di G. Bernard Shaw, regia di M. Bernardi.
Dal 9 al 24 gennaio - Teatro Biondo Stabile di Palermo: **Le notti di Palermo** di T. Aversa, regia di R. Guicciardini.
Dall'1 al 6 febbraio - Arca Azzurra Produzioni Teatrali-Panna Acida: **Casalinghitudine** dal libro di C. Sereni, regia di C. Torta.
Dall'8 al 14 febbraio - Il Gruppo della Rocca: **Molière divertissement à Versailles** con *Sgaranello cornuto immaginario* e *Le preziose ridicole*. Regia di O. Corbena e R. Guicciardini.
Dal 16 al 21 febbraio - La Grande Opera: **Elogio della follia** di E. da Rotterdam, regia di M. Trolani.
Dal 23 al 28 febbraio - Teatro Canzone: **Soldati a Ingolstadt** di M.L. Fleisser, regia di A. Martino.
Dal 2 al 7 marzo - Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia/Compagnia Glauco Mauri: **Anatoli** di A. Schnitzler, regia di N. Garella.
Il 13 e 14 marzo - Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa: **Spettacolo dalla Fedra** di Seneca, regia di M. Isidori.
Dal 15 al 18 marzo - Teatro Presenza-Teatro di Casalecchio: **La vostra cara Emily** di e con M.G. Ghetti, regia di A. Dallea.
Dal 23 al 31 marzo - Teatrithalia-Elfo Portaromana Associati: **La bottega del caffè** di R.W. Fassbinder da Goldoni, regia di F. Bruni e E. De Capitani.
Dall'1 al 6 aprile - Teatro dell'Archivoltto: **Il bar sotto il mare** tratto da *Il Bar sotto il mare e ballate* di S. Benni, regia di G. Gallione.
Dal 13 al 18 aprile - Teatro Popolare La Contrada: **Emigranti** di S. Mrozek, regia di F. Macedonio.
Dal 20 al 30 aprile - Il Gruppo della Rocca: **Le interviste impossibili** regia di O. Corbena.
Dall'1 al 16 maggio - Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi: **Carmela e Paulino varietà sopraffino** di J.S. Sinisterra, trad., adattamento e regia di A. Savelli.

Nuova Scena Teatro Testoni/interAction

Organismo stabile di produzione teatrale Membro della Convenzione Teatrale Europea
Comune di Bologna - Assessorato alla Cultura

S T A G I O N E 1 9 9 2 - 1 9 9 3

ABBONAMENTO A 13 SPETTACOLI

<p>13 - 18 OTTOBRE Giacco Maeri Tutto per bene di Luigi Pirandello regia di Giacco Maeri</p> <p>20 - 25 OTTOBRE Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction Monologo in briciole testi di Cesare Zavattini interpretazione e regia di Vittorio Franceschi</p> <p>3 - 13 NOVEMBRE Una coproduzione Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia in collaborazione con Istituto del Dramma Italiano 35° Festival dei Due Mondi di Spoleto Jack lo sventratore di Vittorio Franceschi con Alessandro Haber, Gianna Piaz, Mariella Valentini e con Vittorio Franceschi regia di Nanni Garella</p>	<p>24 - 29 NOVEMBRE Teatro Stabile di Bolzano Il maggiore Barbara di George Bernard Shaw con Gianrico Tedeschi regia di Marco Bernardi</p> <p>1 - 6 DICEMBRE Emilia Romagna Teatro L'inventore del cavallo di Achille Campanile con Eros Pagni, Magda Mercatati a cura di Giuseppe Di Leva</p> <p>8 - 13 DICEMBRE Teatro dell'Albero Flash di e con Yves Lebreton</p> <p>14 - 24 GENNAIO Paolo Poli La leggenda di S.Gregorio di Ida Giubboni e Paolo Poli da Hartmann Von Aue interpretazione e regia di Paolo Poli</p>	<p>2 - 7 FEBBRAIO Teatro del Carretto Sogno di una notte di mezza estate di William Shakespeare regia di Maria Grazia Cipriani</p> <p>9 - 21 MARZO Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction Gli innamorati di Carlo Goldoni con Patrizia Zappa Malisi regia di Nanni Garella</p> <p>PRIMA NAZIONALE</p> <p>23 - 28 MARZO Teatro Eliseo Il nipote di Wittgenstein di Thomas Bernhard con Umberto Orlandi, Valentina Sperli regia di Patrick Gelsand</p>	<p>30 MARZO - 4 APRILE La famiglia delle Orliche Più grandiose dimore di Eugene O'Neill con Alda Valli regia di Cherif</p> <p>30 MARZO - 8 APRILE AL TEATRO DUSE/ETI. Dario Fo Johan Padan e la scoperta de le Americhe testo e regia di Dario Fo</p> <p>20 - 25 APRILE I.R.M.A. distinto per la Resistenza alla Malinconia Lella Costa in Due: abbiamo una abitudine alla notte con Giorgio Melani in collaborazione con Pistoia & Scotti Management</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PRODUZIONI

Monologo in briciole

Jack lo sventratore

Gli innamorati

Calcioballilla
con Giorgio Comaschi e Marcello Foschini

Nuovi spazi per Nuova Scena Teatro Testoni/interAction

Grazie all'impegno del Comune di Bologna Assessorato alla Cultura, Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction ha finalmente acquisito l'ala dell'edificio teatrale in precedenza adibita ad altre attività. Una prima fase di ristrutturazione ha consentito l'installazione dei nuovi uffici (amministrazione, organizzazione, sala stampa e convegni). Entro l'anno si completerà la seconda fase che prevede la creazione del nuovo ingresso per il pubblico, ampio foyer, servizi cassa e informazioni. Entro la prossima stagione sarà completata la ristrutturazione della sala prove che verrà anche programmata con attività spettacolari (teatro, musica e danza). Negli ambienti adiacenti il nuovo foyer sarà inoltre realizzato un caffè-bistrot.

Ingresso Teatro: Via Tiarini, 2 - 40129 Bologna - Uffici: Via Matteotti, 16 - ☎ (Biglietteria) 051/368708 ☎ (Uffici) 051/356308-356388 - Fax 377959

teatro popolare di roma



diretto da Piero Nuti

Stagione teatrale 1992/93

IFIGENIA IN AULIDE di Euripide
regia di Memè Perlini

LE TROIANE di Euripide
regia di Adriana Innocenti

AGAMENNONE di Vittorio Alfieri
regia di Adriana Innocenti

ORESTE di Vittorio Alfieri
regia di Giovanni Testori

ERODIADE di Giovanni Testori
regia di Giovanni Testori

ELEONORA l'ultima notte a Pittsburg
di Ghigo de Chiara, regia di Adriana Innocenti

IL CALAPRANZI di Harold Pinter
regia di Rocco Cesareo

LA ROSA NERA di Rodolfo Chirico
regia di Rodolfo Chirico

Stagione Teatrale
1992/1993

La Diana - Organizzazione Italiana Spettacoli s.n.c.

presenta

Uno spettacolo di Giuseppe Patroni Griffi
LINA SASTRI in

MARGHERITA GAUTIER La Signora dalle Camelie
di Giuseppe Patroni Griffi da Alessandro Dumas figlio
con Osvaldo Ruggieri e Isabella Guidotti
scene di Aldo Terlizzi, costumi di Gabriella Pescucci
regia di Giuseppe Patroni Griffi

CARLO GIUFFRÈ in
I CASI SONO DUE

commedia in due atti di Armando Curcio
con Mario Scarpetta, regia di Carlo Giuffrè
scene e costumi di Aldo De Lorenzo

La Compagnia Teatro Popolare s.r.l.
presenta

LUIGI DE FILIPPO in
SANTARELLA

di Eduardo Scarpetta,
rielaborazione in due parti di Luigi De Filippo
regia di Luigi De Filippo
scene di Aldo De Lorenzo, costumi di Zaira De Vincentiis



La Contemporanea 83

diretta da Sergio Fantoni

Stagione 1992/93

ALASKA

scritto e diretto da Patrizio Cigliano
con Patrizio Cigliano, Eleonora Vanni,
Pierfrancesco Favino, Pietro Faiella,
Alessandra Muccioli, Maria Letizia

FESTA D'ESTATE**(Lips together teeth apart)**

di Terrence McNally
regia di Piero Maccarinelli
con Sergio Fantoni, Marina Confalone,
Franco Castellano, Franca D'Amato

NOVITÀ ITALIANA DA DEFINIRE



TEATRO
DEGLI
INCAMMINATI

Via Statuto, 4
MILANO

Direzione artistica Giovanni Testori

Programma della stagione 1992/93

OTTOBRE '92/FEBBRAIO '93

CIRANO DI BERGERAC

di Edmond Rostand
con Franco Branciaroli, regia di Marco Sciaccaluga

MAGGIO '93

GLI ANGELI DELLO STERMINIO

di Giovanni Testori
con Franco Branciaroli

MARZO/MAGGIO '93

LA BISBETICA DOMATA

di William Shakespeare
con Mariangela Melato e Franco Branciaroli
IN COPRODUZIONE COL TEATRO ELISEO

TEATRO FILODRAMMATICI

Stagione 1992/93

DAL 14 OTTOBRE 1992 AL 30 MAGGIO 1993

A PIACER VOSTRO di W. Shakespeare
I SOGNI MUOIONO ALL'ALBA di I. Montanelli
RICORDA CON RABBIA di J. Osborne
LA LEZIONE di E. Ionesco
SINCERAMENTE BUGIARDI di A. Ayckbourn
TANGO VIENNESE di P. Turrini
LA COMMEDIA DEGLI ERRORI
 di W. Shakespeare
CALIFORNIA SUITE di N. Simon
TEPPISTI di G. Manfredi
IL SOLLETICO AL CERVELLO
 di M. Marchesi e G. Mosca

Abbonamenti a cinque spettacoli:

intero L. 80.000

ridotto Cral-giovani

carta d'argento L. 65.000

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi a:
 Teatro Filodrammatici, Via Filodrammatici, 1
 MILANO - Tel. (02) 8693659

**TEATRO VITTORIA**

Organismo stabile di produzione

Stagione 1992/93

Dal 22 settembre 1992 - Compagnia della Rancia
 E. Angelillo, G. Ingrassia, C. Reali. **La piccola bottega degli orrori** di H. Ashman e A. Menken, regia di S. Marconi.
 Dal 13 ottobre 1992 - Compagnia Attori e Tecnici
 V. Toniolo, A.L. Di Nola, S. Altieri, A. Casalino, S. De Paoli, S. Colombari, P. Giovannucci, S. Messina, C. Cornelio. **Rumori fuori scena** di M. Frayn, regia di A. Corsini.
 Dal 15 novembre 1992 - Compagnia Attori e Tecnici
 V. Toniolo, S. Merli, A.L. Di Nola, con la partecipazione straordinaria di P. De Vico e A. Campori e con S. Altieri, A. Casalino, S. De Paoli, S. Colombari, P. Giovannucci, C. Cornelio, S. Messina. **Panni sporchi show** di A. Bagnasco e A. Corsini, regia di A. Corsini.
 16 dicembre/10 gennaio 1993 - Compagnia Attori e Tecnici
 V. Toniolo, S. Merli, A. Corsini, A.L. Di Nola con la partecipazione straordinaria di P. De Vico, A. Campori e con S. Colombari, C. Cornelio, P. Giovannucci, S. Messina. **Caviale e lenticchie** di Scarnicci e Tarabusi, regia di A. Corsini.
 12 gennaio/24 gennaio 1993 - Dada Urupa
 Ospitalità Internazionale. **Le Quatuor** musicisti, cantanti, ballerini, attori equilibristi, in **Le diable aux cordes**. P. Ganem, L. Vercambre, J.C. Camors, L. Cirade.
 26 gennaio/21 febbraio 1993 - I Piccioni di Piazza Maggiore
 A. Bergonzoni in **Anghingò** di A. Bergonzoni, regia di C. Calabrò
 23 febbraio/14 marzo 1993 - Ra.Ma. 2000 International
 D. Formica, M. Sbragia con M. Paiato in **Il triangolo del...** **Bermude** di S. Bobrik e R. Clark, regia di F. Anzalone.
 16 marzo/8 aprile 1993 - Pro.Sa.
 M. Micheli in **Disposto a tutto** di E. Vaime e M. Micheli con C. Salerno, S. Sardone, T. Bonavita e con A. Ralli, regia degli autori.
 13/25 aprile 1993 - Ta Fantastika
 Ospitalità Internazionale. **Teatro Nero di Praga** in **Il giardino delle delizie** uno spettacolo di P. Kratochvil, J. Jira e P. Marek
 27 aprile/16 maggio 1993 - Ospitalità Internazionale Created by: A. Bossard, F. Fassetto, B. Schurch un nuovo spettacolo del **Mummenschanz**.
 maggio/giugno 1993 - Compagnia Attori e Tecnici
 Coproduzioni Internazionali. Russia: **Mourlin Mounrò** di Nicolaj Koljdan. America: **Gente migliore** di Karen Malpede.

COMPAGNIA TEATRALE

KRYPTON

TEATRO STUDIO

via G. Donizetti, 58 - Scandicci (Fi)

Tel. e Fax (055) 7350222

Stagione 1992/93

ME DEA di Marco Palladini
 interprete Patrizia Schiavo
 progetto scenico e regia di Giancarlo Cauteruccio

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP
 di Samuel Beckett
 interprete Massimo Verdastro
 progetto scenico e regia di Giancarlo Cauteruccio

LA CITTÀ DEI FILOSOFI
 primo studio su **EMPEDOCLE** di Cesare Milanese
 laboratorio diretto da Giancarlo Cauteruccio

ESTATE '93

PROGETTO EMPEDOCLE
 di Cesare Milanese e Giancarlo Cauteruccio
 spettacolo di teatro per paesaggio

**TEATRO TEATÉS**

Soc. Coop. a r.l.

diretto da Michele Perriera

Via Libertà, 155 - PALERMO

Tel. (091) 341433

Stagione 1992/93

Il sogno spezzato

di Rita Atria

e di Gabriello Montemagno

**Ogni giorno
 può essere buono**

di Michele Perriera

Finale di partita

di Samuel Beckett



Programma stagione 1992/93

Direzione artistica Tonino Conte ed Emanuele Luzzati

**SANDOKAN, YANEZ E I TIGROTTI DELLA MALESIA
ALLA CONQUISTA DELLA PERLA DI LABUAN**

di Aldo Trionfo e Tonino Conte
regia di Aldo Trionfo ripresa da Tonino Conte

CICLOPE di Euripide, regia di Tonino Conte

DIALOGHI DELLE PUTTANE, DEGLI DEI MARINI E DEI MORTI

dai "Dialoghi" di Luciano di Samosata
traduzione di Umberto Albini, regia di Tonino Conte

METAMORFOSI a cura di Umberto Albini e Tonino Conte

FOSSE L'AMOR PER GIOCO...

musica di Michele de' Marchi, regia di Filippo Crivelli

12 CENERENTOLE di Rita Cirio ed Emanuele Luzzati

versione teatrale e regia di Filippo Crivelli

SCENA NUDA

INEDITI ED INSOLITI PER UN TEATRO CHE NON C'È

sei spettacoli di autori italiani e contemporanei a cura di Giampiero Alloisio
con la collaborazione di Giorgio Gaber, Sandro Luporini e Ombretta Colli

TEATRO DI SANT'AGOSTINO - P.zza Negri, 2 - 16123 GENOVA
Tel. 010/295720/295725 - Fax 010/281562 - Cassa 010/2470793



T.S. (Teatro Scientifico)

direzione artistica:
Ezio Maria Caserta

gestione:
Teatro/Laboratorio di Verona

Stagione 1992/93

PRODUZIONI

LA GASTALDA di Carlo Goldoni

RIDARTI LA VITA di Maria Sandias (novità italiana)

L'ANIMA DEL COMMERCIO di Umberto Simonetta

RIPRESE

SOGNI PIRANDELLIANI di Luigi Pirandello

LA COMMEDIA DELL'ARTE

canovacci originali del XVI e XVII secolo

LA DISPENSA DELLE MARMELLATE

di E.M. Caserta, mimo-clown (per ragazzi)

EL PARLAMENTO di Ruzante

ORGANIZZAZIONE

VI FESTIVAL INTERNAZIONALE "MIMO E DINTORNI"
ottobre/novembre

con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona
telefax 045/8031321 - telefono 045/8031321-913261

RAVENNA TEATRO

COPRODUZIONE

RAVENNA TEATRO - TAM TEATROMUSICA

Con il Patrocinio del Comitato per il Bicentenario goldoniano

I VENTIDUE INFORTUNI DI MOR ARLECCHINO

di Marco Martinelli

Ispirato ad uno scenario di Carlo Goldoni

in scena:

Pierangela Allegro, Luigi Dadina, Laurent Dupont,
Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye,
El Hady Niang, Mor Awa Niang
regia di Michele Sambin

30-31 gennaio - 1-2-3-4 febbraio 1993

Teatro Rasi - Ravenna

In collaborazione con l'Assessorato alla cultura
del Comune di Ravenna

Sede organizzativa: Teatro Rasi, via Roma, 39 - 48100 Ravenna
Tel. e Fax: 0544/36239 - Biglietteria: 0544/30227

teatro delle voci

Compagnia Teatro Studio De Tollis

tel. e fax: 06/2055583

ROMA

presenta alla
FIERA DI MILANO
Palazzo Cisi

6 e 7 novembre 1992

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ

di Vladimir Majakovskij

8 e 9 novembre 1992

ANTIGONE

di Sofocle

LIVE - Borsa dello Spettacolo Internazionale
organizzata dalla EXPO-CTS - tel. 02/77181



direzione: Via Sistina, 129 - 00187 Roma
Tel. 06/4826841 - Fax 06/485986

PRODUZIONI MUSIC 2 srl
per la stagione teatrale 1992/93

Gianfranco D'Angelo in
CHI FA PER TRE
una commedia di Cooney e Hilton

Enrico Montesano in
BEATI VOI!
una commedia di Terzoli e Vaime
con la collaborazione di Enrico Montesano
musiche di Claudio Mattone

Gino Bramieri con Gianfranco Jannuzzo in
FOTO DI GRUPPO CON GATTO
una commedia di Jaja Fiastrì e Enrico Vaime

Johnny Dorelli in
UNA BOTTIGLIA PIENA DI RICORDI
una commedia di Keith Waterhouse



COOPERATIVA
**PICCOLO TEATRO
DI CATANIA**

movimento di informazione e di filologia teatrale

Stagione 1992/93

IL VIOLINISTA-LISCHEN E FRITZCHEN
di Charles Offenbach, regia di Gianni Salvo
Piccolo Teatro di Catania

IL GIUBBOTTO
di Stanislav Stratiev, regia di Gianni Salvo
Centro Teatro Studi di Ragusa

ELETTRA
di Giuseppe Manfridi, regia di Walter Manfrè
Teatro Proposta, Roma

IL MERCATO DI MALMANTILE
di Carlo Goldoni, regia di Gianni Salvo
Piccolo Teatro di Catania

DIALOGO NELLA PALUDE
di Marguerite Yourcenar, regia di Giancarlo Cobelli
Europa Duemila, Roma

L'AUTOMA DI SALISBURGO
di Ugo Ronfani, con Anita Laurenzi, a cura di Sandro Sequi

VIA F. CICCAGLIONE, 29 - TEL. 447603 - FAX 438133

DIVINA

osservatorio sul teatro contemporaneo europeo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
dipartimento di Scienze Letterarie e Filosofiche
dipartimento di Scienze del Linguaggio
e Letterature Moderne e Comparate

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO
LABORATORIO TEATRO SETTIMO

ORGANIZZANO

DIVINA

Palcoscenico femminile

Rassegna di teatro e incontri con le protagoniste
dal 24 novembre al 13 dicembre
Settimo Torinese, Teatro Garybaldi
Torino, Università degli Studi, Palazzo Nuovo

Mestiere d'attrice di e con Mariella Fabbris, regia di Simona
Gonella. Laboratorio Teatro Settimo

Memoria del fuoco testo e regia di Marco Baliani. La Baracca -
Drama Teatri - Drodese Festival

Telex omaggio ad Alfonsina Storni, con Laura Curino, regia
di Luciano Salini. Teatro Pan

Mia splendida terra La poesia delle donne africane e del
Medio Oriente. Recital di Kadigia Bove

Il racconto dei racconti con Nora Fuser. Adattamento e regia
di Alberto Fortuzzi. Melusina & C.

S'è stutato o' sole da un'idea di Silvia Ricciardelli, regia di
Salvatore Tramacere. Koreja - Campo d'azione teatrale

Per informazioni: Associazione Divina - Laboratorio Teatro Settimo - Tel. 011/8011746

Agrigento - 1/4 dicembre 1992

Enzo Lauretta, Presidente del Centro Nazionale
di Studi pirandelliani di Agrigento **presenta**

PIRANDELLO E IL TEATRO

con la partecipazione di:

Franca Angelini, Sarah Zappulla Muscarà, Paolo Puppa, Graziella
Corsinovi, Corrado Donati, Paola D. Giovanelli, Lucio Lugnani,
Renato Tomasino, Ferruccio Marotti, Maurizio Grande

Comunicazioni:

Blanka Markonivicova, Mary Ann Frese Witt, Jean Lacroix,
Julie Dashwood, Gilbert Bosetti, Daniela Bini Carter,
Antonio Alessio, Taiu Ambo, Irmbert Schenk,
Claudia Persi Haines, Fulvia Airoidi Namer, Anna Meda,
Ettore Cella, Rena Anna Lamparska, Giuseppe Bolognese,
Manuela Gieri, Ilona Fried, Robert Dombroski

Provincia Regionale di Agrigento
Assessorato alla Cultura
Centro nazionale Studi pirandelliani

PREMIO PIRANDELLO 1992
PREMIO MARIO TOBINO - HOTEL KAOS



TEATRO ELISEO

STAGIONE TEATRALE 1992-93

SPETTACOLI IN ABBONAMENTO

IL MISANTROPO

di Molière
con UMBERTO ORSINI
e VALENTINA SPERLÌ
regia di PATRICK GUINAND
al Teatro Eliseo

**IL TRENO DEL LATTE
NON SI FERMA PIÙ QUI**

di Tennessee Williams
con ROSSELLA FALK
regia di TEODORO CASSANO
al Piccolo Eliseo

UNA BOTTIGLIA PIENA DI RICORDI

(Jeffrey Bernard is unwell)
di Keith Waterhouse
versione italiana di Franco Brusati
con JOHNNY DORELLI
regia di PIETRO GARINEI
al Teatro Eliseo

I CASI SONO DUE

di Armando Curcio
con CARLO GIUFFRÈ
e con MARIO SCARPETTA
regia di CARLO GIUFFRÈ
al Teatro Eliseo

CIRANO DI BERGERAC

di Edmond Rostand
con FRANCO BRANCIAROLI
regia di MARCO SCIACCALUGA
al Teatro Eliseo

IL BERRETTO A SONAGLI

di Luigi Pirandello
con TURI FERRO
regia di TURI FERRO
al Teatro Eliseo

DONNE IN AMORE

di Alloisio - Colli - Gaber
con OMBRETTA COLLI
regia di GIORGIO GABER
al Piccolo Eliseo

LA BISBETICA DOMATA

di William Shakespeare
con MARIANGELA MELATO, FRANCO BRANCIAROLI
regia di MARCO SCIACCALUGA
al Teatro Eliseo



Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



Martini, Martini Racing, M & R
are registered Trade Marks.

MARTINI
EXTRA