

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

LA CACCIATRICE DI SOGNI
Novità di Rocco D'Onghia

ARTAUD: CENTENARIO
DI UN MAUDIT

PER IL RITORNO DI JOPPOLO

IL PASTICCACCIO DI RONCONI

GARCIA LORCA SECONDO LIEVI

IL VOTO, I PARTITI, IL TEATRO
MINISTERO PER LA CULTURA
SI O NO

DOMANDE ALLA SIAE E ALL'AGIS
IL PICCOLO COME SARÀ

**IL MANIFESTO DELLA CRITICA - ATTORI: CHI SONO - VA IN SCENA INTERNET - UNA OFELIA
CHIAMATA GIOVANNIA - TABUCCHI COME PESSOA - CRITICHE DI STAGIONE - EUROPA TEATRO**

RICORDI

*Remedium
et Beatitudo*



LE TERME DI
MONTEGROTTO

Sede del Premio

MONTEGROTTO EUROPA



PREMIO
PER IL
TEATRO

EDITORIALE	Teatropoli e noi	3
VETRINA	Le elezioni e il futuro dello Spettacolo: otto domande ai partiti e le prime risposte - La Corte del Conti e la Legge sul Cinema - Il Processo per Venetoteatro - Nella foresta delle leggi per il Teatro - Agis: un'autorità politica per lo Spettacolo - Nuova scena: giovani autori crescono - Il pasticciaccio brutto della Scuola Paolo Grassi - Mittelfest '96 - Lettera da Roma - <i>Furio Gunnella, Andrea Bisicchia, Antonio Mazarroli, Raffaella Battaglini, Anna Ceravolo, Giovanni Calendoli</i>	4
INTERVISTA	Società degli Autori: il vecchio o il nuovo? La parola al direttore della Dor Renato Alla	16
SCRITTURA	Un manifesto unitario in difesa della critica	18
MEMORIA	Saggezza e ironia di Ghigo De Chiara - <i>Gennaro Aceto</i>	19
TECHNÈ	La telematica per la scena futura: un laboratorio intorno a Internet - <i>Antonio Damasco, Carlo Infante, Marina Leonardini</i>	20
INCHIESTA	Attore, chi sei? Prendono la parola <i>Armando De Cecon, Roberta Lerici, Franco Graziosi, Monica Guerritore, Gabriele Lavia, Sara Bertelà, Toni Serrillo</i> - Ritratto di giovane attrice: Rosa Leo Servidio Premio Montegrotto	22
EXIT	Per Rosa Di Lucia da Ruth Shammah	29
RITORNI	Rileggere Beniamino Joppolo - <i>Vincenzo Bonaventura, Gabriella Scorza</i>	30
MAESTRI	Centenario di un <i>Maudit</i> : <i>Enzo Moscato</i> rilegge Artaud	34
TEATRO MONDO	<i>Da Parigi</i> : l' <i>Amleto</i> di Peter Brook (e Giovanna Mezzogiorno è Ofelia) - Addio a Marguerite Duras - <i>Da Budapest</i> : Ritorno del grande attore - <i>Da Berlino</i> : Lotta di successione per il dopo-Müller - <i>Da Vienna</i> : Le marionette del boemo Teschner - <i>Da Londra</i> : Repertorio «digestivo» per un teatro affamato - La drammaturgia inglese riscrive i miti classici - <i>Carlotta Clerici, Mariateresa Zoppello, Bianca M. Battaglion, Grazia Pulvirenti, Gabriella Giannachi, Maggie Rose e Sara Soncini</i>	38
LUOGHI	Su il sipario sul nuovo <i>Piccolo Teatro</i>	50
PRIME	Il <i>Pasticciaccio</i> geniale di Ronconi - <i>La Rosita nubile</i> di Lorca secondo Lievi - <i>Ugo Ronfani</i>	52
TEATRO POESIA	La recensione in versi: Haber come Arlecchino - <i>Gilberto Finzi</i>	57
CRITICHE	Le novità della stagione di Prosa	58
BIBLIOTECA	<i>Il Circo</i> di Paolo Rossi	79
TEATRO SARDEGNA	Il seminario di formazione teatrale di Adriana Innocenti e Piero Nuti ad Alghero - Convegno a Sassari sul Teatro delle etnie - <i>La panchina</i> , un atto di <i>Leonardo Sole</i> - Ricordo di Tino Schirinzi e Daisy Lumini di <i>Adele Loriga Camoglio - Piero Nuti, Adriana Innocenti, Stefano Sole, Ugo Ronfani</i>	81
TESTI	<i>La cacciatrice di sogni</i> , novità di <i>Rocco D'Onghia</i> . Con un profilo di <i>Franco G. Forte</i>	97
VIDEO TEATRO	A che punto siamo con il teatro in tv? - Intervista ad Arnaldo Bagnasco, responsabile di <i>Palcoscenico</i> - Le recensioni della Prosa in video - <i>Valeria Paniccia</i>	104
LA SOCIETÀ TEATRALE	Tutta l'attualità nel mondo del Teatro	110
IN COPERTINA	Candele e maschere, di <i>Fiorenzo Tomea</i> . Courtesy Galleria Gianferrari	

HYSTRIO

Editore
BMG RICORDI s.p.a. 77m sede in Roma (già G. Ricordi & C. s.p.a.)
Rappresentanza editoriale: Teresina Beretta, Angela Calicchio, Mimma Guastoni.

Coordinamento redazionale
Claudia Cannella, Roberta Arcelloni, Anna Ceravolo. **Segreteria:** Natalina Fracasso, Rosa Izzo. **Art director:** Ivan Gruznyj Canu.

Collaboratori
Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Guido Almansì, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Nicola Arrighini, George Banu, Angela Barbagallo, Raffaella Battaglini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Giovanni Calendoli, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Carmelita Celi, Francesca Cersosimo, Giampaolo Chiarelli, Maura Chinazzi, Franco Cordelli, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Giusi Danzi, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Alessandra Di Tommaso, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Sabrina Faller, Gilberto Fazi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Gastone Gerou, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Raffaella Ilari, Carlo Infante, Marco Lamberti, Marina Leonardini, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Giuseppe Manfredi, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Simona Morgantini, Piergiorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Oreggia, Ilana Orsini, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Fabio Pacelli,

Direttore
UGO RONFANI

Francesca Paci, Carlo Maria Pensa, Carmelo Pistillo, Angelo Fizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Pappa, Eliana Quattrini, Monica Randaccio, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Piero Sanavio, Giorgio Serafini, Ubaldo Solda, Francesco Tei, Luigi Testalerrata, Francesca Tranfo, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Valentina Venturini, Lucio Villari, Ettore Zocaro.

Dall'estero
Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), Bianca M. Battaglion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Maria Teresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma).

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
Line Graphic, via Brizi, 5, tel. (02) 55213494 - Grafica Colognese, Cologno M. (MI)

Distribuzione
Joo - Via Filippo Argelati 35 - 20143 Milano - Tel. 02/8375671

Abbonamenti
Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamento in c/c postale n. 00316208 intestato a: BMG RICORDI s.p.a. Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/88811

Un numero L. 12.000. Arretrati L. 24.000

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



19 - 22 Giugno 1996

*il Teatro italiano
si dà appuntamento*



a MONTEGROTTO TERME

Premio Montegrotto Europa a

VANESSA REDGRAVE

*grande interprete di Shakespeare, Ibsen, Cechov
sulla scena, attrice cinematografica, militante per i
diritti dell'uomo, amica dell'Italia.*



- Premio alla Vocazione per i giovani attori
- Attribuzione della Borsa di Studio Gianni Agus
- Premio *Ridenti* per la saggistica Banca Popolare di Verona
- Premio Videoteatro per la Prosa in Tv
- Premio per la Radiofonia Ricordi

Calendario delle manifestazioni: 19 e 20 giugno pre-selezioni per il Premio alla Vocazione - 21 e 22 giugno audizioni dei partecipanti al Premio alla Vocazione - 21 giugno proiezioni cinematografiche per Vanessa Redgrave e dibattito Essere attori oggi e domani - 22 giugno sera cerimonia della premiazione - Le manifestazioni si svolgono al Palazzo del Turismo di Montegrotto Terme. Ingresso gratuito fino ad esaurimento dei posti. Il programma dettagliato ed eventuali variazioni saranno comunicati a mezzo stampa.

NORME PER IL PREMIO DELLA VOCAZIONE - Le domande di iscrizione all'VIII Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano (tel. 02/48700557-40073256) entro il 15 maggio 1996, unitamente ad una foto, un breve curriculum, l'attestazione di frequenza, la fotocopia di un documento d'identità e l'identificazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva. Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale.

Anche quest'anno il Premio della Vocazione è aperto a concorrenti di Scuole d'Arte drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine, ma debbono dimostrare con una successiva prova, della durata massima di dieci minuti, di sapersi esprimere sulla scena anche in lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria. Anche per le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di Scuola di Teatro, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda e la documentazione devono essere inviate alla direzione di *Hystrio*. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1969.

Giuria 1996: Liselotte Agus, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Giulio Bosetti, Marcel Bozonnet (*Conservatoire de Paris*), Antonio Calenda, Giovanni Calendoli, Colin Cook (*London Academy*), Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Adriana Innocenti, Gisbert Jaekel (*Schaubühne di Berlino*), Luigi M. Musati (*Accademia D'Amico*), Carlo M. Pensa, Ugo Ronfani (*presidente*), Sandro Sequi. Segretaria Claudia Cannella.

Direzione artistica e Premio alla Vocazione: *Hystrio*, viale Ranzoni 17 Milano, Tel. 02-48700557 (Fax) e 40073256. Segreteria organizzativa: Associazione Albergatori, vicolo San Mauro 3 - Montegrotto Terme. Tel 049-793428 - 793188 - Fax 8910566.

ASPETTANDO GODOT



Teatropoli e noi

In una campagna elettorale a base di chiacchiere, trasformismi e regolamenti di conti coloro che si sono candidati alla guida del Paese non hanno avuto molto tempo per occuparsi della Cultura e del Teatro. Dai più che venti gruppi politici presenti in parlamento e da noi interrogati e sollecitati ad esprimersi sulla questione teatrale abbiamo avuto quattro risposte in tutto (che pubblichiamo, ringraziando). Gli altri o ritengono che il Teatro non sia degno del loro interesse o non hanno idee in proposito. Del che siamo amareggiati ma non sorpresi.

Intanto sulla stampa è scoppiata Teatropoli. Titoli a piena pagina sulla cattiva gestione del Fus, denuncia del decisionismo autocratico della burocrazia dello Spettacolo sostitutivo della lottizzazione partitica, messa in stato d'accusa del direttore del Dipartimento dello Spettacolo e della commissione per il Cinema, misterioso trafugamento di bilanci all'Eti. E, nel silenzio della Presidenza del Consiglio, altri scricchiolii: trantran burocratico all'Eti, l'Idi in perdita di identità, l'Agis scossa da contrasti interni, il Teatro Pubblico incerto sul suo futuro, le scuole di Arte drammatica in crisi, le rassegne d'estate bloccate dal disordine amministrativo, i rapporti Governo-Regioni in difficoltà e, fra tanta confusione, la riapparizione in forza dei rappresentanti del «vecchio».

Ci si chiede di prendere posizione. Di dire se sì o no crediamo che esista una Teatropoli da denunciare insieme agli altri scandali. Di precisare se sì o no, a nostro parere, la questione teatrale sia ormai una questione morale. O se si debba considerare quanto sta accadendo una lotta per il potere nel mondo dello Spettacolo, di cui rischiano di fare le spese anche persone oneste e capaci.

Rispondiamo che la nostra posizione è semplice e chiara. Se nella gestione dello Spettacolo e del Teatro in specie si sono verificati degli illeciti, delle prevaricazioni e degli abusi, intervengano l'autorità tutoria e la Magistratura. Noi non parteciperemo in alcun modo alla canea scatenata da chi vorrebbe impedire alla Magistratura di fare il proprio dovere, pur reclamando dalla stessa quell'obiettività senza la quale non c'è giustizia.

Ma senza sostituirci ad essa nel giudizio di merito, né in veste di accusatori né in veste di difensori, esprimiamo – anzi reiteriamo – il convincimento che senza un governo delle regole anche nel Teatro, anche nello Spettacolo, viene a mancare la garanzia della trasparenza. Ora, anche in questo settore della vita nazionale le regole non ci sono più. Il malgoverno, di conseguenza, è un'eventualità, se non una realtà, costantemente in agguato. La questione teatrale, dimenticata nella campagna elettorale e da troppi ancora negata per connivenza consociativa, va affrontata. Anche se temiamo di parlare nel deserto, sentiamo il dovere di dirlo con forza.



CHE FARE?

TEATROPOLI, IL VOTO, IL DOPO

Sulla stampa sono cominciate le denunce del consociativismo che, nella gestione del Fus, alimenterebbe ingiustizie e sprechi - La vicenda dei bilanci dell'Eta. Otto domande alle forze politiche e poche risposte - Premesse per il risanamento.

FURIO GUNNELLA

Teatropoli dopo Tangentopoli? *Il Giornale* diretto da Vittorio Feltri non ha dubbi; e lo ha dimostrato con un'inchiesta a tutto campo, «gridata» con titoli a piena pagina, sul marcio che ci sarebbe non nel castello di Elsinore, ma nel Teatro italiano. L'inchiesta - sarà un caso? - è cominciata mentre i politici «si scaldavano i muscoli» per la campagna elettorale. Sono stati resi noti i risultati dell'indagine svolta dalla società Meridiani e Paralleli per conto della Presidenza del Consiglio (inchiesta che sarebbe dovuta restare riservata) sui costi in dieci anni e a tutto il '94 del teatro italiano (1800 miliardi); e all'interno di questo quadro si sono elencati i presunti sprechi nelle sovvenzioni, i criteri di gestione del Fus (Fondo Unico dello Spettacolo), le pressioni politiche a scapito del merito e della qualità delle produzioni, il vecchio consociativismo che non lascia spazio alle forze nuove della scena, i finanziamenti all'Eta considerati esorbitanti rispetto alle attività svolte, (17 miliardi nel '93) i bilanci dei teatri stabili a cominciare da quelli di Milano e Roma, i 639 miliardi ricevuti dalla Scala fra l'85 e il '94. Il quotidiano milanese ha anche pubblicato testimonianze contro il sistema vigente: il drammaturgo Turi Vasile ha denunciato, ad esempio, nella gestione del Fus, «la solita recita dove impera il consociativismo», e Luca Barbareschi ha detto che si sente discriminato «perché non di sinistra». Sui bilanci dell'Ente Teatrale Italiano rubati nottetempo in via in Arcione a Roma, proprio in coincidenza con l'inchiesta del *Giornale* (episodio invero incredibile, ed inquietante) è stato composto un titolo a tutta pagina e, insomma, non si sono trascurate occasioni per cercare di dimostrare che Teatropoli è una realtà.

La questione è delicata e complessa. Se la denuncia del cattivo uso del denaro pubblico nello Spettacolo e di un «fronte unito» del vecchio consociativismo dovesse approdare alla richiesta di sospendere ogni aiuto al teatro, e così ottenere che il teatro sia sommerso dall'effimero culturale, allora non esiteremmo a denunciare a nostra volta la provocazione. Ma se portare alla luce del giorno metodi e pratiche attuali di gestione della cosa teatrale tende a provare che, all'insegna di una ormai cronica provvisorietà, non ci sono più garanzie di trasparenza, che le decisioni diventano arbi-



trarie o quanto meno non persuasive, e che il disordine va a esclusivo vantaggio dei profittatori, allora ben vengano denunce, polemiche e proteste.

Il punto di vista di questa rivista è semplice: nel dissesto delle strutture che dovrebbero regolare il funzionamento della società teatrale, anche se la certezza dell'esistenza di una Teatropoli dovrà essere dimostrata nelle sedi competenti, magistratura compresa, è più che lecito il sospetto che le cose non vadano per il giusto verso. Abbiamo potuto esaminare la lista particolareggiata delle sovvenzioni erogate al teatro per il 1994-95 (lista che ci riserviamo di pubblicare) e dobbiamo dire che siamo rimasti molto perplessi. Nel senso che realtà teatrali a nostro parere ininfluenti ricevono sostegni rilevanti, mentre realtà teatrali in sviluppo, e benemerite, risultano praticamente ignorate.

Non ci sarà trasparenza senza un riordino del sistema. E il riordino, in termini legislativi e regolamentari anzitutto, dovrebbe verificarsi dopo il voto, se nel quadro politico italiano riuscirà a prevalere finalmente una volontà riformatrice, non soltanto a parole.

Per questo *Hystrio* ha ritenuto di dover

interrogare tutte le forze politiche, e per esse i responsabili dei settori Cultura e Spettacolo, per sapere che cosa intendono fare in concreto per affrontare e risolvere la questione teatrale. Le domande formulate erano le seguenti.

- 1) È dal Suo partito o movimento riconosciuto l'urgenza di procedere al riordino del sistema teatrale italiano? - 2) Tale riordino passa a Suo giudizio attraverso la promulgazione di una legge quadro per il Teatro, e se sì entro quali tempi? - 3) La questione teatrale va inquadrata, sempre a Suo parere, nell'istituzione di un ministero della Cultura o può o deve avere soluzione autonoma? - 4) Come considera la natura e le funzioni presenti e future del Dipartimento dello Spettacolo e di organismi come l'Eta, l'Idi, l'Inda? - 5) Ha rilievi o proposte da formulare in ordine a questi aspetti della questione teatrale: aiuti al teatro (sovvenzioni o altro) - organi centrali del teatro - funzioni delle Regioni - teatro pubblico - distribuzione - scuole di teatro - formazione del pubblico - teatro italiano all'estero - scuole di teatro? - 6) Ritieni che le forze della cultura italiana siano partecipi in modo adeguato nella elaborazione di una politica culturale? In che modo tale partecipazione potrebbe essere organicamente migliorata, specie nel settore teatro? - 7) Le sembra opportuno che della presenza del teatro italiano negli altri Paesi debba continuare ad occuparsi il ministero degli Esteri? - 8) Considera opportuna una riforma statutaria della Siae, in particolare nella Sezione della Drammaturgia italiana?

Nonostante i nostri solleciti, le risposte finora pervenute sono state poche. La giustificazione che le formazioni politiche erano impegnate nella campagna elettorale è soltanto apparente: proprio perché stavano assumendo impegni programmatici davanti al Paese, i partiti avrebbero dovuto determinarsi con chiarezza anche di fronte ai problemi della Cultura e dello Spettacolo. Certi silenzi potrebbero essere interpretati, obiettivamente, come mancanza di idee, o di volontà. □

LE PRIME RISPOSTE DELLE FORZE POLITICHE

VITTORIO E LO SPOT

FORZA ITALIA - Il ritardo è forte, prepariamo una legge. Progetti pluriennali invece della logica assistenziale. Ministero della Cultura e riforma della Siae

PDS - La situazione non è più tollerabile. Un ministero per le Risorse culturali. Sì al Teatro Pubblico, ma ripensato. Per una nuova Siae

SI - Fare presto cominciando dal ministero della Cultura. Il Dipartimento dello Spettacolo ci va bene ma i gruppi dirigenti sono obsoleti o lottizzati. Alle Regioni circuiti e laboratori.

AN - L'urgenza di istituire un ministero della Cultura. La necessità di una collaborazione stretta tra Eti e Idi. Progetti triennali regolamentati da un Consiglio Superiore del Teatro.



GASSMAN - Ma Tu parli!
SPECCHIO - ...parlo, rifletto e... dico la verità

Forza Italia

1 Si, le persistenze più o meno mascherate di clientelismo e assistenzialismo politico, il sostanziale fallimento delle finalizzazioni del Fus, l'aggravarsi della situazione dopo l'abolizione del ministero del Turismo e dello Spettacolo, la crisi dei teatri stabili pubblici e l'ambiguità di quelli privati derivante dall'offuscarsi delle funzioni che ne avevano motivato la nascita, sono alcune delle ragioni che rendono non solo necessaria ma indilazionabile una ridefinizione del sistema teatrale italiano.

2 Si ed il ritardo è notevole. Per questo Forza Italia presenterà fra non molto una sua proposta di legge, aperta al confronto non solo con tutte le parti interessate, ma anche con le altre forze politiche.

3 Occorre procedere ad una aggregazione di tutto quel complesso di competenze, ora ripartite fra vari ministeri, che abbia come obiettivo la tutela, la promozione ed il sostegno delle attività artistiche e culturali. È necessario che il ministero della Cultura diventi la leva per una rinascita culturale, perseguendo anche oggi quel primato nell'arte che l'Italia ha raggiunto nel passato.

4 Per quanto riguarda l'Eti occorre segnalare come abbia già avviato molte iniziati-

ve nella direzione giusta, come ad esempio il Protocollo d'Intesa per l'insegnamento del Teatro nelle scuole. L'Idi invece dovrebbe funzionare come Centro nazionale di Drammaturgia aperto a tutte le drammaturgie espresse a livello nazionale. Inoltre l'Istituto del Drama Italiano deve adempiere con maggiore forza alla funzione per la quale è stato costituito, e cioè la valorizzazione degli autori italiani, nel quadro del grande patrimonio del teatro europeo. Non si deve dimenticare, riguardo alla promozione del lavoro degli autori e alla rappresentazione di nuove opere, che ciò costituisce un elemento essenziale nello sviluppo del teatro e di un nuovo rapporto con il pubblico. Infine l'Inda dovrebbe approfondire e sviluppare iniziative di tipo didattico-promozionale con particolare riferimento alle giovani generazioni.

5 Lo Stato deve lentamente uscire dalla logica assistenziale, decentrare gli interventi e occuparsi della formazione e della diffusione della cultura italiana all'estero. Inoltre il primo aiuto di cui hanno bisogno enti e associazioni di produzione teatrale è rappresentato dal riconoscimento di progettualità pluriennali, in base alle quali ricevere incentivi come la fiscalizzazione degli oneri sociali, il tax-shelter, la detassazione sui biglietti d'ingresso e sugli utili reinvestiti, il credito agevolato. Per quanto riguarda più specificamente il teatro pubblico o di interesse pubblico sono necessari, da parte dello Stato e delle Regioni, interventi mirati a sostenere progetti di qualità. In riferimento alle scuole di teatro si ipotizza la necessità di piani formativi non univoci, finalizzati alla formazione di nuove figure profes-

sionali funzionali alla varietà delle drammaturgie esistenti.

6 No. Se le forze politiche non provvedono a concretizzare leggi-quadro ogni partecipazione risulterà velleitaria. Il problema di una politica culturale riguarda l'intero paese. Finché non si attribuirà alla cultura, all'intelligenza, alla creatività dell'uomo un valore centrale nello sviluppo del paese, ogni sforzo di cambiamento e di rinnovamento risulterà vano.

7 Non è opportuno. Si tratta di una attività che dovrebbe confluire in un nuovo ministero delle attività culturali. La promozione della cultura italiana all'estero, svolta attualmente da una Direzione Generale presso il ministero degli Affari Esteri, dovrebbe essere affidata al nuovo ministero della Cultura di cui si è parlato.

8 La riforma statutaria è strettamente collegata al processo di democratizzazione che ha trovato un avvio significativo nelle elezioni del 1994. La limitazione del potere del presidente, la presenza nel consiglio di amministrazione di almeno un rappresentante per ogni sezione, l'incompatibilità fra l'incarico di consigliere e quello di componente delle commissioni di sezione, l'autonomia del collegio dei revisori, la cancellazione del direttore generale come «organo sociale», la abolizione della distinzione tra «soci» ed «iscritti» con la contestuale istituzione della figura degli «aderenti» che affidano episodicamente la tutela delle loro opere con la possibilità di essere «associati» al compimento di una determinata anzianità e al raggiungimento di determinati coefficienti di reddito da diritti d'autore, sono alcune delle grandi riforme che



dovrebbero essere fatte nell'ambito di una seria riforma statutaria della Siae.

PDS

1 Certamente. Oggi in Italia ci troviamo in un momento di particolare difficoltà per la cultura e lo spettacolo, che non è più tollerabile. Alla storica disattenzione dei governi italiani per la politica culturale, dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo si è aggiunta infatti l'incertezza degli assetti istituzionali.

2 Una legge quadro è necessaria. Ma senza una rapida ridefinizione delle competenze tra centro e periferia, non fatta a colpi d'ascia, e senza una serena valutazione dei meccanismi di finanziamento, una legge quadro sarebbe poco efficace. Inoltre, sarebbe molto utile un confronto con gli altri paesi europei.

3 Un ministero per le Risorse culturali, non burocratico, ma di indirizzo e coordinamento è la condizione principale per uno sviluppo del teatro e della cultura nel suo insieme.

4 Nel ridefinire le competenze occorrerà aver presenti alcune priorità di carattere nazionale, quali la valorizzazione e la promozione della drammaturgia, l'informazione, l'innovazione e la ricerca che dovranno avere strumenti specifici ed autonomi di iniziativa. Ciò comporterà la riforma degli attuali Istituti. Per ciò che riguarda la distribuzione, la documentazione e la promozione all'estero si dovrà invece prevedere una diversa organizzazione.

5 La risposta meriterebbe un intero libro. In due parole, dal sostegno pubblico non si prescinde, perché la cultura non si può finanziare da sola. Ma i meccanismi di finanziamento devono essere riformati. Per molti di quelli che chiamate «aspetti della questione teatrale» e che sono molto importanti (formazione del pubblico, degli operatori, promozione) finora si è fatto molto poco e questo è un problema serio. Per quanto riguarda gli attuali organi «partecipativi», sono troppo burocratici e plebiscitari. Il ruolo del teatro pubblico, insostituibile, dovrà essere ripensato, non solo in funzione della domanda, ma anche nei confronti dell'offerta e della formazione.

6 Non è una stagione felice per la «politica culturale». Né per l'elaborazione, né per gli indirizzi. Di conseguenza, è aumentata la tendenza a coltivare i vari orticelli. Ma andare avanti ognuno per proprio conto non migliora la situazione, mentre occorre recuperare compattezza, visibilità e forza. Tanto più questo vale per il teatro, che non ha un quadro normativo.

7 No. È una delle competenze che spettano al ministero per le Risorse culturali.

8 La Siae va riformata e con essa anche la Sezione della Drammaturgia italiana.

Socialisti Italiani

1 Sì.

2 Sì e nel più breve tempo possibile.

3 La questione va inquadrata nell'istituzione di un ministero della Cultura.

4 L'azione del Dipartimento dello Spettacolo appare sostanzialmente positiva e un simile Dipartimento dovrebbe comunque poter operare con una relativa autonomia anche nel futuro ministero della Cultura. Inadeguati appaiono invece organismi quali l'Etì, l'Idi e l'Inda poco attenti alle nuove strategie produttive, di linguaggio, di laboratorio, di ricerca e all'integrazione necessaria tra il teatro e gli altri media dello Spettacolo. I gruppi dirigenti di tali organismi appaiono obsoleti e, a volte, lottizzati.

5 Le Regioni dovrebbero farsi carico di circuiti attrezzati, scuole di teatro, laboratori per progetti speciali presso gli Stabili, musei e luoghi di conservazione delle memorie teatrali sempre presso gli Stabili. Sarebbe auspicabile a tutti i livelli amministrativi l'eliminazione delle sovvenzioni «a pioggia», l'incentivazione delle professionalità e del mercato, il sostegno a pochi eventi-pilota e di ricerca, l'istituzione di «servizi» teatrali (scuole, servizi di conservazione e fruizione, circuiti, laboratori).

6 Assolutamente no. Sarà impossibile finché l'ideologia, e non l'efficienza, determinerà orientamenti ed esternazioni degli operatori culturali.

7 Tutto sta nella capacità di raccordo del ministero degli Esteri con il Dipartimento dello Spettacolo.

8 Sì.

Alleanza Nazionale

1, 2, 3 L'urgenza riconosciuta da An, nel procedere al riordino del sistema teatrale italiano è dimostrata dal fatto di essere stata l'unica forza politica ad avere presentato una proposta di Legge quadro per il Teatro di Prosa nella passata Legislatura. In occasione della presentazione di tale Proposta di Legge, fatta da l'On. Rositani al Piccolo Eliseo nell'ottobre del 1995, il Presidente Fini avanzò la proposta di costituire un ministero della Cultura nell'ambito del quale risolvere organicamente i problemi di tutti i settori dello Spettacolo. La proposta del presidente Fini è stata pienamente recepita nel programma del Polo per la Libertà.

4 Nell'Etì, Alleanza Nazionale individua l'Ente idoneo a garantire una distribuzione omogenea su tutto il territorio nazionale degli spettacoli prodotti, con priorità alla drammaturgia nazionale contemporanea. Ponendo l'accento sulla priorità indicata ne consegue una sempre maggiore collaborazione con l'Idi, rispettandone ovviamente le singole autonomie, e auspicando il potenziamento di manifestazioni estere in comune tra i due Enti. La centralità distributiva riconosciuta all'Etì è conseguente alla emergente necessità di dover mantenere l'unità linguistica culturale da Bolzano a Marsala.

5 Nella proposta di An è prevista la costituzione di un Consiglio Superiore del Teatro, organo costituito da sette membri, di cui cinque esperti in cultura teatrale, uno in rappresentanza dei Comuni e uno delle Regioni, i predetti componenti vengono eletti in numero di quattro dalla Camera ed in numero di tre dal Senato. Il Consiglio delibera sull'individuazione, istituzione e sull'esame e sul finanziamento degli Enti svolgenti attività di interesse nazionale. Predispone la ripartizione del Fus tra lo Stato, le regioni e le province autonome. Tutti i progetti dovranno avere durata triennale. Una delle funzioni qualificanti riconosciute alle Regioni è quella della formazione del pubblico.

6 Promuovendo occasioni di incontro/confronto tra le categorie e le problematiche da esse denunciate, con le soluzioni proposte dai movimenti politici.

7 Tale competenza sarebbe del futuro Ministero della Cultura.

LA CORTE DEI CONTI E LA LEGGE SUL CINEMA

Publicata con rilievo dal *Messaggero* del 5 marzo, ripresa da altri quotidiani e rilanciata dall'*Ansa*, ha messo a rumore il mondo dello Spettacolo la notizia che Carmelo Rocca, capo del dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio, sarebbe stato chiamato dalla Corte dei Conti a rispondere della somma di cento miliardi erogati senza sufficienti giustificazioni e dunque in presunta violazione della legge 1213 sul cinema, articolo 28, che prevede finanziamenti da parte dello Stato per film di riconosciuto valore artistico e culturale.

Si tratta più precisamente di miliardi erogati a favore di giovani registi perlopiù esordienti, per film ritenuti artisticamente irrilevanti, o addirittura mai approdati nelle sale cinematografiche.

Il procedimento avviato dai giudici contabili del Lazio è accostabile per certi aspetti all'inchiesta penale che, nel settore del Cinema, sta conducendo il sostituto procuratore romano Adelchi D'Ippolito. Fra le persone interrogate Eva Grimaldi e Marina Ripa di Meana, che avrebbe ottenuto mezzo miliardo di prestito a fondo perduto per il film *Cattive ragazze*, risultato improponibile al pubblico.

La linea di difesa dei legali di Rocca insisterà sulla collegialità delle decisioni per la concessione dei prestiti, basati su un meccanismo in base al quale lo Stato diventa proprietario della pellicola girata se il finanziamento non verrà restituito in tre anni. «Non io ho deciso, - potrà sostenere il direttore dello Spettacolo - ma un comitato di diciotto persone». Ciò premesso, se e quando si entrerà nel merito bisognerà riesaminare i criteri di erogazione, i casi di produzioni non finite e/o non commercializzate, i poteri discrezionali del direttore del Dipartimento e via dicendo.

Sul tema «Film e sprechi» si è aperta, com'è

ra prevedibile, una vivace polemica. Si sono formati due fronti: quello dei difensori di un funzionario «di grandi capacità da trent'anni al servizio dello stato», e quello degli avversari che lo considerano «un'eminenza grigia che ha accumulato nelle sue mani cariche e poteri».

Le tensioni politiche verificatesi nel clima elettorale hanno ovviamente alimentato la polemica. Collaboratori vicini a Rocca hanno stigmatizzato il fatto che la «bomba» dei cento miliardi reclamati dalla Corte dei Conti sia esplosa proprio mentre lui era ricoverato in clinica per un intervento chirurgico, dunque nell'impossibilità di organizzare una propria linea difensiva.

TEATRO IN MOSTRA - Dal 31 maggio al 2 giugno, negli spazi dell'Umanitaria di Milano, l'editoria teatrale «va in scena». Nata da un'idea dello scrittore Angelo Gaccione, sviluppata nel corso del convegno-spettacolo «Miracoli a Milano: nonsolo Pirandello», la mostra presenterà collane librarie, riviste, eventi teatrali e una tavola rotonda. In scena, novità di Fabrizio Caleffi, Aldo Selleri, Angelo Gaccione, Kyara van Ellinkhuizen e altri. La Siad, che, con Hystrio, l'Associazione Critici e l'editrice Nuove Scritture ha patrocinato il convegno, aderisce, come le altre strutture citate, all'iniziativa, nel corso della quale si presenta il progetto «Costellazione: count down», videofilm per il Nuovo Millennio promosso da Adriano Vianello e realizzato dalla Chili Palmer Communications (producer Roberta Bonnet) e il festival d'autore contemporaneo Fest Up(c) promosso da Gaccione, Selleri e Caleffi.

Il processo di Venezia per il Venetoteatro

È ripreso in marzo, a Venezia, il processo per Venetoteatro, fallito con un passivo di nove miliardi. Imputato di spicco chiamato alla sbarra l'ex-ministro Carlo Bernini, accusato dal PM Rita Ugolini insieme ad altri 14 amministratori e al direttore Nuccio Messina di cattiva gestione dell'ente teatrale.

Lex-ministro si è difeso sostenendo di non aver partecipato né alla stesura dello statuto dello Stabile (costituito quando lui era già diventato presidente della Regione), né al «patto spartitorio» conclusosi fra i due gruppi consiliari della DC e del PSI per il controllo dei vertici dell'ente.

Circa le modalità di stanziamento dei contributi (sei miliardi erogati dall'ente pubblico fra l'86 e il '91), Bernini ha sostenuto che era la legge stessa a prevedere che i fondi fossero stanziati anche in assenza di una precisa documentazione contabile. Il non obbligo di presentare il bilancio, sostituito con una relazione programmatica, era consentito a dodici enti «di rilievo», fra cui Venetoteatro. Al proposito, come teste per la difesa, la signora Marina Valenta, allora segretaria del direttore Messina, ha precisato che i bilanci preventivi e consuntivi erano inviati all'allora Ministero, non in Regione.

Il consulente della difesa Mario Bertolissi ha argomentato che questa sorta di «ritalizio» della Regione per Venetoteatro (che Bernini ha criticato) e il mancato controllo sulla gestione dell'ente erano conseguenze del sistema legislativo vigente. Altro argomento della difesa, la tesi che l'attività di Venetoteatro dovrebbe essere valutata non in termini di pareggio di bilancio ma di qualità delle produzioni.

Per sviluppare questa linea di difesa il direttore Messina ha citato a difesa alcuni registi, attori, autori e operatori culturali. Sarà il tribunale a dire se i risultati artistici - ora elevati ora discutibili - sono sufficienti per giustificare il forte disavanzo: se le produzioni tenevano conto del reale bacino distributivo dello Stabile; se la Regione aveva il diritto di erogare senza controlli diretti e se i rendiconti amministrativi sono risultati regolari.

Sotto questi aspetti, il processo per Venetoteatro è a modo suo esemplare. □

In pieno svolgimento il Premio "Pirandello-Shakespeare-Barbarani Teatro Scuola 1995-96" della Banca Popolare di Verona-Bsgsp

È in svolgimento il concorso scolastico abbinato al teatro dal titolo "Pirandello-Shakespeare-Barbarani Teatro scuola 1995-96". Istituito nell'ambito del Progetto Itinera della Popolare di Verona BSGSP, è realizzato in collaborazione con la "Nuova Compagnia Teatrale" di Enzo Rapisarda. Oltre una ventina di rappresentazioni nei teatri di Verona e della Provincia, quasi raddoppiato il numero degli studenti coinvolti, che passa da circa quattromila ad ottomila, rispetto alla precedente edizione voluta per celebrare il 60° anniversario del conferimento del Nobel a Pirandello, testimoniano del successo dell'iniziativa, a conferma che il buon teatro è sempre apprezzato.

Novità rispetto all'edizione del '94 è stato l'ampliamento del repertorio teatrale all'opera di un autore veronese molto amato, Berto Barbarani di cui si è voluto ricordare oltre al cinquantesimo della morte il grande attaccamento a Verona. Il forte impegno della Nuova Compagnia Teatrale ha incontrato il gradimento di un pubblico di intenditori quale è quello degli studenti che si confrontano nel loro studio con i teatrali rappresentati. Il successo dell'iniziativa non sarebbe stato possibile senza il decisivo contributo del corpo docente e del Provveditore agli Studi di Verona nonché dalla sensibilità dimostrata dagli Enti Pubblici coinvolti.

"Progetto Itinera" è giunto quest'anno alla quinta edizione di un cammino promosso da Gruppo Giovani dell'Associazione degli Industriali, dalla Banca Popolare di Verona BSGSP, del Comitato Provinciale per l'orientamento scolastico e professionale, sotto l'egida del Provveditorato agli studi di Verona, al fine di creare momenti di approfondimento utili per la formazione dei giovani. La Banca Popolare di Verona BSGSP ha stanziato otto borse di studio per i migliori elaborati prodotti dagli Studenti delle scuole medie inferiori (a partire dalle II classi) e degli Istituti superiori.

**BANCA POPOLARE
DI VERONA** bsgsp



teatro stabile di bolzano

Via Tre Santi 1
39100 Bolzano
Tel. 0471/270658-271254
Fax 0471/271335

Medea

di Euripide
traduzione Umberto Albini
elaborazione drammaturgica
Angelo Dallagiacoma

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
musiche Dante Borsetto
con Patrizia Milani
Carlo Simoni e Alvise Battain

Piazza della Vittoria

novità di Roberto Cavosi

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani e Carlo Simoni
Alvise Battain e Libero Sansavini

Il contrabbasso

di Patrick Süskind
traduzione Umberto Gandini

regia Marco Bernardi
scene e costumi Roberto Banci
con Carlo Simoni

La Locandiera

di Carlo Goldoni

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
musiche Franco Maurina
con Patrizia Milani e Carlo Simoni
Alvise Battain e Mario Pachi

STAGIONE TEATRALE 1996/97



IL FUTURO DELLA SCENA

LA FORESTA DISINCANTATA DELLE LEGGI SUL TEATRO

I progetti legislativi ci sono: dell'Agis, degli Stabili, di Alleanza Nazionale, di altri - Leggiamo questi documenti indicando i punti di divergenza e gli elementi in comune: ministero della Cultura, rapporto governo-regioni, sovvenzioni, defiscalizzazione, etc.

ANDREA BISICCHIA



Da quando è nata, questa rivista si forza di seguire non solo i problemi degli spettacoli e dei loro realizzatori, ma anche quelli del teatro in rapporto alle sue regole, cercando di esplorare un mondo dove ci si addentra non tra cespugli, bensì tra foreste. Gli uomini di teatro dinanzi ai decreti e alle circolari non hanno mai nascosto uno stato d'animo allarmato perché consapevoli di imbattersi, con la medesima periodicità, in nuovi criteri e nuovi parametri che quasi sempre si sovrappongono ai vecchi. Sanno pure che dovranno impegnarsi a decifrare, a superare inghippi, ad individuare i punti più convenienti, a distinguere tra gerarchie, a capire il nuovo significato da dare alla «sovvenzione», al suo carattere o valore «sociale» e «culturale», alla sua funzione di sprone nei confronti di una nuova drammaturgia e via dicendo. Cose note alle quali, chi si accinge a proporre un documento propositivo o una proposta di legge, non può non fare riferimento.

Per una più attenta conoscenza del lettore - che non è obbligato a fare un viaggio tra la foresta legislativa - mi permetto di chiarire, per prima cosa, il significato di «sovvenzione» che spesso suscita, in chi non lo conosce, una forma di rigetto. La sovvenzione che lo Stato dà ad un teatro, viene assegnata a titolo di concorso ai costi, la cui quantificazione - che fa riferimento a spese previdenziali e di allestimento - è di carattere forfettario. La sovvenzione è a sua volta diversa dal contributo: la prima è legata a un massimale delle uscite pari al 75% e quindi alla possibilità di accedere a un pareggio; «il contributo» è legato a un massimale del 50% che dà la possibilità di realizzare anche un utile. Oggi, nel tentativo di modificare la «sovvenzione» o il «contributo», si parla di imprenditorialità e di impresa applicate al

teatro; si fa riferimento a dimensioni economiche diverse, a una nuova filosofia per fare e per vendere spettacoli; si sperimenta la formula della Fondazione; ma c'è da ritenere che, in assenza di elementi conoscitivi, ovvero di riferimenti chiari e puntuali, il teatro sarà sempre più costretto a muoversi non in una foresta, ma in una giungla. Questi elementi conoscitivi sono presenti nei documenti e nelle proposte di leggi recenti che, con uno spirito più rassegnato che combattivo, si sforzano di dare nuove norme in materia di teatro di prosa. Ancora una volta cercheremo di analizzarle senza sbilanciarci in un facile giudizio politico, semplicemente con il criterio di chi crede in un dibattito culturale; scegliendo come metodo quello di carattere comparativo per permettere al lettore di esprimere, lui, un giudizio.

Dall'esame della relazione del Comitato Coordinamento Prosa, della legge Quadro teatro di prosa (Agis), del documento propositivo di AN per una Legge sul teatro, o della proposta di legge di Rositani ed altri e dagli appunti per un progetto di Legge per il teatro dell'Associazione Teatri Stabili Pubblici, si possono trarre alcune conclusioni: dal riordino dello Spettacolo, attraverso una partecipazione più diretta delle Regioni e dei Comuni che avrebbero il compito di colloquiare sia con lo Stato sia con le Regioni, alla consapevolezza nel considerare lo Spettacolo un interlocutore primario, soggetto e non oggetto della riforma. Da un attento esame appaiono ancora più evidenti i compiti che spettano allo Stato nell'individuare e riconoscere, attraverso elenchi triennali, le novità di livello nazionale, le necessità di ripartire il Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus) con le Regioni, in modo da gestire le quote di propria spettanza, di promuovere la drammaturgia nazionale contemporanea o di

incrementare i ruoli professionali. Alle Regioni verrebbe assegnato il compito di sostenere, con il concorso dello Stato, i Centri Nazionali di formazione e di promozione del pubblico, di realizzare progetti di diffusione della cultura teatrale presso le comunità regionali residenti in altri Paesi, di sostenere, inoltre, l'esercizio teatrale; di tutelare l'edilizia teatrale e di favorire, il più possibile, l'imprenditoria giovanile nel campo del teatro.

Agis

Vediamo, nel dettaglio, cosa propone l'Agis per l'autorità di Governo competente: l'individuazione, con conseguente riconoscimento, degli enti di interesse nazionale; la gestione della ripartizione; il compito di provvedere alle assegnazioni e alla erogazione di finanziamenti ad enti o attività riconosciuti di interesse nazionale; la capacità di svolgere funzioni di vigilanza, di promuovere il collegamento delle attività teatrali di prosa con i diversi mezzi di comunicazione.

Si tratta di cose note, che tornano puntualmente in ogni proposta di legge, anche se è possibile rintracciare qualche piccola differenza nella valorizzazione dei documenti di disciplina e formazione teatrale che potrebbero dare nuovo impulso alla conoscenza della storiografia teatrale. Alle Regioni, di concerto con gli Enti locali, spetterebbero altri compiti, fra i quali la formazione, l'aggiornamento e la qualificazione di quadri artistici e tecnici; il compito di sostenere l'attività di esercizio, la tutela del patrimonio edilizio, la promozione del turismo culturale. Inoltre, l'Agis propone la totale fiscalizzazione degli oneri sociali e la detassazione degli oneri gravanti sul biglietto d'ingresso; mentre



asigna al Consiglio superiore per il Teatro di Prosa, alcuni compiti non indifferenti, quali la delibera sulle proposte formulate dall'autorità di Governo, anche se, prima di deliberare, è tenuta a consultare il Comitato tecnico.

La cosa più importante da sottolineare è il fatto che la nomina a Componente il Consiglio Superiore può essere rinnovata una sola volta, il che darebbe adito ad un maggiore avvicendamento. Altro aspetto da considerare con attenzione è quello della composizione del Comitato tecnico, di cui farebbero parte un rappresentante delle Regioni, uno degli enti di interesse nazionale, tre rappresentanti addetti alla produzione, alla promozione e alla formazione del pubblico, un rappresentante delle organizzazioni sindacali ed un esponente della cultura teatrale.

Alleanza Nazionale

Se passiamo ad analizzare il **Documento propositivo di AN**, notiamo che, dopo aver individuato nel teatro un mezzo irrinunciabile di crescita civile e culturale del paese e dopo aver riconosciuto l'importanza della diffusione della cultura teatrale, è d'accordo con la proposta dell'Agis nel ritenere preminente la presenza dello Stato attraverso l'autorità di Governo competente, con il concorso delle Regioni e degli Enti locali, soprattutto per quanto riguarda l'indirizzo e il coordinamento del Teatro di prosa, col compito di predisporre la ripartizione del Fus fra Stato e Regioni. Mentre indica anche alcuni punti irrinunciabili, quali lo sviluppo dell'attività formativa d'intesa con l'Accademia Silvio D'Amico; la promozione di gruppi di ricerca; la possibilità, per gli enti territoriali, di presentare un progetto per accedere alla quota Fus; l'individuazione di enti suppletivi dello Stato al fine di evitare che crisi di governo locali possano bloccare l'attuazione di piani degli enti territoriali. Inoltre, il riconoscimento del «Teatro d'Arte» dovrebbe basarsi sui seguenti criteri: progettualità triennale, tutela e sviluppo della drammaturgia nazionale contemporanea, formazione e occupazione di giovani autori ed artisti, istituzione del *dramaturg*, particolare attenzione agli spettacoli dei giovani, insegnamento della cultura teatrale, collegamento con il mondo della scuola e riordino dell'Etì.

Non c'è dubbio che in questo documento propositivo si evidenzino interessi più organici nei confronti di un teatro affidato a nuove leve, mentre, per quanto riguarda il riordino dell'Etì, la proposta più interessante sembra quella che riguarda la gestione dei teatri, che dovrebbero passare ai circuiti regionali.

Un po' diverso appare il contributo dell'**Associazione Teatri Stabili Pubblici** il quale, prima di ogni cosa, evidenzia la necessità di un ministero della Cultura, essendo l'Associazione convinta che determinate competenze debbano rimanere a



livello centrale, pur considerando necessaria la costituzione di una Alta Autorità per il teatro di prosa che affianchi il Ministro della Cultura e si faccia garante dell'esecuzione corretta del sistema predisposto. Tale Autorità dovrebbe essere composta da tre membri nominati con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta congiunta delle commissioni cultura



del Senato e della Camera, e dovrebbe avere la durata di tre anni.

Dalla lettura del documento, alcune indicazioni appaiono simili a quelle della proposta Agis, quali la fiscalizzazione degli oneri sociali, la detassazione diretta degli oneri sul biglietto d'ingresso e quella degli utili reinvestiti nella attività teatrale. Inoltre, il documento elenca una serie di requisiti necessari per accedere alla nomina di Teatri Stabili Pubblici, che dovrebbero costruire, a loro volta, una forma di Fondazione mista pubblico-privata senza scopo di lucro, ma non tralascia l'attività privata di interesse pubblico e, quindi, il riconoscimento di Centri Stabili e di Progetti eccezionali.

Per quanto riguarda le Regioni, il documento ne ravvisa la competenza massimale nel ruolo della distribuzione, oltre che nella compartecipazione alla gestione dei Teatri

Stabili Pubblici, nel sostegno delle attività private di interesse pubblico, nella gestione di tutte le attività di immediato interesse locale e, d'accordo con gli altri, nel sostegno sulla formazione di base e sull'accesso alla professione. Con data 1° settembre 1995, per iniziativa dei deputati Rositani ed altri, appartenenti al Polo della libertà, è stata presentata, in Parlamento, una **Proposta di legge per nuove norme in materia di teatro di prosa**.

Si tratta di un documento non molto dissimile da quello di AN, con qualche piccola variante quando fa riferimento alla diffusione della cultura teatrale in zone culturalmente disagiate, o all'assunzione di evidenti rischi di mercato.

Dopo una simile carrellata, il lettore può rendersi conto della situazione di emergenza che il teatro italiano sta attraversando, di quanto siano necessari alcuni centri di riferimento, ma soprattutto dell'importanza di una politica culturale organica che faccia uscire dalla latitanza quella riforma legislativa, che deve mettere in condizione di operare tutti i lavoratori dello Spettacolo nei vari settori competenti. C'è molta confusione, in questo momento, forse più che mai sono necessari quegli elementi conoscitivi ai quali, più volte, ho fatto riferimento.

Una cosa emerge, comune a tutti i gruppi, l'importanza del teatro per lo sviluppo della società civile, oltre che la consapevolezza che il teatro e la cultura in genere debbano essere un investimento per il Paese. Tutti, in coro, ne esaltano la potenzialità, ma alla fine, lo trattano come un fratello povero. Facciano seguire alle parole i fatti. □

A pag. 4, Edmund Kean nei panni di Riccardo III in una caricatura apparsa sul «The theatrical Atlas». A pag. 5, Vittorio Gassman in una vignetta di Ivan Canu. A pag. 9, Lucio Ardenzi. In questa pagina, dall'alto in basso, Willer Bordon e Giuseppe Battista; Giorgio Albertazzi. Nella pagina seguente, dall'alto in basso, Antonio Mazarroli (presidente Agis), Enrico Di Mambro (direttore generale Agis) e Carlo Bernaschi (vice presidente Agis); la sede romana dell'Agis.



PUNTI DI VISTA: L'AGIS

UN'AUTORITÀ POLITICA PER LO SPETTACOLO

Urge unificare competenze oggi sparpagliate. Assistenzialismo invece di investimenti nella cultura: il Fus ha fallito - Il Referendum abrogativo del '93 e le Regioni: un equivoco da chiarire. Il denaro non basta, occorrono regole.

ANTONIO MAZZAROLLI

Il neo-presidente dell'Agis, Antonio Mazzarolli, partecipa al dibattito apertosi sul riassetto legislativo dello Spettacolo con questo intervento che volentieri pubblichiamo.

Siamo in prossimità del 21 aprile. La nuova legislatura sarà decisiva per il futuro del nostro paese: è allora opportuno essere ben chiari su alcuni «punti nodali», al fine di favorire le riforme non più rinviabili.

Una, certamente importante, riguarda il Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus) che, per essere espliciti, ha fallito il suo ruolo obiettivo di fondo.

Nato nel 1985 con la cosiddetta legge madre, il Fus aveva l'ambizione di fornire finanziamenti adeguati e tempestivi al mondo dello spettacolo, così da consentire la transizione dal sistema dell'assistenza a quello degli investimenti.

Era un'ambizione non solo legittima ma addirittura doverosa per un paese come l'Italia, i cui giacimenti culturali farebbero girare la testa a qualsiasi governo, parlamento e società civile di ogni angolo del mondo.

Di fatto, il risultato è noto a tutti. Partito con uno stanziamento di 703 miliardi il Fus è andato ben presto riducendosi progressivamente, prima in termini di valore monetario e poi anche in cifre assolute. Da uno studio dell'Agis risulta che oggi il mondo dello spettacolo riceve un contributo pari a meno di 600 miliardi del 1985. In cifre assolute gli attuali 900 miliardi dovrebbero essere circa 1.300. Parlare, sulla base di queste cifre, di investimenti in cultura è prima ridicolo e poi offensivo per chiunque desideri affrontare seriamente il problema. Peraltro, che il problema sia davvero serio è fuori discussione. Ciò che preoccupa è



che la situazione mostra segni di costante aggravamento. Non sono poi tanto lontani i tempi in cui ministri del Tesoro poi assurti a più prestigiosi incarichi, e per fortuna con idee mutate, sostenevano che «chi vuole Goldoni e Verdi è giusto che se lo paghi». Dover ancora spiegare quanto sia impensabile, non in Italia ma nel mondo, un sistema di spettacolo interamente affidato al mercato è sconcertante. Non c'è paese determinato a far rispettare la sua tradizione culturale, il quale non investa in questo settore fondamentale per lo sviluppo della vita civile. Lasciamo stare la Francia e la Germania, a noi così vicine e da noi così lontane per il ben più massiccio impegno in questo campo. Ma anche se prendiamo a riferimento gli Stati Uniti, considerati campioni del libero mercato, scopriamo che annualmente investono qualche miliardo di dollari con il meccanismo del tax-shelter, e cioè con un serio incentivo all'afflusso di capitale privato.

Da noi si fanno tante parole, si muovono critiche a volte giuste e spesso ingenerose ma praticamente ci si guarda bene dall'in-



trodurre quei meccanismi che potrebbero non eliminare, che non avrebbe senso, ma qualificare l'intervento dello Stato.

Insulto al Teatro

A ciò bisogna aggiungere la posizione delle Regioni che ritengono di dover «ereditare» tutto il sistema dello spettacolo dal voto referendario del 18 aprile 1993. Io, al contrario, non reputo «matematico» il collegamento tra voto referendario con conseguente abrogazione del ministero dello Spettacolo e passaggio alle Regioni delle relative competenze. Abrogazione di quel - e sottolineo quel - ministero sì, ma l'effetto del voto si ferma qui e non va oltre. Che poi il turismo dovesse andare alle Regioni era talmente ovvio che forse non occorre nemmeno un referendum: bastava applicare l'art. 117 della Carta costituzionale. Ma circa lo Spettacolo, lo spettacolo/cultura, ragioniamo con calma, approfonditamente e con estrema lucidità. Credo che la materia spettacolo/cultura debba vedere il «concorso» fra lo Stato, le Regioni e le Municipalità, che hanno assunto un ruolo centrale nuovo ed insostituibile. Senza contare che non mi pare di vedere l'adeguatezza della più parte delle strutture regionali ad un compito così complesso; e senza contare che le Regioni non debbono «gestire». Il loro compito, elevatissimo e pregnante, è di programmare e legiferare, non di gestire! Diciamo ora e francamente un'altra cosa fondamentale: in Italia si spende troppo poco per lo spettacolo/cultura. E spesso si spende anche male. Queste cose l'Agis le va ripetendo da anni e i nostri documenti possono ben testimoniare. Ma più ancora lo testimoniano i progetti di legge che le categorie aderenti all'Agis hanno elaborato e



proposto agli organi legislativi e all'esecutivo per accelerare quella riforma del settore spettacolo che è ineludibile. Finalmente si comincia: gli enti lirici si trasformeranno in fondazioni e sarà un nuovo corso della loro lunga e quasi sempre gloriosa storia. Si affineranno così i criteri della efficienza e della competitività, sottolineando nel contempo e sempre di più l'essenziale ruolo proprio di queste realtà. Si continua con tutto il vastissimo settore della musica, con la danza e con il teatro ove non so davvero come si potrebbero «regionalizzare» le compagnie di giro, che operano cioè da Bolzano a Trapani!

Il teatro, poi, riceve un perenne «insulto» aggiuntivo: quello di non avere una propria legge e quindi di dover procedere sempre per circolari annuali non sempre emanate con puntualità, con conseguenti, pesanti ricadute di ordine bancario.

Accenniamo solo al cinema, la cui legge, che è dell'anno scorso, prevede meccanismi di attuazione farraginosi, che di fatto hanno bloccato la produzione nazionale, riducendola al lumicino. Ci sono poi, tra i molti altri, i problemi delle aree per lo spettacolo viaggiante, oramai strangolato da un sistema di tassazione insostenibile e la necessità di creare finalmente un albo professionale per gli operatori del divertimento automatico.

Un salto nel buio?

Insomma, insieme al denaro servono le norme per trasformare questo denaro in «investimento», concetto che deve finalmente entrare nella testa di un legislatore a lungo distratto. E poi necessita un'autorità politica che dia adeguata dignità a tutto questo sistema. Un ministero delle Risorse culturali, insomma, che sappia individuare e dare impulso ad una politica culturale nazionale ove siano coinvolti tutti i grandi e piccoli soggetti operanti in questo campo, dalle attività di spettacolo all'editoria, dai beni culturali al sistema radiotelevisivo. Non un ministero in più, dunque, bensì un ente che accorpi competenze oggi sparpagliate e che possa ben figurare come *alter ego* di un ministero delle risorse produttive. In questo grande ed importante ambito troveranno giusto ruolo e spazio le Regioni e gli Enti locali al pari delle categorie degli operatori.

Questa grande riforma non può essere più rinviata perché i tempi politici premono, i termini di legge scadono e soprattutto perché l'alternativa è semplicemente la liquidazione di un pezzo importante del nostro patrimonio culturale. Una liquidazione brutale nei metodi, irrilevante sul piano finanziario data la esiguità dei risparmi, sciocca nei fini vista la complessiva inutilità di tale operazione ma devastante nei risultati. Sottrarre all'Italia un pezzo della sua cultura significa, infatti, farle fare un salto indietro nei decenni. Un terrificante salto nel buio.

MITO O REALTÀ? INTANTO GIOVANI AUTORI CRESCONO

La nuova drammaturgia è animata - secondo Franco Cordelli, coordinatore di un recente convegno a Roma - da spinte innovative simili a quelle, poi affievolitesi, dei registi attivi negli anni '70.

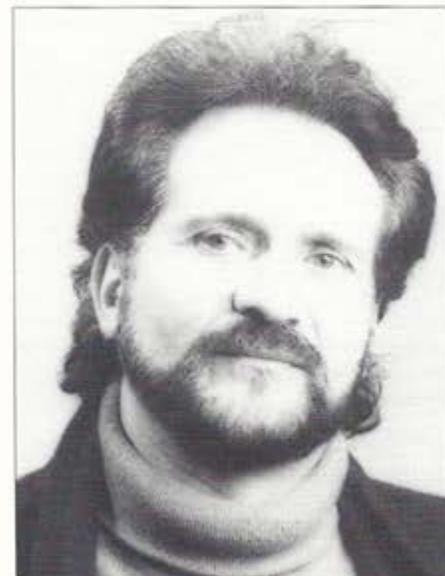
RAFFAELLA BATTAGLINI



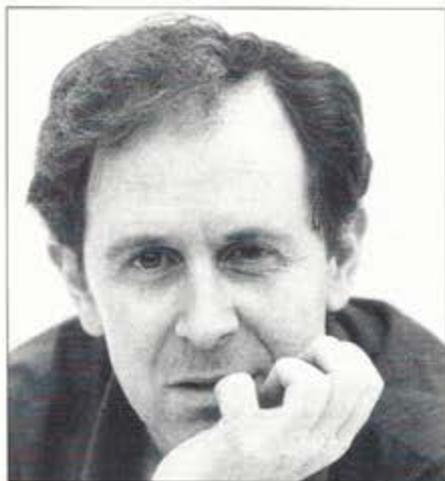
I primi giorni di marzo si è tenuto, al Teatro Tordinona di Roma, un convegno sulla nuova drammaturgia, organizzato da Franco Cordelli in collaborazione con l'Atcl, il cui titolo era «La mia poetica». Al convegno sono stati invitati in prevalenza gli autori della mia generazione, cioè i quarantenni, con l'eccezione di Manlio Santanelli, definito da Cordelli «padre nobile» della nuova drammaturgia, e di Ugo Chiti, che comunque del «nuovo corso» fa parte a pieno diritto. Scopo dichiarato del convegno era quello di storicizzare il fenomeno «nuova drammaturgia», nonché di tracciare una mappa dei percorsi artistici dei diversi autori. Ad ognuno di noi, infatti, è stato richiesto un intervento, anche scritto, in cui esporre le caratteristiche salienti del proprio lavoro. Vorrei tentare una possibile classificazione, l'individuazione di alcune linee di tendenza all'interno di questa realtà ormai abbastanza articolata, come mi pare che siano emerse da questi due giorni in cui gli autori si sono, in qualche modo, autodefiniti. Il primo grande spartiacque potrebbe essere quello, suggerito da Cordelli, tra coloro che si rifanno in qualche modo al «mito» (nell'accezione più larga possibile), il cui capofila è senz'altro Giuseppe Manfredi, e quelli che invece traggono la loro ispirazione, i loro materiali dalla realtà quotidiana, e qui i primi nomi che vengono in mente sono quelli di Angelo Longoni e di Umberto Marino. Questa prima classificazione, però, è inevitabilmente generica: io, ad esempio, non saprei dove collocarmi; certo più nella prima categoria che nella seconda; ciononostante, se dovessi dare una definizione

del mio lavoro, non sceglierei di farlo in relazione al «mito».

La seconda distinzione, che si basa più sulle condizioni produttive, è quella tra coloro che hanno iniziato come registi e solo gradualmente, passando per varie fasi, si sono trasformati in autori, continuando però ad avere un loro gruppo (e questo vale, pur nella diversità delle esperienze, sia per Ugo Chiti che per Antonio Syxty, o per Marco Martinelli di Ravennateatro) e quelli invece che hanno sempre lavorato nella famosa cameretta, elaborando un loro «teatro mentale», per usare la definizione di Rocco D'Onghia. Mentre però per D'Onghia questa condizione viene rivendicata come l'unica possibile, per alcuni degli autori che finora hanno lavorato in isolamento comincia a farsi sentire l'esigenza di un rapporto più diretto con la scena: non tanto in funzione di regista, quanto, piuttosto, in quella di *Dramaturg*, affiancato al regista, e in contatto costante



con gli attori. Qui si apre, naturalmente, il penoso capitolo dei rapporti con la regia: sul quale non vorrei dilungarmi in questa sede, ma che è stato ampiamente dibattuto durante il convegno. L'unica cosa che vorrei dire è che, per ammissione dello stesso Cordelli, l'unica realtà vitale nel panorama teatrale italiano di questo momento è quella dei nuovi autori, mentre sul



degli autori cosiddetti «minimalisti», ora ognuno sembra lavorare in una direzione propria, seguendo un percorso a sé; e forse è anche prematuro cercare di fare un bilancio di quest'esperienza, che è ancora decisamente *in progress*.

Meglio dei poeti

Franco Cordelli, da me interrogato sull'esito del convegno, si è dichiarato soddisfatto; sostiene che, come gruppo, i nuovi drammaturghi possiedono una consapevolezza maggiore di quella dei loro coetanei romanzieri, o poeti. Un convegno analogo di romanzieri o di poeti, dice, sarebbe impensabile, perché non verrebbero, o si rifiuterebbero di raccontarsi. Invece, gli autori teatrali, che in Italia rispetto ad altre categorie di scrittori hanno una minore legittimazione culturale e sono costretti a confrontarsi costantemente con un «fuori» senza il quale non possono esistere, hanno dovuto necessariamente acquisire una maggiore coscienza del proprio lavoro e delle proprie motivazioni. Dice inoltre di aver riscontrato in questo gruppo di autori una vitalità paragonabile a quella dei giovani registi all'inizio degli anni '70: quei

fronte della regia tutto è fermo da almeno un decennio. Nonostante questo, l'autore continua a trovarsi nei confronti del regista in una condizione di totale subalternità, che rende difficilissimo qualsiasi rapporto di collaborazione: anche perché la maggior parte dei nostri registi persiste nel considerare il testo come un materiale di partenza al quale sovrapporre la propria «maniera». In risposta a questa situazione, alcuni autori, ad esempio Longoni, rivendicano il diritto alla prima messa in scena del proprio lavoro; ma questa evidentemente non può diventare una soluzione generalizzata. Naturalmente il discorso è molto complesso, e richiederebbe un approfondimento anche in relazione al rapporto con le istituzioni, gli enti teatrali eccetera, tuttora troppo diffidenti nei confronti dei nuovi testi, nonché con quella parte della critica che continua a schierarsi ad oltranza dalla parte del teatro di regia.

Ma, per tornare alle classificazioni, ho l'impressione che in questo momento sia ancora difficile individuare, in questa piccola costellazione che è la nuova drammaturgia, delle vere e proprie linee di tendenza sul piano stilistico. Passato il periodo



giovani registi che hanno dato luogo, in quegli anni, a una feconda stagione del teatro di ricerca. Speriamo quindi di essere all'altezza delle aspettative!

In ogni caso, la sensazione generale, alla fine del convegno, era che queste occasioni di incontro e di confronto ci siano, in questa fase, estremamente necessarie: ognuno di noi, e soprattutto, credo, quelli che lavorano «isolati» (che sono in definitiva la maggioranza) sente l'esigenza di interlocutori - non solo gli altri autori, ma anche i critici - che gli consentano di fare il punto del proprio percorso fino ad ora, e allo stesso tempo di avere una visione più complessiva del contesto in cui si muove. Per finire, vorrei citare, oltre a quelli già menzionati, i nomi degli altri autori presenti al convegno, che erano (in ordine di apparizione, come si vuol dire): Vincenzo Salemme, Francesco Silvestri, Renato Giordano, Antonia Brancati, Edoardo Erba, Giancarlo Di Giovine, Maria Pia Daniele, Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri, Katia Ippaso, Luca Archibugi, Roberto Cavosi, Marco Palladino. □

Ribalta romana per autori nuovi

Le ragioni del mercato, la passività di un pubblico che non ranta fra le sue tradizioni un'educazione al teatro, le ricorrenti instabilità, tutto concorre da noi a mettere il baraglio al drammaturgo non noto, anche quando gratificato da un premio. Ben venga dunque la breve retribuzione di testi finalisti della sezione IDI/Autori nuovi - promossa dal Teatro Argot di Roma in collaborazione con l'Idi - che attraverso quell'abbozzo di drammatizzazione che è la mise en espace, ne ha favorito un primo contatto col pubblico. Ecco allora, affidato ai due affiatatissimi *Ciro Damiani* e *Carlo Di Palma*, già insieme in alcuni allestimenti di *Ruggiero Cappuccino*, il saporoso *Scarti* di *Paolo Zuccari*. Dove due attori, da tre anni muti alabardieri in un allestimento dello shakespeariano *Amlèto*, ma in realtà tesi alla ricerca di un'idea vincente che li faccia realmente nascere al teatro, danno voce inconsapevolmente a quel sedimento di luoghi comuni e assurdità su cui poggia attualmente il nostro teatro.

Più raccolto e inquietante invece il secondo testo, *Livorno*, che è il dialogo fitto di osservazioni, rimpianti e nostalgie, di un uomo e una donna tornati dopo tanto tempo ad incontrarsi all'ombra di una guerra che li vede schierati in campi opposti. In scena *Franco Castellano*, *Maria Teresa Martuscelli* e *Giuseppe Manfredi*, giustamente pronubi, in qualità di regista e interprete, dell'autore *Paolo Motolese*, formatosi alla sua scuola di drammaturgia. Un vero e proprio allestimento, per quanto essenziale e privo di orpelli, è invece quello di *Amarsi da pazze dell'italo-norvegese Anne Riita Ciccone*. Un testo che si addentra con scientifica verità, ma anche con umanissima partecipazione, in un inferno femminile di malattia, di solitudine e di abbandono. E che proprio l'estrema povertà dell'allestimento, realizzato con luci fisse, costumi arrangiati e una scenografia quasi simbolica, sembra restituire, nell'abbraccio claustrofobico del microscopico spazio, in un orrore quotidiano che si arrovita di dolore in dolore, come per una geometria ineluttabile di scatole cinesi, ripresa dalla regia di *Maddalena Fallucchi* con penetrante e disadorna abilità. Mentre un'altrettanto forte catena di solidarietà e di amore si va forgiando nel fuoco doloroso di scontri, fughe e dedizioni, grazie alla interpretazione di *Elisabetta Carta*, *Alessandra Fallucchi*, *Bianca Pesce* e *Loredana Piedimonte*. *Antonella Melilli* □

DIVINA: SULLA SCENA L'ALTRA METÀ DEL CIELO

Divina, osservatorio sul teatro femminile contemporaneo, è giunto alla sesta edizione e continua sereno la sua indagine nell'universo artistico femminile in un momento storico in cui «è più che mai necessario riconoscere, valorizzare, dare nomi propri a un universo simbolico che vede la sua nascita nell'ambito della maternità creativa. Se è vero che i segni dell'arte sono ciò che resta di ogni tempo, interpretare il presente delle donne attraverso la loro creatività equivale a rispettare l'avvicinarsi della loro storia, che è quella che da sempre mette al mondo il mondo».

Il programma di quest'anno comprendeva cinque spettacoli; di due di questi - *Ippolito*, da Euripide e Marina Cvetaeva e *Non solo per me* di Barbara Nativi - *Hystrio* si è già occupata. La rassegna si è aperta invece il 7 marzo con *Luna nera* di *Gabriella Bordin* e *Rosanna Rabezzana*, che ne hanno curato anche la regia e la

A pag. 12, *Raffaella Battaglini*; *Ugo Chiti*. In questa pagina, da sinistra a destra, *Giuseppe Manfredi*; *Luca Archibugi*; *Edoardo Erba*.



coreografia. Uno spettacolo, questo, che parla del recupero della propria memoria «interrogando quella parte dell'esistenza che alimenta la Storia, che non si trova nei libri di storia, che trasmette e costruisce modelli culturali e identità». Un nutrito numero di attrici dà vita alle tante donne, figlie, madri, migranti, che interrogano il passato alla ricerca dell'origine della vita, dell'infanzia, dei pensieri e dei sogni. *Anna Meacci non ferma a Chiasso*, di Anna Meacci e Paolo Migone, si propone invece di «guardare dentro la testa di una casalinga». L'esperienza risulta indimenticabile e scioccante: il suo cervello è un rubinetto aperto al massimo su pensieri sempre uguali, ma siamo in grado di valutare se sono banali e importanti?

Tre ... sorelle, da Cechov, mette invece l'accento sul fatto che sono le donne, e non gli uomini, ad abitare i luoghi. Ed è proprio nel calore vagamente opprimente dell'intimità domestica che le pagine del dramma-turco russo vengono rilette e reinterpretate, attraverso la rievocazione di un sogno che le tre protagoniste cercano di realizzare opponendosi, inutilmente, alle trame dell'autore e del fato.

Divina si è conclusa all'inizio di aprile con il convegno *L'arte discreta della cura della cultura*, riservato alle operatrici culturali piemontesi. Le donne, hanno detto, sono abituate a lavorare a progetti non loro, assistendo lo svilupparsi di idee altrui. A volte però capita di poter mettere mano a manifestazioni interamente pensate, volute e gestite da mani e menti femminili. È possibile, naturalmente, ma le difficoltà aumentano, e di parecchio. *Franco Garnero*



SCUOLE

IL PASTICCIACCIO BRUTTO DELLA CIVICA PAOLO GRASSI

Anche la Civica Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» è stata dunque colpita dalla bufera che ha investito le scuole comunali di Milano. A settembre veniva comunicato al direttore Renato Palazzi che, in base ai regolamenti municipali, non era idoneo a mantenere l'incarico; e ciò nonostante che da dieci anni dirigesse la scuola. Ulteriore aggravante che riguarda tutto il sistema formativo comunale: vanno rivisti i contratti ai docenti: se si ritarda si rischia la stasi. A pochi mesi dall'inizio dell'anno scolastico, alcuni istituti sono costretti a chiudere i battenti per mancanza di personale non docente, o perché non sono stati pagati affitti o bollette. La polemica scoppia sulla stampa milanese. A metà dicembre l'assessore alla Cultura e all'Educazione Philippe Daverio, durante una riunione della commissione Cultura, fa due mezzepromesse: la modifica del regolamento scolastico verso uno statuto adatto alla specificità della scuola, e una soluzione per la direzione sottratta a Palazzi in settembre. Un punto di domanda riguarda il rinnovo dei contratti di consulenza, rinviato ad altra data. Studenti e docenti organizzano un sit-in al quale, l'11 gennaio, partecipa Dario Fo. Quindi gli allievi della «Paolo Grassi» si «autosospendono» in segno di protesta contro il Comune e per solidarizzare con gli studenti di quei corsi civici che hanno bloccato le lezioni per carenza di personale non docente. Intanto il Teatro Verdi, il Crt e il Franco Parenti mettono a disposizione di «Paolo Grassi», i loro palcoscenici. «Sazi(e) nei doponatali» sinistra e destra rinvigorisce si scagliano contro Daverio: pioggia di accuse e di «io l'avevo detto». Dal Brasile l'assessore non manda cartoline mentre Formentini si fa venire un'idea: un gemellaggio Rio-Napoli per risolvere problemi comuni. Venerdì 12 gennaio, durante un'assemblea di insegnanti e studenti delle scuole comunali viene presentato il comitato per la difesa delle scuole civiche e si annunciano nuove manifestazioni. Alle reiterate contestazioni la giunta replica dichiarando che l'interruzione del servizio scolastico non è imputabile al

Comune, che aveva disposto personale ausiliario sufficiente rispetto alle esigenze, e conferma la riduzione degli incarichi professionali al fine di creare un organico stabile. Lunedì 15 gennaio la protesta degli studenti travolge in serata piazza della Scala bloccata al traffico: si ottiene che venga riconosciuto il suddetto Comitato che siederà al tavolo delle trattative per la riforma delle civiche. In Consiglio comunale la situazione si inasprisce, le opposizioni chiedono a Formentini di ritirare a Daverio la delega all'Educazione. Risposta della giunta, giù le mani da Daverio. Che in conferenza stampa attacca i doppio-lavoristi, i quali hanno «inquinato» la gestione delle civiche, e i presidi delle statali ospitanti le civiche che praticano la serrata. Assicura un ritorno alla normalità ma l'unica certezza è che il personale verrà tagliato di un terzo.

Dopo Fo, il 22 gennaio, è Valeria Moriconi a incontrare gli allievi della «Paolo Grassi», ospite all'incontro *Videoritratti*. L'attrice ribadisce l'importanza delle scuole di teatro e incoraggia alla resistenza. Immediata una prova: il giorno dopo allievi, ex-allievi e docenti scendono in piazza e inscenano un «funerale bianco», sfilata silenziosa che si conclude con la declamazione della poesia di Brecht *Contro la seduzione* sotto le finestre di Palazzo Marino.

Dal canto loro gli studenti della Scuola di cinema, che hanno perso la sede di via Legioni Romane perché il Comune ha smesso di pagare l'affitto, chiedono l'Ansaldo e la sede dell'Umanitaria e si uniscono alla Scuola d'Arte Drammatica nell'organizzazione di una manifestazione di videoproiezioni e teatro di strada coincidente con il consiglio straordinario sulle civiche. Consiglio che si apre con l'intervento di Daverio, il quale sottolinea l'impegno del Comune per la scuola (un terzo del bilancio comunale pare sia diretto alla formazione) e che termina con la fissazione di un termine, maggio, per la delibera sul riordino delle scuole civiche milanesi e per la presentazione del progetto per la nuova sede della Scuola di cinema. Maggio è alle porte. *Anna Ceravolo*

Un teatro per la Regina

Si chiama Teatro della Regina ed è il primo teatro - a quanto ci risulta - costruito ex-novo dalla fine della guerra. Chi è la testa coronata cui è stato tributato un simile omaggio? Non andate a cercare nella storia della monarchia, ma in quella del turismo. La regina infatti è Cattolica: così è chiamata la cittadina sull'Adriatico, per le sue fortune balneari. Progettato dodici anni orsono dall'architetto Cerrellati il nuovo teatro, battendo sul tempo l'apertura della nuova sede del Piccolo Teatro di Milano e cantando un costo molto minore (tredici miliardi), è stato inaugurato a metà gennaio con una festa spettacolo di cui è stata madrina Katia Ricciarelli. L'aspetto è quello assai gradevole di un teatro all'italiana ma modernamente ripensato da cima a fondo: settecento i posti fra platea, palchi e galleria, tutti in legni naturali, un grande foyer e una seconda sala di cento posti: un museo e una biblioteca. Una struttura culturale polivalente, dunque, che ospiterà spettacoli di prosa, di lirica, di danza, e anche film e convegni. Cattolica non è grande centro, ma un suo teatro già l'aveva. Antenato del Teatro della Regina era infatti lo «Zacconi»: costruito nel '24 e demolito nei primi anni '60 dopo essere stato acquistato dall'Azienda di Soggiorno. Il nuovo teatro appare dunque anche come un atto di riparazione verso un raptus teatrocida cui l'Italia - diciamo - è andata più volte soggetta. R.A.

Mittelfest 96: ridare identità al Centroeuropa

L'edizione '96 di Mittelfest sarà dedicata al tema dell'«identità». Un argomento urgente e importante e che riguarda assai da vicino i paesi aderenti all'Iniziativa Centroeuropa: Austria, Bosnia, Repubblica Ceca, Croazia, Macedonia, Polonia, Slovacchia, Slovenia, Ungheria e Italia.

Che, talvolta, per reazione all'irruenza mass-mediologica o per autodifesa o autodefinizione hanno ostentato una diversità scontrosa, solitaria. Caduti i muri il Centroeuropa pare avviato all'oblio. Est, Ovest, Nord, Sud, dispersi tra vettori impazziti, sono oggi nomi di punti cardinali a cui rinnovare senso. È il concetto stesso di Centro che rischia di disintegrarsi. In mancanza di una presa di coscienza comune, di un luogo di dialogo e di confronto, le difficoltà possono solo aggravarsi. Una discussione approfondita su queste tematiche si è tenuta durante l'incontro internazionale del 9 e 10 dicembre a Cividale cui sono intervenuti direttori di festival e direttori di Istituti di Cultura della Mitteleuropa. Un'iniziativa in cui si è ribadito come Mittelfest sia un'occasione unica e fondamentale per la reciproca conoscenza fra le culture dell'area centro europea. Si sono esaminati i grandi mutamenti che hanno scosso i vari sistemi teatrali dal punto di vista artistico, economico e legislativo e che ne minano la stabilità produttiva, e dall'incontro sono scaturite numerose proposte. La coproduzione, innanzitutto, un'esperienza già attuata da Mittelfest sia in campo musicale che in quello della prosa: ipotesi di produzioni «aperte» basate su strutture drammaturgiche sperimentali in lingue diverse, studio delle micro-identità, consolidamento dei rapporti con i circuiti radiotelevisivi, creazione di collaborazioni con università e istituzione di una «vetrina» di Mittelfest, ogni anno in una città diversa di uno dei paesi aderenti. E c'è un'altra novità che arriva da Cividale. Mentre è sempre più vicina l'istituzionalizzazione del festival, Regione, Comune di Cividale, Provincia di Udine e Camera di Commercio di Udine si sono costituiti come soci fondatori della «Associazione Mittelfest» a cui si affiancheranno soci sostenitori - la Banca Popolare di Cividale è il primo della lista - che potranno detenere fino al +9 per cento delle quote. Come per la scorsa edizione i direttori di Mittelfest, che si terrà a Cividale dal 20 al 28 luglio, sono Giorgio Pressburger per la sezione teatro e Carlo De Incontrera per la sezione musica. Minna Gallina è il coordinatore del Comitato Promotore del festival. A. C.

LETTERA DA ROMA

Lo spettatore eccentrico e le tentazioni dell'Urbe



GIOVANNI CALENDOLI

Roma, nonostante tutto, è la capitale dello spettacolo italiano, non soltanto perché ha uno straordinario numero di sale grandi, medie, piccole o addirittura minuscole permanentemente attive; ma anche perché in esse il teatro, oltre che nei modi tradizionali, si manifesta più o meno aggressivamente con eventi inconsueti secondo angolazioni inedite. Lo spettatore più eccentrico e più anticonformista, che avesse voluto soddisfare esclusivamente il suo gusto per il non abituale, non avrebbe avuto nelle ultime settimane che l'imbarazzo della scelta fra molteplici proposte variamente azzardate, delle quali si offrono di seguito alcuni esempi.

Anzitutto sull'autorevole scena del Palazzo delle Esposizioni il «femminismo teatrale» (che tra parentesi nell'ottobre scorso ha avuto per la quarta volta le sue assise annuali con un convegno svoltosi nel Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino) ha ricevuto un clamoroso riconoscimento a livello istituzionale con uno spettacolo allestito con il patrocinio del Comune di Roma (Ufficio Progetti Donna) e del Sindacato nazionale degli Autori drammatici. Con il titolo *Accadde a Roma* sono stati rappresentati nove atti unici di nove scrittrici (Eva Franchi, Luciana Luppi, Camilla Migliori, Patrizia Monaco, Paola Moretti, Claudia Poggiali, Stefania Porrino, Maria Sandias, Lilli Maria Trizio) con nove attrici protagoniste, registe - ciascuna del proprio lavoro - le nove autrici stesse. Solo donne, dunque. Non è forse un evento inconsueto?

Nel Teatro del Parco si è svolto, animato con dedizione appassionata da Dario D'Ambrosi, il Festival del Teatro patologico, dove si sono esibiti insieme con noti attori, come Nino Manfredi, ragazzi cerebrolesi e schizofrenici. Nel Teatro Vascello è stato molto applaudito *Bobok*, uno spettacolo tratto, con la regia di Gian Luca Bottoni, da una novella di Fedor Dostoevskij. I dieci impegnati interpreti avevano un contrassegno comune, quello di appartenere felicemente alla terza (o quarta) età, essendo compresi fra i settantasei e i novantadue anni. Infine nel Teatro dell'Orologio è stato recitato (a luci rosse) il monologo *Prova orale per membri esterni* di Claudio Grimaldi: uno spettacolo-lezione, durante il quale gli ascoltatori, come in una normale classe di istituto tecnico, erano chiamati alla lavagna e interrogati. L'attraente attrice Lunetta Savino vi impersonava la professoressa Alda Santi Bocconi del «Centre Pompidou» (con la «u» e non con la «d»: il riferimento non è all'istituzione artistica parigina).

I quattro esempi (ma molti ancora se ne potrebbero elencare) costituiscono altrettanti casi di devianza dalla consuetudine pacificamente accettata dalla maggioranza degli spettatori. Ogni caso obbedisce ad una propria logica singolare, che può sedurre e coinvolgere lo spettatore più eccentrico e più anticonformista, in cerca della diversità per ragioni sociali, estetiche o semplicemente edonistiche. Nel loro complesso i quattro casi, ispirati a motivazioni profondamente diverse l'uno dall'altro, dimostrano univocamente come il teatro non incontri limiti nella sua ubiquità e possieda una forza di intervento dovunque e comunque palpiti la vita umana. Tutto questo accade - e forse può accadere soltanto - sotto il cielo di Roma, che protegge con eguale benignità i monumenti insigni, come il Colosseo o il Teatro di Marcello, e le sperdute cantine di periferia. □



SIAE DOPO LE ELEZIONI

SOCIETÀ DEGLI AUTORI: IL VECCHIO O IL NUOVO?

Qualche domanda al direttore della sezione Dor che tutela gli scrittori di teatro - Responsabilità della commissione neoletta - I delicati rapporti con l'emittenza radiotelevisiva - L'esempio della Sacd francese.

FURIO GUNNELLA



Siae: vita nuova dopo il rinnovo degli organi sociali. È perlomeno l'auspicio da formulare dopo le recenti elezioni che hanno chiuso un periodo di instabilità e di polemiche dentro e fuori la Società Italiana Autori ed Editori. Vita nuova, si spera, anche per la sezione Dor, che qui interessa particolarmente perché è chiamata a tutelare gli autori di opere di teatro. In quest'ottica, abbiamo intervistato il direttore della Dor, Renato Alla, che ringraziamo per la sua disponibilità.

HYSTRIO - *A elezioni Siae concluse vogliamo ridefinire, s'intende non in modo statico, le funzioni della Sezione Dor indicando in particolare i problemi aperti, le emergenze, i desiderata formulati da soci e iscritti?*

ALLA - La ricostituzione degli organi sociali della Siae operata attraverso le recenti consultazioni elettorali consentirà alla rinnovata commissione della Sezione Dor la riappropriazione delle funzioni che le sono attribuite dallo Statuto della Società. Esse vanno dalle proposte di iniziative dirette alla realizzazione degli scopi istituzionali di studio e di promozione, specialmente all'estero, per lo sviluppo e la diffusione del patrimonio letterario e artistico nazionale, alla espressione di pareri sulla misura dei compensi per diritti d'autore e sui criteri di ripartizione fra gli aventi diritto, fino alle funzioni di conciliazione delle controversie fra

iscritti. È di tutta evidenza che quello della commissione è un ruolo basilare di programmazione e di impulso dell'attività della Sezione e che i neoletti membri della commissione avranno il compito di raccogliere e far proprie le istanze degli iscritti e dei soci di cui essi sono i diretti rappresentanti.

H. - *La normativa che regola il rapporto d'autore nel settore è da ritenersi, nelle nuove forme e con i nuovi strumenti con cui si manifesta lo Spettacolo, tuttora valida o sono auspicabili modifiche della stessa?*

A. - La validità di una normativa, quando essa riguarda interessi patrimoniali, si misura dal livello di protezione che riesce ad assicurare che, nel nostro caso - stiamo parlando dei diritti d'autore - corrisponde alla remuneratività dei compensi che la Siae percepisce presso gli utilizzatori delle opere protette. Si tratta naturalmente di un criterio di valutazione che presenta ampi margini di relatività, nel senso che deve tenere conto delle condizioni di luogo e di tempo in cui si applica nonché dello stato di salute del settore su cui va ad incidere. Questa premessa è necessaria per poter affermare che l'attuale normativa è nella attuale situazione sufficientemente valida ma non può certamente essere considerata definitiva né immutabile: perché deve adeguarsi all'evoluzione dello spettacolo sia nelle sue forme espressive, e cioè sul piano artistico, sia nelle componenti finanziarie. L'incasso al botteghino, su cui si commisura il compenso per diritto d'autore, va assumendo carattere sempre più residuale rispetto alle altre forme di finanziamento sia quello pubblico, e cioè le sovvenzioni statali e quelle degli enti locali, sia privato, ossia le sponsorizzazioni che utilizzano lo spettacolo teatrale e quindi l'opera dell'autore come veicolo pubblicitario. Proprio su questo argomento al recente Convegno sul teatro organizzato a Parma dall'Agis ho avuto modo di fare un intervento a difesa dei diritti degli autori.

H. - *Quali gli attuali rapporti fra la Sezione Dor e l'emittente radio-televisiva? E quali i problemi sollevati dalle nuove tecnologie di diffusione dello Spettacolo?*



A. - I rapporti tra la Siae e l'emittenza radiotelevisiva, sia pubblica che privata, sono regolati da contratti generali. Sarebbe lungo illustrarne le numerose e articolate clausole. Posso dire, in estrema sintesi, che essi assicurano un apprezzabile livello di protezione economica. Oggetto di particolare attenzione sono piuttosto le possibili nuove forme di diffusione dello spettacolo conseguenti al rapidissimo sviluppo delle tecnologie di comunicazione multimediale. È una materia di grande attualità che coinvolge forti interessi in gioco, dove perciò è necessaria un'energica difesa degli autori.

H. - *Che cosa si potrebbe fare per evitare che la Dor sia la "parente povera" della Siae? Come riequilibrare il suo ruolo e i suoi mezzi di intervento?*

A. - Più che una domanda mi sembra una considerazione critica che sul piano istituzionale va verificata alla luce delle norme statutarie della Siae mentre sotto l'aspetto sostanziale può essere superata con l'acquisizione di maggiori spazi di autonomia decisionale e operativa della Sezione pur nel rispetto dei delicati equilibri interni fra le varie componenti della Società.

H. - *Che cosa si può prevedere per migliorare le consultazioni fra la Dor e le rappresentanze sindacali degli Autori drammatici?*



A. - Ho sempre ritenuto che la Siae e le rappresentanze sindacali degli Autori siano assolutamente complementari e che le rispettive attività e iniziative sia di carattere istituzionale che specifico traggano maggiore efficacia e incisività delle azioni combinate. Infatti gli interessi professionali degli autori, che fanno capo alle rappresentanze sindacali, sono strettamente connessi con quelli economici, che hanno nella Siae l'Ente preposto alla loro tutela. Sicché la difesa degli uni risulta pur sempre parziale se non supportata da quella degli altri, avendo cura soltanto di evitare confusioni di ruoli.

Personalmente ho sempre caldeggiato, come anche in occasione delle recenti presentazioni di progetti legge sul Teatro di prosa, interventi propositivi delle rappresentanze sindacali a fianco della Siae. È fuori di dubbio che una maggiore reciproca attenzione sia il primo passo per migliorare le consultazioni fra la Siae e le rappresentanze sindacali.

II. - Ci sono, a Suo parere, iniziative ed esperienze di altri Paesi che possono fornire utili indicazioni di lavoro alla Dor? In particolare, certe iniziative della Sacd francese: Premio dell'autore, Annuario delle Novità, promozione all'estero, etc.?

A. - Saper trarre insegnamento anche dalle esperienze altrui è espressione di maturità

oltreché di saggia umiltà. Ed è fuori discussione che la Sacd (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), la più antica e gloriosa Società degli Autori, sia vista da tutti come un esempio da imitare non solo per il livello di protezione economica che è in grado di assicurare ma anche per le sue iniziative di carattere culturale e promozionale, non solo in Francia ma anche all'estero. Non si può tuttavia ignorare che la Siae è alquanto attiva in questo senso. Cito le pubblicazioni da essa curate come, nello specifico settore teatrale, l'apprezzato annuario del «Teatro in Italia» e, a più ampio raggio, «Lo Spettacolo in Italia» che compendia gli studi e le elaborazioni condotti dalla Siae su tutte le manifestazioni spettacolistiche in Italia e che costituisce per tutti indistintamente gli operatori, sia pubblici che privati, un appuntamento indifferibile. Cito anche, tra le iniziative promozionali, il «Premio Teatro Contemporaneo» dedicato ogni anno alle tre migliori traduzioni in lingua francese di opere teatrali d'autore italiano contemporaneo non ancora conosciute in Francia. L'ipotesi di un'attività più diretta di promozione, se non addirittura di collocamento, del repertorio italiano all'estero - e i Paesi di lingua latina potrebbero fornire una platea molto attenta (ma anche la Grecia mostra interesse per le opere italiane soprattutto se di genere leggero) - richiederebbe un approfondimento, ma in altra sede. □



Il Sen. Scaglione e Primafila

Il settimanale dell'Agis *Il Giornale dello Spettacolo* ha dato conto di un'interrogazione parlamentare del sen. Scaglione sul mensile dell'Editalia *Primafila*. I direttori di *Hystrio*, Ugo Ronfani, e di *Sipario*, Mario Mattia Giorgetti, hanno inviato congiuntamente questa replica:

Il Giornale dello Spettacolo ha ritenuto di dare notizia dell'interrogazione del sen. Massimo Scaglione alla Presidenza del Consiglio sulla da lui deprecata decisione della Editalia, società di cui il Poligrafico è azionista di maggioranza, di sospendere le pubblicazioni di *Primafila*.

Riteniamo perciò nostro diritto-dovere rendere pubblico sul *Giornale dello Spettacolo*, ringraziando per l'ospitalità, il nostro punto di vista sull'interrogazione suddetta, da noi attentamente considerata nella sua integrale formulazione.

1) Il testo dell'interrogazione rivela una incompletezza di informazioni preoccupante perché redatto da un parlamentare che è anche un uomo di teatro. A suo beneficio, ci affrettiamo ad inviare al sen. Scaglione la nostra documentazione completa inviata al Garante dell'Editoria, e per conoscenza al sottosegretario alla Presidenza per lo Spettacolo, al direttore del Dipartimento Spettacolo, all'Eri e agli altri organismi teatrali. Quando avrà preso conoscenza di detta documentazione, da parte nostra saremo disponibili per un civile e chiarificatore confronto.

2) È ingiusto, e per noi amaro, leggere nell'interrogazione che la nostra opposizione all'iniziativa editoriale di *Primafila* fosse volta a «conservare posizioni storicamente dominanti» e «situazioni di favore». Tale opposizione mirava e mira invece a difendere la *par condicio*, in situazioni di trasparenza, nel settore dell'editoria teatrale e ad affermare, davanti all'indifferenza di troppe istituzioni dello Spettacolo, il diritto alla sopravvivenza, conquistato con grandi sacrifici di pubblicazioni come le nostre.

3) Sembra inutile e capzioso, proprio in omaggio al criterio della trasparenza, invocare le benemerite culturali di *Primafila* e pretendere - ancora! - speciali protezioni istituzionali (e politiche) quando l'Editalia, e per essa il Poligrafico, hanno riconosciuto la «scarsa redditività dell'iniziativa». Va dato atto al Poligrafico di avere così assunto, in quanto ente pubblico, un atteggiamento di responsabilità: e sarà opportuno pretendere dai responsabili della testata (se l'era dell'assistenzialismo parassitario è finalmente conclusa) una salutare autocritica manageriale, sui contenuti, le dimensioni gestionali, i metodi diffusionali etc. della pubblicazione. Che è quanto hanno chiesto, su posizioni diametralmente opposte a quelle del sen. Scaglione, sette parlamentari (della maggioranza di governo) firmatari a loro volta di una interrogazione su *Primafila*.

4) Quanto alle preoccupazioni didattiche (divulgazione della cultura teatrale nelle scuole, per la quale fra l'altro siamo a tutt'oggi ancora al grado zero) e sindacali (tutela del lavoro dei giornalisti e tecnici), consentirà il sen. Scaglione che si dica che tali preoccupazioni possono essere e sono anche le nostre. □

A pag. 16, da sinistra a destra, Renato Alla, direttore della Sezione Dor della Siae; Luciano Villevieille Bideri, Presidente della Siae. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Alla durante la manifestazione «Teatro europeo oggi» svoltasi a Palazzo Labia di Venezia nel settembre 1991; la sede della Siae a Roma; una sala del Museo teatrale annesso alla Biblioteca del Burcardo di Roma.



IL GIUDIZIO NEGATO

MANIFESTO UNITARIO IN DIFESA DELLA CRITICA NELLO SPETTACOLO

La Consulta della Critica dello Spettacolo ha elaborato un manifesto a difesa della funzione e della dignità della critica e dell'informazione nei vari campi dello spettacolo. Il documento è firmato dal presidente del Sindacato Giornalisti cinematografici italiani Ernesto Baldo, dal presidente dell'Associazione Critici musicali Leonardo Pinzauti, dal presidente dell'Associazione Critici di Teatro Ugo Ronfani, dal presidente dell'Associazione Critici Radio e Televisione Carlo Sartori e dal presidente del Sindacato nazionale Critici Cinematografici Bruno Torri.

L'esercizio della critica e una corretta informazione sono necessari all'uomo civile e per il progresso delle scienze umane, dell'arte, della musica e dello spettacolo, in un quadro di costante richiamo ai valori storici, sociali e culturali propri del tempo in cui si manifesta. Accade però che l'industria dell'editoria e dell'informazione tenda spesso a privilegiare il senso dell'effimero e l'omologazione del consumo, penalizzando di fatto i tempi e i modi della riflessione critica e giornalistica. Comportamenti individuali e collettivi derivano così sempre più dall'imitazione di modelli prefabbricati e sempre meno da scelte autonome e coscienti: al punto che su questi atteggiamenti si vanno determinando forme di consenso passivo che possono inquinare la convivenza democratica.

Convinti invece che la vigilanza critica anche nel sistema informativo sia fra le questioni essenziali del nostro tempo, i rappresentanti delle associazioni che raggruppano quanti esercitano professionalmente la critica e l'informazione nei vari settori dello spettacolo - teatro, musica, cinema, radio, televisione - intendono denunciare le limitazioni imposte nell'esercizio del loro lavoro da un sistema dei media che ormai si limita a segnalare o illustrare superficialmente, a volte in modi fuorvianti e scandalistici, avvenimenti e manifestazioni, senza però offrire spazi sufficienti ad una loro adeguata, responsabile valutazione.

E così - col pretesto di dare libero corso all'autonomo giudizio del pubblico, che in realtà è frastornato e trascinata verso modelli di spettacolo troppo spesso insignificanti e talora volgari - si riducono le occasioni di intervento un tempo offerte alla stampa, alla radio e alla televisione, per esporre giudizi motivati, sottratti alla logica degli interessi produttivi e commerciali, e rapportati invece ai valori della cultura e dell'arte.

I risultati, vistosamente negativi, sono sotto gli occhi di tutti: ormai il pubblico è indotto ad accettare l'offerta dei vari settori dello spettacolo con allarmante passività: la produzione di spettacolo troppo spesso insignificanti e talora volgari - si riducono le occasioni di intervento un tempo offerte alla stampa, alla radio e alla televisione, per esporre giudizi motivati, sottratti alla logica degli interessi produttivi e commerciali, e rapportati invece ai valori della cultura e dell'arte.

Occorre dunque che l'informazione italiana nel suo complesso restituisca alla riflessione

e al giudizio critico gli spazi oggi negati o avaramente concessi; e questo nel suo stesso interesse, nell'interesse del pubblico e di chi opera nel settore con professionalità e coscienza.

Le associazioni sottoindicate si rendono conto che la soluzione di questi problemi e la tutela della dignità dei loro iscritti sono inscindibilmente connessi con un'autentica difesa e promozione della cultura: quella difesa e quella promozione che sono invece mancate da parte delle forze politiche e delle autorità di governo, al punto da lasciare in larga misura insolite la regolamentazione legislativa dei diversi settori dello Spettacolo e l'istituzione di un ministero per le attività culturali.

Mentre chiedono ai loro iscritti di opporre una linea unitaria di resistenza contro ogni

irresponsabile tentativo di sacrificare il ruolo dell'approfondimento e della critica, le sottoindicate associazioni segnalano agli organismi rappresentativi e di tutela (Ordine nazionale dei Giornalisti e Federazione nazionale della Stampa) la gravità della situazione e l'urgenza di interventi adeguati.

Al tempo stesso si rivolgono alle forze politiche perché, nei loro impegni programmatici di fronte al Paese, assumano precise responsabilità per restituire alla cultura la centralità che deve avere nella società civile e nel sistema editoriale ed informativo italiano, garantendo così i mezzi e gli strumenti indispensabili per risollevarlo, anche nei settori dello spettacolo, la qualità dei prodotti dell'ingegno e dell'arte. □

Polemiche in corso per Asti Teatro 18

Irumori sono cominciati a fine gennaio. Il nuovo assessore alla cultura Laurana Lajolo, in linea con il sindaco Alberto Bianchino, annuncia la volontà di voler rilanciare il festival di Asti Teatro.

I rumori si fanno certezze il mese successivo quando diventa evidente che si tratta di una vera e propria rivoluzione all'interno come all'esterno. All'interno perché Salvatore Leto, sulla carta «solo» direttore amministrativo del festival ma artefice fondamentale, nel bene come nel male, sin dalla prima edizione della sua storia, viene destinato ad altri incarichi, sollevando le proteste, occorre dirlo, soprattutto dei suoi amici e degli attori e registi più spesso invitati nelle ultime edizioni.

La rivoluzione all'esterno si concretizza invece con la dissoluzione del gruppo di lavoro che ha gestito la maggioranza delle edizioni del festival. Il gruppo però non viene sostituito da un direttore artistico, come pure era successo in alcune occasioni, ma dal teatro Stabile di Torino, non ancora formalmente incaricato ma di certa nomina.

L'amministrazione getta acqua sul fuoco: «I progetti proposti dallo Stabile ci danno ampie garanzie, tuttavia auspichiamo una collaborazione con quelli elaborati da Alfieri Società Teatrale che pure contengono molti punti interessanti. Vogliamo inoltre avere costi certi per la struttura organizzativa: il bilancio è sempre stato di 550 milioni e non si può sgar-rare».

Ecco la replica di Alfieri Società Teatrale: «È un errore pensare che un Teatro Stabile possa rappresentare la possibilità reale di restituire un clima a un festival: vuol dire chiamare una struttura a compiti organizzativi che non gli competono e che storicamente non gli corrispondono. Lo Stabile dice di essere aperto alla collaborazione e di avere un atteggiamento distensivo, ma non abbiamo ancora deciso se entreremo in questa edizione».

Guido Davico Bonino, direttore artistico dello Stabile e, per un solo anno, anche di Asti Teatro, risponde: «Mi pare che questa polemica sia esagerata. Noi siamo disponibili alla massima collaborazione. Di nostro non faremo nulla, inviteremo compagnie, gruppi e persone per fare quello in cui credono. Ci auguriamo che Alfieri Società Teatrale collabori portando la sua competenza e la sua esperienza; la parte del loro progetto che riguarda il decentramento mi sembra bellissima e virace. In ogni caso non si può e non si deve giudicare un festival dalle intenzioni, dalle dichiarazioni o dalle teorie, ma dal programma che viene presentato e, a cose fatte, da come questo è stato realizzato». Franco Garnerò



RICORDATO A ROMA

SAGGEZZA E IRONIA DI GHIGO DE CHIARA

GENNARO ACETO

Affollata presenza e numerosi interventi al Convegno organizzato dalla Siad, Società italiana Autori drammatici, il 3 febbraio al Foyer del Teatro Argentina di Roma, dedicato a «Ghigo De Chiara, uomo di spettacolo» a un anno dalla sua scomparsa.

Su orme ancora fresche è difficile sviluppare un discorso critico completo, reso, in questo caso, più arduo dalla singolare figura del personaggio, osservatore-operatore dalle multiformi attività che il più recente impegno di Presidente dell'Idi aveva esposto come riferimento e difensore della travagliata drammaturgia italiana contemporanea.

Gli atti del Convegno riferiranno più compiutamente quanto è stato detto e ricordato sull'attività di De Chiara, riconosciuto critico di profilo ironico, autore di successo di opere teatrali, di riduzioni per la scena da romanzi di Sciascia e di Verga, coautore di



testi radiofonici, animatore di dibattiti e di premi, e poeta di vena nascosta, confessata solo a pochi amici.

Com'era prevedibile, e in un certo senso preferibile, gli intervenuti hanno sviluppato singoli aspetti del ponderoso materiale prodotto da Ghigo De Chiara, alternandone l'esposizione con affettuosi ricordi di episodi ricchi di umanità e di ironia, in linea con la natura del personaggio rievocato.

Walter Pedullà, Presidente del Teatro di Roma, aprendo il Convegno ha riaffermato la vitalità, l'attualità e la presenza indispensabile del teatro nella società contemporanea, ricordando un'affermazione di De Chiara che considerava il palcoscenico come perenne occasione di comizio, una sorta di tribuna animata dalla voglia di denuncia dei vizi e dei peccati del nostro tempo.

In un nutrito intervento dal titolo *Un uomo del Sud* Domenico Danzuso ha ripercorso l'impegno di De Chiara volto a dare gesto, fisionomia, voce, carattere alla narrativa dei grandi siciliani scoprendone la naturale disposizione al transito dalla pagina scritta alla scena. È toccato a Mariela Boggio, che con De Chiara aveva condiviso per molto tempo lo spazio della critica teatrale sull'*Aranti* in un affiatato sodalizio di lavoro durato fino agli ultimi giorni, commentare brani di *Palcoscenico e dintorni*, spunti e aneddoti esilaranti colti dal vivo nel corso di una lunga pratica teatrale. Un

COMUNE DI REGGIO EMILIA
ASSESSORATO AI BENI, ATTIVITÀ
E ISTITUZIONI CULTURALI

TEATRO DEL VICOLO
in collaborazione con la
Fondazione A. Simoncini



INFORMAZIONI E ISCRIZIONI: DINA BUCCINO,
C.P. 404 - 42100 REGGIO EMILIA (ITALIA)
TEL. 0522/436768 - FAX 0522/455589

STAGE
INTERNAZIONALE
DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA
29 LUGLIO - 22 AGOSTO 1996

SCUOLA
INTERNAZIONALE
DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA - ITALIA
9 SETTEMBRE - 28 NOVEMBRE 1996

DIREZIONE
ANTONIO FAVA



commosso ricordo di Maurizio Scaparro ha evocato il primo prezioso sostegno necessario ad ogni avvio nel difficile settore della scena.

L'attività di promozione all'estero, che ha avuto il suo epicentro nel Centre Textes parigino, è stata rivista, nelle sue complicate e contestate tappe, da Mario Moretti, che ha denunciato l'inesplicabile arresto di una feconda esperienza decretato dall'Idi che ne fu il principale sostenitore.

E ancora, testimonianze commosse: citiamo quella di Adriana Innocenti, sedotta e, a suo dire, terrorizzata dalla pièce di De Chiara dedicata alla grande Eleonora Duse. Un interrogativo preoccupato, rivolto a chi ciecamente costringe il teatro nella riserva degli spettacoli formali opponendosi ad ogni rinnovamento ed adeguamento ai tempi, è stato nell'occasione pronunciato da Luigi M. Musati, direttore dell'Accademia di Arte drammatica di Roma. Una scuola dove si prepara il futuro del teatro, ha detto in sostanza Musati, non può limitarsi a contemplare il passato, una chiusura del genere è operazione sterile e antididattica, rifletta chi ha la responsabilità di insistere su disegno così autolesionista con la giustificazione che la drammaturgia italiana contemporanea non esiste o non fa pubblico. Con il sapore e il tono dell'autentico teatro napoletano, Carlo Molfese ha rivelato che uno dei suoi quattro spiriti-guida è certamente De Chiara: senza la sua collaborazione certi azzardi, come un convegno dedicato al teatro di Eduardo svoltosi ai confini con la Svizzera non si sarebbe mai realizzato. Tanti interventi, dunque, alcuni qui non riferiti e non certo per difetto di importanza. Una nota curiosa: durante il Convegno pomeridiano qualcuno del Teatro ha avvertito che gli applausi disturbavano la prova in svolgimento sul palcoscenico dell'Argentina. «Speriamo che ne meriteranno altrettanti stasera» ha esclamato piuttosto seccato Aggeo Savioli, in quel momento alla presidenza. Ghigo De Chiara si sarebbe divertito e ne avrebbe certamente approfittato per arricchire la sua raccolta di accadimenti imprevedibili sul suo *Palcoscenico e dintorni*. □

HANNO SCRITTO

Sul Poligrafico

Che cosa può dirvi Hystrio degli arvisi di garanzia inviati ai componenti il Consiglio di Amministrazione del Poligrafico dello Stato, relativi a varie attività dello stesso, comprese quelle dell'Editalia, che si è occupata di editoria teatrale e di iniziative cinematografiche? Italo Arrighi - Treccate.

Nulla. Lasciamo lavorare la Magistratura. E, per l'Editalia, il Garante per l'Editoria, che ha il compito di indagare sulle cosiddette «posizioni dominanti». C'è nel *Peer Gynt* di Ibsen una frase che può essere, almeno nel caso specifico, una sorta di spiegazione: «La Zecca badi alle monete consumate che hanno troppo circolato».

INTERNET PER I NUOVI TEATRI POSSIBILI

ANTONIO DAMASCO

Un freddo inverno questo, che nel mese di gennaio avvolge cose e persone, così vive dentro ma indistintamente fisse e grottesche per i volti che esibiscono. È il ghigno dell'inverno, che non lascia trapassare alcuna emozione se non la sensazione del tempo, che percorre le vene della città in attesa di un primo tiepido sole che liberi l'animo, divertito e divertente. Qualcosa ha risvegliato a dispetto delle quattro tempora lo spirito comico: un incontro nel tepore della saletta di uno storico caffè, Platti, richiamando l'attenzione di pubblico e artisti. È un confronto vero, naturale. La sala brulicante di persone assume una conformazione informale: piccoli gruppi di curiosi, spettatori «qualificati», vecchiette annoiate ed artisti di tendenza e non, si siedono come per prendere un caffè. Carlo Infante introduce spiegando l'insolito titolo dell'incontro, di sapore un po' metafisico: «L'insostenibile leggerezza del rappresentare. Dall'ironia alla comicità.»

Nel tepore della sala di un vecchio caffè

Si esibiscono con le personali arti oratorie ognuno degli ospiti, ricchi di esperienze, ma un po' impacciati nel momento di riconoscere le teorie da loro stessi applicate, a volte anche inconsciamente, o forse semplicemente non ne hanno voglia. Il mio partecipare al dibattito è legato, invece a quelle teorie, spero solamente omesse... Ma se così fosse perché? Parte di gran carriera Claudio Morganti autore-attore di *Riccardo vs Amleto*, non tanto con le parole quanto con un cucchiaino dentro un lucido barattolo di miele: la sua cena. Discorre con stile distratto di un comico primordiale, di un comico come fatto privato. Passa poi velocemente la parola ad altri, perché lo spettacolo senza di lui non può iniziare. Si cimentano ricordando pensieri che durante il processo creativo li avevano attraversati, Eugenio Allegri, che interviene sulla *Commedia dell'Arte*, forse troppo accanito assertore del mito dell'improvvisazione è Beppe Rosso che discute del superamento di categorie e precetti, ma il tempo incalza e quegli argomenti non devono avere costrizioni per essere spiegati e compresi. A metà serata Mariella Fabris, con uno stile che tutti riconosciamo del Laboratorio Teatro Settimo, «improvvisa» un pezzo metateatrale, coinvolgendo il

pubblico e suscitando le ire di un vecchio comico piemontese, che da un po' borbotta: Giorgio Molino, maschera unica di Macario mai dimenticato. Scivoliamo così, malinconici, verso la fine ed io ho il compito di chiudere questa simpatica serata. Parlo un po' di me, di un movimento giovanile che sta nascendo in Torino e mi lascio assalire da qualche interrogativo. E i meccanismi del comico? Per chi studia le problematiche teatrali, la discussione sull'argomento è certo molto più articolata. Se l'Ottocento vedeva il riso come una grave infermità della natura umana, che ogni essere pensante doveva saper vincere, il Novecento di Freud, Schilling e Pirandello, raggiunge in Bergson la scientificità dell'evento.

Il filosofo francese restituisce contenuti utili alla discussione sul riso, che non può fossilizzarsi per non divenire rigida, meccanica e quindi derisibile. Umberto Eco diceva che il comico provoca i risultati più diversi a seconda delle condizioni del corpo sociale che lo consuma: è sociale, ha bisogno di un'eco, quindi non può essere privato. Bergson, individuando una serie di meccanismi che avviano un discorso tecnico sul comico, riconosce che il riso «È uno strumento di cui la civiltà si serve per scoraggiare, per penalizzare i comportamenti asociali, specie di quelli statici, ripetitivi meccanici che interrompono la fluidità della vita sociale: questa rigidità è il comico e il riso ne è il castigo. Stiamo mettendo forse in dubbio il concetto di comico bacciniano? Comico eversivo, contestativo, carnevalesco, trasgressivo ecc...? No Bergson ben sapeva di aver studiato una funzione del comico e che solo nel contesto può trovare la sua dinamica verità. Tutto sta per terminare o forse incomincia oggi. Cerco una qualche complicità negli sguardi dei presenti, quando in chiusura domando se vogliamo forse nascondere i meccanismi del comico, per paura che il pubblico non rida più. Non pensate che invece sarebbero indicatori di qualità, suscitando dapprima il riso e poi la riflessione? Dovremmo smettere di considerare l'attore comico come ispirato da un anelito divino e chiarire le tecniche del mestiere d'artigiano dell'uomo di spettacolo. Il convivio è finito: qualcuna indugia domandando chiarimenti, alcuni rinviando la discussione a tempi migliori. Quando? Forse in primavera... Beppe Rosso no: è giovane lui, dentro; per questo cerca un confronto con la comicità di un'altra generazione, magari in un altro caffè...»

LA TELEMATICA PER LA SCENA FUTURA



CARLO INFANTE

Alcuni penseranno: «eccoli con Internet, cavalcano le mode...». A parte il fatto che il concetto stesso di «moda» andrebbe interpretato con più serenità e meno snobismi, intellettuali o integralisti che siano; c'è da imparare ad accettare, per alcuni, lo «spirito del tempo»... E le opportunità per interpretarlo. Ma è un discorso lungo che forse è giunto il momento di riprendere, dopo che è stato per tanto tempo ghezzizzato negli ambiti dell'«avanguardia». Un limbo ormai dissolto: il Tempo è sempre più accelerato e l'idea stessa di Avanguardia è di fatto sempre più insostenibile.

Trattiamo invece di un'esperienza attiva: il Laboratorio d'Arte dello Spettatore, coordinato da chi scrive, in collaborazione con il Gruppo Entasis (autori del sito Internet) e l'Associazione Nazionale Critici di Teatro, sostenuto da Agis Piemonte e Assessorato Risorse Culturali del Comune di Torino.

Si tratta di un progetto che ha promosso degli incontri teatrali e virtuali (su Internet) per sviluppare alcuni temi intorno ai «teatri possibili», quali: «Il Suono del Teatro. L'attrazione fatale tra Scena e Musica»; «L'insostenibile leggerezza del rappresentare. Dall'ironia alla comicità» (su cui pubblichiamo di seguito due interventi di «spettatori scelti»); «Il Furore del Dire. Narrare ed evocare nel teatro dell'Oralità»; «La Memoria dell'Avanguardia. Le Tradizioni del Nuovo Teatro».

Internet ha quindi offerto l'opportunità di espandere una riflessione teatrale che sempre più raramente trova luogo. La critica teatrale ha perso moltissimo spazio nei quotidiani e negli altri massmedia la sua presenza è più unica che rara. Il fatto di utilizzare una rete telematica è quindi da considerare come un approccio paradigmatico con una nuova concezione dell'informazione-formazione teatrale. Giunge in una fase di desertificazione ideale del teatro per creare un inusuale luogo di scambio «orizzontale» di pensiero.

Orizzontale perché la comunicazione telematica riesce a rivolgersi a tutti, a chiunque possa connettersi in rete, con un rapporto che privilegia la relazione «uno a uno»; è come in uno scambio orale, parlato. Viene riconfigurata la forma-scrittura attraverso un medium che via rete telefonica permette di scegliere le informazioni, inserendole in qualsiasi contesto, privato o pubblico che sia.

Certo, l'uso di Internet può anche essere collettivo, penso al fatto di usare un «forum di discussione» come questo di cui stiamo parlando in un contesto di studio teatrale. E usarlo non solo per ricevere informazioni ma rilanciarle in un gioco di vera comunicazione, possibile grazie all'interattività e alla facilità d'uso di particolari software di «navigazione» come Netscape. Ma non entriamo in dettagli tecnici; queste pagine intendono trasporre nel medium-rivista almeno due degli interventi più recenti che stanno transitando «on-line», in un piccolo, e normale, mondo parallelo di pensiero teatrale che potete trovare al <http://www.alp-com.it/entasis/teatro>.

L'insostenibile leggerezza del rappresentare

MARINA LEONARDINI

Perseguendo l'idea di offrire una nuova voce teatrale si è posto, in modo reale e virtuale, il Laboratorio d'arte dello spettatore attraverso discussioni telematiche che hanno individuato in Internet un media pronto a fornire un'amplificazione drammaturgica che risponda nel migliore dei

modi possibili alla necessità di dialogo. E così un po' sul serio un po' per gioco, si sono trovati sotto lo stesso tetto attori e registi di matrici sceniche differenti accomunati, in questo nomadismo culturale, dal desiderio di affabulare ma anche di discutere in modo critico di teatro, e aiutati in questo da un deus ex machina come Carlo Infante pronto a intradare al meglio gli scarrozzanti, cercando di fornire una misura umana di confronto e comunicazione.

L'insostenibile leggerezza del rappresentare è stato uno di questi appuntamenti a cui hanno risposto un complesso Claudio

Morganti, sui palcoscenici italiani con *Riccardo Vs Amleto* costruito davvero sulla lama difficile e sottile dell'ironia: il solare Eugenio Allegri, teatrante d'eccezione, interprete malinconico e affabile rivoluzionario non addomesticato della parola, pronto a riproporre l'avventura di T.D. Lemon in quel *Novecento* firmato da Vacis-Baricco: un solido Beppe Rosso, alle prese con la farsa langhista di *Dei Liquori* e una sola rappresentante femminile della leggerezza in Mariella Fabbris portavoce di un'ironia leggiadra e atemporale da sempre perseguita con il Laboratorio Teatro Settimo.

Si chiacchiera, si ride e ci si guarda intorno in questi incontri ma soprattutto ci si confronta: si pongono le basi affinché quest'utilizzo di luoghi non convenzionali per l'arte affabulatoria, come può essere il caffè storico cittadino o lo spazio metropolitano underground diventino momenti di promozione della cultura teatrale, per «educare» un pubblico troppo spesso distratto, troppo frequentemente estraniato, suo malgrado, dal vivere il teatro.

E se Morganti, fedele all'idea selvatica di teatro parla di voler «far cosa gradita» al pubblico rispettando tempi e ritmo ed eliminando il superfluo e l'inutile, si pone immediatamente il problema di come una ipotetica leggerezza del rappresentare, venga recepita. Rimangono tangibili diversi livelli di percezione e le diverse reazioni fanno sì che si ricada immediatamente nell'avvertimento del contrario e nel sentimento del contrario pirandelliano in cui il teorema della risata originaria si pone. Ma tanto è e rimane intima quella scaturita dal *Riccardo-Amleto*, più ironia che comicità, quanto cerca movente, per dirla con Allegri, la necessità di stanare la risata cercando i segni di una propria interiore visione ironica, grottesca e plausibilmente sarcastica del mondo.

Che l'ironia sia immediatezza e stato di natura è difficile da dimostrare certamente è più arduo che il fare di quest'arte un'affabulazione intellettuale e quindi una categoria dell'intelletto più che dello spirito. Esiste, e le scene televisive e teatrali ne sono esempi lampanti, una grande differenza tra il sogno e la realtà comica, come ha ricordato il regista Giorgio Gallione che, avvezzo a entrambe le esperienze, parla di equilibrio comico così come Sandro Lombardi, nell'incontro dedicato al *Furore del dire*, para di desiderio di gittaria: entrambi discutono di rielaborazione letteraria che, se nell'esperienza di Gallione-Benni è oniricità, in quella dell'Edipus-Lombardi è giullaria vocale, avventura nel tempo e scrittura grottescamente viva.

La lingua rimane il medium su cui lavorare. *Dei Liquori* dell'accoppiata Rostagno-Rosso ha per esempio trovato questa via aurea del giusto mezzo. E' il dialetto in questo caso che fa scaturire la risata primordiale in una situazione di giansenismo teatrale «tragicamente tragica», in cui il rischio è bandito, in cui lo snack theatre soffoca qualsiasi reattività del pubblico che non trova né stratificazione linguistica né tantomeno varca la soglia tra il comico privato e quello pubblico. □

A pag. 19 Chigo De Chiara; in questa pagina Sandro Lombardi in «Edipus» di Testori.



RECITARE - VIVERE / 5

ATTORE, CHI SEI?

L'inchiesta di Hystrio sull'Attore è alla sua quinta puntata. Queste le domande formulate: 1) Quando c'era il mattatore. La figura del mattatore (e della diva): pro e contro. 2) Il regista è ancora così importante come nel dopoguerra? (Il regista demiurgo ieri e oggi). Situazione e prospettiva della «regia critica» nel rapporto con l'Attore. 3) Miseria e nobiltà dell'Attore: il rapporto di lavoro, le condizioni retributive, la normativa, il peso della formazione professionale, come si diventa attore. 4) Teatro privato, Stabili o cooperative? Valutazioni, preferenze. 5) Crisi o fine del teatro? Negativo e positivo della società teatrale italiana. Proposte per la sua rifondazione, priorità riformatrici. 6) Come è cambiato lo statuto dell'Attore in questi cinquant'anni, in relazione ai cambiamenti della cultura e della società, al rapporto col pubblico, al rapporto col potere politico. 7) L'Attore di teatro fra cinema e televisione, radio e doppiaggio. 8) La vita privata, la famiglia. Condizioni per un equilibrio esistenziale. 9) L'Attore che in passato era seppellito in terra sconosciuta ha una morale? Quale? 10) Chi è l'Attore.

Armando De Ceccon

1 - Ne ho un'idea molto generica. È l'attore all'ennesima potenza. Io mi sento un po' mattatore, credo di riassumerne in qualche misura i difetti. Rispetto agli altri attori è più ambizioso e allora questa è una cosa che credo di avere. Ma è importante avere ambizione, è una volontà molto forte di esserci. Sostanzialmente è una figura positiva. Però il teatro non è più pensabile come teatro da mattatore. Lo spettacolo è la messa in scena di un attore. Questo è il limite. Comunque è il massimo della libidine.

2 - È fondamentale e lo sarà ancora di più in futuro se dentro questa figura è presente un elemento che abbia le caratteristiche di un impegno morale e civile, che non sia solo compiacimento, esibizione di un esercizio di stile. Il compiacimento è la cosa più diffusa, un male verso il quale oso diventare feroce. Se parlando del regista, l'apprezzo come figura ordinatrice è anche perché in prospettiva c'è bisogno di un mediatore severo.

3 - La formazione è fondamentale più di sempre rispetto a un programma nel futuro. Anche se molto amaramente devo riconoscere che oggi sicuramente non è determinante per il successo o come opportunità di lavoro. Tante volte è più importante il nome. Nel senso che prima la tradizione teatrale aveva un codice determinato di valori, oggi sempre più raro. E questa è cosa sulla quale non posso sentirmi tranquillo.

4 - Posso dire che è una domanda da fare ai politici più agguerriti? Al di là delle buone intenzioni che ci possono essere nell'organizzazione di questo lavoro, non posso credere che ci possa essere una riabilitazione del



De Ceccon - Spero che il pubblico diventi più cattivo, più tirannico, perché oggi al pubblico va bene tutto. Ormai, andare a teatro è come andare al supermercato.

valore del teatro. Fare cultura è produrre valori, mi piace pensarlo. Spero che il pubblico diventi più cattivo, più tirannico, che diventi lui quello che regola le scelte. Perché oggi al pubblico va bene tutto.

5 - Bisogna dare per fatto che il teatro è morto e avere per fiducia di non lasciarlo

così. Pretendo che serva rischiare di esser cattivi, andare contro il qualunquismo, il pressapochismo, contro il mercato. Può servire che molti attori e molto pubblico muoiano. C'è troppo di generico, troppo di indistinto. Occorre più rischio, più sacrificio da parte di tutti. Io mi sento un uomo politico perché faccio questo lavoro e perché lo faccio in questo modo.

6 - Pochissimo o niente. Oggi andare a teatro è come andare al supermercato. Un tempo forse si pensava di andare a fare una cosa importante. Come diceva un regista, importante è il pane, non il teatro. Per questo dico che non dev'essere pane quotidiano, ma qualcosa di più sacralizzato, che va oltre.

7 - L'attore non può fare quello che vuole. Deve approfittare di queste opportunità che gli consentono di formarsi e soprattutto di sopravvivere. Può e forse deve pretendere di farlo.

8 - A me piace l'idea di avere un privato complesso di famiglia e di figli. Riconosco che è più difficile che per altre categorie di persone, però lo pretendo. Come artista sei viziato da un bisogno di poesia. È preferibile rinunciare a una porzione di piacere privato che di piacere artistico. È una pretesa enorme avere ogni giorno un frammento di poesia di cui nutrirsi. Io ce l'ho anche nel privato e chi mi sta vicino, se non è abituato a questa attitudine, affronta uno sforzo che normalmente non c'è in chi non fa questo lavoro. Per me che ho pretesa di dare forse è più indicato qualcuno che possa far da contenitore a questa mia esuberanza.

9 - Non è indispensabile che l'attore abbia una morale, anzi forse è addirittura auspicabile che non ce l'abbia, perché gli consente una duttilità psicologica, mentale. Però in scena deve poter dimostrare una tensione morale.

10 - Oggi lo sono tutti e il più delle volte sono più bravi di me. Tutti fanno l'attore e tutto predispone a una rinuncia. Esporsi è essenziale. In questo il sacrificio, la proposta politica, la pretesa di dare dignità a questo lavoro. Antonella Melilli

Roberta Lerici

1 - Per me è ancora una figura valida. Se uno è un bravo attore, lo diventerà da sé un mattatore. Non potrà passare di moda, perché si costruiranno sempre delle cose incentrate su di lui e ci saranno sempre delle persone che saranno subalterne a lui. Quindi si tratta dell'atteggiamento che uno ha quando va a lavorare con queste persone. Io, fin da piccola, ho cercato sempre di lavorare con dei mattatori. Carmelo Bene,



Lerici - Esistono moltissimi piccoli teatri dove gli attori lavorano gratis. Perché le compagnie non hanno i soldi per pagarli e allora o non sono pagati o restano a casa.

Proietti, Carotenuto, e da tutti loro ho cercato di imparare. Per me è ancora una figura valida.

2 - Il regista è ancora oggi molto importante, quando ovviamente è una persona creativa, che si occupa dell'attore. L'importante è che non si squalifichi per troppa presunzione, per troppo egocentrismo. Ci sono registi per i quali conta solo il lavoro verso se stessi, indipendentemente dal pubblico, dagli attori, dalle scene. Con questo tipo di persone non avrei motivo per lavorare.

3 - Gli attori, in questo momento storico e in questo anno 1995, a parte quei pochi che ancora riescono da soli a trascinare in teatro folle di persone, sono praticamente le ultime ruote del carro di una situazione culturale e politica molto più generale, che ha portato le compagnie ad avere sempre meno soldi e oneri sempre più grossi. Le produzioni sono molto diminuite proprio perché c'è una situazione pesante. Adesso a Roma si sta verificando per esempio una cosa strana, ci sono tantissimi piccoli teatri in cui gli attori lavorano sempre, costantemente gratis. E questo secondo me non è giusto. In generale l'attore dovrebbe essere più difeso, come dovrebbe essere più difesa la cultura, in Italia.

4 - Io ho una cooperativa. Non ho assolutamente nessun tipo di preferenze. Secondo me deve esistere un teatro privato, un teatro pubblico. Purché siano messi in condizione di operare. In pratica c'è tutto un meccanismo burocratico per cui alla fine chi paga sono sempre le compagnie. Per esempio, i ritardi di pagamento del ministero costano degli interessi passivi che paga la compagnia. Se la Siae non ti ricerca i borderò che sono necessari per avere anche una piccola sovvenzione, non puoi dimostrare di aver fatto lo spettacolo e ci va di mezzo la compagnia. Se ci fosse una responsabilità più equamente distribuita, le cose andrebbero meglio.

5, 6 - Secondo me, se non si dà il giusto peso alla cultura da parte del governo, dei politici ecc., non se ne esce. Riccardo Muti ha fatto molto dicendo che comunque noi non abbiamo né dollari né marchi, ma abbiamo la cultura che va salvaguardata. Io spero che lui dall'alto del suo potere, della sua fama, possa fare da traino anche per la prosa. Però la mia proposta è che si dividano le responsabilità, che ognuno paghi per gli errori che fa, per le cose che non fa. E che in futuro si sfati questo mito delle compagnie che rubano i soldi dello stato. Noi diamo lavoro alle persone, produciamo lavoro. Sicuramente ci sarà stato chi in passato, magari per agganci politici, è riuscito ad ottenere delle somme ingiustificate. Ma la situazione attuale è strutturata in modo che quello che prendi lo devi dare praticamente in toto in contributi previdenziali, altrimenti ti tagliano. Sembra che io parli dal punto di vista dell'imprenditrice, ma il problema è che l'attore da solo nulla può contro queste cose. Perché dal momento che le compagnie non hanno i soldi per pagarlo, o lavora gratis o sta a casa. Quindi che voce in capitolo può avere?

7 - In Italia, specialmente negli ultimi anni, sono state come delle carriere separate, non si sono mai intersecate. In teoria un attore dovrebbe essere in grado di farle tutte. Il problema è che noi abbiamo avuto la disgrazia del doppiaggio degli attori italiani. Io parlo del cinema. Lucide tanto, perché ci sono persone terribili, inascoltabili, salvate da bravissimi doppiatori.

8 - È tutto molto aleatorio, ognuno inventa le regole sue. Non è un lavoro in cui devi leggere uno spartito e se non lo sai, non puoi farlo. Secondo me, nella migliore delle ipotesi, uno diventa attore per passione, e questa lo porta a percorrere delle strade. Per esempio decide di fare delle scuole o di lavorare con persone che gli possono insegnare. Occorre una difesa collettiva della professionalità. La cosa più importante è che non puoi vederlo come un mestiere semplice e divertente. In realtà è una professione complessa e, prima di definirsi un attore sotto tutti i punti di vista, devi aver fatto un sacco di esperienze. C'è anche una grande presunzione, penso.

8 - Io dò una grossa importanza alla vita privata e me la sono cavata benissimo, come penso tante altre persone. Poi ci sono quelli che hanno la fidanzata della tournée e il marito o la moglie a casa. Ma farebbero la stessa cosa anche facendo il medico o qualsiasi altro lavoro. Dipende dall'attitudine della persona.

9 - La morale è la persona. È, almeno secondo me, quella che permette all'individuo di scegliere delle cose in cui crede, di non fare dei compromessi esagerati, di non avere a 20 anni un'amante di 80 perché gli può dare un posto di lavoro. Ma lo stesso problema esiste in qualsiasi altro campo.

10 - L'attore potrebbe avere un grande ruolo. Ce l'ha probabilmente, potrebbe averlo ancora di più. Io credo che ci sia una responsabilità degli attori stessi che, col fatto di essere, proprio per la precarietà del lavoro, fondamentalmente egoisti, non hanno mai avuto un sindacato forte. E dall'altra parte c'è proprio una non difesa di un lavoro che invece può essere, all'interno della società, una trasmissione di cultura anche per chi magari non ci ha mai pensato. Antonella Melilli

Franco Graziosi

1 - Il mattatore o la mattatrice, il divo o la diva, ossia «persona di grande popolarità», come spiega il dizionario, sono fuori moda. Ecco risolto il problema: oggi non esiste più l'attore «mattatore» perché la popolarità appartiene ad altre figure, altri mestieri. Tutti lo sanno. E non si torna indietro.

2 - Prima che si chiamasse regista, era «direttore» o «primattore» o comunque, persona che, grazie alla sua esperienza e attitudine, era in grado di allestire uno spettacolo. Questa persona, col tempo, ha assunto un ruolo sempre più impegnativo, in quanto punto di riferimento di scenografo, costumista, musicista e di tutto il complesso degli attori. Il regista coordina le varie componenti e dà un'impronta unitaria ad un avvenimento teatrale. È un'operazione irrinunciabile, e perciò viva il regista. Il rapporto fra attore e regista non c'è codice che lo regoli. E, per il tipo di lavoro e per la diversità dei soggetti, l'intelligente andrà bene col suo simile, così come il capace con il capace. Nelle altre situazioni ci saranno scompensi.

3 - Il mestiere dell'attore, a differenza di qualsiasi altro mestiere, non ha alternative: è nobile e ignobile. Il mestiere dell'attore comporta un così grande impegno, nel tentativo di penetrare quella che è la sfera meno sondabile, più intima e segreta dell'uomo, e richiede così tanta consapevolezza e coscienza e conoscenza, che ahimé, l'impresa è veramente ardua. Ed è, comunque,

Graziosi - Il teatro non stimola l'uomo di potere, che ha ben altra fame. Affamato resta l'attore, beffato anche da un fisco cieco e sordo. Un fisco che si fa derubare e, per rifarsi, deruba a sua volta.



importante stabilire che esiste per il teatrante un impegno morale che va assolto, e chi questo impegno manca non è utile né a se stesso né agli altri. Il teatro, in modo particolare in Italia, ha sempre vissuto tempi grami; ma questi sono più grami dei grami. La società si occupa d'altro, altri sono gli interessi; mi riferisco principalmente, è naturale, a chi fa in modo che la società volga verso altri interessi: i potenti, chi del potere fa un privilegio e non un servizio per il bene di tutti.



Il teatro non stimola il potente, che ha ben altra fame. Affamato resta l'attore (e non solo metaforicamente), beffato, ad esempio, anche (e qui andiamo nel doloroso) da un fisco cieco e sordo. Un fisco che si fa derubare e, per rifarsi, deruba.

Hanno tolto il ministero dello Spettacolo, tagliato i fondi: continuano a dire che l'inflazione è a percentuali ridicole e realmente siamo al 10% all'anno: gli attori «girano» due, tre, cinque mesi, poi il «740» dice che l'albergo e il ristorante sono «spese di rappresentanza» e non per la produzione del reddito, quindi, massimo, detrazione del 3%. Mascalzoni! E nessuno fa niente.

4 - Valutazioni o preferenze sotto quale aspetto? Artistico? Si può far bene dovunque. Economico? Per chi ha i santi in paradiso va sempre bene.

5 - Le «rifondazioni» sono di moda. Non c'è da rifondare niente: c'è da andare avanti, se è possibile. Il teatro è sempre stato in crisi: dove non c'è crisi, non c'è vita: prima che muoia il teatro, spariranno altri. L'unica operazione da fare è di rinsavire, di abbandonare quelle perversioni che, pronuba tanta critica incompetente, hanno distrutto il mestiere dell'attore. Chi vuole intendere, intenda.

6 - La incultura del potere politico ha travolto tutto: teatro e società.

7 - Non gli è rimasta che la casa di riposo.

8 - L'equilibrio esistenziale credo dipenda da una disposizione naturale, oltre che da situazioni ambientali. C'è il ricco sciagurato, e il povero che sta a galla. Certo, una casa calda è rassicurante. È un problema di tutti.

9 - La terra sconosciuta era l'unico primato che potevamo vantare. Oggi ci hanno tolto anche questo. Morale? Quale? Di chi? Scherziamo! Siamo rimasti gli unici, quasi, a meritare una sepoltura cristiana!

10 - È un individuo che guarda smarrito quello che accade attorno a lui. Le vicende del mondo lo hanno confinato in una «piccionaia», come si diceva una volta, a contemplare perplesso le esibizioni di attori mediocri alle prese con squallidi copioni.

Monica Guerritore

1 - Io penso che in teatro il mattatore sia una figura scomparsa. Perché lo spettacolo non è più al servizio di una persona che declama e che interpreta solo alcuni pezzi, come era una volta, quando dell'*Amleto* si facevano solo i monologhi e del *Re Lear* si tagliavano intere scene. Con l'avvento del teatro di regia il testo rappresenta il mondo, il palcoscenico è un mondo e dentro di esso agiscono vari personaggi che sono lo specchio di quello che siamo noi, dell'umanità. E quindi all'interno di questa visione del teatro come mondo, come luogo poetico che rappresenta l'universo, non esiste più la figura del mattatore. Esistono degli attori che comunicano più di altri, delle persone, secondo me, che hanno in più, rispetto agli altri, non una particolare tecnica o una particolare bellezza, ma una comunicazione sensuale col pubblico più forte degli altri, un'attrazione reciproca che diventa un legame in cui il pubblico rimane impigliato.

2 - È una figura molto importante. L'avvento del teatro di regia ha cambiato il modo di leg-

RITRATTO DI GIOVANE ATTRICE VINCITRICE A MONTEGROTTO



Rosa Leo Servidio, ventiquattro anni, napoletana di nascita e milanese di adozione, si è diplomata all'Accademia dei Filodrammatici nel 1992. Nel giugno 1995 ha vinto il Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme e durante questa stagione ha recitato nel goldoniano *Un amor tra cani e gatti ovvero l'Arcadia in Brenta* prodotto dal Teatro Filodrammatici di Milano.

HYSTRIO - Che significato ha avuto l'esperienza di Montegrotto?

LEO SERVIDIO - Montegrotto è un'occasione importante per chi vuole cominciare, dà l'opportunità di misurarsi davanti a una giuria di addetti ai lavori. Ero diplomata da un anno come migliore allieva del mio corso, mi sono detta «ci provo», era una sfida con me stessa. Ricordo che, salendo i gradini che mi portavano al palco, mi sembrava di andare al patibolo e allo stesso tempo ero consapevole dell'importanza del momento. Ricordo con emozione il momento della proclamazione del vincitore.

H. - Dal momento del diploma all'Accademia ad oggi sono passati quasi due anni: che cosa ha fatto nel frattempo?

L. S. - I migliori diplomati di ogni anno vengono chiamati dal Teatro Filodrammatici per le recite scolastiche che si tengono in autunno. Sono stati spettacoli importanti, una palestra d'esperienza. Successivamente ho lavorato con Claudia Emanuela Coppola come assistente alla regia per *Il maestro e Margherita*, poi c'è stato Montegrotto. L'estate scorsa ho recitato per il Teatro della Tosse: questo mi è servito - oltre ad essere la mia prima esperienza di «vita fuori casa» - a raggiungere le cento giornate lavorative e quindi un aumento di stipendio da 61.100 lire lorde come allieva attrice a 75.000 lire lorde come attrice professionista. In marzo ho terminato le repliche di *Un amor tra cani e gatti ovvero l'Arcadia in Brenta* di Goldoni: la mia prima esperienza da professionista. Non recitavo da diversi mesi e mi sentivo un po' arrugginita: un attore dovrebbe lavorare in modo il più possibile continuativo, è importante andare in scena tutte le sere perché ogni sera lo spettacolo è diverso. È stato fondamentale recitare con attori che hanno alle spalle anni di palcoscenico: ti permette di imparare e ti senti caricato per essere alla loro altezza.

H. - Ostacoli e difficoltà incontrati in questi due anni?

L. S. - La cosa che più mi infastidisce è non sapere se, dove e quando ci sono provini. Per fare questo mestiere il percorso è difficile: se hai fortuna e prendi subito la via giusta lavori, altrimenti ti devi arrabattare tra doppiaggio, ma anche lì siamo in tanti, pubblicità e altro.

H. - Progetti futuri?

L. S. - La prossima primavera, sempre al Teatro Filodrammatici di Milano nell'ambito della rassegna «Ricambi originali», reciterò in *Virginia e le onde* da un testo della Woolf, per la regia di Claudia Emanuela Coppola. Spero poi in una ripresa della pièce goldoniana per la prossima stagione. *Claudia Cannella*



Guerritore - Il guaio è che si insegue sempre il gusto più basso, il gradimento delle persone che hanno un livello culturale infimo. Perché siamo governati da persone che sono culturalmente ignoranti.

gere il testo e il regista è l'autore vero dello spettacolo. Le scenografie, i costumi, tutto è diretto da lui. Perché è colui che legge il testo in un certo modo, e il testo cambia a seconda di come il regista lo mette in scena. Per cui è lui il vero demiurgo, il vero drammaturgo.

3 - Io trovo che l'attore sia una figura estremamente nobile ma che purtroppo si è via via svilito, si è reso una figura così squallida, che fa pena vederlo. Non ha saputo rivendicare al proprio ruolo l'importanza fondamentale di parlare al cuore delle persone, senza mediazioni di sorta. L'attore, il teatro e la comunicazione delle opere d'arte sono fondamentali nella società. Trovo che l'attore, soprattutto di teatro e di un certo tipo di cinema, sia una figura socialmente utile e rilevante. Ma ne hanno fatto qualcosa da mettere sotto i piedi. Così gli attori hanno accettato di doppiare, di prestare parte della loro arte ad altri attori, sono andati a fare i valletti, i presentatori, i cantanti, qualsiasi nefandezza. Penso che ciò sia molto triste. Io mi sforzo di non fare niente di cui debbo vergognarmi, e sono molto fiera di quello che faccio. Per quanto riguarda la formazione, ci vorrebbe una critica più obbiettiva che dica francamente chi può fare questo mestiere, chi non può farlo, chi comunica e chi no. Poi, non so, ci vorrebbe una scuola. Ma c'è anche la possibilità di cominciare col pranzo è servito e imparare, proporsi come sostituta e seguire le compagnie, insomma ci sono vari modi. Certo, si impara in palcoscenico.

4 - Nessuna valutazione, né preferenze. Il teatro si può far bene in cooperativa, allo stabile, nelle compagnie private. Non è il luogo e non è la ragione sociale che fa un buon teatro. Lo fanno quelli che ci lavorano dentro.

5 - Certo il teatro non porta voti, non porta soldi, non porta marketing. È qualcosa di superfluo. È, come dice Oscar Wilde, a volte datemi il superfluo che rinunciò al necessario. Dovrebbe essere più protetto perché è una forma d'arte che si tramanda nei secoli, ed è l'unica in cui sei solo, senza mediazioni. Mentre la televisione, il cinema, si avvalgono della tecnica. Io penso che il teatro sia

estremamente formativo. È un nutrimento dell'anima, non è un nutrimento di pane, pasta e merendine. Per questo penso che non morirà mai.

6 - Non ho idea di come sia cambiato lo statuto degli attori. Non saprei cosa dire.

7 - Mah, tutto può essere utile, se fatto bene. Si può fare buona televisione, una buona cosa alla radio, si può fare del buon teatro e del buon cinema. Il guaio è che si insegue sempre il gusto più basso, il gradimento delle persone che hanno un livello culturale infimo. Purtroppo. Perché siamo governati da persone che sono culturalmente ignoranti. Ci vorrebbe un ministero della cultura con un uomo colto, intelligente, curioso e vitale, come è stato Jack Lange in Francia.

8 - Ci sono molte difficoltà, perché purtroppo dobbiamo girare come delle trottole, si cambia città ogni settimana, è molto faticoso. Da una parte fa piacere, dall'altra. Il lunedì abbiamo un giorno di riposo e quel giorno ci si scapicolla a casa.

9 - Penso che adesso dentro le mura dei cimiteri ci sarebbero solo gli attori. Gli altri sarebbero tutti fuori. È rimasta secondo me la figura più morale che c'è, in assoluto. Tutto il rischio è scritto sulla sua faccia. Ogni spettacolo potrebbe essere l'ultimo. Non si timbra il cartellino. Non si può dire: oggi non vado. È un mestiere faticosissimo che bisogna veramente fare per grande vocazione. È ha una morale, quella di pensare di essere un tramite, di carne e di sangue, con figure del tempo passato che riguardano tutti noi e che sono state inventate, scritte, elaborate da grandi poeti, per parlare agli uomini di oggi. Senza l'attore questa trasmissione di opere d'arte non sarebbe possibile.

10 - È un emarginato, un nobile emarginato. Lo vedo come una figura nobile, aristocratica, ma un po' lontano da tutto. *Antonella Melilli*



Gabriele Lavia

1 - Il mattatore non esiste più e questo è, da un certo punto di vista, un bene. In Italia la cultura teatrale è molto indietro, non è come in Francia, in Germania e nemmeno come in Sudamerica, dove il teatro a differenza di qua, non è ancora morto e non ruota attorno al televisore. Nel nostro paese l'attenzione si è spostata con molto ritardo dall'interprete mattatore. Il teatro è un'arte collettiva dove la recitazione è uno dei codici, uno dei linguaggi, il più importante, del teatro quando si impone come arte spaziale. Naturalmente in questo paese gli spettatori non l'hanno recepito come un

fatto culturale. Hanno sempre visto il teatro come un insieme di attori che fanno finta di essere qualcun altro. Tra questi ci deve essere uno che primeggia: una volta era il grande attore di teatro, poi è stato l'attore che faceva anche il cinema e adesso

Lavia - L'attore è una persona che sente la necessità di raccontarsi agli altri. Se uno non è un artista, per tutta la vita reciterà soltanto una parte. Se è artista qualche volta riuscirà a essere se stesso.

è un presentatore che fa il talk show. Questa è la realtà tragica del nostro paese.

2 - Il regista ha cercato di mettere ordine: ci può essere un buon regista, un finto regista, questo è altro discorso. Però anche qui, il problema si è sbilanciato. Mentre prima il mattatore era l'attore, nell'ultimo scorcio della nostra storia, il mattatore è diventato il regista. Cos'era meglio, cos'era peggio? Un giusto equilibrio sarebbe la cosa migliore. Ma purtroppo non siamo riusciti a ottenerlo. Perché ormai il teatro che interessa la gente è il teatro che viene fatto dai presentatori televisivi. Delle vere porcherie. Non è che la gente non abbia la possibilità di scegliere, è che è più facile non scegliere. Come diceva Sartre, ogni scelta comporta l'angoscia. La vita è la *choix impossible*, la scelta impossibile. Ora la gente preferisce non vivere, ma vegetare.

3 - In questo paese ci sono troppe persone che fanno gli attori, e sappiamo perfettamente che poi in realtà gli attori veri sono pochissimi, non arrivano al centinaio. Però sono retribuiti malissimo, perché c'è un sistema fiscale che non consente di scalare le spese effettive che un attore deve sostenere per produrre il suo reddito. È tutto lì il problema. Parlo dell'attore di teatro, non dell'attore di cinema, che è un'altra cosa. In questo paese chiunque può fare l'attore di cinema o di televisione. In teatro non ci sono più attrici belle. I ragazzi belli fanno gli indossatori, le belle fanno le indossatrici o le star televisive, le vallette. Perché devono fare il teatro? L'attore italiano di teatro vive poveramente.

4 - Non esiste teatro privato in Italia, perché tutto il teatro è sovvenzionato dallo Stato. Non mi pare che esista un produttore italiano che abbia tirato fuori dei soldi di tasca propria, ha solo utilizzato i soldi del ministero. Poi c'è un teatro che si chiama pubblico, che è semplicemente come quello privato. Che però prende molti più soldi, ha delle strutture molto più complesse. Quasi tutti i soldi se ne vanno per pagare la struttura piuttosto che gli spettacoli. Poi ci sono dei pazzi come me che fanno un teatro che ha una vocazione, diciamo così, pubblica e che però si chiama teatro privato e fa le cose al meglio che può, con grandissimi sacrifici. Ma io non mi sento parente di questi altri giannizzeri che fanno il teatro privato, quello che si chiama il teatro leggero o d'evazione. Ritengo che sia una delle cause della rovina del teatro italiano, lo faccio cose che hanno bisogno del pensiero, di una coscienza libera, della partecipazione attiva del pubblico.

5 - È evidente che questo tipo di teatro è morto, non funziona più. Anche il pubblico è sempre meno, restano degli appassionati che vanno a vedere qualcosa che ha il sapore del museo. Al contrario, penso che il teatro in sé e per sé non morirà mai. Non so come si manifesterà in futuro il bisogno di



teatro dell'uomo. Forse per apprezzare le cose bisogna sentirne la mancanza. C'è stato un periodo in Inghilterra in cui i teatri erano chiusi, però mai come in quel periodo si è fatto teatro. Quindi, chi lo sa, forse ci vorrà qualcuno che chiuda il teatro, così cominceremo a pensare seriamente a farlo.

6 - È molto semplice. L'attore e lo spettatore, che sono le due figure indispensabili per fare teatro, sono spariti. Prendiamo una qualunque circolare ministeriale: si parla di società, di repliche, di borderò, di enti, ma dell'attore non si parla.

7 - L'attore di teatro non fa né cinema, né televisione. E non fa neanche doppiaggio. Non ha il tempo, non può far nulla, neanche la radio. Chi fa la radio e fa il doppiaggio vuol dire che non fa teatro o lo fa saltuariamente. L'attore di teatro può fare solo il teatro.

8 - Non è difficile per un attore, è difficile per un essere umano avere una famiglia. Un attore ha delle complicazioni perché, nel teatro che si fa in questo paese, non sta mai in casa. È una cosa molto faticosa.

9 - Noi viviamo un'epoca molto complessa, è difficile dire qual è la morale e che cos'è una morale. Rispetto a chi, rispetto a cosa. La morale e la cultura sono la stessa cosa. Forse l'unico comandamento è il rispetto dell'altro, capire che tutti siamo «l'altro».

10 - Non so, posso parlare di me. L'attore è una persona che sente la necessità di raccontarsi agli altri. In genere la spinta profonda è una difficoltà di rapporto diretto con gli altri, che trova la sua mediazione nella finzione del teatro. Se uno non è un artista, per tutta la vita reciterà soltanto una parte. Se è un artista qualche volta riuscirà ad essere se stesso. *Antonella Melilli*



Sara Bertelà

1 - Esiste ancora. Il termine mattatore viene dallo spagnolo «matador», il torero; se si vuol fare un paragone con la corrida, il buon torero sa che per avere il trionfo finale deve essere circondato da buoni banderilleros, picadores e portaspade. Se qualcuno di loro sbaglia il tempo, o un movimento, intralcia il lavoro del mattatore e degli altri. Dunque, considerato che forse ci sono ancora dei mattatori, dovrebbero sapersi circondare di

Bertelà - *Il teatro è come una corsa a staffetta. Oggi il meccanismo s'è inceppato: chi ha in mano il testimone non vuole più passarlo. Il gioco s'è fermato e i tifosi si guardano perplessi.*

altri buoni attori. Come lo spettacolo della corrida, così anche a teatro il risultato finale sarà migliore se c'è voglia di stare insieme valorizzando il lavoro di ciascuno, non focalizzando l'interesse su un solo protagonista.

2 - Pensando a uno spettacolo come ad una partita di pallone, in cui i ruoli sono più equilibrati fra loro che non in una corrida, il massimo, per me, è che un regista sia come un buon allenatore: che riesca a far condividere a tutta la «squadra» lo stesso spirito ed abbia una strategia d'azione. In un gruppo di viaggiatori dovrebbe essere il capo-esploratore, quello che conosce meglio il territorio da esplorare e che quindi può facilitare il cammino degli altri, guidandoli. Il regista dovrebbe soprattutto creare un linguaggio comune con i suoi attori: trovare lo stile di uno spettacolo insieme a loro, durante le prove. Questo è il metodo che preferisco io. Il regista demiurgo è semplicemente un altro tipo di esperienza.

3 - È difficile rispondere a tutto: ci vorrebbe troppo tempo. Certo non si diventa ricchi facendo l'attore di teatro, ma forse il parametro per capire se si rientra in questa categoria è riuscire a mantenersi con il proprio lavoro. Voglio dire che ci sono sempre più aspiranti attori e molti sono perennemente frustrati. Mi rendo conto che possa sembrare cinico dirlo ma, forse, chi vuol fare questo mestiere dovrebbe darsi come primo traguardo la sopravvivenza. Ci sarebbe una specie di sana selezione naturale. Comunque non si diventa attori: lo si è, e basta. Per affermarlo al mondo bisogna volerlo sino al midollo e ancora più dentro.

4 - Teatro privato, e Stabili, e Cooperative, purché non si debba essere costretti a fare le palline da flipper. Il sogno è quello di un teatro-casa o anche un teatro-carovana, che però duri almeno qualche anno. Magari i teatri stabili italiani assomigliassero a quelli tedeschi! Magari si potesse andare in teatro in bicicletta o a piedi e passarci almeno mezza giornata per dedicarsi a camminare sul filo o ad imparare il salto mortale o qualunque altra cosa che abbia come fine uno spettacolo! Ecco, ritorniamo alla terza domanda: miseria è la dispersione di energia alla ricerca di una dimora teatrale; nobiltà è mantenere dentro di sé la propria unicità, e non svenderla.

5 - Fine mai. Anche se una bomba incendiava tutti i teatri del mondo ci sarebbe qualcuno in una piazza con la voglia di raccontare «La storia del teatro bruciato», e così via. Crisi sì. O meglio impaludamento generale che influisce anche sul teatro. Pensando al teatro come ad una staffetta, è come se il meccanismo si fosse inceppato: i detentori dei vari testimoni non vogliono più passarlo. Il gioco si è fermato e anche i tifosi si guardano perplessi. Sorridono, applaudono ma non urlano. Bisogna strappare di mano il testimone e, forse, anche il pubblico saprà urlare e tifare.

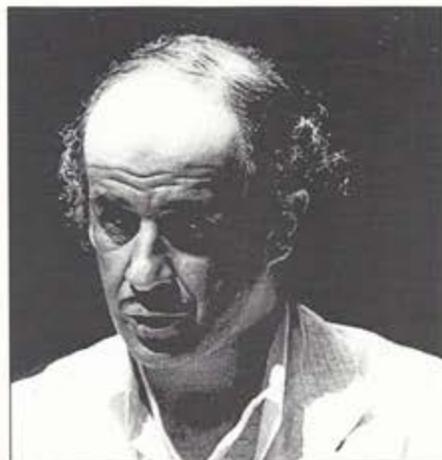
6 - Vita e teatro: due amanti inseparabili anche oggi, ma attualmente c'è troppa mescolanza tra potere politico e arte. Ci vorrebbero più artisti con potere decisionale e meno politicanti con progetti artistici.

7 - Approvo il doppiaggio solo nei cartoni animati dove la voce non appartiene a un corpo ma a una figura immaginaria di carta. Il doppiaggio ha viziato il pubblico ed è assurdo non poter scegliere di vedere un film doppiato o in originale. Quanto al cinema, ho fatto solo un film interessante. Mi sono divertito moltissimo. Ricordo quel periodo come uno dei più stimolanti della mia vita. Spero che mi ricapiti presto! È difficile conciliare teatro e cinema in Italia, tutti lo sappiamo, tutti ne soffriamo, ma non voglio finire nei soliti luoghi comuni.

8 - Non so se è possibile raggiungere un equilibrio esistenziale. Non credo che si trovi nella famiglia, anche se può capitare, ma conosco solo famiglie squilibrate. Comunque preferisco il mare ai laghi.

9 - Ogni attore seppellito in terra sconscrata aveva sicuramente una sua morale, diversa, dagli altri suoi compagni di «ventura» e, a mio avviso, migliore di quelli che imposero questa discriminante regola. Se essere attore è stare dalla parte del torto, allora abbasso la ragione.

10 - Un pifferaio magico in competizione con il frastuono. *Anna Luisa Marré*



Toni Servillo

1 - No. Mi sembra di no. A me in particolare non ha mai interessato la figura del mattatore che mi pare un po' costruita fuori dai meccanismi del teatro, non «dentro». Esistono delle forti personalità, sicuramente, che fanno benissimo al teatro, però saluto con soddisfazione il fatto che il termine «mattatore» o la pratica del divismo sia qualcosa che ci siamo lasciati alle spalle. Col teatro, quello che interessa a me, il divismo c'entra poco. Forse il divismo riguarda di più il cinema: un cinema molto popolare, con attori che fanno sognare...

2 - Non m'interessa il regista demiurgo, quello cioè che viene a priori con una sua idea di regia e la impone alla compagnia senza metodo, senza rigore, senza approfondimento. Riconosco che la regia critica sorta nel dopoguerra abbia svolto un ruolo importante per svegliare il teatro, per la

Servillo - *Per rifondare il teatro bisognerebbe anzitutto trovare delle «case» per quegli artisti che ancora non le hanno.*

Realizzare dei teatri di ricerca sovvenzionati dai Comuni e gestiti da personalità rappresentative nel territorio.

riscoperta di certi testi, per l'invenzione di nuove drammaturgie. Non sono per il regista demiurgo ma per il regista che è «leader» all'interno di un gruppo di attori e che con questi applica un metodo e un criterio di lavoro coerente nell'affrontare uno spettacolo o, più in generale, un percorso.

3 - Credo molto alla formazione di un attore che possa svolgersi accanto a forti personalità che organizzano, nel tempo, incontri, stage, laboratori: secondo me, infatti, se un ragazzo ha talento, questo può emergere maggiormente dall'incontro con una forte personalità che non dalla rigidità di una struttura che, in qualche modo, burocratizza l'energia dell'attore. Per quanto riguarda la mia esperienza professionale io nasco come autodidatta all'interno di un gruppo e la mia formazione è tutta legata al gruppo. Del resto in Italia il fenomeno dei gruppi di teatro di ricerca è riconosciuto, forte, importante. Sono pienamente convinto della sua validità perché si basa sul confronto continuo con altre persone che credono in questo lavoro. Ciò non significa che io sia contrario alle scuole. Nella confusione che c'è oggi intorno al lavoro dell'attore,

possono comunque offrire un indirizzo. La condizione dell'attore è molto infelice in questo momento. Soprattutto il teatro d'arte soffre di una grande mancanza di pubblicità da parte dei media, mancanza di incoraggiamento anche da parte, per esempio, delle scuole, dell'università. Non educando il pubblico giovanile al teatro questo rischia di non essere più un fenomeno aggregativo. Le istituzioni dovrebbero creare, invece, soprattutto nelle grandi città, delle isole di riferimento che facciano tornare il teatro ad essere un fenomeno aggregativo. Non è una condizione da bohemienne, quella dell'attore, anche se molti fanno questo mestiere a costo di grandi sacrifici. Fare teatro con criteri di coerenza, rigore, approfondimento e ricerca costa, infatti, un grosso sacrificio. Ma conferisce al lavoro dell'attore un valore morale.

4 - Io credo profondamente in un teatro di gruppo - privato o pubblico che sia - che comunichi una coerenza e una chiarezza di progetto, di idea, intorno al teatro e al lavoro dell'attore. Non mi interessa il teatro privato come semplice intrattenimento o come formula commerciale. Esiste, deve avere una sua sfera, ma non credo che li debbano piovere i maggiori contributi da parte dello Stato. Credo anzi che lo Stato debba impegnarsi in maniera più forte e più evidente dove riconosce un teatro d'arte.

5 - I segnali, certo, fanno pensare a prospettive pessimistiche. Io ritengo sia importante, per il teatro d'arte, che si vengano a costituire dei centri di scambio, specialmente nelle grandi metropoli, perché queste possono diventare una grossa cassa di risonanza. Il decentramento attuale degli spettacoli di ricerca comporta un grande

spreco di denaro e dispersione delle forze. Per rifondare il teatro bisognerebbe, innanzitutto, trovare delle «case» per quegli artisti che ancora non le hanno: luoghi, quindi teatri sovvenzionati dai comuni, in cui si concentri il lavoro di alcuni artisti particolarmente rappresentativi di quel determinato territorio. Questi ultimi dovrebbero gestire direttamente le sale e favorire lo scambio con le esperienze di altre città: «Teatri stabili di ricerca», dunque.

6 - Oggi la capacità di incidere sulla gente è proporzionale al pubblico che sceglie di andare a teatro, quindi molto limitata.

7 - Per me l'attore di teatro trova la sua realizzazione piena solo a teatro. Trovo molto interessante il fenomeno per cui, in questi ultimi anni, i registi del cinema italiano indipendente - o con indipendenza produttiva - si rivolgono ad attori di teatro per fare cinema. Credo che rappresenti uno scambio molto proficuo. Sul doppiaggio non ho nulla da dire perché non ho alcuna esperienza in proposito.

8 - Non esiste un equilibrio esistenziale nella vita dell'attore. L'attore convive con un disordine interiore che cerca di governare giorno per giorno... ma rimane un disordine.

9 - L'attore ha una morale che si esprime nel suo impegno, nel far leggere al pubblico la coerenza della sua scelta. Il suo stesso modo di lavorare, di esprimersi implica una posizione morale. Qualsiasi atto pubblico è per me un atto morale e quello dell'attore, in particolare, si traduce in impegno civile e nella creazione di strutture in cui raccogliere il consenso, favorire il dibattito.

10 - Mi piace pensare che sia un uomo che comunica a 360 gradi un'idea di libertà.
Anna Luisa Marre

TEATRO IN EUROPA

Numero 13 Speciale sulla legislazione teatrale in Europa

Rivista quadrimestrale
Direttore Giorgio Strehler

Alcune
Anna De Santis
Renzi I. Jorret
Rosa
Sonia Keller
Cappia
Cassia
Carminati
Cecilia Giannini
Sandra Giannini
Daghi

Domenichini
Amint
Pilla
Cello
García Pardo
Joly
Liliana Moss
Hava
Palmer
Pera Casarilla
Pera

Rodríguez Iglesias
Pascual López
Rancetti
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort
Lacort

TEATRO IN EUROPA



Per una cultura teatrale europea

Questo numero e gli arretrati possono essere richiesti al Piccolo Teatro di Milano, via Rovello 2, 20121 Milano, tel.02/72.333.240

NUMERI PUBBLICATI

- 1 Quarant'anni del Piccolo
- 2 L'opera lirica
- 3 Letteratura e scena: passaggi non solo viennesi
- 4 Identikit dell'attore italiano
- 5 Rivoluzione e rappresentazione
- 6 I grandi dimenticati classici italiani e repertorio
- 7 Teatrodanza
- 8/9 Faust: l'avventura di un dubbio
- 10 TV: i pollici del teatro
- 11/12 Teatro latinoamericano
- 13 Siquario a norma di legge



TEATRO ARGENTINA
dal 9 aprile al 28 aprile 1996

ZIO VANJA

di Anton Čechov

traduzione di Milli Martinelli e Peter Stein

personaggi ed interpreti

Serebrjacòv Aleksàndr Vladimirovič RENZO GIOVAMPIETRO
professore in pensione

Elèna Andrèevna MADDALENA CRIPPA
sua moglie, ventisette anni

Sòfia Aleksàndrovna (Sonja) ELISABETTA POZZI
sua figlia di primo letto

Vojnìtskaja Marija Vasileevna TANIA ROCCHETTA
*vedova di un consigliere segreto,
madre della prima moglie del professore*

Vojnìtskij Ivàn Petròvič ROBERTO HERLITZKA
suo figlio

Astrov Michail Lvòvič REMO GIRONE
medico

Telègin Ilija Iliič MICHELE DE MARCHI
proprietario terriero caduto in povertà

Marina BIANCA SOLLAZZO
vecchia bambinaia

Un operaio GIOVANNI FOCHI

regia PETER STEIN

scene FERDINAND WÖGERBAUER

costumi MOIDELE BICKEL

costumista collaboratore ANNE MARIE HEINREICH

luci CLAUDIO COLORETTI

suono FRANCO VISIOLI

trucco KUNO SCHLEGELMILCH

Venerdì 12 aprile ore 15,30 - Teatro Argentina

INCONTRO CON PETER STEIN

in collaborazione con Goethe Institut

(ingresso libero)

per informazioni e vendita:

Botteghino Teatro Argentina tel. 6880.4601/2



ADDIO A DI LUCIA



ANDRÉE PER ROSA, ROSA PER ANDRÉE

Un incontro e un sodalizio nel ricordo della direttrice del Franco Parenti. Degna, forte e semplice anche nella sua ultima interpretazione davanti alla morte.

ANDRÉE RUTH SHAMMAH

grande, dolce, tenera, originale, elegante, sicura, distaccata e segreta, non rivelò mai la sua paura.

In tutti questi anni, davanti a nessuna spericolatezza Rosa ha lasciato trasparire i suoi timori. Poteva recitare in piedi sul tavolo della sala-riunioni del *Corriere della Sera* il *Deserto dei tartari* di Buzzati (studiava a memoria pagine e pagine di letteratura anche solo per una recita) davanti alla direzione del giornale riunita per ascoltarla, senza fare capire a nessuno la sua agitazione. Si concentrava. Tra i copioni che aveva portato con sé il giorno del nostro incontro c'era la *Medea* di Grillparzer, anzi per l'esattezza mi consegnò la trilogia: (Rosa non prendeva scorciatoie), c'era *Emilia Galotti* di Lessing, c'era *Pentesilea* di Kleist. Quella stagione, la prima stagione che facevo senza Parenti, annunciavi *Pentesilea* per lei, con lei. Ma fu anche l'unico testo importante inserito in una programmazione, diciamo tradizionale, che io feci per lei. Di questo so che Rosa ha sofferto. Mi sembrava più stimolante usare le sue qualità incredibili in progetti strani: usar il suo coraggio e la sua grande generosità. Inventai per lei un percorso negli atelier dei pittori, inventammo recite per un solo spettatore usando testi che lei amava, la Ortese, Handke, la biografia di una puttana sarda. Mi divertivo molto con lei davvero. Grazie Rosa per come ti sei lasciata usare da me fino all'ultimo esperimento, quando hai accettato di reggere un confronto quasi impossibile con un'attrice cinese (1). E scusami, te lo dico con le lacrime agli occhi, se ho lasciato passare il tempo rinviando i grandi ruoli, le grandi interpretazioni che tu in cuor tuo aspettavi di fare con me. Purtroppo ora è troppo tardi.

(1) Lo spettacolo, l'ultimo spettacolo che Rosa Di Lucia ha interpretato - se si esclude la lettura fatta al Franco Parenti di Tentazione nel convento, di Giovanni Testori, la sua serata d'addio - si chiamava La soglia magica: in punta di piedi, con i suoi piccoli piedi, lei è passata dall'altra parte.

Recitava Ritzos a Milano nel piccolo spazio Sipario. La vidi lì per la prima volta pochi mesi dopo la morte di Franco Parenti e ricordo esattamente che pensai: a Franco sarebbe davvero piaciuta quella voce - quella dizione perfetta, intelligente, martellante (sì, esiste una dizione intelligente) tutta tesa alla comunicazione delle parole nella loro bellezza. Chiesi a Rosa, quella sera stessa, d'incontrarla. Volevo capire quali progetti avesse e quali potevamo fare insieme al Pier Lombardo. Venne a trovarmi d'estate, stupenda con quella massa di capelli neri (l'ultima volta che la vidi, quei meravigliosi capelli le cure glieli avevano bruciati tutti, lei dolcissima mi fece notare come era «fortunata» perché qualcuno le era rimasto intorno al viso): una vera e propria esplosione di capelli sopra un vestitino a fiori, da ragazzina. Notai che aveva dei piedi piccoli ma degli occhi... quando guardavano dentro ai miei non mi mettevano a mio agio, anzi creavano una comunicazione di un'intensità a volte insostenibile. Era carica di copioni: «Questi», mi disse, «sono i testi che io vorrei fare», e dopo una pausa aggiunse «e che farò». Queste sicurezze di Rosa quanto mistero contengono oggi per me: il bisogno di sembrare sicura, fino alla fine. Mi ha sempre sbalordito la sua capacità di concentrarsi solo sulla parte positiva, vincente.

Con la malattia aveva ingaggiato una lotta da cui era esclusa la possibilità di perdere. Aveva scelto *quel* modo di andarsene e ci è riuscita come aveva deciso, concentrandosi. Sì, diceva così: «mi devo concentrare»; per la sua ultima grande interpretazione, degna, forte, semplice,

In questa pagina, un intenso primo piano di Rosa Di Lucia, la giovane attrice prematuramente scomparsa, che aveva a lungo lavorato al Teatro Franco Parenti di Milano interpretando, tra l'altro, «Pentesilea» di Kleist, «Il deserto dei tartari» di Buzzati, Ritzos e Testori.



RILEGGERE LO SCRITTORE

JOPPOLO O IL DESTINO DI UNA AVANGUARDIA

La scena italiana ha a disposizione, ripubblicata, la drammaturgia in parte inedita di un autore vulcanico e discontinuo troppo presto dimenticato.

VINCENZO BONAVENTURA

«Beniamino Joppolo simboleggia il destino dell'avanguardia italiana, a cui le circostanze storiche e di fatto hanno impedito di realizzare il proprio compito». Così Vito Pandolfi introduceva nella sua *Storia universale del teatro drammatico* le pagine dedicate allo scrittore siciliano, nato a Patti (ma originario di Sinagra, sempre in provincia di Messina) nel 1910 e morto a Parigi nel 1963.

Un giudizio da sottoscrivere anche perché Pandolfi non è un laudatore ad ogni costo dell'opera di Joppolo, anzi ne sa cogliere assieme ai pregi i non pochi difetti: la sua frase però mette in evidenza il nodo più incredibile del «caso Joppolo»: il disinteresse cui fu condannata in Italia la sua produzione letteraria, non soltanto teatrale. Anche la sua attività pittorica, che dopo la iniziale adesione a «Corrente» lo portò a fondare il Movimento Spaziale insieme con Lucio Fontana, non ha mai avuto del resto un adeguato e convinto riconoscimento. Dimenticanze favorite dal volontario esilio dello scrittore a Parigi, cominciato nel 1954, e dal suo carattere tutt'altro che accomodante. Il voltafaccia che Paolo Grassi (e con lui Giorgio Strehler) riservò a Joppolo nel 1943, emarginandolo dal gruppo che avrebbe poi fondato il Piccolo Teatro di Milano, dopo averlo prima glorificato all'eccesso e considerato un caposcuola per il rinnovato teatro italiano che doveva venir fuori alla fine della guerra, rimane ancora oggi un fatto oscuro sui cui particolari ambedue i protagonisti preferivano glissare. Eppure è il momento chiave della vita artistica di Joppolo, quello che da scrittore di consacrato successo lo fece precipitare in un anonimato elitario, che mal si conciliava con la sua complessa e variegata personalità. Fatto sta che da quel momento si verifica un contrasto, che non è difficile immaginare molto sofferto, tra una continuità creativa esemplare (scrive Pandolfi «Joppolo nonostante la sordità del mondo a cui si rivolgeva, non ha mai supposto di lavorare, assurdamamente, per sfida») e un riscontro pubblico salutare, culminato nei film che Jean-Luc Godard trasse nel 1962 dal dramma *I*

Carabinieri, scritto e rappresentato nel 1945.

A offrire l'opportunità di rimediare su Joppolo autore drammatico è stata recentemente l'Editrice Pungitopo con la pubblicazione del primo volume del *Teatro* con una introduzione di Natale Tedesco. Volume in cui sono compresi testi scritti tra il 1941 e il 1945, di cui alcuni inediti, altri abbastanza noti come il già citato *I Carabinieri* o come *L'ultima stazione* e *Il cammino*. Sono testi assai interessanti perché inconsueti rispetto alla propria contemporaneità e in cui non può sfuggire, sia pure insieme con gli stretti collegamenti con l'espressionismo, in più occasioni e in più sedi sottolineati giustamente da Tedesco, un'anticipazione, attraverso modi surrealisti, di quello che solo qualche anno più tardi sarebbe stato etichettato come teatro dell'assurdo. C'è, evidente, un'ansia di ricerca, il desiderio di percorrere nuove vie, anche pagando debiti più o meno evidenti e spesso sottolineati con Rosso di San Secondo soprattutto, con lo stesso Pirandello, con Vittorini o ancora con Wilder che con la sua *Piccola città* aveva dato una scossa alla scena italiana obnubilata dal fascismo.

Oltre il naturalismo

Può valere la pena citare una frase rivelatrice di Joppolo: «La differenza tra realtà e verità consiste nel fatto che la realtà è infinita e va dall'oggetto al pensiero più incorporato, dalla pietra a Dio e al puro gesto della mente, in continuo divenire, mentre la verità è la contingenza di un fatto squallido, fisico, entro i limiti precisi di spazio e di tempo». Infatti, una delle caratteristiche più singolari della scrittura di Joppolo, così diversa dagli autori a lui contemporanei, è il continuo tentativo di dare visualizzazione all'incorporeo, di mettere su carta per farla vivere teatralmente l'idea in senso lato, di piegare l'astratto alla realtà scenica. E, quindi, di superare il concetto di astratto per farlo rientrare a pieno diritto in quella sua «realtà» onnicomprensiva non tanto rispetto alle azioni dell'uomo ma piuttosto rispetto al cammino della sua



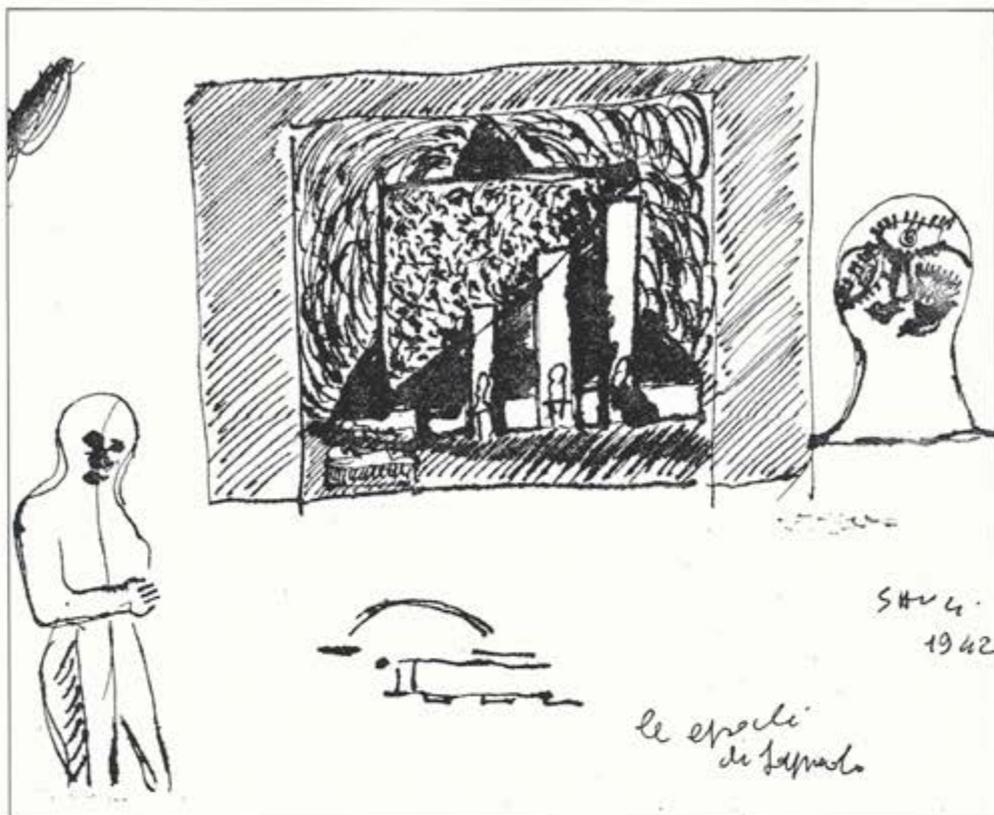
mente. Di qui l'uso continuo e significativo di metafore sinestetiche, che invece di confondere tra loro i cinque sensi del corpo, ingresso privilegiato dell'attività della mente (o, volendo, dell'anima), funzionano da singolare e dirompente effetto moltiplicatore.

Lo sforzo di Joppolo è dunque rivolto ad una zona intermedia, una sorta di «trascendenza umana» o «autotrascendenza», come è singolarmente dimostrato nei *Due paesi*, dove ai protagonisti accade di ritrovarsi in un luogo, nel quale è impossibile morire, uccidere, odiare, amare, dove insomma manca l'umanità dei sentimenti e dal quale, finché rimane coscienza, si può solo desiderare di evadere anche con la consapevolezza di andare a riscoprire il male e il dolore.

Il linguaggio che conseguentemente adotta Joppolo in questa sua ricerca coerente non ha dunque nessuna impronta naturalistica e si eleva in proporzione al cammino spirituale che il personaggio percorre. Il che non è sempre teatralmente apprezzabile o facilmente rappresentabile.

I testi successivi segnano un cambiamento nel desiderio di sperimentazione dell'autore siciliano e sono quelli che più degli altri sembrano consentire di definire Joppolo un precursore del teatro dell'assurdo, l'uomo che probabilmente, se avesse avuto la possibilità di un contatto diretto e costante col palcoscenico, avrebbe fatto sì che il teatro italiano del dopo Pirandello non rimanesse fuori dai grandi temi di ricerca di nuove forme espressive che hanno trovato corpo in Beckett, Ionesco, Genet, Pinter e altri. Ci riferiamo a quel piccolo gioiello che ci appare *Una visita* e ai più celebri *I carabinieri*. In essi si compie il cammino dello sperimentalismo di Joppolo che, partendo da un suo espressionismo personale perché venuto fin dal primo momento da influenze surreali, arriva a un deciso traguardo surreale che di quell'espressionismo conserva il ricordo.

Una visita è ancora legata al tema dei morti che agiscono in scena, ma questa volta l'andamento è di grande teatralità con un evidente senso del grottesco e con una sovrapposizione logico-illlogica dei dialoghi. Una scrittura che usa la parola anche per comunicare un vuoto, certamente un anticipo di ciò che Ionesco ha cominciato a fare nel 1950 (oltre cinque anni dopo) con *La cantatrice calva*. Si tratta di un atto unico e la «visita» è quella che una coppia di morti rende a una famiglia (padre, madre e figlia diciottenne) nella casa che un tempo era stata abitata dai defunti. Si comincia con l'evidente nervosismo di chi attende e con l'apparente tranquillità di chi arriva. Ma il ritorno momentaneo nella vita, con una scadenza temporale molto breve, presto condiziona i due morti che, nel ricercare le loro antiche cose ovvero la loro vita perduta, si lanciano in un'attività frenetica che rende immobili, per prevaricazione subita, gli altri. Apparentemente distaccata dagli umori pessimistici di Joppolo, *Una visita* va invece ricondotta in quel solco perché se è vero che celebra le piccole gioie della vita e il gusto per le cose più semplici è ancor più vero che questo «riconoscimento» avviene quando non si possiede più la vita, quando cioè niente di ciò che si è perduto con essa può tornare alla portata degli uomini.



Ironia e grottesco

Ancora più eclatante è il caso dei *Carabinieri*, che appare davvero come una grande anticipazione del teatro di Beckett (si pensi che *Aspettando Godot* è del 1952) e di Pinter. Sei personaggi che agiscono in un interno, anche se fra un tempo e l'altro si combatte una guerra, in una dimensione sovraaccitata che crea un miraggio della verità continuamente cangiante ma che poi si rivela sempre lontano dalla realtà.

Come scrive lo stesso Joppolo: «Tutto reale o tutto sognato? Tutte e due certamente. E chi recita? Tutti e nessuno. Chi inganna e chi è ingannato? Tutti e nessuno... Una camera, sei persone, e il mondo esteriore una eco che tenta di entrare nella camera con le vicende più clamorose, ma ne rimane sempre escluso».

Nei *Carabinieri* (il cui titolo era *I soldati conquistatori*) Joppolo esalta anche la vocazione pacifista e il suo ruolo di difensore degli umili (come era accaduto, per esempio, nell'*Ultima stazione*; d'altra parte si possono notare profonde affinità con il suo romanzo *La giostra di Michele Cira*, recentemente ripubblicato ancora dalla Pungitopo) tanto che è possibile instaurare parallelismi con Brecht e addirittura (puntando su certi meccanismi teatrali invece che su altri) si potrebbe anche realizzare una rappresentazione epica della storia dei fratelli contadini Michelangelo e Leonardo, cui i carabinieri presentano il richiamo alla guerra come un grande onore. La guerra diventa qualcosa di personale quando i carabinieri (a forza) firmano un impegno per conto dello Stato secondo cui tutto ciò che conquisteranno rimarrà di proprietà dei due fratelli.

I due soldati tornano rispettivamente senza un occhio e senza una gamba e nella seconda parte della pièce aumenta la concitazione dei dialoghi, che sempre meno

riescono a confrontarsi con una dimensione realistica andando a trovarne un'altra, che non è più quella «prometeica» di altri lavori. È appunto la dimensione dell'assurdo quella in cui adesso si annulla il confine tra realtà e verità che Joppolo aveva tracciato tempo prima. L'andamento grottesco esasperato fino a una possibile clownerie avvicina sempre più *I carabinieri* ai dialoghi di Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot*. Questi ultimi appaiono ormai più distaccati dai problemi, portatori di una consapevolezza senza speranza, ma non si può negare che alla base dei due testi ci sia un *humus* comune. Considerazione che ci tornare alla frase iniziale di Pandolfi e che dimostra ancor più come Beniamino Joppolo sia stato una grande occasione mancata per il teatro italiano. I suoi testi dicono che è possibile tentare alcune operazioni di recupero (obiettivamente, non tutto è rappresentabile), ma dicono anche che si è persa irrimediabilmente la possibilità del rapporto autore-messinscena che, grazie alla verifica di registi, interpreti e pubblico, avrebbe consentito a Joppolo di esprimere al meglio le sue grandi capacità creative.

E si può ancora citare, fra la produzione degli ultimi anni di Joppolo (e non mancano gli inediti) *Zizim*, scritto nel 1957 e rappresentato nel 1963 con la regia di Giorgio Pressburger. Esso è ambientato nella corte papale del Rinascimento e ha

quali personaggi principali il papa Alessandro VI e il nobile turco-prigioniero Gem-Zizim. «Lo scarto eclatante rispetto alla produzione precedente - lo nota Angela Guidotti - è costituito dalla scomparsa dell'ambientazione meridionalistica degli ultimi lavori in favore di un terreno apparentemente neutro, in realtà profondamente allusivo, come appunto la corte papale cinquecentesca». Ciò serve, sempre con l'uso di quell'ironia col sapore di grottesco individuata da *Una visita* in poi, a introdurre discorsi di tipo generale quali il rapporto con il potere e la sua ambigua gestione o ancora lo sdoppiamento della personalità. Ma, se vogliamo, anche in questo caso è proprio il modo di condurre il tema, di portare avanti i dialoghi, di riflettere sugli uomini, che si collega ineluttabilmente con la razionalità fantastica tipicamente siciliana dell'autore, legato in egual modo all'evidenza della natura come ai suoi misteri. □

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE - Bruno Edoardo, *Drammaturgia italiana dal '45 al '65 in Teatro contemporaneo, volume primo*, Lucarini Editore, 1981. *Guidotti Angela*, *Caratteri della drammaturgia di Joppolo in Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo a cura di Domenico Perrone, edizione Pungitopo*, 1989. *Meldolesi Claudio*, *Fondamenti del teatro italiano - La generazione dei registi*, Sansoni Editore, 1984. *Pandolfi Vito*, *Storia universale del teatro drammatico, volume secondo*, Utet 1964. *Tedesco Natale*, *Introduzione in Teatro di Beniamino Joppolo, volume primo, edizione Pungitopo* 1989. *Tedesco Natale*, *La scala a chiochiola - Scrittura novecentesca in Sicilia*, Sellerio Editore, 1991.

A pag. 30 una foto dell'artista. In questa pagina schizzi del pittore Piero Gaulli per lo spettacolo «L'ultima stazione» del 1941 (per gentile concessione), e una caricatura di Joppolo di Yves Kleim.





JOPPOLO COM'ERA

QUANDO ROSSELLINI CAMBIÒ IL FINALE DEI CARABINIERI

*Scapigliato, eclettico, fu pittore, narratore,
drammaturgo e critico d'arte.*

*Dalla rivista «Corrente» al gruppo teatrale
«Palcoscenico» di Paolo Grassi -*

Più apprezzato in Francia, dove si autoesiliò.

GABRIELLA SCORZA



Espressivo, fantasioso, vitale, ragioniere acuto, ardente cercatore e regista di esperienze, uomo del no, postremo bohémien, scapigliato, scontroso, indisponibile, arrabbiato, statua scomoda incapace di diventare parlante... Ecco alcune delle etichette che la critica italiana di questi ultimi vent'anni ha coniato per definire e classificare Beniamino Joppolo (1906-1963), uno degli autori più affascinanti e complessi del panorama teatrale e letterario italiano del '900. È trascorso il trentennale della sua morte e bisogna, purtroppo, sottolineare che una degna legittimazione critica di Joppolo non è ancora avvenuta. Questa omissione, come segnalava Roberto Mazzucco nell'82, «suona a nuova inesorabile condanna della nostra cultura provinciale e subalterna, della nostra critica insufficiente e poco coraggiosa».

Personaggio eclettico, Joppolo ha affrontato con disinvoltura poesia, narrativa, teatro, critica d'arte e pittura sempre guidato da una volontà di rinnovamento dei mezzi espressivi tradizionali. Una vicenda umana ed artistica la sua, raccontata splendidamente nel romanzo autobiografico *La doppia storia* (1961-63, pubblicato da Mondadori nel '68), che mette in luce la partecipazione dell'autore siciliano ad alcuni dei più importanti movimenti culturali e sociali del suo tempo. Dichiaratamente antifascista (fu arrestato due volte tra il '34 e il '39), Joppolo nei primi anni '30 è a Milano e partecipa attivamente a quel fenomeno artistico-letterario, ma anche politico, che fu «Corrente». La soppressione della rivista da parte del regime, avvenuta nel giugno del '40, non esaurisce la forza riformatrice della testata che verrà riaffermata, pochi mesi dopo, nell'esperienza pittorica della «Bottega di Corrente» e nella fondazione del gruppo teatrale «Palcoscenico». È proprio la compagnia creata e diretta da Paolo

Grassi che offrirà a Joppolo l'esordio come drammaturgo con la messa in scena dei due atti unici *Il cammino* e *L'ultima stazione*. Grassi, catturato dal «pittoricismo teatrale» e dalle atmosfere presenti nei testi dell'autore, per alcuni anni ne farà un vero maestro intorno cui costruire una nuova realtà teatrale contemporanea. Ma al momento di concretizzare questa nuova realtà, nel '47, con la nascita del Piccolo Teatro di Milano, Grassi rinnegherà l'autore, da lui stesso definito «il più forte del nostro tempo», non concedendogli mai neppure un'occasione all'interno degli allestimenti del Piccolo. Neppure Strehler ha mai fatto molto per riabilitarlo, nonostante il suo esordio registico sia legato proprio al *Cammino* di Beniamino Joppolo, rappresentato nel maggio del '43 al Teatro di Casa Littoria di Novara.

Nel primo dopoguerra Joppolo redige il primo manifesto italiano dello «Spazialismo», il movimento pittorico creato da Lucio Fontana in Argentina e portato in Italia nel '47. Ben presto, però, da questa base di partenza comune, i due artisti svilupperanno tesi diametralmente opposte, che porteranno lo scrittore a rifiutare la scienza quale principio ispiratore della realtà artistica e a riaffermare il primato dell'intuizione.

L'Abumanesimo

Mentre il 1950 lo consacra pittore (nell'ambito dell'espressionismo astratto, con l'allestimento della prima personale alla Galleria del Naviglio, a Parigi Jacques Audibert si innamora della narrativa joppoliana e traduce in francese *La Giostra di Michele Cira* e *Un cane ucciso*, ravvisando in essi le basi di una nuova filosofia dell'esistenza: l'Abumanesimo.

Questa teoria auspica la nascita di un uomo nuovo che, perduta la propria centralità nell'universo, divenga parte integrante e funzionale del cosmo abbattendo ogni limite fisico per conquistare l'«oltre», il metafisico, una nuova dimensione, appunto, «abumana». E proprio la ricerca di questa nuova dimensione sarà la costante di tutta la drammaturgia joppoliana (più di 40 testi di cui almeno la metà ancor oggi inediti) sempre al limite tra una «realtà assurda» e un «assurdo reale». In tutti i drammi dei primi anni '40, la mancanza di libertà dettata dalla situazione politica porta l'autore a proclamare la morte e la follia come estreme espressioni di libero arbitrio. È il caso, ad esempio, di *Sulla collina* (1943), in cui il personaggio della Signora conosce esattamente l'anno, il giorno e l'ora in cui avverrà il proprio trapasso perciò si impegna con estrema perizia nei preparativi della bara, della funzione e del banchetto che dovrà seguire all'estremo saluto; o di *Ritorno di solitudine* (1942), dove Enrico, sofferito protagonista, rifiutando un ottimo impiego ed una relazione tranquilla, sceglie di seguire nella follia la sorte della sorella Marta, «malata di animo e di mente» per la società.

La pièce teatrale più famosa e rappresentata di Joppolo è, senza dubbio, *I Carabinieri*, scritta nel '45, ma pubblicata soltanto nel '54 in Francia grazie all'interessamento di Audibert, che ne curerà anche una regia di grande successo al Théâtre d'Aujourd'hui di Parigi nel '58. Questa ironica ed amara riflessione sulla amoralità del potere, che ha per protagonista una povera famiglia contadina scovata ai confini del mondo dai due emissari del re perché offra i propri figli alla causa della guerra, conquisterà le platee di tutta l'Europa (Francia, Austria, Germania, Olanda e Svezia). Anche Roberto Rossellini si cimenterà, nel '62 al Festival dei Due Mondi di Spoleto, in un allestimento di



grande impegno tecnico con le scene di Renato Guttuso ed un cast d'eccezione: Pupella Maggio, Gastone Moschin, Turri Ferro, Marzia Ubaldi.

Il film di Godard

Il regista, dopo aver ridotto i tre atti originali dell'opera a due tempi, aveva giudicato irrisolto il finale del terzo atto in cui la famiglia Lapenna, dopo la caduta del re, finiva col nascondere in casa propria i carabinieri in pericolo. Questo tipo di conclusione considerava le forze dell'ordine, fino a quel momento disumana voce del potere, alla stessa stregua dei deboli e sconfitti contadini. Rossellini, trovando poco efficace questa riconciliazione finale tra oppressi ed oppressori (che si rivelano a loro volta vittime), fece concludere la rappresentazione con un colpo di scena in cui i carabinieri giungevano in casa Lapenna non per nascondersi ma per arrestarli come criminali di guerra. Buona parte della critica non condivideva la soluzione registica di Rossellini che ribaltava completamente le intenzioni del testo. Durante le prove dello spettacolo, il regista romano aveva ospitato nella sua villa sull'Appia Jean Luc Godard a cui raccontò, giorno per giorno, la trama dei *Carabinieri*, con le proprie considerazioni divergenti da quelle di Joppolo. Appassionato dalle disavventure dei poveri Lapenna, Godard ne trarrà un film, *Les Carabiniers* (1962-63), che trasferisce la vicenda contadina di Joppolo nella periferia parigina degli anni '60.

Joppolo, ormai autoesiliatosi a Parigi fin dal '54, era giunto a Spoleto per l'occasione. Ricorda Edoardo Bruno (aiuto-regista di Rossellini in quello spettacolo): «Joppolo sembrava sparito da Spoleto, ritornato a Parigi, dissolto nel nulla. E invece era lì, nella camera accanto alla mia, schiacciato sul letto, con il vestito blu sempre addosso e le scarpe alte da militare». Anche questa volta, come gli era già accaduto con altri registi in passato, Joppolo non riesce a rispecchiarsi nell'allestimento di Rossellini. Consapevole delle difficoltà di resa scenica dei suoi testi, l'autore non cambierà mai rotta, né smetterà di scrivere per il teatro, semplicemente rinuncerà alla verifica del palcoscenico. Lo dimostra l'ironica didascalia di uno dei suoi testi parigini più interessanti, *I Microzoi* (1959): «Se per puro caso questo dialogo venisse recitato, a causa della follia di un qualche regista teatrale amante morboso di insuccessi pratici e di impossibili avventure teatrali...». Probabilmente ha avuto ragione Fabio Doplicher quando, nell'82, indicava come condizione imprescindibile e necessaria, per chi si fosse dedicato ad una regia di un testo joppoliano, un'adesione totale, senza riserve, all'universo dell'autore siciliano: «Joppolo non è un autore che consenta delle messe in scena di buon mestiere, di distaccata routine: anche i suoi testi più noti e rodati chiedono un particolare tipo d'adesione, una convinzione di tutti, registi e attori, senza la quale non scatta la sintonia necessaria, la messa in onda del messaggio, serissimo sotto la beffarda irrisone del grottesco (...) la speranza è che qualcuno trovi la sua utopia consonante con la propria». □



HANNO DETTO

«In Pirandello, a seguirlo nel suo difficile cammino, tutto appare contraddittorio, all'opposto di ogni possibile previsione. Fin dalla giovinezza, egli appartiene alla schiera sparuta, destinata a giacere nell'ombra, di coloro che in vita non cercano altra fortuna se non quella che può regalarne l'umile penna. Non ha preteso cariche né successi mondani presso aristocratiche dame. Non ha frequentato i potenti e, fuori del proprio mestiere, nessun tentativo d'impresero eroiche o scandalose. Assenza assoluta di strategia letteraria, ma un disarmante amore della mediocrità». GIOVANNI MACCHIA, *Corriere della Sera*

«Questo è il nodo di un simile ministero; che non sia un ufficio di indebita appropriazione, di sostanziali rapine, di intrusione nel valorizzare questo o quello, perché in questi casi è sempre il peggio che ha la meglio. Non penso di poter sciogliere il nodo, ma una questione va posta: ed è una questione lessicale, poiché le parole sono indizio concreto delle idee. Non si parli di un ministero della cultura, dove quel «della» finisce con il sottintendere la rapina di cui dicero; ma di un ministero «per» la cultura, cioè un ufficio finalizzato a favorire le attività culturali nel loro autonomo sviluppo, un ufficio la cui attività si fermi là dove la cultura prende il largo e venga considerata un patrimonio articolatissimo dove si assomma l'esperienza del singolo a quella di un'intera collettività». ENZO SICILIANO, *La Repubblica*

«Nonostante tutto, o forse proprio per questa diffusa confusione e mancanza di valori, mi pare che oggi si stia affermando una nuova urgenza etica che si manifesta attraverso molte forme. E il teatro, un certo teatro, si afferma come luogo sempre più forte per la spiritualità. Quando la politica ha fatto bancarotta fraudolenta, bisogna ritornare all'ethos». MONI OVADIA, *Corriere della Sera*

A pag. 32, una foto dei «Carabinieri» messo in scena a Vienna nel 1956 per la regia di Herbert Wochins. In questa pagina, tre bozzetti del pittore milanese Piero Gaulli per «Le epoche» di Joppolo, 1949.



Antonin Artaud

ARTAUD: LA CRUDELTÀ COME VITA E NECESSITÀ

*Un ritorno opportuno per
diffondere la peste
che dissolve gli schemi
moralì e sociali
del vecchio teatro.
Ripropone la passione di
questo «suicidato della
società»*

*Enzo Moscato,
con pagine che preparano
un suo progetto teatrale
sull'autore de I Cenci.*

Cent'anni dalla morte di Artaud, Artaud vivo, Artaud necessario per «portare la peste» che distrugga il vecchio teatro. Ha scritto di lui Claude Richebourg: «L'uomo, il poeta, l'attore, il regista, il teorico del teatro sembrano risolversi in un mito che lui stesso e i suoi amici hanno contribuito a costruire. Suicidé de la société, «suicidato della società» (è il titolo del suo libro su Van Gogh) e oriflamme calciné, «oriflamma calcinato», secondo l'espressione di Breton, il personaggio Artaud - questo viso sconvolgente, come l'hanno rivelato le foto della clinica di Rodez - sembrava destinato ad eclissare le proprie opere. Eppure - la metamorfosi dell'uomo nella sua maschera ne è la prova - Artaud è forse stato fra quelli che hanno vissuto più intensamente la passione per il teatro. Ha fatto del suo rapporto con il teatro il suo rapporto con il mondo; ha recitato il dramma di un'esistenza consacrata al dolore fisico e rinchiusa nell'impossibilità di pensarsi. Nello stesso tempo, ha pensato in termini di teatro con una profondità che non era forse mai stata raggiunta prima di lui.

Artaud: il teatro della crudeltà. Paradosso di questo teatro: la crudeltà - Artaud l'ha precisato più volte - non vuol dire necessariamente scatenamento di violenze, spargimento di sangue. Si può benissimo immaginare - dice nel Primo manifesto del Teatro della crudeltà - una crudeltà pura senza lacerazione di carni. Aggiunge: «ho detto crudeltà come avrei detto vita, come avrei detto necessità».

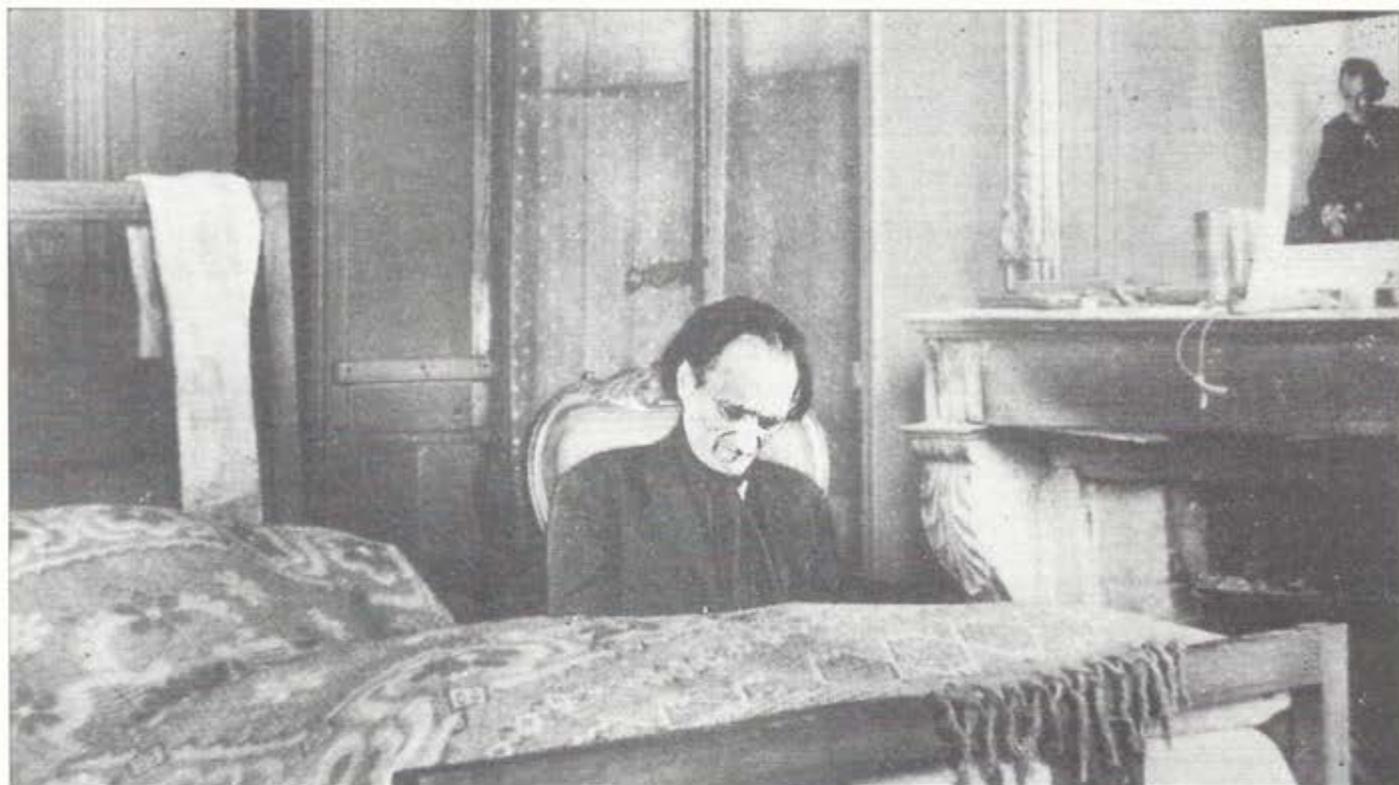
A questo Teatro della crudeltà Artaud attribuisce una funzio-

ne paragonabile a quella della peste; l'analogia è sviluppata in forma di parabola nelle pagine di *Le théâtre et la peste*: il teatro si instaura nella città nel momento in cui, malattia di una purezza dissolvete e liquefattrice, attacca lo spirito più che il corpo, fa crollare i vecchi schemi moralì e sociali. Per questo, il teatro-peste è il luogo dell'aristotelica catarsi, dove si svuotano collettivamente gli ascetti del corpo sociale. Invece di rinchiusersi in un luogo, la malattia si disperde.

Artaud vivo, oggi, perché non si potrebbe dire meglio che con questa parabola la funzione del teatro nel mondo contemporaneo: e chi, meglio di Enzo Moscato, potrebbe ricordare oggi Artaud, per il suo modo di fare teatro, di riverlo, di considerarlo come malattia purificatrice?

Moscato sta progettando un lavoro sull'autore de I Cenci, che per ora si presenta come una serie di annotazioni o riflessioni sulla peste-teatro, e che dovrebbe contemplare anche brani tratti dalle Lettere sulla Crudeltà e dai Cenci per l'appunto. Un lavoro che per ora definisce Artaud, con la esse del plurale, visti i vari riferimenti alle sue opere.

Nel consegnarci queste righe per *Hystrio* ci ha detto: «Vorrei mantenere il titolo che gli ho dato - *Pestis Linguae/Lingua Pestis* - per la forte incidenza della problematica della Lingua, anzi delle Lingue, che le attraversa. Orviamente, rinunciò a darne una spiegazione o una interpretazione: mi pare che con Artaud si debba stare sul piano dei significanti e non su quello della semantica o dell'ermeneutica. Anche se posso sempre sbagliarmi...». □



MOSCATO PER ARTAUD

PESTIS LINGUAE/LINGUA PESTIS

ENZO MOSCATO

Impuro I. Grande Scriba, Grande Descrittore di nefastitudini pestiali, nel darci la fenomenologia minuta, per sintomi od effetti morbici, della curva d'attacco ed esplosione del contagio («Il cadavere di un appestato non mostra lesioni... Ogni cosa testimonia di un fondamentale disordine nelle secrezioni... Non esiste, come nella lebbra e nella sifilide, disfacimento o distruzione della materia...»).

I sintomi della peste sono completi anche senza la cancrena dei polmoni e del cervello: l'appestato, cioè, può essere spacciato senza che alcun membro imputridisca... L'organismo non esige la presenza di una cancrena fisica localizzata per decidersi a morire...». Ha omesso di parlare del Terzo Organo in cui la malattia porta a compimento la totale distruzione corporale.

E questo Terzo Organo, rimosso o cancellato dal Grande Chiosatore, con l'intento segreto, forse, di farcelo notare maggiormente nell'«assenza», sembra essere la Lingua, la Glossa, a lato dei polmoni e del cervello suaccennati.

Lingua intesa non tanto anatomicamente e fisiologicamente, o morfologicamente, come elemento, porzione, segmento dell'apparato orale, ma in quanto facoltà d'eloquio, strumento dell'articolazione vocale e sillabica, fonematica, medium indispensabile, cioè, della creazione, o della ripetizione sistematica, «per verba».

Che succede, dunque, alla Lingua, alla



Glossa, nella conflagrazione organica tremenda recata dalla peste?

Materialmente, essa decade, va in carbone, si riduce in trucioli minuti, in poltiglia fiocchettosa, che mantiene tuttavia una forma, sia pur precaria e fragile, mentre cade, o scivola, dal cavo della bocca, ma che va disintegrando del tutto non appena tocca terra.

Questa peculiare proprietà degli organici pezzetti della Lingua, che si distaccano col male, che s'incarboniscono col male, è detta, per l'appunto, «effetto-neve», e si distingue da quello meramente naturale, o meteo-fisico, solo per il cupo, scurissimo, colore dei suoi fiocchi, o friabili frammenti «funzionali».

Ciò che però è incredibile, e meriterebbe davvero uno studio approfondito «a latere» delle osservazioni registrate dal più Grande, e il più Impuro, degli Scriba, a proposito dell'apparato polmonare, o «pneuma», e di quello cerebrale, o «cerebrum», è che la facoltà d'eloquio, ridotta al grado zero, e perfino oltre il grado zero delle possibilità comunicative, a causa di cancrena ricompone, ricompatta, solidifica, e, per così dire, ricrea, sia pure «in articulo mortis», una stupefacente specie, o sorta, di Neo-Lingua, o Nuova Glossa: un nuovo e inusitato sistema/non sistema di fonemi e di morfemi, d'inediti e sonori neo-significanti, che possono ben dirsi tanato-semiotici, visto che sono generati, come segno, non dall'impeto o vitale rigoglio energetico, bensì dall'estinzione degli stessi, operata dalla peste...

Questa volontà di morbo all'incontrario, questa peste «al positivo», rode e corrode il sano portatore, nell'anima e nel corpo, fino alla follia, fino all'insania cosiddetta taumaturgica, quale quella che toccò, ad esempio, alcuni sovrani merovingi.

Annienta, questa volontà, Consuma, Logora, Ossessiona.

Con irreali sintomi e dolori, percorre ed attraversa le anime ed i corpi. Li solca, carbonizza, decompone, pur lasciandoli in salute. Stermina, più di quanto possa fare, al lazzaretto, un reale e naturale patire «sub peste».

Inorganicizza, più di quanto inorganico diventi un qualsivoglia diavolo, bucato nella pelle, nelle ossa, negli umori, dal terribile contagio.

Disarticolata, rotta, fusa, arsa, riarsa, barbarica, radente, la Nuova Lingua effimera di Peste, la Neo-Glossa che Impuro Grande il Primo ci ha omesso di descrivere, si presenta a «effetto-alone», vale a dire non compatta, ma sfumata, scontornata, delirante, eccentrica.

Insignificata ed insignificante, Biscicante, piuttosto.

Gemitante, orante, bisciolante, balbettante, A-comunicante per natura (o, appunto, fuori di natura, morta) essa non informa né s'in-forma a contenuti, non s'in-scrive in segmenti, o tratti, grammatico-sintattici compiuti.

A-sistemica, esprime la medesima anarchia degli elementi, la stessa e fulminante deriva semantica e sociale che l'organica tempesta del contagio le ha prodotto.

Esplose ed implode, nelle bocche morenti, in mille pezzi, in mille e friabili schegge di carbonio-neve.

In lungo ed in largo, per il corpo, s'automutila, dilania.

Per ascisse e coordinate, in sincronia e dia-cronia, per i piani verticali e orizzontali di ciò che resta del pensiero, non lascia che lacerti, sradicati dall'insieme.

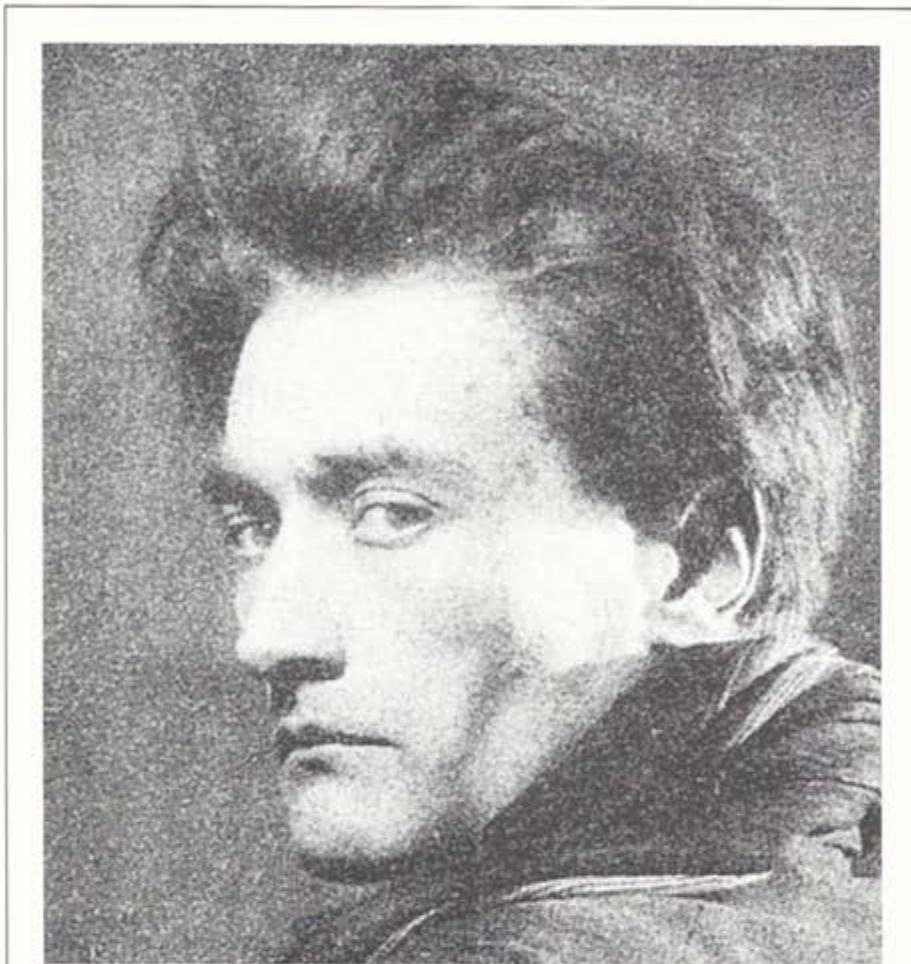
Sonorità straziate, sgraziate, puntiformi, ellissoidali.

Nonadi, incoerenti, zigzaganti scolature di Strutture. Nere brode di Logiche sfaldate, Sanguinanti.

Ridotta all'inorganico assoluto, la Neo-Lingua, piegata al disordine totale degli indici e le voci, le nomenclature, gira a vuoto, non avanza, o dice, vortica e spasma, a sobbalzi, snodi-fuga, smottamenti, che, causati dal dolore o la stizza del contagio, trascinano a radici principianti, archetipiche, simboliche. All'indistinta soglia-madre della vita e della morte, portano, alla gonfiatura primordiale dell'annio biogenetico. Dell'Inizio, del Cominciamento, esprimono, negandosi, tracce rarefatte, ultime, del Logos. Orme labili di Bios. Che sono già, in sé e per sé, Atonia, Silenzio, Thanatos.

Thalassa fluttuante dell'Anonima o Nessuna Te(pe)stimonianza.

Non parole, frasi, segni, ma sintagmi spezzati, palindromi, irreali. Irreali interiezioni, esclamazioni, sospensioni, troveremo, in questa Lingua, Lingua morta, Della Morte, Brusii rotondi, fermi, Rotonde e insonore smorfie della bocca, Raschiamenti pietosi della gola, gorgoglio annaspante di trachea, bullicar febbricitante di faringi e bronchi.



Sogni e dolori di un Maudit

Antonin Artaud nasce a Marsiglia il 4 settembre 1896, compie gli studi al Collège du Sacré-Coeur e fonda quindicenne una rivista su cui pubblica le sue prime poesie con lo pseudonimo di Louis des Attides. Affetto fin dalla giovinezza da malattie di origine nervosa viene ricoverato per la prima volta in una casa di cura nel 1915 e da allora è costretto a soggiornare in diverse cliniche. Nel 1920 si trasferisce a Parigi e entra a far parte dell'Atelier teatrale di Charles Dullin, lavorando come attore scenografo e costumista. Conosce Géneva Athanasiou, l'unica donna con cui riesce a stabilire un duraturo rapporto d'amore. Legato alle sperimentazioni moderniste di M. Jacob, A. Masson e M. Leiris, nel 1923 pubblica *Tric-Trac du ciel*, la sua prima raccolta di poesie, e comincia la corrispondenza con Jacques Rivière, poi pubblicata sulla *Nouvelle Revue Française*. Conosce Breton, Aragon, Desnos, Vitrac e aderisce al movimento surrealista, collaborando ai primi numeri di *La Révolution surrealiste*. Fra il 1925 e il '26 pubblica *L'ombellic des Limbes*, *Le pêche-nerfs* e *Fragments d'un journal d'enfer*. Nel 1927 fonda con Aron e Vitrac il *Théâtre Alfred Jarry*, mettendo in scena, fra altri, *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac e *Il sogno di Strindberg*. Nel 1931 una rappresentazione del teatro di Bali gli rivela le dimensioni nuove del teatro, che espone in una serie d'interventi, conferenze, saggi poi raccolti in *Le théâtre et son double* (1938). Deciso a prorare in scena le teorie sul «teatro della crudeltà», scrive *Les Cenci* (da Shelley e Stendhal) che rappresenta nel 1935. I due anni seguenti compie due viaggi in Messico - ne scrive in *Au pays des Tarahumuras* - e uno in Irlanda, al termine del quale viene internato in manicomio (*Lettres de Rodez*, 1946). Liberato nel 1946, viene accolto in una clinica di Irvy, dove scrive *Van Gogh, le suicide de la société* (1947) e *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948). Colpito da cancro, muore a Irvy il 4 marzo 1948. □

Questa Peste della Lingua (*Pestis Linguae*) sarebbe dunque un'altra cosa dalla Lingua della Peste (*Lingua Pestis*), così come altra cosa è la causa dal suo effetto, o il motore dal suo mosso.

Una cosa è, infatti, il morbo, la cancrena, l'anatomica-morfologica-fisiologica «vastatio magna» della lingua, voluta dal «contactus», altra sarebbe quella che... □

A pag. 34, un ritratto di Antonin Artaud in età avanzata realizzato per «Hystrio» da Ivan Canu. A pag. 35, dall'alto in basso, Artaud nella sua stanza della clinica psichiatrica di Irvy; l'attore-autore Enzo Moscato. In questa pagina, Artaud in una celebre immagine di Man Ray.

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



L'evoluzione della biglietteria elettronica CHARTA continua sotto il segno della affidabilità, della rapidità e della sicurezza. Per chi sceglie CHARTA la prevendita dei biglietti si estende a tutto il territorio nazionale tramite le casse remote, self-service e attraverso la rete bancaria.

Non è più necessario recarsi al botteghino: basta andare in banca o all'agenzia di viaggio convenzionata e, semplicemente, lo spettatore sceglie la città, il teatro, lo spettacolo in cartellone, il suo posto sulla pianta a



la biglietteria elettronica CHARTA
del Teatro alla Scala di Milano

colori e ottiene immediatamente il biglietto.

Se si reca invece al botteghino troverà una installazione di grande pregio che elimina la possibilità di errore, velocizza tutte le operazioni e governa l'accesso alla rete nazionale. Un traguardo della ricerca applicata raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele Srl si è qualificata, in otto anni di successi, determinando importanti incrementi negli incassi da

botteghino per chi ha scelto CHARTA. Così Milano, Roma, Bologna, Genova, Torino, Trieste hanno fatto crescere le reti telematiche CHARTA a partire dagli enti lirici estendendole a teatri pubblici e privati nelle rispettive regioni.

Infine importanti banche hanno completato, assieme ad altri operatori privati, il progetto ambizioso della rete telematica italiana che salderà il rapporto fra il pubblico e il mondo dello spettacolo.



LETTERA DA PARIGI

I MANTELLI DI AMLETO SULLA NUDA SCENA

CARLOTTA CLERICI

Qui est là, di Peter Brook, è incentrato sull'Amleto ed è occasione per riflettere sulle teorie dei grandi registi del passato.

Fiona Shaw nella parte di Riccardo II, il Re Lear di Lavaudant e Romeo e Giulietta in musical - Fedra nostra contemporanea dello «scandaloso» Gabyly;

Il nuovo spettacolo di Peter Brook, *Qui est là* - un «lavoro di ricerca» che ha nella messinscena dell'*Amleto* il suo punto focale illumina il periodo invernale della stagione teatrale parigina. Il lavoro di ricerca che da sempre Brook conduce su Shakespeare, diventa interrogazione esplicita e aperta. *Amleto* è visto come il coagulo dell'illimitatezza di interpretazioni offerta dal teatro di Shakespeare, e la riflessione sul significato del testo (attraverso la presentazione dei frammenti cardine della tragedia, nell'adattamento di Jean-Claude Carrière) diventa occasione di interrogazione sul significato del teatro, attraverso la messa in campo delle varie risposte che ne hanno dato i grandi registi del passato (da Stanislavskij a Mejerhold, da Gordon Craig a Brecht, da Artaud a Zeami). È uno spettacolo complesso ma, al tempo stesso, di incredibile semplicità e trasparenza. Le diverse teorie esposte non hanno niente di didascalico, il continuo entrare e uscire dall'*Amleto* non crea fratture, la continuità è garantita dal riverberarsi, a più livelli, dell'interrogativo centrale: l'interrogarsi di Amleto sulla realtà, l'interrogarsi sulla tragedia shakespeariana e sul teatro in generale di Brook e di tutti coloro che sono andati al di là delle apparenze e delle convenzioni, cercando di raggiungere l'essenza e la vitalità delle cose. È il fatto stesso che Brook non ci dia una risposta precisa è un monito a non interrompere mai la ricerca, perché la verità non ci è data una volta per tutte. Se non ci dà risposte esplicite Brook ci dà però, attraverso questo spettacolo-mosaico, il suo *Amleto*, facendo vivere su un palcoscenico nudo, con una naturalezza e un'evidenza disarmanti, i fatti e il mondo invisibile dei pensieri e dei sentimenti che



dietro ai fatti si nasconde, e che dà loro sostanza

Basti pensare allo spettro del padre: l'attore nero Sotigui Kouyaté, alto e magrissimo, regale nel suo mantello rosso e nei suoi gesti lenti e secchi, sembra arrivato direttamente dall'aldilà. Fantasma e presenza reale al tempo stesso, rende il dialogo con il mondo delle ombre plausibile e naturale. Amleto (Bakary Sangaré) è il cardine della tragedia e il cardine dell'interrogazione: il personaggio che riflette, che si cerca, che si pone domande che rimbalzano da lui agli altri personaggi, nei quali si osserva, per scoprirsi, come in un gioco di specchi. E rimane insondabile fino alla fine non perché sia un personaggio enigmatico e misterioso ma, semplicemente, perché è un uomo. Accanto a loro, a Anne e David Bement, a Bruce Myers e Yoshi Oida, l'Ofelia di Giovanna Mezzogiorno, che ha raggiunto la troupe di Brook fondendosi con sicurezza alla coerenza interpretativa del gruppo. Spazzati via i cliché di fragilità e gli eccessi della follia, la giovane attrice ci dà, attraverso una gestualità e una recitazione contenute e decise che sprigionano intensità e energia, l'immagine di una donna consapevole di se stessa e del proprio tragico destino. Perfetta interprete di uno spettacolo in cui la profondità e la ricchezza nascono dall'essenzialità, anche a livello scenografico: su un palcoscenico totalmente spoglio, la suggestione creata dalle macchie luminose di colore dei mantelli indossati o maneggiati dagli attori (privi, altrimenti, di costumi di scena) è un piccolo miracolo, una magia capace di portarci in un altro mondo, nella realtà di Amleto e dei suoi fantasmi. Peter Brook non è il solo, quest'anno, a occuparsi di Shakespeare. L'intera stagione parigina sembra svolgersi all'insegna della

riscoperta della vitalità del grande drammaturgo. Il via è stato dato, in settembre, proprio da un altro *Amleto*, quello di Bob Wilson (ripreso per una settimana in febbraio). Erano seguiti il bellissimo *Sogno di una notte di mezza estate* di Stanislas Nordey e il *Riccardo III* di Mathias Langhoff, inquietante e dissacratorio. Attualmente, il Théâtre du Rond Point propone una versione *West Side Story* di *Romeo e Giulietta*, firmata da Hans-Peter Cloos, con Denis Lavant e la giovane Romane Bohringer alla sua prima, e eccellente, interpretazione teatrale importante. Il Théâtre de Bobigny ospita invece uno spettacolo del National Theatre di Londra: *Riccardo II* messo in scena da Deborah Warner con una grande attrice, Fiona Shaw, nel ruolo del protagonista, e Lavaudant si appresta a montare al Théâtre de l'Odéon il *Re Lear*.

Teseo si sveglia

Per la drammaturgia contemporanea va innanzitutto segnalato, al Théâtre de Gennevilliers, *Gibier du temps* di Didier-George Gabyly, personalità centrale del nuovo teatro francese, autore-regista di talento, tenacemente convinto in un teatro impegnato a comunicare, a scuotere, a «produrre scandali», per riprendere le parole di Brecht (esplicitamente citato dall'autore), e sostenuto da una troupe di giovani attori che lavora con lui da anni (il gruppo «T'ChanG!» che ha portato al Teatro Due di Parma, nel '91, *Violence*). *Gibier du temps*, un trittico di otto ore, è il frutto di un lavoro collettivo durato due anni. Gabyly riprende l'antica storia di Fedra, tramandata da Euripide, e immagina che la donna abbia continuato la sua vita mitica sino a oggi ripetendo ogni anno, per duemila anni, la tragedia antica, scovando ogni anno un nuovo Ippolito per placare la sua sete incestuosa e perpetuare il suo rito sacrificale. Quest'anno la vittima designata è Teseo, tornato dall'inferno, risvegliatosi da un sonno di duemila anni per tornare nella sua città, che non riconosce più. È il mondo di oggi, quello che Gabyly mette in scena, un mondo

fatto di violenza, di odio tra gli uomini, di lotta tra i sessi: un mondo in cui i rapporti sono ridotti alla tirannia, all'interesse, al possesso, in cui l'amore è ridotto a stupro. Sempre per quanto riguarda la drammaturgia contemporanea, l'inverno teatrale ha reso un triplice omaggio a Koltès: il vibrante corpo a corpo verbale tra Patrice Chéreau e Pascal Greggory nell'arena spoglia della Manufacture des OEillets (*Dans la solitude des champs de coton*), *Le retour au désert* messo in scena da Jacques Nichet al Théâtre de la Ville, e il *Roberto Zucco* messo in scena da Jean-Louis Martinelli (il direttore del teatro di Strasburgo), ospitato dal Théâtre des Amandiers.

Martinelli opta per una messinscena rigorosa e essenziale, si serve di una macchina scenica di grande bellezza e efficacia, ma delude un po' la direzione degli attori.

Passando al teatro privato, la Parigi-bene si precipita al Théâtre du Palais Royal dove Line Renaud, grande diva della canzone, del music-hall e del boulevard, è protagonista de *La visita della vecchia signora*. Il regista Régis Santon (che aveva firmato lo scorso anno il successo di *Les affaires sont les affaires* di Mirbeau, ospitato dallo stesso teatro) ci dà qui una versione boulevardière e rassicurante del testo di Dürrenmatt. Line Renaud attraversa da un capo all'altro la pièce (che sembra molto lunga) senza scomporsi, cambiando cappellini e tailleurs dai colori confetto. Infine, due testi di Oscar Wilde: *Un mari idéal*, che tiene ormai da diversi mesi l'affiche del Théâtre Antoine, e *L'importance d'être Constant* diretto da Savary con Rupert Everett. □

EXIT

PARIGI - È morto a Parigi all'età di 72 anni il noto attore francese François Chaumette. Impegnato soprattutto nel teatro, lavorò anche per la tv e il cinema francesi, interpretando personaggi di successo. Chaumette entrò a far parte della Comédie Française nel 1957 che poi, fra polemiche, lo mandò in pensione nel 1987. Ma l'attore non smise di recitare e nel 1992 offrì la sua ultima grande interpretazione nel Ritorno di Casanova di Schnitzler.

HANNO DETTO

«La vecchiaia non mi è mai piaciuta, anzi la odio, in questo sono un greco. Vorrei stare sempre al centro del fuoco. Comincio a pensare ai discorsi che da anni non mi ero più rifatto. Ho ricominciato a leggere il mio vecchio Spinoza, sono assetato di infinito, ma bisogna anche avere il senso del proprio limite. Quanti anni potrò ancora lavorare? Mi dà tempo fino al cinquantenario del Piccolo. Allora, saremo già nella nuova sede, il teatro da 1.200 posti. E mi piacerebbe aprire il sipario il 14 maggio del '97, il giorno esatto del cinquantesimo compleanno con una riedizione dell'Albergo dei poveri come fu nel '47».

GIORGIO STREHLER, La Repubblica

A pag. 38. Bruce Myers, Sotigui Kouyaté, Yoshi Oida e Anne Bennet in «Qui est là» messo in scena da Peter Brook al Théâtre Bouffes du Nord di Parigi. In questa pagina, un ritratto di Marguerite Duras realizzato da Ivan Canu.

DURAS



Adieu Marguerite

Marguerite Duras ci ha lasciato. La scrittrice francese, da tempo malata, è morta il 3 marzo a 82 anni a Parigi. Era nata il 4 aprile del 1914 a Gian-Dinh, nei pressi di Saigon. Nel 1984 vinse il Premio Goncourt con il libro *L'amante*. Nota come autrice di romanzi, aveva lavorato anche per il cinema (sua la sceneggiatura di *Hiroshima, mon amour* di Resnais, ma era stata anche regista in proprio) e per il teatro (tra i suoi testi *Suzanne Andler*, *Le Square*, *Le Shaga*, *Savannah Bay* e *La musica deuxième* interpretato la scorsa stagione a Parigi da Fanny Ardant).

Davanti alla notizia della sua morte si comprende il senso di quell'impressione che faceva anche di lei, ormai, un personaggio di una delle sue malinconiche storie. In realtà la Duras dei primi libri, *Una diga sul Pacifico* o *Moderato cantabile*, la Duras della grande avventura cinematografica di *Hiroshima, mon amour*, la Duras dal volto di bambola indocinese e dalle passioni trasgressive e assolute era già scomparsa da anni. Da quando era entrata nel tunnel di un lungo coma etilico, in un ospedale parigino, per uscirne mesi dopo a fatica; da quando si era seppellita in un cascinale in Normandia insieme al suo ultimo amore, un ragazzo gay che l'adorava, che le stava accucciato ai piedi come un cane fedele mentre lei scriveva, scriveva, scriveva. Perché Marguerite Duras era la scrittura, nient'altro che la scrittura. Era viva soltanto in quanto continuava a vivere, anzi a riscrivere all'infinito la storia di un amore morto, intorno al quale si muovevano i fantasmi della sua esistenza divisa fra l'Indocina dell'infanzia e la Francia dell'occupazione, della resistenza, dell'esistenzialismo e del *nouveau roman*. Si intrecciavano di opera in opera (e le opere erano racconti scritti nelle notti insonni, film girati con scarsi mezzi, pièce teatrali folte di enigmatici delitti) i temi dell'alienazione amorosa e sociale, della disunione coniugale, della claustrofobia, della solitudine. Dei pianti ad occhi asciutti, degli addii irrevocabili, della memoria impassibile e tenace, dei suicidi senza testimoni. Scarnificati, i radi racconti di questi anni erano come le ultime misure della sinfonia *Patetica*. S'era rinchiusa nella prigione della scrittura. Sempre più sola, determinata a *détruire* tutto, tranne il suo bisogno di continuare a scrivere l'unica storia di un amore scomparso. La sua scrittura è stata viva fino all'ultimo giorno; lei se n'era già andata.



GIOVANNA MEZZOGIORNO

NON AVEVO MAI RECITATO MI HA VOLUTA PETER BROOK

La giovane figlia di Vittorio Mezzogiorno e di Cecilia Sacchi ha esordito con successo a Parigi nel ruolo di Ofelia. Alla scuola del grande regista inglese ha imparato la libertà creativa, il lavoro di gruppo e, una volta in scena, a non «strafare». In Italia? «Forse, ma per ora resto a Parigi».

CARLOTTA CLERICI

Giovanna Mezzogiorno, al suo debutto con Peter Brook (il regista le ha offerto il ruolo di Ofelia nel suo lavoro di ricerca su *Amleto*), che è anche il suo debutto in assoluto, suscita gli entusiasmi del pubblico e della critica. I maggiori quotidiani francesi hanno lodato la giovanissima «nuova arrivata». Odile Quirot, sul *Nouvel Observateur*, parla di «una rivelazione», e Mathilde La Bardonnie, su *Libération*, ne sottolinea «lo charme e l'inventiva» e la ricchezza interpretativa che sprigiona «tra la gracilità sognatrice e il rigoroso vigore».

Hystrio - Perché reciti?

Mezzogiorno - L'idea maturava già durante il liceo, ma aspettavo perché non ero sicura al cento per cento: non ho mai fatto scuole di teatro prima di venire qui. Volevo arrivare a essere sicura personalmente, e non di riflesso. È anche per questo che ho deciso di venire a Parigi, per cercare di staccarmi dall'ambiente italiano - dove, tutto sommato, le cose sarebbero state più facili - e riflettere da sola su quello che volevo fare. L'anno scorso, così, sono venuta a fare uno stage con Peter Brook, ed è lì che ho definitivamente capito che recitare mi appassionava.

H. - Recitando - e recitando, in particolare, con Peter Brook - si sente di portare avanti il lavoro di suo padre, Vittorio Mezzogiorno?

M. - Senz'altro c'è una continuità. Anche nel mio rapporto con Brook sento l'importanza del legame personale che c'è stato tra

lui e mio padre. Ma è, soprattutto, una mia consapevolezza. Vivere con mio padre e con mia madre ha sicuramente influito su questa mia inclinazione a recitare: mi ha fatto conoscere, sin da piccola, il mondo del teatro.

H. - Come attrice, ritiene di avere ereditato degli insegnamenti da suo padre?

M. - Sicuramente mio padre mi ha insegnato molto, ma non facendomi la «lezionecina». Ho imparato da lui vedendolo lavorare: ho incamerato domande, perplessità, ho capito tra l'altro che in una carriera ci sono sempre nodi da sciogliere, che non bisogna fermarsi mai.

H. - Che cosa significa avere l'opportunità di lavorare con Peter Brook?

M. - È la prima volta che recito, e anche per questo Brook mi ha voluta: perché non avevo impostazioni, ero «terreno vergine». Quella di Brook è una scuola grandissima, perché dà molta libertà. Mi spiego: durante i primi due mesi di prove lascia che ognuno trovi il suo spazio, la sua identità all'interno del lavoro di gruppo. Poi, solo a quel punto, ti dirige. È la sua grandezza

è che dirigere un attore non significa, per lui, imporgli dei particolari, dei dettagli, ma spiegargli il senso di quello su cui sta lavorando. Non si può fare un lavoro di gruppo senza sapere qual è lo scopo, e il nostro è veramente un lavoro di gruppo: ogni attore deve entrare in armonia con gli altri, non ci sono «a soli» ma un continuo scambio. Brook ti insegna a non dimenticare che non sei mai solo in scena, nemmeno quando sei fisicamente solo sul palcoscenico a recitare una battuta.

H. - Che indicazioni le ha dato Brook riguardo allo spettacolo e, in particolare, riguardo al suo ruolo?

M. - C'è sempre un'idea di base da cui parte un lavoro, ma questa idea non deve porre limiti, precludere nuove possibilità. Brook ti insegna a evitare la staticità, a non bloccarti nel personaggio dicendo «io sono così e faccio la tal cosa in questo modo». Bisogna essere elastici, pronti a cambiare. Per quanto riguarda il mio personaggio, mi ha raccomandato di tenere sempre presente il senso di Ofelia all'interno della storia che l'*Amleto* racconta, di non dimenticarmi mai quello che c'è attorno. Prendiamo ad esempio la follia di



Ofelia: è una reazione che riguarda un passato, degli avvenimenti che lei ha vissuto, non qualcosa di isolato, campato per aria.

H. - *Quale pensa sia stato il suo contributo personale alla creazione di questo personaggio?*

M. - Ho seguito fiduciosa quello che Brook mi ha detto e, partendo dalle sue indicazioni ho costruito Ofelia cercando di darle una forza reale. Ofelia può essere interpretata, a torto, come una creatura fragile, presa e sbatacchiata dagli eventi. In realtà, è vero che impazzisce, ma dietro questa follia c'è una grande sensibilità, una grande forza. Per vivere cose così dure come quelle che lei è costretta a vivere (il rifiuto di Amleto la morte del padre), è necessario sapere reagire. Ho voluto pensare questo, di Ofelia: che subisca gli eventi ma con una dignità che le viene dalla propria forza interiore. Credo che sia quello che abbiamo voluto insieme, io e Brook: conferire al personaggio tratti di tenacia, non farne un topolino impaurito. Dare l'immagine di una donna che viene sorpresa dalla vita ma che, nonostante questo, la vive fino in fondo, con tratti di fragilità ma, soprattutto, con grande intensità.

H. - *Qual è il suo rapporto con gli altri attori della compagnia?*

M. - Un rapporto molto bello, c'è un profondo spirito di gruppo. Anche loro, per me, sono dei maestri: sono attori con una grande consapevolezza del lavoro teatrale, di loro stessi, del rapporto con il pubblico. Ho bisogno del loro aiuto e lo ricevo ma, nuovamente, senza pedagogia e retorica, anche solo vedendoli lavorare.

H. - *È alla sua prima esperienza: ha delle paure?*

M. - Enormi! Prima del debutto temevo di non essere pronta tecnicamente e psicologicamente. Brook e gli altri attori mi sono stati di grande aiuto, la loro presenza accanto a me mi ha sostenuto e mi ha permesso di trasformare la paura - che non è scomparsa - in una tensione positiva. Brook mi ha sempre raccomandato: «mantieni l'asse di quello che stai facendo, non deragliare». Il rischio, quando hai paura è di strafare, di esagerare pensando di riuscire più interessante. È un grande pericolo che si ripresenta ogni sera: la tentazione di «conquistare» la sala. Mi è capitato di cadere in questa tentazione, e ho capito che le raccomandazioni di Brook non sono soltanto un suo ideale: strafare non serve a catturare il pubblico, ha, anzi, l'effetto contrario. È una disciplina che bisogna acquisire, finché non diventi qualcosa di naturale.

H. - *Qual è il suo giudizio sullo spettacolo?*

M. - Bisogna tenere conto che il mio è un giudizio «dall'interno», il giudizio di qualcuno che l'ha visto nascere. Credo che sia uno spettacolo unico, uno spettacolo che pone delle domande il che è raro. E credo che la sua grandezza stia nell'assoluta mancanza di presunzione. Brook non pretende di dare una risposta, una spiegazione: fa vedere delle possibilità senza dire quale è giusta e quale sbagliata. La sua posizione è nel non prendere posizione.

H. - *Forrebbe continuare a lavorare con Brook?*

M. - Credo che, soprattutto agli inizi, non si debba restare troppo ancorati a un'unica personalità. Quindi, è ovvio, se me lo proponesse lo farei, ma non temo il contrario.

H. - *Quali sono, allora, i suoi progetti per il futuro? L'Italia rientra in questi progetti?*

M. - Non ho progetti particolari dato che, per ora, sono impegnata. Mi piacerebbe, un giorno, lavorare in Italia, ma lavorare bene. Questo non significa fama, successo, grandi nomi. Vorrei fare cose di qualità, con persone professionalmente preparate. E non credo che l'Italia, in questo momento, offra molte possibilità. Non c'è ricambio, non ci sono opportunità per i giovani, per le piccole compagnie. Sono sempre le stesse persone che tengono il monopolio del teatro e, sinceramente, non mi interessa. A Parigi, al di là del mio caso, c'è una continua possibilità di evoluzione, di scambio, di freschezza. Qui sai che, se vai a presentarti a qualcuno, verrai valutato per quello che sei, non verrai a priori ignorato. Per ora quindi, penso di restare qui, anche se, certo, vorrei in futuro lavorare in Italia, perché è il mio paese. Vorrei anche viverci, ma sapendo di potere vivere bene. □

A pag. 40, Giovanna Mezzogiorno in una foto di G. Chiericato. In questa pagina, la Mezzogiorno come Ofelia nello spettacolo di Peter Brook «Qui est là», ispirato all'«Amleto» shakespeariano, in scena al Théâtre Bouffes du Nord di Parigi.





DA BUDAPEST

SULLA SCENA UNGHERESE TORNA IL GRANDE ATTORE

Il successo del Teatro Nuovo - Due grandi prove attoriali per il Don Giovanni di Molière e L'anima buona di Brecht. Ritorna il confronto Goldoni-Gozzi con Il bugiardo e Il re cervo.

MARIATERESA ZOPPELLO

Nato nella stagione 1994-1995, in un solo anno l'Új Színház (Teatro Nuovo), si è assicurato uno dei primi posti tra i teatri della capitale. Merito senza dubbio del suo direttore e regista Gábor Székelyi (già co-direttore fino all'89 del Katona), le cui scelte hanno saputo formare un repertorio ed un complesso di primo piano.

I registi del teatro, oltre al direttore, sono János Ács, uno dei protagonisti della «gloriosa» stagione di Kaposvár degli anni '70 e i giovani neo-diplomati Eszter Novák e Iván Hargitai; ad unire giovani e veterani è la libertà inventiva e formale nell'affrontare le «grandi firme» del repertorio nazionale ed internazionale, da Molière a Kleist, da Brecht al classico ungherese del romanticismo Mihály Vörösmarty (1800-55). L'attenzione alla ricerca registica è inoltre confermata dalla presenza, come ospiti, di giovani promesse come János Csányi, con il *Sogno di una notte di mezza estate*, o Sándor Zsótér, con *Il riformatore del mondo* di Thomas Bernhard.

La fucina del Katona

Per quanto riguarda gli attori, innanzitutto colpisce una solidissima «base» di età intorno alla trentina, che assicura una ottima resa professionistica sulla quale possono muoversi i «grossi nomi». Perché, nonostante scelte di repertorio che assicurano una certa «rotazione», è chiaro che non di teatro di insieme si tratta, ma di teatro che, nel rispetto del testo e nell'autonomia del regista, valorizza l'attore, o il grande attore.

Proprio sulle star del teatro sono costruiti i due spettacoli di punta di questo inverno: *Don Giovanni* di Molière e *L'anima buona*

del *Sezuan* di Brecht: del primo è regista Székelyi che cuce sulla bravura e sulla bellezza fisica appena velata dagli anni di György Cserhalmi una variazione della figura dell'intellettuale da lui indagata già in alcune memorabili regie degli anni del Katona, dal tormentato *Catullus* dell'ungherese Milan Füst (1986) al sofferto Molière del *Misanthropo* (1988) sempre con Cserhalmi protagonista. E questo Don Giovanni sembra soprattutto stanco, quasi incatenato ad un ruolo che recita sempre più contro voglia ma cui non sa trovare una alternativa, la malinconia del cui tramonto è sottolineata dalle struggenti scenografie di Autil Csaba e dalla figura di implacabile *raisonneur* plebeo dello Sganarello di László Sinkó.

Protagonista de *L'anima buona*, per la regia di Ács, è Dorottya Udvaros, quarantenne di gran fascino e attrice coraggiosa

pronta ad abbandonare la tranquilla culla del Katona in cerca di ruoli appaganti, tenera e fragile come Shen-Te quanto sgradevole e vagamente inquietante come Shui-Ta. Accanto a lei da segnalare l'aviatore dalla esuberante vitalità di László Széles, e i tre dèi ridotti a macchiette imbecilli ed ipocrite di Attila Magyar, András Shlanger e István Fazekas.

Les Italiens

Veniamo ora agli italiani. Oltre all'accattivante Manfredi, di *Parole d'amore, parole*, al Teatro Allegro, si ripete a Budapest lo «scontro» Goldoni-Gozzi che qui diventa anche occasione per un confronto tra primi attori. Dobbiamo dire subito che il povero Goldoni ha la peggio. Difatti la regia di Vlad Mugur trasforma il suo *Bugiardo* (al Teatro Thalia) in una sorta di isterica Com-



CONVEGNO A STOCCOLMA

PIÙ INTENSI SCAMBI ETNICI CONTRO IL GOLIA TELEVISIVO

MARCO MARTINELLI

Durante gli ultimi 30 - 40 anni il paesaggio culturale in Europa è cambiato radicalmente; ondate di migrazioni hanno trasformato le nostre società in esperimenti, in laboratori di scambi etnici, mettendoci davanti al problema della vera natura dell'identità culturale. A Stoccolma, dal 9 all'11 febbraio scorso, si è tenuto un convegno «Teatro in un contesto multiculturale», che ha cercato di fare il punto sulla «nuova scena» europea, quella che vede fianco a fianco, a lavorare sul palcoscenico, turchi e tedeschi, indiani e inglesi, italiani e senegalesi. E tutti si era concordi su un punto: le radici culturali sono, nella civiltà dell'immagine piatta e omologata, un fantasma rimosso con violenza e determinazione, parte essenziale di una più generale rimozione della memoria. In un illuminante saggio intitolato *In the absence of the sacred*, Jerry Mander ha dimostrato, sperimentandolo su una tribù di esquimesi, che a distruggere una cultura locale la televisione impiega poche settimane. La «nuova scena» europea è quella che si incarica, novello Davide contro il Golia televisivo, di tenere viva la «memoria», perché senza memoria, come ci hanno insegnato filosofi e scienziati come Bateson e Laborit, non esistono né intelligenza, né creazione, né sentimenti. Tenere viva, riattivare la memoria, non conservandola in un museo, ma reinventandola giorno per giorno: sulla necessità «politica» di questa reinvenzione hanno parlato in tanti a Stoccolma, da Chris Torch, promotore della tre giorni, a Roberto Ciulli e Helmut Shafer, direttori artistici del Theater an der Ruhr, una realtà operante a Mulheim, che da anni coproduce con artisti turchi e rom, fino a Jatinder Verma, regista dei Tara Arts di Londra, indiani che si dicono inglesi (e viceversa) «dalla testa ai piedi». Chi scrive, era presente al convegno per raccontare il percorso meticcio, afroramagnolo, che dal Teatro delle Albe è confluito in Ravenna Teatro: italiani e senegalesi che da anni lavorano insieme, scavando nelle rispettive tradizioni orali, scambiandosi musiche e dialetti, riscrivendo antiche storie africane e canoracci goldoniani. Perché, come scrive Michel Serres e come ha ricordato Micha Brumlik, esponente dei Verdi Tedeschi e braccio destro di Daniel Cohn-Bendit (assessore a Francoforte alla «multiculturalità», unico assessore del genere in Europa), l'aprendimento nell'Europa del prossimo secolo non può che consistere nel métissage, nell'ibridare e mescolare culture, esperienze, valori, in sintonia con la trasformazione dell'universo in multiverso, la cui essenza stessa è costituita dalla varietà e dalla differenza. □

media dell'Arte, ambientata in una Venezia volutamente finta ed ingombra di sacchetti della spazzatura, continuamente passati di mano in mano dagli attori: Rosaura e Beatrice sono due virago affamate di sesso, ed anzi si insinua il sospetto di un rapporto incestuoso col padre; Brighella si trasforma in un Pulcinella cui sono affidati i lazzi più pesanti. Su tutto questo si innestano momenti di irresistibile, ma assolutamente involontaria comicità con l'assunzione in chiave seria e melanconica di intermezzi musicali presi dalla tradizione turistico-musicale, quali *Gondoli*, *Gondola o Venezia la luna e tu*. Molto bravi tutti gli attori, a partire naturalmente dal protagonista, Károlyi Eperjes, forse in questo momento l'attore più popolare del paese, che fa un Lelio con cappello floscio e impermeabile stropicciato, sornione e neghittoso, più vittima che motore dell'azione, attentissimo nello sfruttare la propria fantastica capacità di deformazione grottesca come nell'assecondare la platea.

Tanto è prodigo Mugur nell'«aggiungere» a Goldoni, tanto, ironia della sorte, è implacabile nel «levare» Krisztina Deak nella sua regia de *Il re cervo* di Carlo Gozzi al Teatro Radnóti. Questo teatro (che porta il nome del grande poeta Miklos Radnóti, ucciso nel 1944 perché ebreo), guidato dal direttore,

attore e regista András Bálint, si è spesso distinto per l'estrema disponibilità ad esplorare nuovi linguaggi e soluzioni sceniche. In questo caso, trucchi, magie ed effetti vengono ridotti al minimo, per non dire annullati, e il complicato intreccio viene scarnificato in una sorta di aereo balletto meccanico, in cui prendono vigore allusioni all'inconscio e al surrealismo esplicitati, nella scenografia, dai riferimenti a Magritte.

La bombetta calcata sulla testa, stretto nel lungo soprabito nero, aggrappato all'ombrello, János Kulka, nel ruolo di Tartaglia, deforma la propria maschera paciosa di eroe positivo, costruisce «a vista» i sorrisi ipocriti che impone alle proprie collere represses, e i gesti meccanici in cui si risolve anche il suo genuino affetto per la figlia, dando vita così ad uno straordinario personaggio che ne conferma una volta di più le grandi qualità di attore disposto ogni volta a mettersi in gioco. □

A pag. 42, dall'alto in basso, Ildikó Tóth e György Cserhalmi nel «Don Giovanni» di Molière messo in scena da Gábor Székely al Teatro Nuovo di Budapest; «Il bugiardo» di Goldoni presentato, sempre nella capitale magiara, al Teatro Thalia con la regia di Vlad Mugur.

ABBONAMENTI

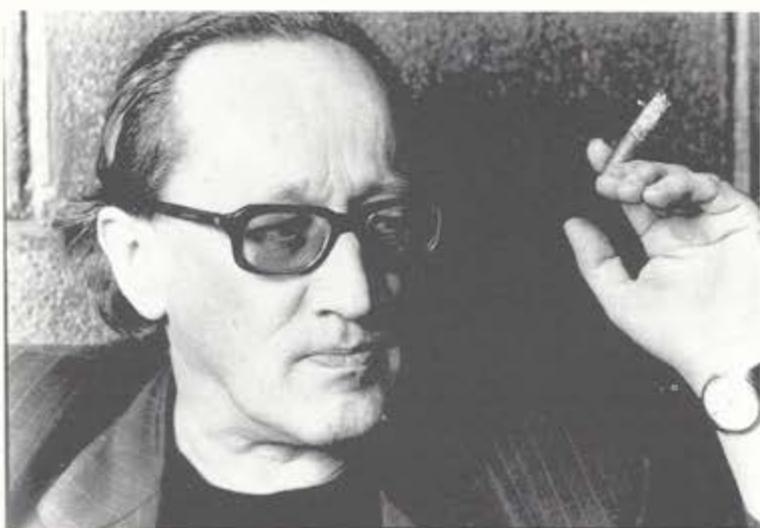


Una rivista
di Teatro libera,
propositiva,
riformatrice.
Abbonarsi
significa
scommettere
sul Teatro
di domani

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:
BMG Ricordi Spa
Via Salomone 77
20138 Milano



DA BERLINO



IL DOPO MÜLLER COMINCIA SOTTO IL SEGNO DI MÜLLER

Lunga notte whisky and cigars nel ricordo del drammaturgo - Addio alla coreografa Ruth Berghaus - La lotta di successione al Berliner Ensemble fra Hochhuth e Wuttke.

BIANCA M. BATTAGGION

Il 25 gennaio di quest'anno, quattro settimane dopo Heiner Müller, è morta all'età di 68 anni nella sua casa di campagna vicino a Berlino Ruth Berghaus, ballerina, coreografa e soprattutto grande regista d'opera (Verdi, Debussy, ecc.). Culturalmente e intensamente legata a Brecht e alla sua concezione del teatro, sovrintendente, dalla fine degli anni sessanta, del Berliner Ensemble, era molto amica di Müller. Anche lei come lui non lascia veri allievi, né tantomeno successori, o eredi: un'epoca del teatro tedesco, si è conclusa. Due personaggi tra i più significativi per l'unificazione ideale e artistica fra est e ovest tedeschi sono scomparsi: restano molte domande, dubbi, incertezze sulle previsioni di quello che avverrà.

Il dopo-Müller è però già cominciato sotto il segno di Müller stesso ovunque. Non solo al Berliner Ensemble, ma in altre istituzioni berlinesi e tedesche ci sono state commemorazioni, letture pubbliche (a volte vere e proprie maratone di molte ore), proiezioni di film, di video, con riprese di vecchie messe in scena, nuovi allestimenti delle sue opere teatrali. Un pubblico folto, come mai si era visto, in piedi anche per ore, ha affollato tutte le manifestazioni. Dalle ore 23 di lunedì 15 gennaio a tutta la mattinata del martedì successivo nella ex Berlino est, nel foyer e nelle varie sale del teatro Volksbühne, *Whisky and cigars*, lunga notte dedicata a Müller, con distribuzione di liquore e sigari, «vizi» prediletti dello scrittore. Il 16 gennaio i funerali di stato, trasmessi in diretta televisiva. Il cimitero, dove riposano, fra molti altri illustri, Brecht e Helene Weigel, era gremito di gente: presenti Bob Wilson e vari altri personaggi anche non tedeschi, noti e meno noti. Alexander Kluge ha tenuto un toccante discorso. Da tutti i media vengono trasmessi omaggi, ricordi: vengono lette, o citate, da attori, registi, collaboratori, amici, o dalla voce di Müller stesso, sue frasi, spesso ciniche, qualche volta ironiche, cariche di profondità. Ci si chiede: se il «museo Müller» avrà come sede il «museo Brecht»? Già queste

stesse definizioni sottintendono l'esistenza di conflitti, di polemiche più o meno esplicite che serpeggiano fra gli addetti ai lavori del teatro tedesco e che non riguardano soltanto la direzione del Berliner Ensemble. Molti aspiravano a succedere a Müller in questo prestigioso incarico. In particolare il drammaturgo Rolf Hochhuth, che ha acquistato il Teatro tramite la Fondazione «Ilse Mozapfer» di sua proprietà.

Un intervento privato era quantomai urgente per assicurare un futuro alla prestigiosa istituzione: il contratto con le autorità per le sovvenzioni pubbliche, dell'entità di 23 milioni di marchi l'anno, scade infatti nel 1997. Al Berliner Ensemble, che ha adesso una nuova direzione artistica formata da Stephan Suschke, già assistente di Müller, da Martin Wuttke, attore, divenuto la star di questo teatro dopo l'enorme successo della sua interpretazione di *Arturo Ui*, e dal direttore artistico Carl Hegemann. C'è chi teme attriti per questioni di potere, e le premesse per uno scontro duro ci sono tutte. Dai primi di febbraio è in scena al Berliner *Der Bau* di Müller, con la regia di Thomas Heise; la rappresentazione dura cinque ore, troppe - sostengono alcuni - per un testo pieno di tematiche datate. Altri invece ritengono che *Der Bau* sia un testo senza tempo, pieno di forza drammatica.

Ma che cosa vuole il pubblico? Tutti sembrano preoccuparsi di nuovo di questa questione. La platea si annoia, in Germania domina la stanchezza, osservano Hegemann, Suschke e Wuttke, il teatro tutto basato sulla regia non regge più. Fervono discussioni, dibattiti sugli autori, sui testi da rappresentare, nuovi progetti; nel contempo i problemi finanziari si fanno sempre più pesanti.

Forse bisogna riflettere di nuovo su ciò che, qualche anno fa, Müller aveva detto alla Berghaus a proposito delle aspettative dopo uno spettacolo: «Il successo è quando la gente si appoggia allo schienale e dice: abbiamo imparato qualcosa, adesso sappiamo che cosa volevano dire, ed era bello.

Un effetto invece si ha quando la gente non sa che cosa sia accaduto. Quando va a casa e, due settimane dopo, improvvisamente, in tram, pensa: ma che cos'era quella cosa, non l'avevo mica capita. L'effetto è qualcosa che si protrae nel tempo, mentre il successo è solo un consenso di breve durata.» □

MÁQUINA HAMLET DI MÜLLER IN SCENA A BUENOS AIRES. Con lo spettacolo *Máquina Hamlet* il gruppo teatrale El Periférico de Objetos, che lavora stabilmente a Buenos Aires da sei anni, ha ottenuto il riconoscimento unanime della critica, che lo colloca fra i migliori gruppi argentini per il rigore e l'efficacia espressiva del suo lavoro. *Máquina Hamlet*, scritto nel 1977 da Heiner Müller, è andato in scena nella pregevole versione di Gabriela Massuh e Dieter Welke e la regia audace di Daniel Veronese, Emilio Garcia Wehbi e Ana Alvarado.

Il testo del grande drammaturgo recentemente scomparso, partendo dall'opera di William Shakespeare, registra le immagini e le riflessioni che *Amleto* suggerisce rispetto ai temi eterni dell'uomo, della vita e del mondo, ubicandolo in un contesto contemporaneo («Io fui Amleto... alle mie spalle le rovine dell'Europa»). Attraverso l'aiuto di uno specialista di Müller, il drammaturgo tedesco Dieter Welke, El Periférico de Objetos ha svolto un lavoro di avvicinamento fra il testo di Müller e la realtà argentina. Aiutati da manichini, maschere e bambole dalla testa cava, gli attori (i bravi Román Lamas, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado ed Emilio Garcia Wehbi) compongono cinque quadri nei quali si utilizza il testo come punto di partenza per la libera costruzione di scene dove si condensa e si amplifica la visione sinistra di un mondo frantumato. Un inquietante gioco di apparenze confonde attori e manichini: gli oggetti, manipolati con estrema destrezza, prendono vita e acquistano un carattere notevolmente espressivo. *Giusti Danzi*



DA VIENNA

I SOGNI DI LEGNO DEL BOEMO TESCHNER

Sono tornate a vivere le marionette del pittore e scenografo che negli anni Trenta incantarono il pubblico viennese - Al Burgtheater Intrigo e amore di Schiller, regista la Henkel, e uno spettacolo di Peymann dedicato a Ingeborg Bachmann.

GRAZIA PULVIRENTI

Il luogo è Vienna, l'epoca gli anni Trenta. In una villa appena fuori dal centro cittadino artisti delle «Officine viennesi», scrittori, uomini di teatro si riuniscono presso la scena «intima» inventata per il suo teatro di marionette dal pittore, scultore, grafico, scenografo d'origine boema Richard Teschner (1879-1948): prima nel cosiddetto «Goldener Schrein» (scrigno d'oro), poi, dal 1931, nel «Figurenspiegel» (specchio di figure) - una piccola scena delimitata da una grande lente convessa dalla parte del pubblico, che otticamente allontana e sembra ingrandire le figure, creando un'atmosfera di magica sospensione - si muovono le creature di legno e stoffa di Teschner. Questi, nel primo decennio del nuovo secolo, fonde la tradizione orientale dei pupazzi «Wajang» con quella europea creando delle marionette dal corpo estremamente snodato ed articolabile tramite delle asticelle e dei fili mossi dal basso, ottenendo così dei movimenti di grande precisione ed espressività - pare che il pubblico rimanesse sempre stupefatto di fronte al Cavaliere che, nella pièce *Karneval* sguaina la spada con rapidissimo gesto. Per il corpo Teschner usava legno di tiglio, per le teste un impasto di sua invenzione, per le parucche e gli animali pelle e cuoio, mentre le stoffe hanno i meravigliosi motivi klintiani e post-secessionisti realizzati dalle «officine viennesi», così da divenire dei piccoli capolavori di arte e alto artigianato.

Musica minimalista

Non finisce qui la magia del teatro di Teschner, che oggi rivive nella sala a lui dedicata del Museo del Teatro di Vienna, per l'impegno e la passione di Jarmila Weisshöck e Klaus Behrendt che, oltre al restauro delle figure, si sono dedicati al recupero della tecnica e delle opere allestite (di cui restano i libri di regia): un vero mi-

crocosmo, in cui è riflesso il macrocosmo della vicenda umana, sorge e prende vita in un'alchimia di luci colorate e ombre, realizzate con uno strumento per proiezioni inventato e costruito da Teschner stesso, di fantasmagorie in miniatura, ottenute anche con il ricorso a reazioni di sostanze chimiche, investite da raggi luminosi e riflesse da specchi, ed infine di suoni, anch'essi creati dall'inesauribile inventiva di Teschner che alterava la superficie incisa dei grandi dischi per «Polyphon», ottenendo un suono continuo monotono, che oggi ci sembra vicino a certe forme di musica minimalista.

Ecco la crisi

Quel piccolo sogno rococò che è il sogno della dama nel *Carnevale*, rivive oggi insieme all'*Opera di Natale* e all'*Uccisore del drago* per alcune sere l'anno: quel «petit rien», come fu considerata l'opera nella versione filmica girata da Max Goldschmidt nel 1929, rivela nello spessore della sua trama apparentemente semplicissima, con le apparizioni notturne e l'animarsi della casa intorno al letto della dama che dorme, tracce di una dimensione esoterica, probabilmente vicina al circolo magico praghese di un Meyerink frequentato da Teschner negli anni praghese, e si colloca vicino al *Cavaliere della rosa* di Hofmannsthal/Strauß per il clima dell'ambientazione, il prestito della figura del piccolo moro, il ritratto del cantante dell'Ochs auf Lerchenau nell'inseguitore grasso e per delle precise citazioni dal film, rimasto frammento e girato da Alfred Roller nel 1926, come la scena del duello, o la scena del palazzo.

Dopo la magica sospensione del sogno teschneriano, ritornati nel tempo del nostro oggi e nello spazio della scena del Burgtheater, ricordiamo due tra i nuovi allestimenti della stagione: *Intrigo e amore* di



Schiller e la pièce con testi di Ingeborg Bachmann, una fra le più intense voci poetiche del Novecento austriaco, dal titolo *Ingeborg Bachmann. Chi?*, una sorta di immersione nell'opera e nella drammatica vicenda esistenziale della scrittrice tramite i suoi diversi alter-ego, ovvero proiezioni della sua personalità, o delle varie fasi della sua vita, interpretate da diverse attrici fra cui spiccano con notevole distacco rispetto alle altre Kirsten Dene e Julia von Sell, dirette con ottimo senso del ritmo e del movimento da Claus Peymann (efficaci le scene antiillusionistiche di Peter Schubert, cui s'intonano coloristicamente i costumi di Margit Koppendorfer).

Nell'allestimento del classico schilleriano, di cui la regia in chiave moderna di Karin Henkel ha proposto una possibile e visivamente gradevole lettura, si manifesta palese la crisi del teatro tedesco: alla elevata qualità di recitazione degli interpreti della «vecchia generazione» - in questo caso un autorevole Wolfgang Gasser ed un intenso Rainer Hauer - fa da controcanto la recitazione tesa e nervosa, acusticamente fastidiosa nei singhiozzi e negli urlacci delle giovani leve - unica eccezione il segretario Wurm del bravissimo Robert Meyer. Incomparabilmente più espresse le mute marionette di Teschner! □

MANI BUCATE A SALISBURGO - Dopo i due miliardi di perdita nella stagione '93-'94 e l'ingaggio da capogiro di Peter Stein - 500 milioni di lire per sei settimane di lavoro nel '94 -, la Corte dei Conti austriaca ha invitato gli organizzatori del Festival di Salisburgo a contenere le spese e a presentare bilanci preventivi realistici.

A pag. 44, Heiner Müller. In questa pagina, una scena d'insieme di «Ingeborg Bachmann. Chi?» presentato al Burgtheater di Vienna con la regia di Claus Peymann.



LETTERA DALL'INGHILTERRA

REPERTORIO «DIGESTIVO» PER UN TEATRO AFFAMATO

Il governo ha tagliato ancora i finanziamenti. Si abbandona la ricerca per produzioni meno rischiose - Aumentano i prezzi dei biglietti - Una stagione stanca che ha costretto la Royal Shakespeare a ricorrere a sfrenate campagne pubblicitarie.

GABRIELLA CIANNACHI



L'Arts Council, il principale ente sovvenzionatore in Gran Bretagna, ha annunciato l'imminente taglio nei sovvenzionamenti alle arti di 5 milioni di sterline. Non si tratta purtroppo né del primo, né dell'ultimo taglio nelle sovvenzioni agli enti pubblici. Da ormai oltre dieci anni i governi Thatcher e Major hanno infatti perpetrato una serie di tagli al settore pubblico da far impallidire anche il più conservatore fra gli amanti dell'arte. L'ex-segretario generale dell'Arts Council ha così commentato la decisione del governo: «Si tratta di un orrendo spreco, un po' come se un chirurgo amputasse la gamba di un paziente sano».

Proprio come questo paziente devono essersi sentiti i direttori artistici dei teatri Citizen's e Clwyd quando si sono sentiti dire che, nonostante il loro grande successo artistico e commerciale, l'Arts Council e gli enti sovvenzionatori locali avrebbero loro tagliato i fondi. Il Citizen's, uno dei principali teatri scozzesi, e Theatre Clwyd, dove hanno recentemente recitato attori della portata di Vanessa Redgrave, Timothy West ed Antony Hopkins, non sono due teatri qualsiasi: sono il simbolo dell'emancipazione regionale in Gran Bretagna. Il fatto che il governo abbia deciso di tagliar loro i fondi rappresenta quindi una decisione doppiamente tragica. È vero che oramai in Gran Bretagna la crisi del settore pubblico si fa sentire a tutti i livelli, dall'educazione al settore sanitario, quello forse più penalizzato dalle privatizzazioni del governo Major, ma l'annuncio del taglio di queste sovvenzioni, successivo all'annuncio del taglio di 5 milioni per il settore artistico, fa pensare che il teatro britannico abbia perso molto più che

una gamba: il teatro britannico ha infatti perso la sua indipendenza finanziaria che sin dagli anni sessanta gli aveva permesso di devolvere ogni suo sforzo all'incoraggiamento della ricerca e della sperimentazione teatrale. Senza questa indipendenza finanziaria il settore pubblico del teatro britannico è entrato in un lungo e doloroso coma.

Registi inquieti

Diciassette su diciotto registi intervistati recentemente per un libro sulla regia teatrale in Gran Bretagna hanno confessato di non sapere se i loro teatri riusciranno a sopravvivere a questa crisi; il diciottesimo regista, l'unico a non avere questo atroce dubbio, era Jonathan Miller. In un mondo dove solo ai grandissimi come Miller è permessa la sopravvivenza c'è definitivamente qualcosa che non va.

In questa situazione di gravissima crisi i teatri hanno assunto diverse linee di condotta: quella più comune rivela l'abbandono della sperimentazione a favore di scelte di cartellone di carattere, come avrebbe detto Brecht, culinario. È vero che forse questo tipo di politica artistica rappresenta una scelta facile, ma è anche vero che allontanerà dai teatri diversi tipi di pubblico, soprattutto quello giovanile.

Alcune di queste problematiche sono analizzate sulle pagine del «Guardian» da David Farr, una delle stelle nascenti della regia inglese. Secondo Farr il teatro d'arte, ovvero il teatro sovvenzionato per le sue qualità artistiche piuttosto che per la sua utilità sociale o commerciale, sta di fatto scomparendo a causa della grave situazione

finanziaria indotta dalle politiche artistiche degli ultimi governi conservatori. La drammatica riduzione delle sovvenzioni ai teatri ha infatti costretto numerose compagnie ad aumentare i prezzi dei biglietti al punto da far sì che la maggior parte del pubblico, già esasperato dall'aumento dei tassi di interesse e dalle varie privatizzazioni in atto, non è più in grado di potersi permettere il costo del biglietto. «E perché sovvenzionare un genere inaccessibile?», si chiede così la gente, mettendo in moto una micidiale reazione a catena i cui effetti vedono diventare pessimisti anche i più ottimisti.

Il teatro, naturalmente, non può esistere senza il pubblico e quindi alcuni teatri, per persuadere la gente a ritornare a teatro, hanno investito i pochi soldi rimastigli in campagne pubblicitarie da far spavento anche al settore commerciale. Farr racconta così come la prestigiosa Royal Shakespeare Company abbia pubblicizzato il suo *Coriolanus* come «A Natural Born Killer Too» e Wimbledon abbia presentato il suo *Macbeth* come «The First Reservoir Dog». Nulla in contrario all'emulazione del genio di Tarantino, ma, si chiede Farr, è mai possibile che il teatro non riesca a creare piuttosto che ricreare, inventare piuttosto che copiare e tutto questo sotto la falsa pretesa di fare del «teatro d'arte».

Pochi coraggiosi

Farr è dunque pessimista e, dopo aver riflettuto sulla progettazione dei cartelloni della prossima stagione non gli si può che dare ragione. Fortunatamente però il fatto che Farr stesso sia un ventenne e che il tea-

tro da lui diretto, il Gate Theatre di Notting Hill Gate, sia uno dei teatri sperimentali di maggiore successo nella capitale fa sperare che i giovanissimi del teatro inglese non emulino i loro stanchi predecessori e recuperino la forza e il coraggio di riportare il teatro al suo pubblico e quindi forse anche il pubblico nei teatri. Naturalmente, come diceva la canzone, «with a little help from your friends» - chissà, forse i futuri governi adotteranno diverse politiche artistiche, politiche che premieranno anche teatri come il Citizen's e Theatre Clwyd.

In quest'ottica non c'è però da stupirsi più di tanto se la stagione attuale si presenta un po' stanca, piena di scelte sicure e riallestimenti di successi passati. Fra le novità della stagione primaverile segnaliamo comunque le attività del coraggiosissimo Stephen Daldry, il direttore artistico del Royal Court che ha appena annunciato una stagione fatta in gran parte di anteprime. Segnaliamo anche il debutto registico di Stephen Poliakoff nella sua pièce *Sweet Panic* in scena al Hampstead Theatre, con Harriet Walter nel ruolo di Clare, una psichiatra che vede crollare i suoi ideali sulla psichiatria dopo essere stata assalita dalla madre di uno dei suoi pazienti. All'Almeida Theatre Company aprirà invece prossimamente *1953* di Craig Raine, uno dei più interessanti poeti contemporanei inglesi, per la regia di Patrick Marber, con Emma Fielding nel ruolo della principessa Ira. *1953* è (molto) liberamente tratto dall'*Andromaca* di Racine: la pièce è ambientata nel 1953: Hitler è ancora vivo e il figlio di Mussolini, Vittorio, è capo di Stato in Italia.

Qualche parola infine alla memoria di Sir Robert Stephens, il più grande Lear e il più straordinario Falstaff delle scene inglesi degli ultimi anni che si è spento dopo una lunga malattia lo scorso novembre all'età di 64 anni. Il suo debutto sulle scene inglesi era avvenuto nel 1958 al Royal Court di Londra in *Epitaph for George Dillon* di John Osborne. Poco dopo avrebbe interpretato il ruolo di protagonista ne *The Kitchen* di Arnold Wesker e sarebbe diventato una delle stelle della compagnia di Olivier al National Theatre. Sul palcoscenico del West End, così come al National Theatre o al Royal Shakespeare Company, in televisione o al cinema, con Stephens si è spenta una delle più grandi stelle del teatro inglese. Speriamo che la grande crisi causata dalle cieche politiche artistiche di questi ultimi anni non abbiano portato alla fine di un'epoca, la fine degli Olivier, dei Gielgud e degli Stephens dalle scene inglesi. □

SHAKESPEARE AL CINEMA - Il grande drammaturgo inglese è preso di mira dai registi cinematografici. Giulietta e Romeo, Amleto, Otello. La dodicesima notte, più due pellicole tratte dal Riccardo III, è il bottino di titoli del grande schermo per il 1996.

SU LAURENCE OLIVIER - Derek Granger sta scrivendo la prima biografia autorizzata di Laurence Olivier. L'attore pare avere la singolare mania di collezionare tutto quanto potesse ricordargli anche l'accenimento più banale della sua vita.

A pag. 46, Vanessa Redgrave in «Anthony and Cleopatra» di Shakespeare. In questa pagina, John Osborne.

DRAMMATURGIA INGLESE

I NUOVI ARRABBIATI FEDELI AL MITO ANTICO

Lucida e disincantata, la nuova generazione di scrittori di teatro inglesi si è dedicata alla riscrittura dei miti classici con spirito dissacratore, nel tentativo di rifondarli in chiave moderna - Dalla rivisitazione della guerra di Troia di Edward Bond e di Howard Barker, in cui Elena è un feticcio della cultura dominante, al tema delle Baccanti affrontato dalle «women writers» Maureen Duffy e Caryl Churchill, fino all'attacco sferrato da Timberlake Wertenbaker nell'Amore dell'usignolo, «ai miti del potere di oggi».

MAGGIE ROSE - SARA SONCINI



Parlare del presente attraverso la rivisitazione o la riscrittura dei miti dell'antichità non è certamente un fenomeno nuovo: è uno dei fili rossi che percorre la drammaturgia del Novecento, accompagnandosi talvolta ad un rinnovamento profondo - in senso anti-naturalistico ed anti-illusionistico - della teoria e della prassi teatrale. Se guardiamo al panorama teatrale inglese, diversi autori politicamente impegnati, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si sono rivolti con spirito dissacratore alla propria eredità culturale, e soprattutto ai suoi aspetti istituzionalizzati e canonizzati, accingendosi a un'opera di rilettura e riscrittura del mito, oltre che del corpus shakespeariano.

Secondo Barthes

Opponendo un netto rifiuto alla venatura nostalgica che aveva contraddistinto il mitologismo modernista (si pensi a T. S. Eliot e a Christopher Fry), gli autori contemporanei hanno gettato sul mito uno sguardo lucido e disincantato: e al di sotto della sua superficie, vi hanno scritto le stesse dinamiche di potere che operano nel linguaggio, come in ogni sistema di significazione.

Cruciale, nello sviluppo di questo impulso revisionistico, è stato il ruolo svolto dal pensiero critico di Roland Barthes. Nella

raccolta *Mythologies* (1957), lo studioso francese colloca il mito nella cultura contemporanea, e ne dà una definizione innovativa in termini di «metalinguaggio», di sistema di comunicazione al pari di diversi altri.

Il mito, sostiene Barthes, è una parola «rubata e restituita», un segno linguistico che viene svuotato del suo senso originario e «preso a prestito» da un concetto preesistente, che se ne serve per travestirsi da verità universale e naturale. Da questo «furto di linguaggio» la realtà esce pietrificata, congelata in un prototipo irreversibile. L'invito che Barthes rivolge ai suoi contemporanei è quello di combattere il mito sul suo stesso terreno, attraverso un ulteriore grado di «mitificazione»: in altre parole, un invito a riscriverlo, per poter «istituire il primo mito come ingenuità guardata».

Sono numerosi i drammaturghi che hanno accettato la sfida barthesiana: tra quelli di lingua inglese, gli esempi possono spaziare da Edward Bond e Maureen Duffy, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, sino ad esperienze più recenti come quelle di Caryl Churchill, Howard Barker, Tony Harrison e Timberlake Wertenbaker - ma l'elenco potrebbe continuare.

Il mito ha rappresentato per questi drammaturghi - innovatori, tutti quanti, sul piano sia formale che contenutistico - uno stimolante banco di prova e insieme il logico approdo di un percorso revisionistico precedentemente avviato.



Questa sfida è stata raccolta con particolare vigore dalle «women writers»: per loro riscrivere il mito è equivalso a tentare di appropriarsi di un linguaggio che è stato per millenni prerogativa maschile, e di inserirsi in una cultura storicamente ostile o quantomeno indifferente all'espressione letteraria al femminile. Per questo motivo, delle figure e vicende mitiche, le drammaturghe tendono a mettere a fuoco i potenziali elementi di rottura: punto di partenza per una ridefinizione della figura femminile, e dell'essere umano in genere, in termini nuovi e liberatori.

Proprio con questo spirito Maureen Duffy, affronta in *Rites* (1969) il mito delle Baccanti: l'irruzione a Tebe di Dioniso e delle sue Menadi, con il temporaneo sconvolgimento delle consolidate gerarchie della città, sembra già contenere in nuce l'auspicato sovvertimento del modo di percepire la realtà da parte dello spettatore a cui la riscrittura stessa è finalizzata. Ma l'adozione di un punto di vista femminile non è prerogativa esclusiva delle scrittrici: lo dimostra Edward Bond in *The Woman* (1971), rivisitazione della guerra di Troia. La «donna» del titolo è Ecuba, moglie di Priamo e testimone oculare della caduta della città, della crudeltà dei conquistatori, della brutalità dell'imperialismo ateniese ma, soprattutto, della natura pretestuosa delle cause: di quella guerra come di tutte le guerre il ruolo di Elena, infatti, viene assunto da una «statua della dea della Fortuna», a sottolineare la qualità di feticcio della «donna più bella del mondo» dell'*epos*. Ecuba, nella sua ricerca della verità, assume un ruolo analogo a quello che Bond stesso si attribuisce in quanto artista: vagliare lucidamente i

«miti» fondanti della nostra cultura per smascherarne la collusione con i reali «valori» su cui si regge il capitalismo: oppressione, sfruttamento, violenza.

I satiri sepolti

Anche nel più recente *The Bite of the Night* (1988) di Howard Barker, oggetto di riscrittura è la guerra di Troia, ma il rapporto dell'autore col mito è più multiforme e contraddittorio. Se Bond mantiene trame lineari e personaggi psicologicamente coerenti, Barker si sottrae del tutto al naturalismo, da lui associato alla voce dell'*establishment*. L'autore di *The Bite of the Night* si affida alla parola poetica, all'immagine violenta, allo shock visivo ed emotivo, per trasportare gli spettatori in un artaudiano «teatro della crudeltà». Anche il testo di Barker si incentra sulla figura di Elena, trasformata in un idolo dalla cultura dominante e usata come capro espiatorio su cui scaricare l'odio della comunità, deviandolo dalle reali cause di oppressione. L'Elena di Barker è consapevole della propria natura di artefatto ideologico e si ribella al suo creatore Omero accusandolo, nella sua «imparzialità», di aver falsificato la storia.

Ancor più a fondo nell'analisi dei processi culturali operanti nel mito si spinge Tony Harrison con *The Trackers of Oxhyrhincus* (1988). Oggetto di rappresentazione sono gli scavi archeologici di inizio Novecento, tesi a riportare alla luce il *corpus* letterario greco: lo spettatore assiste alla mescolanza di uno dei frammenti rinvenuti in quegli anni, i pochi versi superstite del *Satyroi Ichneutai* («I Satiri segugi») di

Sofocle. Il dramma satiresco era parte integrante dell'attività teatrale ateniese nel V secolo, ma nel corso del processo di trasmissione culturale esso è stato «sepolto» e le caratteristiche principali di questa forma drammatica ci rimangono quasi del tutto oscure. Un'enorme perdita a livello culturale, dunque, che Harrison rappresenta attraverso l'immagine della sepoltura di questo superstite dramma satiresco, e, con esso, dell'elemento dionisiaco, sensuale, carnascialesco e popolare originariamente presente nella tragedia.

Dioniso tra noi

Caryl Churchill vanta ormai una quindicina di testi allestiti sui palcoscenici più ambiti di Londra, come il Royal Court e il Royal National Theatre. È indubbiamente fra i più interessanti drammaturghi contemporanei poiché il suo lavoro, oltre a tematiche estremamente stimolanti, presenta anche sorprendenti innovazioni a livello formale. Assistere a uno spettacolo della Churchill, infatti, vuol dire intraprendere un affascinante viaggio attraverso culture e secoli diversi.

Grande appassionata della storia, questa scrittrice sceglie argomenti che spaziano dalla caccia alle streghe nel Cinquecento (*Vinegar Tom*, 1976), alla rivoluzione puritana del Seicento (*Light Shining in Buckinghamshire*, 1976), per arrivare all'epoca odierna con le speculazioni in Borsa, il «Big Bang» (*Serious Money*, 1987), e la rivoluzione in Bulgaria (*Mad Forest*, 1991).

Nel caso di *A Mouthful of Birds* (1986), tuttavia, Caryl Churchill è risalita a tempi ancora più remoti consegnandoci, in collaborazione col drammaturgo-antropologo David Lan, una riscrittura del mito delle Baccanti ispirata all'omonima tragedia di Euripide. I due autori hanno creato, nelle parole della stessa Churchill, un «mosaico surreale», dove mito e mondo contemporaneo si fondono in un'unica immagine teatrale capace di mostrare la violenza e il desiderio di possessione che erano già presenti nel mondo greco e che tuttora si manifestano nella nostra realtà.

Tre donne d'oggi - Lena, Yvonne e Marcia - possedere dalle Baccanti e trascinate a ripetere l'orrendo scempio di Pentecò compiuto dalle Menadi sotto la guida di Agave. Ma subito dopo l'assassinio le donne ritornano repentinamente alla loro vita quotidiana (Marcia: «Me ne vado. Altrimenti faccio tardi al lavoro»), mostrando in questo modo come possessione e violenza siano forze costantemente presenti nell'esistenza umana.

In questa pagina, Arnold Wesker al Teatro Carignano di Torino durante le prove di «Radici» messo in scena da Franco Enriquez nel 1966. A pag. 49, la drammaturga inglese Caryl Churchill, l'attore Adrian Lester in «Company» di Stephen Londheim e George Furth.

Rappresentata dalla Royal Shakespeare Company a Stratford (1988). *The Love of the Nightingale*, di Timberlake Wertenbaker, riscrive la tragica vicenda delle sorelle ateniesi Procne e Filomela: la prima va sposa a Tereo, re di Tracia, che cade però preda di una passione incestuosa, violenta la cognata e le impone il silenzio mozzandole la lingua; ma ciò non basta a scongiurare l'inevitabile, atroce vendetta che va a colpire Itys, il figlio innocente. Nella sua versione, la Wertenbaker inserisce personaggi estranei alla tradizione, e fa utilizzare a Filomela, come strumento per accusare l'aggressore, non più il canonico ricamo bensì una scena di mimo. Al Coro, «doppiato in «Maschile» e «Femminile» è demandato un duplice compito: ricondurre l'azione mitica al presente, facendo associare allo spettatore la violenza subita da Filomela ad altre forme di oppressione («Perché vengono sterminate intere razze? Perché i bianchi soffocano le parole dei neri? Perché delle bambine vengono stuprate e ammazzate nei pareggi di città buie?»); e indicare nell'uccisione di Itys la conseguenza ineluttabile della sopraffazione che vige, oggi come ieri, nei rapporti umani.

Nel caso della Wertenbaker, il mito e la cultura greca sono oggetto non solo di demistificazione, ma anche e soprattutto di profondo amore: l'attacco sferrato da questa scrittrice contro i «miti» del potere risulta estremamente efficace proprio perché conosce a fondo il mito e può ancora scorgerne, al di là delle distorsioni subite, le potenzialità latenti.

Il mito appare infatti interrelato ai due nuclei tematici essenziali del testo, la parola (e come sua controparte, il silenzio) e il teatro: con la sua duplice natura - linguaggio del subconscio, di ciò che si sottrae alle forme espressive codificate, e al



contempo discorso pubblico, interpersonale - il mito sembra indicare la strada verso un rinnovamento sia del principale strumento comunicativo umano, sia del *medium* espressivo prescelto da quest'artista.

Filtrando la riscrittura attraverso il modello tragico antico (il *Tereus*, ma anche le *Baccanti* e l'*Ippolito*), la Wertenbaker riconosce il proprio debito verso i Greci: coloro che per primi sentirono la necessità di restituire al mito la sua voce, mediante l'arte mimetica del teatro, dopo che esso era stato scalzato dall'originaria fruizione collettiva sotto forma di *epos*, di racconto. La riscrittura del mito costituisce oggi un tentativo di porgere un'ancora di salvezza al teatro, di recuperarlo alla dimensione «mitica» facendone nuovamente un'occasione di discussione e potenziale trasformazione, e sottrarlo così alla morte annunciata cui la civiltà odierna, coi suoi *mass-media* di grande impatto e potere ipnotico sembra averlo condannato. □

CRONACHE

MILANO - Mario Mattia Giorgiotti, direttore della rivista Sipario e della Lega internazionale delle riviste di teatro, oltre che responsabile dell'Associazione giornalisti europei dello spettacolo, in una lettera a Andrea Monti, direttore di Panorama, ha chiesto di sospendere dalle sue funzioni il critico Guido Almansi, definendo deontologicamente scorretto il suo comportamento. Nella lettera, pubblicata su Sipario, si afferma che Almansi ha recensito lo spettacolo *Edipo re* andato in scena all'Olimpico di Vicenza nella regia dello stesso Giorgiotti, senza avere assistito per intero alla rappresentazione.

ROMA - Le detenute della Casa circondariale femminile di Rebibbia hanno recitato al Palazzo delle Esposizioni *Le Troiane* di Euripide, lavoro condotto da Riccardo Iannuccini. A dare voce al dolore delle antiche troiane prigioniere dei greci vincitori, donne d'ogni parte d'Italia, fra cui un'ex-brigatista come Cassandra e la vedova di un rex meridionale come Ecuba, ma anche spagnole e nigeriane.

SANREMO - Nota in tutto il mondo come la città del Festival della canzone italiana, da quest'anno Sanremo canterà anche una scuola di teatro intitolata a Carlo Dapporto, il popolare artista saurenasco. L'iniziativa si deve a Pino Rizzo e all'associazione «L'Utopia ovvero La Filocomica» e vanta la collaborazione dell'Accademia nazionale d'arte drammatica Sileto D'Amico di Roma.

PERUGIA - Giuseppe Manfredi tiene nella città umbra, tra gennaio e maggio, un «Laboratorio di scrittura teatrale» articolato in dieci incontri. All'iniziativa, organizzata dall'Associazione culturale Teatro di Sacco di Perugia, dalla cooperativa Controluce di Roma e dall'Associazione culturale Terrae Motus di Terzi, sono ammessi non più di venti partecipanti. Per informazioni: tel. 0735/547731.

Londra: Sondheim dice in musical la difficoltà di andare a nozze

Scorretto dalla critica e apprezzato da un pubblico sempre più vasto, *Company* - parole e musica di Stephen Sondheim, libretto di George Furth - si va delineando come uno dei revival di maggior successo. Nel 1971, quando fu dato alle scene per la prima volta, provocò discussioni accese, poiché trattava un argomento insolito per un musical: il disagio di un giovane americano nei confronti del matrimonio. Siamo a Manhattan e Bobby (Adrian Lester, non facile da dimenticare), il protagonista, compie 35 anni. Gli amici lo festeggiano nel suo appartamento: cinque coppie sposate, ciascuna con le sue caratteristiche, tutte assai protettive e preoccupate per la sorte dell'inquieto single. Bobby di ragazze ne ha tre ma per un motivo o per l'altro non vuole sposarsi. Eppure non è un indifferente, non è un superficiale, non è nemmeno gay. Secondo il regista Sam Mendes, il punto centrale è la solitudine. Sondheim ha creato brani sottilmente angosciosi, da *Poor Baby* al celebre *Side By Side By Side*, al restaurato *Marry Me a Little*, all'ambiguo *Being Alive*, che lascia aperte tutte le domande sollevate fin dall'inizio: chi è Bobby? Perché è così solo in mezzo agli altri? E dopo questa discesa di Sondheim e Furth nelle pieghe dell'inquietudine umana, chi potrà più considerare il musical un genere leggero e minore?

Intanto il Royal Court Theatre ospita la prima europea di *Valley Song*, testo in prosa scritto, diretto e interpretato dal sudafricano Athol Fugard, da molti anni assente dalla scena londinese in veste di attore. A due personaggi, anzi a tre - il bianco Fugard ci interpreta se stesso e Buks, l'anziano uomo di colore che cerca di trasmettere alla nipote Veronica la sua mentalità e i suoi valori - denso di qualità liriche, il testo manca tuttavia di dinamismo interno a sollecitare costantemente l'attenzione del pubblico. Il suo maggior interesse consiste nel fatto che Fugard non rappresenta solo un conflitto generazionale, ma anche i sogni e le speranze del nuovo Sudafrica. Sabrina Faller





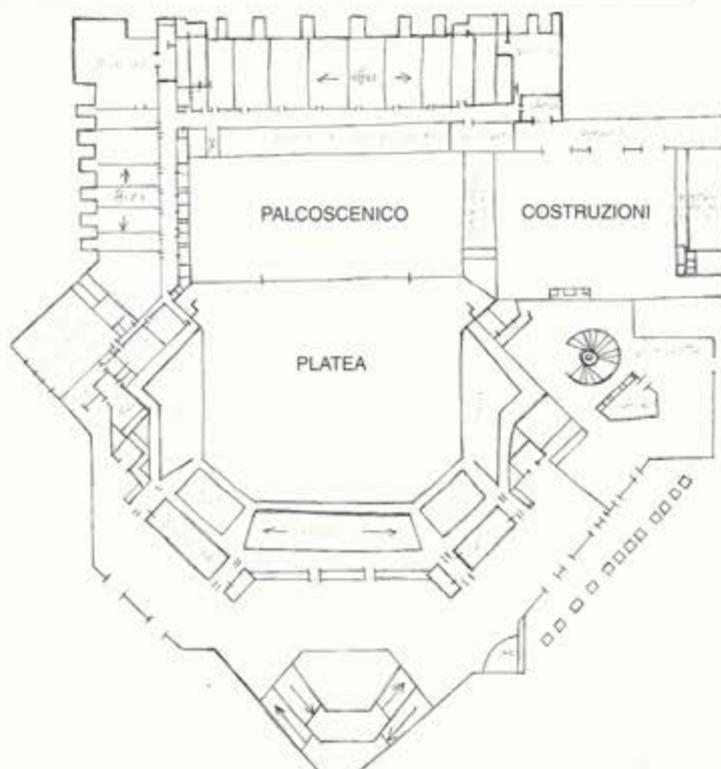
STATO DEI LAVORI

IN AUTUNNO SU IL SIPARIO SUL GRANDE PICCOLO TEATRO

L'inaugurazione del nuovo Piccolo Teatro d'ora si svolgerà a maggio, in coincidenza con il cinquantenario del teatro, e invece slitta al prossimo autunno. Dopo quarant'anni di attesa, costellati di progetti sempre diversi, di continui blocchi dei lavori e di polemiche, meglio limitarsi a ripercorrere le ultime tappe di questa «fabbrica del teatro» e cercare di capire a che punto è lo stato dei lavori.

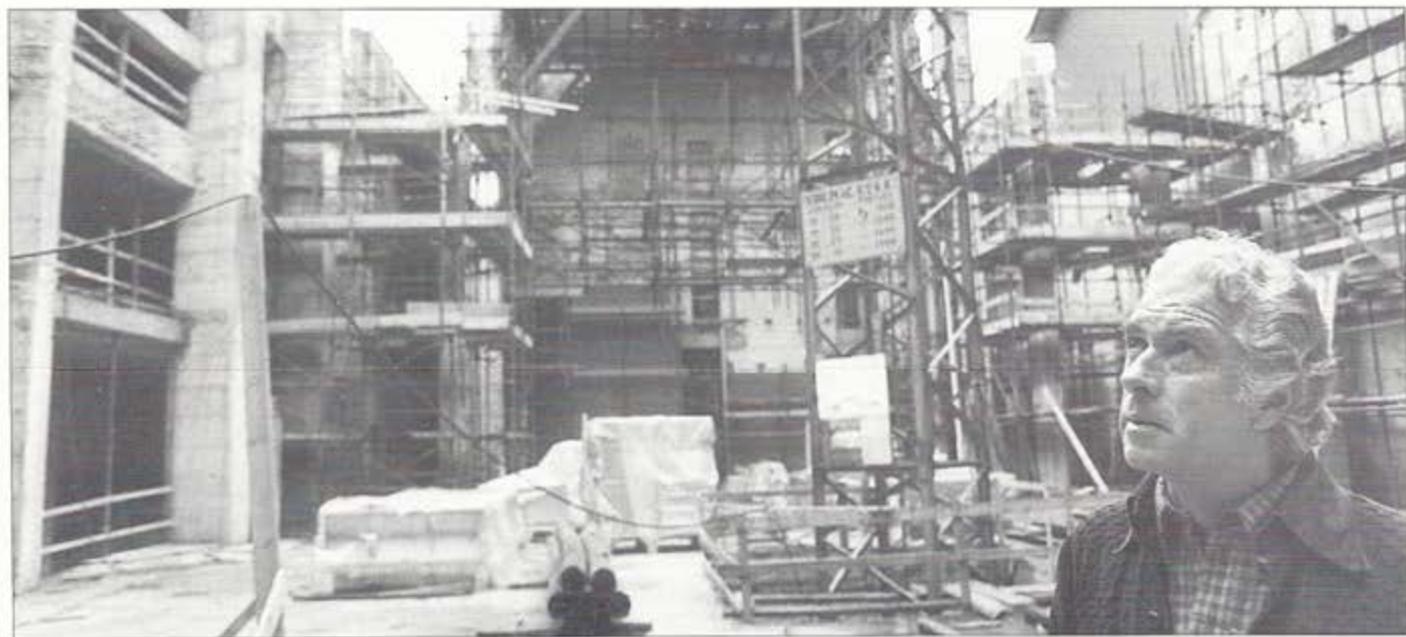
Com'è noto, nel '92 la giunta comunale revoca l'incarico di direttore dei lavori a Marco Zanuso, affidandolo nel '93 all'ingegnere Adolfo Colombo, direttore della Metropolitana milanese. Il cantiere viene bloccato e si studia un nuovo piano di lavoro. Compiti della MM sono la realizzazione della facciata esterna, del palcoscenico, della sala principale e dei foyers, la posa in opera dei serramenti, la direzione dei lavori per l'esecuzione degli arredi e le attività di verifica della funzionalità acustica.

Nel luglio scorso, quando il grande orologio digitale termina il suo conto alla rovescia, avviene, con toni alquanto dimessi, una cerimonia di inaugurazione del teatro. Mancavano lampade, poltrone e gli arredi del foyer. Le ragioni? Da una parte la sospensione delle consegne per decisione del Tar (al quale era ricorso una delle ditte che aveva perso la gara) e dall'altra l'aggiunta di nuove modifiche al piano. Nel frattempo rientra in pista come consulente artistico l'architetto Zanuso. In conclusione i pro-



blemi da risolvere non sono ancora finiti. Fra le modifiche che hanno ritardato l'apertura del teatro c'è la risistemazione degli spazi ex-ristorante; ne è venuta fuori una biblioteca-cineteca e una piccola sala di proiezione alla quale Zanuso ha aggiunto una caffetteria. E, soprattutto, c'è la questione spinosa delle poltrone. Su disegno originale di Zanuso (evidentemente gli scomodissimi scranni del Teatro-Studio non gli sono serviti da lezione) viene preparato un campione, ma la Sam dichiara che non è compatibile con le leggi in vigore (il sedile non si ribalta e il fusto è debole).

Ma cerchiamo di capire, attraverso i complessi tracciati delle piante, come si presenterà al pubblico il nuovo teatro. L'accesso alla sala centrale avviene attraverso passaggi successivi, il primo dei quali è un portico protetto,



luogo di appuntamento in cui sostare in attesa dell'inizio degli spettacoli. Da qui si accede alla biglietteria e agli spazi dei foyers, disposti su tre livelli in corrispondenza dei piani della platea e delle due balconate. I foyers sono comunicanti fra loro attraverso uno sviluppo di scale, disposte in modo tale da permettere a tutti la piena visibilità del pubblico che vi passeggia, e in ognuno di loro sono collocati diversi servizi: in platea, il grande bar principale, al piano terra, l'atrio e gli spazi espositivi. I mosaici a terra, gli stucchi alle pareti e i marmi della scalinata, tutti realizzati nelle diverse tonalità del grigio, creano una continuità cromatica e quindi un'unità degli spazi.

I bar e i guardaroba sono ricavati in nicchie lungo le pareti dei foyers e i materiali usati vanno dal legno all'acciaio agli specchi. Gli arredi invece appartengono alla tradizione teatrale classica mentre l'illuminazione - luci a stelo e sfera bianca - richiama l'immagine classica dei lampadari a globo bianco presenti nei teatri tradizionali. E il palcoscenico? Naturalmente molto ampio: 400 metri quadrati di estensione; come la sala a semicerchio che sarà in grado di ospitare ben mille spettatori.

Il nuovo complesso è stato concepito come una «città del teatro» capace di offrire quotidianamente occasioni culturali diversificate, dalla mostra di pittura al concerto, dalla conferenza alla proiezione cinematografica e, naturalmente, allo spettacolo teatrale. R. A.



IDENTIKIT TECNICO

Posti a sedere	1.000
Area del palcoscenico	m ² 400
Area dei foyers su i tre livelli	m ² 2.000
Area della sala spettatori (platea e balconata)	m ² 2.100
Area dei locali adibiti a funzioni tecniche e amministrative	m ² 3.750
Spazio totale	m ³ 88.500
Area esterna	m ² 650

A pag. 50, una piantina del futuro teatro. Nelle due foto di questa pagina e in quella a pag. 50, Strehler che presenta il cantiere del nuovo teatro con l'allora vicesindaco Quercioli. In basso la scala e il foyer e il palcoscenico.





LETTERATURA E TEATRO

PASTICCIACCIO GENIALE RONCONI LEGGE GADDA

L'orchestrazione magistrale di oltre cinquanta attori e la dimostrazione che il grande teatro è la parola data alla Parola - Ordine poliziesco e disordine del mondo.

UGO RONFANI

QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA, di Gadda (1893-1973). Regia e drammaturgia (magistrali) di Luca Ronconi. Scene (funzionale essenzialità) di Margherita Palli. Costumi (anni Trenta) di Gabriele Mayer. Musiche (melodrammatiche) a cura di Paolo Terni. Cast di alto livello; 37 attori e 13 allievi fra cui Franco Graziosi, Paola Bacci, Massimo De Rossi, Ilaria Occhini, Corrado Pani, Massimo Popolizio, Luciano Virgilio, Sabrina Capucci, Giovanni Crippa, Antonio Zanoletti, Stefano Lescovelli, Evelina Meghnagi, Gian Paolo Poddiche, Alvia Reale, Giuliana Calandra, Isa Belli. Prod. Teatro di Roma. All'Argentina.

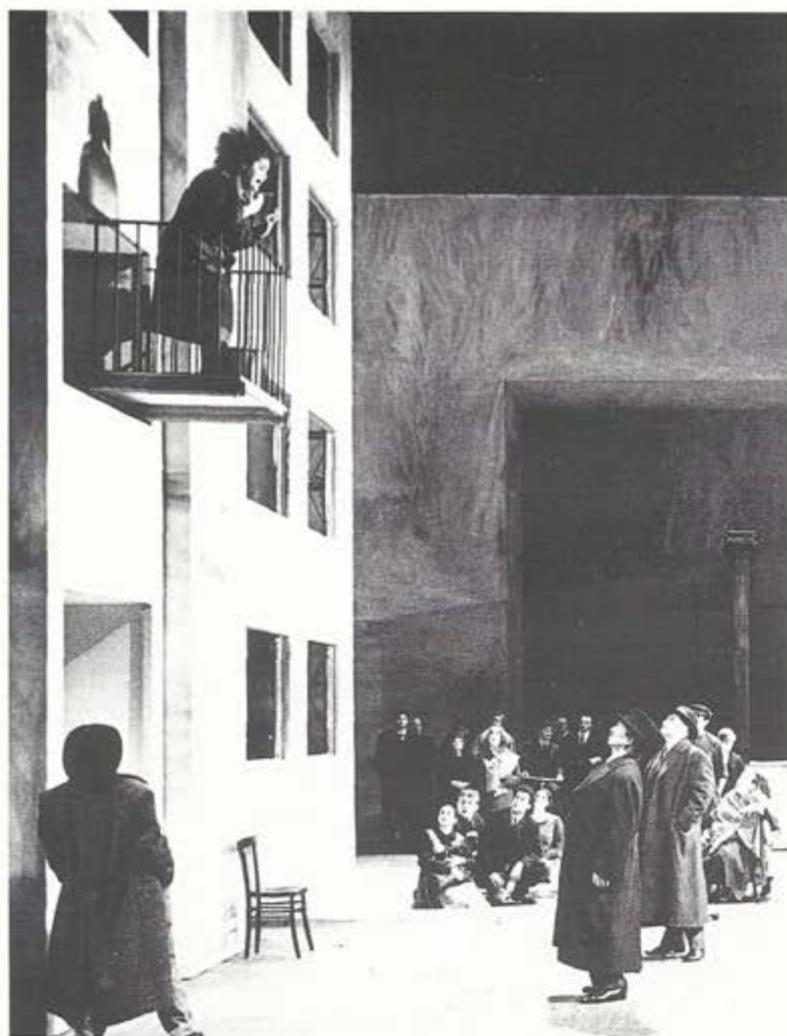
Da anni non vedevo tanti attori recitare insieme in una gara di bravura ma senza dissonanze, alcuni come «rigenerati», ognuno con un proprio segno interpretativo. Da Stanislavskij a Grotowsky a Brecht, un secolo di magistero registico è confluito in questa nuova sfida vinta e stravinta da Ronconi. Cinque ore di spettacolo «subite» volentieri da un pubblico come quello romano che pure non ha fama di essere concentrato e paziente; l'edizione teatrale di un romanzo senza alterazioni sceniche, senza ricorsi di comodo alla sceneggiatura cinematografica che lo stesso Gadda aveva preparato o al film realizzato da Germi o alla versione televisiva di Schivazappa. Si è già scritto, qui, della pigra genesi del romanzo gaddiano, della sua asserita anti-teatralità e dell'innesto di vari generi sul plot di un «poliziesco». Vediamo dunque le ragioni per cui *Quer pasticciaccio* è come una pietra miliare nel lavoro di Ronconi, alla pari con il già mitico *Orlando*. Prima ragione: gesto, mimica, azione scenica, tutto

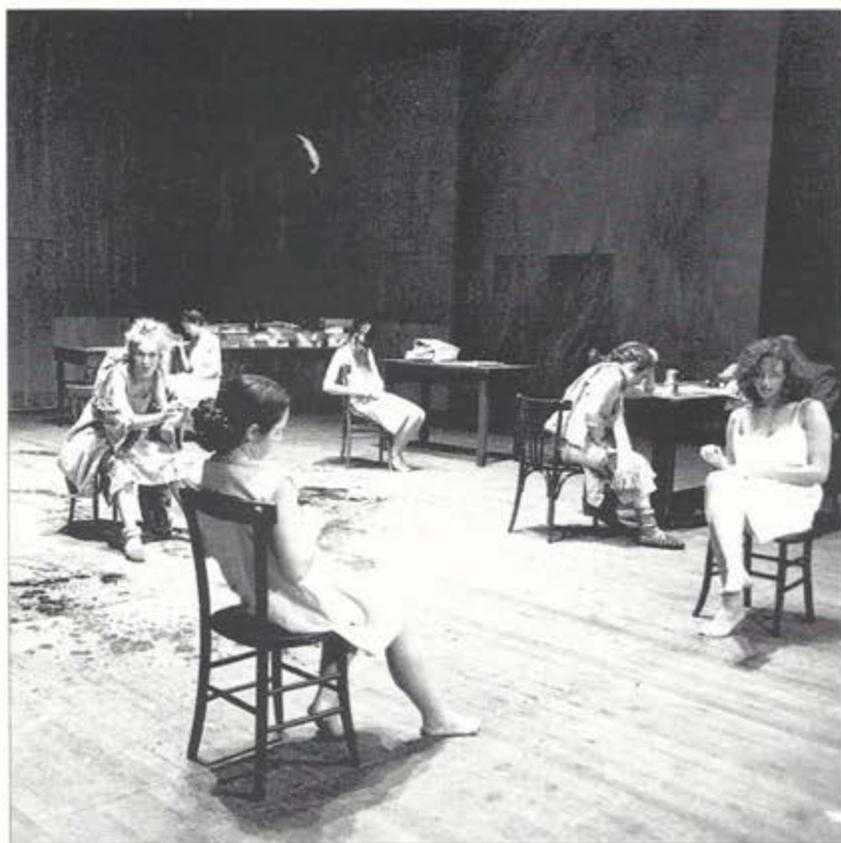
esce dal «ventre» della parola, e in questo fare teatro nella scrittura saltano in aria tutti i vecchi stereotipi del recitare. L'attore afferma una sua nuova verità espressiva, ed essendo contemporaneamente personaggio che agisce nella storia e narratore che si guarda agire, apre la strada ad altre drammaturgie possibili.

Schematizzando: il «poliziesco» gaddiano - che è storia di costume (irresistibile il saggio ginnico della Piccole italiane al suono di un'aria di Cherubini sotto gli occhi del testone di Mussolini) e tormentone di coscienza del commissario Ingravallo che «fiuta» nella serva Assunta l'inafferrabile assassina della benestante, venerata signora Balducci - ottiene dalla lingua barocca di Gadda le stesse invenzioni teatrali che erano estratte dalle ottave ariostesche dell'*Orlando*. Seconda ragione di consenso è quella stupenda corallità recitativa ottenuta da Ronconi: ecco la potenziata espressività del Graziosi, che è il commissario Ingravallo fra puntiglio investigativo e tenerezza per la vittima; ecco una Paola Bacci sorprendente per l'aerea comicità con cui rappresenta la svampita e derubata contessa Menegazzi; ecco una bravissima Ilaria Occhini che recita con la gola squarciata il Gran Guignol dell'assassinata di via Merulana fra reticenze ottocentesche, pru-

deries saffiche e testamenti borghesi; ecco Massimo Popolizio grandeggiare nel ruolo di Giuliano Valdarena, dandy imbrogliatore e sospetto numero 1; ecco Massimo De Rossi che strappa un applauso a scena aperta per come rende la meridionalità burocratica del dottor Fumi; ecco, ancora, la piemontesità un po' ottusa del brigadiere dei carabinieri Pestalozzi di Giovanni Crippa, la taciturna doppietta borghese del marito della Balducci come la tratteggia Corrado Pani, il selvatico tenebroso della serva Assunta che esprime Sabrina Capucci, la sanguigna curiosità del curato don Corpi del Virgilio.

E poi Zamira, finta artigiana e mezzana, della Belli, con le sue ragazze avviate al vizio fra cui emerge, zoccola dall'anima semplice, la Ines della Reale; le belle prove di Evelina Meghnagi, portinaia caciaronna, del Lescovello e dello Zanoletti, segugi di questura, di Giuliana Calandra, di altri ancora. Altra ragione di plauso è l'ampiezza degli spazi interpretativi che ha consentito Ronconi, il quale ha saputo orchestrare senza stridori la parodia del feuilleton borghese e il Guignol popolare, il neorealismo sfociante nel grottesco e gli umori satirici di un'Italia in orbace (il romanzo ha attraversato, nella stesura, sia il Ventennio che il primo dopoguerra), Fe-





Delitto e scrittura

Quer pasticciaccio brutto di via Merulana uscì in volume nel '57 ma era stato abbozzato molto prima, parodiando il giallo, gioca fra l'«ordine» di un'inchiesta poliziesca e il «disordine» di una realtà popolare-sca formicolante di umori. Mantenendo la struttura rapsodica e policentrica del suo raccontare, Gadda traspone modi e interessi linguistici dell'*Adalgisa* - uscita nel '44 ed ambientata nella Milano del Parini, del Manzoni e del Dossi - nella Roma minuta delle borgate e dei mercati rionali. Il dottor Francesco Ingravallo, funzionario della sezione investigativa della Mobile, è chiamato negli anni del fascismo ad indagare su un duplice reato consumato in un palazzo di via Merulana «dove non ce staveno che signori grossi»: un furto di preziosi e l'effero assassinio di Liliana Balducci, trovata sgozzata

nel suo appartamento violato. Intorno al cadavere della donna, che coagula lo splendore della sua giovane avvenenza e l'orrore per lo scempio subito, si muovono i meccanismi dell'inchiesta, dalla quale prende corpo la convinzione che le «inopinate catastrofi» non siano mai il risultato di una causa isolata e specifica ma «la conseguenza di un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo».

Con questa e con le altre sue opere Gadda ha profondamente rinnovato, in rottura con la prosa d'arte novecentesca, la lingua italiana mediante l'ibridazione di dialetti, gerghi, tecnicismi, invenzioni idiomatiche e ha trasformato il racconto tradizionale dando corso a pulsioni umorali, passioni civili, ironici approcci della realtà: classico e sperimentalista ad un tempo. □

spressionismo da maschere alla Ensor e un impasto linguistico che mai scade, anche quando sentiamo parlare il romanesco, il veneziano o il napoletano, nel gioco maccheronico e volgare dei dialetti. L'ambientazione avviene a vista, con mobili d'interno o facciate stilizzate alla Piacentini (accorgimento astuto: la casa del delitto si scopercchia cadendo addosso al popolino curioso). L'ironia lascia aperti dei varchi al sentimento, all'emozione e alla suspense d'obbligo anche in un «giallo» contraffatto: ed è perciò che il lungo spericolato Pasticciaccio sfogliato per cinque ore sulla scena-libro dell'Argentina disegna non più i piccoli enigmi di inchiesta da Regia questura, ma il Grande Disordine della realtà del mondo. □

HANNO DETTO

A proposito di *Villaggio*, bloccato da un incidente durante le prove de *L'Araro* con la regia di Strehler, si è aperto un curioso confronto sulla resistenza fisica di attori di teatro e di cinema. «Il teatro chiede dedizione, umiltà, e un fisico bestiale» sostiene Pamela Villorosi, e aggiunge «Il passaggio cinema-teatro o viceversa è «strano» per noi italiani. Per inglesi, francesi, americani è naturale». Per Ernesto Calindri, smagliante sulla scena a dispetto dei suoi 57 anni, «Un attore di teatro può fare tutto perché sa il mestiere, la tecnica; e sa nasconderti come si richiede ad ogni vera arte» l'attore, che si definisce della «vecchia scuola», precisa: «Al cinema si prova, si riprova, si taglia. In scena non c'è scampo. Ma ho il sospetto che tanti ritorni al palcoscenico siano dovuti alla crisi del cinema».

«Fra un anno, il teatro privato in Italia non esisterà più, ci toccherà andare tutti al Piccolo di Milano o allo Stabile di Roma... Bisogna provvedere urgentemente e defiscalizzare gli oneri delle compagnie private. È esattamente quello che ho detto ad Alleanza Nazionale, che mi ha chiesto di collaborare alla sua proposta di legge sul Teatro. Se me l'avesse chiesto il PDS, avrei detto le stesse cose...». GIORGIO ALBERTAZZI, *Corriere della Sera*

«Mi deprime quando alcuni giornalisti vanno alla ricerca della notizia da Novella 2000. Ad esempio, non ho mai detto, come ha scritto *La Stampa*, Rossi e Chiambretti sono come Sgarbi e Ferrara. Perché i due esponenti del Polo sono dei mostri, mentre Paolo e Piero rimangono miei amici». LUCIA VASINI, *Il Giorno*

HANNO SCRITTO

La mania delle anteprime

Flop a Jesi, come ha titolato *La Stampa*. L'anteprima di *Tosca* ovvero prima dell'alba al Teatro Stabile delle Marche - ho letto sui giornali - è stata un mezzo disastro. Pubblico disorientato e critica scontenta per la commedia di Terence Rattigan interpretata dalla coppia Milra-Pistilli: lo spettacolo è andato in scena senza un'adeguata preparazione; gli attori hanno avuto ruoli di memoria; ci sono state cadute di ritmo. La cosa non mi sorprende: mi risulta che è sempre più frequente che vadano in scena spettacoli raffazzonati. Ha fatto bene, mi pare, l'assessore alla Cultura di Jesi a scrivere alla Signora Valeria Moriconi - direttrice dello Stabile, oltre che attrice superoccupata - per dirle che cose del genere non devono più ripetersi. Che d'ora in poi le «anteprime», se e in quanto spettacoli zoppicanti, dovranno essere abolite. Bravo assessore! Anche nel teatro bisogna ristabilire la professionalità. E la signora Moriconi, in quanto responsabile di un teatro che ha fortissimamente rotolo, dovrebbe saperlo. Eriti, in futuro, di confondere mondanità e professionalità. La stessa raccomandazione va rivolta, naturalmente, alle coppie «celebri»: il palcoscenico non è un rotocalco. E voi di *Hystrio* ditele, queste cose! Mario Maravigliani, Roma

Ha ragione Bragaglia

Caro direttore, desidero portare a vostra conoscenza che, in occasione di una mostra tenutasi a Roma, è stato attuato un falso storico ai danni di Anton Giulio Bragaglia. Ho fatto ricorso al Tribunale, che mi ha dato ragione. La sentenza del Tribunale di Roma Prima Sezione Civile ha stabilito che: la paternità del *Morimoto* «Fotodinamismo» appartiene ad Anton Giulio Bragaglia e che la contestazione di tale paternità ne lede il diritto all'identità personale; la pubblicazione delle opere «Fotodinamiche» tratte dal libro di Anton Giulio Bragaglia *Fotodinamismo Futurista Sedici Tavole* nel catalogo intitolato *Omaggio a Carlo L. Bragaglia* lede il diritto d'autore di Anton Giulio Bragaglia; viene inibita all'editore Joyce & Co l'ulteriore distribuzione del suddetto catalogo. Lieta se la vostra importante rivista vorrà dare pubblicazione di questa mia. Antonella Vighiani Bragaglia, Roma

A pag. 52 e in questa pagina, due foto di scena di «*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*» di Carlo Emilio Gadda per la regia di Luca Ronconi.



GARCIA LORCA



LE ROSE SFIORITE DELLA GIOVINEZZA

Con le scene di Margherita Palli
e i costumi di Luigi Perego,
Galatea Ranzi, Anna Maria
Gherardi, Barbara Valmorin
e Renato Carpentieri
in una raffinata edizione di
Donna Rosita nubile.

DONNA ROSITA NUBILE (1935), di F. Garcia Lorca. Traduzione (efficace) e regia (avvincente) di Cesare Lievi. Scene (suggestive, incombenti) di Margherita Palli. Costumi (raffinate policromie) di Luigi Perego. Musiche (pregevoli) di A. Garcia Abril. Luci (suggestive) di G. Saccomandi. Cast di livello di 18 attori fra cui primeggiano Galatea Ranzi, Anna Maria Gherardi, Barbara Valmorin, Renato Carpentieri, Aide Aste, Francesco Benedetto, Paola Morales. Prod. Emilia Romagna Teatro.

Si può paragonare il solare Garcia Lorca al crepuscolare Cechov? I roseti di Granada, che sfioriscono come l'amore di Donna Rosita, al giardino dei ciliegi perduto da Ljubov Andreevna? Sicuramente sì secondo Cesare Lievi che - alla vigilia di succedere a Sequi al C. T. Bresciano - firma una splendida regia di *Donna Rosita la soltera*: storia di un amore morto e del lento disfarsi di una famiglia della borghesia spagnola in forma di «poema granadino» sul tempo che passa, con le stagioni che hanno i colori e i profumi delle rose coltivate con passione da un saggio, stanco gentiluomo e nelle quali la zitella per forza Rosita può contemplare la sorte malinconica della sua vita.

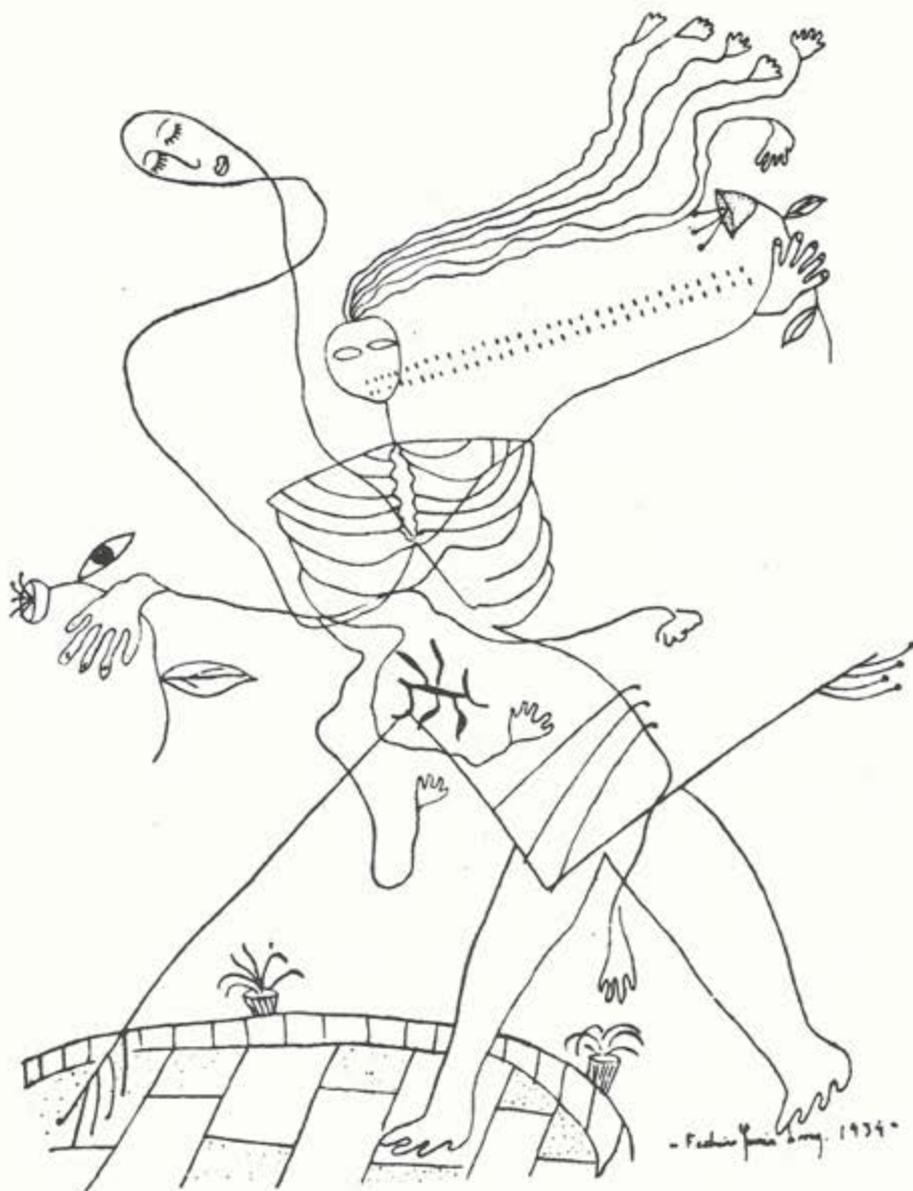
Ancorché azzardate all'apparenza, le analogie Lorca-Cechov risultano evidenti e persuasive proprio perché la regia di Lievi non ha nulla di dimostrativo ed è condotta con le ragioni del cuore e della poesia. Di questa storia banale e lancinante, di una zitella che varca le soglie di una gelida vecchiaia dopo essersi consumata nell'attesa di un fidanzato immemore e lontano, il regista coglie i tanti fremiti riposti: ed ecco che l'incontro con le malinconie cechoviane per il tempo che passa diventa naturale, anzi inevitabile. Tanto più che la nitida versione di Lievi e la sua lettura scenica altrettanto illuminante preservano ed esaltano l'incontro fra ironia e tristezza, in un clima di asciutto patetismo che è proprio della scrittura cechoviana; e che scorre come un fiume carsico anche nel profondo della scrittura calda e immaginifica di Lorca.

Il felicissimo esito dell'operazione (salutato da interminabili applausi dopo le tre ore di rappresentazione alla prima allo Storch di Modena) si spiega perché in Lievi hanno coabitato il regista raffinato ed il poeta che del poeta spagnolo ha saputo cogliere i segnali di verità e di bellezza



sparsi nel testo. Traducendoli in immagini, gesti e movimenti scenici di straordinaria suggestione: passando dall'allegria della giovinezza agli smarrimenti (heckettiani, quasi) della vecchiaia. Da tempo non assistevo ad una serata di teatro così armonica, che faceva pensare sia alle lezioni magistrali di Visconti, Strehler, Ronconi che alle esperienze maturate dal regista del Garda in Germania e sui palcoscenici della lirica. Le tre scene monumentali della Palli (bisognava indicare, sicuramente, una metafisica dello spazio e del tempo, ma non ci saranno complicazioni tecniche in *tournee*?) inscrivono il paesaggio spagnolo in un iperrealismo alla Hopper; e la grande pittura dell'impressionismo irrompe nelle scene con le *jeunes filles en fleurs*, le Manole che insieme alla Rosita giovane volteggiante, nel secondo bellissimo atto, intorno all'albero della loro giovinezza.

Quattro interpretazioni emergono sulle altre, che sono tutte di qualità. Galatea Ranzi, con la sua dizione frantumata dalle emozioni, con la cauzione-arcobaleno della scena del compleanno, immerge la sua Rosita nel giardino dell'attesa e del sogno; e quanto dal mare arriva la notizia del tradimento del fidanzato, si chiude in una rinuncia irrimediabile, mentre lascia per sempre la vecchia casa insieme alla zia e alla governante. La zia, consumatasi anch'essa fra le rose coltivate con testarda passione dal marito (un Renato Carpentieri ammirevole per misura e verità) trova in Anna Maria Gherardi una interprete capace di umanissime vibrazioni, capace di riflettere l'inesorabile avanzare del tempo. E Barbara Valmorin è la governante-madre con contadinesco vigore, la serva-padrone dai modi burberi e dal cuore d'oro che combatte, dura e testarda, per la vita contro la morte. *Ugo Ronfani*



Cesare Lievi: un Cechov spagnolo

Donna Rosita nubile potrebbe essere definito un Cechov spagnolo. Di Cechov ha infatti l'ambientazione borghese, il piacere nel disegno dei personaggi, l'ironia e la tristezza, ma soprattutto la lancinante coscienza del tempo che passa inesorabilmente rivelando quanto la realtà sia diversa dai desideri, dalle illusioni, e insopportabile, e dolorosa, e inesorabilmente tragica. Di spagnolo ha invece, e qui non serve spendere molte parole, lo spirito (oltre che il colore), la caparbia, l'orgoglio e la durezza.

Ma non solo: il testo, perfetto nella sua struttura, offrendosi come un Cechov spagnolo, subito si nega come tale, scappa via come un'anguilla tra le mani, rivela altre influenze (quelle delle avanguardie, per esempio), palesa spigoli, inattese asprezze, splendide e modernissime intuizioni per rivelare poi alla fine semplicemente e quasi con stupore la sua assoluta originalità.

Tre atti. Nel primo Donna Rosita ha vent'anni. E' la giovinezza (le Manole ne sono lo specchio fedele) e la poesia. Parla in versi. Il mondo le appare filtrato dall'immaginazione, è quello che la sua immaginazione esige che sia, nient'altro. Nel secondo atto Donna Rosita ha superato la trentina. Le Manole sono scomparse. Al loro posto vi sono delle ragazze sfacciate (le Aiole) e delle zitelle. Donna Rosita sta nel mezzo, tra quello che non può più essere e quello che forse sarà. Anche le zitelle parlano in versi, ma è recitazione la loro, parodia della poesia, sua rappresentazione e melanconica evocazione. Nel terzo atto Rosita ha quasi cinquant'anni. E' sola. La giovinezza e la poesia sono scomparse del tutto. C'è la realtà al loro posto. Dolorosa. Durissima. Soprattutto per chi per anni s'è rifiutato di riconoscerla cullandosi nel sogno di poterla dominare e distruggere con la forza della propria immaginazione, del proprio io lirico. La realtà. E con essa bisogna fare i conti. Donna Rosita non è l'unico personaggio del dramma a vivere in un mondo immaginario. Anche la zia, anche lo zio lo fanno... e forse persino la governante che a primo acchito pare incarnare e rappresentare, nella costellazione dei personaggi, il principio di realtà, lo sguardo disincantato sul mondo e sulle cose, l'altro rispetto al falso idillio del mondo borghese. E il risultato è una sconfitta. La vendetta della realtà, perché la salvezza non sta nell'autoporle un mondo di fantasmi e di illusioni, ma nella sua accettazione, accettazione della temporalità e della morte, o meglio: nella reinvenzione di un equilibrio tra il desiderio e la necessità del mondo e delle cose. □

Casida delle oscure colombe

Sui rami dell'alloro
due colombe oscure.
Una era il sole,
l'altra la luna.

"Vicine", dissi:
"Dov'è il mio sepolcro?"
"Nella mia coda", disse il sole.
"Nella mia gola", disse la luna.
E io che camminavo
con la terra alla cintola
vidi due aquile candide
e una ragazza nuda.
Una era l'altra
e la ragazza nessuno.
"Aquila", dissi:
"dov'è la mia tomba?"
"Nella mia coda", disse il sole.
"Nella mia gola", disse la luna.
Sui rami dell'alloro
vidi due colombe nude,
una era l'altra
e tutt'e due nessuno.



Casida della rosa

La rosa
non cercava l'aurora:
quasi eterna sul ramo
cercava altra cosa.

La rosa
non cercava né scienza né ombra:
confine di carne e sogno
cercava un'altra cosa.

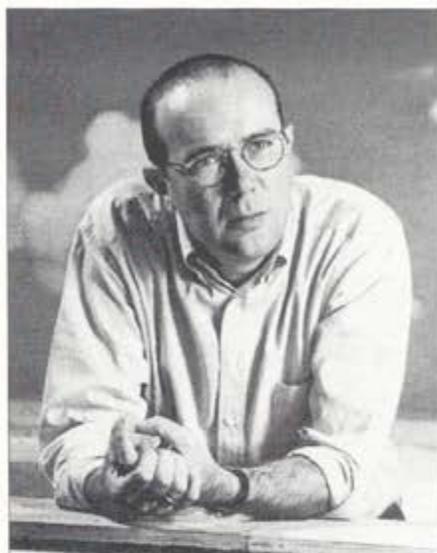
La rosa
non cercava la rosa.
Immobile nel cielo
cercava un'altra cosa.

FEDERICO GARCIA LORCA
(Traduzione di Carlo Bo)

A pag. 54, due foto di scena di «Donna Rosita nubile» messo in scena per l'Ert da Cesare Lievi: in alto, Galatea Ranzi; in basso, da sinistra a destra, Renato Carpentieri, Galatea Ranzi, Silvia Filippini e Carolina Zaccarini. In questa pagina, disegni di Federico Garcia Lorca.



Cesare Lievi successore di Sequi al Centro Bresciano



Il Centro Teatrale Bresciano varcherà il secondo millennio sotto la guida di Cesare Lievi. Così ha deciso il consiglio d'amministrazione dello stabile lombardo in vista della scadenza, il prossimo giugno, del mandato di Sandro Sequi, che ha diretto per sette anni e con successo il Ctb. Per Cesare Lievi, drammaturgo, regista e poeta di fama europea, è un ritorno alle origini (è nato infatti a Gargnano del Garda) che nel contempo esalterà «una vocazione europea del Ctb, una capacità di cogliere fermenti culturali internazionali», per dirla con lo stesso Lievi.

Tranquilla allucinazione dei personaggi di Lievi

Cesare Lievi. *Tra gli infiniti punti di un segmento; Variété - Un monologo*. Ricordi Teatro. Milano, 1995, pagg. 64. L. 16.000.

La collana Ricordi Teatro si arricchisce di due drammi di Cesare Lievi, sebbene non indugi al pessimismo l'autore avanza un'estrema interrogazione sulla consistenza della realtà. In bilico sul baratro della perdita del 80, il giusto prezzo da pagare per l'oggettivazione della realtà, i personaggi di Lievi, sazi di cultura, osservano uno stupefatto straniamento dei sentimenti, un glaciale distacco emotivo intiepidito a sprazzi dall'abbassarsi della soglia di autodefesa. Sembrano tenui deviazioni dalla normalità, deboli scosse agli equilibri che permettono loro di umiliare il concetto di tempo-denaro e di guardare alla vita in un tranquillo stato di leggera allucinazione. Che sia una moderna espressione dell'istituto di sopravvivenza? Formalmente Lievi apporta delle profonde innovazioni. Il tentativo dell'autore sembra quello di trasferire nei limiti materiali della struttura scenica le potenzialità della macchina da presa - cambi rapidi dal punto di vista, filtri, zoom, flash back - con la sintassi del videoclip. *Variété - Un monologo* è stato rappresentato a Gargnano nel dicembre '92. *Tra gli infiniti punti di un segmento*, prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine per la regia dell'autore, ha debuttato nel gennaio del '95 e attualmente è ancora in scena. *Anna Ceravolo*

Il suo percorso artistico prende le mosse proprio da Gargnano dove, con il fratello Daniele, fonda il Teatro dell'Acqua volto alla ricerca. Tra le produzioni più rilevanti *La morte di Empedocle* di Hölderlin, *Paesaggio con Barbablù* da Ludwig Tieck e *Barbablù* da Trackl, che nell'85 vince il Premio UBU. Con il Ctb mette in scena *Torquato Tasso* e *Clavigo* di Goethe. Dopo avere lavorato a Francoforte e Heidelberg nel 1988 Lievi inizia la sua collaborazione, che perdura tuttora, con il Burtheater di Vienna, dove dirige *Sonata di fantasmi* di Strindberg, *Enrico II* di Pirandello, *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss, una nuova edizione di *Barbablù* e di *Torquato Tasso*, *Aspettando Godot* di Beckett, *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello. Il suo testo *Fratelli d'estate* debutta in prima assoluta alla Schaubühne di Berlino. *I giganti della Montagna* al Thalia Theater di Amburgo.

Con la scomparsa del fratello Daniele, nel '90, si interrompe uno straordinario sodalizio artistico, un accordo creativo di complementare equilibrio. Negli ultimi anni Cesare Lievi si è affermato anche come regista lirico in Italia (nel '91 è il suo *Parsifal* ad inaugurare la stagione alla Scala), a Vienna, a Francoforte e a Zurigo. Il suo ultimo lavoro è *Donna Rosita nubile* di Lorca. A. C.

DEDICATO A LIEVI - Cercare di mettere in luce la produzione artistica di Cesare Lievi come autore e regista, la sua attività di poeta, scrittore e traduttore: questo è stato l'intento di «Dedica '96», la rassegna di spettacoli, incontri e dibattiti che si è svolta da gennaio a marzo a cura dell'Associazione per la prosa di Pordenone. A coronamento dell'iniziativa, è stata pubblicata anche una piccola monografia curata da Gianfranco Capitta e Roberto Canziani che, raccogliendo brevi saggi e interviste, offre al pubblico un ritratto del regista «alla tedesca».



In questa pagina, da sinistra a destra, Cesare Lievi, nuovo direttore del Centro Teatrale Bresciano; una foto di scena del suo spettacolo «Tra gli infiniti punti di un segmento»; bozzetto di Daniela Dal Cin, scenografa del gruppo Marcido Marejoris e Famosa Mimosa.



PER I MARCIDO FESTA CON PINOCCHIO

Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa festeggiano i dieci anni di attività compiuta. Questa compagnia torinese diretta da Marco Isidori si vanta di aver imposto, nel teatro italiano una propria orgogliosa alterità sancita non senza risentimento nei confronti del sistema teatrale. La filosofia dei Marcido non è semplice, e non è semplice da riassumere. L'obiettivo primario del loro impegno è la creazione di spettacoli che prendano le distanze dai codici della tradizione, propri del teatro, innanzitutto togliendo ogni autorità alla psicologia, cartina di tornasole del comportamento umano, della quale i Marcido diffidano assai. Forse non è il comportamento umano l'oggetto del loro esame, certamente non si preoccupano di messinscena fedeli ai testi né di studiare la psiche del personaggio per entrare nel ruolo. A ciò contrappongono il concetto di «Attore Generale» per esprimere la loro tensione verso l'idea di unità, «per sanare, almeno per un tempo, ed in quel sogno comune dello spettatore e dell'attore, chiamato Teatro, la frattura imposta dall'individuazione umana alla meravigliosa omogeneità primordiale della massa fenomenica». Per festeggiare il loro decimo compleanno Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa hanno deciso di brindare a Pinocchio e, con questo omaggio che è insieme una presa di distanza dal burattino di Colloidi, eccoli in scena con *Lei fa Pinocchio ma sfar lo mondo desiderebbe in rer* che ha debuttato in marzo al Teatro Caribaldi di Settimo Torinese. Anche qui, come è ormai nella storia dei Marcido, la scenografia, affidata a Daniela Dal Cin che pure firma i costumi, eccede dalla semplice funzionalità scenica per assumere una fondamentale qualità dinamica, per integrarsi con i registri della recitazione. Per far emergere la coerenza del disegno scenografico è stata organizzata, a cura della Regione Piemonte, una mostra che raccoglie gran parte del materiale visivo della compagnia presso la sede di Piemonte Artistico Culturale a Torino. Due eventi, lo spettacolo e la mostra, che attestano la costanza operativa del gruppo. Buon compleanno, Marcido, e buon lavoro. A. C.



HABERARLECCHINO

GILBERTO FINZI

Su una nuda scena di luce - quinte e fondali squadrati, proscenio di trucioli o sabbia - un Arlecchino non arlecchino: non una maschera da commedia né un carnevale di toppe ma un bigio clown immaginario. Parla veneto con voce greve e violenta, da Zanni, di tutte le pene gonfia, di schiavitù - il servo che trova non un padrone ma due, li sfotte e liscia e sbatte in comica disperazione non è il lindo, snello, pulito, gradevole dinoccolato acrobata saltimbanco appena un poco triste e furbo e tanto piaciuto. Ma un lurido sporco pesante stracciato accattone fermo sulle zampe, pronto a mostrare, negatore dell'anima, la sua fisica pancia di fame. Arlecchino in bigio rame

Arlecchino senza arlecchino, come se una carriola del fantomatico deus ex machina dalla scena l'avesse strappato - e al suo posto un altro a recitare fosse - a sperare, scalcio, di mangiare, a parlare facendo capire che cos'è servitù, ignoranza, gleba miseria e plebe - e fuori e oltre, i padroni vivono un'altra vita. Di terra e di seme, questo Arlecchino non vola con Chagall né macilento si allunga nel blu di Picasso - è un oratore plebeo sulle future e le presenti piaghe, menzogna e finzione usa e svela, merdoso subisce e diavolesco scatta alla rincoglionita boria padronale o ira. E' un asino che si rivolta e scalcia se stesso e la vita, greve e non alato, terragno libidinoso, messaggero di veleni, spartaco grigio, nel serio e nel ridevole la sua brechtiana rabbia cresce e cappelli, parrucche, volti fa cadere agli'intronati padroni.

Se il lieto fine aride,
l'umanità - altro Arlecchino

senza più arlecchino - appresta forse scene più vere
per un'altra scena.

Arlecchino servitore di due padroni - regia (ottima) di Nanni Garella. Interpreti principali Alessandro Haber (Arlecchino), Paolo Bessegato (Pantalone), Ruggero Cara (Brighella): ottimi tutti (e buoni gli altri). Di Antonio Fiorentino scene e costumi, da citare per la loro essenzialità (le scene) e la bigia originalità (i costumi seicenteschi, che riportano indietro di un secolo l'azione). Di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli le musiche originali. Di Gigi Saccomandi le bellissime luci.



Illustrazione di Ivan Canu



TABUCCHI IN SCENA

GIANCARLO DETTORI UNO E CENTOMILA PER IL DELIRIO DI FERNANDO PESSOA



GLI ULTIMI TRE GIORNI DI FERNANDO PESSOA. UN DELIRIO, di Antonio Tabucchi. Spettacolo di Giancarlo Dettori (grande, plurima interpretazione), Lamberto Puggelli (drammaturgia), Giorgio Strehler (supervisione). Con Giorgio Bongiovanni. Musiche dal vivo di Aldina Duarte, Paulo Parreira e Joao Mario Veiga. Prod. Piccolo Teatro.

Narratore premiato col Campiello e il Viareggio, esperto in letteratura lusitana, rivelato dal cinema (*Sostiene Pereira*), Antonio Tabucchi è entrato da tempo nel gioco degli eteronimi, degli altri se stesso, che Fernando Pessoa (1888-1935) s'era inventato attraverso la scrittura, in un alternarsi di follia e ragione, serenità e depressione. Nato e vissuto a Lisbona, nipote di una donna chiusa in manicomio, traduttore per una ditta di import-export, Pessoa s'era chiuso nella prigione di una schizofrenia letteraria che gli faceva vivere altre vite, quelle di eteronimi, veri e propri altri da se che vivevano in lui e gli dettavano un'opera sterminata, in gran parte inedita fino alla sua morte. I quindi volumi delle *Obras completas* uscirono a Lisbona dal '47 in poi, e di Pessoa Tabucchi si è assiduamente occupato anche come narratore, investigando sul singolare destino di un geniale scrittore che, come Artaud, aveva saputo trasformare la malattia in letteratura.

Il racconto di Tabucchi *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa*, diventato spettacolo teatrale grazie a Giancarlo Dettori, evoca i tre giorni dell'agonia di Pessoa nel novembre del '35, all'Hotel de Sao Luis dos Franceses di Lisbona, dov'era stato ricoverato per una crisi epatica dovuta all'alcool. Lo scrittore immagina che Pessoa trovi la forza per congedarsi dai fantasmi degli eteronimi, che l'attore - pur vivendo nella terza persona del racconto - assume in sé diventando contemporaneamente il narratore e il morente che dice addio ai compagni della sua esistenza immaginaria.

In proscenio Tabucchi-Pessoa è chino su un tavolino intento a scrivere (l'attore Giorgio Bongiovanni e in alternanza, promette la locandina, lo stesso Tabucchi, che alla «prima» era in

sala). Dall'altro lato del palcoscenico due musicisti con chitarre e la giovane cantante Aldina Duarte, la cui fresca voce ha vibrazioni di violino e fremiti di farfalla, evocano attraverso il fado storie d'amore e di vita nella vecchia Lisbona. Varcato un velario azzurro, Pessoa si trova nella stanza d'ospedale, presago di «dover partire, di dover lasciare questo teatro di immagini che chiamiamo la vita».

Cominciano il gioco di specchi degli addii, la trasformazione delle figure della clinica nei fantasmi di una vita, i travestimenti di Pessoa negli eteronimi; e qui debbo dire la mia ammirazione per le multiple interpretazioni di Dettori, che sa darci tutta la misura di una straordinaria professionalità, di una sensibilità intelligente, di una elegante misura nel continuo entrare ed uscire nei ruoli. Col suo fisico alto e asciutto, con una gestualità spezzata dai trasalimenti del male e dagli estremi incontri coi fantasmi, Dettori è un Pessoa pateticamente smarrito

In questa pagina, in senso orario, «Ritratto di Fernando Pessoa» di Almada Negreiros conservato al Museo C. Gulbenkian di Lisbona; Antonio Tabucchi, autore della pièce; Giancarlo Dettori, protagonista dello spettacolo, in due foto di Luigi Ciminaghi.



nelle proprie ossessioni («Il poeta è un fingitore. - Finge così completamente - che arriva a fingere che è dolore - il dolore che davvero sente», diceva una sua poesia). Poi Dettori «incarna», stilizzando appena l'omosessualità, il poeta nichilista e decadente Alvaro de Campos, la cui presenza nell'immaginazione turbata di Pessoa determinò la rottura con Ophelia Queiroz, l'unica donna da lui amata. Arriva, gentiluomo di campagna che sa di stagioni e di lune, Alberto Cairo, che Pessoa considera padre e maestro; e che Dettori rappresenta pensando alla natia Sardegna. L'affabulazione delle eteronimie continua con la rappresentazione di Ricardo Reis, medico monarchico e sensista, che ha finto un esilio immaginario in Brasile. Sopravviene ancora Bernardo Soares, autore di un *Libro delle inquietudini* nel quale Pessoa s'era specchiato fino allo spasimo... E prima che la candela si spenga («Vivere la mia vita è stato vivere mille vite: sono stanco...»), arde ancora, nel delirio, la voce di Antonio Mora, il filosofo pazzo; il quale, nella sua camicia di forza, profetizza il ritorno degli dei «che libereranno gli uomini dalla prigione dell'anima unica». Il piccolo miracolo - vivamente applaudito dal pubblico - è stato questo: di un attore che ha dato sangue e vita ai fantasmi della letteratura. *Ugo Ronfani*



UNO SPETTRO E UN VIVO S'ACCAPIGLIANO AL MUSEO

IRONIA HA SONNO E CHIEDE UN CAFFÈ, dialogo ispirato all'opera di Antonio Tabucchi. Di e con Roberto Azzurro e Paolo Coletta (disinvolti, nella foto sopra), anche registi. Scene e costumi (un po' sopra le righe) di Guido Schlinkert. Musica di Paolo Coletta. Coreografie di Linda Mirra. Prod. Cherif (per la Famiglia delle Ortiche).

A chi frequenti l'opera di Tabucchi, non sfuggiranno i riferimenti ad essa di questa messa in scena, a partire da un episodio di *Requiem*, quell'incontro nelle sale del Museo dell'Arte Antica di Lisbona tra un visitatore ritardatario (qui Spino) e un pittore copista (Tadeus), che da due anni riproduce i particolari delle *Tentazioni di S. Antonio* di Bosch. Il ricchissimo spunto tabucchiano è raccolto dallo scenografo e costumista Schlinkert che trasforma Spino e Tadeus in esseri dalla testa glabra, dall'aspetto asessuato e dai movimenti goffi (causati da scarpe dalle punte lunghe come pinne). Ed è forse questa forte caratterizzazione visiva dei due (ma anche la macchina scenica un po' artificiosa: una pedana alta un metro circa con scale invisibili, pareti che si aprono, sgabellini laterali e buca centrale) a far un poco perdere di vista il motivo del loro reincontrarsi. Eppure, Tadeus e Spino si ritrovano dopo la morte del primo (che appare come uccello spettro) per ricordare, a partire da quel loro primo incontro nel museo, una vicenda terribile: il suicidio della moglie di Spino (Alice) gettata, gravida, da una torre. Grottesco più che ironico, questo lavoro appare non del tutto risolto: tra Tabucchi e Bosch, la vicenda di Alice e la schermaglia tra i due amici, regia e drammaturgia faticano a comporre con coerenza. *Cristina Gualaudi*



KAFKA IN MUSICAL IN STILE FELLINIANO

AMERIKA, commedia musicale di Mario Moretti da F. Kafka. Regia (valorizzante) di Claudio Boccaccini. Scene (astrazione) di M. Moretti. Costumi (felliniani) di Claudia Balboni. Musica (leggera) di Massimiliano Pace. Con Luca Lionello (alieno Karl), Carlo Ragone (deciso Robinson) e un gruppo solido di attori. Prod. Teatro I.T.

Bello spettacolo questo *Amerika* che Moretti ha tratto dal romanzo incompiuto di Kafka tirando fuori gli aspetti cruciali dall'originale. La regia di Boccaccini ha valorizzato le caratteristiche di ciascuno, restituendo un allestimento dove l'analgama risalta, in una fusione efficace con i pannelli della scenografia mossi dagli attori (nella foto sopra) e con la musica, che ha assecondato il ritmo interno alla messa in scena. Certo, Moretti ha potato il testo rendendo un po' più leggero un Kafka già «leggero». Qualche appunto va mosso a Luca Lionello, non perfettamente a suo agio con un Karl «altro» rispetto a chi lo circonda ed in difficoltà con le parti cantate. Si può discutere sul tratteggio di Robinson (il bravo Ragone), figura forte e decisa rispetto a quanto emerge dalla pagina dello scrittore praghese. Ma sono particolari che non vanno ad intaccare la complessiva efficacia dell'operazione. Boccaccini ha con sicurezza guidato la nave al suo approdo, con rimandi espliciti agli aspetti del Kafka più conosciuti e, in qualche passaggio, alla poetica di Fellini. Da sottolineare, infine, le pregevoli caratterizzazioni dell'intero cast. *Pierfrancesco Giannangeli*

SE L'EREDITÀ È LEGATA AL FRATELLO HANDICAPPATO

... E FUORI NEVICA, di Vincenzo Salemme. Regia (solida) di Vincenzo Salemme, anche efficace interprete. Scenografia (funzionale) di Tonino Festa. Costumi di Silvia Polidori. Musica di Antonio Bocca. Con Nando Paone, Carlo Bucciroso e Maurizio Casagrande (tutti assai bene). Prod. Teatro Eliseo.

La situazione è proprio strappalacrime, con la mamma appena morta e quel fratello handicappato così difficile da accudire nella sua stranezza di comportamenti e di linguaggio. Che dice infatti «...E fuori nevica» semplicemente per esprimere uno stato di felicità, del tutto indipendente dalla realtà climatica di una splendida giornata napoletana. Mentre, degli altri due, quello rimasto a sacrificarsi per tanti anni accanto all'infelice non vede l'ora di convalidare a giuste nozze e di passar la mano all'altro, appena tornato da una latitanza di vent'anni e desideroso soltanto di ripartirsene al più presto. Ma

ogni progetto si scontra con la volontà della defunta che, ha legato l'eredità alla condizione di restare tutti uniti. Ed è proprio questo lo spiraglio attraverso cui il testo di Vincenzo Salemme, anche regista sicuro e ottimo interprete, si insinua nell'oggettiva drammaticità del caso, puntando dritto al comico e al grottesco. Realizzando un incastro di brillante perfezione, che, bandita ogni tetraggine, va snidando da atteggiamenti e reazioni banalmente quotidiani una vena di inescandibile comicità, toccando con sommo pudore e affettuosa levità temi di grande valenza etica e sociale, dalla solitudine del portatore di handicap e della sua famiglia al ben più complesso dilemma dell'eutanasia. Autentica chiave della commedia la tenera svaghezza del minorato spilungone, reso da Nando Paone in una sorta di innocente furbizia. Fino al candore determinato di quel gesto che, alla prospettiva della clinica e dell'abbandono, oppone l'estremo rimedio di una morte collettiva, compostamente data e attesa. *Antonella Melilli*

PERVERSIONI A LUCI ROSSE DI DUE COPPIE INVELENITE

LUNA DI FIELE, adattamento dal romanzo di Pascal Bruckner e regia di Antonio Syxty (resa kitch-elegante). Scene (raffinate) e costumi di Annalisa Zaccaria. Luci di Lucio Luca (da bordello di lusso). Con Raffaella Boscolo (fascino serpentino), Nicoletta Mandelli (calibrata e sexy), Paolo Scheriani (irritante caricatura), Fabio Sonzogni (mellifluis malvagità). Prod. Out-Off Milano.

Condotto con rara perversità e una spietatezza gelida, un gioco dei quattro cantoni si intreccia sul terreno del sesso fra due coppie in perenne stato febbrile. Vi si dedicano un invalido, reso crudele dalla propria impotenza, la moglie che nutre per lui un odio feroce e ricambiato, un individuo aperta alla straripante bivalenza sessuale, e la consorte aperta alle esperienze safefiche. Nel romanzo di Pascal Bruckner Antonio Syxty ha trovato ingredienti appropriati alle sue elaborazioni porno-sofisticato ed ha esposto in una vetrina a luci rosse allestita con eleganza le più disinvolte trasgressioni in materia. Senza scivolare nella volgarità sempre rasantata, la commedia, si intreccia in un clima di egoismi e di mancanza assoluta di scrupoli morali. Per fortuna il gioco intellettuale e morboso lascia sempre serpeggiare il dubbio di uno scherzo voyeuristico. Ardore e puntiglio nella recitazione delle due belle attrici, trasudanti sensualità da tutti i pori. Calma esterna e tempesta interiore nel paralitico che a uno sconosciuto fa assaporare sua moglie attraverso colorite descrizioni verbali delle sue voracità sessuali. Furori, perversioni, frenesie divoranti e tirate a lucido suscitano curiosità ma anche un pizzico di noia fra gli spettatori, talvolta imbarazzati fino alla clamorosa sorpresa finale. *Mirella Caregga*



PAOLO POLI A ZONZO NELL'IMPERO ROMANO

L'ASINO D'ORO, di Ida Omboni e Paolo Poli (anche estroso e sollazzevole regista-interprete). Da Apuleio (125 - dopo il 170 d.C.). Scene e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali (gioiosa, fiabesca reinversione dell'antichità). E con Poalo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Rosario Spadola (spiritosi tuttofare). Prod. Compagnia Paolo Poli

Anche se l'inclito lettore non ne ha bisogno, ricordiamo che *L'asino d'oro*, manipolazione comica di Poli e della Omboni a parte, è l'unico romanzo della letteratura latina pervenutoci per intero. In undici libri, racconta le peripezie del giovane Lucio trasformato per magia in asino, e che alla fine ridiventa uomo per intercessione della dea Iside. Le peripezie di Lucio sono tragicomiche: incontra matrone infedeli, maghe, briganti, padroni crudeli e amorose fanciulle. Gli studiosi di questo scrittore latino dalla doppia vita, sofista e teosofa, retore e negromante, processato per avere plagiato con arti magiche una ricca vedova (sembra cronaca di oggi) hanno sottolineato il valore allegorico del romanzo - più volte riscritto dal Boccaccio, dal Cervantes, dal Firenzeola - che rappresenterebbe la caduta e la rinascita dell'uomo.

Con Poli (nella foto sopra) *L'asino d'oro* diventa la favola comica di una bizzarra metamorfosi che gli offre il destro per satirizzare a destra e a manca sulla Roma antica (echeggiamo, in parodia, le note fatali di *Sole che sorgi libero e giocondo...*, l'Inno che turbò la nostra infanzia di balilla) ma anche sull'Italia d'oggi, ma anche per abbandonarsi al suo estro istrionico. Il romanzo di Apuleo conserva, nel giulivo rifacimento, l'originaria narritività ma con molte, moltissime licenze: ed è tutto infiocchettato di aforismi, paradossi, doppi-sensi e calembours, come una sterminata antologia di citazioni comiche. In platea, come fondo sonoro, il gorgoglio delle risate del pubblico. Che Poli sa suscitare anche per il modo inimitabile con cui porge la battuta, facendola scivolare con nonchalance proprio nell'acme della comicità. Intorno, il teatrino della romanità di cartapesta che animano i cinque attori-ballerini-cantanti della compagnia, addobbati con i costumi e i mascheroni di Santuzza Cali, bravi a muoversi come pupazzi manovrati dal deus-en-machina Paolo Poli che, quando non è in scena come autore-cantastorie, è la voce off del narrante.

Gli spazi sono quelli felicemente disegnati da Lele Luzzati, con la matita infantile di un poeta della scena. In questi spazi oggetti animati, un bestiario fantastico, magie da tabarin, invenzioni bonariamente surrealiste. *U.R.*

L'AMICO CONIGLIO DI UGO PAGLIAI

HARVEY (1944), di Mary Coyle Chase. Adattamento (bene) di S. Jacquier. Regia (di qualità) di Piero Maccarinelli. Scene (tra Warhol e Magritte) di L. Perego. Con Ugo Pagliai e Paola Gassman (bravura, simpatia), Flavio Bonacci e Isa Gallinelli (ottime caratterizzazioni); Bruno Conti, Irene Zagrebelsky, Eleonora Vanni, Enrico Dusio, Maggiorino Porta, Umberto Cristofari. Prod. M. Chiochio.

Ripresa? No, ri-creazione di uno fra i *long runners* di Broadway anni Quaranta: quasi 1.300 repliche da quando Frank Fay interpretò la surreale commedia di Mary Coyle Chase sul mite alcolista Edward e l'inesistente (forse) coniglio gigante Harvey che gli teneva compagnia nei bar di New York; e nel '51 una famosa versione cinematografica con James Stewart.

La storiella del coniglio amico e consolatore, è diventata, in questa felice riedizione, un apologo dal sapore zavattiniano, uno scampolo del teatro dell'assurdo alla Ionesco.

Distribuiamo i meriti: intanto, lo smalzato allestimento di Jacquier; poi la regia svelta e inventiva di Maccarinelli, che nel coniglio consolatore fa una presenza astratta nello spazio metafisico delle scene brillanti di Perego; e ancora le azzeccate interpretazioni, tutte nuances comiche, di Pagliai e della Gassman (nella



foto), Edward e la sorella Vita, cui va aggiunta quella modernamente stravagante di un Bonacci nei panni del direttore di una clinica psichiatrica più matto dei matti. E se il gioco che si scatena in quella sorta di «micomicom del libero scambio» c'è la clinica - dove la sorella che voleva fare internare il fratello finisce in camicia di forza - funziona per l'appunto come un marchingegno alla Feydeau, con effetti di solida e sana comicità, ciò è dovuto anche all'affiatamento degli altri componenti il cast, che a rodaggio ultimato potrà raggiungere i livelli di caratterizzazione della spiritosa e ridondante Isa Gallinelli, in due caricature femminili, e di Bruno Conti, scimmiesco infermiere che usa il turpiloquio come terapia.

Eravamo abituati ad un Pagliai di «straripante» comica comunicativa ed eccolo invece stavolta lavorarsi a furia di piccoli tocchi un Edward dolce, ingenuo e gentile, fratello americano dello zavattiniano Totò il Buono, e nel moralissimo lieto fine capace di spuntarla sull'umanità scorbatica, arida e nevrotica, Paola Gassman, stavolta dall'altra parte della barriera, esagitata nel troncarsi lo scandalo del coniglio a difesa della rispettabilità borghese, ed alla fine convinta suo malgrado della «realtà» di Harvey, merita elogi per lo slancio nuovo con cui manovra una comicità d'attacco. *U.R.*

QUELLE MACCHIE D'OLIO SULLA RIVISTA DI NOVARO

MURMURE E DEGLI, elaborazione (sensibile) di Pino Boero da Mario Novaro. Scene (dimesse) di Laura Comollo e Sandro Pesato. Con (bravo) Franco Carli. Prod. Fondazione Mario Novaro. Genova.

Mario Novaro (1868/1944) era un industriale e un poeta, incrocio perfetto di valori aristocratici e borghesi. Il progetto teatrale della Fondazione a lui intitolata si basa sull'elaborazione drammaturgica della sua biografia umana e intellettuale. Studiò filosofia a Berlino e a Vienna; poi la famiglia lo chiamò a prendere il posto a cui era destinato nell'azienda olearia Sasso, di cui i Novaro erano proprietari; Novaro non si ribellò, ma nel giro di pochi anni trasformò il foglio pubblicitario della ditta, *La Riviera Ligure*, in un periodico letterario che ha fatto storia. Da listino prezzi divenne il riferimento privilegiato di Boine, Sbarbaro, Pirandello, Deledda, Palazzeschi, Papini, Soffici, Pascoli. Gli scritti arrivavano nelle case traslucide, imbevute di macchie d'olio.

Il monologo di Boero coglie il bilancio esistenziale di Novaro vecchio, sfollato a causa della guerra dalla sua Oneglia. Carli, interprete inteso di più personaggi, disegna un Novaro intimo, solitario a tratti brusco, ma sempre pronto a trovare dentro di sé «il coraggio di investire nella poesia». L'unico punto debole della messinscena è la scenografia, teoricamente interessante (proiezione di diapositive) ma scarsamente funzionale. *Elana Quattrini*

BUON SELVAGGIO DEL SUD E MILANESE IN CARRIERA

ALLE VOLTE BASTA UN NIENTE, di Enrico Vaime. Regia (raffinato mestiere) di Pietro Garinei. Scene e costumi (eleganza) di Uberto Bertacca e S. Morucci. Musiche (gradevoli) di Jaja Fiaschi. Con Gianfranco Jannuzzo (bravura, simpatia) e Claudia Koll (seducente, volenterosa). Prod. Music 2.

Commedia cucita addosso a una coppia di attori di successo, *Alle volte basta un niente* sta al teatro di fine anno come il tacchino al pranzo di Natale. Il pubblico gradisce: quel pubblico che non sa cosa sia uno specifico teatrale, che vuole divertirsi che non sa cosa sia uno specifico teatrale, che vuole divertirsi a cuor leggero e cerca in palcoscenico i cari fantasmi del tubo catodico. In questo caso Claudia Koll, reduce dal *depuce-lage* cinematografico del *Così fan tutte* di Tinto Brass e dai fasti del Festival di Sanremo sotto l'ala protettrice di Pippo Baudo. Accanto a lei Gianfranco Jannuzzo, che ha charme e comunicativa da vendere. Nella commedia è un ragazzo del profondo Sud, di Platania Inferiore, che viene concupito da una giovane donna in carriera, con agenzia di P.R. a Milano e appartamento a Lugano. Ci sono nella ricetta tutti gli ingredienti del caso, il Sud sconosciuto e fatalista, il Nord efficientista e disinibito, la fauna umana del natio borgo selvaggio e quella dei salotti lombardi, la fidanzata di Inggigi pronta a vendicare l'onore offeso e lo psicanalista di Lemano che indaga sulle inesistenti nevrosi del ragazzo del Sud. I due si amano, un po' come dovevano essersi amati Lady Chatterley ed il suo guardiacaccia, il che fa di Francesco una sorta di alieno nei salotti bene; di qui nostalgia per il paesello, nausea da benessere mentre lei, prevaricante, cede all'insicurezza di un possesso che le sfugge. Ma intendiamoci, tutto sul tono spumeggiante con happy-end, si capisce.



Ho trovato in *Alle volte basta un niente* tre cose pregevoli; la regia di Garinei, come al solito accorta ed elegante; il dispositivo scenografico di Bertacca, che simula una memoria elettronica da cui partono i ricordi (perché la storia della strana coppia procede per flashes-back) e l'idea di lasciare che sia il pubblico, i Lui e le Lei seduti in platea, a scegliere da che parte stare. Claudia Koll? Di rapinosa bellezza, faccia di madonna e curve da Millemiglia, volenterosa nel caricaturarsi in donna del Sud, e di robusta vocalità: ma per ora «presenta» le sue battute come in Tv, non recita. Il successo della serata riposa così su Jannuzzo (nella foto sopra insieme a Claudia Koll), simpatico zuzzurellone, maestro di dialetti, attore orchestra. *N.F.*

DORELLI E LA GOGGI: ECCO LA TV IN TEATRO

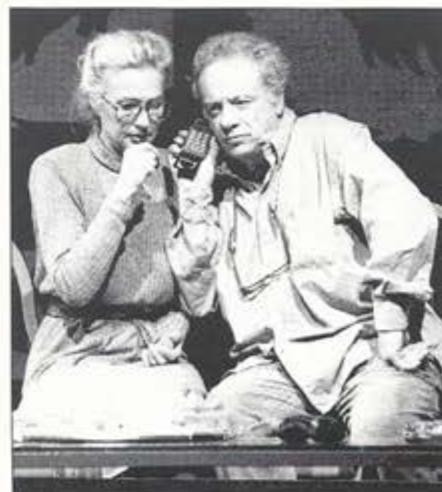
BOBBI SA TUTTO, di Age e Scarpelli, Benvenuto e De Bernardi, J. Fiastrì, Magni. Regia (mestiere, eleganza) di Pietro Garinei. Scene (ingegnose) di Uberto Bertacca. Costumi (pastiches tecnicolor) di Lucia Mirisola. Musiche (gradevolezza melodiche) di Gianni Fierro. Coreografie (teledipendenti) di Gino Landi. Con Johnny Dorelli e Loretta Goggi (irresistibili) e con i danzatori-cantanti Sabrina Marciano, Laura Rucco, Antonelli Angiolillo, Fabrizio Paganini. Prod. Music 2.

Bobbi sa tutto: partendo dalla frase di cui al titolo Garinei ha voluto celebrare a modo suo il centenario del cinema commissionando a sei complici che col cinema hanno a che fare uno spettacolo «a soggetto», per il «grande ritorno» di Dorelli e della Goggi, i quali avrebbero ancora molto da insegnare alle nuove star del tubo catodico e - sarà che il pubblico ha una memoria di elefante - conservano un quoziente di popolarità ampiamente confermato dagli applausi loro rivolti.

Con questo spettacolo Garinei ha reinventato il caro, vecchio spettacolo teatrale a base di atti unici. Però, ecco: i tempi sono cambiati, il pubblico dà segni di assuefazione spinta allo spot e allora, fra l'uno e l'altro dei quattro atti unici inventati intorno alla frase passepartout *Bobbi sa tutto*, abbiamo dei «siparietti» danzati e cantati. Nel primo dei quattro atti unici, firmato Fiastrì, il Bobbi-che-sa-tutto è un calzaturiere che sta per vendere all'esercito cinese una partita di scarpe per adolescenti andata a male, che è fatto becco della moglie. Senonché questa, tutta voglie insoddisfatte (indossa mutandine con la scritta «gratta e vinci») lo tradisce con lui e non con altri, in una garçonne Belle Époque, tutti i mercoledì. Un gioco che rinvigorisce i vecchi trucchi della pochade, come vi lascio indovinare. Il secondo testo, di Benvenuto e De Bernardi, è a mio avviso il migliore, perché fa pensare a Zavattini e a Flaiano. Qui il Bobbi-che-sa-tutto è il figlio adottato da una tenera coppia con roveli pedagogici (dirglielo? non dirglielo?): finché si

scopre che il ragazzo considera la faccenda del suo concepimento un dettaglio senza importanza. Scivoliamo nel vieux-jeu del teatro nel teatro con il terzo tempo dello spettacolo, di Age e Scarpelli: in uno studio di doppiaggio una coppia di oscuri attori, chiamata a realizzare uno spot sui fazzolettini di carta Frufu, si azzanna con storie di tragicomici tradimenti: aneddotico e spiritoso. Il quarto pezzo - tra Beckett e Ridolini, autore Gigi Magni - è acconciamente introdotto con un balletto felliniano di clown. Due vecchi acrobati in disarmo - lei claudicante per un immaginario tentato suicidio dal trapezio, entrambi smemorati - rivivono le loro «luci della ribalta» prima di finire all'ospizio: e il Bobbi-che-sa-tutto è il loro cagnotto che in passato ha suscitato gelosie nel vecchio.

Dorelli e la Goggi (nelle due foto sotto) sono eccellenti, nel senso che cesellano da grandi professionisti tutti i loro personaggi. *Ugo Ronfani*



MACBETH: GLI ADDII DI SEQUI AL C.T.B.

MACBETH (1606) di Shakespeare. Traduzione di A. Lombardo. Regia (intelligenza innovativa) di Sandro Sequi. Scene e costumi (eccellenti, funzionali) di G. Crisolini Malatesta. Luci (ottime) di G. Saccomandi. Musiche: da Webern. Con Aldo Reggiani (grande interpretazione), Raffaella Azim (interiorità, misura) e (da elogiare, anche in più ruoli) Sebastiano Tringali, Federico Grassi, Roberto Trifirò, Pino Censi, Alessandro Pala, Ivan Criscuolo, John Pedeferrì, Monica Conti, Ernes Scaramelli, Sergio Mascherpa, Alessandro Pala, Giuseppina Turra. Prod. Ctb, Brescia.

Per l'allestimento che conclude i suoi sette anni al CRT (con risultati positivi, come rivela la monografia edita per il ventennale), Sequi - che con *Ali* di Kopit, splendida interprete Anita Laurenzi, aveva appena firmato un grande spettacolo - ha scelto di affrontare un capolavoro della stagione shakespeariana delle grandi tragedie. E ciò per mettere in valore attori che avevano condiviso il suo lavoro. Ecco così Reggiani che, nel ruolo del tiranno regicida, ci dà forse la sua prova più matura; ecco Raffaella Azim (nella foto insieme ad Aldo Reggiani) che nella parte della nefasta Lady ha preso il posto della povera Di Lucia, da poco scomparsa a soli 44 anni, e che con Reggiani aveva di recente inter-



pretato a Brescia *Chiaro di luna* di Pinter. Ecco ancora lo scenografo e costumista di fiducia Crisolini Malatesta, che ha costruito un imponente, impressionante, funzionale dispositivo scenico aderente alla lettura notturna, nordica, inquietante che Sequi dà di questa «storia piena di urlo e furore e che esprime crisi epocale del passaggio dal Medioevo all'Età Moderna», parola del traduttore Lombardo.

Dunque, uno spettacolo «degli addii»? Anche questo: si sente ch'esso è come la somma delle esperienze e delle doti registiche di Sequi: l'elegante incisività stilistica, la fusione di codici espressivi diversi e l'incontro di valori iconici e musicali, ai confini fra prosa e lirica. Scene come quella «barocca» del trono di Duncan (uno Scaramelli aureolato di potere), il prezioso fondo sonoro attinto da Sequi alle partiture astratto-espressioniste di Webern e gli effetti ambientali, dai tuoni al gracido delle paludi, non sono lontani da soluzioni operistiche, e giovano a rendere il clima onirico, anzi allucinato,



CRITICHE

della vicenda. Che secondo tradizione è una storiaccia di conflitti e delitti di bande in una Scozia barbarica; mentre nell'allestimento di Segui il macabro e il grottesco non sono mai, se dio vuole, predominanti: le tre streghe, il fantasma di Banquo nell'orrenda cena, la cupa foresta in cammino sono visioni stravolte, proiezioni degli incubi che prima miscono Macbeth e la Lady nella complicità, poi li murano nella solitudine dei rimorsi e infine li trascinano alla catastrofe della follia distruttrice. C'entra Freud, c'entrano gli «inferni quotidiani» di Sartre e il tema della colpa di Camus, c'entrano *Les diaboliques* di Clouzot.

Il Macbeth disegnato - scolpito - da Reggiani è un generale reduce dal Vietnam dell'epoca che, premiato dal re, regredisce come un bambino nell'esercizio paranoico e spietato del potere come lo intende, sadicamente, la Lady, secondo cui virilità è violenza e sangue (di incisiva efficacia l'algida spietatezza, mascherata di seduzioni mondane, della Azim, che rende il suo personaggio per implosione). Una coppia criminosa unita dal potere violento, dal quale trae esaltazioni erotiche ma che la spinge nei deserti della follia, Eva Braun e Hitler, Helena e Nicolae Ceausescu; l'antica barbarie ma anche, nella logica vichiana dei corsi e ricorsi, le livide storie di questo nostro secolo, con i trionfi macabri delle dittature, le statue alzate nelle piazze e poi abbattute, le congiure e gli agguati, i tristi conviti nei bunker (di folgorante efficacia il flash scenico della cena con la Lady in abito da sera); e l'insediamento di Malcolm, il nuovo re (Roberto Trifirò, portatore di giovanili promesse), salutato dal giustiziere Macduff (Federico Grassi) su un trono di cadaveri e di rovine, come a Sarajevo. Doveroso citare ancora, per i contributi a questo rigenerante allestimento, Sebastiano Tringali, che è Banquo con vigorosa incisività; Pino Censi, un Ross di glaciali machiavellismi; Monica Conti e l'esordiente Pedeferra, Premio alla Vocazione di Momegrotto '95. Ugo Ronfani

TEATRINO PSICANALITICO DELLA ASTI E DI MUSATTI

CARO PROFESSORE, di Adriana Asti, anche bravissima interprete con Cochi Ponzoni, altrettanto bravo. Regia (obbediente al surrealismo del testo) di Massimo Navone. Scena (povera) di Fabio Carturan. Costumi (eccentrici) di Daniela Verderelli.

Il «caro professore» della «farsa psicanalitica», assai stravagante, scritta e interpretata da Adriana Asti è Cesare Musatti, che è stato il patriarca della psicanalisi in Italia e dal quale l'attrice era stata in analisi dopo le prime nozze. E il «professore» - chioma bianca, sghignazzo socratico - è in scena alla fine, interpretato dall'ottimo Cochi Ponzoni, per dare risibili consigli alla paziente: il che dà ragione a Ottiero Ottieri il quale, nel programma di sala, ha definito il testo un «manifesto dell'antianalisi». Diciamo che la Asti (nella foto insieme a Cochi Ponzoni), scrivendo, ha praticato una classica rimozione: alla fine il doppio coppia con cui prima la mediocre ballerina Amalia e poi l'«uomo con la coda» Armando - ch'è la strana coppia in scena - hanno cercato di farla finita si trasforma in un'altalena e lei è finalmente libera di volare: clinicamente guarita insomma.

Irriverenza? No, autoironia. Lo spettacolo è l'esibizione, ammirabile, di un'attrice che si prende in giro e, nel gioco al massacro di se stessa, ci mostra come ci si libera da ossessioni e paure. Il suo talento «troppo personale» è speso fino all'ultima goccia - roteare degli occhioni, caricatura del *Lago dei Cigni* in tutù, pornoseduzioni, dialoghi con il topo e le due galline tenuti in casa, scene di gelosia con la donna-pecora che è l'amante del convivente, seduta psicanalitica in poltrona Frau - per rivelare con istrionica dovizia questa voglia (sicuramente terapeutica) di scherzare su se stessa, attrice e donna. I risultati sono eccellenti: e in gara di bravura Cochi Ponzoni le tiene testa nei ruoli di famo casalingo con coda taurina, di amante clandestino e focoso, di madre possessiva, di adultero invaghito di una donna-pecora, di stremato psicanalista. Perché il sogno, anzi l'incubo di Amalia in analisi contempla un bestiario assai assortito, una serie di domestiche metamorfosi. Compresa le due galline in scena, a prova che la psicanalisi conduce alla pollicoltura.

Il testo, ah, non è granché. La coppia che si traveste era già in Pinter. Il grottesco della farsa si combina maluccio con gli abbandoni patetici delle introspezioni confessionali. E che *Caro professore* sia stato confezionato sulle rive della Senna, dove Adriana Asti vive, è fin troppo evidente: c'è il Copi della donna seduta che parla con topi e galline, c'è la Bretecher con le sue storie agrodolci di tardone, c'è il surrealismo panico di Arrabal e c'è il lirismo noir di Duvillard. Chiude il cerchio il ricorso alla comicità di Woody Allen, volta al femminile. Troppi ammiccamenti insomma: ma che importa, visto

che i due Fregoli di queste fantasie del subconscio zeppe di citazioni sono eccezionalmente bravi, spiritosi, brillanti? Ugo Ronfani



UN UOMO SENZA QUALITÀ E LE ROVINE DI UN AMORE

SENILITÀ, di Italo Svevo (1861-1928). Adattamento (ingegnoso) di A. Dall'Aglio. Regia (vistosa teatralizzazione) di Luca De Fusco. Scene (simbolismo onirico) di Firouz Galdo. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche (impressionismo evocativo) di Antonio Di Pofi. Con Lino Capolicchio (pregevole interpretazione), Nunzia Greco e Mancia Lusy (efficaci). Lanro Versari (esuberanza da controllare), Anna Maria Tornai, Deli De Majo, Grazia Visconti, Alberto Angrisano. Prod. Bruno Cirino.

Senilità di Italo Svevo, analisi del piccolo inferno dell'amore amato per se stesso, è la proiezione semi-autobiografica di un fallimento esistenziale che si consola con l'indifferenza per il tempo che passa. Scrittore velleitario ed impiegato svegliato, il 35enne Emilio Brentani sembra rassegnato a vivere un'esistenza grigia accanto alla non più giovane né bella sorella Amalia. Finché incontra Angiolina, ragazza del popolo, bella e incostante, e intreccia con lei una complicata relazione. L'amico scultore Balli, bohémien di cui Amalia è invaghita (e per il quale si distruggerà fino alla morte), viene coinvolto nel tempestoso amore. Morta Amalia, Brentani si chiude nell'arida merzia di una precoce senilità, davanti alle rovine della sua passione.

Impresa temibile trasferire sulla scena questo romanzo di bugie e di fantasmi, secondo l'efficace definizione di Daniele Del Giudice. S'era già provato Aldo Nicolaj negli anni Settanta, e Tullio Kezich aveva, di *Senilità*, proposto l'essenziale nello spettacolo svediano per Boserri. Dalla Giacoma si è messo a sua volta all'opera, compiendo un solido lavoro di destrutturazione-ricomposizione del romanzo: e mi pare che l'ac-





corpamento degli elementi del plot sia teatralmente accorto, che il bifrontismo del romanzo vecchio-nuovo risulti dallo spettacolo, linguaggio compreso.

Il regista De Fusco dice di avere puntato su un allestimento «serrato, cinematografico». Aggiungerei ch'egli ha posto i personaggi e la storia «sotto una lente di ingrandimento», che ha reso situazioni ed effetti con l'evidenza corposa e l'espressività sbrigativa del feuilleton. A questo processo di «ingigantimento» partecipa lo scenografo Firouz Galdò; grandi porte simboliche, interni cupi e massicci con le suppellettili che piovono dall'alto, fondali di un blu magrissimo per le scene oniriche.

Queste scelte sottraggono una parte del mistero di una storia introspettiva. Senza però, per fortuna, distruggerne lo spleen e l'ironia. Il che accade anche per la bella, impegnata interpretazione di Capolicchio (nelle due foto, sopra e nella pagina accanto, insieme a Mascia Musy), che dell'«uomo senza qualità» Emilio Brentani sa rendere gli astratti furori sentimentali, il narcisismo e l'obolismo latenti, il masochismo di fondo alleviato dall'autoironia. Solida, toccante la prova di Nunzia Greco nel ruolo della sacrificata Amalia, Mascia Musy, di bionda, scultorea e disvelata beltà, sa convincerci con le sue stesse acerbità, con gli stessi limiti della sua interpretazione che è però al servizio del suo personaggio «incompleto». Eccessivo invece, nel suo vitalismo scomposto, lo scultore di Lauro Versari. Molti consensi dal pubblico. U.R.

SE UN CAVALLO MANGIA UN CAPPELLO DI PAGLIA



VOILÀ LABICHE, adattamento e regia (brío) di Filippo Crivelli. Scene (teatrini parigini) di Lele Luzzati. Costumi (spiritosi) di Bruno Cereseto. Musiche (operettistiche) di Bruno Coli. Con quattordici attori (verve, anche canora) del Teatro della Tosse di Genova.

Voilà Labiche, anzi «revoilà Labiche»: un festosamente accolto ritorno del più divertente vaudeville che sia mai stato scritto, quel *Cappello di paglia di Firenze* rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1851, l'anno del colpo di stato di Luigi Napoleone e della dimostrazione della rotazione della terra con il pendolo di Foucault: trecento repliche, successo in tutto il mondo, un film delizioso di René Clair e un'operina pétillante di Nino Rota.

Crivelli, regista smalzato e scacciapensieri, ha raccontato a modo suo la tragicommedia del giovane Ferdinand costretto a sostituire senza indugi, proprio il giorno delle sue nozze, un cappello per signora divorato da un cavallo. Risultato: uno spettacolo *à la diable*, di una comicità birbona, nel quale la stupidità bourgeoise ha un rilievo flaubertiano e quattordici attori recitano



cantano e ballano e sgambano per due ore in una nuvola rosa di musica operettistica. Protagonista occulto, come in una farsa di Campanile, il cavallo ghiottone che ha preso per fieno il cappello dell'adultera Anais de Beauprethuis (Veronica Rocca, leziosa e svenevole)

mentre amoreggiava con un tenentino (Pietro Fabbri, stile soldatino di piombo). In quanto responsabile della voracità del cavallo il giovane Ferdinand (Enrico Campanati, comicamente esagitato), proprio mentre sta per condurre all'altare una provinciale (Alessandra Torre, spiritosa oca giuliva), è costretto a darsi da fare, sotto la minaccia di un paio di pistole, per trovare a copia esatta del cappello, e così salvare Madame, timorosa delle ire del marito cornuto, raffreddato e afflito da scarpe strette (Elia Schilton). Incappa via via in una ex fiamma (Consuelo Barilari, maliziosamente sbambettante), nella cameriera impicciona di Madame (Carla Peirolo, valido presidio del Teatro della Tosse), in un nipotastro libidinoso della promessa sposa (Francesca Donato), nell'inferocito futuro suocero (Nicola Alcozer, grottescamente strabiliare) e in una vecchia zia sorda (Bruno Cereseto, voce rasposa ed effettacci in travesti). La quale zia risolve alla fine - «quando scocca mezzanotte, e il corteo ha le ossa rotte» - l'intricatissima vicenda, perché il suo regalo di nozze agli sposini altro non era se non un cappello di paglia di Firenze identico a quello mangiato.



Ai teatrini di una Parigi fantasmagorica di Luzzati corrisponde le rimette, i versicoli, le battute, i couplets dell'adattamento, genere «giornalino per adulti non cresciuti». Eseguite dal bravo Enrico Bonavera, pianista-coro, le musiche di Coli solleticano gradevolmente le orecchie del pubblico con arie alla Offenbach, motivi da caffè concerto, contines popolari, (nelle foto, quattro momenti dello spettacolo). U.R.

ED ECCO PIRANDELLO NEL GIARDINO DI CECHOV

IL GIARDINO DEI CILIEGI (1903) di Cechov. Traduzione Luigi Lunari. Regia (agile, genere vaudeville) di Attilio Corsini, anche (solido) interprete nel ruolo di Lopachin. Scene (suggestive, multiuso) di Uberto Bertaco. Cast di buona professionalità: Viviana Toniolo, Gianni Bonagura, Francesco di Federico. Prod. Attori e Tecnici.

La storia della decadenza di una grande famiglia della vecchia Russia che, sommersa dai debiti, deve lasciare l'avita proprietà con il favoloso giardino dei ciliegi al ricco mercante Lopachin, figlio di un servo, è raccontata dalla Compagnia «Attori e Tecnici» senza strazi. Va detto però che nell'affrontare il bellissimo testo Corsini e i suoi si sono ben guardati dal cadere negli eccessi di una farsa aspramente classista. Non è il grottesco, non è il sarcasmo che guidano la mano del regista; la bella, snarrita e futile Liubov tratteggiata con spumeggianti abbandoni da Viviana Toniolo, e l'indolente, incapace fratello Gaev abilmente cesellato dal veterano Bonagura non sono caricature, ma esprimono una loro umanità «schiacciata» dal peso di un'epoca al tramonto: così come l'intraprendenza vorace del Lopachin reso con corposa evidenza dal Corsini ha radici, tutto sommato, nell'orgoglio inevitabile del *parvenu*. Una rilettura insomma comica ma non troppo (rapide, discrete le gags che sono la specialità degli «Attori e Tecnici»), satirica ma non troppo; tanto che la



stessa disorientata umanità dei personaggi principali si manifesta anche in quelli di contorno: ha una sua epica consistenza lo studente utopista Trofimovic del Colombari; ha dignità e fermezza la figlia adottiva Varia resa dalla Nati; è di freschi, giovanili candori la piccola Ania della Tango; e sono colte nei destini loro assegnati da Cechov l'ottuagenario servitore Firs del Di Federico, abbandonato nella casa vuota, la governante (Annalisa Di Nola) innamorata dell'infido lascia (Stefano Messina) e l'indebitatissimo, sprovvisto possidente Borisovic dell'Altieri.

Fatta l'asta, venduto il giardino, la vecchia famiglia di Ljubov Andreevna Ranjevskaja lascia la proprietà; crolla il grande giardino in fiore che Bertacca ha preso dalla pittura naturalistica dell'800 ma, anche, i personaggi continuano a recitare gli addii dopo avere ritrovato i loro abiti di attori, sul palcoscenico ingombro dell'attrezzeria, pronti a ripartire in tournée. E così Cechov incontra Pirandello, sia pure in un'ottica rovesciata: sono i personaggi che, ridiventati attori, tornano nel ventre del teatro. Ugo Ronfani



BRECHT VOLEVA CAMBIARE IL MONDO CON LE FARSE

LUX IN TENEBRIS e LE NOZZE DEI PICCOLO-BORGHESE, farse di Bertolt Brecht (1898-1956). Traduzione di E. Castellani. Regia (precisa) di Carlo Battistoni. Scene e costumi (espressionistiche) di Luciano Damiani. Musiche (parodiche) di Fiorenzo Carpi. Con (professionalità, impegno) Giancarlo Dettori, Rosalina Neri, Gianfranco Mauri, Enzo Tarascio, Narcisa Bonati, Mimmo Craig, Giorgio Bongiovanni, Stefania Graziosi, Pia Lanciotti, Sergio Leone, Marisa Minelli, Luca Criscuolo e gli allievi della Scuola del Piccolo.

Il Festival Brecht si presta ad una discussione sull'attualità o meno della drammaturgia brechtiana, e forse il Piccolo farà bene ad aprire, su questo, un dibattito a rassegna conclusa. Intanto si può notare, credo, che il «nuovo Brecht», riproponibile, è proprio quello giovanile, anche se datato, dello spettacolo che ha curato Battistoni mentre l'altro, quello dei drammi più celebrati, rinvia anche troppo esplicitamente agli schemi politico-ideologici del secondo dopoguerra ed è già storicizzato. *Lux in tenebris* è del '19, quando B.B. studiava medicina, e - come avrebbe scritto - si staccava dalla sua classe benestante per «fare lega con la gente del basso ceto». Pubblicato postumo, l'atto unico è tutt'altro che un capolavoro, ma è rivelatore del clima grottesco-espressionistico in cui Brecht era immerso, della rivolta anarcoidemocratica che covava in lui e preannunciava la verva comico-satirica del futuro autore dell'*Opera da tre soldi*. Frequentatore un tempo del bordello della signora Hogge ed ora conver-

tito alla morale, il viscido signor Paduk ha costruito proprio in faccia al lupanare un baraccone educativo dove la gente è ammessa a conoscere, a pagamento, gli effetti delle malattie veneree. Quando però la signora Hogge gli dimostra che i clienti visitano sì il baraccone delle malattie, ma senza per questo rinunciare a frequentare con assiduità la casa di tolleranza, Paduk si converte un'altra volta, al commercio più remunerativo della prostituzione, e al pornocinematografo. C'è qualcosa di marcio nella società che produce tanto i Paduk quanto le Hogge, nel giro perverso dello sfruttamento; e il giovane Brecht lo denunciava con sarcasmo, a grossi tratti, badando alla lezione dell'espressionismo cui si riferiscono anche la scenografia alla Grotz e la regia, che usa anche residui naturalistici per fare satira. In questi schemi, tra un agitarsi notturno di viziosi, beghine e seminaristi (sopra una foto dello spettacolo), Giancarlo Dettori s'abbandona con visibile piacere, e con ottimi risultati, a disegnare il personaggio di Paduk nella sua spiritata doppiezza, oscillando fra pseudo deliri moralistici e un bavoso attaccamento al denaro: una bella lezione di recitazione «distanziata» alla Brecht. Rosalina Neri è la padrona del lupanare; vamp plebea, sacerdotessa del vizio, esibisce mature grazie, volpine astuzie e, quando canta un song dall'*Opera da tre soldi*, una bella voce.

Le nozze dei piccolo-borghesi è un testo più solido; qui Brecht e il regista (con tendenza, però, ad appesantire gli effetti) usano la comica finale del «muto» per fare della satira di classe. In scena, un prauzo di nozze in una famiglia della piccola borghesia, che vorrebbe solemnizzare la giornata come sanno fare i veri ricchi ma che esprime soltanto stupidità, grettezza e volgarità. La bella festa finisce in goz-



zoviglie con strascichi erotici, in retroscena poco edificanti e in bagarre a ripetizione mentre la sposina, di cui si celebra il virgineo candore, risulta incinta e i mobili costruiti dallo sposo si sfasciano grazie alle invenzioni scenografiche di Damiani, così come si sfasciano vecchi menage. La farsa (nella foto sopra) è condotta «à la diable», strillata, al limite dell'assurdo; e poggia sulla bravura di Tarascio, pater familias che racconta stupide storielle; Craig, succubo e poi sadico marito di una lagnosa Santippe (Marisa Minelli), di Stefania Graziosi, petulante sposina, di Sergio Leone, volgarissimo commensale, di Narcisa Bonati, affaccendata genitrice, e di Giorgio Bongiovanni, esagitato sposo. Ugo Ronfani



MALEDETTISSIMA DOMENICA DI DONNE IN CERCA D'UOMINI

UNA BELLISSIMA DOMENICA A CREVE COEUR, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (efficacissima) di Lorenzo Loris. Scene di Sonia Peng. Con Laura Ferrari (super), Camilla Frontini (comariangelamelatica), Silvia Saban (coinvolgente), Tatiana Winteler (commovente). Prod. Out-Off. Milano.

C'è del Metodo (cfr. Stanislavskij) nella regia di questa follia. Ma Loris aggiunge al suo progetto (nella foto sopra) gocce di Southern Comfort (Conforto Alcolico per Terre Devastate) adattissime al metadramma di «donne senza uomini» (tiè, impara l'arte, Longoni e mettila su parte). Lodevole fare ancora Williams, lodevolissimo farlo benissimo.

Laura Ferrari (già premio Montegrotto), appena ingrana, domina mille toni e almeno altrettante sfumature. Camilla Frontini è ipericonica/icastica. Il cast si giova poi di Saban, che ci fa amare il suo ruolo tamarro che va dove la porta Creve Coeur. Winteler è patologica al visibilo. Si narra di Dottie che attende una telefonata da Ralph Ellis: voce umana-troppo-umana di preside ingannatore/disingannatore. L'amore è qui solo un fatto sociale. Bodey risolve col solito pic nic. Helena è bella senz'anima. E tra la «matta» Miss Gluck e la matta c'è osmosi; Silvia Saban è l'unica che avrebbe davvero bisogno di andare a Creve Coeur e resta sola in casa, regalando un gran finale di soli sguardi. Dopo che il suo doppio Winteler ha esplicitato il disagio di entrambe. E, alla fine, per una volta il pubblico applaude senza guardare il tassametro. *Fabrizio Caleffi*



L'ASSURDO SENSO DI COLPA È FERMO AGLI ANNI '50

VITTIME DEL DOVERE, di Eugène Ionesco. Traduzione di G.R. Morleo. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Guido Fiorato. Musica di Bruno Coli. Con Enrico Bonavera (Choubert), Carla Peicolero (Signora S.), Roberto Recchia (Poliziotto), Veronica Rocca, Mattia Mariani. Prod. Teatro della Tosse.

Edizione fedele al testo e allo spirito che guidò la creazione di Aldo Trionfo nel 1958. La pièce funziona tutt'oggi per l'evidenza dei meccanismi drammaturgici: meno sul piano della provocazione ideologica. Alla condizione esistenziale del protagonista, un Choubert coinvolto in una discesa in se stesso - da cui non sa trarre la verità sul fantomatico indagato Mallot - si sovrappone la polemica sul senso del Teatro. Maifredi non impone un univoco punto di vista, ma regola l'effetto delle situazioni e delle battute. Linguisticamente pure, esse non sembrano toccare la problematica più attuale. Del resto, negli anni '50 è confermata l'ambientazione di questo «pseudo-dramma» (o a tratti psicodramma) del senso di colpa insuperato, che parte dall'esistenzialismo e recupera surrealismo e psicoanalisi. L'inchiesta del Poliziotto condotta con Choubert, si ribalta in sacrificio dello stesso sadico funzionario: vittima della convenzione, in un conformismo a cui s'adeguano i sopravvissuti. Dell'acre divertimento eversivo, motivo dell'assurdo un tempo sconvolgente, resta oggi una presa di coscienza della crisi, forse inevitabile, dei rapporti, assieme all'anacronismo della commedia, ormai antologizzabile. Coinvolgimento del pubblico, disposto sui quattro lati dell'unica scena centrale arredata con mobili d'epoca. Davanti a due televisori, voltandosi le spalle, marito e moglie (nella foto sopra) conversano, prima degli eventi paradossalmente tragici e irrisori. La recitazione evita la caricatura delle ripetute incongruenze, assecondando gli effetti di un teatro irrealista, falsoneaturalista, proprio citando Antoine per contestarlo. Attori in valorosa dedizione, per sequenze in crescendo, nel ritmo sempre elevato dell'atto unico. *Gianni Poli*



RITORNO DI EDUARDO GRAZIE AL FIGLIO LUCA

L'UOMO E GALANTUOMO (1922) di Eduardo De Filippo. Regia (fedeltà, modernità) di Luca De Filippo, anche eccellente protagonista. Scene (deliziose) di Bruno Garofalo. Costumi di Silvia Polidori. Musiche (raffinate parodie) di Nicola Piovani e Antonio Sinagra. E con (alta scuola napoletana) Angela Pagano, Nicola Di Pinto, Sebastiano Nardone, Umberto Bellissimo. Prod. Elledieffe.

Il teatro di Eduardo torna trionfalmente grazie al figlio Luca, alla testa di una compagnia che incarna la migliore tradizione napoletana. Tre gli appuntamenti fissati al Lirico di Milano: *Uomo e galantuomo*, commedia degli esordi; *Penziere mieje*, spettacolo antologico con Luca e la Pagano in scena, e *Il contratto*, testo del '67 su un tema ahinoi attuale, la ricchezza corruttrice.

Ci si chiedeva, quando Luca De Filippo (nella foto sopra) aveva cominciato ad interpretare, dopo il ritti dalle scene del padre, il repertorio eduardiano (c'era già stato anche un primo allestimento di *Uomo e galantuomo*) se il figlio sarebbe riuscito a ricreare autonomamente quel grande repertorio evitando la copia «a carta carbone».



La risposta è «sì». Da un lato, se Luca De Filippo ha imparato dal padre, fin nei minuti dettami. L'arte di stare in scena «alla napoletana», con effetti sorprendenti di mimesi, dall'altro ha avuto cura di non dimenticare che recita alle soglie di un Duemila dominato dall'immagine cine-televisiva. E così, nel suo personaggio in *Uomo e galantuomo* - Gennaio De Sita, inguaiato capocomico di una compagnia di guitti che vivono in un misero albergo dove accadono vicende pazzamente aggrovigliate alla Feydeau - non si limita a mettersi le maschere di Scarpetta e di Eduardo, ma bada ad estrarre il patetico di una comicità alla Charlot, a rendere gli spaesamenti di un Berenger nel teatro dell'assurdo di Ionesco. Ecco allora che il pirandell-

ismo caricaturale della commedia - l'amante dell'adultera costretto a fingersi come nel *Berretto a sonagli* - diventa strumento, pretesto, per un'una nuova, dolcemente comicità: così come la felice intuizione di trasferire scenograficamente lo stile naïf della sceneggiata in un remake del cinema muto, con fondali in bianco e nero, musicchette e didascalie, aggiunge al tutto il plusvalore dell'ironia.



Superfluo raccontare questa farsa geniale, anticipatrice, che Eduardo aveva scritto quando, 1922, recitava nella compagnia del padre naturale Scarpetta, e ch'egli stesso aveva interpretato nel '33 con i fratelli Titina e Peppino. Dirò soltanto che alla fine, quando tutti si fingono pazzi per scappare ai guai di questa valle di lacrime, l'autore supera in inventiva comica Courteline e Feydeau messi insieme. Che la scena dei guitti che provano *Malanora* di Libero Bovio con un suggeritore zuccone (un Umberto Bellissimo di patetica stupidità) è degna del migliore Ionesco. Che la pantomima



Tre disegni di Eduardo De Filippo

degli «inquisiti» al commissariato fa pensare a Gogol. Anche per merito della riattualizzante regia e di un cast magnifico, dove primeggia una Angela Pagano primadonna incinta e beccata e poi servetta sarda saltellante come una cavalletta. Ma sono bravissimi anche lo scattante Enzo Scudellaro, prima guappo e poi commissario; il Nardone ch'è con varietà di accenti l'amante benestante finanziatore della compagnia; Nicola Di Pinto che porta con una glaciale dignità le corna regalategli dalla moglie Bice (l'elegantemente smaniosa Liberati); Isabella Salvato e tutti gli altri. *Ugo Ronfani*



L'IRONICO SORRISO DI GOLDONI IN ARCADIA

UN AMOR TRA CANI E GATTI. OVVERO L'ARCADIA IN BRENTA (1749), di Carlo Goldoni. Elaborazione e regia (intelligenti) di Claudio Beccari. Impianto scenico e costumi (stilizzazioni) di Vittoria Pituello e Angelo Poli. Musiche di Galuppi rielaborate (bene) da Danilo Lorenzini. Con Marco Balbi, Milvia Marigliano, Adriana De Guilmi, Rosa Leo Servidio, Natale Ciravolo, Alberto Astorri, Gianni Quillico (affiatati, efficaci). Prod. Compagnia dei Filodrammatici.

E' nelle ariose ville sulle rive del Brenta che la Venezia bene sfogava le sue «smanie della villeggiatura»; e in questi bucolici, ameni siti Goldoni ambienta la sua farsa musicale, sfogando gli umori satirici - mai aspri però, secondo la sua natura - che gli ispiravano le arcadiche accademie letterarie, tutte «pastorellerie», svenevolezze ed elleniche rimembranze, cui si abbandonavano letterati e dame. L'Arcadia era una settecentesca «realtà virtuale» che Goldoni conosceva bene perché - come racconta nei *Mémoires* - della colonia pisana degli Arcadi di Roma aveva fatto parte egli stesso, sotto il nome di Polisseno Fegeo.

Le arcadiche, giovanili rimembranze gli dettano dunque la storia di Messer Fabrizio, gentiluomo spiantato e zuzzurellone, che nella sua villa in Brenta aduna parassiti e simiosse, per inventarsi un immaginario pastorale dal quale derivano situazioni comiche, equivoci, smargiassate.

Un gioco, una bolla di sapone; la grazia e la leggerezza goldoniana per esprimere la divertita canzonatura di una società fatua e irresponsabile; l'arte di farsi giocare della lingua con rime e rimette che nel loro cercarsi già annunciano la musica cristallina del Galuppi.

Sia lodata la Compagnia dei Filodrammatici che, rimpiovanando la sua fedeltà a Goldoni, l'ha riproposto in un allestimento nel quale ci si è dovuti accontentare di una rielaborata, ingegnosa registrazione delle musiche di Galuppi, ma ottenendo lo stesso ottimi risultati.

Costruito con fondalini, siparietti ed accessori introdotti a vista, immerso nei nugoli di cipria delle luci a pastello e delle arie che gli attori cantano bene, come fossero stati istruiti dai maestri della vicina Scala, felicemente comico nei frequenti momenti parodici e nelle «grandi scene» dello sfaticato minuetto di Madama Lindora, degli interminabili convenevoli tra Fabrizio e il conte Bellezza, dell'apparizione di Don Chisciotte e Sancho Panza, del consulto dei falsi medici intorno a Rosanna, lo spettacolo (nella foto sopra) scorre via grazioso e divertente.

Bravi, convinti e convincenti gli attori: di schietta e patetica comicità gli entusiasmi bucolici di

Fabrizio come li ha resi Marco Balbi, sicuro anche nel canto; maestra di leziosaggini e svenevolezze la spiritosa Adriana De Guilmi nel ruolo di Madama Lindora; capace di verve satirica Milvia Marigliano, che è Laura ma anche uno «sgusciano Puleinella»; di aguzza, giovanile vitalità Rosa Leo Servidio che fa Rosanna; di comunicativa estroversione Alberto Astorri come Giacinto e stilizzato Arlecchino; tessitore di situazioni sceniche Natale Ciravolo nei panni di Foresto e caricaturale sul pedale del grottesco Gianni Quillico. *C. R.*



FANTASMI E SCOMPARI PER UNA NUOVA VASINI

VALERIA E GLI UCCELLI, di José Sanchez Sinisterra. Traduzione di Bruno Bearzi. Regia (applicata) di Giampiero Solari. Scene (modeste) di Sergio Tramonti. Musiche di Bruno De Franceschi, Luci di Raffaele Perin. Audio (rudimentale) di Angelo Lupo. Con Lucia Vasini (molto brava) e voci di Toni Bertorelli, Cochi Ponzoni, Paolo Rossi, Gianrico Tedeschi. Prod. Les Italiens. Testo Ricordi Prosa.

Sinisterra, 55 anni, isolato durante il franchismo, autore di una trentina di testi, fondatore del «Teatro Fronterizo» di Barcellona, regista di Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Čechov, Brecht e Pirandello, non è sconosciuto in Italia: Angelo Savelli ha messo in scena a Rifredi, per Pupi e Freschide, *Ar, Carmela!*, musical tipo *Luci del varietà* ambientata nella Spagna di Franco e, nella versione nostrana, trasferito nell'Italia di Mussolini.

Valeria e gli uccelli mette in scena una zitella, sensitiva e romantica, che campa traducendo in esperanto opuscoli turistici, e, dedita a sedute spiritiche, si fa compagnia con bicchieri e fantasmi. Ha un padre bizzarro, ferocemente anticlericale, che va a caccia di fulmini per fotografarli, del che morirà causa polmonite.

Valeria ha un segreto, custodito gelosamente, e che spiega la frequenza delle sue (tragicomiche) sedute medianiche. Questo segreto è l'acerba, inconfessata passione amorosa che, adolescente - dopo avere respinto un cugino baciapile, poi trapassato, Benito, e vagante come spirito nella sua casa - ha provato per un seducente quadrigenario amico del padre, Telmo Castan, cospiratore, guerrigliero forse, forse desaparecido, e che lei ha idealizzato, facendone un incrocio fra Hemingway e il Che, Telmo Castan, misteriosamente scomparso, aveva infiammato il cuore giovinetto di Valeria - che continua affannosamente a cercarlo - regalandole un disco di Maria Callas nell'*Adriana Lecconcreur*: disco che la zitella conserva gelosamente insieme alla protesi di gesso che le avevano applicato quando s'era rotta una gamba pattinando con il Telmo, a tempo di mambo.

Nell'attesa del ritorno del suo eroe Valeria convive - si fa per dire - con una piccola folla di fantasmi dispettosi, curiosi, intriganti e anche inquietanti, che spostano mobili ed oggetti, s'intrufolano nel telefono e frequentano gli archivi della polizia segreta. Alla fine la storia fa coesistere l'amore adolescente di Valeria con la tragedia delle fosse comuni, mescola le voci delle veglie solitarie della zitellina con i bisbigli dei morti che non vogliono morire; diventa nell'inatteso epilogo la storia di un guerrigliero ucciso con altri sotto una dittatura dell'America Latina.

L'allestimento di Solari accentua i lati surreali e brillanti, e dà spazio alle invenzioni comico-ironiche di una Lucia Vasini molto convinta ed impegnata in un ruolo per lei del tutto nuovo. I mezzi a disposizione per l'allestimento non hanno consentito di adottare un dispositivo scenico e apparecchiature audio che rendessero la polifonia delle voci fuori campo intorno al monologo della zitellina medium. Peccato, ma anche così le qualità poetiche e teatrali del testo vengono fuori: e poi c'è la bella prova di Lucia Vasini (nella foto a sinistra). *U. R.*

BUCCI, PIRANDELLO E IL NASO DI MOSCARDA

UNO, NESSUNO E CENTOMILA (1925), di Luigi Pirandello e (accorto adattatore) Giuseppe Manfredi. Regia (inventiva) di Marco Mattolini. Scene e costumi (suggestivi) di Paolo Bernardi. Musiche (piacevolmente funzionali) di Lucio Gregoretti, Con Flavio Bucci (efficace, convincente) e un cast di ottimo livello: Claudio Angelini, Stefania Barca, Pietro Montandon, Massimo Lello, Alessia Innocenti. Prod. Apas.

Il naso è argomento letterario: vedi Gogol, Rostand, Pirandello. Dall'idea, fertile di grotteschi sviluppi, che un uomo, avvertito scherzosamente dalla moglie che il suo naso «gli pende verso destra», trae dalla constatazione della piccola anomalia, confermata dallo specchio, motivi di dubbio sulla propria e sull'altrui identità, fino a considerare assai incerti i confini fra l'essere e l'apparire, l'agrigentino trasse spunto per un romanzo di lenta gestazione, pubblicato nel '25. Quel naso «che pende» induce Vitangelo Moscarda, rampollo originale e perdigiorno di un usuraio che col tempo s'è costruita una banca locale, a «scomporre» la propria vuota esistenza e a scoprire ch'essa è fatta, come la propria malriuscita appendice facciale, di asimmetrie bizzarre ed alienanti. E decide di rovesciare l'ordine, anzi il disordine costituito, procedendo con una serie di «esperimenti» tendenti a confermare l'idea, ormai ossessiva, che nessuno esiste se non nell'immagine che gli altri, altrettanti «nessuno», hanno di lui. Comica in origine, la



constatazione diventa tragicomica; e chi crede a questo confuso, impetuoso gioco di specchi che regola l'interattività degli essere umani può - come la bella e candida Anna Rosa, amica della moglie - arrivare a maneggiare una pistola, l'esperimento esistenziale del Moscarda così concludendosi in una assoluta, alienata solitudine, quella della follia.

Manfredi, drammaturgo di sottili investigazioni in proprio, è riuscito a trasferire bene sulla scena il «flusso interiore» del romanzo.

Non esagero dicendo che l'operazione indica la strada di un nuovo approccio, non più usuale e schematico, a Pirandello; e lo stesso credo si possa dire di tutto lo spettacolo, che si presenta con un'apprezzabile omogeneità in tutte le componenti, e trova in Flavio Bucci (nella foto sopra con Pietro Montandon), fedele alla drammaturgia pirandelliana, un interprete di tutto rilievo.

L'attore ottiene infatti di mettere al servizio della figura del Moscarda il suo stile recitativo che punta, gesto e parola, al grottesco tragicomico della marionetta, che spezza la frase e il gesto secondo la logica di astratti furori, mescolando fisicità e astrazione, razionalità e follia. Contrariamente a quanto accade anche troppo spesso - un mattatore, e intorno a lui il deserto - i cinque attori che l'attorniano, tre bravamente impegnati in più ruoli, sono tutti efficaci e convincenti nel ritagliare le figure della «galleria degli specchi» del Moscarda. Stefania Barca usa grazia, sensibilità e humour nel rendere la moglie-bambina innocentemente borghese, cinquantenne e piagnucolosa, donna-arcobaleno chiusa in una «casa di bambola» del profondo Sud. Claudio Angelini e Pietro Montandon vanno a gara nel ritrarre a puntasecca, con professionalità, i personaggi della banca e della città, coadiuvati dai giovani Massimo Lello e Alessia Innocenti. E il barocco sghebbio, in rovina, del dispositivo scenico di Bernardi, sovrastato da cicli minacciosi, è funzionale al disegno del regista Mattolini di trasferire in scena il continuum narrativo del romanzo. *Ugo Ronfani*

LE CORSE DEI CAVALLI OVVERO DELIRIO A TRE

ORDINE D'ARRIVO, di Vittorio Franceschi. Regia (neorealismo grottesco) di Vittorio Franceschi. Scene e costumi di Ezio Toffolutti. Con (paradossali) Claudio Bigagli, Eros Pagni, Laura Morante. Prod. Teatro di Genova.

Commedia agro-dolce o dolce-amara, i cui personaggi nascono dall'attenzione alla realtà attuale, con incursioni nella spontaneità, se non nella fantasia poetica dichiarata. Luca è figura di un delirio funzionale; nella sua nevrosi, adotta il gioco alle corse dei cavalli quale alternativa a un irraggiungibile utopia, perseguita (è architetto comunale in aspettativa) nel progetto di una Città ideale. La fidanzata, Carlina, maestra elementare, preferisce il mestiere di tassista alle rare, frustranti supplenze. Gianni frequenta, alimentandolo con prestiti misti a consigli non disinteressati, l'ambiente delle scommesse,



Questo trio è colto in una ridda di interazioni, in cui si verificano e si consumano speranze e illusioni. L'arco di tempo è una giornata, caotica e convulsa, scandita dagli orari delle corse. Il successo inseguito da Luca appare quasi sicuro, quando egli mette a punto un sistema di calcolo che, fra diagrammi e statistiche, si concretizza in un meccanismo (ricorda un «mobile» di Calder) che sforna il nome vincente. Soluzione scenografica che Toffolutti abbina magistralmente alla struttura sbilenco delle pareti della stanza, luogo unico della rappresentazione. Il ritmo segue il movente del protagonista e ne asseconda la parabola patologica, quale modello d'una verità umana quotidiana. Franceschi non rivendica pluralità di significati al suo testo, limitandolo a figurazione di «vita e verità». Il suo è un neorealismo con insinuante grottesco, da un linguaggio che s'innesta nell'assurdo. Senso che sgorga spesso dalla naturalezza dei confronti delle situazioni, da battute autoironicamente scontate, a effetto ritardato. Così si evoca un humour nero, magari ioneschiano, nella vendita di Carlina che nel finale, legata e imbavagliata da Luca, è portata via come un oggetto da Gianni, in coerente cinismo. Recitazione dalla caricatura contenuta, in scambi paradossali. Sovraeccitato e soggetto ai vuoti d'aria, lo slancio di Bigagli, un Luca dalla frenetica costanza maniacale. Energica, eppure tenera, Laura Morante quale Carlina, vittima reattiva, controcorrente. Eros Pagni (nella foto sopra con Laura Morante) fa di Gianni non soltanto il «simpatico farabutto» del ruolo, ma un bieco, poiché subdolo, campione di opportunismo, analogo non didascalico di certe figure brechtiane uscite dalla «giungla delle città». *Gianni Poli*

DAPPORTO E BUCCELLATO NELLA CITTÀ CRUDELE

IL PRIGIONIERO DELLA SECONDA STRADA (1971) di Neil Simon. Versione (efficacissima) di Kezich-Lavantesi. Regia (brillante) di Tonino Pulci. Scene e costumi (funzionali, eleganti) di Alessandro Chiti e Mariolina Bono. Con Massimo Dapporto e Benedetta Buccellato (ottimi, affiatati) e con (caratterizzazioni di classe) Virgilio Zernitz, Silvana De Santis e Lu Bianchi. Prod. Plexus di Ardenzi.

Mel Edison, tipico esponente della middle class newyorkese (ma tutto l'Occidente è paese...) perde l'impiego a 47 anni. Troppo vecchio per il moloch del business, ghiotto di carne fresca. La sua crisi di gran nevrotico di Metropolis (liti di condominio, rumori, furti, inquinamento e via dicendo) precipita causa l'inazione. Prende il timone Edna, moglie generosa e dinamica; trova un impiego e, mentre Mel sprofonda nella depressione, da casalinga sull'orlo del crollo nervoso diventa donna in carriera. Fino ad un secondo crac: lei licenziata, la coppia si ritrova nei guai; né porta ad una soluzione un consiglio di famiglia con il fratello e le due sorelle di Mel che, dopo taccagnerie varie, si tassano per consentire ai due di gestire un camping rigeneratore delle finanze e dello spirito (tre caratteristi a 18 karati impersonano i congiunti: uno Zernitz uomo d'affari col complesso di Pel di Carota; Silvana De Santis e Lu Bianchi nei panni di due zitelle) e piagnucolose). Continueranno, i due, la loro lotta contro il complotto, per l'appunto orwelliano, che nel suo delirio paranoico di disoccupato Mel vede annunciato dalle news catastrofiche della radio. Ma ci saranno vendetta e riscatto: Mel è deciso a seppellire sotto la neve il condominio del piano di sopra che l'innaffia di continuo con secchi d'acqua per protestare contro i suoi schiamazzi; prospettiva imminente e possibile perché già ha acquistato una pala spazzaneve, e perché il Padreterno manda giù, per finire, una nevicata da vecchia Russia degli zar.



La tragedia americana tutta da ridere che ho appena descritto è condotta a la diable dal regista Tonino Pulci: l'accumulo di disavventure e imprevisti genera allegria come una centrale nucleare; le battute vengono snocciolate fino ad esporre lo spettatore al rischio del soffocamento per eccesso di ilarità e, insomma, allo spettacolo non manca un solo bottone, come una volta si diceva delle ghette dei nostri nonni. L'interpretazione di Massimo Dapporto (nella foto sopra con Benedetta Buccellato) è alla pari con quella del grande Lionello: il suo Mel è decisamente post-moderno, si fa portare via dal vortice dei piccoli, quotidiani, surreali deliri, e concilia il grottesco e l'umano. Lodi a Benedetta Buccellato, attrice di belle prove drammatiche, relativamente nuova nel genere brillante, che sa essere lievemente, luminosamente comica come novella Jeanne d'Arc del riscatto coniugale nella giungla delle città. *U.R.*

NEIL SIMON ALL'ITALIANA PER GASPARE E ZUZZURRO

LA STRANA COPPIA (1965) di Neil Simon. Adattamento (aggiornato) di Sergio Jacquier. Regia (all'italiana) di Marco Mattolini. Scena (funzionale) di Alessandro Chiti. Costumi (appariscenti) di Pamela Aicardi. Musiche (parodistiche) di Lucio Gregoretti. Con Andrea Brambilla - Zuzzurro, Nino Formicola - Gaspare (simpatia, affiatamento) e Maria Baldassarre, Nicoletta Della Corte, Gianluca Ferrato, Pietro De Silva, Roberto Alinghieri. (gustosamente caricaturali). Prod. Fox e Gould.



Zuzzurro - Andrea Brambilla e Gaspare - Nino Formicola, presa qualche distanza dalla Tv spazzatura, si sono convertiti al palcoscenico affidandosi al loro autore-feticcio, quel Neil Simon di cui dieci anni orsono avevano rappresentato *Andy e Norman*. E hanno osato misurarsi con attori del calibro di Walter Matthau e Art Carney, di Philippe Noiret e Robert Dhéry, di Walter Chiari e Renato Rascel: perché *The odd couple* - ricorderete - aveva avuto in palcoscenico o allo schermo attori di questo calibro.

Oscar e Felix sono due singles newyorkesi per causa di divorzio che, avendo deciso di mettere insieme le loro solitudini, finiscono - senza mai spezzare del tutto i cordoni ombelicali dei loro matrimoni - per diventare «una strana coppia», con tutti i problemi, le insofferenze e le nevrosi di una esistenza coniugale ordinaria. Irresponsabile, zuzzurellone e sciatto Oscar; lunare, nostalgico, maniaco dell'ordine e della cucina Felix.

A patto di evitare confronti, del resto oziosi, si può dire che Brambilla e Formicola (nella foto sopra) se la cavano bene. Si sono impegnati nel salto di qualità, cesellano con cura i rispettivi personaggi decorandoli come abeti natalizi con le gags, i tics e la mimica dei loro exploits televisivi ma, bontà loro, senza mai esagerare. L'adattamento di Jacquier - che ha tradotto mezzo cinema mondiale, da Billy Wilder a Woody Allen - conferisce alla storia una cert'aria di commedia all'italiana e prevede un finalino tenero, che mette al di sopra delle vicissitudini dei singles la santa istituzione matrimoniale. Senza rubare spazio ai due interpreti (grandiosamente imbrato, umanamente credibile il Felix di Zuzzurro, pardon Brambilla; di simpatica sventataggine l'Oscar di Formicola: esilaranti i preparativi della cenetta con le sorelle belleocce (la Baldassarre e la Della Corte, che sono anche brave); il regista Mattolini è attento a reggere i fragili fili della vicenda, e cura le partite a poker nelle quali brilla la verve del Ferrato, del De Silva e dell'Alinghieri, U.R.

REM & CAP: GODOT È MORTO RESTA LA SIGLA DEL TG

ROMITORI, scritto e diretto da Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (crudeli e evocativi). Scene e costumi di Remondi e Caporossi. Musiche di Sergio Quarta (demiurgo di suoni). Con Claudio Remondi, Riccardo Caporossi, Pietro e Ferdinando Gagliardi (ieratici alter ego) e Sergio Quarta. Prod. Club Teatro e Atelier della Costa Ovest.

Una giornata qualunque, dalla mattina alla sera, dal barbiere al telegiornale. Due uomini qualunque: Rem & Cap, cittadini di una terra di nessuno, un luogo lontano, inarrivabile, una piattaforma sposata nel nulla tanto che le frequenti uscite di scena dei due danzatori gemelli costantemente al loro fianco, un po' angeli custodi e un po' martiri cristiani, appaiono simili ad uno scivolare lento ma inesorabile in un vuoto pneumatico e deserto. Ciò che esiste è solo ciò che si vede.

Rem & Cap, all'anagrafe Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (nella foto sotto), ritornano con *Romitori* alla semplice e drammatica lezione beckettiana e al mai dimenticato teatro dell'assurdo, dopo la parentesi del precedente spettacolo *Mondo nuovo* e gli anni di lavoro trascorsi a fianco di giovani attori. Rem & Cap infatti, nipoti alla lontana di Vladimiro e Estragone, hanno con loro innegabili affinità, salvo il fatto che contrariamente ai due vagabondi non sembrano più aspettare nessuno e la domanda insistita di Rem «Verrà una donna?» sembra più un rito apparente e retorico che non una effettiva attesa. Godot, insomma, è morto, scomparso, volatilizzato, al suo posto è rimasta la sigla del telegiornale e la luminescenza azzurrina dello schermo acceso da entrambi, ciascuno nella propria caverna, allo scoccare esatto della sera. Come dire, con allusione anche minacciosa, persino in capo al mondo la televisione vi raggiungerà. Molta mimica e gestualità, dunque, per un teatro che fa a meno delle parole (inutile aspettarle) dato che risultano alla fine soffocate da suoni roboanti o dallo scampanello metallico di un percussionista, e l'immersione nell'universo dei suoni è certo la grande novità della performance, e viceversa un teatro che si affida alla grottesca comicità dei personaggi e all'ironia degli oggetti: una scarpa e un cappello con acuminati chiodi da carpentiere che i due alla fine si scambieranno, anch'essi di chiaro stampo beckettiano. A metà strada tra la metafisica futuribile di un mondo che sarà e la consapevolezza del guardarsi indietro preferendo non inventare niente, o quasi, *Romitori* è allora a conti fatti la negazione assoluta della speranza. La vita è questa: parola di Rem & Cap, Silvia Mastagni



ASSOLO DI CAPOROSSO TRA SCHERMO E SPECCHIO

SENZAFINE, di Riccardo Caporossi. In scena Riccardo Caporossi. In video una ventina di giovani attori. Musiche di Pietro Quarta, Sergio Quarta, Antonello Salis, Sandra Ugolini. Direttore della fotografia Marcello Rapezzi. Prod. Video Eta Beta - Club Teatro.

Per la prima volta senza Claudio Remondi, Riccardo Caporossi firma un assolo. La scena è raccolta: da un lato una poltrona di spalle, uno scrittoio e una sedia dall'altro; al centro dello sfondo, tra due porte aperte una sorta di sipario nero che nasconde i due mezzi di questa *reflessione*, ovvero uno specchio e uno schermo video. In questo spazio ordinato un uomo scruta, silenziosamente, ciò che lo circonda. Molte domande implicite e senza risposta sembrano prendere corpo tra i pochi gesti (mettere e togliere cassette video, usare il telecomando, interagire con lo schermo) che accompagnano il guardare, quasi senza parole, di quest'uomo, come se Caporossi desse all'interrogazione di sé

(in quanto sempre interrogazione di un altrove) uno statuto di indecidibilità. Allora il dentro e il fuori si confondono (un secondo Caporossi popola lo schermo di azioni che continuano le azioni della scena): presenza e assenza si alternano nello stesso luogo; agire e guardarsi agire sono le due facce della stessa vita (l'uomo, spettatore in poltrona, si guarderà compiere azioni in un esterno, che attraverso la finestra-schermo irrompe in questo spazio interiore). Un afflato liberatorio pervade questa pièce da camera, una leggerezza di tocco che attraversa anche gli oggetti, da sempre per il teatro di Remondi e Caporossi dotati di una loro propria misteriosa vita. Cristina Gualandri



SHAKESPEARE IN FESTA CON RENZO MONTAGNANI

LA DODICESIMA NOTTE (1600), di Shakespeare. Traduzione (pregevole) di Giuseppe Manfredi. Regia (brio) di Ennio Coltorti. Scene e costumi (policromie) di Bruno Mazzali. Musiche (gioiose) di Antonio Di Pofi, con Renzo Montagnani, Pino Colizzi, Giulio Farnese, Franco Costanzo (quartetto di schietta comicità) e Francesca Gamba, Barbara Marciano, Ludovica Tinghi, Roberto Tesconi, Filippo Brazza, Cristiano Correddu, Marco Carbonaro. (diseguale professionalità). Prod. Kaos.

Festoso è lo spettacolo che Coltorti - con l'aiuto di un traduttore raffinato come Manfredi - ha costruito sulla più popolare commedia del grande inglese.

Il plot, felicemente arzigogolato, deriva dalla commedia greca attraverso Plauto e dalla commedia del Rinascimento italiano. Riassumerlo sarebbe un delitto.

Conviene lasciarsi trasportare dai tanti temi e motivi fusi nella commedia, da una fantasia sempre in equilibrio sul filo del rasoio e che alla fine raggiunge una sua surreale unità lirica. Dopo le mille peripezie lieto fine per tutti tranne che per il beffato Malvolio, che trova in Pino Colizzi un grande interprete, con risvolti da carattere molieresco, in un riuscito alternarsi di comica megalomania e di amari risentimenti. Mentre Montagnani (nella foto sopra) si ritaglia un non minore successo nel ruolo del beffatore Sir Tobia, finto tonto, allegro provocatore alla Falstaff, di comica efficacia nelle attonite controcene. Altro capro espiatorio, oltre a Malvolio, il Messere Gotaflossia di Giulio Farnese, spilungone soddisfatto di se stesso e campione della stupidità umana. Dà forza al cast (non sempre, per il resto, all'altezza dei personaggi) anche il buffone Feste, più napoletano che inglese per la verità, animato da Franco Costanzo con una verve gestuale e capacità canore di prim'ordine. Ci metterei anche, per finirli con gli elogi agli attori, l'arguta

Barbara Marciano, nella parte della confidente di Olivia; Francesca Gamba, che della nobile Olivia rende virtù e nascoste passioni, e lo scattante Roberto Tesconi, nella parte del gentiluomo Fabiano. Alla *charmante* Ludovica Tughli, ch'è la naufraga travestita Viola, raccomanderei invece di articolare con minore precipitazione le battute.

Coltori ha puntato sulla vis comica dei suoi interpreti e ha voluto uno spettacolo giocoso, veloce, memore a tratti della Commedia dell'Arte quando non bloccato - peccato - dalla quasi immobilità in scena degli attori meno esperti. Nei due dispositivi scenici di Mazzali «alla Ceroli», ossia di legno grezzo, i costumi vivaci ed impennacchiati sono anch'essi a macchie di allegria. Gorgogliante di buonumore, il pubblico è stato generoso di applausi, anche a scena aperta. *U. R.*



RIVIVE IN PADANIA LILJOM LA FAVOLA DI MOLNÀR

LILJOM (1909) di Ferenc Molnàr (1878-1952). Regia (trasposizione in Padania) di Gigi Dall'Aglio. Scene (fondali da teatro povero) di Tiziano Santi. Costumi (accurati) di Elena Mannini. Musiche (evocative) di Alessandro Nidi. Con Franco Castellano (vigoroso), Chiara Muti (buon esordio), Giancarlo Ilari (ottimo), Bedy Moratti (nitida caratterizzazione), Moira Grassi (sensibilità) e Carla Manzon. Prod. Stabile di Parma.

Molnàr, esponente della scapigliatura budapestina, doveva mandare la sua novella settimanale, ma era a corto d'ispirazione. Si ricordò allora di certe sue visite notturne al luna park di Pest, e buttò giù su un tavolino del Café la storia di un bullo rozzo e rubacuori, dal nome gentile ma dalle mani leste a schiaffeggiare, imbonitore in una giostra tenuta dalla matura amante, signora Muskat. Lo scapestrato seduce una servetta, Giulia, che sopporta i suoi modi maneschi perché capisce che sotto sotto Liliom è buono. Ma Giulia resta incinta e lui, per assicurare un futuro al nascituro, non trova di meglio che rapinare un esattore. Il colpo fallisce. Liliom si uccide e nell'aldilà il Giudice Supremo lo condanna a sedici anni di penitenza, dopodiché potrà tornare sulla terra per cercare di salvarsi con una buona azione. Incapace di esprimere il suo amore, Liliom sciupa però l'occasione e percuote la figlia. Di lui resterà soltanto il ricordo tenacemente amoroso della moglie, che alla figlia ha parlato di un buon papà morto in America.

Dalla novella Molnàr trasse poi la commedia che, dopo un fiasco al debutto, gli diede fama. Ci furono allestimenti in tutto il mondo, anche in Italia, e Fritz Lang ne ricavò un film con Charles Boyer. Prima di parlare dell'allestimento, andiamo incontro alla curiosità del lettore

parlando di due attrici «eccellenti» presenti nel cast: Chiara Muti, che altri non è se non la figlia del celebre direttore d'orchestra, e Bedy Moratti, cognata della signora che presiede ai destini della Rai. Ebbene, sì: al suo esordio nella difficile parte di Giulia, Chiara Muti sa conquistarci per grazia, sensibilità e giustezza di toni, fino a farci dimenticare qualche forzatura dovuta all'inesperienza.

E la Moratti disegna una femme fatale alla Vivienne Romance.

Dall'Aglio ha trasferito la storia tra la pianura del Po e la riviera adriatica, convinto non a torto di certe affinità fra il realismo poetico di Molnàr e lo stile di figure del nostro territorio come Zavattini, Fellini, Guerra, Bertolucci. E di certi incroci antropologici fra i nostri «camminanti» della valle del Po e gli zingari, i giostrai e gli ambulanti venuti dalla Putzka. I fondalini naïf, le luci delle povere feste di campagna, l'apparizione di carabinieri in uniforme che

diventano poi custodi dell'ordine celeste, gli amori piccoli piccoli, da fotoromanzo, delle servette, le divise del Ventennio mussoliniano e le canzoni fra le due guerre: tutto concorre a restituirci il teatro del grottesco e del realismo magico all'italiana che fu di Antonelli, Meano, Anton. Ma occorre prendere le distanze da un populismo dolcissimo, datato, e Dall'Aglio lo ha fatto ricorrendo alla sintassi epico-brechiana, ossia antinaturalista, sia pure addolcita, dicevo, con la «stivolozza italiana».

Si apprezza, di questa opportuna riedizione (nella foto a sinistra), la voglia di fare leggero, poetico e umano: il risultato è raggiunto anche grazie alla vigorosa interpretazione del Castellano, un Liolà uscito dalle nebbie padane, con la sua penna di fagiano e le sue scarpe rosse: ancora un po' rigido negli sbalzi di umore ma toccante quando maschera col furore la passione per una bontà sconosciuta. *Ugo Ronfani*

LA GOVERNANTE DI BRANCATI SENZA I LACCI DELLA CENSURA

LA GOVERNANTE (1952), di Vitaliano Brancati. Regia (al gusto d'oggi, raffinata) di Giorgio Albertazzi, anche ottimo nel ruolo del padre siciliano. Scena (ricercatezze da design) di Luigi Perego. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche di Antonio Di Pofi. E con (ottimo cast) Paola Pitagora, Paolo Giuranna, Caterina Spadaro, Turi Scalia, Fiorella Rubino, Paolo Calabresi, Teresa Fallai. Prod. Chiochio e Giga.

Si direbbe che la censura fa bene al teatro: proibita nel '52, due anni prima che Brancati morisse, perché affrontava la «sconveniente» questione dell'omosessualità femminile, nuovamente censurata dieci anni dopo quando volle interpretarla la Proclemer. *La governante* deve parte della sua longevità anche all'accanimento dei censori.

pre nel rigore calvinista della governante simmetriche affinità: e avendo costei insinuato che la rudimentale Jana mostra nei suoi confronti un illecito trasporto, spietatamente la licenzia. Si scoprirà poi che la governante ha voluto liberarsi della ragazza, pur fra inquietudini e rimorsi, per introdurre in casa la nuova cameriera (Teresa Fallai, saffico fulgore biondo) di cui è invaghita: perché è lei la creatura sessualmente deviata. La povera Jana muore tornando in Sicilia e Leopoldo Platania, cui il mondo crolla addosso, riesce infine a capire e a perdonare la governante, che tuttavia s'impicca. Intanto avremo incontrato due figure singolari: uno scrittore alla moda, nevrotico ed engagé, che corteggia Elena proprio perché affascinato dalla sua stupidità (Paolo Giuranna, magistrale nel rendere il cinismo inquieto del personaggio, nel quale Alberto Moravia s'era con dispetto



La storia eccola, in breve. Il rigore calvinista di Caterina Leher, francese trasferitasi a Roma a fare la governante (Paola Pitagora, di un perbenismo scultoreo, misurata e intensa) porta scompiglio nella casa del cattolico e siciliano Leopoldo Platania (Giorgio Albertazzi, bravissimo nel trasferire la sicilianità del personaggio dal pittoresco al caratteriale). Nostalgico di una Sicilia che crede di ritrovare nella servetta Jana, tutta spontanea selvatichezza (Caterina Spadaro, una rivelazione), Platania mal sopporta le frivolezze della nuora Elena, stupida e nevrotica. (Fiorella Rubino, avvenente, autoironica, bene in parte) e l'inconsistenza del figlio perdigiorno e sottaniero (Paolo Calabresi, credibile figlio di papà). Quand'è ormai rassegnato a farsi coinvolgere in tanta inurbata futilità, sco-

ricosciuto), è un povero portiere siciliano venuto a Roma per addossarsi le colpe del padrone, barone mafioso che s'era tenuto in casa un brigante (Turi Scalia, verghiano monumento alla sicilianità).

Albertazzi (nella foto sopra con Paola Pitagora) ha voluto che il pubblico vedesse la commedia senza deformazioni regionalistiche, tanto meno folkloristiche, attraverso il cristallo di una «distanza critica» che ne mostrasse le inervature di costume, lo scontro delle culture, i risvolti di tortuose moralità. È l'acido, risentito, provocatorio gusto satirico di Brancati, le latenti contraddizioni fra le sue radici provinciali e le sue irrequietezze cosmopolite. Due sguardi intelligenti, quelli di Brancati e di Albertazzi, si sono incontrati. *U. R.*



FEDRA O IL SOGNO DELL'INNOCENZA

IPPOLITO, da Euripide e Marina Cvetaeva. Drammaturgia, regia ed interpretazione (inventiva, sensibilità) di Ermanna Montanari. Scene, luci e suoni (essenziali, suggestivi) di Cosetta Gardini, Stefano Cortesi, Angelo Sintini. E con Chiara Lagani, Fiorenza Menini, Francesca Proia (partecipi, intense). Prod. Ravenna Teatro.

È toccante, in questo breve ed intenso spettacolo di Ermanna Montanari - che è con Marco Martinelli l'altra colonna di Ravenna Teatro - l'intensità espressiva raggiunta attingendo alla «Fedra» di Euripide e alla rilettura dataci dalla Cvetaeva della tragedia della regina innamorata del figliastro Ippolito, nato dallo sposo Teseo e dalla regina delle Amazzoni. Là dove erano stati, finora, le urla e i furori dell'antica tragedia, la Montanari - fondendo unitariamente il suo lavoro sulla drammaturgia, una regia attenta agli archetipi del mito e un'interpretazione di omica straniazione - propone un insieme di segni vocali, gestuali e mimici di contenuta intensità, di implose tensioni, di densità emotive che, nell'aura notturna di un sogno diventato incubo, si conclude, piuttosto che con la straziante rappresentazione del suicidio, con la contemplazione distaccata, atarassica, della propria morte.

Del giovane Ippolito (che noi vediamo, sulla scena in ombra, in groppa ad un cavallo di legno da palestra), la lettura scenica della Montanari rispetta l'ignara innocenza: non di una congiura dell'Eros è fatta la dannazione della regina, ma di una ricerca di emozioni e sentimenti negati, di un Eden delle passioni nel quale rigenerare le ragioni del cuore. Ci troviamo insomma davanti ad una lettura «sublimata» del mito tragico di Fedra che, uscito dalla ferinità primigenia, diventa per questo stesso tormento di donna che ha paura di un amore terribile, scandaglio nell'inconscio femminile (ma Freud è in parentesi, la psicanalisi sottintesa): dove pulsioni e interdetti s'annodano inestricabilmente.

Gli elementi iconici dello spettacolo, essenziali e suggestivi, richiamano queste situazioni. Distanti, velato il nudo di Ippolito nei boschi (Luigi De Angelis): sopra un basamento di legno, necrovestita, la regina e le due ancelle-infermiere-mostri (Chiara Lagani, Fiorenza Menini) che sono alternativamente il coro della ragione comprensiva e quello dell'irrisione malevola, con accenti striduli, beffardi. Nella metà inferiore della scena, statuaria rappresentazione della Zoè, la forza vitale dei greci, la giovane, bravissima danzatrice Francesca Proia esegue su una coreografia di Monica Francia, sopra un tappeto di fiori, la danza carnale, vibrante, delle pulsioni e degli istinti: doppio della Fedra ieratica, fatale, predestinata alla notte di Ermanna Montanari (nella foto sopra con Francesca Proia). *Ugo Ronfani*

NELLA BUIA PRIGIONE DEGLI ISTINTI FEROCI

LA CITTÀ MORTA, di Gabriele D'Annunzio. Regia (coerente) di Walter Manfrè. Scene (frontale, claustrofobica) e costumi di Andrea Taddei. Musiche (angoscianti, aderenti al progetto registico) di Ottavio Sbragia. Con Milla Sannoner, Alberto Mancioffi, Giulia Franzoso, Bruno Viola e Gianfranco Condè. Prod. Agorà.

Cinque personaggi rinserrati in una baracca, prigionieri del gioco degli istinti, governati da un'oscura forza che conforma i rapporti alla regola dell'abuso di sé e degli altri e li chiude nel circolo vizioso del fluire di attrazione e repulsione, dominio e soggezione: il cerchio agonico è spezzato solo dall'uccisione di Bianca Maria, moralmente e fisicamente succube degli altri. Questa è la situazione reclusoria e allucinata concepita da Walter Manfrè per *La città morta* di Gabriele D'Annunzio.

Si colgono gli estremi della revisione operata sull'originale. Sensualità e volontà di affermazione del proprio io, con la prima intesa quale mezzo per esprimere la seconda, sono motivi sottesi a tutta l'opera di D'Annunzio. Qui si è scelto di estremizzarli per far esplodere la violenza implicita nel testo, accentuando le tonalità aspre, sottoponendo a riscrittura il carattere dei personaggi, compiendo dei tagli, peraltro con una certa discrezione, e mutando ambientazione.

La costruzione a un ambiguo gioco tanto crudele quanto ineluttabile, che pare obbedire sia a oscure ragioni interiori sia a un'arcana legge naturale, si traduce nella scenografia, priva di autentiche aperture o linee di fuga, nelle luci, ora fredde, ora di un pallore che dilata la sensazione di chiusura, squallore e morbosità, e nella musica, che si mantiene sui toni di una minaccia sempre incombente.



L'impianto è coerente. Maggiori problemi incontrano gli attori (nella foto sopra Milla Sannoner), che, anche per la preparazione forzosamente incompleta, non riescono sempre a superare l'obiettiva difficoltà della tragedia, che al gusto moderno può apparire priva di azione e «verbo-sa». L'interpretazione sembra accendersi e colpire solo ad intermittenza, nella misura in cui trova equilibrio e continuità di registro e ritmo nella dizione e riesce ad imprimere all'azione il *pathos*, la forza drammatica richiesta. Sono del resto i termini della sfida: il valore dell'esecuzione sulla scena odierna dell'opera drammaturgica di D'Annunzio dipende da come se ne risolvono i problemi stilistici, formali e contenutistici. *Pier Giorgio Nosari*

VAGA NEI LAGER L'OMBRA DI ALCESTI

TRACCE DI UN SACRIFICIO, progetto drammaturgico e regia (intelligentemente innovativa) di Rita Maffei e Fabiano Fantini, anche inter-



preti (incisivi e affiatati). Scene di Giuseppe dell'Utri, Massimo Teruzzi, Roberto Venezia. Interventi pittorici (stilizzati) di Luigina Tusini. Luci (fredde) di Alberto Bevilacqua. Prod. Centro Servizi e Spettacoli di Udine.

«Se ci lasciamo intimidire da una concezione falsa, decadente, superficiale, meschina della classicità, non riusciremo a rappresentare mai le grandi opere in maniera viva ed umana» - scriveva Bertolt Brecht in un noto saggio del 1954. All'esortazione si sono di certo attenuti Rita Maffei e Fabiano Fantini (nella foto sopra), nell'affrontare il mito d'Alceste in *Tracce di un sacrificio*, di cui sono autori, registi e interpreti. Lo spettacolo segna la seconda tappa della ricerca sull'attualità del mito, che i due artisti hanno iniziato lo scorso anno mettendo in scena *L'assenza, un'ombra nel cuore*. Ecco allora che il tema del sacrificio per amore, di cui Alceste è simbolo, viene sviluppato nella coraggiosa ambientazione d'un campo di sterminio: passi di Savinio, Rilke, della Yourcenar ripropongono il mito dell'eroina euripidea, e s'intrecciano alle dure testimonianze sui lager di Levi e Solzenicyn ed ai ragionamenti sulla morte e l'ingiustizia di Kafka, Pinter, Pasolini. Un modello di scrittura alternativo, sapientemente valorizzato dall'uso del flash back, dal mutare dei punti di vista, dall'inserimento di momenti epici, e soprattutto da intelligenti scelte registiche. Fra queste spicca l'idea di affidare un ruolo attivo al pubblico, che assieme ai protagonisti (due giovani sposi che la coppia Maffei-Fantini interpreta con precisione e intensità) vive la via crucis del lager. Grazie al particolare impianto scenico, realizzato con crudo realismo in un capannone, gli spettatori possono attraversare angusti corridoi, essere spinti nelle celle per la schedatura, e vengono coinvolti anche nel momento della scelta estrema: morire per salvare la persona amata. La suggestiva scena della deposizione, commentata dalle note solenni di Bach, conclude uno spettacolo innovativo ed emozionante che obbliga a riflettere. *Ilaria Lucari*

LE LETTERE DI GOBETTI DIVENTANO TEATRO

NELLA TUA BREVE ESISTENZA, di Ada e Piero Gobetti. Adattamento (arduo) di Luca Lambertini. Regia (austerità e accensioni improvvisate) di Mauro Avogadro. Scene (mutevoli organizzazioni dello spazio) e costumi (fedeli) di Carmelo Giannello. Luci (ottimo impiego) di Giancarlo Salvatori. Con Viola Parnaro (sicura promessa), Piero Lorenzo Fontana (vena passionale). Prod. Teatro Stabile, Torino.



Con questo adattamento sbocciato in una tersa visione scenica che segna il debutto della Compagnia dei Giovani, si trasforma in dialogo la corrispondenza epistolare intrecciata da Ada e Piero Gobetti dal 1918 al 1926: dal primo approccio di due giovani animati da una tensione spirituale d'eccezione, fino all'ultima missiva dove Prezzolini annunciava la morte dell'amico venticinquenne, in esilio a Parigi.

Il confronto di queste due personalità incandescenti, testimonianza di fervore ideale e di un affetto che è per entrambi ragione di vita, diventa la storia d'amore di due sposi uniti da un rapporto di tenerezza e complicità, da un impegno civile e morale vissuto con trasporto appassionato fino all'ultimo giorno. Una vicenda personale dunque; ma le idee gobettiane - oggi fatte segno di un rinnovato dibattito - le danno consistenza e il breve frammento di vita, in virtù anche di proiezioni di documenti d'epoca, si interseca con momenti della lotta socialista a Torino e con le brutali opposizioni del regime fascista.

Resa curata del regista, affascinato dal materiale raccolto da Einaudi nel '91; bravi i due interpreti (nella foto sopra), che hanno aderito con impegno ai non facili ruoli; lui, geloso dell'integrità del suo pensiero e posseduto fino all'esaltazione dai suoi ideali di rivoluzione liberale; lei vigorosa e ardente, con l'anima gonfia di fede e pazza di vita». Entrambi con slancio hanno comunicato ad un pubblico attentissimo la gobettiana concezione della vita, intesa come conquista morale ed esperienza sociale. *Mirella Cavaglia*



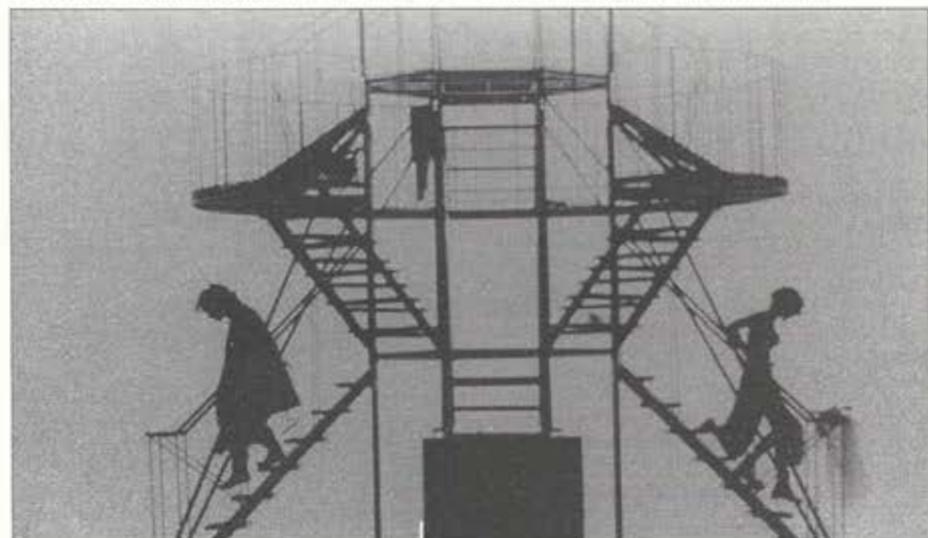
LEZIONI DI CANTO DELLA FALK-CALLAS

MASTER CLASS CON MARIA CALLAS (drammaticamente idealizzante) di Terrence McNally. Regia (precisa ed elegante) di Patrick Guinand. Scenografia (elegante funzionalità) di Paolo Tommasi. Con Rossella Falk (grande duttilità), Federica Bragaglia (godibilissima), Silvia Russo (vigorosa), Giuseppe Auletta (abbastanza ben caratterizzato) e con Luigi De Santis e Salvatore Martino. Prod. Teatro Eliseo.

Un autore baciato dalla fortuna come Terrence McNally, un regista francese ma di vocazione europea come Patrick Guinand e un interprete prestigiosa come Rossella Falk (nella foto sopra) per questo spettacolo-omaggio al genio

della cantante greca. Sulla scena di Paolo Tommasi una Callas più che mai somigliante nella sua mise nera alle foto che la ritraggono all'epoca dei due corsi Master Class che, da sei anni lontana dalle scene in attesa di recuperare la voce, aveva accettato di tenere agli allievi della Julliard Music School di New York. E di una lezione infatti si tratta in questo *Master class con Maria Callas*, in cui l'autore sembra voler restituire l'anima più che la biografia della cantante, a cui è dedicata anche l'annessa mostra curata da Piero Tosi. Il ritratto che vien fuori da questa insegnante eccezionale, che ai tre allievi di turno va mostrando la necessità di far vibrare nel canto le emozioni stesse del personaggio, è quello di una Callas di volta in volta, caustica, sprezzante, perfino crudele. Ma soprattutto drammaticamente sola, anche in

quel suo trepidare davanti ad Amina o a Lady Macbeth, quasi timorosa che l'inesperienza dell'interprete possa ferire l'intima grandiosità di queste figure amate. Con cui non possono non tornare i ricordi, i trionfi, ma anche le mille violenze mai dimenticate, la fame, le umiliazioni degli inizi, e perfino il grande amore per un Onassis - volgare quanto ricco, a cui inutilmente ha sacrificato una maternità desiderata. Ne emerge una verità di donna fragilissima, di eroina tragica, come Medea vittima designata della sua stessa arte e dell'arroganza umana. Rossella Falk, in accordo con l'elegante precisione della regia, penetra con minuziosa duttilità, validamente appoggiata in scena dalle due soprano Silvia Russo e Federica Bragaglia e dal tenore Giuseppe Auletta, che sono tre saporosi e ben delineati allievi. *Antonella Melilli*



UNA MAGA INVISIBILE E DUE GEMELLE INSTABILI

MANOLA, di Margaret Mazzantini. Regia (semplice ed essenziale) di Sergio Castellitto. Scena (bella) di Aldo De Lorenzo. Costumi (d'invenzione) di Zaira de Vincentiis. Con Margaret Mazzantini (bravissima) e Nancy Brilli (convincente). Prod. Fox&Gould.

Doppio monologo per Margaret Mazzantini e Nancy Brilli, nei panni di Ortensia e Anemone, gemelle di opposto fisico e, solo in apparenza, opposto carattere, a tu per tu con un'invisibile e non meglio identificata maga Manola: una doppia, esilarante confessione che il neo regista Sergio Castellitto conduce con mano sicura mettendo abilmente a nudo le false parenze, gli autoframmentamenti, le tensioni di due identità femminili irrimediabilmente instabili. Staechi di musiche eterogenee isolano in frammenti il flusso della memoria in un antagonistico raccontarsi a Manola delle due sorelle; l'infanzia, l'esplorazione del proprio corpo, la scuola, il sesso, la religione, il suicidio dei genitori. A che cosa possiamo ancora aggrapparci, sembra chiederci allegramente la Mazzantini, nella grande svendita di fine secolo di tutte le ideologie, il femminismo, le psicoanalisi, i nomadismi intellettuali? E, domanda facile facile, come chiudere decentemente con questo Novecento, che ha segnato la disintegrazione di quel benedetto io, panciuto robusto e pieno di valori che tanto somigliava ai nostri bisnonni? Tutti gli appigli sono ormai inadeguati, la nöttola di Minerva non si leverà più in volo e la maga Manola non risponde. Nel deserto di questo universale e tragico smarrimento, reso scenograficamente da una gabbia di scale che non portano da nessuna parte (nella foto sopra), le parole delle protagoniste suonano giustamente familiari e dissonanti all'orecchio di noi contemporanei, e ci fanno ridere prima di perdersi per sempre nel buio del palcoscenico. *Fabio Pacelli*

AL TEATRO KISMET IL VANGELO DI PASOLINI

VANGELO, ispirato al film *Vangelo secondo Matteo* di P. P. Pasolini. Regia di Enzo Toma. Drammaturgia di Lello Tedeschi. Luci di Francesco Catacchio e Vincent Longuemare. Allestimento di Cristina Bari. Con Mirko Artuso, Rossana Farinati, Teresa Ludovico e cinque attori portatori di handicap: Vita Maria Andrisani, Vito Carbonara (vivacissimo talento), Grazia Iacobazzi, Paolo Leovino, Giovanni Martinelli. Prod. Teatro Kismet Oper A. Bari.

Già presentato con successo nell'edizione 1995 del Festival di Sant'Arcangelo, il lavoro suggestivo di Enzo Toma è la terza tappa del progetto «Teatro e handicap» che il Teatro Kismet ha avviato nel 1990 in collaborazione con l'Arc. Ha (Associazione ricreativa culturale Handicappati). Uno spettacolo che non muove al pietismo, alla commozione facile ma che convince per l'intensa forza drammatica. Pasolini c'è, si ritrova nella scelta di raccontare il Vangelo per quadri dal taglio dissacrante, al di là di ogni iconografia «dolcinata del sacro». L'Addolorata (come scolpita nella pietra la recitazione di Teresa Ludovico), la Pietà, la Deposizione, le tre croci sul Golgota (è un tritico quella scena, con il ritmo lento della svestizione degli attori che diventano il corpo del Cristo depresso) fanno pensare piuttosto ai volti di El Greco e ai toni cupi delle tele del Caravaggio (efficacissime le luci e l'allestimento scenico). Gli attori si avvicendano nei vari ruoli in un lavoro senza sprechi, in cui ogni passaggio, ogni pausa, il ritmo di ciascuno, è lavoro omogeneo, impasto di linguaggi. Commozione ma anche divertimento nei momenti del lavoro in cui l'ironia si fa mordace e straniante. *Vangelo*, dice (con Pasolini) che si può affrontare a teatro un tema difficile, che si può parlare di trascendenza con questo offrire una non retorica riflessione sulla «diversità». *Giovanna Terna*



GRANDE PROVA DI BOSETTI NEL MOLIÈRE DI LASSALLE

IL MALATO IMMAGINARIO (1673) di Molière. Traduzione (letteralmente pregevole) di Patrizia Valduga. Regia (grande senola francese) di Jacques Lassalle. Scene e costumi (ineccepibili ricostruzioni d'epoca) di Rudy Saboungi e Patrice Cauchetier. Musiche (raffinate) di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti (Argan di classe), Marina Bonfigli (autorevole Toinette) e un cast di buon livello fra cui Sergio Romano, Marina Biondi, Edoardo Siravo, Antonio Salines, Piergiorgio Fasolo. Prod. Stabile Veneto.

L'allestimento di Lassalle è anzitutto una puntuale, suggestiva ricostruzione d'epoca: ripropone con filologico rispetto i tempi e lo stile della Francia del Seicento quale soltanto la scuola teatrale di Parigi sa evocare. L'interno borghese con la grande scalinata che conduce nella stanza-ospedale di Argan; i costumi che sembrano usciti dalle incisioni del Callot; le musiche alla Lulli e alla Charpentier; le luci stesse degli interni e ogni minuto dettaglio di scena sono fortemente evocativi della Francia di Molière, ma la capacità del regista di andare oltre una ricostruzione di maniera per estrarre invece il senso e le figure di questo tragicomico balletto di medici saccenti, mogli ipocrite e notai truffaldini ruotanti intorno alle grottesche ossessioni del malato immaginario, fa sì che Argan - come diceva Macchia - risvegli risonanze anche nel nostro tempo. Occorre aggiungere subito che gran merito di



questo Molière da antologia è anche di Giulio Bosetti, nel doppio ruolo di direttore dello Stabile Veneto, che con Lassalle ha stretto un sodalizio artistico, e di efficacissimo interprete. Noi vediamo in scena un Bosetti al meglio delle sue risorse espressive, che mette sembianza, voce e gesto al servizio del personaggio, sventolante nel suo camice bianco di malato, estasiato per gli effetti di purghe e clisteri, totalmente succube della perfida moglie, squassato come uno spaventapasseri dal vento della sua follia salutistica, abbandonato ad accessi di patetica stupidità. Una grande prova di attore davvero.

I dottori Pourgon e Diafoirus padre e figlio (solidamente caratterizzati, i primi due, da Antonio Salines; felicemente caricaturato nella sua stupi-



dità saccente da Piergiorgio Fasolo il Diafoirus junior): la beffa della falsa morte di Argan orchestrata dalla cameriera Toinette (una Marina Bonfigli vivace, pungente, ironica, applaudita a scena aperta) e dal fratello del «malato», Beralde (un Edoardo Siravo dignitoso ed efficiente), nonché la celia finale, che vede Argan dottore honoris causa e dunque finalmente medico di se stesso, a coronamento del lieto fine delle nozze di Angelique (Sandra Frauzo, deliziosamente fresca ed impulsiva) con l'innamorato Cleante (Sergio Romano, che conferma le sue qualità di attore emergente), tutti gli aspetti farseschi della vicenda assumono, in questo magistrale allestimento, lo spessore di una solida moralità. Ugo Ronfani



IL PIACERE DI ESSERE CORNUTO E SCONTENTO

IL MAGNIFICO CORNUTO, di Fernand Crommelynck (1885 - 1970). Regia (di qualità) di Giuseppe Dipasquale. Scene e costumi (ruralità bene rielaborata) di Angela Gallaro. Musiche (colorite) di Pippo Russo. Con Piero Sammaturo (bravissimo protagonista, oltretutto traduttore e adattatore), Teresa Pascarelli (luminosa femminilità), Miko Magistro, Angelo Tosto, Alessandra Caciagli, Camillo Mascolino, Fulvio D'Angelo, Emanuela Di Martino, Carmela Buffa Calleo. Prod. Stabile di Catania.

Il belga francofono Crommelynck, attore e autore, figlio d'arte, prolifico scrittore di commedie di costume in grottesco, diventò celebre fra le due guerre con *Le cocu magnifique*, efficacemente definita «tragicommedia costruita su motivi di vaudeville e condotta come una farsa». È la storia di uno scrivano con una moglie bella e virtuosa, roso dalla gelosia dopo averne imprudentemente vantato le grazie. Il dubbio sulla sua fedeltà diventa follia, sicché non esita a gettarla nelle braccia del cugino e di altri uomini, pur di avere finalmente la certezza del tradimento. Rappresentata nel '20 a Parigi da Lugné-Poe, ripresa a Mosca dal grande Mejerchol'd, interpretata da noi da Lamberto Picasso, Besozzi e Ninchi, la paradossale vicenda si conclude in modo che oggi definiremmo pirandelliano, poiché Bruno, il marito, viene tradito... da se stesso quando, mascherato, va a sollecitare i favori della moglie la quale, sempre e nonostante tutto innamorata, crede di riconoscerlo sotto le mentite spoglie. Le ragioni del felice esito di questa riproposta sono più d'una: la qualità della regia, che ha trasferito la farsa fiamminga in un Sud tormentato dalla questione dell'onore maritale, e la conduce prima come una favola alla Giraudoux e poi con la nera solarità del Pirandello di *Liola*: la scorrevole teatralità della versione di Sammaturo, che trasforma il poco loquace Estrugo, confidente di Bruno, nel suo

In questa pagina, in senso orario, la locandina per la «prima» del «Malato immaginario» nel 1673; il protagonista Giulio Bosetti e un'immagine dello spettacolo messo in scena da Jacques Lassalle per lo Stabile Veneto.

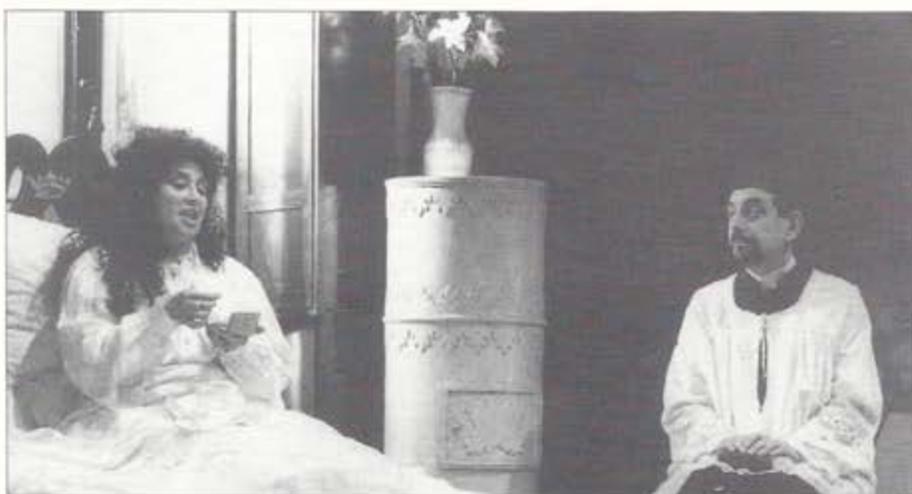


doppio, nello specchio della sua anima nera, facendo della pièce un grottesco metafisico, che insieme all'attore Angelo Tosto, di ottime risorse mimiche, rende con graffiante comicità. Giova ancora alla riuscita dello spettacolo la scelta di impaginare la commedia, nel centenario dell'invenzione del cinema, come un film muto, con tagli e inquadrature cinematografiche. Teresa Pascarelli (nella foto sopra con Miko Magistro e Piero Sammaturo) presta a Stella la sua bionda, fresca avvenenza ma anche i patimenti amorosi di un'anima limpida: il bravo Miko Magistro è il marinaio che fa scattare la molla della gelosia; Fulvio D'Angelo è con vigore contadinesco il bovaro che si porta via la bella preda; Camillo Mascolino è un borgomastro furbasto ed affaccenduto; La Cacialli una tenera nutrice; la Di Martino e la Calleo intonano bene le canzoni del villaggio. *U. R.*

FERDINANDO: UN ATTO D'AMORE DELLA DANIELI

FERDINANDO, di Annibale Ruccello. Regia dell'autore ripresa (con affetto e rispetto) da Isa Danieli. Scene di Francesco Autero. Costumi di Annalisa Giacchi. Musiche (falso Settecento suggestivo e corrusco) di Carlo De Nonno. Con Isa Danieli (troneggiante, stupenda), Luisa Amatucci (una rivelazione), Marzio Honorato (disinvolto), Adriano Mottola (bene). Prod. Coop. Gli Ipoeriti.

Torna *Ferdinando*, ed è un avvenimento. Con un atto di amore viscerale, profondo, insolito nel panorama del nostro teatro, Isa Danieli ha fatto di tutto per rimettere se stessa in scena in questo *cult* di Ruccello, che fu pensato e scritto apposta per lei. Come se ne volesse dichiarare e dimostrare, con questa ripresa, a dieci anni di distanza, la caratura di «classico» contemporaneo. E tale è, infatti, questo geniale dramma, punto centrale della troppo breve stagione creativa di Ruccello. *Ferdinando* ha una sua grandiosa pienezza, una sua complessa ed equilibrata solidità di costruzione, quasi di altri tempi. E una corporeità concreta che riesce a sposarsi a un'asciuttezza a tratti cruda e spoglia. Soprattutto in questa nuova versione, a cui la Danieli (nella foto al centro con Marzio Honorato) è riuscita anche a infondere una comunicativa diretta ed un'immediatezza segnate di gustosa e vitale ironia. E' questo, anzi, il merito principale dell'edizione di oggi della Danieli che - a partire dalla sua stessa interpretazione - rende *Ferdinando* un testo davvero comprensibile a tutti, e non per «addetti ai lavori» o elites di amatori, senza privarlo della sua ricchezza di significati. C'è stato, nel tempo, un percorso di piccoli ma importanti aggiustamenti nella resa e nella reinterpretazione del testo soprattutto per quello che riguarda il personaggio di Don Catello, il prete, interpretato in origine da Ruccello. Una figura sempre meno centrale e di rilievo, oltre che meno aspra e sofferente, rispetto a quella - oggi assolutamente dominante - di Clotilde. Del resto, la Danieli,



dolente e sarcastica, tagliente e disperata, ha raggiunto livelli straordinari di penetrazione e di adesione nella restituzione del suo personaggio. Basta pensare a come ritrae il suo sfarsi (quasi angosciante a vedersi) di donna matura, al limite ormai del declino fisico, nell'amore appassionato, idolatrante, languido per Ferdinando, in cui rivela tutta la sua spaventosa, femminile debolezza. Impeccabile nei suoi accenti di violenta, esacerbata acredine la Gesualda della giovane Luisa Amatucci. *Francesco Tei*



AMANTI DOMENICALI DI IDA LA ZOPPA

WEEK END, di Annibale Ruccello. Regia (convincente) di Daniele Segre. Scene (geometriche ed aperte) di Stefano Silvia. Luci (cinematografiche) di Robert John Resteghini. Con (gigantesca) Barbara Valmorin, Antonello Cossia (Narciso ruvido e fragile) e Rosario Sparno (troppo insulso per non sembrar vero). Prod. Emilia Romagna Teatro, Modena.

Un occhio di bue sbatte spietato in faccia al

pubblico il volto intenso di Barbara Valmorin (nella foto in basso con Antonello Cossia), che racconta la storia della «signora cu lo zampone», in un napoletano vivido, gustoso, che contrasta con la lingua sciatta, sgradevole del testo. La regia dell'esordiente Daniele Segre (apprezzato autore cinematografico) ha spostato questo monologo dal finale (dove l'autore l'aveva posto nell'83 e lasciato nella ripresa dell'86) all'inizio, quasi prologo d'una fiaba grottesca e nera, di continuo richiamato dal claudicare della sua protagonista. Professoressa di lingue nella periferia romana, Ida fa della sua zoppia il moto ondeggiante della vita. Così, non riesce a nascondere un'attrazione malsana ed un raucoroso tormento insieme per il paesello del Sud da cui è fuggita e per gli affetti: gli «sbaditi» fidanzati, cui destina un feroce sarcasmo. Divorata dalla solitudine, Ida «divora» gli occasionali amanti, sfruttandone la debolezza. Allo spir-

glio di affetto offertole dal garzone, Ida risponde con un perverso gioco fra gatto e topo, nel quale il giovane forte e sano è ora muto e inerme di fronte alla lama di una vecchia nevrotica. Il gioco si conclude con un grido dietro le quinte. Un orgasmo o l'urlo d'una vittima. Sull'ambiguità della situazione che ricalca i thriller grotteschi alla Aldrich, con tanto di cadavere occultato, s'innesta il ricatto dello studente, acerbo voyeur che tormenta l'insegnante nel modo infantile che gli appartiene: un topo di gomma sotto il tappeto. Emblema della sua condizione vile e furtiva e del rituale vittimario-carnefice che governa il loro rapporto. I ruoli, però, si rovesciano in un drammatico corpo a corpo fra Ida e lo studente fin nella stanza da letto. Parrebbe un secondo omicidio. Invece il «topo» ricompare, rivestendosi imbarazzato, «zoppicante» fra l'infantile viltà di sempre ed una nuova, inebriante, virilità. Il week end è finito. Gli amanti scomparsi. Per Ida è di nuovo lunedì. *Iran Cuni*

GIRAMONDO INFATICABILI E CLOWNS APOCALITTICI

THE RIDER, di Anton Adassinsky anche regista e interprete (tragica ironia). Costumi (fantastici) di Marina Vishnjakova. Luci di Vadim Golobolov. Musiche di Roman Dubinkov. Con (eccezionali) Tatjana Khabarova, Elena Jarovaja, Aleksey Merkonchev, Adriano Miliani. Prod. Teatro Derevo di San Pietroburgo e Guascone Teatro.

Stabilitasi da poco in Toscana, i Derevo giramondo infaticabili del teatro ripropongono, anche in questo spettacolo, il loro linguaggio trasgressivo, estremo, violento, di più che energico impatto emotivo e visivo. Clowns apocalittici e disperati, allucinati, maledetti, hanno saputo affermarsi - nel giro di pochi anni - come uno dei gruppi di ricerca più originali.



Domina nei loro spettacoli un discorso creativo libero, provocatorio, visionario, frantumato: caratteristicamente «sporco», ai limiti di una povertà che diventa quasi sgangherata e nonché volontaria cialtroneria. In *The rider* colpisce - come sempre - la ricchezza, senza limiti né freni o remore di tipo logico, di invenzioni e di immagini, di evocazioni compiute e concluse, che si susseguono ininterrottamente nel lavoro facendone smarrire ben presto il filo conduttore. *The rider*, infatti, stando a quanto scritto dal primattore, regista e leader del gruppo Anton Adassinsky, dovrebbe rappresentare ed evocare le visioni e le memorie di un clown - o forse è, semplicemente, l'Artista - ormai alle soglie della morte, annunciatagli dalla presenza di un personaggio muto e compito. Assolutamente innegabili la grande bellezza, e l'energica efficacia di tanti squarci - teatralissimi - dello spettacolo: mentre l'irrompere improvviso di momenti forti e inattesi di poesia basta, senz'altro, a darci la misura dell'elevato livello artistico e dell'ispirazione che sorregge la creatività del gruppo. Altrove, invece (vedi la lunga, stupenda scena della morte dell'Artista) la profondità di contenuti umani e filosofici si traduce in intensità e in fascinosa vibrazione poetica. *Francesco Tei*



CHI STREGA MANGIA LA MELA ELIOT

LA TERRA DESOLATA, di T.S. Eliot. Traduzione di Roberto Sauesi. Progetto di e con Annig Raimondi (bravissima in questo «one woman show»). Scene e luci di Fulvio Michelazzi (ispirate, creative). Prod. Teatro Arsenale.

Se gli toccano il giocattolo preferito, il bambino s'arrabbia... C'è molto amore in questa lettura scenica de *La Terra desolata* di Annig Raimondi. E c'è molta rabbia nel non farsi strappare il tanto amato giocattolo. Vestita tutta di nero, come una strega di disneyana memoria, «mangia la mela Eliot» con così tanta passione che sembra toccare una lucida follia. Affonda le unghie, nelle carni del poema pur di non farselo strappare da nessun altro.

Tanta passione per un testo così difficile e enigmatico ricompensa la scena? C'è sembrato di sì: teatro straripante, pubblico giovane e incantato, anche se molti erano assorti nell'inseguire il senso misterioso del testo e altri (poverini) che non lo conoscevano subivano anche peggiori sorte.

Ma la lettura di Eliot fatta da Annig Raimondi è infedele? Sostiene Roberto Sauesi che «la poesia di Eliot manifesta una vocazione teatrale... fin dalle prime azioni monologanti... e che prenderà forma in una specie di vaudeville fra il poliziesco e il metafisico...». Non credo che importi molto quanto sia stata fedele Annig Raimondi (nella foto sopra) a una lettura «tradizionale» del testo, quanto invece interessa che la sua lettura sia stata fedele a se stessa. Alla sua idea scenica della poesia di Eliot.

Ne è nato uno spettacolo-lettura che ci fa sentire le emozioni della *Terra desolata* in un vissuto «creativo», anche di contaminazione (in dialetto veneto persino) che per quanto arbitraria, ha un suono vibrante e luci intense. *Aldo Sella*



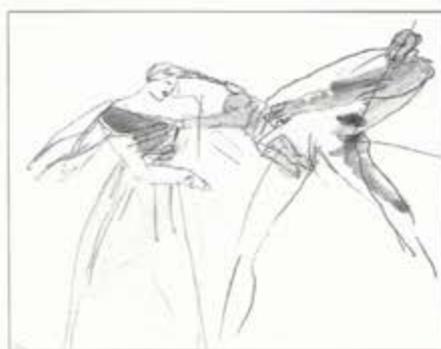
LA TRAGEDIA POST-BELLICA DELLE SUPERSTITI DI TROIA

LE TROIANE, da Euripide. Traduzione (pregievole) di Edoardo Sanguineti. Adattamento e regia (diseguale) di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi (efficaci) di Graziano Gregori. Suono di Hubert Westkemper, Luci di Gianni Pollini. Con (affiatate) Monica Bucciantini, Elena Fanucci, Marina Remi, Simona Carignani, Ugo Giulio Lurini, Simone Olivi. Prod. Teatro del Carretto, Lucca.

Tre anni dopo l'incontro con Kafka in *Metamorfosi*, presentato nel 1992 al Mittelfest, il Teatro del Carretto è tornato al mito e all'epos della guerra di Troia, che già aveva affrontato nel 1988 con *Iliade*. La cifra stilistica è però cambiata: al bellissimo raccontare per immagini, cui i versi del Monti facevano da sontuosa quanto discreta «colonna sonora», si è andato parzialmente sostituendo il recupero di un teatro di parola dalla verbosità opaca e altisonante. Nelle *Troiane* (sopra due schizzi di Graziano Gregori) gli dei sono ingiusti, gli eroi sono morti, la guerra è finita. Ilio è distrutta. La scena è tutta delle donne superstiti della famiglia di Priamo: Ecuba, Cassandra, Andromaca. Del testo euripideo, qui nella raffinata traduzione di Edoardo



Sanguineti, sono stati eliminati i cori e le incalzanti apparizioni del messo Talibio a scandire il tragico destino delle prigioniere. Ecuba ne prende il posto e rimane unico *trait d'union* tra gli episodi di questa catastrofe «post-bellica»: la morte di Polissena, la sorte di Cassandra e di Andromaca, l'uccisione di Astianatte. Di Troia rimangono solo tizzoni anneriti, i corvi volano sui cadaveri, degli dei ormai si sentono solo risate malevole fuori scena. Il grido di dolore delle donne è rotto solo dal materializzarsi nello spazio di visioni del passato, del presente e del futuro: sono i momenti più suggestivi dello spettacolo, non a caso vicini alla «vecchia» poetica del gruppo. E così Cassandra (Marina Remi) «vede» il bagno di sangue che si compirà nella casa di Agamemnone per mano di Clitennestra ed Egisto. Mentre Ecuba (Monica Bucciantini, sicu-



ramente la migliore) rivive la caduta di Troia e la morte del piccolo Astianatte, a cui Andromaca (Elena Fanucci), preda di guerra di Neottolema, non riuscirà neanche a dare sepoltura. A tre attori tocca il compito di minare i brandelli di tragedia evocati dalle due donne: i loro gesti stilizzati e perentori, accompagnati da rumori sordi di colpi di seure, spargono morte e grondano sangue. Un effetto di forte impatto visivo, volutamente grandguignolesco, destinato a fare da controcanto al «basso continuo» dei lamenti delle prigioniere e a iterarsi in modo ossessivo come conclusione di ogni episodio. La flotta dei Greci riparte portandosi via Cassandra e Andromaca, sulle rovine di Ilio rimane solo Ecuba davanti al corpo esanime di Astianatte (nella foto in basso): si chiude la tragedia collettiva della guerra, ma la sorte dei vincitori non sarà migliore di quella dei vinti. *Claudia Cannella*

TORNA BRAMIERI RISATE RETRÒ

RIUSCIRE A FARVI RIDERE, di Terzoli, Vaime e Verde. Regia (autorità nel genere) di Pietro Garinei. Musiche (revival) di Berto Pisano. Scene (elegante funzionalità) di Uberto Bertacca. Costumi (sfarzose sciecherie) di Susanna Soro. Coreografie (vecchio varietà più Tv) di Gino Landi. Con Gino Bramieri (in gran forma), Enzo Garinei (spalla efficiente), Elena Berera (soubrette di classe) e dodici girls belle e brave. Prod. Music 2.

Lo spettacolo è come una scatola di cioccolatini da confezione regalo: tanta stagnola colorata grazie allo scenografo Bertacca (specchi, girevoli, fintomogano, stelle d'argento), carao meraviglioso (le dodici freschissime girls che Garinei è andato a scovare nelle migliori scuole da ballo della penisola), e ciliege sottospirito: oltre al Bramierone, apoteosi della milanesità ridens, Enzo Garinei, efficiente spalla oltre che voce di Stan Laurel, e una brava ballerina-attrice-cantante, Elena Berera, le cui attrattive potrebbero scatenare una seconda guerra di Troia.

Serata retrò, con il Gino (nella foto in alto a sinistra della pagina seguente) generoso nel riproporsi attraverso le sue macchiette; con ritmi e melodie di prima di San Remo, fra orchestra Angelini e musical americano; con le coreografie decisamente televisive (piccolo paradosso in uno spettacolo antitv) pescate nella memoria comune dei tempi delle Kessler e della prima Carrà. Serata alla buona con monologhetti, canzoncine trallallà, sketches da *Luci del varietà*, travestimenti e barzellette, soprattutto barzellette piantate come banderillas nel ventre molle della comicità nazionale-popolare, quella di cui fanno le spese i carabinieri, i parroci e i siciliani.

Le dodici ballerine non hanno le ridondanze anatomiche delle donne di Boccalone o la genuinità romagnola delle «ragassole» di Fellini: ema-



nano anch'esse - segno dei tempi - l'eros assuasato delle *top-model* e il fascino conturbante delle Barbie. Qualche pizzico di politica: Emilio Fede nel ruolo di scendiletto del Cavaliere, Bertinotti come compagno caelchire, Rosi Bindi come extravergine dell'ulivo. L'accoppiata Dini-Maccanico all'insegna di «liberté, égalité, fraternité»: le elezioni come un «gratta e vinci» capovolto: «vinci e gratta». Scontata nostalgia per il varietà delle ballerine di fila che sopravvivevano con *caffelatte* e *paillettes*: classici dell'avanspettacolo *entre-deux-guerres* come la scennetta del tizio finito per sbaglio nello studio di una dentista scambiato per una *casa chiusa*, con prevedibili equivoci sull'«estrazione»: sketch da raduno degli alpini con malinconici refrains tipo «O come sono allegro - m'è morta la morosa...», e balletto delle girls (s)vestite in grigioverde: scennetta dell'anziano che dice no ai pannoloni e rivendica più vespasiani magari ribattezzati «amici» poiché un amico si riconosce al momento del bisogno: parodia dello spot televisivo sulle merendine demolito da un diabolico vecchietto ostinato a ripetere che dalle merendine era stata funestata la sua infanzia. E le cento barzellette per concludere, prima del finale con le girls impennacchiate alla Erté. *A. F.*



IL DELIRIO DI HITLER VISTO DALL'ORIENTE

IL MIO AMICO HITLER, di Yukio Mishima. Regia (calibratissima) di Tito Piscitelli. Scene (buona idea) e costumi di Carlo De Marino. Con Lucio Allocca (eccellente), Danilo Nigrelli, Valentina Emeri, Antonio Latella, Gabriele Parrillo, controtenore Maurizio Rippa, musicista Stefano Mavilio (tutti davvero molto bravi). Prod. Coop. Teatro Nuovo/Il Carro.

In controluce, una mappa topografica in bianco e nero, forse Berlino su carta di riso, come a ricordare l'origine nipponica di Yukio Mishima, autore di questo testo scritto nel '68 che, alla sua prima rappresentazione italiana, si rivela densamente poetico sebbene difficile, superbo nella

sua antiteatralità priva d'azione. Nel 1934, nei giorni lividi che precedono «la notte dei lunghi coltelli», Hitler convoca nel suo studio tre uomini-chiave: il vecchio amico Ernst Rohm, capo delle SA, «braccio militare» nella prima fase della sua ascesa; il massimo esponente della sinistra nazista Gregor Strasser e Gustav Krupp, il magnate delle omonime acciaierie. Rohm e la sua turbolenta milizia, rappresentano per il cancelliere l'ultimo ostacolo al raggiungimento del più alto potere. Mishima non indugia sulla cronaca degli avvenimenti e sul loro epilogo - l'uccisione di «Ernst il soldato» ordinata dal suo amico Adolf «l'artista» - ma cerca di esprimere «l'impossibilità di una adesione assoluta a qualunque progettualità politica», si interroga sul senso delle ambizioni «sublimi» di quegli uomini. E, malgrado le sue note inclinazioni politiche, non può non condannarle. Il suo sguardo «da Oriente» consente alla regia di non indulgere in espressionismi o «cadute degli dei» di maniera ma l'adagia in un impassibile distacco. Il dialogo teso e nervoso, è spesso costruito su battute impervie che mettono felicemente alla prova il bagaglio tecnico degli interpreti (nella foto in basso a sinistra, Gabriele Parrillo e Antonio Latella) ed è tenuto in una sospensione contratta ma non rarefatta. Il rapporto tra Hitler e Rohm, delinea per contrasto le due figure che si rivelano, ciascuna nel proprio delirio e nel proprio destino, come personificazioni di una criminale e folle contaminazione, senza innocenza e senza responsabilità, a metà strada fra creazione artistica e azione politica. Mentre Strasser e Krupp assurgono a simboli asfittici e soccombenti dell'opportunismo. *Fabio Pacelli*

GLI ABISSI MARINI IN UNO SGABUZZINO

AQUARIUM, ideazione (originale) e regia (ricca di invenzioni) di Lucia Diana, Roberto Tarasco e Adriana Zamboni. Con (creativi e convincenti) Roberta Biagiarelli, Lilla Valcepina e Andrea Violato. Prod. Laboratorio Teatro Settimo.

Tre bambini soli in casa, e uno sgabuzzino pieno di ramazze, stracci e tanti altri oggetti comuni dove giace dimenticata una grossa conchiglia. La conchiglia, i suoi rumori, le sue forme, evocano gli immensi spazi marini abitati da multiformi e mirabolanti creature animali e vegetali che i tre bambini, con la passione sfrenata e inesauribile per il travestimento e la finzione tipica della loro età, non esitano a interpretare. Nella prima parte le invenzioni e i cambiamenti di situazione, si succedono al ritmo vorticoso dei cartoni animati. Poi, una volta creata l'atmosfera, i nomi scientifici degli abitanti degli abissi e alcune brevi, ma precise, descrizioni dei fondali tratte dal sussidiario o dall'enciclopedia di casa, sono il necessario contrappunto delle immagini. Lucia Diana, Roberto Tarasco e Adriana Zamboni, ideatori e registi di *Aquarium* (nella foto sotto), hanno dato vita a uno spettacolo soprattutto visivo, privo sostanzialmente di una storia ma molto compatto e coerente, che si propone come una delle più belle sorprese della stagione. *Franco Garnero*



LA VISTA LUNGA DELLA CECITÀ

MOLLY SWEENEY, di Brian Friel. Regia (molto partecipe) di Flavio Ambrosini. Scene di Ferruccio Bigi. Musiche di Gaetano Liguri. Costumi di Giorgio Carta. Con Massimo Loreto (convincente cinico), Carla Chiarelli (brava e vitale), Elia Schilton (riuscito umanista bambino). Compagnia Piccola Commedia.

Molly Sweeney di Brian Friel, debutta con successo al Gate Theatre di Dublino nel 1994, e viene ripresa quest'anno in prima nazionale al Teatro Arsenale di Milano dalla compagnia Piccola Commedia. Ci è piaciuto del testo la sua efficacia comunicativa: lineare e circolare, diretta e metaforica. E dietro la sua semplicità di superficie c'è piaciuta la magia sotterranea del passato rievocato e confrontato, in tempo reale, al presente scenico.

Molly Sweeney, cieca dalla nascita, recupera la vista grazie all'abilità chirurgica d'un ex-luminare fallito (per l'abbandono della moglie o per l'alcool), e viene assistita dall'affetto dell'eccentrico marito che, disoccupato, ha un passato tanto avventuroso quanto bizzarro.

I tre personaggi (nella foto sopra) seduti di fronte al pubblico, insieme dall'inizio alla fine con la nudità delle loro testimonianze - non gridate ma lanciate empicamente al pubblico come di fronte ad uno specchio privato - raccontano la loro storia in una specie di Rashomon meno cruento ed esotico ma non meno crudele. La verità? Tante verità, e tanti angoli bui. «La verità deve abbagliare gradualmente o tutti saremmo ciechi» - i versi di Emily Dickinson calzano perfettamente alla presentazione di questo testo teatrale moderno e classico allo stesso tempo. Moderno per l'alienazione dei personaggi propria dei nostri tempi, classico per la metafora sulla cecità e il suo contrario, la vista. Per cui chi è cieco ritrova la vista ma rimpiange la cecità. Chi è solo, si sposa ma rimpiange la solitudine. Chi è fallito ritrova il successo ma ritorna al fallimento.

La cadenza tragica della sorte dei personaggi è mossa con passo leggero: il ritmo della rappresentazione è incalzante, mai noioso. Bene gli attori: la Molly - serena e piena di vitale consapevolezza - di Carla Chiarelli, il chirurgo, - il genio cinico e rassegnato - di Massimo Loreto, il marito eccentrico - l'umanista bambino così simpatico da divenire antipatico - di Elia Schilton. La regia di Flavio Ambrosini segue gli attori in una convinta regia che ben coglie i ritmi, le emozioni e le trappole del testo. *Aldo Selleri*

LA LUALDI IN TEATRO COME GIOCASTA

EDIPO RE, di Sofocle. Regia (estetizzante) di Giovanni Nardone, anche interprete. Con Antonella Lualdi (rigida) e altri. Scene (eleganza) di Massimo Nicotera. Costumi di Cristina Carbone. Musiche di Massimo Tagliaferri e Massimiliano Pace. Coreografie (funzionali) di Cecilia Pace. Prod. Velia Cecchini.



Quale che sia, modestia o opportunismo, la ragione vera del rinverdito amore per il teatro che porta comici e soubrette di gridati fasti televisivi a misurarsi col palcoscenico, il fenomeno si espande a macchia d'olio e non risparmia antiche glorie del grande schermo. Come Antonella Lualdi, autentica reginetta del cinema degli anni '50/'60, che riemerge dall'aura stagione della giovinezza per cimentarsi addirittura col ruolo tragico di Giocasta nell'*Edipo re* di Sofocle, concepito su ventilate contaminazioni da Seneca e Hoffmannsthal.

La pretesa visione della tragedia dall'interno e dall'esterno del palazzo pragmaticamente si risolve in una diversa disposizione del pubblico rispetto allo spazio scenico, senz'altre conseguenze. E sarebbe ingiusto attribuire alla levigata fissità dell'ex diva, palesemente smarrita in panni non suoi, la mancanza di vita dello spettacolo, che pure ha bei costumi e un'idea scenografica di suggestiva plasticità. Ma che appare indebolito alla fonte da un'enfasi declamatoria più adatta a un cinema-scopo d'annata che a un qualsivoglia approfondimento dell'antica tragedia. Mentre l'evidente simbolismo dell'allestimento scorre sul filo di un compiacimento estetico che rifugge perfino dal bruttate col sangue della tragedia il bel volto di Edipo, impersonato dallo stesso regista Massimo Nardone. *Antonella Melilli*

UN MUSIL MILANESE FIRMATO SYXTY

I FANATICI di Robert Musil (1920). Regia (arditamente esplorativa) di Antonio Syxty. Traduzione di Anita Rho e collaborazione drammaturgica di Raul Montanari. Scene e costumi (vicineggianti) di Annelise Zaecheria. Con Giovanni Battaglia, Raffaella Boscolo, Giancarlo Judica Cordiglia, Roberta Fossati, Giorgio Lupano, Lucia Nigri. Prod. Out Off.

Evento goloso per gli appassionati di Musil: *I Fanatici* a Milano. Compiuto nel 1920 e stampato nel 1921, il dramma di Robert Musil non trovò la via delle scene nemmeno dopo il premio Kleist, assegnatogli nel 1923 da Alfred Döblin. L'esperimento (1929) di un giovane regista berlinese, naufragò miseramente. «Una trasparente e diafana opera di poesia...» scrisse Ihering, critico amico di Brecht. La fama di «irrepresentabilità» non ha certo frenato l'entusiasmo per il dramma del regista Antonio Syxty e dei suoi attori. Per le quattro ore filate dello spettacolo conducono una corrida senza sosta all'inseguimento d'un testo *monstre* molto arduo da catturare, continuamente sfuggente tra la banalità esteriore dell'azione e l'astrazione del linguaggio.

Impermeabili «Australia Oilskin» addosso e Musil in bocca, è tutto un susseguirsi di mosse e contromosse su una invisibile scacchiera fatta di impossibili battute.

Un balletto verbo-visivo in cui gli attori si mettono in mostra, facendo emergere da enormi impermeabili, in cui affondano come fantasmi immersi in lenzuola, squarci di nudo, di lingerie un po' cocotte, ricordo di scomparse mondanità. In una sala a specchi di viennese memoria, come in un magico ring e ingombra di tavoli, mossi e rimossi in continuazione, scorre il flusso senza fine delle parole.

Gli attori sfidano le situazioni sempre più astratte del dramma con grande spontaneità e freschezza, tesi a rappresentare una realtà sociale ora attutita e quasi inesistente, ora ridicolizzata con toni espressionistici e grotteschi. Irrecitabilità del dramma a parte, il regista



Syxty è riuscito a portare a termine uno dei pochi allestimenti integrali di quest'opera con molta inventiva ed estro.

Giovanni Battaglia (nella foto sopra con Giancarlo Judica Cordiglia), prodigo Thomas, Roberta Fossati, divertente nel doppio ruolo e gli attori tutti danno buona prova di sé. *Aldo Sella*

MANDRAGOLA - CABARET IN STILE ANNI VENTI

LA MANDRAGOLA, di N. Machiavelli. Regia (icastica) di Mario Missiroli anche autore, con Giulio Paolini, delle scene e dei costumi (mitteleuropei). Musiche (in stile) di Benedetto Chiglia. Con Paolo Bonacelli (grande), Cesare Gelli (il suo profeta). Prod. Teatro di Sardegna.

Machiavelli? Ottimo per fare cabaret. Tedesco e degli anni Venti, ovviamente. E in salsa De Chirico. Questo è il pensiero di Mario Missiroli, regista di *La Mandragola*. Capolavoro nato come «badalucco» (scherzo, gioco). *La Mandragola* è la storia dello stratagemma di Callimaco & Co., per giacere con l'onesta Lucrezia, avendo anche il placet dell'anziano marito Nicia, cornuto e cuorcontento.

Missiroli rispetta alla lettera il testo e la lingua del '500, ma attorno a questa stella fissa cambia l'universo. La scena è una ciambella quadrata (con un pianoforte in mezzo), da cui emergono attori in abiti borghesi anni '20 con mouze, tie, ceroni, musiche e canzoni di un repertorio attoriale tra cabaret espressionista tedesco ed echi e straniamenti brechtiani. Il tutto su un piano inclinato dechirichiano con relitti novecenteschi, reminiscenze di altre epoche postmachiavelliche (strutture in perspex trasparente, busti di statue). Una lettura più «soft» e culturalmente «altra», professionalmente elevata, ma che non convince appieno. E così si perde per strada, malgrado la cristallizzazione del testo, l'originale ricchezza polisemica dei personaggi. Il gioco valeva la candela? *Stefano Sole*

LANDRU IN GONNELLA LEGGI LIBRI ROSA

MISERY NON DEVE MORIRE, di Simon Moore, da Stephen King. Trad. di Mariella Minozzi. Adattamento e regia (iperrealista) di Ugo Chiti. Scene (astratte) di Sebastiano Romano. Musiche (a contrasto) di L. e M. Francisci. Con Marina Confalone e Massimo Venturiello, efficaci interpreti. Prod. Progetto Genesio.

Ardua impresa praticare in teatro l'horror che sulla scena non può fruire della mobilità delle immagini e degli effetti speciali offerti dal cinema e dalla televisione. Affrontando la versione

teatrale di *Misery non deve morire* che Simon Moore aveva tratto dal romanzo del giallista americano Stephen King, il regista (e drammaturgo in proprio) Ugo Chiti ha inteso aggirare l'handicap immergendo la storia - che dovrebbe richiamare una ruralità alla Caldwell - in un'aura astratta a tratti surreali: metaforizzando i momenti di suspense con evidenze simboliche sulla scena rappresentante un labirinto mentale simile al soffietto di una macchina fotografica e, soprattutto, puntando sulle risorse espressive di due interpreti.

Paul Sheldon è uno scrittore di romanzi rosa che si ritrova, ferito e dolorante, in un letto di una fattoria sepolta sotto la neve, dopo essere rimasto vittima di un incidente stradale. Lo ha soccorso e lo sta curando Annie Wilkes, infermiera-carceriera, creatura selvatica, che vive in un mondo immaginario di paure infantili e di misteriose, traumatiche esperienze. Annie divorava i romanzi rosa di Sheldon, si è resa conto di avere salvato il suo idolo ma ha scoperto, anche, che l'eroina dei serials, *Misery*, è stata fatta morire dallo scrittore. Perciò esige che Sheldon - il quale ha avuto le gambe spezzate - riscuota *Misery*, scrivendo un nuovo romanzo «a lieto fine» dopo aver bruciato un manoscritto che avrebbe dovuto segnare il suo passaggio ad un genere più impegnato. A questo punto la vicenda svolta nel sequestro di persona: appaiono i fantasmi di un marito e di un ospite di Annie misteriosamente scomparsi; una gigantesca scrofa chiamata *Misery* (metafora della mitica Circe) induce a sospettare che nella fattoria ci siano stati cadaveri gettati in un trugolo: sono riunite le condizioni per immaginare che Annie (la quale ha la scure facile) sia un Landru in gonnella. Paul Sheldon, benché orrendamente mutilato, si salva, come non devo dirlo; e la pazza finisce male, pur sopravvivendo per sempre nella terrificata memoria dello scrittore, caso mai si fosse inventato tutto dopo l'incidente.

Da *Misery*: in America, hanno tratto un film. Alla Hitchcock; ma per l'humour noir con cui Chiti tratta il soggetto, depurato degli effetti grandauignoleschi, si potrebbe fare anche il nome di Ambrose Bierce, Venturiello e la Confalone (nella foto sotto), già altre volte insieme in scena, sono affiatati e convincenti, e si sono meritati i caldi applausi. *C.R.*



UN FUMETTO HORROR L'AMLIETO DI BENNI

AMLIETO. IL PRINCIPE NON SI SPOSA. di Stefano Benni (scrittura abile ma velleitaria). Regia (alla meno peggio) di Giorgio Gallione. Scene (horror scadente) di Guido Fiorato. Costumi (ingombranti) di Valery. Musiche (rock) di Paolo Silvestri. Con (solido professionismo) Marcello Cesena, Carla Signoris, Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Mauro Pirovano, Prod. Archivolto.

Questo *Amlieto, il principe non si sposa*, novità molta attesa ed anticipatamente strombazzata di Stefano Benni (regista Giorgio Gallione, realizzazione della cooperativa Archivolto), rischia di esaurirsi in una bolla di sapone, colorata di farraginose mercanzie. E' in questo spazio scenografico, lugubre e fumettistico (Tiziano Seavi fa proseliti), pullulante botole, teschi canini e orecchie alla «gremlin» che prende corpo una variante ambiziosa, e francamente velleitaria, della tragedia di Elsinore. In essa prevale - dall'inizio alla fine e con l'esile pistolotto di una «meditazione filosofica» inerente l'inutilità della vita e della poesia, da parte del pallido principe - una specie di omaggio all'«horror picture» di puro stampo hollywoodiano) i cui dardi satirici non raggiungono, a volte, neppure le prime file di platea: tanto appaiono ripetitivi, disaffilati, istrioneschi, sfasati. Basati, per lo più sulla rotazione di parecchi ruoli a carico di quattro virtuosisti (ed encomiabili) attori. Insomma, un inestricabile guazzabuglio, i cui intenti satirici si sperdono lungo mille rivoli di parodia e di farsosità macchinosa, sopra le righe e talvolta goliardica. Amanti, come siamo, della satira agrodolce e intelligente (ricordate quel gioiellino che è *Amleto in salsa piccante* di Nicolai?), si esce dal Teatro Ariosto di Reggio Emilia con disagio e frastornato fastidio, nel ricordo di un gruppo teatrale altre volte, e incoordinatamente (come fu per *Barbiturico*), apprezzato. Angelo Pizzuto

BARICCO: SILENZIO, PARLA LA NARRATIVA

SETA, di Alessandro Baricco, lettura scenica di Galatea Ranzi.

Silenzio. Parla la narrativa. In un teatro Valle pieno all'inverosimile, la scommessa di Alessandro Baricco è riuscita. Portare in scena un romanzo integrale - il suo ultimo *Seta* uscito da poco per i tipi dell'editore Rizzoli - affidato alla sola magia di una voce recitante, senza quasi interpretazione: il palcoscenico nero, una sola poltrona in scena, luci fisse a mezza sala per scardinare anche la più solida delle convenzioni teatrali, un impiego delle musiche di sottofondo parco e inteso soltanto a colmare gli stacchi che consentivano a Galatea Ranzi di riprendere fiato. E un pubblico silenzioso e attento, stranamente «teatrale», nonostante l'espressa volontà del suo autore di ripudiare ogni contaminazione con il genere classico della comunicazione dello spettacolo. Le parole pronunciate da una Ranzi contenuta e attenta, un po' algida forse nei limiti puramente enunciativi imposti da Baricco, ma a tratti compostamente suggestiva, hanno danzato sulle teste degli spettatori, per lo più intenti a seguire, a mo' di partitura, la catena scritta del romanzo distribuito all'entrata del teatro come una sorta di vademecum, di libretto necessario e fascinioso. Così un esperimento nato per essere anti-teatro, per consacrare la spoglia essenzialità della parola letta e parlata, e per accrescere poi il sortilegio del ritorno alla parola scritta, ha finito per suscitare lontananze sorprendenti, voci che giungono dalle nebbie del Medioevo, del Rinascimento, quando il teatro - almeno quello colto di matrice monastica e umanistica - era sola, pura lettura, senza concessioni allo spettacolo e alla messinscena. Marco Brogi



DON PILONE: TORNA UN CAPOLAVORO

DON PILONE, di Girolamo Gigli (1660-1722). Regia (svelta, ironica) di Angelo Savelli, anche adattatore e scenografo. Musiche (gioiosamente parodistiche, un po' fracassone) di Marco Bucci. Compagnia dei Giovani del Teatro di Rifredi (bravura, affiatamento): Marco Sodini, Fernando Maraghini, Vincenzo Calenzo, Giulia Weber, Alessandra Bedino, Patrizia Pirgher, Riccardo Rombi, Prod. Pupi e Fresedde.

Correva il Carnevale del 1707 e Girolamo Gigli, Amaranzo sciaditico in Arcadia, girò per Siena mascherato da Don Pione, personaggio di una sua commedia satirica e di un suo poema buffo, nel quale aveva raffigurato certo abate Feliciati, ipocrita e trafficante. Gli spiriti laici esultarono, i bigotti inorridirono e l'imperatore Carlo VI offerse al Gigli la carica di poeta cesareo a Vienna, cortesemente rifiutata. Quasi tre secoli dopo, sempre di Carnevale, *Don Pione, ovvero il Bucchettone falso* - che il Gigli aveva scritto copiando genialmente il *Tartuffe* di Molière e che, ancorché misconosciuta, è una delle più belle commedie del Barocco italiano - torna in scena, festosamente applaudita, nello scanzonato Teatro di Rifredi. Il testo ricalca da vicino Molière, ma non pedissequamente come storici del teatro sostengono: se il plot è quello del *Tartuffe*, ci sono ilari variabili del Gigli desunte dall'osservazione del suo modello, quell'abate Feliciati, e dallo studio della figura toscana del «Prete di casa»; inoltre splende una lingua comico-ironica che viene dal Boccaccio e dall'Aretino, parodiante i cruscanti, gaddiana con molto anticipo; sicché l'acre fustigazione moralistica del francese si scalda per un'arguta solarità mediterranea che ha reminiscenze nelle atellane, dalla commedia rinasci-

mentale e dalle maschere dell'Arte che il Gigli - parola del Goldoni - amava assai. E se questa freschezza rigenera il testo molieresco - nella credulità bacchettona dello sventato Buonafede, nelle bizzarre pratiche di pietà della madre (bella trovata affidare i due ruoli a un solo attore), nell'acerbo ribellismo del figlio Sapino o nelle gioconde perplessità fra talamo e convento della figlia Marianna - ciò è merito della rilettura insieme colta e scanzonata del Savelli.

La voluta povertà delle scene, pedana e fondalini da maschere dell'Arte, dà rilievo al cronatismo barocco dei costumi e l'idea di mettere in scena l'autore, facendone il *deus ex machina* arruffone e capriccioso, in combutta o in conflitto coi personaggi, che alla fine confonde Don Pione travestito da Arcangelo vendicatore (l'aiutante Massimo Grigi) dà sostanza brechtiana e disinvoltura moderna allo spettacolo. Savelli ha saputo riunire intorno al suo progetto sulla Commedia Italiana, iniziato col *Marescalco* dell'Aretino, una compagnia di giovani attori (sopra e sotto, due immagini dello spettacolo) davvero di già matura professionalità.

Ed ecco allora la bravura del Sodini, formatosi al Teatro del Carretto di Lucca, nel rendere a punta secca, con tagli stilistici di marionetta tragicomica, la doppietta untuosa e schizofrenica di Don Pione; ecco la godibile versatilità dell'aretino Maraghini, che è lo stolto baciabile Buonafede mazziato e contento ma anche la madre che offre al nipote Sapino (il Calenzo, efficace nelle sue colleriche insubordinazioni) le mutande del venerato sacerdote come una reliquia. Ecco l'aguzza, inesorabile invadenza della servetta Dorina felicemente rappresentata da Giulia Weber, ecco la dabbennaggine amorosa di Valerio cesellata dal Mabellini, che ha lavorato con Remondi e Caporossi, ecco i cinguettii della burrosa Marianna intonati dalla Pilgher, Ugo Ronfani

GIOCO AL MASSACRO FRA MOGLI E MARITI

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF?, di Edward Albee. Traduzione, adattamento e regia (composta misura) di Renato Jordano. Scene (funzionalità) di Tommaso Bordone. Con Laura Ambesi (complessiva aderenza), Aldo Massaco (convincente), Roberto Posse (solidamente in parte), Pina Irace (nevrotica credibilità)

Un dramma di forte impatto psicologico, violento e aggressivo nelle situazioni e nel linguaggio, la cui edizione cinematografica fu premiata nel '66 con ben cinque Oscar, tra cui quello assegnato a Elizabeth Taylor come migliore attrice protagonista. Ma anche, a distanza di tanti anni, un dramma che rischia di misurarsi con le unghie spuntate con la sciattezza paludosa di un mondo radicalmente cambiato, indubbiamente meno pruriginoso e conformista ma





anche meno sensibile ad ogni possibile senso di pudore o di vergogna. Ci si chiede allora cosa abbia potuto spingere Renato Giordano a mettere in scena questo *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Edward Albee. E la risposta è proprio nella misura con cui egli, autore anche della traduzione del testo che sfonda da ogni eccesso o ridondanza, ne realizza l'allestimento restituendone una chiara, indiscutibile modernità. Poiché infatti il gioco al massacro che si svolge fra i quattro componenti delle due coppie, una anziana e logorata da lunghi anni di delusioni e di livori, e l'altra giovane ma già avviata verso un equilibrio ipocrita di egoismi celati e di scoperti arrivismi, proprio di fronte alla nostra disinvoltata contemporaneità, perde oggi un po' della sua devastante crudezza, facendosi in cambio specchio di una più eterna e veridica incapacità di costruire nella coppia un possibile equilibrio. Mentre l'interpretazione dei quattro attori, tutti assai bene in parte, ma a tratti come impercettibilmente scollegati fra loro, rende quasi palpabile nella reciproca distruzione dei due anziani coniugi una sorta di pietosa connivenza che ne è insieme argine e sostegno. Mentre un filo di speranza s'insinua, chissà, nel futuro dei due giovani sposi, non ancora presi nei gorghi del rancore e del cinismo. *Antonella Melilli*



AMICI PER GIOCO AMICI PER SESSO, di Andrew Fleming. Regia (leggera) di Bruno Montefusco. Con Tiziana Sensi (dinamica), Raffaele Buranelli (sportivo), Marco Marciari (volenteroso). Prod. Beat 72.

Era un film: una commedia americana. E' diventato una commedia italiana (non: all'italiana). Gradevole. Ma, lasciati nomi e situazioni originali da campus, bisognerebbe stare più attenti: i sacchetti della spesa non possono essere della Esselunga. Mica facile, in un teatrino, a distanza ravvicinata, mimare le complicazioni ironico-erotiche del sesso incerto. Gli attori (nella foto sopra) se la cavano, con la simpatia e facendo leva su una certa avvenenza. Il triangolo mirerebbe a un Feydeau west coast. Costi quel che costi, la gente si diverte. La sala è piena. Che vogliamo di più? *Fabrizio Caleffi*



MAL DI CASA, libera trasposizione dall'omonimo saggio di Christoph U. Schminck-Gustavus, di Amedeo Romeo e Sabina Villa che firmano anche la regia. Scene (smontabili e funzionali) di Enzo Contini. Con (affiatate) Francesca Contini, Dominique Evoli, Monica Faggiani, Chiara Petruzzelli, Giovanna Rossi, Sabina Villa. Prod. Teatro Scientifico 2, Verona.

Parlare del nazismo oggi potrebbe essere considerata un'operazione di ricalco, tenendo conto la serie degli allestimenti dedicati all'argomento: tuttavia sia il tono, non declamatorio, sia le intenzioni, non semplicemente documentarie e statistiche, sia il taglio ironico (l'impianto del racconto è previsto in uno spazio-scuola con gustosi contrasti allevi/docente), sia la scelta interpretativa con tutte donne in ruoli maschili, fanno di questa interpretazione un evento singolare. Partiti da dati certi, una storia vera tratta dal libro *Mal di casa, un ragazzo davanti ai giudici 1941-1942* di Christoph U. Schminck-Gustavus, la drammaturgia originale sviluppa la vicenda di Walerjan Wrobel, un ragazzo polacco di sedici anni deportato nel Reich come forza lavoro. Preso dalla nostalgia il giovane vuole tornare a casa, incendia un fienile, e per questo viene sottoposto a giudizio come traditore e condannato a morte.

Su questa trama lineare si è innescato un congegno dinamico di movimenti corali, che hanno dato vita a un procedimento teatrale dotato di autentica *ris comica*. Con una esemplare semplicità la scenografia smontabile e rimontabile e i costumi - cambiati a vista - hanno sostenuto il ritmo dello spettacolo in modo intenso e continuativo. Ciò è dovuto soprattutto ad una puntuale e ben calibrata mano registica. Notevole l'impegno attoriale che ha offerto una resa intensa di alta qualità, senza cesure, pause o cali di tono. Ricordiamo nell'ordine le brave protagoniste: Francesca Contini, Dominique Evoli, Monica Faggiani, Chiara Petruzzelli, Giovanna Rossi e Sabina Villa (nella foto in basso a sinistra). *Rady De Cadaval*

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA, di Luigi Pirandello. Regia di Toni Servillo. Con Licia Maglietta, Andrea Renzi e Toni Servillo. **INSULTI AL PUBBLICO**, di Peter Handke. Regia e interpretazione di Licia Maglietta e Andrea Renzi. Prod. Teatri Uniti.

L'accostamento dei due testi potrebbe apparire privo di logica senza vagliare la poetica dei Teatri Uniti che negli ultimi anni è stata espressione di un'indagine sulla verità del testo trasportato sulla scena. Ora è stata la volta di Pirandello e Handke per lo sviluppo ulteriore di tale linea artistica. «Le poltroncine compagne» sono già in scena; le risate isteriche di due clown tristi danno il via e presto il dolore covato, la morte sulle labbra di uno conduce, nella confusione dei ruoli e nella chirurgia delle battute in bocca all'uno, all'altro, a noi indistintamente, all'insana consolazione del «mal comune, mezzo gaudio». Dalla scena rovinata fanno il loro ingresso due eleganti personaggi, ospiti di una festa, un po' brilli e forse per questo sinceri. La raffica degli insulti è scaricata con irriverente candore per rientrare nell'inquieto autoriflessione dell'attore. Una seconda spirale che avvolge palco e platea, che cancella il soleo tra il teatro e la vita. *Anna Ceravolo*

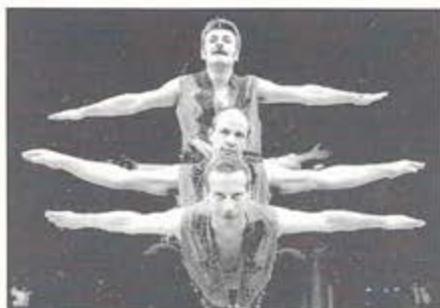
IL CONTRATTO (1967) di Eduardo De Filippo. Regia (innovativa) e interpretazione (efficacemente misurata) di Luca De Filippo. Scene e costumi (eleganti astrazioni) di Bruno

Garofalo e Silvia Polidori. Musiche (folk elaborato) di Nicola Piovani e Antonio Sinagra. Con un cast napoletano «verace»: Angela Pagano, Nicola Di Pinti, Enzo Seudellaro, Mario Porfito, Sebastiano Nardone, Umberto Bellissimo, Lalla Esposito, Angelica Toselli, Isabella Salvato. Prod. Elledieffe.



Luca De Filippo ha chiuso la tappa milanese della sua tournée, cominciata con *L'omo e g'dantuomo* e proseguita col recital eduardiano *Penzere mieje*, con una commedia che il padre aveva presentato nel '67 per l'inaugurazione del 26esimo Festival di Venezia, proprio alla Fenice distrutta dal recente incendio. Le scene, allora, erano di Guttuso, e dipingevano un Sud di maniera; fra gli interpreti c'era Vittorio Mezzogiorno. Con questa commedia Eduardo accentuava e badava a tratteggiare un carattere: quello di Geronta Sebezio, che la plebe locale tende a considerare un nuovo Cristo capace di risuscitare i morti e che si scopre essere un ipocrita «moderatamente imbroglione», risoluto a trarre profitto da una società del disamore, dell'avidità e dei rancori indossando gli abiti del benefattore e del taumaturgo. Un profeta della bonà - si chiedeva Paolo Grassi nel presentare la commedia - o un marinaio abile persuasore di possidenti di campagna, ch'egli spinge a stendere testamenti forieri di lui fra i familiari, in modo da trarre lui stesso vantaggi grazie alla remissiva e sbrigativa condiscendenza di beneficiari invisibili agli eredi diretti e legittimi? Risulta vera alla fine la seconda ipotesi. Nell'estate del '94, per Taormina Arte, Luca De Filippo aveva ripreso l'edizione del '67, comprese le folcloristiche scene di Guttuso. In questa riedizione milanese ha invece «radiografato», per così dire, la natura nascosta della commedia, la gravità dei temi intrecciati dietro la pittura ambientale di un Sud superstizioso e arretrato a contatto con la società dei consumi; la paura della morte che induceva chi la sentiva vicina a firmare «contratti» di bonà (dov'è il titolo), l'avidità appunto molieresca del denaro sulla quale s'innestano le astuzie di Geronta (di qui la tartufesca sembianza di fustigatore dei costumi) e la quasi sarcastica descrizione della cupidigia e dei risentimenti familiari (vedi la stupenda scena del secondo atto, con Angela Pagano insuperabile protagonista, dei parenti del fu Gaetano Trocina, «convertito» alla bonà da Geronta, intenti a litigare per il testamento davanti al desco con pasta e fagioli mentre la salma del caro estinto è ancora calda in camera da letto).

Con un rigore che gli fa onore, eliminando a colpi di spugna il pittoresco della commedia, assumendo lui stesso toni misurati nel ruolo del santone-lesofante, Luca De Filippo (nella foto sopra con Mario Porfito) ha dato assoluto risalto all'anima segreta del testo paterno; né avrebbe potuto rendergli migliore omaggio. *U.R.*



Il clown Paolino sotto un cielo di gomma

Il Circo di Paolo Rossi - Sotto un cielo di gomma, Baldini & Castoldi, Milano, 1995, L. 28.000.

È in libreria Il circo di Paolo Rossi, album di fotografie di Guido Harari. Di fronte al suo obiettivo cui si affida il gotha della musica internazionale - Vasco Rossi, Paul McCartney, Lou Reed, i Simple Minds - sono sfilati per questa pubblicazione Paolo Rossi e i comedians dello Zelig. Sulla pedana del loro circo, esposti a 360 gradi, «sotto un cielo di gomma», Paolo e gli altri hanno percorso la penisola innalzando un tendone senza cavalli bianchi o leoni ma dove intatta si respirava la magia circense che ci riscopre bambini. Lo sguardo poetico e irriverente di Harari si è posato sui volti, ha frugato nei camerini-containers, ci ha presentato la sarta, i macchinisti, gli elettricisti; i lavoratori dello spettacolo che il pubblico non vede mai. Ha fermato nell'infinito cromatico tra il bianco e il nero attimi di vita fuori scena che «andava assumendo una sua bizzarra identità mentre tutti noi ci confonderemo sempre più con i nostri personaggi mostri» (firmato LesItaliens). Dalle pagine patinate Paolo Rossi ci sorride, beffardo e sincero, Charlot dei nostri giorni; e tra le foto spunta il risino allegro di una bimbetta, Sara, «piccola stella del circo che verrà». È a lei che è dedicato questo album. A.C.



In questa pagina, in senso orario, «i bulgari» Aldo, Giovanni e Giacomo; i Nazi Boys (Bebo Storti, Aldo, Giacomo e Giovanni); Paolo Rossi/Hitler; Tafazzi; Claudio Bisio; Teo Teocoli; Antonio Albanese; la copertina del libro; Enzo Jannacci e Paolo Rossi; Paolo Rossi truccato da pagliaccio e, nell'ultima inquadratura, travestito da struzzo.



CATTOLICA - Teatro della Regina - 6 Maggio 1996

GIORNATA DELLA CRITICA TEATRALE



Promossa dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro in collaborazione con il Comune di Cattolica, la Regione Lombardia, l'Ordine Nazionale Giornalisti ed Emilia-Romagna Teatro

- Assemblea generale dei soci e degli associati all'ANCT
- Convegno *Il voto, le forze politiche, il teatro*
- In serata: consegna dei *Premi della Critica* attribuiti dall'ANCT a compagnie, attori, attrici, registi.
- Consegna della Targa De Monticelli al merito critico, delle Targhe per giovani critici e della Lente d'Oro dell'ASST (Sindacato Scrittori di Teatro)
- Dopo la cerimonia, rappresentazione della novità italiana

SOTTO L'ERBA DEI CAMPI DA GOLF

di Fabio Cavalli - Opera vincitrice del Premio Manerba Scienza
con Patrizia Zappa Mulas e Aldo Reggiani - Scene di G. Crisolini Malatesta.
Una produzione del Centro Teatrale Bresciano.

La designazione dei premiati è avvenuta per referendum fra i critici e i giornalisti dell'ANCT. Informazioni particolareggiate sul programma della giornata saranno comunicate direttamente a cura dell'Associazione.

L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro nasce in Italia, nella sua forma attuale, nel 1969. Si tratta, invero, di una rifondazione, poiché già dieci anni prima, nel 1959, a Bologna, un convegno di critici e studiosi aveva deciso di offrire alla categoria una struttura organizzativa permanente. L'Associazione si caratterizza come un sodalizio cui aderiscono non soltanto i critici militanti (cioè quanti possono considerarsi "spettatori professionali", impegnati nel riferire sui quotidiani, periodici, riviste, o negli altri massmedia, di ciò che di nuovo accade sera per sera, sulle ribalte italiane e straniere), ma anche docenti di storia e teoria del teatro nelle università, liberi ricercatori, intellettuali che in vario modo, ma con intensità e continuità, dedicano un'attenzione non marginale alla scena di prosa. L'ANCT ha voluto nel contempo essere, fin dall'inizio, un'Associazione "di intervento", che cioè si calasse nelle situazioni spesso molto diversificate, in cui si articola il panorama teatrale italiano per ricavarne elementi di conoscenza, di dibattito e confronto, di proposta. Nel 1994 con decisione assembleare, l'ANCT ha inoltre deciso di istituire un secondo elenco di associati, aperto a giovani studiosi e pubblicisti che si occupano di teatro.



INNOCENTI E NUTI A ALGHERO

PELLEGRINI DEL TEATRO IN TERRA DI SARDEGNA

Con il sostegno del Dipartimento Spettacolo, dell'Umanitaria e del Comune di Alghero i due attori hanno animato un laboratorio sulle forme della tragedia greco-latina e su autori contemporanei - Primo bilancio di un'esperienza appassionante.

PIERO NUTI

«**L**a tragicità greco-latina nella drammaturgia e nella poetica sarda contemporanea»: questa la proposta che nella primavera del '95 ho presentata al Dipartimento dello Spettacolo e alla Società Umanitaria di Alghero.

Perché? Ecco: Massimo Della Campa, visto il felice esito del «Progetto Testori» svolto a Milano nella bellissima sede della Società Umanitaria di cui è presidente, mi propose di fare qualcosa del genere nella *dependance* che l'Umanitaria ha in Alghero. Adriana Innocenti ed io, da sempre innamorati di questo paradiso e testimoni della straordinaria vitalità della drammaturgia e della letteratura presenti nella Sardegna di oggi, troppo poco conosciuta e comunque poco diffusa a livello nazionale, ci siamo gettati a capofitto in questa impresa spinti anche dall'interesse che molti giovani hanno manifestato nei confronti della nostra opera di divulgazione della tragedia antica e moderna (innumerevoli sono stati i nostri incontri in circoli culturali e universitari negli anni passati).

Il Comune di Alghero ci ha messo a disposizione la Torre Sulis per la didattica, la sala del Liceo Mammo per le conferenze, la sala San Francesco per i recital, il Teatro Civico per i saggi finali e la Società Umanitaria per i servizi relativi, dalla pubblicità alla realizzazione di un piccolo film girato a Tharros, dove i corsisti hanno ipotizzato una messinscena



della *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Hanno partecipato tanti giovani e anche insegnanti, che col loro entusiasmo hanno alleviato la fatica, perché i quattro giorni settimanali previsti sono diventati in pratica un orario continuo.

«Scuola di vita» è stato definito questo nostro lavoro da un giornalista di Sassari, e questo voleva essere il nostro compito: attraverso il teatro «essere» nella vita, qualunque sia la professione che si eserciterà o che già si esercita. Inoltre, trasmettere l'esigenza della professionalità: lo sentiamo come un preciso dovere contro il dilettantismo che dal «6 politico» in poi ha invaso la scuola e la vita.

Euripide, Alfieri, Testori e parallelamente due poeti-drammaturghi sardi contemporanei: Adele Loriga Camoglio e Leonardo Sole: non per farne la «beatificazione» ma come materia di studio, per cercare insieme il valore di due opere che, nonostante le strade diverse da loro percorse, le avvicina. □



TACCUINO D'ATTRICE

TEATRO DI DOMANI CON PASSIONE

ADRIANA INNOCENTI

Dopo la bella esperienza del *Progetto Testori* a Milano, seguire l'idea e l'entusiasmo di Piero Nuti per tentare un nuovo progetto ad Alghero (dove da poco è stato restituito ai cittadini un delizioso teatro ottocentesco chiuso da trenta anni, diciamo per «restauri») sono stati per me le scintille per dare fuoco alla miccia. Questa splendida terra ricca di «silenti» valori umani, prodiga di poeti, scultori, pittori e musicisti, chiusi però nel loro attaccamento esclusivo al loro splendido mare, ai loro verdi pascoli, alle loro albe e ai loro tramonti, alla cerchia misteriosa dei nuraghi, ha scatenato in me la possibilità di rovesciare sui suoi figli (dai 16 ai 60 anni) il mio entusiasmo per questi loro valori, scoprendo e percorrendo insieme i mille segreti del Mago Teatro. Che, imparando ad amarlo, dà la forza di essere uomini tra gli uomini, per gli uomini. Il compito non è stato facile, ma splendido. Le quattro ore al giorno per quattro giorni alla settimana sono diventate otto ore per tutti i giorni, domeniche comprese; e questo anche per rispettare i loro impegni di lavoro e di studio, perché avevamo studenti universitari, professori di greco, latino, italiano e inglese, ragazzi impegnati in lavori saltuari. Qualcuno è partito militare, qualcuno ha trovato lavoro all'estero, anche spronati da noi. Essere attrice per me è la vita; ma anche poter dare agli altri tutto quello che il Mago Teatro mi ha dato in cinquant'anni, è per me motivo di gioia. Sentirmi chiamare da tutti con il mio diminutivo «Nana», essere diventata la loro compagna cui dire, dire, e dire, è stato un grande dono. E così parten-



do dalla poesia, siamo arrivati a costruire due spettacoli sui loro poeti (Adele Loriga Camoglio, Leonardo Sole): spettacoli che abbiamo dovuto ripetere, per il successo ottenuto, a Sassari e a Ittiri. I corsisti si sono espressi come dicitori e scenografi, hanno composto musiche, hanno danzato, hanno inventato come esprimersi nella poesia fino ad arrivare, partendo da Euripide, a costruire lo spettacolo *Uomo tragica tragicità*, così scoprendo la forza della parola, la via per esprimersi e per essere.

Questo il compito che io e Piero ci siamo prefissi con questo «Progetto speciale». Ci prendono energie, è vero, ma ci amano. Malinconico sarà il distacco per loro, ma anche per noi. Troppo poco il tempo per prepararli; ma sentono già la voglia di volare. Siamo riusciti a coinvolgere anche alcuni genitori, alcuni mariti, che ci hanno aiutato nelle nostre fatiche accompagnandoci alla scoperta di luoghi, filmando gli spettacoli, raccontandoci usi e costumi. Hanno incominciato ad amare il loro nuovo-antico teatro: adesso, quando arriva qualche spettacolo accolgono le compagnie, fanno da cassieri o da mascherine; e noi, io e Piero, con loro sempre per potere, dopo, discutere, davanti a un bicchiere di birra, con una chitarra. □

A pag. 81, dall'alto in basso, un'immagine di inizio secolo di Alghero; Piero Nuti e Adriana Innocenti. A pag. 83, in senso orario, Torre dell'Esperó Real ad Alghero; tre bozzetti di Roberto Sole per «Ifigenia in Aulide». In questa pagina, dall'alto in basso, i ragazzi del seminario; il teatro Civico di Alghero; il Chiostro di San Francesco.

Le tappe del Progetto di Alghero

Il Progetto Alghero porta in palcoscenico un gruppo di persone che, attraverso il teatro, siano in grado di trasmettere a chi li ascolta (coscienti di essere prima persone che attori) il pensiero di alcuni autori antichi e moderni. «Uomo tragica tragicità» il tema ovvero l'inutilità delle guerre, sempre rolate dai pochi costringendo al sacrificio i molti.

Il programma si è articolato così:

- Brani di un film girato a Tharros dai corsisti con gli operatori Uccio Terrana e Antonello Carboli (Centro Servizi Culturali Unla di Oristano)

- Brani da *Ifigenia in Aulide* e *Le troiane* di Euripide, con Gigi Correddu (*Euripide*) e Roberto Sole (*La mitologia*).

Coro di donne greche: Elisabetta Dettori, Isabella Di Maio, Roberta Filippelli, Marcella Giannottu, Emma Gobbato, Lea Gobbato, Anna Marotto, Teresa Monfardino, Venere Rosati, Annette Salmon, Rita Sini, Stefania Spanedda.

Corifea: Rita Sini - Agamemnone: Giuseppe Porcu - Vecchio: Giuseppe Ligios

- Menelao: Emiliano Di Nolfo - Achille: Carmelo Spinetti - Clitennestra: Lea Gobbato - 1° Ifigenia: Elisabetta Dettori - 2° Ifigenia: Venere Rosati - 1° Ecuba: Roberta Filippelli - 2° Ecuba: Annette Salmon.

Diapositive tratte da disegni di Leonardo Sole.

- Cobles de la conquista dels francesos: canta Giuseppe Ligios.

- Diapositiva tratta da *La madre de l'ucciso dello scultore G. Ciusa*.

- *Mani di luna* di Adele Loriga Camoglio: Emma Gobbato.

- *L'hana mortu cantande di Predu Mura*: Elisabetta Dettori.

- *Diapositiva sulla Brigata Sassari*.

- *Inno alla Brigata Sassari* di L. Sechi. Cantano Gigi Correddu, Emiliano Di Nolfo, Giuseppe Ligios, Giuseppe Porcu, Roberto Sole, Carmelo Spinetti violino; Dario Pinna.

- *Fusa nel bronzo nemico* di G. De Martis: Giuseppe Ligios.

- *Il guerriero del rosso* di A. Loriga C. : Carmelo Spinetti.

- *Testimonianze di Leonardo Sole*: Giuseppe Ligios, Emiliano Di Nolfo.

- *Da Il ventre del Teatro* di G. Testori: *Tutta la compagnia*.

- *Silvana Porcu canta la sigla finale*.

Regia di Adriana Innocenti e Piero Nuti. Assistente alla regia Marcella Giannottu. Luci e direttore di palcoscenico Fabio Caspanello.

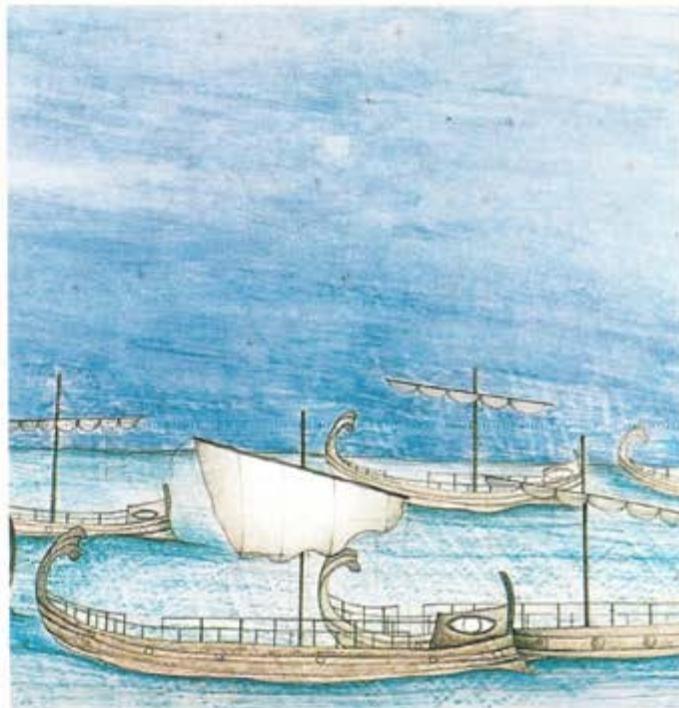
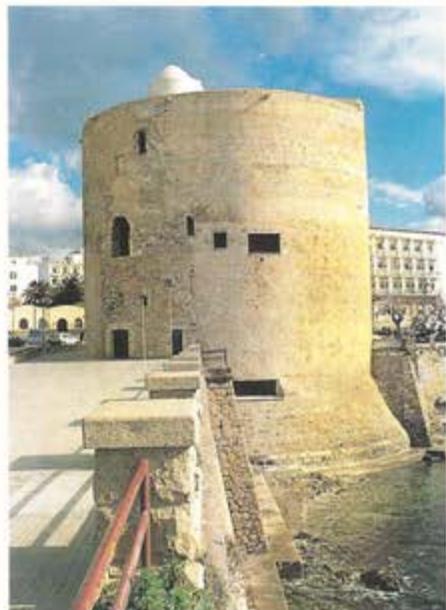
Scenografi: Roberto Sole, Carmelo Spinetti, Anna Marotto.

Musiche originali composte ed eseguite dal complesso Mens Rea composto da: Andrea e Raffaele Fanciulli, Nicola Nieddu, Dario Pinna, Silvana Porcu, Antonio Serio, Marco Valentino. E con Giuseppe Ligios.

L'ipotesi della messinscena dell'intera tragedia *Ifigenia in Aulide* è raffigurata nel bozzetto realizzato da Roberto Sole, costumi di Carmelo Spinetti.

Per gli allestimenti de *La panchina di Leonardo Sole* e *Il giardino degli aranci* di Adele Loriga Camoglio, scene realizzate da Anna Marotto e Carmelo Spinetti; costumi ed attrezzatura realizzati da Roberta Filippelli.

In fine, mostra fotografica di Anna Marotto.





IL LABORATORIO INNOCENTI-NUTI

NELLA TORRE DI ALGHERO RISUONA L'ECO DI CORI GRECI

Gli attori hanno tenuto un seminario sulla voce e sul gesto frequentato da allievi di ogni età: studenti, operai, insegnanti e professionisti.

STEFANO SOLE

«**L**a prima lezione? Ci hanno guardato e hanno detto: Dimenticatevi che questa sia una scuola di recitazione. Questa è una scuola di vita». Emma Gobato, studentessa in lingue, baby sitter per soldi e «maschera» al Teatro Civico per passione, è una delle allieve di Adriana Innocenti e Piero Nuti e del loro laboratorio teatrale sul gesto e la parola, realizzato ad Alghero a cura della società "Umanitaria" da novembre '95 a febbraio '96.

Ma la lezione di Emma è patrimonio collettivo dei diciassette "ragazzi della Torre", dalla Torre Sulis, concessa per l'occasione dal Comune quale luogo di prove del corso. La plurisecolare roccaforte sembra quasi una metafora di questa esperienza, con i muri antichi che assorbono solo in parte le voci e le parole dei teatranti e le rimandano magicamente in circolo nelle stanze, lungo il canale naturale delle strette scale a chio-ciola. Dentro la torre, tra echi di cori greci ed esercizi vocali, vive la varia umanità dei partecipanti. Riparatori tv, aspiranti scenografi dell'accademia di Belle Arti, studenti universitari e non, infermieri professionali, ragionieri, professoressa di scuola media e superiore. Un caleidoscopio sociale, persone che si conoscevano poco o male e ora sono amiche, unite, a detta di tutti, da giorni e momenti unici. A sentir loro, molti si sono iscritti quasi per caso, per gioco o per curiosità verso un mondo nuovo, quello del palcoscenico. Ma quando li fai parlare, senti che l'attrazione fatale del teatro si era già manifestata nella loro vita in varie forme o covava sotto la cenere. Emiliano Di Nolfo, studente in Legge con esperienze teatrali alle superiori, è «teatro dipendente» reo confesso: per lui il teatro «se non la mia vita, certo sarà una gran parte di essa» ed Adriana e Piero sono «due maestri con le palle, che ti fanno arrivare dove vogliono senza fartelo pesare».

Ammette Giuseppe Porcu, laureando in Lettere a Firenze e animatore di incontri

con attori e registi ad Alghero: «mi aspettavo molto da due grandi come loro, ma in maniera diversa. È fantastico: un evento così non era mai successo ad Alghero».

Tutti i partecipanti sono rimasti folgorati dalla professionalità e dal carisma della Innocenti e di Nuti, ma soprattutto dall'impostazione non cattedratica e particolare del laboratorio. «Non solo insegnare a recitare, ma anche a vivere» sintetizza Roberto Sole, studente di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Sassari, «attraverso la tecnica e la pratica teatrale». Il che non è poco, in un mondo schizzato e privo di senso, dove dietro ogni angolo cresce un muschio di incapacità a relazionare con i propri simili. Alghero è un terreno naturale di sperimentazione. A causa della splendida vocazione turistica, la città ha una doppia vita, frenetica e brulicante d'estate e insopportabilmente placida e sonnecchiante per molti suoi abitanti (in particolare giovani, ma non solo) d'inverno.

Il gioco delle parti

«Un'opportunità da cogliere al volo, per non sentire sempre i soliti argomenti: la domestica che non lavora, i figli che ti lasciano a casa, la domestica che ti abbandona come i figli...»: Stefania Niolu, insegnante di scuola media, si è integrata alla perfezione nel gruppo, come tutti. Anche per lei partecipare è una sfida, una novità, una fuga: come per Luigi Correddu, infermiere per scelta e simpaticamente timido per vocazione, o Giuseppe Ligios, ragioniere in equilibrio tra il suo primo amore, il rock, e oggi folgorato sulla via del Teatro. Per altri il corso è la conferma di una scelta. È il caso di Annette Salmon, professoressa di inglese allo Scientifico e da quattro anni coinvolta in progetti teatrali a scuola grazie ad un Preside-attore, Monticelli: «nella vita è difficile raggiungere gli altri, a



teatro è la regola». Ma possibile che tra tanti non ci sia nessuno che abbia il coraggio di dire: «voglio fare l'attrice?». Elisabetta Dettori, reduce dalle stesse esperienze di Emiliano di Nolfo e della Salmon, sì. «Ma qui ho scoperto che recitavo solo per me e lo specchio, non trasmettevo niente. E invece l'attore è un intermediario: devi prendere il testo, farlo tuo, e poi renderlo agli altri». Per tutti, ovviamente, il classico shock da palcoscenico. Carmelo Spinetti, un altro diplomato all'Accademia, scenografo e costumista del gruppo oltre che attore, lo sente ancora sulla pelle: «spaventarsi, avere paura di sbagliare, ma l'importante è andare avanti, mai fermarsi». «Come nella vita di ogni giorno» ribadisce Rita Sini, impiegata. Il teatro è paura, ma anche gioco. Lea Gobato, universitaria e sorella di Emma, si sente una seguace di Peter Pan: «Diventare adulti vuol dire avere un ruolo. Ma secondo me un attore non può essere rinchiuso in uno solo». Tutti sono coinvolti nel gioco delle parti: se Venere Rosati, liceale di diciotto anni dal sorriso saggio e vivace, è la mascotte ad honorem del gruppo, Roberta Filippelli recita la parte della figliuola prodiga: aveva abbandonato per problemi di lavoro, ma vedere i suoi colleghi all'opera l'ha spinto a tornare sui suoi passi. Che sono passi di vita e di teatro. Teresa Monfardino, bibliotecaria, autopromossasi da uditrice a corsista parla chiaro: «ci stanno aiutando ad essere interpreti di noi stessi». Ma Isabella Di Maio, studentessa in Filosofia, avverte: «siamo risultati tutti più veri, ma è stato il teatro che ha permesso tutto questo. Il teatro è una porta magica». Come nel caso di Giuseppe Ligios: «scavare dentro di te e dentro il testo, cercare le intenzioni dell'autore, e infine reinterpretarle. È come creare un nuovo mondo».

Adriana e Piero grazie.

FIRMATO: I RAGAZZI DELLA TORRE.



Solo una bellissima parentesi?

È quasi un eufemismo affermare che la situazione del teatro in questo angolo di Sardegna è disastrosa. Terminato questo laboratorio, che ci ha fatto assaporare per un attimo la possibilità di fare del teatro il mestiere di una vita, c'è il deserto. Per un giovane le possibilità di continuare su questa strada sono pari a zero. A prescindere dall'assenza di qualcosa che assomigli anche lontanamente a una scuola, dove poter imparare professionalmente il mestiere dell'attore, non c'è neppure la possibilità di fare la cosiddetta «garetta». L'unica compagnia professionale di tutta l'isola si trova a Cagliari, si tratta del Teatro di Sardegna: un organismo, fra l'altro, piuttosto chiuso alle giovani leve. Le poche compagnie che si trovano nel Nord della Sardegna, pur facendo un lavoro lodevole in condizioni profondamente disagiate, restano delle filodrammatiche, dei gruppi per i quali il teatro è un serissimo e importantissimo hobby, ma non un mestiere. Senza contare che anch'esse sono abbastanza restie ad accogliere dei giovani. Nel corso di questi mesi di lavoro, Adriana Innocenti e Piero Nuti hanno fatto di tutto per insegnarci una cosa fondamentale: la professionalità. Questo lavoro è forse destinato ad andare perduto e a restare soltanto uno straordinario ricordo, una bellissima parentesi nella nostra vita? Gli allievi del corso.

Non siamo su un'isola deserta

La Sardegna? Una «meraviglia» di questo nostro stanco pianeta. Un pezzo di terra messo in cornice e ammirato come un'opera d'arte in un museo. Ma la Sardegna non è una reliquia. Vogliamo gettare un ponte verso il resto del mondo che viaggia a una velocità diversa. Vogliamo rompere questa barriera d'acqua che ci circonda. La città di Alghero sembra un'isola nell'isola, circondata da una laguna che non permette di arrivare alla terraferma. Siamo stanchi di aspettare, immobili, che qualche rascello si stagli sul nostro orizzonte. Dobbiamo avere la magia e coraggiosa facoltà di essere noi a chiamare gli abitanti delle altre terre; dobbiamo far sapere che la Sardegna non è un'isola deserta o abitata solo da indigeni con cui scambiare perline colorate.

Si vive di feticci. La memoria è una bagaglio di feticci. Il teatro è memoria, coscienza e memoria. La nostra «coscienza parlante», come diceva Alberto Savinio. Marcella Giannottu





RICORDO DI DUE ATTORI

*Il dialogo
di due attori
che ci hanno
lasciato.*



QUEL GIORNO CHE TINO E DAISY...

ADELE LORIGA CAMOGLIO

Nel 1993, a Ferragosto, due attori. Tino Schirinzi e Daisy Lumini, si presero per mano e si buttarono dal ponte di un'autostrada. Erano tornati da Parigi dove avevano saputo che il male che da anni tormentava Tino non avrebbe più concesso proroghe. Ma Daisy non era malata.

Adele Loriga Camoglio, pur senza averli conosciuti, immagina l'ultimo loro dialogo prima di questa tragedia moderna.

Quelle giornate di agosto calde, umide lunghe che ti appaiono incandescenti, arancio che esplose, e la città è deserta, piatta e silenziosa, tanto da farti scoprire che esistono persone più sole e più tristi di te: ecco, in questa giornata, la vita mi appare così luminosa, ma anche così breve, che non so più se odiarla o amarla ancora.

L'amo di un amore grande, totale, per il mare, per il sole, per le poesie, per il giardino e per gli occhi che hanno visto e per il mare che ti sorride ancora. La odio per il silenzio che vuole darmi, per la solitudine che vuole infliggermi, e per gli occhi che non ti vedranno più e per il petto strizzato dal dolore, dalla rabbia e dall'impotenza di fronte alla tua malattia.

L'alba è così timorosa, perlata, rosa e mi trova qui, schiava di un gioco lungo, pesante... ma ti spio e tu ci sei, vicino a me e ti tocco, e ti abbraccio. Sento il tuo respiro, le braccia lunghe magre e il corpo diventato, bambino.

DAISY - Ciao, amore; oggi è ferragosto, è una splendida mattina, ho già guardato dalla finestra il nostro giardino e i gerani esplodono di rosso e la passiflora è così rigogliosa che pare un manto di stelle viola.

TINO - Pensavo di non potermi svegliare. Ho sognato di te, che eri andata via, lontano, ed io che ti seguivo sui vicoli stretti, bui, senza poterti raggiungere, e poi in vicoli sempre più stretti, dove mi perdevi e la mia mano ti cercava. Ormai... sono notti e notti ed è sempre lo stesso sogno, sempre uguale.

DAISY - Ti dico invece, che io sono qui. Impaziente di parlarti, di sederti tra i gerani del nostro giardino. Vorrei chiederti... o forse farti un regalo. Ho pensato tanto anch'io in queste notti, in questi giorni e voglio chiederti un regalo. Posso?

TINO - Da me, proprio da me, vuoi un regalo? Che cosa posso darti io in cambio delle tue giornate, del tuo sorriso, in cambio del tuo amore, della grande speranza: che posso darti? Non sono più niente, niente se non un povero uomo che aspetta la morte. Sono impaziente, ormai, di sentire quel vento, quel vento gelido che ti comanda e ti ordina di andare...

Sono stanco di attendere il viaggio. Sai, come ci capitava quando dovevamo fare quelle lunghe tournées e i giorni erano interminabili e la stanchezza era tanta che desideravo dormire e dormire.

DAISY - Vuoi dormire, ma dormire quanto?... E il mare... non vuoi più sentire il mare e la risacca e il suo languore caldo e l'aria salmastra? Non vuoi neanche più ascoltare il mio canto? Canterò ancora, se tu lo vuoi, e non permetterò che tu ti addormenti perché noi, lo sai, siamo prigionieri di una stessa catena, pesante sì, lunga.

ostile; ma ti prometto che saremo liberi quando vorremo: liberi quando i nostri affanni saranno tanto nudi da essere sconfitti dal nostro amore.

TINO - Sì, ho deciso di essere libero, di libertà vera finalmente, senza menzogne, senza medici che scuotono il capo, senza ospedali e corridoi bianchi, senza medicine né stanze bianche. Ho desiderio di tempo, ma anche paura del tempo, che passa sopra di me e mi deruba i giorni e la mia mano... Ho paura, Daisy, del freddo e del buio, gonfio di incertezze e dell'attesa. L'attesa lunga del niente o del tutto, ma non so, non so ancora. Ho paura!

DAISY - Ti avevo parlato di un regalo. Ecco, io voglio che tu mi permetta di farti un dono. Voglio darti la mia vita, tutta te la voglio dare. Hai capito? Te la voglio regalare. Noi viviamo l'uno dell'altra. Il mare ha lo stesso odore per te e per me e il sale lo stesso bagliore e se tu sei stanco io sono stanca, ma non stanca della tua malattia, stanca della tua sofferenza che è la mia, stanca di un'attesa che si è fatta arrogante, insistente.

TINO - Amore, ora canta, canta forte per favore, fammi sentire la tua voce perché la mia sta per svanire; canta e toglimi da questa angoscia e forse anche Dio ti sentirà, vedrai. Ma tieniti la vita, la tua.

DAISY - Vuoi che canti? Canterò. Lo so che tu pensi a Dio, a quel Dio che hai maledetto mille volte e che hai visto nemico. Anche io, quante volte l'ho visto ostile, padrone, artefice del male, della malattia, ma anche artefice del nostro bene. Penso a lui, ora, come a un direttore d'orchestra, dove tu sei il primo e io il secondo violino e suoniamo in una grande piazza dove è vietato suonare un *a solo*. Dobbiamo suonare insieme, recitare insieme perché anche il Grande Direttore vuole così. Lo sa anche lui che senza di te il giardino non fiorirà, che senza di te non ci saranno albe rosa, e sa che io voglio te. E fare con te il lungo viaggio: lo sa, perché mi ha chiamato.



TINO - Ti ha chiamata? Quando? Quel treno per te non è ancora arrivato; stai qui, per favore... Il tuo viso è così bello, chiaro, e le tue mani e la tua voce.

Cantami una canzone, canta... Accompagnami, se vuoi, per un tratto, ma stai qui a spiare l'orizzonte e a vedere il mio alito volare.

DAISY - Ti avevo mai parlato della giostra? Quelle giostre che usavano venire nella mia città. Quelle giostre che si muovevano al suono di un organetto. Proprio ieri pensavo a quelle piccole giostre colorate, piccole, misere, incantate. Ruotavano intorno tanti cavallini di cartapesta; uno era piccolo, bianco, uno grigio, uno azzurro, uno nero e giravano, giravano da sembrare mille, tanti. Ecco, noi siamo stati, eravamo cavalli bianchi, teneri, magici, bizzarri e poi cavalli grigi, maturi, sornioni e azzurri, gioiosi, sognanti. Ora siamo cavalli neri, vecchi, stanchi, cavalli di cartapesta, sgretolata, sbriciolata. Siamo cavalli col suono di morte, col suono di Dio. Dimmi, ora: devo ancora vivere, se il cavallo è pronto?

TINO - Il cavallo, il tuo e il mio sono già pronti?

DAISY - Sono pronti.

TINO - Sono fortunato, il viaggio sta per iniziare e tu sei con me. Dammi la mano. Guarda quel quadro, quello che comprammo a Parigi anni fa, ricordi? Guarda; sono nuvole, laggiù, o è il mare? Vedo un azzurro caldo, quasi bianco, abbagliante: è il cielo o l'infinito?

DAISY - Sì è l'infinito. È ora di andare. Saluta il giardino e le ginestre e le mimose che fioriranno a marzo. Le vedremo gialle e alte da lassù e profumeranno per noi, accarezzando la nostra nostalgia. Dobbiamo andare. Voliamo?

TINO - Voliamo!... Saremo come cavalli bianchi. □



ADELE LORIGA CAMOGLIO, nata e residente a Sassari, laureata in Pedagogia e Scienze Sociali, scrive di narrativa e di poesia e dipinge. Insignita di vari titoli accademici svolge anche opera di volontariato all'A.V.O. (Associazione Volontari Ospedalieri) di Sassari.

Gli allievi del corso di Adriana Innocenti e Piero Nuti hanno interpretato, nel corso delle loro esercitazioni, testi di Adele Loriga Camoglio, e a questo titolo pubblichiamo questo «dialogo» fra Tino e Daisy.

Il testo è un saluto commosso a due attori che sono stati uniti nella passione del teatro, nella felicità dei giorni sereni e nella sventura.

A pag. 86 un'immagine di Tino Schirinzi nello spettacolo «Stadelmann» di Claudio Magris, per lo Stabile del Friuli-Venezia-Giulia. Le illustrazioni di questa pagina sono del pittore sardo Giammarco Jimenez. Il pittore è noto nell'isola per le sue vedute di Sassari, Stintino e Alghero.



PER UNA DRAMMATURGIA DEL CAMBIAMENTO

LEONARDO SOLE

La ricerca delle forme e dei contenuti, insomma della *testualità* tipica di una lingua nel suo percorso storico, ci mette costantemente di fronte a quel magma incandescente e informe della nostra coscienza, di cui non è possibile liberarsi, se non tradendo quelle matrici linguistiche e culturali, o nella loro accettazione critica e nella loro assunzione-negazione in forme più moderne e funzionali al presente. Quel magma di sogni speranze e fallimenti di un popolo vittima, come quello sardo, della sua stessa storia prende allora corpo in forme mostruose e mitiche, che pian piano chiariscono la loro provenienza e mettono a nudo la loro identità. Perché quei mostri del passato nascosti nelle pieghe del nostro linguaggio quotidiano siamo noi stessi in bilico tra i due versanti opposti della nostra coscienza biculturale e bilingue: quella che guarda al passato e alla lingua sarda con le sue tradizioni, e quella che guarda a un presente offuscato da altre non meno gravi inquietudini: alla lingua e alla cultura italiana ed europea, a questo nostro universo che la comunicazione multimediale rende sempre più piccolo, ma non per questo più comprensibile. Quei fantasmi inquietanti, punto d'incontro del coro inesaurito di voci che viene dal passato e della nostra debole voce che tenta di districarsi tra quelle voci, diventano emozione concreta e personaggio che chiede la parola.

Ma quale parola?

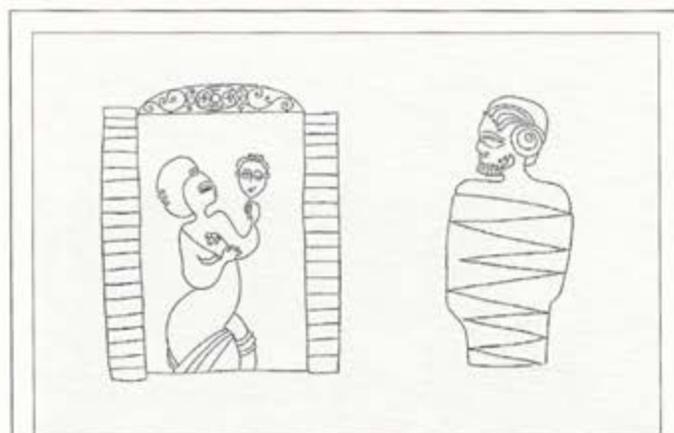
Permettetemi di fare qualche esempio. Il sardo ha, per *ghèppio*, le parole *tilibriu*, *attilibriu*, *tiribriccu*.

La parola «gheppio» (lat. *aegyptius*, gr. *aigypìòs*), che ha così nobili origini, a me sardo dice poco. Per quanto lo ripeto, non provo alcuna emozione particolare.

Ma se dico *tilibriu*, o meglio *attilibriu* (il sassarese *tiribriccu* fa affiorare altre sensazioni, più legate alla cavalletta che vi si sovrappone anche nel nome, che al gheppio che ne è ghitto): se, ripeto, dico *attilibriu*, che è la forma da me primamente udita, con stupore e sconcerto, nella assoluta campagna osilese, vicino a Sassari, allora io vedo quel meraviglioso falchetto perdersi con le ali spiegate in un fondo di luce, e un grido acuto, ripetutamente ilare e cupo, che amplia a ondate successive quegli spazi. E ogni volta sento in quella pronuncia *attilibriu*, che punta sulla spazialità della prima *a* e sull'esplosione successiva della doppia oclusiva, per chiudersi nella lunga eco delle vocali più acute, le *i*, sostenute dalla intelaiatura morbida e vibrante delle liquide e potenziata dal forte accento della terza *i*: in quel suono che si inarca sui fonemi acuti e plana su quello più grave tra i fonemi vocalici, la *u*, io risento quella voce e quel grido che si tira dietro tutta quella luce e tutta quella meraviglia infantile. E non posso più sostituirla con *ghèppio*.

Lo stesso mi capita con un'altra parola di nobili origini, la *lucèrtola*, che appollaiata sulla classica *lacerta* dei latini fa pensare a un prezioso ma inerte soprammobile da salotto. Ma il sassarese *tirighèta* (di base preromana), il cui suono

si snoda come una frustata, con andamento inverso rispetto ad *attilibriu*, dai suoni chiusi e acuti a quelli via via più aperti e gravi, mi fa sentire emotivamente e visivamente lo schiocco segmentato e diviso scatto su scatto dell'animale che svicola tra sole e ombra, e il paesaggio storico si dilata fino ai tempi in cui la *lacerta* romana non era ancora approdata alla nostra isola. □



UNA LIRICA DI SOLE

Sinnos

*Tantas bortas nos semus
perdidos
chena ischire comente
in logos anzenos*

*pro torrare in caminu
aiamus bettadu sinnos*

*ma su coro istraccu
non lu giompiat lughe.*

VIE D'OMBRA

*Spesso ci siamo perduti / cercatori inesperti / in lontane terre
/ la strada per tornare / l'avevamo tracciata / ma era nel
cuore densa / oscurità.*

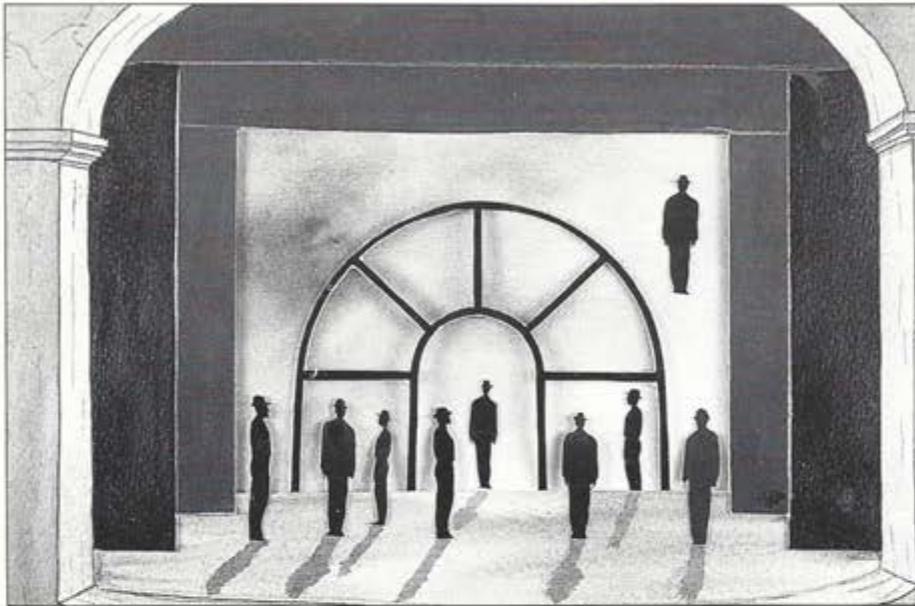
(Dal volume *Licheni rossi*, poesie bilingui.
Editori Boetti & C., Mondovì, 1995)

In questa pagina, un disegno del pittore sardo Paolo Calia. Nella pagina seguente, un bozzetto di scena di Carmelo Spinetti per «La panchina» di Leonardo Sole.



LA PANCHINA

Atto unico di Leonardo Sole



PERSONAGGI

A: un uomo in nero dall'età indefinita, in bombetta e con un bastone da passeggio.

B: un uomo in nero dall'età indefinita, in bombetta e con un bastone da passeggio.

Una panchina ai giardini pubblici, sotto un grande albero. La panchina è rivolta verso il pubblico. Altre panchine simili alla prima sono disposte simmetricamente in secondo e in terzo piano.

A, seduto sulla panchina, legge un giornale. Di tanto in tanto dà un'occhiata al cielo grigio, con qualche spicchio di sole, rovista col bastone in mezzo alla sabbia, lo fa scivolare lungo i suoi piedi, e intorno intorno, quasi a volerne prendere le misure, solleva gli occhi al cielo con aria interrogativa, riprende a leggere. All'inizio mostra molta sicurezza, ma alla fine apparirà sempre più stanco, ingobbato e improvvisamente coperto di rughe. B all'inizio è molto timido e impacciato, poi via via più sicuro, pur mostrandosi dall'inizio alla fine (quando somiglierà in maniera perfetta ad A), un uomo mite. B arriva dalla destra, sta a lungo incerto a qualche passo dalla panchina, va avanti e indietro, pesta i piedi sperando invano di attirare l'attenzione di A, alla fine si fa coraggio e si avvicina col cappello in mano, pronto a posarlo sulla panchina. Personaggi in grigio e in bombetta, perfettamente uguali ai primi due, si muovono come ombre tra le panchine e gli alberi.

B - Ischusia... è libbaru?

A - No.

B - Ah, è occupadu!

A - Sì.

B - Veramenti, eu no veggju a nisciunu.

A - Parchi eu, sigundu vosthè, saristhia nisciu-nu...

B - (Titubante, tormenta con le mani le falde del cappello, indicando vagamente con lo sguardo il posto occupato da A) Sì... Ma vosthè è inchibi e...

A - (Guardando davanti a sé, immobile, verso un punto lontano) Ebbè?... E vosthè no è inchibi?

B - (Si volta istintivamente a guardare nella direzione indicata, quasi a cercare qualcuno; poi, sempre più impacciato) Dunca... è occupadu?

A - Sì.

B - Ischusia, ma... Occupadu in ca sensu?

A - I' lu sensu chi è occupadu.

B - Eh?

A - Propriu lu cuntrariu di disoccupadu.

B - Ah!

A - Eh!

B - (Facendosi coraggio) Ischusia... ischusia si insistu, ma... occupadu da ca?

A - Da me matessi. No m'è mai piazzudu a assè disoccupadu. (Guardandolo fisso negli occhi)

Ma vosthè ha propriu la faccia di unu... chi invece li piazzi a assè disoccupadu. No v'è dubbju.

B - Ma no! Eu li possu giurà chi...

A - Sì?

B - La pensu propriu cument'è a vosthè.

A - (Senza dargli importanza) Incredibbiri.

Avveru incredibbiri.

B - Li possu giurà chi soggu propriu cument'è vosthè... Cioè... vuria di chi...

A - A me mi pari chi vosthè m'è pigliendi pa lu curu. Soggu guasi sicuru chi vosthè m'è pigliendi pa lu curu... (Fendiri un signori con un diddu)

Accosthia l'arecci! ... (Chiddu s'accostha) In cunfidenza: oggi soggu troppu occupadu.

Torria a passà.

B - Ma eu... ma diggu... ma...

A - Ma tu... ma noi... ma eddi...

B - Li possu assigurà chi eu... eu era fabiddendi di la panchina...

A - Ah! Lei intendeva riferirsi solo alla panchina? Davvero incredibile. Mi chiedo allora perché si sia rivolto a me. Come le ho appena detto, sono un uomo molto occupato, e non provo alcun piacere a parlare con degli sconosciuti.

B - Le giuro che non intendevo... che parlavo... Cioè...

A - Prego?

B - Nel senso della panchina.

A - Straordinario. Veramente straordinario.

B - Mi piacerebbe sapere cosa trova di straordinario in tutto ciò.

A - Lei. Lei è proprio straordinario. Non c'è dubbio.

B - La sua benevola attenzione mi lusinga.

A - Trovo semplicemente straordinario che lei esista.

B - Lei dice cose inquietanti e profonde, caro signore. Le confesso che di fronte a lei mi sento così piccolo... così inesistente... ecco: proprio come questa panchina.

A - Mi senti: lei è nato orfano?

B - Non direi. Ma subito dopo lo sono diventato.

A - Capisco.

B - Era l'unica cosa che potessi fare allora.

A - Molto interessante.

B - Ma non posso lamentarmi della mia sorte. Tutti mi hanno sempre tenuto in grande considerazione. Sono uno al quale ci si appoggia. Non so se mi spiego. Per questo ho avuto tanti amici...

Sapesse quanta gente c'è al mondo che ha bisogno di appoggiarsi a un amico!

A - Dice davvero?

B - Mi facevano sentire utile... Non so... qualcosa di necessario...

A - Necessario? Si mette a fare il filosofo, ora? Io non trovo assolutamente nulla di necessario, fuorché un bello scrittoio o un portaoggetti.

Oppure un portaombrelli. Son cose di cui ciascuno sente il bisogno. Per quanto... del portaombrelli... se ne potrebbe anche fare a meno...

B - Son proprio contento che uno come lei accetti di rivolgermi la parola. Son veramente contento che uno come lei mi parli col cuore in mano. Ciò mi rende felice.

A - Disgustoso.

B - Sento che lei mi capisce, caro signore. Sento che in un giorno non lontano, magari dopodomani o domani, o anche subito, potrebbe avere bisogno di me.

A - Lei si illude, giovanotto.

B - Chiunque può avere bisogno di un amico al quale confidarsi... Qualcuno o qualcosa cui appoggiarsi... o appoggiare gli oggetti più cari...

Pensi al povero Cristo. Anche lui, in punto di morte, cercò qualcuno a cui affidare la propria anima...

A - Veramente disgustoso. Nulla di più disgustoso dei racconti d'anima...



SCHEMA D'AUTORE

UNO STUDIO
DRAMMATURGO
E POETA

L EONARDO SOLE, nato a Sassari nel 1934, è docente di linguistica generale all'Università di Sassari, critico teatrale, scrittore. Ha al suo attivo numerosi studi di linguistica, semiotica e sociolinguistica (si veda *Lingua e cultura in Sardegna*, Milano 1988). In collaborazione coi musicologi Diego Carpitella e Pietro Sassu ha pubblicato tre dischi di *Musica sarda*. Come critico teatrale (del quotidiano *La Nuova Sardegna*) e drammaturgo si è impegnato in un lungo lavoro di ricerca e di analisi dei modelli della comunicazione orale. Scrive in italiano e in sardo. Presso Roetti & C di Mondovì sono stati pubblicati due volumi di versi: *Katabasis* (1994) e *Perché ancora la luce* (1995).

Tra le opere teatrali *Pedru Zara* (1978), *Funtanaraja* (da *Fuenteovejuna* di Lope De Vega), messo in scena nel 1979 e nel 1980-81 da Marco Parodi per la cooperativa Teatro di Sardegna; *L'incendio nell'oliveto*, libero adattamento dell'omonimo romanzo di Grazia Deledda (regia di Marco Gagliardo, Teatro di Sardegna); la sacra rappresentazione *Il pianto della Madonna* (regia di Giampiero Cubeddu, cooperativa Teatro e/o Musica), della quale esiste anche una versione televisiva in due puntate (Rai3, 1986). Per la Rai (regia di Antonio Prosi) ha scritto un racconto sceneggiato: *Leonardo Alagon*; il mito drammatico *La casa del bosco* (1988), che ha partecipato al festival di Santarcangelo (1989). Per il Teatro Sassari ha scritto, in sassarese, *Occi mei occi toi* (1984) e *Parauri* (1986). Nel 1990 è andata in scena *Nur*, ricerca sui miti sardi (regia di Romano Foddai del Teatro S'Arza), e nel 1992 (sempre in collaborazione con S'Arza) l'atto unico *La panchina*. La compagnia Teatro Sassari ha più volte messo in scena (1993 e 1995) i due atti unici *Cumpari* (in sassarese) e *Il grido dell'erba*, scritto in un italiano fortemente sardizzato. *La casa nuova* (1994) e *La valigia* (1995) sono stati messi in scena da La Botte e il Cilindro. Tra le commedie non ancora rappresentate: *Fogu!* (in sardo), *Alghè*, adattamento teatrale del poema sardo di Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte et passione de Sanctu Gavinu Prothu et Januaru e Andendi a Balai*. Sempre in sassarese il recente *Giogli meu*, in versi e in prosa (1993-94), e *L'altra stanza*, scritto in una lingua italiana ricca di tratti fonetici, lessico-semantici e ritmici del sassarese e del sardo. □

A - (Con distacco) Penso che sarebbe stato così bello se se ne fosse rimasto a far lo stuoino a casa di qualcuno dei suoi amici. (Muove la testa a fatica, per scrutare il cielo grigio, ma luminosissimo lungo la linea dell'orizzonte) Sento che viene. (Pausa) Per quanto non sappia spiegarmi da dove arrivi tutta quella luce... Uno spreco inutile di luminarie per uno scroscio di pioggia... (Rivolto a B, con uno sguardo duro, penetrante, di sbieco: lo guarda all'altezza della cintola come uno che abbia una brutta artrosi) Ma non credo che lei sia in grado di sopportare un bello scroscio di pioggia. (Roristando col bastone davanti ai suoi piedi) Foglie secche. Nient'altro che foglie secche. (Guardando davanti a sé)

Guardi laggù, la base di quell'olmo: ne è interamente coperta. L'albero resiste e si abbeverava. Ma è destino delle foglie secche inzupparsi e marciare. Forse è proprio questo che lei intende per necessario...

B - Starei delle ore a sentirla, caro signore. Lei mi fa pensare a uno di quei grandi saggi dei tempi passati. Quella metafora della pioggia, se lo lasci dire, è un vero colpo d'ala. E anche la storia delle foglie secche che macerano perché l'albero viva... Una cosa molto poetica. (Ispirato) È bello vivere per qualcuno. Pensi: un bel tappeto di foglie distese come un guanciale. Magari passano due innamorati... oppure un poveraccio che sente il bisogno di appoggiare la testa a qual-

B - Eppure... se lo lasci dire: lei somiglia in qualche modo che non so ancora spiegarmi a quei miei amici...

A - Dica piuttosto che somigliano a lei.

B - Naturalmente. Per questo siamo amici.

A - C'era da aspettarselo.

B - (Accennando alle figure sul fondo) Posso anche mostrarglieli, sa?

A - La prego di risparmiarmi questa prova.

B - Vuol vederli? Vuol vederne almeno uno?

A - Per carità!

B - Bene! Molto bene!... Sono veramente contento di presentarglieli. (Indicando le sagome grigie con bombetta e bastone che occhieggiano, con un largo sorriso, tra gli alberi e le panchine, lancia infantilmente dei curiosi segnali di intesa) Ecco, li vede? (Naturalmente A non può vederli perché è voltato dall'altra parte) Guardi laggù!... Non mi abbandonano nemmeno un istante. Il primo è Primo... (A rimane impassibile) Sì, sì, proprio lui... quello che ora saluta con una mano...

A - (Senza voltarsi) Non vedo nessuno.

B - Quello che viene dopo di lui è Secondo...

A - (Senza voltarsi) Non vedo nessuno.

B - E quell'altro che viene dopo di lui è Terzo.

A - (Senza voltarsi) Non vedo nessuno.

B - Ma ce ne sono tanti altri, sa? Non mi abbandonano mai. Mi seguono dappertutto.

A - Forse lei ha fatto l'errore di dare qualche mancia.

B - Ma no!

A - Qualche sorriso.

B - Macché!

A - Forse ha dato qualche speranza.

B - (Gonfiandosi) La verità è che siamo molto amici. Noi siamo veramente amici. Non c'è che dire...

A - Allora si aspettano qualcosa da lei.

B - Posso giurarle che...

A - Presto o tardi la rovineremo.

B - Un osservatore esterno potrebbe anche dire che mi usano... Ma la realtà è diversa. Semplicemente, hanno bisogno di me. Ciò mi fa sentire protetto e soffice come una vecchia poltrona. È una sensazione unica, sa? Rendersi invisibili: è questo il segreto per farsi voler bene da qualcuno.

A - Gradirei tanto che tenesse fede all'impegno. Sparisca!

B - Non sicuro che lei avrà bisogno di me... o almeno me lo auguro.

A - Ma io non saprei cosa farmene di un portanombrelli. Pensi che non uso nemmeno il parapoggia. Quando è nuvolo, mi affretto a uscire di casa e mi sistema comodo comodo su questa bella panchina. Proprio come ho fatto oggi. (Sbiracando il cielo grigio, ma con qualche difficoltà, quasi nel frattempo fosse diventato più vecchio) Poi lei... (Pausa, poi lentamente) Poi lei arriva...

B - Lei chi?

A - La pioggia. È una delle poche cose buone che capitano, da queste parti.

B - Intende dire la pioggia?

A - La pioggia. (Pausa) A lei non piace la pioggia?

B - Non saprei. Non esco quasi mai, se non per qualche incombenza... qualche commissione per gli amici... Ma a volte mi è capitato di guardare le goccioline d'acqua che scendono lungo i vetri delle finestre chiuse. Scorrono velocissime e scompaiono come inghiottite dalla superficie liscia del vetro. E subito altre goccioline uguali alle prime prendono il loro posto.

A - Ho sempre odiato le superfici lisce.

B - Così iridescenti... così levigate... così pulite... Ci si può specchiare...

A - Ho sempre odiato gli specchi.

B - Tutto diventa così fantastico... così... così... colorato, ecco... (Interrompendosi) Scusi... ma che ha? Mi guarda in un modo... Non vorrei che si sentisse male.

cosa di morbido... Non le sembra una cosa poetica?

A - Mi pare che per fare questo suo tappetino poetico ci vogliano troppe foglie. E lei è solo una foglia secca, ragazzo.

B - Tuttavia vorrei trovare il modo di esserle utile.

A - Impossibile: ho già il mio bastone.

B - (Con intenzione, vedendo che il vecchio sembra provare fatica a tenere la testa alta) Potrebbe farmi sedere un pochino accanto a lei e appoggiare la testa sulla mia spalla...

A - Io farmi toccare da lei? Se lo tolga dalla testa.

B - Eppure, lei, ha sentito il bisogno di riposarsi su questa panchina... Potrebbe avere anche bisogno di uno come me.

A - Non sia presuntuoso. Le panchine, grazie a Dio, non parlano.

B - Io credo invece che parlino. Lei trova una bella panchina libera, ed è come se le parlasse: «Guarda: sono libera»... Segno che tu puoi avvicinarti. Oppure la trovi occupata da due innamorati...

E la panchina sembra che apra le braccia per dirti: «Mi dispiace: oggi sono occupata». Tu capisci e ne cerchi un'altra. Fai qualche passo, e puoi capirti di trovare un uomo solo che legge il giornale e, di tanto in tanto, guarda le nuvole. Credi di poterti avvicinare, e chiedere se il posto accanto a lui è libero... (Cambiando tono) Scusi, è libero?

A - Dice a me, ragazzo?

B - Dunque è occupato?

A - Non saprei. Non sono nemmeno ben certo di aver capito la sua domanda. Sa che le dico, giovanotto? Lei mi sembra un tipo molto allusivo.

B - Dicevo della panchina.

A - (Condiscendente) Effettivamente, ho avuto l'impressione che lei intendesse riferirsi alla panchina.

B - Dunque è occupata?

A - Non saprei.

B - Eppure ci sta seduto sopra.

A - Non mi sono posto il problema.

B - Allora è libera?

A - Non mi stupirei. (Staccato) Capitano tante cose...

B - (Aspirato) Tante che proprio non si direbbe...

A - Non si direbbe.

B - (Aspirato) Tante tante.

A - Voglio farle una confidenza, ragazzo. Pensi che ultimamente ne è capitata una a mio cognato.

B - (Interessato) Ah, sì?

A - (Con aria misteriosa, ma senza voltarsi) Non si faccia vedere, ma quello sulla terza panchina... (Contemporaneamente un uomo in grigio con bastone e bombetta si siede sulla terza panchina) Sì, proprio lui... È mio cognato.

Ora dovrebbe arrivare la moglie. (Arriva infatti una donna in grigio e bombetta) E ora arrivano i figli... Li conti: dovrebbero essere quattro...

Uno alla volta arrivano i quattro figli, in grembiolino col fiocco rosso e in bombetta.

B - Lo sa che sono proprio carini? Una vera famiglia moderna, non c'è che dire. Immagino che ne sia davvero orgoglioso.

A - Terribilmente.

B - Sì, sì: non mi sono sbagliato. Vedo che ne è proprio orgoglioso.

A - (Distante) Non avrei mai creduto che potesse capitare qualcosa a mio cognato. Un uomo così preciso, metodico, controllato...

B - (Avvicinandosi ancora) Ah, sì? E cosa?

A - (Con irritazione crescente) Cosa cosa?

B - Dico: cosa gli è capitato?

A - (Diffidente) In confidenza, non saprei.

B - Eppure l'ha detto proprio lei, un attimo fa. Potrei giurarle.

A - Ah, sì?

B - Giuro. L'ha detto proprio lei meno di un minuto fa.

A - Detto cosa?

B - L'ha detto che gli è capitata una cosa.

A - Cosa che capitano.

B - A suo cognato?

A - A tutti, mi creda.

B - Ma lei ha detto a suo cognato.

A - Non lo potrei escludere. Perché lei vorrebbe escluderlo?

B - Dio me ne guardi!

A - Ci mancherebbe altro!

B - Nel senso che...

A - Proprio così.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove i quattro figli gonfiano tutti insieme quattro palloncini, mentre il padre si cerca nel taschino e la madre rovista nella borsetta) Dell'esclusione, immagino.

A - Direi piuttosto dell'inclusione.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove padre e madre hanno rispettivamente estratto dalla tasca e dalla borsetta due palloncini) È proprio quello che intendevo dire: nel senso dell'inclusione...

A - Nel senso che a tutti quelli ai quali può capitare qualcosa.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove tutti e sei fanno scoppiare contemporaneamente i palloncini) Proprio in quel senso.

A - (Tra sé, dopo una pausa) Sì, sì...

B - Diceva?

A - Qualcosa mi dice che potrebbe capitare.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove i bambini frignano e i genitori li prendono contemporaneamente a scappellotti, poi estraggono altri sei palloncini e, tutti insieme, li gonfiano). Lo credo anch'io.

A - Capita sempre a chi meno se l'aspetta.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove i palloncini sono di nuovo scoppiati) È la regola.

A - La regola è che non dovrebbe capitare.

B - (Guardando in direzione della terza panchina, dove i due genitori danno uno scappellotto per uno ai quattro figli e se li trascinano via in lacrime) Ma non gli è già capitato?

A - Lei dice?

B - Non io. Lei.

A - Ah! Lei-io?

B - Potrei giurare che l'ha detto lei. Non ricorda? A - Non ho alcuna intenzione di mettere in dubbio le sue parole. In fin dei conti, lei era qui.

B - In un certo senso, sono un testimone. Nel frattempo, dietro gli alberi si sono affacciate tante sagome grigie in bombetta e col bastone, risibilmente curiose.

A - Testimone di che?

B - Testimone del fatto.

A - È forse uno di quelli che origliano alle porte?

B - No.

A - Però si insinua.

B - Mi creda: non lo faccio apposta.

A - (Dopo una lunga pausa, tentando di scrutare il cielo. Ora ha la testa completamente incassata tra le spalle) Crede che piovierà?

B - (Guardando le sagome in bombetta, che ora passeggiano con una certa flemma) Siamo qui per questo.

A - Perché usa il plurale? Lei si intramette.

B - È solo un modo di dire, siamo qui per questo. Intendo dire: siamo in attesa che quel che deve capitare capiti.

Tutte le sagome in bombetta e bastone mostrano ora un libricino rosso.

A - Non capita mai nulla.

B - (Sottolineando) Qualcosa capita, ma insensibilmente.

A - Non capita più nulla.

B - Si vive incastrati tra gli eventi... (le sagome in bombetta aprono tutte insieme il loro libricino)... come una foglia tra le pagine di un libro. Così ci sembra che il tempo non passi. (Ora tutte insieme chiudendo il libricino) Ma il tempo passa, e ci trasforma.

Gli uomini in bombetta vanno via, uno dietro l'altro, in punta di piedi.

A - (Con disprezzo) Poeta...

B - Ma qualcosa è già capitato: non ricorda?

A - A proposito di che?

B - A proposito di suo cognato. Ha detto che gli è capitato qualcosa.

A - Può essere. Lui è giovane.

B - Cosa gli è capitato?

A - Non le pare di essere un po' indiscreto?

B - Mi scusi.

A - Fa certe domande...

B - Ma l'ha detto proprio lei!

A - Ho detto che gli è capitato qualcosa?

B - È proprio ciò che ha detto.

A - E qualcosa gli capiterà?

B - Logicamente.

A - Non direi.

B - Perché?

A - Se ben ricordo, mio cognato non ama la logica. Lui preferirebbe dire: casualmente. È un tipo alla buona lui.

B - Dunque questo posto è suo?

A - Non mi risulta.

B - Intendevo dire: è riservato per lui?

A - Cosa glielo fa credere?

B - (Guardando la terza panchina ancora vuota) Ma... non so... Dal momento che lo vedo libero...

A - (Tentando di voltarsi da quella parte) Ah! È libero?

B - Lei dovrebbe ben saperlo.

A - Non mi sono informato. (Riesce finalmente a voltare un po' la testa e a guardare in direzione del posto libero) Effettivamente, tutto lascia credere che lo sia.

B - Si direbbe un posto riservato, dal momento che in tanto tempo nessuno ha pensato di sedersi.

A - Non dica sciocchezze.

B - Posso sedermi?

A - Ma scusi: perché lo chiede a me?

B - Perché lei c'era prima. Presumo che lei si trovi qui da un bel pezzo.

A - In verità, io so tutto di questa panchina. So che non devo sedermi troppo da un lato... proprio qui, vede... perché è un po' sconnesso... e nemmeno qui, perché è pieno di schegge... E più in là è scrostato... Ci sono anche vecchie macchie di gelato, proprio dalla sua parte, che fanno pensare...

B - Forse qualcuno ci ha lasciato il cappello. (Mette il suo cappello sul posto libero)

A - (Dando un balzo) Che fa?

B - Mi scusi: lo tolgo subito. (Toglie il cappello e si siede al posto del cappello)

A - Ma lo sa che lei è un bel tipo? Solo perché sono venuto prima, crede di potermi importunare, mi provoca con ogni sorta di domande indiscrete, facendo per giunta illazioni avventate su mio cognato, che lei nemmeno conosce. Ma chi la autorizza a intramettersi? Ciò che colma la misura sono le sue allusioni indecorose alla panchina. Perché non lo dice chiaramente? L'ho capito subito, sa? Lo dica: vuole il mio posto sulla panchina. Lo dica, su! Abbia almeno il coraggio di dirlo!

B - Veramente, io volevo...

A - Ah, sì? Lei voleva? Con tanti posti vuoti qui intorno, lei voleva? Proprio il mio posto?

B - Rendermi utile. È questo che voglio. Nient'altro. (Scrutando il cielo, quasi alla ricerca di un segnale) Credo proprio che sia venuto il momento di rendermi utile.

A - Lo so io cosa vuole lei. Vuole la mia panchina! Lei vuole la mia panchina? E se la prenda, allora!

Si alza di botto, infuriato e tremante, fa un passo avanti, agitando minacciosamente il bastone, ma senza riuscire a staccarsi dalla panchina, sta per perdere l'equilibrio, si contorce nello sforzo, tenta di colpire B col bastone, si affloscia inerte con la testa riversa proprio sull'omero dell'altro. B rimane immobile, per eritare di farlo cadere, raccoglie con una mano il bastone, poi il giornale, lo apre, si mette a leggere, dà ogni tanto un'occhiata inquieta al cielo grigio, riprende a leggere. Ora somiglia esattamente ad A, com'era all'inizio. Le luci pian piano si spengono, mentre una leggera cascata di foglie cade lentamente sulla panchina, e un uomo in nero, con bastone e bombetta avanza lentamente e con circospezione dalla destra in direzione della panchina. Le luci illuminano ora solo B e il nuovo venuto, che si è arrestato accanto alla panchina col cappello in mano.

TELA



CONVEGNO A SASSARI

ETNIE TEATRALI E VERITÀ DELLA SCENA

*Un confronto fra docenti, attori, autori e critici
alla ricerca delle radici di una lingua da salvare.*

STEFANO SOLE



Ma a teatro come nella vita, «dialettale» deve far rima con «volgare»? Sì, se ci si inchina alla logica catodica e di basso profilo di una società e una lingua sempre più omogeneizzata e priva di senso. No, se cresce in noi la consapevolezza che attraverso le proprie radici uno ritrova se stesso. Anche a teatro. Questa la tesi di fondo di un recente convegno su «Etnia e teatralità», tenutosi a Sassari per iniziativa della Regione Sardegna e della Compagnia Teatro Sassari, in collaborazione con la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari e il Teatro Sperimentale Universitario. Docenti universitari, critici teatrali, autori-attori, una pluriformità di voci tese verso un ritorno al futuro nel segno dell'etnia. E Sassari non è certo un caso isolato nel panorama italiano.

«Etnia e Teatralità»

Da alcuni anni il teatro delle etnie, sia esso napoletano, toscano, veneto o siciliano, si attualizza come antidoto, risposta forte ad una anche troppo citata crisi generale del teatro. Ma l'impoverimento di codici, stili e idee è dovuto anche all'incapacità di molti ad uscire dal ruolo di servi sciocchi di fittizi simulacri: una scrittura in overdose di letterarietà, dedita a oscure pratiche televisive o pedissequamente alla moda, «quando proprio i loro referenti, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, Pinter, sono anzitutto grandi in quanto irlandesi, francesi, svizzeri e via dicendo», dice Ugo Ronfani, direttore di *Hystrio* e critico teatrale del *Giorno*. «La lingua teatrale tra ripetizione dei classici e stilemi d'avanguardia ha subito un processo d'astrazione crescente dalla realtà quotidiana e dalla sua lingua, mentre la forza di una drammaturgia è anche, e non poco, nella sua identità etnica». Ripercorrendo le vicende dell'ultimo secolo di teatro italiano che hanno portato alla riscoperta del teatro delle etnie, Ronfani mette in guardia da

una dialettalità da commedia all'italiana che scivola verso il buio di un «italianese approssimativo, proposto e imposto da mamma tv in un impasto di sottocodici linguistici e residuati dialettali privi di senso. È il trionfo della non-lingua. Lo specifico teatrale, con la sua capacità di comunicare, può sconfiggere questa situazione: lo hanno dimostrato ampiamente autori come Testori, Moscato, Scaldati ed altri che hanno parlato le lingue del nostro territorio», senza cadere in un pregiudizio realistico di un'etnia stile «piccolo mondo antico».

Scrivere è recitare

Leonardo Sole, docente di Linguistica Generale all'Università di Sassari e drammaturgo, è d'accordo con Ronfani, ma sottolinea come la degradazione dei codici sia un fenomeno planetario: «è una deriva verso il nulla, che attraversa tutte le lingue in questa loro frantumazione e quasi inspiegabile perdita di senso umano». Anche lui crede nella ricerca di una nuova testualità, tra reinvenzione e ripetizione, senza cadere nelle trappole estreme di un rifiuto pseudomodernista o di un'autoreferenzialità neoconservatrice. «Spesso si sente, anche in lavori riusciti, un alternarsi di momenti di massima ispirazione con un autocompiacimento della propria tradizione». Se da un lato un semplicistico uso della lingua «altra» non basta, dall'altro il teatro d'etnia può esistere anche in italiano, «purché vi sia fedeltà alle matrici culturali originarie e una forte consapevolezza stilistica. In caso contrario, si va verso una sorta di schizofrenia letteraria». Per fare bisogna anche sapere, essere coscienti dell'immenso patrimonio sommerso nella tradizione popolare, ricca soprattutto a livello orale. L'etnomusicologo Pietro Sassu dell'Università di Potenza ne è convinto. «Ad esempio, azzerare il pregiudizio che oralità è sinonimo di approssimazione. Se manca un testo

scritto, è perché la comunicazione è socialmente condivisa e severamente formalizzata in ogni suo elemento e codice».

La dimensione dell'oralità, con i suoi riti e miti che muoiono e rinascono ogni giorno, è l'humus ideale per il palermitano Franco Scaldati, una delle voci più importanti e valide a livello nazionale nel teatro di ricerca e d'etnia. Autore-attore, Scaldati ha impostato la sua relazione partendo dal suo personale modo di intendere il teatro: «Per me scrivere è continuare a recitare. È vitale essere uno del gruppo attraverso l'attore-sciamano, tramite tra questo e altri mondi». Teatro è chi teatro fa. «Fare teatro è scendere totalmente dentro se stessi, accettandone i rischi. E il dialetto, con i suoi tempi e ritmi, è la chiave di volta del mistero buio di emotività nascoste in noi». A chiudere il triangolo mediterraneo delle grandi isole (Sardegna, Sicilia e Corsica), filo rosso anche per il circuito teatrale del Teatro Sassari, ecco l'intervento di Jacques «Ghjacumu» Thiers. Docente di lingua e letteratura corsa presso l'Università di Corti, ma anche fine scrittore. Thiers ha disegnato le due facce del teatro d'etnia in Corsica. Un teatro povero di un repertorio ricco e antico, di compagnie professioniste, strutture e centri di formazione, ma, a partire dagli anni '70, di forte impatto sociale nella coscienza collettiva, «desideroso di unire le problematiche sulla cultura e la società corsa con le grandi domande dell'uomo contemporaneo». Il futuro è anche più rosa: da ottobre scorso l'università corsa è una delle quattro con un Diploma universitario sulle Arti dello Spettacolo, mentre continuano programmi di scambio tra Sassari e Corti sullo studio comparato della teatralità corsa e sarda. Si apriranno nuove sale e strutture. Tutto nella scia della grande tradizione di politica culturale francese. Che lascia però l'amaro in bocca a chi, in Italia, deve lottare per ogni briciola sulla scena e continua però, testardo, a non omologarsi. Per guardare ancora il mondo dalla parte delle radici. □

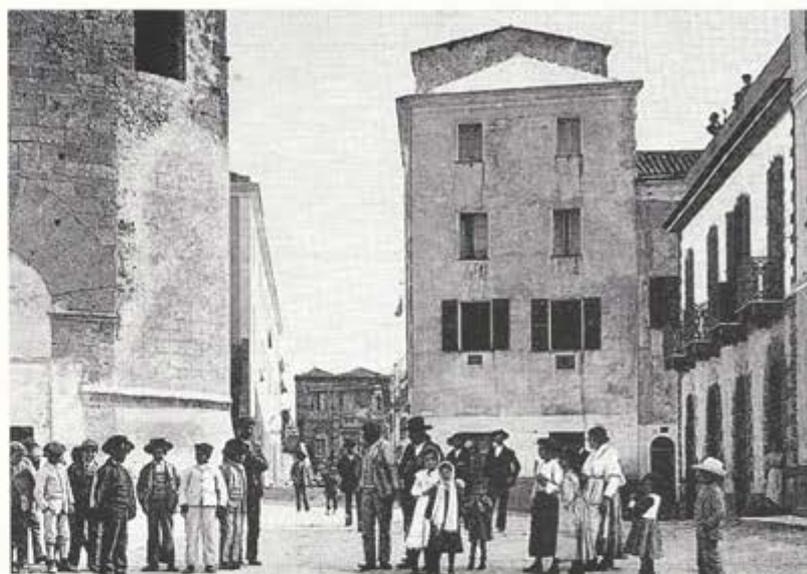


SUL CONVEGNO DI SASSARI

MINORANZE LINGUISTICHE E RADICI DEL TEATRO

Nel recupero delle etnie la nostra scena è in ritardo, eppure la «lingua oscura» dei dialetti può rinvigorire la cultura della comunicazione.

UGO RONFANI



Ho partecipato al convegno sul tema «Etnia e teatralità» promosso dalla Regione Sardegna e dall'Università e dal Teatro di Sassari: studiosi e teatranti riuniti per fare il punto sui rapporti fra minoranze linguistiche e scena.

Il convegno era inserito in un più vasto progetto di rilancio del teatro e della cultura in Sardegna cui partecipavano attori di talento come Adriana Innocenti e Piero Nuti, che ad Alghero hanno animato un seminario sull'uso del gesto e della parola. Ma a Sassari, segno dei tempi, si è andati oltre questi aspetti specifici per porre in termini di urgenza la questione di un recupero della «lingua reale» in opposizione a quella artificiale - o «virtuale», com'è di moda dire - che oggi viene parlata in televisione, anche per questo «cattiva maestra» come diceva Popper, e che domani sarà quella della comunicazione interattiva.

Lingua e ragione

La lingua è come una pianta, che ha bisogno di radici senno muore: ed ecco perché l'attualità del discorso sulle etnie si manifesta proprio mentre si verifica una omologazione planetaria del linguaggio nel villaggio globale di McLuhan: omologazione che fra l'altro determina, ed è preoccupante, la semi afasia di una gioventù teledipendente. Occorre, al contrario, riappropriarci, di una lingua «vera», che chiami le cose con il loro nome, che interpelli ed interpreti la realtà, che esprima idee e sentimenti non simulati. Diceva Roland Barthes che «ogni rifiuto del linguaggio è la morte», e nei segnali di alterazione dei rapporti sociali dobbiamo vedere senza dubbio anche l'abbandono della «lingua concreta» a profitto di quella «virtuale», che si limita a imitare e copiare i sentimenti e le idee. Nella cosiddetta Società dello Spettacolo, la frase di Karl Krauss «il linguaggio è la madre, non l'ancella del pensiero», tende semplicemente a capovolgersi. Perché il pensiero risulta essere sempre più una secrezione della lingua artificiale fabbricata altrove, nei centri di

potere culturale, economico, politico: con le probabili conseguenze previste da Orwell.

Vengono in mente per contrasto i versi di Pasolini, da «Poesie incivili»: «La lingua è oscura, non limpida; la ragione è limpida non oscura». Oscura è la lingua del teatro perché è quella delle contraddizioni del mondo, dei conflitti con la natura e la società, delle nostre lotte con il tempo e la storia; ma da questa lingua «oscura» (ch'è poi la lingua di Beckett, Ionesco, Pinter; quella dell'assurdo, della incomunicabilità, dell'ambiguità) viene appunto la chiarezza della ragione che, grazie al teatro, possiamo sperare di trovare.

Dunque - paradosso soltanto apparente - il teatro delle etnie, in quanto parla la «lingua oscura» delle origini dell'uomo e della società per dare così spazio ad una ragione sottratta alle sovrastrutture culturali, ci aiuta a trovare, con le sue storie «vere» e le parole «vere» per esprimerle, il mondo dei significati: senza i quali ci sono soltanto droga, violenza, solitudine. Fermo restando che teatro delle etnie non vuol dire affatto «pregiudizio realistico» (mettere in scena il villaggio natio, le persone come esse sarebbero realmente), e neppure confondere popolare con popolare, semplicità con semplicismo. Al contrario: il teatro delle etnie va oltre l'ovvietà realistica, e tocca nel fondo l'animo umano, come hanno mostrato con le loro opere Testori, Moscato, Scaldati e altri nostri autori che hanno parlato le lingue del territorio.

Nella realtà della scena italiana, però, il discorso sulle etnie è in ritardo. Per cause anzitutto storiche: dopo l'Unità d'Italia, la priorità fu quella di una lingua nazionale, e il teatro in dialetto - come allora si diceva - fu considerato un teatro minore. Stessa tendenza, anzi accentuata, durante il ventennio fascista: i criteri di gestione del teatro furono allora essenzialmente burocratici, centralisti, autarchici, propagandistici. La scena italiana appariva allora a Gordon Craig, che pure non era ostile al fascismo - come «un vecchio giardino di piante appassite». Perse le tracce dei comici dell'arte, marginalizzati i grandi interpreti dialettali

e tollerati, più che incoraggiati, i De Filippo, ridotto a folklore culturale il Goldoni dei campielli, le radici etniche della nostra scena erano state tagliate.

Contro il nulla

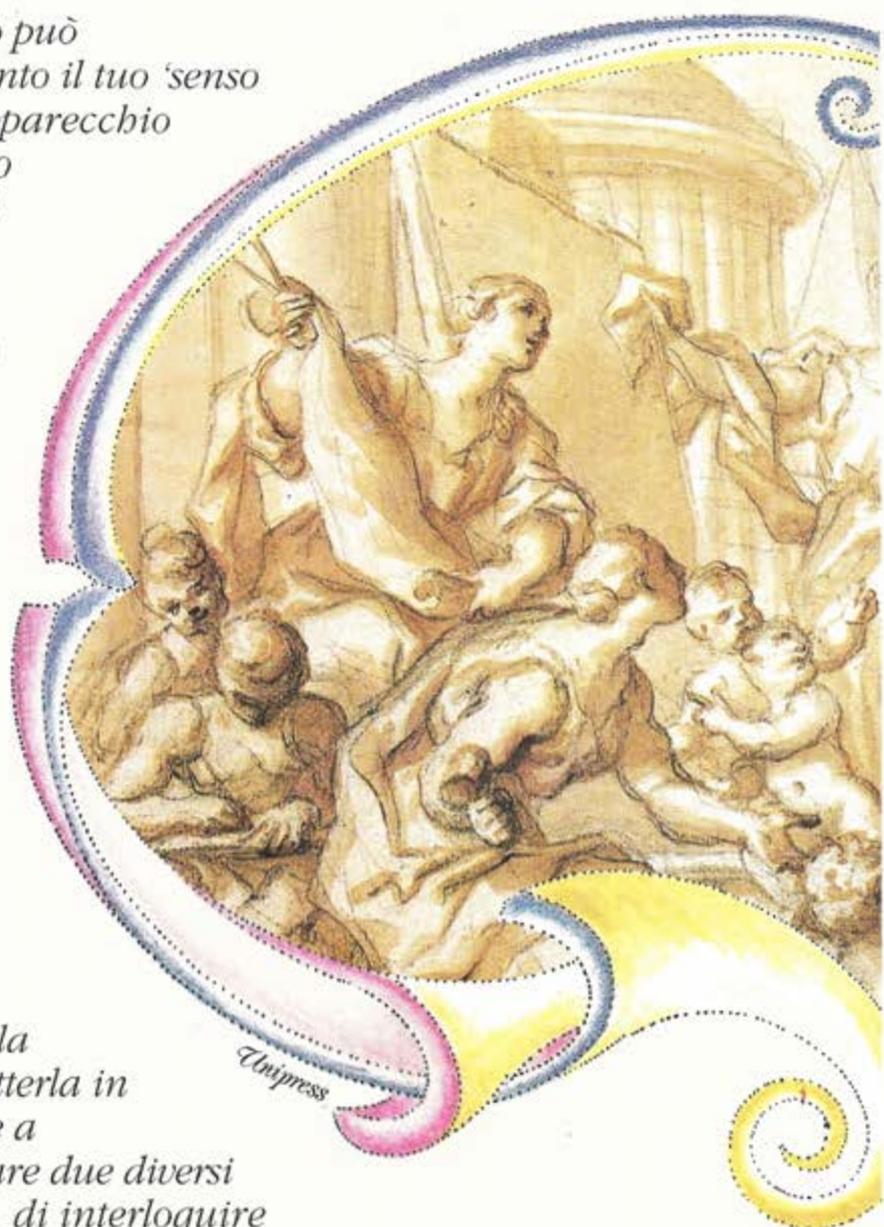
Nel dopoguerra, con l'avvento della cosiddetta regia critica, parte del tempo perduto venne recuperato: si riconobbe la grandezza del Ruzante, si evidenziò con Visconti e Strehler il realismo sociale del Goldoni, si andò alla scoperta della Commedia dell'Arte, si trassero dall'oblio drammaturgie regionali come quella lombarda del Bertolazzi; ma urgevano nel contempo altri interessi, altre priorità: la reinterpretazione dei classici, l'indottrinamento brechtiano, la scoperta delle drammaturgie americana, francese, inglese trascurate dal fascismo, l'attenzione per le avanguardie dell'assurdo nei recinti della sperimentazione. La dialettalità, tutto sommato, si rifugiò nel cinema detto della «commedia all'italiana» o nell'intrattenimento televisivo, determinando un italiano approssimativo, basso, volgare: la non-lingua dello schermo e del video di questi anni.

Soltanto da un po' di tempo in qua la lingua delle etnie torna a manifestarsi, riaccampa dei diritti, suscita attenzione. Il teatro - si è constatato a Sassari - cerca le radici perdute e, cercandole, offre gli anticorpi contro la lingua del nulla. □

A pag. 85, in senso antiorario, un «colage panoramico» di Alghero all'inizio del secolo; una gita degli Alpinisti Milanesi alla Grotta di Nettuno a Capo Caccia nel 1908; la Cattedrale di Santa Maria di Alghero nel 1920. A pag. 84, la Torre dell'Esperò Real nel 1913. A pag. 92, la Piazza Civica di Alghero nel 1911. In questa pagina, la Piazza di Porta Terra nel 1910/12. Le cartoline sono state gentilmente concesse dal collezionista milanese Antonio Recchia, che raccoglie vedute delle regioni italiane da oltre vent'anni.

Segui la

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto – dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni –, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche. Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire



c'è un telefono esp



tua Musa



contemporaneamente con entrambi.
Tra le potenzialità di SIRIO c'è anche la
autodisabilitazione dell'apparecchio
alla teleselezione e ad altri
prefissi tramite codici
riservati. La telelettura
del contatore di centrale,
infine, ti fornisce risposte
vocali in tempo reale.
Con il telefono SIRIO,
grazie all'elevato
contenuto tecnologico
delle prestazioni e
alla grande affidabilità
qualitativa, puoi con
facilità trasferire
nel quotidiano l'estro
comunicativo proprio
dell'arte.



to in servizi per te

LECOM
ITALIA



LA CACCIATRICE DI SOGNI

di ROCCO D'ONGHIA



AUTOPRESENTAZIONE

SANGUE SULLA NOSTRA INDIFFERENZA

Questo testo è nato su sollecitazione di Jolanda Cappi del Teatro del Buratto che mi ha invitato a scrivere in ragione dell'esigenza di affrontare in uno spettacolo i problemi che la realtà ci stava mettendo davanti agli occhi. Negli ultimi anni abbiamo convissuto, in equilibrio tra abitudine ed orrore, con lo spettro della guerra nei territori della ex Jugoslavia, senza conoscere a fondo le motivazioni del disastro, la storia, le vicende politiche, culturali e religiose di popoli diversi costretti a convivere in uno stesso lembo di terra.

La cacciatrice di sogni non è un reportage su quello che è accaduto in Bosnia, sebbene ci siano numerosi riferimenti a quel territorio e ai popoli che lo abitano. È un monologo sulla guerra, sulla perdita, sulla separazione, sul dolore: ma è soprattutto un sofferto sogno sulla pace e sul futuro.

Per cominciare a scrivere c'è voluto del tempo, ho dovuto leggere tanto, sapere molto rispetto a quel che avrei raccontato. Due sono stati i cardini su cui ho posto le basi del testo. Il primo è stato Il ponte sulla Drina di Ivo Andrić da cui ho tratto il simbolo del ponte e l'ambientazione di sfondo. Il secondo il dizionario dei Chazari di Milorad Pavić da cui ho acquisito il personaggio della cacciatrice di sogni. Ma le molteplici letture ed il passaggio del tempo sono serviti principalmente ad avere ragione della mia tiepidezza e indifferenza. Quando mi sono deciso a partorire parole il mio sguardo, rispetto all'argomento, era mutato ed ero mutato io. Ma le parole stentavano a crederlo, erano prudenti, nascevano lentamente come se avessero avuto bisogno, più di quanto accade normalmente, di nutrirsi completamente, di riempirsi di tutti quei sentimenti dolorosi che dovevano raccontare. In un primo tempo la storia riguardava un personaggio fantastico, la cacciatrice di sogni, che entra nei sogni di una bambina e di sua madre per svelare della prima il sogno del ponte e di un domani di pace, della seconda il sacrificio della guerra.

Poi ci sono state alcune stesure con uno stretto rapporto di collaborazione con il Teatro del Buratto, per intervento del quale è mutata la prospettiva dei personaggi. La vicenda ha riguardato sempre di più la figura della madre che sogna di diventare la cacciatrice dei sogni per poter inventare, alla figlia da cui è stata strappata, un futuro migliore. Ciò contribuisce probabilmente a rendere la favola meno distante, più vera, più lacerante e a collocare la figura della cacciatrice di sogni nel suo giusto ambito. Lei è un po' lo specchio di quello che dovrebbero essere gli artisti; sta tra l'acqua e l'ombra e macchia di sangue il bianco lenzuolo della nostra indifferenza. □

UNA NOTTE. UNA DONNA E I SUOI INCUBI.

DONNA - Era una notte d'estate sulla nostra città, spensierata, ignara, forse felice. La gente stava sui terrazzi, bianchi vecchi sdentati e bambini dai capelli di paglia. Uomini e donne di tutte le età. Imamorati. Femmine incinte. Grassoni e macilenti. Ragazze smaniose con sguardi impertinenti. Piccoli sorridenti sulle spalle alte dei padri, con le manine afferrate ai loro capelli. Visi che guardavano l'orizzonte trapunto di stelle. Uno spettacolo pirotecnico in cielo. Fuochi d'artificio su occhi sgranati. Su bocche spalancate. Girandole, petardi, razzi.

Lontano si odono i rumori spaventosi di una guerra.

Lunghe scie luminose e zampillanti si spingevano in alto. Sempre più in alto. Si congiungevano, colpivano, infrangevano stelle. Erano fragili. Di vetro. A pezzi, a lastre, a milioni cadevano, venivano giù dal cielo. Una ragazza di tante ne conosceva i nomi. Li urlava. Sembrava un gioco, ma non lo era.

Andavano in frantumi urtando i muri dei palazzi, schiantandosi sulle strade. Si spargeva nell'aria una luminosa polvere di salice.

Erano sature di vetri le vie. Stelle cadute. Stelle spezzate. Stelle morenti. Eppure così fulgide. Le persone per il riverbero si sfregavano gli occhi. Si serravano le orecchie con le mani. Nei capelli, sulle palpebre, su ogni millimetro di pelle, sulle vesti, ai piedi, sulle piastrelle e sugli scarponi, tutt'intorno vetro, vetro, vetro, vetro, vetro urlante.

E sulle teste un manto nero. Cupo cupo. Un funerale in cielo.

La donna cerca di ricordare.

Quando? Quando è stato? Ieri o cent'anni fa? I primi tempi, quando incominciò l'assedio, le sussurravo Jasna, non c'è nulla da temere. Ma lei era piccola, piccola, e ad ogni allarme per lo spavento singhiozzava e tremava. Riuscivo a tranquillizzarla soltanto se la prendevo tra le braccia e le raccontavo le favole della mia infanzia. Amava soprattutto certe strane filastrocche che trapassate di generazione in generazione erano giunte fino a me. Quella che più la emozionava riguardava un inquieto Visir che fece costruire un ponte che si trovava all'incrocio di molti paesi e di innumerevoli destini. Soltanto dopo averla ascoltata la mia bambina si addormentava. La ponevo nel lettino e pensavo: «finirà presto, finirà, è soltanto follia di pochi cuori sconsiderati». Ora che son passati alcuni anni posso dire che mi sbagliavo.

Una sera sono rincasata dal lavoro, la porta era aperta e la mia Jasna non c'era. Sulla sua lavagnetta aveva scritto: «sono stanca di vivere barricata, vado a cercare il ponte del Visir».

Il ponte del Visir. Quel ponte non esiste. Non è mai esistito. Jasna, non lasciarmi, non abbandonarmi, non credere a quella stupida tiritera.

La chiamo. La cerco. Le donne di casa

non ne sanno niente. Sono sgomento. La pasta non lievita. Non si può fare il pane. Corro per strada. C'è il coprifuoco. Chiamo per nome la mia piccola. Rispondono suoni di sirene, assordanti colpi di cannone. Le vie sono deserte. Da ogni dove dietro i vetri rotti sparano i cecchini. Sulla città è calata una fitta nebbia. Non si vede ad un passo. Corro dentro la nebbia, lungo strade scivolose. Quando è stato? Ieri o mille anni fa?

Da allora ho percorso strade di molti paesi, luoghi impervi, per arrivare fin qui. Il mio corpo è segnato da molte ferite, la mia pelle è cosparsa di sale. Il mio cuore è un cimitero pieno di scheletri di uomini e di

donne. Ho visto tutto quello che c'era da vedere. Ho sentito tutto quello che c'era da sentire. Ma ho ancora da vedere, ho ancora da sentire. Da dove vengo e dove vado, non ci sono ripari, conforti, consolazioni, tenerezze. Nessuno può vedermi se io non voglio. Nessuno al mondo può trovarmi. Non possono farmi del male...

Abito il sogno come i pesci l'acqua. Di sogni vivo e di questi riempio la mia bisaccia. Ecco, mi muovo lentamente nelle acque cattive che tagliano il più fitto bosco. Ma non sto affondando. Riesco a respirare, galleggio a meraviglia. Vedo il cielo, sott'acqua, ad occhi aperti, attraverso le foglie di grandi alberi, sono tutta accarezzata da smaniose piante acquati-



SCHEDA D'AUTORE

UNA STORIA COMINCIATA A RICCIONE

Rocco D'Onghia è nato a Taranto nel 1956 e vive a Milano dal 1993. Il suo esordio scenico è avvenuto nel 1990 al Teatro Verdi di Milano con *E all'alba mangiammo il maiale*, scritto su commissione del Teatro del Buratto, regia di Stefano Monti.

Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici (segnalato al Premio Riccione Ater 1989 e pubblicato da Ricordi Teatro) è stato portato in scena al Festival di Asti 1992 dal Gruppo della Rocca, per la regia di Roberto Guicciardini.

Nel 1993 *Il composante di Ofelia Spavento*, finalista al Premio Falcone-Borsellino, viene presentato in forma di «mise en espace» al Festival di Todi con la interpretazione di Bianca Toccafondi e Giampiero Fortebraccio. *I tacchi a spillo del destino*, interpretato da Caterina Vertova, ha fatto parte dello spettacolo *La confessione*, regia di Walter Manfrè, presentato al Festival di Taormina nel 1993. Sempre edito da Ricordi, *Tango americano* (di cui vi è stata una lettura scenica al Festival dei Due Mondi di Spoleto 1991, con Margherita Buy e Fiorenza Marcheggiani) debutta nel 1994 al Teatro Tordinona, prodotto dal Teatro di Roma, regia di Giuseppe Dipasquale, tra gli interpreti: Claudia Giannotti e Lorenza Indovina. Nel 1994 cura la drammaturgia di *Fly/Butterfly*, prodotto dal Teatro del Buratto con la regia di Stefano Monti (Biglietto d'Oro Agis 1995). Nel 1995 *Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato dei fiori* (edizioni Ricordi Teatro) è risultato uno dei testi vincitori del Laboratorio di drammaturgia del Piccolo Teatro di Milano ed è andato in scena al Teatro Studio per la regia di Roberto Graziosi. Ha curato la drammaturgia del laboratorio e dello spettacolo *Respiri nel cielo* con i ragazzi delle aree di disagio giovanile promosso dal Comune di Milano e andato in scena al Piccolo Teatro, regia di Cristina Madau. Nello stesso anno nell'ambito della rassegna *Etico/estetico* è stata realizzata una nuova produzione di *E all'alba mangiammo il maiale* all'interno dell'ex macello comunale di Nocera Inferiore, regia di Cristina Madau. Nel 1996 è stato commissionato dal Teatro del Buratto *La cacciatrice di sogni* che va in scena in forma di studio in aprile al Teatro Verdi di Milano, interpretato da Jolanda Cappelletti. Ha scritto inoltre: *La porta della tranquillità*, *Birra a fiumi e vecchi ricordi*, *Il carro di Rhazes*, *La vita vera del signor Chichinda*, *Breviario di fuga di una pescatrice di rane*, *La rosa del guerriero*. □

che ceratofilli, elodee, carfani, mangrovie. La pressione sulla pianta dei miei piedi è leggera, leggera.

La donna si accuccia avvolgendosi in un cappotto molto ampio. Parte la registrazione di passi lontani, piccoli passi di bambino che si avvicinano. Si sente una voce di bambina che canticchia una filastrocca.

DONNA - *(Come se rivivesse un sogno ricorrente)* - Jasna... Jasna...

Un suono, una voce sottile, un odore come di biscotti, caramelle al latte, saponetta profumata. Qualcuno cammina sull'argine, saltella, a volte si ferma. A volte corre per riguadagnare il terreno perduto. Il suo cuore che batte agitato è un piccolo tam-



buro che percuote il silenzio del crepuscolo... È Jasna? O forse uno di quei bambini che passano e vanno? Ce ne sono tanti sperduti che vanno senza sapere dove. *Ora la voce della bambina è più vicina.*

È Jasna, i suoi capelli di grano, il vestitino svolazzante, gambe magre magre, ginocchia sbucciate, scarpette muove già tutte sgraffiate. Ha con sé una busta di plastica colma di poche cose che non le permetteranno di andare lontano.

Lei continua il cammino, nella musica delle cicale, nella luce che si perde tra le foglie, mentre attraversa lunghe ombre azzurre appare pura e solitaria.

Un passo, un altro passo, ma è davvero stanca. I suoi piccoli piedi sono gonfi, si rifiutano di proseguire. Si regge ad una delle canne del fiume. Ha un segno su una guancia, la puntura di un insetto, come una ferita e sembra un guerriero chino ad annusare la propria sconfitta.

Jasna, tra poco sarà notte e miriadi di stelle ti spruzzeranno argento tra i capelli. Di colpo sarai una vecchina di cent anni. Siediti. Appoggiati a quell'alto e robusto eucalipto, sdraiati sull'erba e sulle foglie secche, prendi fiato, riposa, mangia.

Ma il cibo che ha con sé non è sufficiente, nella sua borraccia non c'è più acqua. Devo attendere che si addormenti. Posso apparire in sogno ad una persona mille anni più giovane e recarle in dono qualsiasi cosa. Posso in un attimo tornare indietro di sogno in sogno fino a trovare quel che mi occorre, poi far ritorno con le mani colme. Chiudi gli occhi, addormentati, non guardarti intorno. In questo bosco non hai nulla da temere. Potrei esserle d'aiuto, conosco ninne nanne che nessuna mamma canta più da secoli, dolcissime.

Stacco musicale o sonoro mentre si crea o appare una ragnatela che può essere un'intricata matassa di fili o semplicemente una traccia luminosa. È il luogo del sogno.

Entro nella testa di quel ragno che sotto una grande foglia obovata dal margine crenato, dorme appeso ad un filo, e dà materia alle tue illusioni, compiutezza alle tue fatiche e sogni, lasciando che il minuscolo architetto esegua l'opera. Ecco la più fitta, composita, intricata, gigantesca tela di ragno. Copre allo sguardo d'ogni intruso tutta questa parte di bosco.

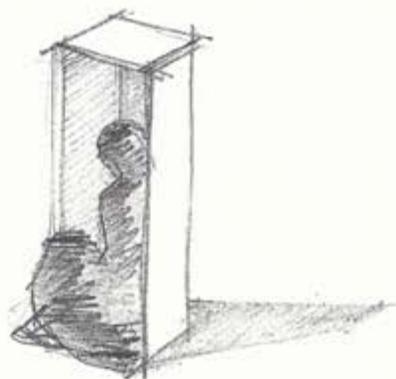
La donna muta aspetto indossa un abito di colori leggeri.

Jasna, Jasna, piccola Jasna. Adesso anche tu puoi vedermi. Per te sono una creatura della tua mente e non immagini che sono venuta a prendermi i tuoi sogni, perché di questi vivo e di questi riempio la mia bisaccia. Tu hai la bocca spalancata davanti alla mia inaspettata epifania e osservi stupita i miei indumenti, la jecerma e le dimje, e probabilmente mi scambi per una tua lontana parente scorta in qualche vecchia fotografia. Ti sbagli. Ma non fare domande, io non ho risposte da darti.

Ecco una scodella di minestra calda, una salsiccia, un pezzo di pane e il cadaif: provengono da una città lontana, dalla tavola di un uomo grasso, stanco e rassegnato: con il fez tra le mani, la testa calva, dorme davanti a una finestra aperta a un davanzale pieno di fiori di gelsomino, a un mare increspato, a una luna nera. La sua minestra era saporita ed era tutto ciò che per il momento da lui ci occorreva.

Ma tu d'un tratto non hai più peso, resti sospesa, immersa nel sogno dentro cui siamo. E parti saltellando come un trastullo, ti sei vestita d'una smisurata palandrana che a ogni tuo movimento fa sbuffi simili ad una nuvola inquieta dentro una burrasca. È un giubilo però guardarti. Ti vengo dietro con i miei arpioni trasparenti.

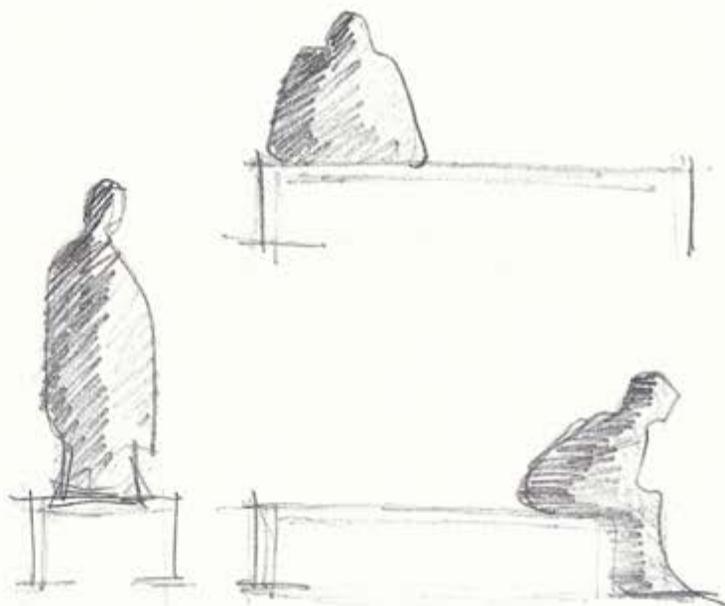
Questo paesaggio così reale è già alle nostre spalle. *(Pausa)* C'è un fiume molto ampio adesso. La distanza è una compatta nebbiolina verde, verde il cupo colore dei sogni, non



permettono la vista da una riva all'altra, e si guardano biechi i villaggi su quegli aridi monti, e allo stesso modo si guardano gli abitanti di quei villaggi anche se non si vedono. Ognuno chiuso nei propri cuori serrati, negli indumenti, nelle consuetudini, nella fede religiosa, nella confortante consapevolezza d'appartenere ad una razza e ad una cultura che lo contraddistinguono dagli altri. I diversi. Gli ostili. Il nemico.

Sul fiume c'è un rozzo traghettino di tronchi melmosi. Il traghettatore è un gigante dal cranio rapato e bitorzolo, gli occhi gialli e scintillanti di una fiera, la bocca enorme che ringhia ad ogni sforzo mentre i muscoli che combattono con l'acqua limacciosa che tentenna si sottrae, resiste, cigolano come catene arrugginite. L'umido ghiugnante colosso ha due enormi interminabili mustacchi che si allungano sul fondo del fiume e come fitte reti si trascinano appresso tutte le acquatiche creature, gli animali e le piante, e ogni sorta di detriti. Sul traghettino c'è uno sfarzoso baldacchino, metà trono metà carro d'oro, tutto decorato e ornato di diamanti. Sul baldacchino è disteso un uomo pallido e magro, gli occhi neri, lo sguardo febbricitante, vestito di scuro, d'una eleganza lievemente tetra sebbene raffinata. È un Visir. Un uomo potente. Fa ritorno alla capitale. Intorno a lui la sua corte d'untuosi funzionari e di guardie sprezzanti.

Tu Jasna t'afferra con le mani al bordo del traghettino, ma i tuoi piedi non toccano l'acqua, sono sollevati e tu stai sospesa in aria. Io ti sto sulle spalle, mi tengo al tuo bianco collo. I tuoi occhi sono negli occhi del Visir





e adesso tu sai guardare come guardo io. Hai il potere del sogno, sai vedere oltre il muro delle apparenze. Del giovane autorevole Visir tu hai l'immagine vera. Un uomo diviso, separato in due, uno guarda ad Oriente mentre l'altro è proteso ad Occidente. E il Visir sente un rumoroso mormorio e non china mai il suo capo verso il fiume, nel fondo del fiume, perché sa da dove proviene quel mormorio. Anche noi lo sentiamo e se guardiamo nell'acqua scorgiamo che sotto la superficie vi sono le anime di coloro che nei tempi antichi dimoravano in quegli stessi villaggi sulle montagne di pietra e di alberi storti.

Non si sono placate quelle anime. È passato tanto tempo, è passata anche la vita, ma sott'acqua continuano a discutere e a litigare, ad insultarsi uno contro l'altro nella propria lingua con il rancore di sempre per una ingiustizia, un vecchio torto, un dispetto. E se il Visir muove il capo posando lo sguardo tutt'intorno da una sponda all'altra il mormorio sale portato su da un vento malevolo. È la voce dei paesi l'uno avverso all'altro. La voce dei popoli che stanno a un passo l'uno dall'altro e non si sopportano.

«Non si conoscono» pensa il Visir «e non fanno nulla per conoscersi, si osservano con gli occhi accecati dalla diffidenza, dal pregiudizio e dal tornaconto personale». E mentre pensa questo abbassa le palpebre e con gli occhi chiusi vede un ponte che collega tra loro gente straniera, una sponda all'altra sponda, un villaggio ad un altro, Oriente ad Occidente. Un uomo all'altra parte di se stesso. (Pausa)

Con i sogni tu puoi fare tutto, stravolgere il tempo e accorciare le distanze. È ancora lì il Visir, ma è vestito d'argento e sorride. Non c'è più il traghetto e neppure il traghettatore. È su una moderna imbarcazione, io e te Jasna siamo sulla vela e fissiamo un punto della riva, su una torre d'impalcature un piccolo uomo curvo. È un architetto.

È venuto da lontano, da un paese dove ha lasciato molti ricordi, cattedrali maestose e scintillanti, altri ponti e innumerevoli fatiche, e la giovinezza, gli anni più gagliardi. Non si esprime nella lingua dei suoi mura-

tori, ma sa farsi capire, anche senza urlare, soltanto parlando piano piano, se impartisce un ordine in quel luogo il suo bisbiglio è quello di un dio.

L'Haznadar del Visir è preoccupato, scruta con circospezione il progetto cercando di prevedere il costo della difficile impresa, ma quei fogli di complicati segni e calcoli gli sono oscuri. Teme che dovrà assistere impotente al prosciugarsi delle finanze del Visir che sull'argomento non sente ragioni, interstardito oltremodo dietro al sogno del suo ponte.

L'architetto straniero non è un uomo rassicurante per le casse dello Stato ma sa quel che deve fare per costruire un ponte. Ha mandato i maestri cavaatori alle cave e molte volte ha scosso la testa finché non son venuti fuori con le pietre che egli desiderava. Enormi blocchi di polvere bianca che ha esaminato ad uno ad uno accuratamente con uno scalpello prima di decidersi a dare l'approvazione e ad acconsentire a disporli a centinaia nel luogo prescelto.

I giudizi della critica

La lingua teatrale di D'Onghia è rude e forte anche nelle accensioni liriche, la forma è alta e solenne anche nel grottesco e la tensione viene da questo scarto, come del resto in Beckett o in Genet. L'apologo si manifesta con una visionarietà fra il gotico e il barocco (Ghelderode); il sottotesto gronda di passione anarchica. UGO RONFANI

Tra i nuovi scrittori italiani di teatro ha fatto capolino recentemente la diversità, anche senza virgolette: uno spirito dell'anomalia che rompe le routine dei copioni prevedibili. Consuete non sono le tematiche, né il pedigree di Rocco D'Onghia, tarantino trentaquattrenne, operaio e sindacalista, segnalato all'ultimo Premio Riccione dove s'è dimostrato la più singolare rivelazione dell'anno per Lezioni di

Ha sparpagliato sulle montagne i taglialegna ad abbattere i più alti e robusti abeti e con i tronchi ha disposto la costruzione, intrecciati ad uno ad uno con tralicci di vimini e colmati negli interstizi con l'argilla, palizzate solide da porsi a diga.

È tutto pronto per l'operazione considerata più ostica: costringere il fiume a deviare. Ma l'anziano costruttore appare tranquillo e sembra che debba semplicemente travasare acqua da un bicchiere all'altro. Ed effettivamente tutto avviene in un istante, con facilità il fiume muta il suo corso e si stabilisce in un altro letto.

Jasna è curiosissima e non sta più nei panni, s'aggira nel cantiere ficcando il naso dappertutto, ma l'intero tempo è alle calcagne dell'architetto che tutto controlla con una squadra di legno e un filo a piombo. Come un condottiero non dà tregua ai suoi soldati in ogni parte del terreno di combattimento. I nemici sono il tempo, la natura e la fatica degli uomini.

Nel cantiere tra i lavoratori tutte le razze sono rappresentate. È arrivata gente dai paesi più lontani richiamata dalla possibilità, in tempi tanto miseri, di guadagnarsi la pagnotta. Ci sono anche zingari, la necessità ha frenato il loro nobile impulso, sono abili artigiani.

I guardiani dell'Haznadar vigilano muovendosi con cautela come chi è costretto a vivere accanto ad una miccia accesa. Ma nulla di temuto accade. Ogni gruppo compie diligentemente il proprio lavoro. Tutti s'affacciano sotto lo sguardo vigile di quel vecchio maestro straniero che se non fosse così piccolo e acciaccato sarebbe il padreterno in persona.

Ed è un miracolo quella costruzione che cresce in modo armonioso in mezzo alla natura minacciosa. Ma ancora non si può scorgere compiutezza. Un consistente trasparente sipario nulla ancora concede alla meraviglia e allo stupore. L'architetto è un mago che frastorna con i suoi innumerevoli trucchi. Ma non svela il prodigio.

E intanto l'acqua viene riportata nel suo

cucina di un frequentatore di cessi pubblici. FRANCO QUADRI.

Il suo è un nome che sta emergendo nella non fitta schiera di scrittori di teatro italiani. D'Onghia è all'attenzione da qualche anno di festival e di giurie. Ed è scrittore corposo e immaginoso, arguto e tenebroso, che sempre eleva il reale e ne trasfigura la crudezza. ODOARDO BERTANI

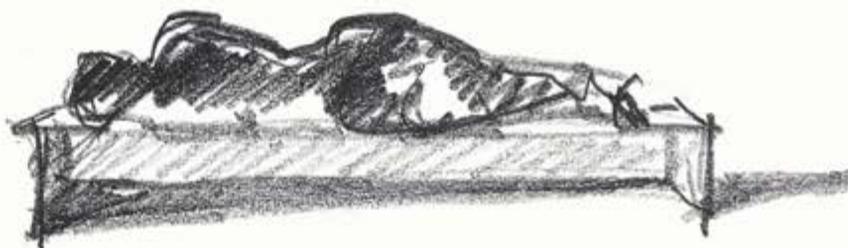
Ecco, infine, qualcosa di nuovo per la drammaturgia italiana. Là dove tutti gli altri scrivono per il teatro come fosse l'anticamera del cinema o della televisione, D'Onghia non teme di mostrare il peggio, una ferita sporca, rivoltante, in suppurazione fissa. Diciamo: una ferita vera e che l'autore sa immedicabile. FRANCO CORDELLI

antico alveo. Una musica nuova pervade il cantiere, un'euforia contagiosa. E all'improvviso quel che da anni si aspettava e ci si attendeva avviene, ma era inimmaginabile la commozione, lo stupore, la meraviglia. Il mago compie l'atto e solleva il telo e appare il ponte. Bianco. Un'unica lunghissima arcata che scintilla tra le furenti e luttuose montagne su quell'intrecciato e torvo fiume nero, davanti alle anime cupe e tempestose, tragiche degli abitanti di quei luoghi.

Tra quella gente che sta lì a bocca aperta non c'è più l'architetto. Lo sbalordimento degli altri per lui è un avvenimento abituale, soltanto fatica quotidiana, notti insonni. Lo cercano, ma non lo trovano, non lo capivano, non l'amavano. Era misterioso. Col tempo impararono a ritrovarlo nei pilastri, tra gli archi, sulle balaustre. Lui ha voltato le spalle all'imponente opera del suo ingegno. Ha raccolto ad uno ad uno i suoi attrezzi e li ha riposti in un baule bronzeo. Ha caricato sui muli le sue masserizie ed ha preso la via d'un altro ponte o forse d'una alta cattedrale che lo congiunga finalmente al cielo.

Durante la cerimonia inaugurale tra gli uomini potenti che sono venuti dalla capitale non c'era il Visir. Jasna tiene tra le mani il suo somigliante ritratto dipinto da un oscuro pittore di corte. Si riconosce nel ritratto lo sguardo triste dei suoi occhi. Lo stesso sguardo avrà rivolto all'esaltato che nella folla con un coltello acuminato gli ha spaccato il cuore. Sembra che solo allora lo abbiano visto sorridere e in quel sorriso con un soffio, mentre si avviava lungo la strada oscura, ombra tra le ombre, l'hanno udito dire «Il ponte, il mio ponte!».

Afferrato ad un lembo di nuvole, appare rasserenato. Hanno cosperso la sua anima con un morbido e profumato balsamo, ha perso le lussuose e funeree vesti ed ora è candido come un prato dopo una nevicata; vede, può vedere la consistenza dei suoi sogni in vita; correre sul ponte bambini di tutte le razze. All'inizio ognuno parla con la lingua che conosce. La propria lingua è buona per gli insulti, per le offese, per le parole cattive, per colpire al cuore dell'orgoglio pronunciando i difetti degli altri di cui tutto si conosce. Ma questa è soltanto una sorta di presentazione, un retaggio dei grandi, uno stupido balletto d'ouverture. Ora c'è un meraviglioso giocattolo di cui solo gli stupidi non si affrettano ad approfittarne. Il ponte. È il castello dei prodi cavalieri, la casa delle streghe, l'Olimpo, la Groenlandia, il giardino misterioso, la bottega della fantasia, il regno di Saba.



Nel gioco i bambini si mischiano e dimenticano le differenze. Queste voci di bambini che saltano e si rincorrono, da lontano sono come suoni appena spuntati, una dolce melodia sorta all'improvviso da uno strumento misterioso e che adesso viaggia per le orecchie provocando incantamenti. È un'unica canzone cantata da un indisciplinato e allegro coro. Una nuova lingua, comprensibilissima, eppure in questi luoghi ancora incomprensibile. Quelli che non sono bambini, gli adulti, restano allibiti, quel che appare davanti ai loro occhi non era mai accaduto prima. Non sanno darsi una spiegazione, sono perplesse anche le persone più importanti della comunità, i rappresentanti religiosi, coloro che dovrebbero sapere poiché è già tutto scritto nei sacri testi.

Ma la tranquillizzante abitudine, le consuetudini della vita quotidiana gettano uno spesso manto di densa nebbia persino nelle teste più sapienti. Indecisi, barcollanti come ubriachi al termine della notte, avanzano l'uno verso l'altro i sacerdoti: il Pope, il Rabbino, l'Imàn, devono prendere una grave decisione. Dopo un'interminabile discussione decidono. Quel ponte e il miracolo dei bambini che giocano tutti insieme sono davvero una luce troppo evidente anche per loro.

Così i dignitari religiosi avanzano e dietro di loro i signori, i proprietari, i mercanti e man mano segue il resto del popolo. Da sponde diverse si accalcano e mettono piede sul ponte che tutti li raccoglie.

Solo qualcuno ha riposto del cibo nella bisaccia, ma tutti portano alla bocca qualcosa da mangiare. Sono pochi quelli che tengono con sé una fiaschetta di umile vino, uscito da gracile uva e misera vigna, ma si dice in giro che tutti hanno bevuto un liquore pregiatissimo. Si sono uniti fra loro coloro che sapevano suonare i più stani strumenti e ne è uscita fuori una musica che sembrava malinconica ma che metteva allegria ed elevava lo spirito.

Passato e futuro hanno danzato e si sono legati in un sereno presente. Qualcuno arrivato da poco, lo chiamavano «arnauta» e lo cacciavano via colpendolo con i sassi, ha voluto raccontare una novella per tutti. Sono rimasti ad ascoltarlo, perché è un superbo narratore, il suo alfabeto è oscuro, ma sa come combinarlo per non far perdere la strada della sua tenebrosa storia d'una principessa che si gettò nel fiume per riabbracciare il corpo senza vita del suo amato e morì impigliata al filo di luce della luna a cui si era legata.

VOCE DELL'ARNAUTA - (*Voce registrata, testo tradotto in lingua straniera*) C'era una volta una bella e dolce principessa che s'innamorò di un giovane e valoroso principe straniero, il quale le ricambiò amore con tutto il cuore. Vissero felici finché i loro due paesi non entrarono in guerra l'uno contro l'altro.

Un brutto giorno il padre della principessa uccise il principe e ne gettò il cadavere nel fiume. La ragazza corse alla riva in preda al dolore. Era notte, la luna era bassa nel cielo e i suoi raggi si distendevano lungo gli argini. La coraggiosa fanciulla afferrò uno di quei fili di luce e se lo legò al collo dopodiché si immerse nell'acqua e scese fino al fondo dove poté riabbracciare il corpo senza vita del suo amato.

Le ore passarono in fretta, la principessa non ne tenne conto e quando si fece giorno, restando impigliata a quel filo, venne sollevata in cielo dalla luna che correva a nascondersi dietro le nubi.

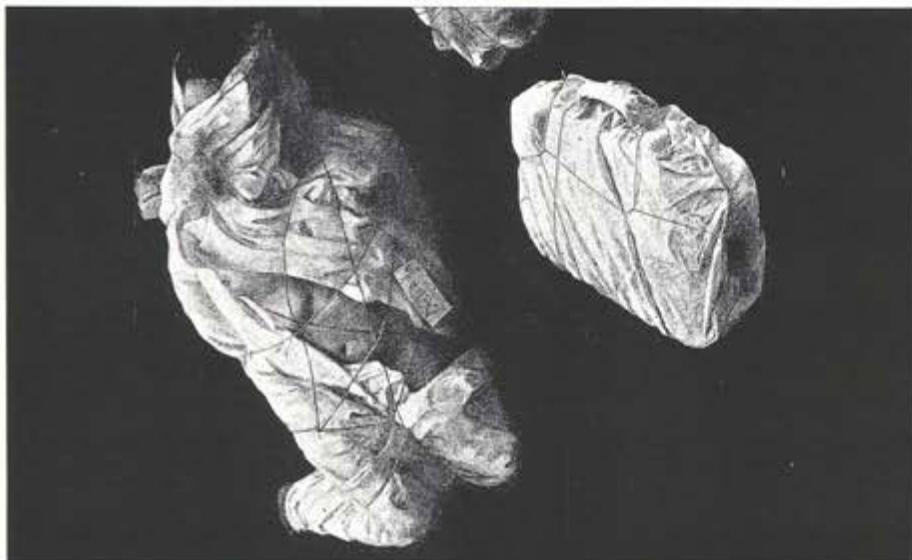
Ancora oggi di giorno si possono vedere i suoi piccoli piedi pendere da sotto una nuvola e quando è notte mai manca di calarsi nelle acque del fiume.

DONNA - Mentre partorisce parole, nelle invisibili fessure del ponte uccelli vengono a fare il nido e spuntano fili d'erba e fiori che mandano nell'aria un soave profumo. Poi con gli occhi gonfi di lacrime altri si apprestano a raccontare.

VOCE DI UN SECONDO NARRATORE - (*Voce registrata a sfumare*) Molti anni fa, quando i popoli erano in lotta fra di loro, un bambino liberò un maggiolino dalla ragnatela in cui era rimasto prigioniero. Il maggiolino era magico e chiese al bambino d'esprimere un desiderio...

DONNA - Qui sul ponte in questo giorno anche i bambini ascoltano e anche gli uccelli che scendono fino alla superficie increspata del fiume e confidano le storie ai pesci e alle rane che a loro volta le trasmettono alle anime di coloro che sono morti





e giacciono nell'acqua, sul fondo. Sopra e sotto il ponte questo avviene, perché i ponti sono più importanti delle case, più utili e sacri delle chiese. Ecco gli uomini ci stanno sopra riappacificati.

Guardano il cielo che si è oscurato, sono apparse le stelle e se ne contano a centinaia, mirano le nuvole e su una di queste riescono a scorgere il Visir. Ai loro occhi è trasformato, una creatura del cielo, una persona contenta. Sentono che canta una vecchia ballata popolare; ora può farlo.

È una notte serena ma sembra che nevichi. Nevica all'incontrario, la neve vien fuori dal fiume e sale fino al cielo. Ma quel che esce dall'acqua non sono fiocchi di neve, sono le anime dei morti. Non discutono più, non litigano, non si fanno dispetti. Ora si comprendono, si sono trasformate in falene. È un leggero battito d'ali di quei minuscoli insetti della felicità che sale, sale e arriva oltre le nuvole.

Tu Jasna, seduta sul parapetto del ponte mi regali l'ultima immagine del tuo sogno. Ridi, tutta tatuata di falene. Sei un piccolo e fascinoso monumento di fedeltà e ostinazione alla bellezza. Il tuo riso contraddice il dolore del mondo, le assurdità, il disordine, la morte.

VOCE REGISTRATA DELLA DONNA - Piccolina, è quasi l'alba e devi andare. Sto per svegliarti. Ma prima devo indicarti la via e lasciarti un regalo. Altri bambini sono passati da qui e ne ho catturato i sogni. Quando proseguirai il cammino attraverso il bosco, ricordati che tra i cespugli ho disseminato segnali che da quei sogni ho raccolto.

La penna di un Delaware, una damina di vetro, una cintura di pelle morlacca, polvere di pimperimpera, una friganea, un girabacchino, una stella del mattino, un aspri, un cherubino.

Dopo che li avrai trovati raggiungerai i bambini che fuggono lontano dall'orrore e cantando vanno, ma non sanno dove. Aggiungi la tua voce alla loro. Hanno bisogno di te. Sono stanchi e sfiduciati, vorrebbero fermarsi, vorrebbero tornare indietro. Tu spronali a seguire. A me piacciono i bambini ostinati, che sanno ricordare, che se la legano al dito, che voltano le spalle a ciò che non gli piace.

Quando ti vedranno avrai l'aspetto arruf-

fato, le orecchie maculate dall'udito finissimo, le gambe sottili e muscolose. Correrai a quattro zampe. Avrai un naso lungo e peloso, sensibilissimo, capace di cogliere tutti gli odori. Il tuo corpo sarà coperto di peli. Sarai un lupo. Questo è il mio regalo. Un selvatico indomabile lupo. Non avranno paura di te. Ti riconosceranno. Ti seguiranno. Nessuno potrà fermarvi. Vivrete senza futuro per costruirvene uno nuovo. Se arriverete al ponte, al tuo ponte. Perché tu non stai solo fuggendo dal dolore e dalla morte ci stai lottando contro.

La donna rimane sola dentro la rete dei suoi incubi.

DONNA - (In stato di trance) Il letto è gelido, manca un uomo da molto tempo. Un uomo che infilò le sue gambe tra le mie, che mi riscaldò i piedi, che mi accarezzò i capelli, un uomo che mi stringa a sé dolcemente per la notte intera.

Allungo una mano, il letto è vuoto. Vuoto. La mia bambina non c'è più. Mi sveglio di soprassalto. Abbandono il letto. La chiamo. La cerco. Le donne di casa non ne sanno niente. Sono sgomento. Da molti giorni la pasta non lievita. Non si può fare il pane.

Corro per strada. C'è il coprifuoco. Chiamo per nome la mia piccola. Rispondono suoni di sirene, assordanti colpi di cannone. Le vie sono deserte. La nebbia si è diradata. Davanti a me filo spinato a perdita d'occhio, torri di controllo, ciminiere, baracche. Le porte sono aperte, ma inclinate. Non cadono. Restano così di sghimbescio. Entro. C'è una luce fioca. Sento un odore. Un odore che conosco, familiare, come profumo di gerani. Lo spazio all'interno della baracca è vasto. Sul pavimento è posto un lungo telo di plastica sudicia. Dappertutto ciotole d'acqua torbida e coperte. D'una ne sollevo un lembo e sotto c'è uno sguardo che non ho dimenticato, che non posso dimenticare. Lo sguardo di una persona che un tempo stringeva la mia mano nella sua. Mi comprava giuggiole alle stazioni e mi sorrideva. Gli dico: «Che fai qui? Perché non torni a casa? Perché?». Ma non mi risponde e qualcuno con forza e violenza mi strappa via di lì. Mi ritrovo in una strada melmosa in mezzo a donne vestite di nero. Si fanno il segno della croce sotto i capelli. Si aspettano di tutto. Sono smarrite. Trascinano i piedi den-

tro scarpe scalagnate. Con mani trascurate si reggono il ventre gonfio.

Un tempo ridevamo. Mangiavamo gelati nelle vie eleganti tenendo per mano l'innamorato. Salutavamo commose qualcuno alle stazioni. Stringevamo al petto bambini. Correvamo in bicicletta con dolci pensieri scintillanti.

Nessuno più ricorda queste immagini. Sono state strappate, fatte a pezzi. Niente è rimasto. Soltanto i miseri frutti dell'infanzia. Ritorno in città in una livida mattina di brividi, non c'è sole, in cielo vi è ancora la luna, una luna beffarda che ha succhiato il seno al cervello degli esseri umani.

Sono sola in una piazza sconfinata con piastrelle bianche al posto del selciato. Come una bestia ferita continuo a correre senza sapere dove. Correndo sollevo il capo e mi accorgo che la città è stata imballata. Un enorme telo di plastica la racchiude e una gigantesca gru la solleva su verso il cielo plumbeo. Lassù tra le nuvole immagini capovolte di vecchi mansueti dall'umido sguardo avvilito. Possiedono ali grandissime, ma sono dischiuse aderenti al corpo, strette con corde robuste. Sono a testa in giù questi angeli malandati. Pendono dal cielo come salami. Angeli impotenti sul disastro.

Comincia a piovere. Passano camion che schizzano fango dappertutto. Sono stipati di persone. Di occhi. Occhi di bambini con il moccio al naso. Occhi di fanciulle esili come giunchi, giunchi spezzati. Occhi di donne con il cuore tumefatto. Occhi di uomini che hanno subito l'onta e tutto hanno perduto. Occhi di vecchi velati da una ragnatela di lacrime. Occhi che provengono dall'orrore. Occhi testimoni di violenza. Occhi violati dal sangue. Occhi dell'esilio. Occhi nella fuga. Occhi deportati. Occhi che non scordano. Non possono scordare. Occhi passati dall'inferno.

Crescono le ortiche sul ciglio della strada. E fiori neri. La tempesta di vento e acqua ne apre e chiude i petali così che i fiori pare che cantino. Forse davvero cantano. Cantano un lento miserere per quegli occhi. Occhi che vanno verso l'ignoto.

La donna si sveglia urlando.

DONNA - Jasna, Jasna!

La donna è livida, sruotata di energia e di vita. Fortissimo rumore di vetri infranti. Il volto della donna ora appare velato, grande, mostruoso. La sua voce è fredda, cosciente, forse amplificata e sembra provenire dal cuore stesso dell'incubo.

DONNA - Tutto. Forse tutto. Forse tutto questo. Un sogno. Un cattivo sogno. Solo un sogno.

Passerà. Deve passare. Dimenticare. Con il tempo. Si dimenticherà. Tutto passa. Tutto si dimentica. Tranquillità. Fredda tranquillità. (Pausa.) Ma tra l'acqua e l'ombra intorno a voi ci sono io. La Cacciatrice di Sogni. Di tanto in tanto, la notte, verrò a trovarvi. Vi porterò quel poco che mi resta: dolore, perdita, tristezza che non passa. ...E macchierò per sempre di sangue il bianco lenzuolo della vostra indifferenza.

SIPARIO.



RIGORE DI UNA SCRITTURA

D'ONGHIA, VERITÀ DELLA PAROLA

FRANCO G. FORTE

Prima di tutto, le parole. Contro le numerose «prose» di simposi letterati, capaci di uccidere, trapassandola da parte a parte, l'idea di poesia come esercizio spirituale, effusività e soffio ritale, la scrittura di Rocco D'Onghia – disrelata in Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici, 1985, e confermata da ultimo, ne La cacciatrice di sogni, 1996 – sembra prendere posizione per una etica di linguaggio. Non è la solita storia. È ciò che scopri Barthes leggendo le prose poetiche gidiane (Nouritures terrestres), ed è quel che pensava Aragon sulla equivalenza tra poesia e meditazione-reinvenzione linguistica, una cosa che implica la necessità di infrangere sia il normativismo grammaticale che le leggi del discorso.

D'Onghia, infatti, giudica, agostinianamente, che la parola ci è concessa non per la menzogna ma per la comunicazione dei nostri pensieri. Parlare equivocamente è peccato mortale: che la lingua rivehi, non celi! Altrimenti conta l'essere scettici. I volatili di Voltaire (Le chapon et la poularde) avvertono che gli uomini «adope- rano il pensiero solo per giustificare le loro ingiustizie, e impiegano le parole solo per travestire i loro pensieri», ed hanno forse letto Shakespeare, poiché in Henry V – in francese nel testo – si esclama «O bon Dieu! Les langues des hommes sont pleines de tromperies» (1,2).

Au contraire, per D'Onghia. Prima che il suo stesso sangue invada la scena, per un colpo d'ascia, nel finale di Lezioni di cucina, all'arruffato garzone Nuccio, sacrificante suo malgrado, il Dottore spiega che «quando si muore basta chiudere gli occhi e pensare che questa cosa macabra, che è la rita, dura solo un minuto, come un sogno; poi per gli uomini ci sarà una sorte migliore».

Nel teatro di D'Onghia spira un'aura da «scolastica», ore non solo il «parlare diverso» mai è accompagnato dalla volontà di enunciare il falso, bensì ogni tentativo è per una retorica, senza isterie finesecolo, sorraccarica di amor veri. Ne La camera bianca sopra il mercato dei fiori il tempo brucia come stoppia, ma la memoria è tersa («Una volta (...) quando i suoi capelli erano ancora del colore del grano, o non ancora coperti dalla tempesta di nere della decadenza(...)», e, «quando le ore passano lentamente», la cinquantenne Elena (capelli grigi-raccolti dietro la nuca) confida: «nella brulla landa del mio cuore aveva ripreso a correre il vento della malinconia». Dove nessuno ignora l'assenza in «tempesta» o «vento» della finalità meteorologica, essendo la funzione testuale quella di esprimere emozioni e suscitare in noi. Ci avviamo così nei recessi connotativi della poesia, nella sua affettività, mentre fuori deflagra ogni risposta meramente cognitiva. E, curiosamente, proprio il rimpianto e la malinconia sono, in D'Onghia, ben differenziati, nell'ordine fenomenologico: come emozioni reali sono avvertite dall'autore sul modello dell'«Io sono» (modifica di sé), in quanto emozioni poetiche si sperimentano come qualità del mondo.

Accanto al verbo/verità è rinvenibile nel drammaturgo pugliese una lingua che avvolge il gestus sociale, lontana dal configurarsi come detrito brechtiano. Le macellaie di Tango americano (1993) e i figurati ferrigni di All'alba mangiammo il maiale (1989) parlano parole gestuali senza giocare troppo con l'ordine della frase, asindetici compresi. Allo stesso modo, la madre di Jasna, ne La cacciatrice di sogni: «da allora ho percorso strade di molti paesi, luoghi imperi, per arrivare fin qui. Il mio corpo è segnato da molte ferite, la mia pelle è cosparsa di sale. Il mio cuore è un cimitero pieno di scheletri di uomini e di donne. Ho visto tutto quello che c'era da vedere. Ho sentito tutto quello che c'era da sentire. Ma ho ancora da vedere, ho ancora da sentire. Da dove vengo e dove vado, non ci sono ripari, conforti, consolazioni, tenerezze».

Se Brecht e Ejzenstejn, investendo ciascuna scena o sequenza di autonoma forza documentativa, amplificavano l'unità drammati-

ca di Diderot – punto totale ed artificiale nel quale l'artista permette la lettura del senso storico del gesto rappresentato – e quell'«istante pregnante», tutto astratto e tutto concreto insieme, del quale dava conto Lessing in Der Laokoon, D'Onghia può immaginarsi come un monteur ed un moltiplicatore dell'autonomia del quadro scenico, sminuzzato in un periodare impressivo, paratattico, che si assume anche il compito di frenare euritmica- mente la materia e le suppellettili carnose e cruentate che popolano le sue trame all'interno di cessi, ospizi, retrobottega, fogne, carceri, tane bombardate. Basterebbe capovolgere l'assioma della Serrate, «sempre queste parole che schiantano come colpi di mazza», per trovarci fuori dal putrido sulfure, grazie a parole che «sollevano» come carezze di ali. Ad litteram: «La prima volta che venimmo qui erano già spuntate a noi tutti le ali. Arrivammo nella piazza del mercato tra lo stupore dei fiorai (...). Ci scambiarono forse per uccelli. Restavano a bocca spalancata davanti a quei quattro bellissimi ragazzi con ali sfolgoranti (...)».

In terzo luogo, la metaphora memoriae: dottori (Lezioni di cucina) o carcerieri (All'alba), matusalemmiti (La camera bianca) o ex sognatori (La vera vita del signor Chichinda), madri (La cacciatrice di sogni) e soldati (La rosa del guerriero), i protagonisti di D'Onghia sono tiranneggiati dalle «immagini delle cose». Tra i mille termini che, nella «metaforica del magazzino», indicano la memoria per la classicità – thesaurum, penetrabile, sinus animi, eccetera, compreso il modello platonico della «stavoletta di cera» – e per la modernità – dal «libro» raciniano alla «catena» di Diderot, fino al grido del poeta «souvenir, ô bûcher» – selezioniamo per il nostro autore la «terza» possibilità, donata dal filosofo di Danzica: la memoria sarebbe un panno che conserva a lungo le pieghe ardate un tempo. E se c'è, nel raccontarla, qualche lieve imprecisione è solo perché «tutte le lingue sono imperfette, come del resto gli uomini». □



Gli schizzi che illustrano il testo di Rocco D'Onghia sono studi preparatori di Luca Massiotta per la messinscena prodotta dal Teatro del Buratto di Milano. Le immagini fotografiche sono invece tratte da «Suggestioni» di Toral.



Finalmente! Il teatro torna in televisione. Responsabile il capostruttura per la cultura di Rai2, Arnaldo Bagnasco. Un dirigente dal passato di teatrante: dal Teatro Universitario negli anni Sessanta, dove ha operato come regista e attore, è passato allo Stabile di Genova, sotto la direzione di Chiesa e Squarzina, partecipando in qualità di attore, dal '61 al '65, a spettacoli come *Il diavolo e il buon dio*, *Ciascuno a suo modo*, *I Gemelli veneziani*, *Processo di Sarona*. Ma l'esperienza fondamentale fu accanto a Tino Buazzelli, in veste di organizzatore e regista: *Macbeth*, *Gnocco* (l'unica pièce scritta da Buazzelli), *L'uomo del bluff* di Giovanni Arpino. Nel cinema, è stato aiuto di Bertolucci. In tv è entrato nel '68 vincendo un concorso per sceneggiatori.

HYSTRIO - Cerchiamo di ricostruire le ore tristi e le ore liete del teatro in televisione: breve excursus fino alla stagione di «Palcoscenico». Ma quando è iniziata la dittatura dell'audience?

BAGNASCO - La storia dei rapporti fra teatro e televisione è la storia di un amore, perché la televisione nasce «teatrale». All'inizio c'è un colpo di fulmine tra un mezzo dal destino ancora incerto, la televisione, e il teatro che ha una sua lunga storia. Si cominciò nel '54 e la prima trasmissione televisiva fu una commedia goldoniana, *L'osteria della posta*.

Pugliese, il primo direttore dei programmi, poggiò molto sulla forza comunicativa del teatro borghese di stampo ottocentesco, una sorta di teatro-telenovela: vizi e virtù dei mariti e delle mogli, ritratti nel loro quotidiano. In un certo senso la televisione italiana sceglieva quel poco di soap-opera che c'era nel teatro. E questo fu l'inizio. C'è da sottolineare che allora il teatro andava in onda in diretta. Sopravviveva l'idea dell'*hic et nunc*, la restituzione del valore della rappresentazione e dell'evento. Men-

tre la televisione assumeva una propria identità con *Lascia o raddoppia*, con l'avvento dell'uso dei filmati, dei programmi culturali e delle inchieste, il ricorso al teatro rimase costante. I venerdì della prosa diventarono un appuntamento obbligato e incoraggiante, durato fino alla fine degli anni Sessanta. Fu lo sceneggiato a spodestare il teatro, in termini di ascolto. L'innovazione linguistica avvenuta grazie a Anton Giulio Majano e al suo sceneggiato, che si avvaleva dell'esperienza teatrale, fu l'invenzione di una formula nuova attraverso la quale la grande letteratura poteva rivelarsi a tutti. Negli anni Settanta il teatro subì il tremendo contraccolpo dello sceneggiato: l'appuntamento del venerdì della prosa morì ma sopravvisse l'idea ciclica del teatro: il teatro per ridere, il teatro dei classici, la commedia brillante. Ma negli anni Ottanta fu la crisi totale, il teatro divenne soltanto un episodio marginale che ogni tanto riappariva in una rubrica del lunedì, *Palcoscenico*, sulla seconda rete, il cui merito fu quello di tenere in vita, durante l'estate, l'idea del teatro.

Questione irrisolta

H. - Con la prima edizione del nuovo «Palcoscenico», adesso, si riattacca un rapporto con il teatro. Perché?

B. - Il divorzio teatro-televisione è sempre un fatto grave. L'attore aveva pensato di fare a meno della cassa di risonanza della televisione e nel frattempo diventavano divi altri personaggi, i conduttori. L'attore finì così nel dimenticatoio e il teatro diventò una questione irrisolta. Da una parte, per la televisione, la rinuncia alla complessità del teatro, alla ricchezza della sua ispirazione, dei suoi contenuti a vantaggio di uno sciocchezzerio televisivo; dall'altra gli interessi della pubblicità che non vedeva nella commedia elementi di attrattiva. So-

DOMANDE A BAGNASCO

PROSA PER IL VIDEO: È LA VOLTA BUONA?

Adesso si ricomincia, destreggiandosi fra il caso e la necessità - E domani? Bisognerà vedere se la televisione diventerà adulta...

VALERIA PANICCIA

pravvenne così l'idea di relegare il teatro nel suo ghetto perché non faceva audience. Il teatro, intanto, diventava sempre più complicato dal punto di vista del linguaggio: rinunciava a essere consumistico e assumeva forme avanguardistiche con l'avvento di attori come Carmelo Bene. Ma questa avventura del teatro è completamente sfuggita alla televisione. Per lo più, in tv, si ricorreva al teatro borghese, di consumo e di successo, come avvenne per «Palcoscenico» che ebbe però il merito di proporre talvolta anche autori audaci, Pinter per esempio.

H. - Quali sono le differenze fra «Palcoscenico» di oggi e quello di ieri?

B. - «Palcoscenico» è stata a lungo una rubrica curata da Leto, il quale ebbe un occhio particolarmente attento sulle vicissitudini del teatro italiano di allora. Si trattava di una rubrica estiva, che durava tre mesi l'anno. La differenza sostanziale tra quello di oggi e quello di allora è che ora la programmazione dura tutto l'anno. Tra quell'esperienza e l'attuale c'è stata la messa in onda di «Tutto Eduardo», 27 commedie del grande drammaturgo, le stesse commedie che erano già state messe in onda in maniera diversa e in altri periodi.

H. - Perché questa scelta, che potera sembrare una ripetizione?

B. - Avevo la convinzione che per riproporre l'idea di un appuntamento teatrale fosse necessario riprendere un contatto completo con un autore di indiscusso richiamo. Vorrei ricordare l'esito strepitoso che ha avuto *Filumena Marturano*, quasi quattro milioni di ascoltatori in prima serata. In due anni abbiamo programmato Eduardo ma nel frattempo è avvenuto un evento che era nell'aria e che auspicavano tutti: il ritorno a un rapporto costante con il teatro. Questo è l'attuale «Palcoscenico». Abbiamo così sconfitto due grandi fondamentalismi:

quello che voleva che il teatro stesse nel suo ghetto perché solo lì riesce ad esprimersi al meglio e quello che affermava che la televisione ha un linguaggio proprio e non ha assolutamente bisogno del teatro.

La fascia oraria

H. - Quali sono stati i criteri di scelta del cartellone?

B. - A dettare i criteri sono stati il caso e la necessità. Abbiamo tenuto conto di alcuni fattori: esiste in Italia un teatro tradizionale, ufficiale, di grandi rappresentazioni, con attori affermati, un teatro nobile, di registi qualificati e di teatri stabili che hanno un passato glorioso. Non si può prescindere dall'esistenza di questo teatro, bisogna coglierne il meglio. Ma bisogna anche tener conto che nel teatro italiano esiste un buon numero di autori che potremmo definire alternativi al teatro ufficiale: giovani drammaturghi, per esempio, Marino, Bigagli, Manfredi, Salemme, Chiti che riescono perfino a superare il gap linguistico nei confronti della televisione e del cinema, perché le loro pièces teatrali riescono a diventare film. È il teatro, forse, da prendere in considerazione nel futuro. La scelta è dipendente dal caso e dalla necessità perché ci rifacciamo a un teatro esistente e dobbiamo far i conti con l'esigenza della compagnia di utilizzare a fondo nel mercato il loro spettacolo. Diventa utile alla televisione quello che ormai non interessa più alla platea teatrale, quindi commedie che hanno vissuto la loro stagione teatrale. Il caso invece permette di avere opere più «fresche», che non hanno ancora esaurito un possibile circuito e che passando in tv potrebbero avere una risonanza maggiore e acquistare ancora più pubblico.

H. - Parliamo di fasce orarie. È stata scelta quella della seconda serata: 22.30. Perché non tentare di educare il pubblico e portare il teatro in prime-time?

B. - La prima serata era potuta avvenire solo con *Filumena Marturano*. L'avvento del teatro in prima serata lo vedo ancora lontano, lo programmerei in prima serata solo particolari testi teatrali, quelli di forte impegno popolare: *Uno sguardo dal ponte*, per esempio, ma non *I Giganti della montagna*. Ma le 22.30 è un'ottima collocazione. L'ideale sarebbe 21.30.

H. - C'è un coinvolgimento della critica teatrale nella selezione degli spettacoli?

B. - La scelta è tutelata da una commissione in cui ci sono rappresentanti della Rai, dell'Agis, produttori, autori ecc., un po' tutte le forze del teatro. Si tiene conto della critica teatrale attraverso i documenti delle recensioni, il dossier critico che accompagna lo spettacolo.

H. - Veniamo alle tecniche di riproduzione: qual è la formula?

B. - La tecnica è varia. Con lo scopo preciso di realizzare un prodotto televisivo si possono combinare in maniera diversa alcuni elementi. Innanzitutto si può prendere lo spettacolo e trasferirlo linguisticamente in uno studio televisivo con una sorta di adattamento e determinare una forte collaborazione tra l'adattatore televi-



sivo, il regista televisivo e il regista teatrale. Ma talvolta, per ragioni culturali e di esperienza il regista dello spettacolo teatrale ha già operato in televisione ed è allora lui stesso che attua questa traduzione stilistica.

Linguaggio da trovare

H. - Quando scatta la necessità di trasporre una pièce nello studio televisivo?

B. - In un certo senso, i testi teatrali si prestano tutti ad essere trasferiti in studio. L'idea di riprenderli in teatro non significa eliminare l'idea dello studio televisivo. Si tratta di trasformare il teatro in uno studio televisivo ovvero avere la possibilità di manipolazione dello spettacolo teatrale. Ciò significa mettere a disposizione delle ottiche delle telecamere che salgono sulla scena, si muovono a fianco degli attori e ne

condizionano l'azione, oppure sono gli attori che condizionano i movimenti delle telecamere. Vengono usate in media cinque camere. Esistono dei testi che grazie alla potenza introspectiva della parola, come nel caso del linguaggio di Horowitz, si prestano a essere spiati dal pubblico. Un teatro visto dal buco della serratura che non ha bisogno di ricreare l'atmosfera degli spettatori che vi partecipano. Più lo portiamo in uno studio televisivo e lo mettiamo in vitro da laboratorio, più la ripresa restituirà lo spessore psicologico dell'ambiente e dei personaggi. *I Giganti*, per esempio sono stati registrati senza pubblico, in una dimensione spaziale reinventata, dove il teatro Lirico di Milano si è trasformato nell'infinito di una dimensione impossibile. *Care conoscenze cattive memorie* è stato completamente trasportato in studio; *Molto rumore per nulla*, invece, è stato un misto; ha avuto le reazioni del pubblico ed anche l'atmosfera dello studio.

H. - A chi il compito di recensire il teatro in tv?

B. - Ho trovato insufficiente la critica televisiva rispetto al teatro e trovo fondamentalista e temibile la recensione del critico teatrale riguardo alla televisione. Ci vuole un critico tele-teatrale di nuova invenzione.

HANNO DETTO

«Il teatro in tv? È un'iniziativa lodevole ma non funzionerà. Il teatro è una cosa forte, è muscoli e sangue. La televisione è diversa, ha un suo linguaggio, perciò non ci si può limitare a filmare una commedia anche se con certi accorgimenti come si precede di fare ora. Bisogna saperla riscrivere o adattare. Il Teatro così com'è non si può filmare e basta. Lo si deve ripensare in funzione della tv.»

GIORGIO ALBERTAZZI, La Nazione

Care conoscenze: quando la prosa passa bene anche in televisione

Pochi testi meglio che il «teatro da camera» sono traducibili (molto più esatto che «trasferibili») sul piccolo schermo tv: qui, dove i movimenti di scena sono ridotti al minimo, e contano invece i gesti, la mimica, i visi e il loro atteggiarsi (che per lo più nel grande spazio teatrale vengono solo intuiti, o captati dai più vicini tra gli spettatori), la parola testuale risalta nella sua originale significazione proprio per merito dei primi piani, delle riprese ravvicinate. Così due notissimi attori, Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri, diretti da Giancarlo Sepe in *Care conoscenze e cattive memorie* di Israel Horowitz, trasformano un testo di parola, scenicamente statico, in un appassionato e appassionante psicodramma. Contano le facce, i toni, i modi: la finzione di lui, finto sordo che si vuole isolare ma per meglio sentire, criticare e dissentire, diventa lo strumento del procedere della vicenda, perfettamente coincidente con la voglia del personaggio femminile di svelarsi, di dire chi è e che cosa lo lega al vecchio professore carogna al quale fa da governante. Dire che il testo procede per rivelazioni successive, agnizioni, illuminazioni sul passato forse è poco per un lavoro che si basa, occultamente, sulla presa diretta fra il conscio e l'inconscio: una psicoanalisi drammatica svela la vita e risveglia paure e rimorsi, ma anche vivide realtà, individuali scoperte ed emozioni. È tutta una vita intera che rivelandosi in «piccole idee veloci» si commenta, si compiange, si vanta o si deride. La famosa severità del professore cattivo è stata esigenza di perfezione, desiderio di rimanere nei ricordi e nelle vite altrui, spinto all'autoaffermazione che ogni atto o parola del protagonista conferma.

Le telecamere, qui dirette con abilità discorsiva ed esatto frazionamento delle gestualità, esaltano i discorsi tesi, intriganti e aspri da cui si affacciano i bilanci di due vite. *Gilberto Finzi*



Molto rumore per nulla in tv

Primo Shakespeare imbandito dalla Rai per onorare l'impegno con la prosa del sabato sera sulla seconda rete. Una prova a rischio per tre motivi: perché è una bella e arcinota commedia, perché necessita di almeno due grandi prove attoriali per le parti di Benedetto e Beatrice e perché il confronto con il video, seppur cinematografico, ci fa subito pensare all'esuberante virtuosistica e fascinosa prova della coppia Kenneth Branagh-Emma Thompson. Invece, senza strafare, senza particolari guizzi d'ingegno (ma a volte è meglio così) e con molta sobrietà l'allestimento per la tv di *Molto rumore per nulla* (produzione del Teatro Stabile di Parma, regia teatrale di Gigi Dall'Aglio, regia televisiva di Silvio Maestranzi) risulta efficace e gradevole (foto sotto). Il contrasto cromatico tra la scena solare sui toni del rosa e dell'azzurro della villa di Leonato e i colori scuri di quasi tutti i costumi fanno sì che le immagini non risultino impastate e poco decifrabili. La semplice ma ben calibrata alternanza dei primi piani e riprese centrali a camera fissa, la telecamera che segue le uscite in quinta degli attori creando stacchi garbati fra una scena e l'altra, l'attenzione a tenere a fuoco chi sta parlando lasciando sfumati i volti in secondo piano, qualche movimento di carrello: questi gli «espediti» tecnici su cui si è fondata in buona parte la trasposizione televisiva. I bisticci amorosi dei due «bisbetici da domare», Benedetto e Beatrice, sono nel complesso ben resi dai due protagonisti. Elisabetta Pozzi usa la voce, la gestualità e la mimica facciale per una recitazione ad hoc per lo specifico televisivo. Maurizio Donadoni le tiene testa, anche se, nonostante la sua esperienza di attore cinematografico, a volte scivola in un «urlato» non necessario in video, problema comune anche a qualcun altro degli interpreti. Punto debole: i due passaggi della ronda capeggiata da Renato Carpentieri, come già nell'edizione teatrale, non trovano un coerente inserimento nel tessuto ritmico della messinscena. E non bastano allo scopo la pretestuosa napoletanità e i giochi di parole pseudo-comici, nonostante la profusione di «false» risate - spesso fuori luogo come certi applausi a scena aperta - di un pubblico virtualmente presente in sala. *Claudia Cannella*



Oleanna

Guai a chi, oggi, non conosce *Oleanna*. Già, in Usa, un professore non entra, da solo, in ascensore con una studentessa. Il perché lo si capisce dalla pièce di David Mamet, che è un quadro di grande realismo attuale: potrebbe capitare a chiunque di vedersi stravolgere, come avviene al professore di *Oleanna*, da uomo normale con i propri problemi, di casa e di moglie, a mostro di prevaricazione, abuso e violenza. Mamet ha coinvolto in un dialogo, pazzesco ma purtroppo non assurdo, caricato ma non impossibile, un professore di «normale» culturismo intellettuale e una sua studentessa ignorante e supponente ma soprattutto di un beccero estremismo femminista. Prodotto piccolo-borghese di una cultura diffusa e mediocre, la ragazza preferisce la nicchia sicura del poco difficile, la parola nota: non dire «paradigma», caro professore, se puoi usare «modello», se vuoi essere, no, non «capito» o «seguito», ma solo «accettato». Devi essere facile, devi gracchiare banalità, come i presentatori televisivi, devi usare aggettivi comuni e verbi soliti, senza consecutio. Ma, nonostante tutto, ogni parola professorale verrà soppesata e giudicata, non nel suo senso grammaticale o nella sua postura sintattica, bensì in funzione di un suo presunto sopransenso politico, sociale, comportamentale. Si scopre, così, che la cultura - se usa termini esatti - è «elitaria», e che il convincere non è altro che «prevaricazione», che perfino toccare familiarmente un braccio diventa violenza e stupro.

No, la pièce di Mamet non è affatto comica. Lo stravolgimento è totale, forse caricaturale ma aspro e perfido: e, aggiunto, contro chi detesta i troppi aggettivi, sgradevole, irritante e pericoloso. Verrebbe voglia di vedere, alla fine, il prof. incapace di difendersi dall'atroce e volgare aggressività della femmina semiacculturata, compiere un gesto definitivo contro se stesso pur di non sottostare. Ma invece di trasformare la commedia in tragedia, la fine rovescia le parti, il prof. si ribella e incomincia a reagire, fuori delle paure del *politically correct* e riscoprendo il valore autentico delle parole e dei gesti. Finale incongruo e un po' volgare, se si vuole, e oltre tutto troppo repentino, ma che riporta la vicenda alla sua vera sostanza.

Bene Luca Barbareschi - qui anche regista -, prof. stranito dall'arroganza del femminismo profitatore, e bene la squadrata Lante della Rovere (insieme nella foto in alto a sinistra) in una parte cattiva e petulante. Modesti i colori e la scena televisiva. *Gilberto Finzi*



Terra di nessuno

Il video si addice a Pinter? Le «stanze» indeterminate nel tempo e nello spazio in cui rinchioda i suoi personaggi si lasciano docilmente «inscatolare» dallo schermo televisivo. I dialoghi non-sense, che rivelano sotto la trama leggera umane miserie e complesse relazioni tra personaggi al tempo stesso vittime e carnefici di squallide esistenze, vengono «caturati» con naturalezza dalla telecamera con tutte le sfumature ironiche e crudeli di cui sono intrisi, senza costringere gli attori a forzare la voce per arrivare a un pubblico spesso disperso in sale troppo grandi per questo genere di spettacolo. Il duello verbale tra il letterato alcolizzato Hirst (Paolo Bonacelli, nella foto a sinistra) e l'ambiguo visitatore Spooner (Luigi Pistilli), presunto ex compagno di scuola, si srotola fin nelle sue pieghe più nascoste come sotto una lente d'ingrandimento. E non occorrono neanche particolari accorgimenti tecnici: bastano campi e controcampi, primi piani e particolari (per esempio le mani, i bicchieri e il whisky nella prima scena), l'uso limitato dei campi lunghi. Unica concessione virtuosistica della regia (quella televisiva di Marcello Aliprandi, mentre quella teatrale era di Guido De Monticelli per il Teatro di Sardegna), è l'uso del *ralenti* nelle cadute a terra dello stralunato Hirst: benissimo, restituisce quel senso di vertigine che in teatro comunicava il palcoscenico fortemente inclinato, qui un po' appiattito dalla tridimensionalità virtuale del video. Gli interpreti sono tutti molto bravi (oltre a Pistilli e Bonacelli, anche Franco Noè-Briggs e Marco Spiga-Foster) e soprattutto consapevoli del mezzo di comunicazione in cui si stanno muovendo e di come utilizzarlo al meglio. A fronte dell'intelligenza con cui è stato affrontato il tutto, lascia qualche perplessità l'uso sconsiderato delle risate (false) del pubblico: fuori tempo e fuori luogo. È vero che le pièces di Pinter sono venute da una comicità amara, ma da qui a trasformarle in *sit-com* ne corre: *Terra di nessuno* non è *I Robbins*.

Claudia Cunnella

Come non si aiuta il teatro in TV

Sabato 24 febbraio, alle 22.30 su Raidue è stato trasmesso per «Palcoscenico 1996» *I rusteghi di Carlo Goldoni con la regia di Massimo Castri*. Bellissimo spettacolo (foto a destra), nato in occasione del Bicentenario goldoniano nel 1992, offriva una lettura del testo in chiave di «realismo critico», venato di nervosi sociali, rese da una compagnia molto affiatata nella quale spiccavano Mario Valgoi, Stefania Felicioli, Gianna Giachetti e Michela Martini. Molto bene; però su Raiuno, nello stesso giorno e alla stessa ora, impazziva il Festival di Sanremo, giunto alla serata finale. Risultato: per il Goldoni di Castri una audience inadeguata ai meriti. Si dava il caso che il promotore di «Palcoscenico 1996» e il presentatore del festival fossero la stessa persona: Pippo Baudo, per l'occasione dottor Jeckyll e Mr. Hyde dello zapping. Il Teatro ringrazia per l'attenzione, auspicando che il prossimo appuntamento con la prosa venga trasmesso in concomitanza con la finale dei Campionati europei di calcio.



PREMIO TEATRO E SCIENZA CITTÀ DI MANERBA DEL GARDA

CON IL PATROCINIO,
DELL'ASSESSORATO ALLA CULTURA
DELLA PROVINCIA DI BRESCIA
E DELLA REGIONE LOMBARDIA

IN COLLABORAZIONE CON:

CARIPLO
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCE LOMBARDE S.p.A.

EDIZIONE 1996/97

GIURIA:

Giulio Giorello
Maria Grazia Gregori
Franco Quadri
Giovanni Raboni
Ugo Ronfani
Sandro Sequi

1. Il «Premio Teatro e Scienza» è destinato a un'opera di autore italiano e straniero inedita e non rappresentata che affronti la scienza ed i suoi problemi in connessione con la realtà e l'immaginario.

2. I copioni, in numero di otto copie dattiloscritte, devono pervenire alla Segreteria del Premio (Comune di Manerba del Garda, Piazza Garibaldi n. 25), entro la data del 15 maggio 1996.

3. La Giuria del Premio assegnerà un unico premio di L. 12.000.000. La proclamazione del vincitore avverrà entro il mese di settembre 1996.

4. Non verranno prese in considerazione opere premiate o segnalate in altri concorsi.

5. I copioni pervenuti alla Segreteria del Premio non verranno restituiti.

SEGRETARIA PREMIO:
Comune di Manerba del Garda (Brescia)
Tel. (0365) 551007 - 551631
Fax (0365) 552054



NUOVE PROPOSTE



JEKYLL INDOSSA IL TUTÙ E PETIT OMAGGIA COLETTE

Tornano i capolavori di Antonio Gades. Giocano a Baseball i Momix: omaggio allo sport - Coreografia di Amodio per Stevenson - Intensa la Fracci in Chéri.

DOMENICO RIGOTTI

La danza, almeno a giudicare dai primi mesi invernali, ha offerto alcuni interessanti spettacoli, ma al di sotto forse delle aspettative. Dalla Spagna è arrivato Antonio Gades con la sua bella, forte, omogenea compagnia. Al genovese Carlo Felice ha riesumato *Carmen* mentre ha riservato *Fuente Ovejuna* per il milanese pubblico del Lirico. *Carmen* continua a restare un balletto straordinario: l'energia flamenca si insinua ancora una volta nel cuore del pubblico. Altrettanto è da dirsi dell'altro lavoro (si legga pure capolavoro) ricavato dal ben noto dramma di Lope de Vega. Qui Gades interiorizza i personaggi, mette alla berlina il potere e al tempo stesso offre una grande lezione di stile e di eleganza formale.

Gennaio ha riportato in diverse città anche i Momix e Béjart. Il gruppo statunitense, come ingessato in un'eterna giovinezza, fa lo stesso spettacolo da anni, assorto in uno stesso calco. Questa volta il lavoro, naturalmente firmato da Moses Pendleton, è nato su commissione. Scopo: quello di celebrare i fasti dello sport americano per eccellenza. Ed ecco *Baseball*. Bravi come al solito, i sette esecutori avanzano (falsamente) minacciosi con tanto di palla e di mazza e una fanciulla (è forse la sequenza più bella) eleva il suo canto alla luna come una vestale. Ma anche *Baseball* è pretesto per un teatro visionario realizzato da proiezioni effettuate in parallelo a traiettorie live, scrittura patinata ed eleganza intellettuale, molta imprevedibilità ma anche qualche zona di noia.

Quanto a Béjart, non è più il tempo degli inni trionfanti alla gioventù e alla bellezza. Lontano il tempo della *Nona sinfonia*, il mago marsigliese offre adesso proposte più esili. In vetrina, anche in Italia, ha messo due sezioni del suo recente *Journal*. La prima è dedicata a Stravinsky. La danza è spezzettata e non sembra fluire con la gioia

di un tempo. Forse lo spettatore rimasto maggiormente sedotto quando il «diario danzato» prende spunto (è l'altra sezione) dall'amatissimo Wagner. Béjart appare qui più fedele a se stesso. I movimenti sono più ad effetto, i corpi dei danzatori tornano ad esprimere armonia e bellezza.

Fatti di casa nostra adesso. In campo, con decisione, il Balletto di Toscana e l'Aterballetto: le due compagnie che continuano ad essere le nostre più prestigiose. Partendo dal Comunale di Ferrara la prima ha offerto un trittico di notevole qualità oltre ad *Hortensia*, bizzarra ed ironica coreografia del catalano Cesc Gelabert e ad *Era eterna* di Fabrizio Monteverde, spiccava quale «novità» una rilettura del *Mandarino meraviglioso* di Bela Bartok. Ed è stato Mauro Bigonzetti a misurarsi con uno dei balletti «storici» del Novecento. L'aspra, enigmatica vicenda della fanciulla costretta a sedurre clienti da uccidere e derubare ben risolta in termini di una danza veloce, rapida, tutta in chiave di espressionismo astratto.

Più singolare forse la proposta che ci è venuta dall'Aterballetto o, meglio, da Amedeo Amodio, suo coreografo da anni. In scena, nella cornice del «Romolo Valli» di Reggio Emilia e poi in lunga tournée, un libero adattamento de *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* di Stevenson. Ancora un esempio di letteratura che diventa danza. Ma il balletto di Amodio usciva da vietati canoni realistici per imboccare vie più astratte e simboliche. A cominciare dalla assai bella scena di luci ideata da Claude Tissier, il lavoro invitava ad azzerrare dalla memoria dello spettatore ogni riferimento alla prosaicità del mondo borghese di Jekyll e ai mostri deformi come Hyde, frutto dell'etica e dell'ipocrisia vittoriane, per farsi metafora non tanto della lotta tra bene e male, quanto piuttosto della libertà umana. Giocato anche sul tema del doppio, la coreografia di

Amodio ha dimostrato di possedere un avvio felice ma ha poi perso di interesse e di tensione nell'evolversi dell'azione. Ottima tuttavia l'interpretazione. Protagonisti: Orazio Caiti e Guy Poggioli. Giuseppe Cali ha fornito una colonna sonora originale con innesti di Gluck, Vivaldi e Ravel.

E le *étoiles* di casa nostra? La Savignano, la Ferri, la Fracci? Tutte sulla breccia. Per la prima però solo spettacoli di routine mentre per la seconda grandi e meritati applausi nel repertorio classico. Se al Regio di Torino, Alessandra Ferri ha incantato nel ruolo della giovane amante veronese nel *Romeo e Giulietta* di MacMillan, a Roma, (la sua prima volta all'Opera) è una splendida Tatiana dell'*Onegin* di Cranko-Ciaikovski. Suonerà strano, ma chi ha cercato un ruolo nuovo è la sempre giovane (sessant'anni ad agosto) Carla Fracci. Un personaggio insolito e forse un po' fuori dalle sue corde, quello di una *demi-mondaine* offertole alla Scala da parte di Roland Petit.

La coreografia era in prima mondiale. A suggerire una vecchia gloria di Francia: madame Colette. O, meglio, un suo titolo famoso: *Chéri*. Avremmo preferito qualcosa di più pungente e diverso. Ha vinto il solido mestiere del coreografo marsigliese che ha puntato tutte le sue carte sulla storia tragica e patetica sulle ali della musica struggente di Francis Poulenc. E naturalmente ha vinto Carla Fracci che il personaggio di Léa, la matura signora al crepuscolo dei sensi, ha vissuto con intensità e passione. Al suo fianco, non sfigurando, il giovane Massimo Murru nell'impegnativo ruolo del titolo. □

In questa pagina, Orazio Caiti e Guy Poggioli in «Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde», coreografia di Amedeo Amodio per l'Aterballetto.



FOYER

FABRIZIO CALEFFI

BELLE E PUPPI. Milano, Teatro Smeraldo. Un impresario germanico, pagati i diritti, ha scritturato un po' di cellulite a B'way e ha riesumato il musical *Guys and Dolls*. Ma anche le Pupe invecchiano. Giorgio Armani, presente alla prima con il suo seguito, se n'è andato all'intervallo; Lory Del Santo è rimasta fino alla fine. Nel foyer, si aggira il ballerino Valpreda, tra belle ragazze (le mascherine), belle per caso (le griffate) e pupi. Gli uomini, che mascazzini, secondo la definizione tecnica dell'aggiornatissima sociopsicologa Dott.ssa Alba Parietti.

MONDO PICCOLO. Cortina. Villaggio, in vacanza (di Natale) nel villaggio meno villaggio delle Alpi, improvvisa una danza scalza all'ora del passeggio tra loden sbalorditi che avevano sentito parlare di un pedestre infortunio fantozziano cagion di rinvio del molieriano Avaro diretto da Strehler.

COPPIE. Coppi contro Bartali. Lollo contro Loren: Bersagliera o Pizzaiola? Bibì o Bibò? BB o Marilyn? Ora: Cucinotta vs Falchi. Ma dove andremo a finire?

L'INFENICE. Venezia. La Fenice brucia. Pensa se a Milano, in bilico com'è tra Beirut e Bayreuth, bruciasse la Scala! Max Mazzotta, giovane attore, dell'incendio veneziano dà una notte a cena una poetica spiegazione: autocombustione del teatro, disgustato da questi tempi grami. Nell'inverno del nostro scontento.

«... Un disastro così è la partenza migliore. Perfetto! Quando un disastro simile, così perfetto nei minimi particolari, fa la sua comparsa su un palcoscenico, è un gran giorno per tutto il teatro. Suonano tutte le trombe di latta e rumoreggiano tutti i tuoni finti e si cucina il più grosso vitello di cartone e vino inesistente scorre a fiumi da bottiglie a calici vuoti! Perché è un gran giorno. Non è la mediocrità, una volta tanto. Il disastro assoluto! Non è una meraviglia? E poi, che cosa credevi? Che io facessi l'orefice, che perdessi il mio tempo a lavorare con miserabile oro e ignobili pietre preziose? Un po' di terra, non voglio altro...»: un capocomico ad una debuttante nel romanzo di Tadini *La lunga notte*.

RISA&BUSI. Albertazzi&Schiamazzi. Milano, Teatro Franco Parenti. Presentazione-show di un'antologia dell'eros narrato nazionale a cura di Valeria Panizza, una delle nostre Signorine Grandi Firme. Officia Albertazzi, fine dicatore. Con un trio di signore Grandi Forme (accanto alle quali la curatrice non sfigura) che fanno un po' festival di Sanremo. La gente ride come se assistesse a San Scemo. Il vecchio Sig lo chiamerebbe lapsus da rimozione. In sala, Aldo Busi, che non interviene. Almansì si presenta alla ribalta dopo la lettura del suo tentativo (letterario) di sedurre un ragno. Chissà come lo chiamerebbe il vecchio Gustav...

«L'innamorato fa tutto per la donna che ama – diceva con voce sonante Ivan Vasil'evic – mangia, beve, cammina... perciò mi faccia la cortesia di fare un giro in bicicletta per la ragazza che ama. Patrikeev s'arrampicò sulla bicicletta... premette sui pedali, sbirciando con un occhio la buca del suggeritore... – Sbagliatissimo – osservò Ivan Vasil'evic – perché straluna gli occhi addosso al trovarobe? È per lui che sta pedalando?»; descrizione del Metodo nel romanzo teatrale di Michail Afanas'evic Bulgakov *Teatral'nyj roman*.

MONDO PICCOLO. Giuseppina Carutti/Roberto Graziosi : sono gli artefici di un riuscito cocktail di poesia+aperitivo offerti, alcool e versi, nel foyer di via Rovello. Leggono gli attori Matteo Verona, Luca Crisculi, Laura Pasetti. Tra i letti, ben letti, Bukovski. Ah, se lo sapessero i Giocatori! A poche lunghezze da qui, percorsa via Dante (un inferno! sarajevizzata da un'idea sconsiderata di isola



pedonale), c'è un'agenzia ippica, dove bivaccano proprio i personaggi della poetica bukovskiana. In chiusura di manifestazione, in un pomeriggio domenicale nel corso del quale finalmente l'Inter ha vinto in trasferta, la dizione dei versi passa a Paolo Rossi, di cui (e solo di lui) parla la stampa. Per equilibrar meriti e star system, questa rubrica ripete i nomi di Laura Pasetti, Luca Crisculi, Matteo Verona.

VIVA L'INTER! Cioè, l'Internazionale Mario Fratti. Il commediografo italo-americano ha in scena a NYC, dove vive, la sua pièce *Eutanasia a Leningrado* (testo da me pubblicato sul magazine *MILORKER*) e a San Pietroburgo (già Leningrado) la sua pièce *The Victim*. A Milano si rappresenta il suo atto unico *A.I.D.S.*, protagonisti Otto, malato di sindrome immunodeficitaria ed Ivan, il suo miglior amico.

BACI DA ROMA. Melania Mazzucco, la figlia di Roberto (autore da non dimenticare, che tanto, tra l'altro, si dette da fare per i colleghi del lamento teatro italiano contemporaneo) ha scritto un buon romanzo (che non è un romanzo buono), *Il bacio della Medusa*. Ha anche co-firmato la meno buona sceneggiatura di un film di Ponzi (Maurizio, non Tom), dove Maria «Troppa Grazia» Cucinotta partorisce in treno. Cosa evidentemente consueta sulle FISS se anche Igor Man inserisce lo stesso aneddoto nei suoi ricordi ferroviari per il nuovo magazine di *La Stampa*, *Lo specchio*.

MONDO PICCOLO. Moni Ovadia presenta in via Rovello la sua ballata di fine millennio. È uno spettacolo di forte impronta kantiana: la *Classe Morta* mette in scena la *Morte della Lotta di Classe*. Moni riacquista tutto il prestigio un po' appannato dalla sfortunata partecipazione attoriale al film *Facciamo Paradiso*, di cui, per affetto nei confronti di una colonna del nostro cinema, tacciamo la regia.

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: sapessi com'è strano/sognare/teatro/a Milano.



LA SOCIETÀ TEATRALE

NOTIZIARIO

LA FENICE E LE SUE CENERI

La notte del 29 gennaio La Fenice è stata distrutta da un incendio. Immediata le polemiche, vivace il rimpallo delle responsabilità. Intorno ai 300 miliardi di danni stimati, ma forse 500 non basteranno a ricostruirla. Subito il ministro dei Beni Culturali Paolucci stabilisce un primo stanziamento di 20 miliardi. L'Unione Europea, i sindaci d'Italia, l'Assindustria - che lancia un tamtam alle Confindustrie europee -, la Fininvest, gli studenti che fanno capo all'iniziativa «Napoli Novantanove» e perfino il comitato «Save Venice», americano, nonché gli industriali veneti del vetro (che forniranno i lampadari) scattano compatti in una gara di solidarietà. Come verrà ricostruito il teatro più suggestivo del mondo? Identico a prima? Intatto l'esterno ma non l'interno? O viceversa? Oppure sarà un «ritorno al futuro», un esempio europeo di tecnologia teatrale? Vedremo. Soprattutto, quando verrà riaperto? Nel 2000, dicono gli ottimisti: mentre c'è chi mette in conto sette anni solo per mettersi d'accordo sul da farsi. «The show must go on», è la legge inesorabile dello spettacolo. Ma dove? Al Teatro Goldoni, al Teatro Malibran, fidando sull'ospitalità degli altri Enti lirici. Intanto si tengono le dita incrociate, sperando in un tendone dalle parti di Campo San Polo. A. C.



Nella foto, un'immagine dell'incendio del 29 gennaio

TEATRO E BASKET - Il Teatro Ciak di Milano sostiene il basket. In febbraio e marzo, presso il Palatrussardi di Milano, è stato possibile assistere alle partite della Ambrosiana Milano dal palco riservato del Teatro Ciak.

LA CRIPPA CANTA - Acrobazie vocali per Maddalena Crippa che ha cantato, declamato, recitato in *Pierrrot lunaire* di Schönberg andato in scena allo Stabile di Parma. Ideazione dello spettacolo della stessa Crippa e di



Walter Le Moli, mentre la traduzione era firmata Peter Stein.

IL RITORNO DI 'O ZAPPATORE - Erano dieci anni che Mario Merola non interpretava il personaggio di 'O Zappatore. Questa celebre sceneggiata scritta da Libero Bovio e Ferdinando Albano ha debuttato al Mercadante di Napoli con il sindaco Bassolino in prima fila.

MOSCATO IN S-CONCERTO - In gennaio, alle Cavallerie di Palazzo Reale a Napoli, ha debuttato il nuovo spettacolo di Enzo Moscato *Co'Stell'Azioni* che l'attore drammaturgo ha definito «S-concerto enfatico per le saline degli sconfinamenti». Moscato era accompagnato da una folla di attori e da un vivace gruppo di bambini.

RISO AMARO - Due i temi portanti del programma '96 del Teatro Officina di Milano: quello della comicità «classica» attraverso testi di Molière, Cechov, Courteline, Campanile, e, partendo dalla lettura dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, quello della violenza,

soprattutto sulle donne e sui minori. Due le nuove produzioni curate da Massimo De Vita: *L'aula delle loro parole*, tratto da Emily Dickinson, e *Per i bambini è sempre festa*.

ARIA DI RIGORE - È il nome dell'originale iniziativa condotta dall'Ente autonomo Teatro Massimo e dalla squadra del Palermo che hanno stabilito sconti sul prezzo dei biglietti al pubblico amante sia della musica che del calcio. Motivo di orgoglio per il sindaco Orlando, visto che Palermo è la prima città a tentare questo esperimento.

DA BASILE A RODARI - Due iniziative di qualità segnalano il teatro per ragazzi a Napoli come una realtà in costante crescita. Dal 20 gennaio al 28 febbraio, nell'ambito del progetto «Il Teatro di San Carlo per le scuole», Roberto De Simone è salito sul palcoscenico del Massimo partenopeo in un concerto-spettacolo come voce narrante, per coinvolgere in un esperimento di comunicazione orale un nutrito gruppo di giovanissimi, affascinati dal racconto di alcune fiabe tratte da *Lo cunto de li cunti*. *Trattenimientu de' piccerille* di Giambattista Basile. Affabulatore appassionato, De Simone ha riunito frammenti di storie napoletane del Seicento, che ispirarono Perrault, con un linguaggio immaginifico, stimolando i ragazzi alla conoscenza delle proprie radici culturali e chiando per loro, con arte ed entusiasmo, i brani musicali più significativi tratti da *Ma mère l'oye* di Ravel ed eseguiti dall'orchestra del San Carlo diretta dal giovane Michael Güttler. Il Centro di promozione teatrale «Teatro del Mediterraneo» è stato, invece, artefice del progetto «Gianni Rodari e lo spettacolo» organizzato a Napoli, dal 7 al 12 febbraio, in collaborazione con l'Etì e il Centro Studi Gianni Rodari di Orvieto, sotto il patrocinio del Comune di Napoli e dell'Unicef. Allo spettacolo per ragazzi *La storia di tutte le storie* di Gianni Rodari (scene di Emanuele Luzzati, musiche di Antonio Sinagra, regia di Orlando Farioso), allestito presso il Teatro Mercadante, è stata affiancata una mostra documentaria a misura di bambino con fotografie, scritti autografi e disegni di Rodari. Alle iniziative ha fatto seguito un convegno nazionale di studio su «Gianni Rodari e il teatro», dal quale è emersa una proposta di collaborazione duratura tra il Teatro del Mediterraneo di Napoli ed il Centro Studi di Orvieto intorno ad un progetto di teatro laboratorio per ragazzi. Paola Cinque

IO, STREHLER PUBBLICATO IN GIAPPONE - Pubblicato sulla rivista di Tokio *Higeki-Kigeki* in dieci puntate, da febbraio a novembre di quest'anno, il libro-intervista *Io, Strehler* di Ugo Ronfani.



IN MEMORIA DI TINO CARRARO - Durante il «Laboratorio shake-speariano», quest'anno dedicato al *Re Lear*, verrà analizzata in un incontro al Piccolo di Milano l'interpretazione di Tino Carraro.

LA FRACCI DIRIGE L'ARENA - Per i prossimi tre anni Carla Fracci e Beppe Menegatti dirigeranno il Balletto dell'Ente Lirico Arena di Verona. La coppia ha dichiarato di voler rinnovare il repertorio della Compagnia per diversificarla dagli altri corpi di ballo.

ARTE ALLA COMUNA - Presso lo Spazio Mirò della Comuna Baires Agorà Club di Milano sono state ospitate tre mostre: opere di Michele Costantini, di Francesco Fiorista e di un laboratorio per bambini.

TEATRI A CACCIA DI SEDI - La «Fabbrica del Vapore», una grande area dismessa di Milano, potrebbe trasformarsi in una cittadella dello spettacolo. È quanto sperano parecchi teatri milanesi che rischiano di restare senza palcoscenico e i consiglieri della Commissione cultura che stanno esaminando anche altri spazi.

RITORNO DI BLASBAND IN ITALIA - Il Teatro Libero di Palermo ha riproposto *Una cosa intima* del giovane autore belga Philippe Blasband. Gabriele Calindri e Cinzia Massironi gli interpreti. Regia di Beno Mazzone. Traduzione di Nicolò Stabile. Lo spettacolo ha fatto tappa in molte città italiane.

PREMIO TEATRO SCIENZA - Il Comune di Manerba del Garda (Brescia) ha bandito la quarta edizione del Premio biennale «Teatro e Scienza», istituito nel 1989 con il patrocinio della Regione Lombardia, della Provincia di Brescia e il contributo della Cariplo.

Il premio è destinato a un'opera di autore italiano e straniero, inedita e non rappresentata, che affronti la scienza e i suoi problemi in connessione tra la realtà e l'immaginario.

Gli autori interessati devono inviare i propri copioni in numero di otto copie dattiloscritte alla segreteria del premio (Comune di Manerba del Garda, piazza Garibaldi n. 25, BS) entro la data del 15 maggio. La giuria composta da Giulio Giorello, Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani e Sandro Sequi, assegnerà un unico premio di L. 12 milioni. Per informazioni telef. 0365/551007.

CAMPI DA GOLF A BRESCIA - In scena all'inizio di aprile al Teatro Santa Chiara, *Sotto l'erba dei campi da golf* di Fabio Cavalli, testo vincitore, nel 1994, del premio «Teatro e Scienza» di Manerba del Garda. La regia era dell'autore, le scene di Giuseppe Crisolini Malatesta, interpreti Aldo Reggiani e Patrizia Zappa Mulas.

RAVEL SOTTO LA TENDA - Importante collaborazione tra la Fenice di Venezia e il Teatro Gioco Vita di Piacenza. Debutterà il 20 aprile - nella ricostruzione allestita al Tronchetto dopo l'incendio che ha distrutto lo storico teatro - *L'enfant et les sortilèges* di Ravel su testo di Colette. La regia sarà di Maurizio Scaparro, le scene di Lele Luzzati, i costumi di Santuzza Cali e le ombre della compagnia piacentina.

ALBERTAZZI E L'EROS - Al Teatro Franco Parenti di Milano Giorgio Albertazzi, in una sera di febbraio con l'ultima neve, ha tenuto a battesimo, come già aveva fatto a Roma, *Eros italiano*, a cura della nostra collaboratrice Valeria Panizza e di Elisabetta Stefanelli, pubblicato nella collana degli Oscar Mondadori. Dall'Aretino a Tondelli,

da D'Annunzio alla Covito, il libro raccoglie un florilegio «a tema», diviso per argomenti, di brani tratti dalla letteratura italiana dalle origini a oggi. Niente di più adatto per dare vita a una presentazione-spettacolo vivace, divertente e osée, coordinata con sorniona malizia dall'attore, mentre Anna Teresa Rossini, Fiorella Rubini e Stefania Barca leggevano brani del testo. In sala molti attori e alcuni degli autori citati - Guido Almansi, Aldo Busi, Nico Orengo, Carmen Covito ed Enrico Groppali -, i cui interventi hanno chiuso la serata.

SCUOLA DI PERFEZIONAMENTO PER ATTORI E REGISTI - La neonata associazione Protei organizza a Roma, tra giugno e novembre, il primo corso de *La scuola dopo il teatro (Mosca-Roma)* diretto da Jurij Alschitz, collaboratore di Vasil'ev. Si tratta di una scuola di perfezionamento per attori e registi professionisti organizzata «in rete» con corsi analoghi svolti in Germania e Svezia. Per informazioni: tel. 06/5576366.

BENEDETTI MICHELANGELI IN MOSTRA - Per celebrare il primo anniversario della scomparsa del grande pianista, Brescia Mostre - Grandi Eventi ha organizzato la mostra «Il grembo del suono» che da maggio ad agosto sarà ospitata a Palazzo Martinengo. Si tratterà di una mostra molto particolare: l'allestimento, infatti, è stato affidato al regista teatrale Cesare Lievi che ha immaginato uno spazio scandito da eventi scenici, installazioni e momenti musicali, e allo scenografo Maurizio Balò.

IN SCENA LA STUPIDITÀ - Per rendere omaggio ai tre Premiati del '95 (Carlo M. Cipolla, Yves Bonnefoy, Alan Heeher), la Fondazione Balzan organizza lunedì 29 aprile, alle ore 20,30, una serata al Piccolo Teatro di Milano. Del prof. Cipolla, storico dell'economia di fama mondiale e scrittore arguto, gli attori Franca Nuti e Giancarlo Dettori interpreteranno *Le leggi fondamentali della stupidità umana*, nell'impaginazione teatrale di Ugo Ronfani. Ingresso gratuito.

SBOCCIANO I FIORI DI ICTUS - Al Teatro Libero di Milano è stato rappresentato *Fiori di ictus* di Vincenzo Salemme, regia di Maurizio Casagrande, anche in scena con Yvonne d'Abbraccio e Cetty Sommella.

LA «DIFFERENZA» DEL TEATRO - Una parte importante del programma di Accademia Perduta è dedicata a «Teatro e disagio». Gli spettacoli, tra cui quelli della Compagnia della Fortezza e dell'Oiseau Mouche, hanno come denominatore comune i temi dell'emarginazione e della differenza. In proposito Accademia ha organizzato a Forlì un convegno su «Teatro e handicap» che si è tenuto a febbraio con la partecipazione di Giuliano Scabia, Antonio Viganò, Delphine Balestra, Enzo Toma, Leonardo Montecchi, Annet Henneman, Ruggero Sintoni, Claudio Meldolesi, Claudio Bernardi e altri esperti.

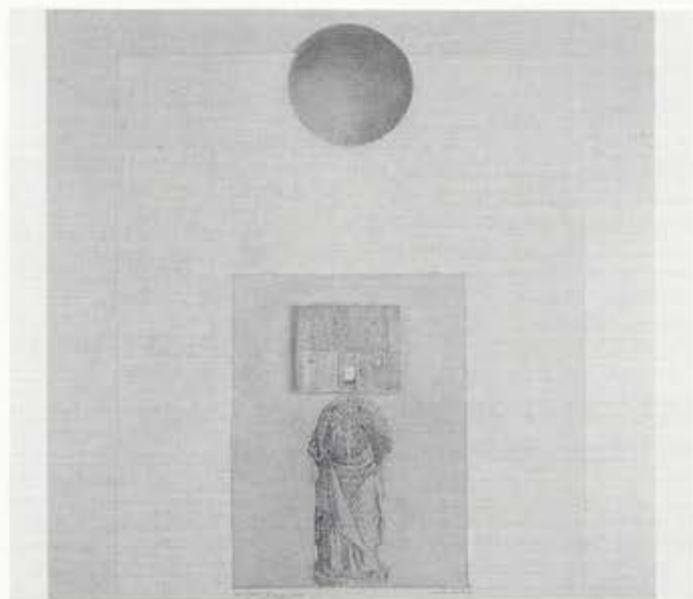
REGGIO CALABRIA: RIAPRE IL CILEA

Il grande teatro torna finalmente a Reggio Calabria. Dopo anni di emarginazione dai circuiti (tranne sporadiche rassegne invernali dovute all'intraprendenza di privati, ed altre estive realizzate in provincia), Reggio si riappropria dello spazio che un tempo era tradizionalmente destinato agli eventi culturali: quel teatro Francesco Cilea che da trent'anni non ospitava più una stagione di prosa e che, invece, dal '95 presenta una rassegna teatrale di tutto rispetto. Dallo scorso anno, infatti, l'Amministrazione Comunale, rientrata in possesso dell'edificio, ha deciso di rispondere alle attese della cittadinanza dando vita ad una nuova stagione di teatro in Calabria: e se lo scorso anno la rassegna è stata degna di nota (ricordiamo, tra l'altro, la presenza della Moriconi con *Vetri rotti* di Miller) quella del '96 è risultata fin dall'inizio di primaria importanza. A renderla tale è stata la rappresentazione, come spettacolo inaugurale, de *L'isola degli schiavi* di Marivaux, nell'allestimento di Strehler. Con quest'opera la compagnia del Piccolo Teatro è tornata dopo decenni sul palcoscenico del Cilea: decenni di astinenza dalla prosa per il pubblico reggino. È stato sicuramente piacevole notare un grande afflusso di persone, specie di giovani, che hanno partecipato con interesse anche all'incontro con gli attori seguito alle rappresentazioni.

Importanti anche gli altri spettacoli inseriti in un cartellone che ha offerto un'abile alternanza di testi classici, drammatici, comici e commedie musicali: *L'albergo del libero scambio* di Feydeau secondo Missiroli: la versione in prosa del *Cyrano de Bergerac* offerta da Pino Micòl; *Buonanotte Bettina*, con Maurizio Micheli; *Non è vero, ma ci credo* di Peppino De Filippo, con la regia e l'interpretazione del figlio Luigi; i 4 atti unici di *Bobbi sa tutto*, che segnano il ritorno di Loretta Goggi, affiancata da Johnny Dorelli. E poi, ancora, la presenza di Alida Valli, interprete, insieme a Giustino Durano e Sebastiano Lo Monaco, di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello nell'allestimento di Patroni Griffi. In chiusura, infine, un omaggio ai grandi classici, con *Edipo Re-Edipo a Colono* di Sofocle, nella traduzione di Dario Del Corno e con la regia di Glauco Mauri.

La speranza è che questo impegno nei confronti del teatro, dimostrato anche in occasione di altre analoghe iniziative (pensiamo al premio teatrale «Città di Reggio» o alla rappresentazione, nell'estate '95, dell'*Agamennone* di Seneca realizzato dall'IDA), possa durare nel tempo, nonostante le residue difficoltà. Paola Abenavoli

CAVALLOTTI: VI PRESENTO L'ARCHIGALLO E IL SUO TEATRO



L'Archigallo: cos'è? E' il tema fisso di una serie di «variazioni grafiche» cui lavora da mesi Vannetta Cavallotti, pittrice e scultrice nota ai nostri lettori per le sue copertine di *Hystrio*, e nipote di Lucio Ridenti, il cui ricordo è legato a *Il Dramma*. *L'Archigallo* ha una storia, Vannetta ce la racconta.

Fu l'estate scorsa, dal banco di un antiquario di Ostuni: fra antiche stampe di fiori, animali ed anatomie, *L'Archigallo* mi chiamò. Non più grande di una ventina di centimetri, quel foglio ingiallito si esprimeva attraverso simboli che mi appartenevano.

Appariva una figura dechirichiana, acefala, a suo modo metafisica. Al centro del suo petto l'ignoto incisore aveva immaginato un teatrino, animato da una scena ch'era la solita, arcaica scena del teatro di sempre. La scena, forse, che ognuno di noi si porta dentro. Ai due lati, a destra e a sinistra, due personaggi di profilo: spettatori? numi tutelari?

Questioni che mi incuriosivano: *L'Archigallo* (così la figura, tavola 3 di un ignoto libro) doveva diventare mio. Ed io dovevo a modo mio «completarlo», attribuirgli un aspetto più umano. Per associazione, allora, mi ricordai del *Piccolo Jeanne*: un sogno che poi non era un sogno, ma un motivo aggiunto del Teatro Sociale della città in cui abito, Bergamo.

Il *Piccolo Jeanne* (errore voluto del femminile-maschile: anche per questo un sogno) non era altro che un riquadro di legno posto a chiudere il palco centrale alla vista di chi guarda dalla platea. Avendo avuto la funzione di mascherare la macchina da proiezione all'epoca in cui il teatro era stato trasformato in cinematografo, al pannello erano stati praticati tre fori in alto e uno in basso; in modo tale che a me era accaduto di scorgervi chiaramente il volto di un bambino. Il *Piccolo Jeanne* per l'appunto.

Più lo guardavo, e più la bocca e gli occhi da me immaginati davano segno di muoversi: certamente a causa delle ombre nel teatro, ma anche dei suoi sentimenti (o dei miei?).

Dunque mi decisi, e posai sulle spalle dell'*Archigallo* la piccola testa di quel bimbo che, inventato o no, era pur sempre un dono umano. E allora anche il mio *Archigallo* cominciò ad esistere. Vannetta Cavallotti



MARIO TUTI: MONOLOGO AL DI FUORI DAL MONDO

GABRIELE BENUCCI

Per Mario Tuti - recluso «fine-pena-mai» della sezione speciale del carcere di Voghera, vincitore del concorso letterario «Racconta la fine del mondo» indetto dal quotidiano *Avvenire* e autore di testi per la scena - il teatro rappresenta l'unico luogo fisico e mentale in cui, come lui stesso sottolinea fortemente, «rivendicare uno spazio di libertà nel carcere e dal carcere, dove mettere in gioco se stessi o il proprio demone, sfuggendo ai troppi facili sentimentalismi - ricatti forse - della messa in scena del carcere e dei carcerati. Un'arte ed una liberazione, conseguite allora non nella catarsi, ma nel sapere l'inganno».

Una presa di posizione intransigente, quella di Tuti, nei confronti della troppo spesso strumentalizzata «creazione artistica carceraria», come intransigenti sono state tutte le sue scelte di un tempo, con il fardello di conseguenze che da vent'anni a questa parte esse hanno comportato per lui. Proprio per trovare un'alternativa allo schiacciamento tra la consapevolezza dell'ormai evanescente esistenza di un mondo esterno e la realtà carceraria di tutti i giorni, l'idea di fondare nel 1988 *Teatro/Carcere*: «un gruppo», dice lo stesso Tuti, «che costituisce l'unica iniziativa autonoma di animazione teatrale nel circuito delle carceri speciali e di punizione. Una maniera - e una necessità di provare a riprendere la parola, ascoltare ed ascoltare e poi raccontare, dopo gli anni di segregazione e di isolamento. Raccontare di noi, della galera, della violenza e della pena, ma anche dei nostri

sogni e ricordi, delle nostre speranze e delle nostre follie, delle nostre illusioni di libertà. Da trasformare in spettacoli, canzoni, progetti, poster, ballate, radiodrammi, giornali murali, marionette, articoli sulla stampa locale e sulle riviste di teatro, interventi nei convegni. Una via di scampo tra l'infamia e il nulla, e una scena irrisolta, ribelle, l'alternativa restando solo il silenzio e la condanna».

Un impegno, quello di *Teatro/Carcere*, che ha portato Tuti ed i gruppi che di volta in volta si sono formati intorno a lui nei diversi carceri in cui è stato trasferito, a stabilire contatti con le diverse realtà dell'esterno operanti in campo teatrale. E proprio riguardo a questo Tuti si lascia andare all'unica considerazione fatta a titolo personale e non a nome di *Teatro/Carcere*. «La cosa più importante rispetto a questo, - osserva - è stata l'occasione che il teatro mi ha offerto di costituire amicizie con tante persone, rompendo così i limiti del carcere e dello stesso "personaggio" Tuti. Ci sono i ragazzi conosciuti a Livorno in occasione di *Assassinio speranza delle donne*, Attisani, e poi lo stesso Oliviero del Sermig di Torino, Nattino e Lorenza del Mago Povero; e poi Stefano di Riflessi, e ancora veramente tanti, professori, studenti, ecc...».

D'altro canto, in otto anni di attività, *Teatro/Carcere* è riuscito a realizzare altrettanti spettacoli: da *Amore sbarrato* - in collaborazione con il gruppo Alfieri/Mago Povero -, a *Il maratoneta* - invitato al festival AstiTeatro - da *Punto di fuga* - segnalato al Premio Scenario - a

Assassinio speranza delle donne - per il Festival di Santarcangelo, ma il cui video non è stato mai realizzato per intervento della censura ministeriale, fino ai più recenti *Il sortilegio della farfalla* da Garcia Lorca e *Voce senza risposta* da Cocteau. Solo qualche mese fa, infine, la regia di Tuti per uno spettacolo, andato in scena nel carcere di Voghera, dal titolo *Provocatio ad Populum*. «Ancora una volta un tentativo di raccontarsi», dice Tuti, «nella speranza di ricostruire una vita ed un'esistenza e di recuperare un mondo sempre più estraneo. Nel far questo si incontrano nello spettacolo tutto un repertorio di oggetti: una barchetta di fiammiferi, un ritratto, un libro, la chitarra. Su ciascuno di questi oggetti è rimasto un ricordo, un sentimento, una felicità, un dolore, un feticcio, una preghiera... Sono le voci di dentro, che le parole forse non sanno più dire. E infatti gli attori/detenuti quasi non si ascoltano più, e nemmeno si rispondono: recitano tutti un proprio monologo, che con quello degli altri si incontra solo per frammenti, riflessi, scorci. Come la vita vista da qui».

TEATRO CARCERE DI PRIMAVERA

Gli ultimi giorni di marzo hanno visto fiorire, a Milano, varie iniziative legate ad esperienze teatrali con i detenuti. Dal 21 al 23 si è tenuto il convegno «La cultura del teatro in carcere» promosso da Ticvin Società Teatro, Società Umanitaria, Centro Teatro e Carcere Volterra e dalla Direzione della Casa Circondariale San Vittore di Milano, sotto il patrocinio di Regione, Provincia e Comune del capoluogo lombardo. Nel corso dei tre giorni di lavoro, coordinati da Claudio Meldolesi, si sono alternate tavole rotonde, presentazioni di libri e video sul tema, la stesura di un documento sul Teatro Carcere da presentare al 2° Convegno europeo che si terrà a Manchester in aprile, e l'allestimento di *Esercizio Genet* due studi di Ticvin La nave dei Falli sull'opera del drammaturgo francese.

Sempre a Milano, al Teatro Greco, il Laboratorio teatrale «Collettivo verde» del Carcere di Voghera ha presentato *Il Maratoneta II*, mentre l'Associazione Aida ha messo in scena con i ragazzi dell'Istituto Penale per Minorenni «C. Beccaria» alcune scene tratte da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

SI RIDE A UDINE - Ecco gli spettacoli inseriti nella rassegna *Contatto Comico* organizzata dal Centro

Servizi e Spettacoli di Udine: La scommessa con Jannacci e gli allievi della scuola di cabaret *Bolgia umana*, il Teatro dell'Archivolta con un testo di Stefano Benni, *La cavatina di Figaro* del Teatro Ingenuo, *I corti* di Aldo, Giovanni e Giacomo e la Cooperativa Teatro Canzone in *Che fine ha fatto Shirley Temple?*.

PIÙ MUSICA, MENO TV - Dopo la presa di posizione dei critici di teatro e dopo la costituzione della Consulta dei critici che riunisce critici di teatro, musica, danza, cinema e televisione, anche musicisti e compositori insorgono contro la televisione (e quale televisione!) che spadroneggia sulle pagine dei giornali. In un appello sottoscritto da 150 firmatari tra cui Abbado, Accardo, Berio, Morricone e Ughi chiedono che la stampa dia più spazio alla musica, oggi solo il 5 per cento dello spazio disponibile contro il 55 per cento occupato dalla televisione.

I POETI IN SCENA - «Tutta la poesia è teatro», frase di Leo De Berardinis, era il motto della rassegna organizzata da Giacomo Martini, direttore della rivista *I quaderni del battello ebbro*. In scena al Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna gli artisti della parola, i consueti abitatori dei «luoghi della mente»: il teatro e la poesia.

GIAMMUSSO ALL'ITI - Maurizio Giammusso, giornalista, scrittore e critico teatrale, è il nuovo presidente dell'Iti, Istituto internazionale del teatro affiliato all'Unesco. Giammusso eletto dall'assemblea dell'Iti, prende il posto del dimissionario Renzo Tian. Il Centro italiano dell'Istituto è la sezione italiana dell'Institut international du theatre, con sede a Parigi (cui aderiscono attualmente 72 nazioni) che è stato fondato nel 1948 allo scopo di promuovere gli scambi artistici e culturali internazionali.

BARBA IN CALABRIA - Dal 9 al 16 giugno si terrà a Scilla un seminario organizzato dall'«Università del Teatro Eurasiano» diretta da Eugenio Barba dal titolo *Solitudine, Tecnica, Drammaturgia e Rivolta* aperto a registi, attori e studiosi del teatro. Il corso verrà condotto da docenti universitari e da esponenti dell'Odin Teatret. Contemporaneamente e fino al 22 giugno la rassegna *Riti, Cerimonie e Spettacoli*. Ulteriori informazioni al numero 0965-626569.

La fotografia che illustra l'articolo su Tuti e il teatro viene dal libro «Giotto Carcere Teatro» di Pierangela Allegro, edito da Edidonejo (1995). La pubblicazione tratta del progetto di teatro e carcere medAzioni/Azioni meditate: laboratori, creazioni video e spettacoli teatrali realizzati da Tam Teatromusica e da alcuni detenuti del Carcere Due Palazzi di Padova.



LOMBARDIA FESTIVAL 2

Giunto alla seconda edizione, il *Lombardia festival* organizzato dal 30 gennaio al 9 febbraio a Cinisello Balsamo dall'associazione *Pielle*, con il sostegno degli enti locali e di alcuni sponsor, si può, già considerare «adulto». Non solo perché i due direttori artistici, i fratelli Luigi e Carmelo Pistillo possono vantare la buona affluenza di pubblico e il forte interessamento della stampa nazionale, ma soprattutto perché l'iniziativa ha dimostrato di avere un'identità e di poter conciliare differenti obiettivi: rivitalizzare l'interland milanese ambientandovi, con una scelta di ordine strategico-culturale, il festival; costituire un luogo di incontro tra arti diverse, con il pretesto di un tema comune (la chimera); conquistare un nuovo pubblico ad argomenti - la poesia, il teatro, la musica d'autore - considerati spesso appannaggio di pochi. Il compromesso può dirsi riuscito, con il risultato positivo di aver raggiunto e portato a teatro fasce di pubblico anche molto diverse. A questo scopo, l'organizzazione ha puntato soprattutto sulla musica.

Al convegno di apertura *E ancor vi chiamo vi chiamo Chimera*, con Fernanda Pivano, Giancarlo Majorino, Tomaso Kemeny e Luigi Pistillo, hanno fatto seguito i concerti di Daniele Silvestri, Vinicio Capossela e Biagio Antonacci, protagonisti del ricambio generazionale della nostra musica d'autore. Capossela ha eseguito il suo repertorio, raffinata contaminazione di ritmi jazz e sudamericani su cui riversa testi dolcemente malinconici e sofisticati. Silvestri e Antonacci hanno dato vita a serate «fuori programma»: il primo producendosi in un divertente «duello» con Rocco Papaleo, attore e prossimo a licenziare a sua volta un disco; il secondo alternando le canzoni, da solo alla tastiera o alla chitarra, con un fitto dialogo con il pubblico. E' incoraggiante, per il successo e il prosieguo del festival, che gli ospiti

abbiano colto l'occasione per improvvisare situazioni di spettacolo non abituali, in cui provare approcci diversi con i propri spettatori.

Fedele alla linea della fusione e complicità tra le arti, l'unico spettacolo teatrale di questo festival, *Penultimi sogni di secolo*, di Antonio Porta e Carmelo Pistillo, ricapitola il Novecento italiano attraverso la poesia. Il percorso si snoda in dieci quadri, che compongono, senza seguire un criterio cronologico, ma obbedendo a una sorta di cronologia dell'anima, un'arbitraria e stimolante antologia della poesia di questo secolo, in cui storia e letteratura si rispecchiano. Ne esce un quadro mosso, ma rappresentativo, animato dall'interpretazione di Luigi Pistillo e accompagnato da una varia ed efficace colonna sonora. *Pier Giorgio Nosari*

MASCHERE IN MOSTRA - Chiude il 12 maggio la mostra *Maschere e Mascheranti - I Sartori tra Arte e Teatro*. Promossa dall'Assessorato alla Cultura di Padova e dal Centro Maschere fondato da Donato Sartori, e ospitata nel Palazzo della Regione di Padova la mostra è articolata in una sezione dedicata a antropologia e etnologia e in un secondo corpus riguardante il teatro.



TEATRANDO '95 - Si è conclusa il 1 dicembre 1995, con un allestimento della Compagnia ospite «Teatro degli Ottantasei», la rassegna «Il Teatrando '95», in collaborazione con il Comune di Verona e la Uilt. Al Cinema Teatro Nuovo di San Michele si sono succedute, con buon afflusso di pubblico, le Compagnie «Malocchi e Profumi» di Forlì, «Nuovo Palcoscenico» di Casale Monferrato, la «Stabile Monzese» (MI) e «Le contrade di Pescantina» di Verona.

PIRANDELLO DISEREDÒ LA FIGLIA - Che i conflitti tra genitori e figli siano inevitabili ce lo confermano gli psicanalisti; ciò che fa notizia è che anche i «grandi», coloro che esprimono la saggezza dell'umanità, non ne sono esclusi. E' il caso di Pirandello e della figlia Lia. Nel 1926, dieci anni prima della morte, lo scrittore agrigentino stilò il suo testamento materiale nel quale stabiliva che una metà del patrimonio fosse ripartita equamente tra i tre figli: Stefano, Fausto e Lia. La parte rimanente fu pure divisa in tre parti uguali, ma con Stefano e Fausto a beneficiarne fu Marta Abba. Perché non Lia? «Per punizione», scrisse Pirandello. A quanto pare la figlia lo accusava di preferirle, anche dal punto di vista economico. L'attrice. Effettivamente Pirandello aveva definito la Abba «la mia figlia d'elezione, che volle col suo nobile purissimo affetto confortare questi ultimi giorni della mia vita ramminga». Se la gelosia di Lia fosse a torto o a ragione non si sa, certo è che lo scrittore volle anche che i diritti d'autore derivanti dalle rappresentazioni di alcune sue opere fossero devoluti alla Abba.



CONVEGNO SUL TEATRO DEL '900

Viaggio nel teatro attraverso le rivoluzioni del Novecento era il titolo del convegno organizzato a febbraio negli spazi della Comuna Baires Agorà Club a Milano. Partendo dall'analisi dei movimenti artistici che hanno plasmato la cultura attuale si è proseguito con un confronto tra il pensiero di tre «rivoluzionari» del teatro di questo secolo: Artaud, Beckett e Craig. La parte conclusiva è stata dedicata al ruolo del teatro nel cammino di consapevolezza dell'uomo. In programma anche delle lezioni sul linguaggio del corpo e sul ritmo tenute da Francesca Bonelli e Shinobu Kikuchi e gli spettacoli *Gilda* di Renzo Casali e *Ombretta De Biase e Rose, Pupazzi e vi(n)coli gai* di Renzo Casali. La Comuna Baires è un centro di ricerca e produzione indipendente nel campo del teatro, del cinema e della scrittura - con la pubblicazione di testi inediti a cura di «Editori della peste» -. Fondata nel '69 da Renzo Casali ha inoltre costituito al suo interno un centro di formazione basato sul metodo di Stanislavskij.

LA CINA È LONTANA

Gentile Direttore, solo poche righe a conferma di quanto scritto da Ugo Ronfani su un quotidiano milanese, nel suo articolo *La lontanissima Cina a Milano*. Ronfani lamentava il «relativo disinteresse» con il quale è stata accolta da parte dei teatranti la mostra Teatro cinese - architetture costumi scenografie, tenutasi alla Triennale. Tutti regolarmente invitati, grandi assenti sono stati Regione, Comune e, appunto, gente di teatro. L'unico a venire è stato Dario Fo, che ha giustamente rilevato come oggi un attore occidentale non possa ignorare ciò che caratterizza la recitazione di un attore cinese. Nelle pubblicazioni dell'anno del tanto sbandierato «vecchio e nuovo (?)» Bertold Brecht, nessuno ha fatto cenno all'interesse che questo autore ebbe per gli attori cinesi e per il loro modo di recitare. In mostra tutto questo era spiegato e si parlava di Stanislavskij e di Brecht, e della recitazione dell'attore classico cinese. Ma, evidentemente, in molti pensano di saperne già troppo e nessuna curiosità li smuove. Brutto sintomo. Tanto, si sa, la Cina è lontana. Non siamo solo provinciali, scrive Ronfani, che sarebbe il meno: siamo mummificati. Ognuno è chiuso nel suo guscio, e nelle sue sovvenzioni si può aggiungere. Quanto alla lontananza di un paese e di una cultura, è squisitamente un fatto dentro di noi. Rosanna Pilone, curatrice della mostra Teatro cinese architetture scenografie.



OTTANT'ANNI DI POESIA - Festa di compleanno alla Pergola di Firenze per il critico e studioso Paolo Emilio Poesio. Nato il 27 dicembre del 1915, critico teatrale de *Il Nuovo Corriere* e poi della *Nazione*, Poesio, negli anni '40, ha anche insegnato recitazione nella scuola di via Laura fondata da Luigi Rasi e al Teatro Studio del Metastasio di Prato, ed è stato direttore del Teatro regionale toscano. Ha dedicato due libri alle figure di Jean Louis Barrault e di Maurizio Scaparro.



ALLA BOCCONI STUDIANO IL CASO ACCADEMIA PERDUTA

Accademia Perduta è una cooperativa di produzione, promozione e programmazione teatrale fondata a Ravenna nel 1982. Dall'85 inizia ad occuparsi di programmazione delle rassegne di teatro ragazzi in diversi Comuni delle province di Ravenna e Forlì. Attualmente sono sedici i teatri coinvolti nel circuito. La Scuola di Direzione Aziendale della Bocconi ha pubblicato uno studio redatto da Silvio Bagdadli sull'esperienza di Accademia.

Tecnicamente la rete ha potuto consolidarsi grazie a un triplice meccanismo di convenzioni: tra Accademia e i Comuni per la definizione del numero di recite, prezzo di biglietti e abbonamenti, suddivisione dei costi; tra i Comuni e la Provincia di Ravenna, che sostiene il progetto con contributi economici, per la diffusione della cultura teatrale tra i giovani; tra Accademia e la Provincia di Ravenna per la consulenza artistica, la redazione dei cartelloni, e la produzione di spettacoli. In termini di benefici economici si è constatata una minor incidenza di costi fissi ripartiti su base più ampia, grazie al generarsi di economie di scala e allo sfruttamento dell'esperienza. Si è trattato di una contrazione nei costi in termini assoluti, oppure di un aumento della quantità, qualità e diversificazione dei servizi offerti a fronte di aumenti di costi meno che proporzionali. Esaurienti tabelle confermano le conclusioni. L'intervento della Provincia (dal 1989) ha stimolato la circolazione di informazioni tra i teatri e momenti comuni di confronto avallati da una filosofia unitaria del finanziamento, che è devoluto al sistema nel suo complesso e non ai singoli Comuni, benché poi praticamente ripartito tra gli stessi. In relazione al caso Accademia il giudizio di merito è pertanto positivo; tuttavia vanno rammentati anche i rischi che un circuito complesso può comportare: disattenzione per spettacoli di compagnie emergenti che non forniscono alcuna garanzia commerciale, costi di gestione di eventuali conflitti artistici tra Comune e ente che gestisce la rete, che a sua volta potrebbe essere tentato di barattare la stabilizzazione contro l'innovazione a scapito della qualità. A. C.

SOLERI, BUSTRIC E GODOT - Recla l'impronta di Soleri e Bustric il Godot allestito in collaborazione con il Transteatro con la regia di Massimo Puliani e l'interpretazione di Marco Florio, Sandro Fabiani, Fausto Caroli, Michele Giannasi e Fabrizio Bertolucci che firma anche la scena. Musiche dal vivo di Stefano Vagnini.

L'ARCHIVOLTO CELEBRA MONTALE - Per ricordare il centenario della nascita di Montale il Teatro dell'Archivolto ha messo in scena *Le farfalle di Montale* di Ernesto

Franco, dall'opera in prosa dello scrittore genovese *Farfalla di Dinard*. Diretto a un pubblico di studenti, lo spettacolo era interpretato da Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzza, regia di Giorgio Gallione.

PERHAPS... IL RAZZISMO - All'Aut-Aut di Roma *Perhaps*, testo e regia di Lilli Maria Trizio. Un'opera sul razzismo e sulla difficile convivenza tra culture diverse; la tragedia di Macbeth, sullo sfondo, sottolinea la «distorsione del potere».



MANFREDI AL FESTIVAL DEL TEATRO PATOLOGICO - Ne *Il teatro è malato*, spettacolo che ha inaugurato il Festival del Teatro Patologico nel Parco di Villa Maraini a Roma, Nino Manfredi è stato affiancato sulla scena da giovani schizofrenici e cerebrolesi che hanno recitato con lui. Tra gli attori Sergio Castellitto e Dario D'Ambrosi, anche regista.

TEATRO DEI GIOVANI - Il Tam Teatromusica di Padova è uno dei cinque centri teatrali promotori del progetto europeo Teatro dei giovani sostenuto dalla Cee. I laboratori, iniziati a gennaio, produrranno uno spettacolo e un video che verranno presentati a Utrecht in Olanda. Hanno aderito 60 ragazzi di Padova e provincia.

ALLA RICERCA DI EXCALIBUR - E' andato in scena, al Teatro Sperimentale di Trento, *Merlino e la spada nella roccia* di Roberto Piumini con la regia di Bruno Stori. Le avventure di Merlino, Artù e Ginevra alla ricerca di Excalibur, la spada meravigliosa.

BRICIOLE DI FEBBRAIO - Ecco qual è stato il programma di febbraio del Teatro delle Briciole di Parma. *Sheherazade*, Teatro del Buratto; *Metropolis*, Quelli di Grock; *Il ritorno è un addio alla fanciullezza - Vita e canti di Dino Campana* di Oreste Braghieri; *Il faro*, I Ragazzi della Ghiaccia; *Biancaneve, Nèrnanotte, Giallalluna, Brunaterra, Giallo Mare Minimal Teatro; Pigiami*, Teatro dell'Angolo; *L'air de l'eau*, Tam Teatromusica; delle Briciole *La casa dei giardini interni*

di Tonino Guerra e *La gazza ladra* di Giampiero Pizzol.

PROSA CENERENTOLA A SPOLETO - Per far largo alla musica il prossimo Festival dei due Mondi, a Spoleto dal 26 giugno al 14 luglio, presenterà una volta di più una ridotta sezione di prosa. In cartellone: *Gli Uccelli* di Aristofane, allestimento di Gabriele Vacis, musiche della Banda Osiris e Paolo Pizzimenti; *Klatwa* di Wyspiansky, regia di Piotr Tomaszuk; *Romolo il grande* di Dürrenmatt.

IL FUTURO DEL TEATRO? - Deludenti i risultati di un'inchiesta sul teatro svolta tra i giovanissimi. Così



SILENZIO, SI LEGGE - Presso la sede degli Amici della Scala, in collaborazione con il Banco Ambrosiano Veneto, è stato presentato il libro *L'arte del silenzio - La danza La poesia L'immagine* di Maria Cumani e Salvatore Quasimodo. Sono intervenuti: Gilberto Finzi, Delfina Provenzali, Giovanni Raboni e Alessandro Quasimodo.

BUON COMPLEANNO DARIO - Grande festa il 26 marzo al Teatro Lirico di Milano per i settant'anni di Dario Fo. Al termine di *Bonifacio III*, tratto da *Mistero buffo*, Franca Rame ha dato il via alle sorprese. Mentre una gigantesca torta sormontata dalla maschera di Arlecchino (creata per Fo da Amleto Sartori) avanzava sorretta da due clown dal fondo della platea, veniva srotolato uno striscione con la scritta «Tanti auguri Dario Fo» e dal soffitto piovevano migliaia di bigliettini, ognuno con il titolo di uno spettacolo di Fo. I duemila spettatori stipati in sala hanno festeggiato con affetto l'artista che, nonostante la recente malattia, ha in cantiere molti progetti: un libro autobiografico sull'infanzia e alcuni atti unici che spera di realizzare. Moltissimi i telegrammi di auguri e i regali giunti a Fo da colleghi del mondo dello spettacolo o da ammiratori.

FESTIVAL DI AUTORI ITALIANI - Il Collettivo Acca di Pagani (Sa) ha presentato la sesta edizione del Festival *Le Corti*, biennale del teatro di autori italiani viventi. In scena opere di Valeria Moretti, Francesco Silvestri e Gino D'Arigo.

QUANTE STORIE AD AVEZZANO - Proprio così si chiama la nutrita rassegna di attività organizzate dalla Coop. Lanciavichio di Avezzano che comprende una serie di spettacoli e laboratori per ragazzi delle scuole di base e per i loro insegnanti, delle iniziative volte alla valorizzazione del territorio e l'assegnazione di un premio letterario da parte di una giuria composta da studenti.

la Civica Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi» di Milano in collaborazione con CRT, Teatriditalia, Teatro Franco Parenti e altri ha deciso di organizzare un ciclo di incontri con Gabriele Salvatores, *Lesitaliens*, Stefano Benni, Giorgio Barberio Corsetti.

UOMINI DI FINE MILLENNIO - S'intitola così l'ultimo testo di Letizia Catarraso andato in scena al Teatro Ridotto Eventi di Catania. Una galleria di personaggi-limite ispirati all'autrice dalle cronache dei giornali.



CHIAMBRETTI TAGLIA FO - Era molto attesa la presenza di Dario Fo alla puntata milanese del *Laureato bis*, ma sdegnato di vedere tagliato il proprio intervento dal Pierino televisivo, l'attore ha abbandonato il Teatro Franco Parenti, dove si stava registrando la trasmissione. Al suo posto è arrivato Emilio Fede.

LA SCURE DEL RISPARMIO SI ABATTE ANCHE SUI CUT

GIOVANNI CALENDOLI

La scure del risparmio, come si sa, si è abbattuta sul teatro in generale, ma con maggiore crudeltà sui Centri teatrali universitari, bloccandone in molti casi l'attività.

Per motivi economici il Teatro di Rifredi, diretto da Angelo Savelli, è stato costretto ad accantonare il progetto già positivamente avviato di creare a Firenze un punto di incontro annuale dei Centri teatrali universitari italiani e stranieri, che avrebbe consentito un utile confronto di iniziative e di risultati. Il Centro universitario di sperimentazione teatrale di Urbino ha dovuto rinunciare a bandire per quest'anno il concorso di «Drammaturgia infinita», già arrivato con successo alla quarta edizione.

Il Centro universitario teatrale di Bari, attivissimo anche con una propria rivista in anni non lontani, ormai risulta addirittura sconosciuto al portale... e così via. Considerata questa situazione, che si avvia a rasentare in alcune sedi lo sfascio, è necessario ricordare ai competenti organi politici, universitari e amministrativi che è un interesse comune in egual misura al mondo universitario e al mondo teatrale garantire una stabilità e una continuità ai Centri, perché una loro esistenza produttiva è essenziale per il progresso didattico e scientifico degli insegnamenti teatrali negli Atenei italiani.

Queste associazioni di studenti appassionati allo spettacolo sono sorte con spontaneità disordinata nelle forme più varie, ma provocate sempre dall'esigenza fondamentale di organizzare uno spazio di sperimentazione pratica destinato ad integrare l'insegnamento teorico delle discipline teatrali ed a stabilire una collaborazione attiva fra i docenti e gli studenti per un continuo arricchimento ed una efficace trasmissione del sapere.

Nell'Università (profondamente rinnovata) dell'avvenire questa funzione dovrà certamente essere assolta da un'apposita struttura affiancata alle cattedre; ma un'appropriata definizione normativa e operativa di tale struttura, che è inutile tentare di elaborare per via astratta, non può essere ottenuta se non attraverso un'analisi e una comparazione critica delle attività svolte



dai vari Centri in un ragionevole arco di tempo.

Deprimere o addirittura distruggere i Centri significa dunque rinviare sine die le prospettive di sviluppo di un settore delimitato, ma molto importante della cultura universitaria (e non soltanto universitaria), nel quale l'Italia rimane purtroppo in una posizione arretrata rispetto ad altri Paesi.

Sappiamo che a tal proposito il Coordinamento nazionale del Teatro universitario ha fatto pervenire un accorato appello al Sottosegretario di Stato responsabile del Dipartimento dello Spettacolo; ma sarebbe opportuno che di tale appello prendesse diretta conoscenza anche il Ministro dell'Università, non meno interessato al suo contenuto per i motivi anzidetti.



GASSMAN TESTIMONIAL - Per la promozione di Specchio, il nuovo settimanale della Stampa, Vittorio Gassman che dai tempi lontani di Carosello non prestava il suo volto alla pubblicità, ha accettato di fare da testimonial in tv in uno spot creato dalla Armando Testa.

IL TEATRO SI FA SPOT - Anche il teatro si auto-promuove agli spot televisivi, complice uno sponsor del calibro della Telecom - ma gli attori che vi compaiono hanno prestato la loro immagine gratuitamente -. Responsabili dell'iniziativa promozionale il Dipartimento dello Spettacolo d'intesa con il Dipar-

ROMAGNA E IMMIGRATI - A fine dicembre si è svolta a Ravenna la terza edizione di «Le vie dei canti», ciclo di incontri e spettacoli dedicato a scrittori e teatranti romagnoli e alla produzione artistica delle comunità immigrate più rappresentate in città.

LA SOFFITTA IN PERICOLO

Bologna riconquistava nel febbraio '95 l'Arena del Sole inaugurata con i fasti che merita: ma quasi a distanza di un anno ecco che chiude, per chissà quale perversa legge di compensazione, lo spazio utilizzato dalla Soffitta. Centro di Promozione Teatrale diretto da Lamberto Trezzini e situato nella stessa sede ove si svolgevano le attività didattiche del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università. Le ragioni non sono banali, si tratta di una decisione determinata dalla necessità di verificare la sicurezza dell'edificio, sottoposto ad accertamenti di statica. Ciononostante il composito programma di danza, musica, cinema e teatro ha trovato collocazioni alternative in città. Relativamente al teatro questi i percorsi seguiti: *Opere prime* in collaborazione con Associazione Scenario per un approccio al teatro dell'ultima generazione. *Il secolo Artaud e Brecht verso l'anno 2000* dedicato ai due maestri del Novecento. *Teatro e carcere*, *Teatri dell'emergenza* per dare una voce agli artisti «apolidi» e *Metrodora*, visitazione degli sconfinamenti tra linguaggi artistici. Il programma teatrale che, oltre a spettacoli, comprende incontri, giornate di studio, rassegne di video e film, convegni e mostre ha ottenuto ospitalità nei seguenti spazi di Bologna: Arena del Sole, Cinema Lumière, Teatro San Leonardo, Teatro Reon, Teatro San Martino, Teatro delle Moline e nell'Aula Absidale e nell'Aula Bigari dell'Università. Se quest'anno le attività si sono comunque potute svolgere, per la prossima stagione la soluzione di appoggiarsi a più teatri è sì praticabile ma inesorabilmente si esaurisce il carattere di teatro dell'università proprio della Soffitta. Le proposte pertanto rischierebbero di non essere più riconoscibili. Un compromesso accettabile: allestire una sala riservata ai progetti senza uso di palcoscenico - agibilità e sicurezza permettendo - e trasferire in teatri solo le iniziative maggiori. Anna Cera-volo

timento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio.

UN SACCO DI INDIZI - «Indizi 1996» è la rassegna organizzata questa stagione dal Teatro di Sacco di Perugia. Accanto ad attori come Danilo Manfredini e Angela Malfitano - sono presenti alcuni «Teatri invisibili», compagnie non riconosciute dallo Stato che, in questo periodo, cercano di intervenire ai dibattiti sulla proposte di legge quadro sul teatro.

LA DANZA DELLA MITTELEUROPA - Andata in scena a Bologna a Teatri di Vita una versione gestuale di *Woyzeck* di Josef Nadj, ungherese di Serbia con radici a Parigi. Avvalendosi di scenografie complesse e con un occhio fermo alle arti marziali, Nadj si è imposto come uno dei coreografi più originali. L'estate scorsa si era potuto vedere la sua *Anatomie du fauve* a Rovereto.

LA SIRENETTA A TORINO - Il testo di Marguerite Yourcenar tratto dalla celebre fiaba di Andersen è stato rappresentato dalla Compagnia Franco Lupi di Torino. La regia, sempre di Lupi, ha voluto esprimere l'incomunicabilità tra l'Uomo e la Natura.

LITUANIA A BOLOGNA - A febbraio si è svolta una manifestazione dedicata al piccolo paese baltico. Fra i maggiori appuntamenti, organizzati da Teatri di Vita, quattro mostre fotografiche, il film *Il corridoio* di Bardas, un incontro col presidente lituano Landsbergis e lo spettacolo *Sene 2*, regista il ventisettenne «arrabbiato» di Vilnius, Oskaras Korsunovas.

SPETTACOLO 1995 - Nel primo semestre le attività teatrali e musicali hanno avuto un miglioramento nella frequenza e, quindi, nella spesa. Il teatro di prosa ha visto un lieve aumento dell'offerta (0,3 per cento) e uno più consistente della domanda (6,8 per cento in più di biglietti venduti), ma l'incremento del 10,5 per cento della spesa del pubblico risulta vanificato dall'inflazione.



PRIMA DEL TEATRO

A SAN MINIATO L'EUROPA VA A SCUOLA DI RECITAZIONE

L'idea di trovare un luogo dove, ogni anno, si potessero ritrovare le scuole di teatro italiane e straniere coi loro insegnanti e i loro allievi a confronto su testi e pedagogie diverse è nata proprio dodici anni fa a Pisa. Complici il Teatro Verdi e una macchina amministrativa che ha recepito l'importanza dell'iniziativa dovuta alla intuizione di Roberto Scarpa, che fin dalle origini ne ha tenuto a battesimo la formula e la filosofia che la sostanzia. *Prima del Teatro*, questo il nome dell'iniziativa, nasce nel 1985 come esperienza d'incontro delle scuole teatrali italiane, in un momento in cui - come racconta Scarpa - era sembrato utile ideare un luogo dove le scuole, che in quegli anni si andavano moltiplicando nelle varie città italiane, potessero ritrovarsi. Questo perché i loro problemi erano simili e l'esigenza di un ricambio generazionale e di una pedagogia forte era molto sentita, e inoltre il tema della scuola di teatro in Italia non era stato ancora affrontato in modo nuovo dopo la crisi della pedagogia tradizionale degli anni '60 e '70. *Prima del teatro*, dunque nasce a Pisa, per spostarsi poi a Bagni di Lucca dove, nel 1990, assume un carattere internazionale. Il rapporto con l'Accademia di Roma diventa più stretto, fino a trasformarsi in vera e propria coproduzione, con elaborazione di programmi comuni. L'esperienza della scuola estiva è continuata poi a Montalcino e da tre anni è approdata a San Miniato. Lo scopo della *Scuola europea - Prima del teatro* - racconta ancora Roberto Scarpa - non voleva essere quello di ricreare il modello della «Scuola dei maestri», quanto piuttosto quello di creare una occasione stabile di incontro fra scuole europee che hanno un compito istituzionale di continuità didattica. La collaborazione con la Guildhall di Londra, per esempio, va avanti da otto anni, con la Scuola di teatro di Barcellona da quattro, con la Hochschule der Künste di Berlino da due e con il Gitis di Mosca da quattro; di quest'anno il rapporto con l'Ecole de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Il fine è anche quello di creare fra le scuole un collegamento stabile che continui anche nel corso dell'anno. Qualche dato sull'esperienza recente di *Prima del Teatro*? Nel '95 vi hanno partecipato 138 allievi e 17 docenti di varie nazionalità; si sono svolti sei laboratori per attori, due di drammaturgia, un corso di regia, un convegno di tre giorni e una mostra su Silvio D'Amico. La scelta di approdare a San Miniato, dice Scarpa, è stata fatta perché la scuola deve poter lavorare in un ambiente tranquillo e raccolto con ampi spazi di lavoro; inoltre è nata una collaborazione con l'Istituto del Drama Popolare e la provincia di Pisa che dovrebbe portare in seguito alla convergenza fra le due iniziative *Prima del Teatro* e la *Festa del teatro*.

L'altro protagonista di *Prima del Teatro* è Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia Silvio D'Amico. Musati ci ha detto che il ruolo dell'Accademia è iniziato come un esperimento ma che fin da subito l'Accademia ha capito l'importanza dell'iniziativa, alla quale concorre anche finanziariamente. In quegli anni, spiega Musati, era veramente necessario trovare un luogo dove strutturare organicamente un confronto fra le pedagogie e le tradizioni culturali di diverse regioni europee, di compiere una scelta diversa dagli stage con grandi maestri, più aderente alla realtà attuale, di dar senso a una scuola nazionale di teatro, a una scuola di pensiero teatrale come luogo di nuove energie. La scelta di San Miniato è legata all'esistenza del Festival con cui l'Accademia sta stabilendo rapporti organici. Non è un caso che il Teatro dello Spirito, a cui è legato il senso stesso della fondazione del Drama Popolare, stia diventando sempre più centrale nel teatro italiano contemporaneo; assistiamo a una riscoperta da parte di tutti, giovani e maestri, di un teatro di valori. Il fenomeno è evidente nella nuova drammaturgia dove si assiste a un forte recupero della metafora scenica, vedi la scuola napoletana o un autore come Rocco D'Onghia. Renzia D'Inca



FORMAZIONE A PERUGIA - Il Centro universitario teatrale di Perugia, diretto da Roberto Ruggieri, ha costituito da tempo una propria Scuola d'Arte drammatica, che è stata riconosciuta dal Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio. In quest'anno accademico la Scuola ha dato vita a un corso biennale di qualificazione professionale per attori, riservato a dieci allievi scelti per concorso. La Scuola si avvale, oltre che della collaborazione di artisti ed esperti stranieri, anche di quella di docenti provenienti dall'Accademia nazionale d'Arte drammatica e del Piccolo Teatro di Milano.

MUSICHE PER IL CANTICO - Il Gruppo teatrale «Le Crisalidi» dell'Università cattolica di Roma ha allestito una suggestiva lettura drammatica del *Cantico dei Cantici*, arricchita dalle coreografie di Massimo Ranieri su una colonna sonora tratta dai Canti gregoriani e dai *Carminaburana*. Interprete dello spettacolo è stata Carla Costa, attento regista Ugo Ciarfo, che è anche il direttore del Gruppo.

UN'ELENA ANTICA E NUOVA - Il Gruppo «Dalla filologia al teatro», costituitosi con docenti e studenti nel Dipartimento di Filologia greca e latina della Facoltà di Lettere dell'Università «La Sapienza» di Roma, ha iniziato, con la collaborazione del regista Marco Brogi, i lavori collettivi per una messa in scena della tragedia di Euripide *Elena*. La novità dell'allestimento dovrebbe scaturire principalmente dall'intenzione di conciliare un severo rigore filologico con il rispetto della più avanzata sensibilità teatrale moderna. La tragedia sarà rappresentata in una traduzione appositamente elaborata dal Gruppo.

MITTELFEST '96 - La quinta edizione del *Mittelfest*, dal 20 al 28 luglio a Cividale del Friuli, sarà incentrata sul tema dell'Identità. Durante il

festival, distinto nelle sezioni Musica e Teatro, si potrà assistere alle produzioni di dieci differenti paesi che aderiscono all'Iniziativa Centro-europea. Direttore artistico Giorgio Pressburger.

TEATRINET - Il giovane fotografo e regista romano Ciarretta sta realizzando un cortometraggio, che sarà presentato al Sacher Film Festival di Nanni Moretti, tratto dal lavoro teatrale *Vicolo Cieco* (Sunshine Blvd), in scena al Teatro Vascello per la regia di Vianello nell'ambito del primo esperimento di teatro-in-internet. Autore di *Vicolo Cieco*, pièce che ha per protagonista l'ultimo assassino del millennio e il primo suicida del XXI secolo, è Fabrizio Caleffi, che firma anche la sceneggiatura del film.

BARBERIO CORSETTI REGISTA A RENNES - Giorgio Barberio Corsetti ha firmato la regia e le scene de *Il Castello*, tratto dal romanzo di Kafka, del quale ha curato inoltre la trasposizione drammaturgica. Lo spettacolo, con cast francese, è andato in scena al Théâtre National de Bretagne a Rennes Cedex.

EXIT

SCOMPARSO ENRICO MAZZUOLI - Enrico Mazzuoli, giornalista e critico teatrale di sereno giudizio, ci ha lasciato. Nato a Firenze nel 1917, aveva intrapreso l'attività giornalistica nel dopoguerra scrivendo su *La Patria*. Nel 1954 era quindi passato alla *Nazione* dove aveva lavorato in diversi settori, collaborando anche a *Nazione Sera*.

OTAVIO SPADARO, regista, critico e drammaturgo si è spento a Roma il 29 gennaio. Nato a Catania nel 1922 era stato direttore del Piccolo Teatro di Trieste e del Mercadante. Nato per la sua attività di regista televisivo fu anche segretario dell'IDI (Istituto del Drama Italiano) dal 1960 al 1985.

TEATRO PER GUARIRE NELLE CASE DELLA FOLLIA

Teatro e non semplice spettacolo. Il tentativo di abbandonare l'effimero, di esorcizzare la routine dei palcoscenici ufficiali, incoraggia il teatro ad esplorare territori, se non nuovi, almeno inusuali. E questo forse il senso, il segno di una stanchezza che spinge la «ricerca» verso una riacquisizione di significato e di ruoli in sintonia con la convinzione di un «teatro necessario», non semplice oggetto di svago. In questa prospettiva si possono leggere le sempre più frequenti incursioni dell'espressività teatrale negli ambienti del «disagio sociale»: dalla scuola al carcere, alla psichiatria. Sospesa fra terapia e spettacolo, l'attività del Velemir Teatro di Trieste tenta di coniugare le esigenze di un recupero psico-sociale dei malati mentali con la scommessa di uno spettacolo che si vuole come denuncia dell'emarginazione degli psicotici. Il gruppo, nato nel 1983 sulla scorta degli insegnamenti di Basaglia prima e Scabia poi, ha tentato di sviluppare un metodo di recupero psicofisico dei suoi matti-attori e ha fatto del palcoscenico il luogo deputato per la denuncia delle atrocità e dell'invivibilità dei manicomi. Due estremi questi che caratterizzano l'attività della singolare compagnia diretta da Claudio Misculin e Angela Pianca. Ma è soprattutto con gli anni Novanta che il gruppo trova un'inedita ed originale formula di «produzione teatrale» con la creazione delle Accademie della Follia di Cremona, Rimini e Suzzara. Da questo «decentramento» nasce una serie di esperienze che sfocia in un gruppo di spettacoli ad incastri. La produzione del Velemir si avvale infatti delle diverse esperienze e del «materiale umano» raccolto intorno alle tre Accademia della Follia. Da questo gioco di scambi nascono gli spettacoli *Luride creature*, nel maggio del '94 a Cremona, *Mat-tatoio*, sempre a Cremona nel maggio '95, e *Storia di Augusta*, in scena nell'ottobre '95 a Trieste. Queste tre esperienze si caratterizzano come «urlo» contro la reclusione manicomiale, ma soprattutto mostrano un'innovativa struttura drammaturgica. Il tessuto testuale si avvale sia di autori di professione (il poeta Ramondino, le liriche di Majakovskij) ma soprattutto della scrittura biografica degli «ospiti», eufemismo per definire o meglio non definire i malati mentali. La scrittura insieme ad un processo di training fisico, di «allenamento teatrale» che ha le sue origini nelle lezioni di Mejerchol'd, Grotowski e Barba, rappresentano i due poli metodologici per la costruzione dello spettacolo che al di là del puro effetto estetico, diventa un mezzo per canalizzare le pulsioni distruttive della psicopatia in un'autentica attività creativa. In questo senso lo spettacolo *Mat-tatoio* con l'enorme tritacarne in scena segno di un massacro della mente, rappresenta per l'esterno una denuncia delle atrocità della reclusione mentre per chi quella reclusione è costretto a viverla, il mettere in scena costitui-

sce un mezzo per esorcizzarne gli effetti, trovare un distacco che renda plausibile sopravvivere. Ed è proprio guardando all'effetto che il teatro fa sui pazienti che bisogna leggere l'attività del Velemir. Lo spettacolo rappresenta per così dire una vetrina, prima e dopo c'è la lenta riacquisizione di un ruolo sociale, il tentativo di rompere l'isolamento o la passività a cui sono costretti i malati mentali. In questa prospettiva il teatro sembra dunque abbandonare la sua connotazione, pur nobile, di svago e di divertimento per recuperare una valenza «rituale» che fa del palcoscenico un luogo magico dove poter fare esperienza e mettersi alla prova per crescere, cambiare, dialogare. *Nicola Arrighi*

PAROLE IN TUFO, spettacolo storico del Velemir appositamente rinnovato per il Teatro delle Fondamenta Nuove di Venezia ed il *Sogno di una notte di mezza estate*, tentativo di affrontare un classico, per rileggerlo sotto l'ottica della follia. Due spettacoli e due percorsi che caratterizzano il gruppo di matt-attori di Claudio Misculin. Con *Parole in tufo* il Velemir presenta una sorta di «denuncia» delle crudeltà manicomiali. Costruita su una drammaturgia ad incastri *Parole in tufo* urla il silenzio dei reclusi, denuncia un isolamento ospedaliero più di comodo che terapeutico. Lo spettacolo-choc rimane impresso per la violenza delle situazioni ed è destinato a far riflettere. Col *Sogno di una notte di mezza estate* il Velemir ha tentato la carta dello spettacolo ufficiale. L'allestimento, ben lontano dalla versione definitiva, non manca di alcuni spunti interessanti, ma sostanzialmente ha dato l'impressione di aver bisogno di una forte riscrittura drammaturgica in grado di adattare il *Sogno* al Velemir e non viceversa. Dal manicomio al trionfo dell'amore, nella pièce shakespeariana, due aspetti di una ricerca condotta sotto l'ottica della follia, artistica e non. *N. A.*



«FILIALE» AFRICANA DI RAVENNA TEATRO - Non solo le banche ma anche i teatri, talvolta, aprono «filiali» all'estero. E' il caso di Ravenna Teatro, il giovane stabile locale nato cinque anni orsono e dedicato alla ricerca teatrale intesa come dialogo con il territorio e con le comunità immigrate soprattutto nordafricane. A Guendawaye, nella periferia di Dakar, Marco Martinelli



GIOVANI REGISTI CRESCONO

La Civica Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi» (nella foto) non si dà per vinta. Nonostante stia attraversando - com'è noto - un momento travagliato, ha dato vita, tra altre iniziative, alla rassegna «Pre-visioni», ospite tra gennaio e marzo al Teatro Verdi, al Crt e al Teatro Franco Parenti di Milano. Tre giovani registi neodiplomati hanno avuto la possibilità di mettere in scena in «veri» spazi teatrali tre capisaldi della letteratura drammatica. Cilla Veronica Back ha affrontato lo Strindberg di *Fröken Julie*, Serena Sinigaglia lo shakespeariano *Romeo e Giulietta* e Francesco Micheli *A porte chiuse* di Sartre. Abbiamo voluto sentire come hanno vissuto questa esperienza. Ecco quanto ci hanno detto.

CILLA VERONICA BACK - Ho letto per la prima volta *Fröken Julie* all'inizio della mia adolescenza. Ricordo ancora il violento impatto di quella lettura. Ricordo il fascino e l'avversione per la superba, arrogante Julie: la vergogna e il dolore di vederla soggiogata, denudata. Il gioco dei ruoli, del potere, il disgusto che sfiora la bramosia, l'arrendersi che sfiora il perdersi. La scelta di mettere in scena questa pièce è stata dunque innanzitutto passionale, una scelta carica di orrore e di piacere così come ne sono carichi Jean e Julie. Durante le prove ho cercato di scoprire e far trasparire tutte le sfaccettature dei personaggi. Questo mi ha portato alla scoperta del loro comportamento incoerente e imprevedibile. Questi comportamenti schizofrenici, le contraddizioni e gli squilibri, sono diventati la chiave per trovare e comprendere i personaggi e il loro linguaggio. Si tratta appunto della «ricca complessità umana», «l'anima rattoppata» di Strindberg. Questa è la ricchezza e la modernità del testo.

SERENA SINIGAGLIA - Innanzitutto una sfida: riuscire a mettere in scena il classico dei classici. Un testo che vanta le più diverse interpretazioni. Poi un sogno: poter fare teatro, poter credere ancora a quelle vicende così note, a quelle parole così lontane da noi. Ed ecco uno spettacolo dove un gruppo di giovani si confrontano con se stessi e con le proprie aspirazioni, parlano delle loro paure e dei loro amori. Due mondi che si scontrano: quello degli adulti, della loro società, e quello dei ragazzi, restii alle regole, passionali, veri, vitali. Tamburi, spade, vecchi e nuovi costumi, tele, assi praticabili e corde per affrontare senza trucchi e idee aprioristiche questo testo così come è, scoprendo in esso e nel lavoro le risposte alle nostre domande.

FRANCESCO MICHELI - E' sicuramente entusiasmante compiere un primo lavoro «serio» per uno spettacolo tra giovani, tutti aspiranti artisti alla professione, con le ambizioni nobili e ardimentose che ci accompagnano. Il lavoro è consistito in una variegata ricerca tra i vari linguaggi, verbali e non, che siano in grado di affrontare e magari risolvere lo scacco della comunicazione odierna che Sartre ha mostrato in maniera così lucida. Non facile è stato lavorare su parole così ispide e spietate senza esserne schiacciati, o peggio, senza prenderle sul serio. Forse è per questo che *A porte chiuse* è diventato così rapidamente un testo dimenticato.

- drammaturgo, regista e direttore di Ravenna Teatro - sta «allineando parole e mattoni», insieme al suo gruppo, per fondare una casa del teatro africano. Il progetto interetnico è nato durante la fortunata tournée europea dell'altrettanto fortunato *Mor Arlecchino*, spettacolo prodotto per il Bicentenario galdoniano e interpretato da attori saltimbanchi del Senegal: Mor Awa Niang, Mandiaye N'Diaye e El

Hadij Ninag. Quest'autunno, a Guendawaye, Ravenna Teatro ha organizzato una festa del teatro di una settimana che ha avuto una grande partecipazione della gente del luogo: «non volevano più andarsene - ha raccontato uno degli interpreti dell'*Arlecchino* nero - anche quando, l'ultima notte, ci ha visitato il dio della pioggia, la gente è rimasta a ballare con noi sotto l'acqua».



EFFETTO NAPOLI

Roma - Napoli - Castellammare di Stabia: questi i luoghi di passaggio e di confronto, gli spazi attraversati da «La Città Nuova», rassegna di drammaturgia napoletana contemporanea ideata da Francesco Silvestri (nella foto) e organizzata a Roma dal Teatro La Comunità, diretta da Giancarlo Sepe, in collaborazione con l'Istituto, che approda in primavera a Napoli e in estate a Castellammare. Non una veduta in sé conclusa, ma un panorama aperto che invita al confronto e alle riflessioni: una civiltà teatrale a sé stante, non solo per la compenetrazione tra scrittura scenica e scrittura letteraria, ma anche per una compattezza dei generi dello spettacolo che nel restante teatro italiano sono separati fino a perdere ogni punto di contatto. Santanelli, Ruccello, Moscato, Silvestri, e intorno tutta la miriade di autori, attori, poeti, cantanti, filmmakers, le esperienze in costante trasformazione che sono il fulcro della drammaturgia del «dopo Eduardo»: un teatro che non guarda indietro, che vive il presente, con tutte le sue anomalie. Testi teatrali, video, *mise en espace*, film, letture attraverso le quali trascorre il *continuum* di una voce poetica e ritmata che restituisce un'immagine della realtà napoletana non edulcorata ma profondamente calata nella realtà urbana.



Ad azionare e occupare la macchina scenica un attore-autore, un attore-creatore, un *artista-artifex* che concentrando su di sé tutte le funzioni sceniche, ha sentito la necessità di eccedere le convenzioni drammaturgiche e recitative del teatro di tradizione trasformando il teatro in lingua, in veicolo privilegiato di una comunicazione, riscoprendo l'anima napoletana dentro nuove forme espressive:



una lingua tesa come un filo tra la tradizione (non solo Eduardo ma anche e soprattutto Viviani) e le contaminazioni del presente. Un capitolo di grande teatro napoletano, antico e moderno, un'eco del mormorio che sibila ininterrotto nei vicoli della città partenopea, segno di una vitalità non euforica ma concreta, sensuale, carnale... luogo di vite, ma anche di favole e trame surreali, regno abitato da esseri che vivono costantemente all'interno di un Altro. «Il luogo è Napoli ma le sue "voci di dentro" raccontano una città molto più vasta» (nella foto qui sopra Milvia Marigliano, in *Muse napoletane*). Valentina Venturini

NODI TEATRALI - Organizzata da Ravenna Teatro, Comune di Ravenna e in collaborazione con l'ETI (Ente Teatrale Italiano), *Nodi*, stagione di teatro contemporaneo, si conclude l'11 maggio. Tra i protagonisti della scena: Carlo Cecchi, Teatro Settimo, Giorgio Barberio Corsetti, Santagata, Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Inoltre seminari con Eugenio Allegri e Claudio Morganti e incontri con Giacomo Verde sull'autodifesa televisiva e Enzo Toma su teatro e handicap.

UN VARIETÀ PER SOPRAVVIVERE - La vera storia dei veri cugini del mago Udini è «un varietà strampalatamente attuale dedicato a tutti coloro che sono in attesa di un permesso di soggiorno», ha scritto Maurizio Accattato autore del testo, regista e interprete con Claudio Cremonesi e Paolo Dei Giudici. Elogio della lotta per la sopravvivenza. Alla Sala Fontana di Milano.

ROSA DRAMMATURGIA - A cura del Centro Ricerche Teatrali I Rabbdomanti, presso il Centro Civico di Cesano Boscone e il Teatro Filodrammatici di Milano è stata data lettura interpretativa di *Madama Flora* di Daniela Morelli, drammaturga e sceneggiatrice. Il suo *Mine-ha-ha*, da Wedekind, è stato pubblicato da Hystrio nel 1992.

AVANGUARDIA A PADOVA - Il cartellone del Tam Teatro Maddalene di Padova riserva proposte interessanti per il fine stagione teatrale. *Mondo (Mondo)* sull'opera di Pascoli, *A partire da Miles*, viaggio nella musica di Miles Davis, *La natura selvatica* con i detenuti del Carcere Due Palazzi di Padova e *Oresteia* della Società Raffaello Sanzio. Ancora, laboratori con: Grazia Mandruzzato, Germana Giannini sull'espressione e sperimentazione vocale e Marcello Sambati sulla parola poetica.

MOSTRA DI FRANZ CANCELLI - A palazzo Bagotti Valsecchi di Milano è stata allestita la mostra «Anima veneziana» maschere, acquerelli, bozzetti e costumi (in particolare quelli realizzati nel 1993 per la mostra celebrativa del Bicentenario Goldoniano) dell'artista bergamasco Franz Cancelli.

DE SIMONE ATTORE - Il regista-musicista Roberto De Simone ha recitato al San Carlo di Napoli tre fiabe tratte dal *Cunto de li cunti* del Basile mentre un'orchestra eseguiva musiche di Ravel. Scopo dell'operazione «mettere in evidenza il legame tra Basile, Perrault e Ravel - ha detto De Simone - perché le fiabe di Basile sono state riprese da Perrault e hanno ispirato Ravel».

DOPIPIATORI MILANESI - La cooperativa Attori doppiatori cinematografici, di cui è presidente Bruno Slaviero, ha festeggiato il suo ventesimo compleanno. Sono circa cinquanta gli attori legati alla cooperativa fra cui Annamaria Guarnieri, Franca Nuti, Giancarlo Dettori, Ottavia Piccolo, Gioele Dix, Luciano Virgilio.

DA CONCERTA A TEATRO - Il Centro Diaghilev, associazione culturale impegnata da diversi anni, sotto la guida di Walter Pagliaro, nella produzione teatrale, ha inaugurato a dicembre La casa dei doganieri, un nuovo spazio-laboratorio ricavato in una antica concerta abbandonata di Mola di Bari.

LA COPPIA DI IONESCO - Ha debuttato in gennaio a Sipario Spazio Studio di Milano *Lui, Lei e lo'nesco*, a cura di Mario Mattia Giorgetti, con Grazia Migneco e Gianni Mantesi. Quattro episodi, quattro storie di coppie ionesciane raccontate da una sola coppia.

NOVE SERATE PER LA WOOLF - Al Teatro Due di Roma sei giovani attori, guidati da Alessandro Fabrizio, hanno percorso in uno spettacolo in nove parti (una per ogni settimana da ottobre a dicembre) il romanzo *Le onde* della scrittrice inglese.

SANT'ANGELO GIOVANI - Il Centro di produzione teatrale per l'infanzia e la gioventù Fontemaggiore di Perugia ha organizzato, da

dicembre a marzo, una rassegna di musica e teatro nel Teatro Sant'Angelo, dando spazio a gruppi teatrali giovanili di recente formazione.

UNA STREGA ROMANA - Al Teatro le Solette di Roma è andato in scena *La voglia del diavolo: processo a Bellezza Orsini strega di Roma*, adattamento teatrale di un processo per stregoneria, protagonisti Margherita Adorisio e Maurizio Faraoni e regista Luigi Di Mojo.

KOBO ABE IN PRIMA EUROPEA - *La valigia, Il precipizio del tempo, L'uomo che diventò un bastone* sono i tre atti unici di Kobo Abe, scrittore giapponese candidato al Nobel, scomparso nel '93, rappresentati al Teatro Arsenale di Milano durante il festival *Giappone in Italia 95-96*. Interprete della trilogia Mamadou Dioume, uno degli attori di Peter Brook, regia di Kuniaki Ida.

PERLE D'AUTORE - *Perle* è la rassegna di teatro d'autore organizzata dal Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Licia Maglietta, Beatrice Visibelli, Danio Manfredini, Pippo Delbono, Marco Paolini e Marco Baliani i nomi in cartellone.

ESERCIZI DI DOPLICHER - Al Teatro Eleonora Duse di Roma l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» ha presentato *Esercizi con la mia ombra*, antologia poetica di Fabio Doplicher. Coordinatore dell'incontro Luigi Maria Musati, con l'autore sono intervenuti Dante Della Terza, Rodolfo Di Biasio, Giuliano Manacorda.

A SCUOLA DI PREDICA - Per gli esperti di comunicazione si apre un settore nuovo in cui manifestarsi. Il là si deve a Paolo Coccheri, attore e regista, direttore della Scuola laboratorio dell'attore che a Pistoia - su iniziativa del vescovo Scatizzi - ha inaugurato un ciclo di incontri su «comunicazione e spiegazione della parola di Dio». La lettura a prima vista di brani del Vangelo è stata una delle prove pratiche che i sacerdoti hanno dovuto affrontare.

SELEZIONE IDI - AUTORI NUOVI - La giuria del Concorso «Selezione IDI - Autori Nuovi», intitolato a Ghigo De Chiara, presieduta da Aggeo Savioli, esaminati i 47 copioni pervenuti, ha indicato all'unanimità, quale migliore tra le opere concorrenti *Chi ha paura del lupo cattivo?* di Enrico Luttmann: dramma ricco di suspense e forte teatralità che disegna uno spietato confronto di due caratteri. La giuria ha segnalato inoltre 3 opere: *Amore eterno* di Renato Gabrielli; *Vuoti di scena* di Virgilio Patarini; *Binario* di Giorgio Spaziani.



PIRANDELLO ITALOFRANCESE - La Compagnia Il Globo e il Théâtre du Campagnol hanno presentato in progetto unitario *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello al Teatro Talia di Roma. Protagoniste l'italiana Caterina Costantini e la francese Geneviève Rey-Penchenat, regia di Nino Spiri. Tra le tappe dello spettacolo anche Parigi.

LE PERFORMANCES DI KETTY FUSCO - A Shakespeare, Molière, Pirandello e Ionesco si è ispirata Kitty Fusco, protagonista di un ciclo di interventi artistici organizzati presso il Centro Civico di Lugano della Compagnia LuganoTeatro.

NEL BRONX IL FANTASMA DI MUSSOLINI - Dante Alberti e Marco Greco, italo-americani residenti a New York, hanno scritto e rappresentato al piccolo Belmont Italian American Theatre, *Dietro il bancone insieme a Mussolini* che ha registrato il tutto esaurito. Ora li attende Manhattan.

AUSCHWITZ E MUSICA - Successo a Washington dell'opera *Fidanzamento in sogno* ispirata a una novella di Dostoevskij. Il compositore ebreo ceco, Hans Krasa, venne rinchiuso ad Auschwitz dove morì nel 1944. Si credeva che la sua opera fosse andata perduta. Invece il manoscritto originale è stato recentemente ritrovato in un archivio di Vienna.

LEGION D'ONORE A FRIGERIO - Lo scenografo Ezio Frigerio è stato insignito a Parigi, da Jacques Chirac, del titolo di Cavaliere della Legion d'Onore.

L'ADDIO DI BERGMAN - Ingmar Bergman (nella foto mentre prova *Re Lear*) ha deciso di lasciare il teatro. La sua ultima regia è stata il *Misanthropo* di Molière andato in scena al Dramaten di Stoccolma. Tredici anni fa si era congedato dal cinema, ora il 77enne regista intende ritirarsi a scrivere sulla sua isola di Faro.



TEATRO AMATORIALE

IL PALCACCIO DELLA UILT: 25 ANNI TUTTI IN ASCESA

Nell'ottobre del 1994 il gruppo teatrale «Il Palcaccio» di Porto Mantovano ha compiuto 25 anni di attività. Nato alla fine degli anni Sessanta con l'intento di coniugare istanze di pratica sociale e di drammatizzazione attraverso uno stile immediato, semplice e capace di recuperare gesti e valori del quotidiano, il Palcaccio ha sempre cercato di approfondire e di sperimentare vari generi teatrali, alternando spettacoli brillanti, comici, impegnati.

Sfogliando la monografia, che il gruppo ha pubblicato in occasione del venticinquesimo, colpisce la predilezione per grandi classici del teatro: Shakespeare, Brecht, Molière, Ibsen, le cui opere, e non le minori, costituiscono l'univoca scelta del Palcaccio per tutto il primo decennio di attività. Una scelta solo apparentemente velleitaria che ha, al contrario, messo alla prova positivamente il Gruppo, una vera palestra che gli ha consentito di proseguire il cammino verso esperienze diverse, originali, con la necessaria maturazione e un adeguato affinamento delle risorse sceniche e interpretative. A questo scopo ha contribuito, nel corso degli anni, una costante attenzione per la formazione dei propri quadri con corsi di perfezionamento, laboratori, stage, tenuti da attori, registi, ballerini professionisti. Oltre a momenti di studio per i propri attori, il Palcaccio ha attivato, in tempi recenti, una scuola di propedeutica teatrale.

Alla crescita della Compagnia, che ha al suo attivo numerose partecipazioni a prestigiose rassegne e festival nazionali e lusinghieri consensi di pubblico e critica, ha di certo contribuito, e in non lieve misura, l'appassionata e continuativa direzione di Gabriele Bussolotti, che firma la regia degli spettacoli, è autore di alcuni testi allestiti e curatore di originali adattamenti.

Alla «...istrionica capacità di catturare l'attenzione del pubblico attraverso un modo di recitare incalzante, persuasivo e talora pittoresco...» si devono anche i più recenti successi, da *Al pesciolino rosso*, una kermesse di sketch, danze, musiche e poesie della più diversa tradizione comica e in cui si è rivelata appieno la corale dinamicità e vivacità degli interpreti, a *Sottobanco* di Domenico Starnone in cui la scuola diventa il microcosmo in cui si incontrano i drammi e le commedie della condizione umana. Chiara Angelini

LA DROGA E I GIOVANI - Arduo compito quello di far emergere la scottante drammaticità di un male sociale come la droga quotidianamente alla ribalta delle cronache. I rischi insiti nell'operazione (retorica, demagogia, velleitarismo e chi più ne ha più ne metta) sono stati evitati con lo spettacolo della Compagnia Stabile Monzese *La droga arriva sempre dopo* di Silvio Manini, autore del testo e regista, si

è calato nella scabrosità del tema tossicodipendenza senza falsi infingimenti, con una chiarezza e una semplicità che allontanano, con naturalezza, qualsiasi insorgere di pericolosi compiacimenti. Un ambiente metropolitano appena suggerito da un'impalcatura che è casa, gabbia, albero, rovina; pochi rifiuti urbani che diventano arredi, giocattoli, feticci, qualcosa a cui aggrapparsi, relitti di chissà quanti naufragi, sono la desolata scenografia di un mondo desolato in cui il ritmo della vita ha la stessa scansione della morte. Un mondo in cui la giovinezza dei protagonisti, un gruppo di tossicodipendenti (vissuta dai giovani interpreti con maturata partecipazione) si consuma nella scelta di «non essere», di non agire se non attraverso il rito collettivo della droga, la stereotipia del gesto, la fissità della maschera.

L'adulto, il padre - interpretato dallo stesso Manini - irrompe rumorosamente in quest'isola silenziosa e immobile, con il suo chiassoso e lacerante dolore per la morte del figlio che a quel mondo apparteneva. Ha le sue soluzioni, le sue domande, le sue risposte, il suo credo, il suo «essere». Strumenti inutili, messaggi inascoltati, indagini sterili. Solo attraverso un doloroso calvario, solo attraverso la

rinuncia a se stesso, solo attraverso la piena comunione con quel mondo chiuso, impenetrabile, impermeabile a ogni sollecitazione esterna, riuscirà a capire, a credere, a «essere» davvero, a raccogliere tra i relitti la salvezza vera, per se stesso e, forse, per gli altri.

Merito di Manini, uomo di teatro, avere messo in scena una compagnia di giovanissimi, frutto della sua instancabile attività didattica, che lo hanno saputo assecondare in quell'arduo compito di cui si diceva: bandire l'abusata retorica e saper inventare o ritrovare la verità. C. A.

TEATRANDO '95 - Si è conclusa il 1 dicembre 1995, con un allestimento della Compagnia ospite «Teatro degli Ottantasei», la rassegna «Il Teatrando '95», in collaborazione con il Comune di Verona e la Uilt. Al Cinema Teatro Nuovo di San Michele si sono succedute, con buon afflusso di pubblico, le Compagnie «Malocchi e Profumi» di Forlì, «Nuovo Palcosceno» di Casale Monferrato, lo «Stabile Monzese» (MI) e «Le contrade di Pescantina» di Verona.

UILT NAPOLI - Da ottobre a dicembre 1995 si è svolta la seconda edizione della rassegna «Incontri con il teatro di base» organizzata dalla Uilt Napoli. La rassegna, che ha visto la presenza di circa 5.000 spettatori nell'arco di 27 serate, si è confermata importante canale di diffusione per la drammaturgia contemporanea, portando alla ribalta, tra gli altri, giovani autori quali Gennarelli e Palumbo. Consapevolezza e attenzione per la formazione delle proprie compagnie mostra ancora la Uilt Napoli organizzando, ad inizio anno 1996, un corso di ortopedia tenuto dal doppiatore-attore Renato De Rienzo mirato a «togliere i veri difetti di pronuncia conservando il «colore» della regione di provenienza».

DIRETTIVO UILT - Domenica 11 febbraio si è riunito a Roma il Direttivo Uilt; all'ordine del giorno la discussione delle linee programmatiche per il Congresso Nazionale fissato per il 27 e 28 aprile 1996 ad Umbertide (PG).

STAGE DI MIMO - A Casale Monferrato il gruppo «OPS! Mimi ma non solo» organizza nel mese di marzo uno stage condotto da Esther Mollo, fondatrice del Théâtre Espace Imaginaire di Parigi. Lo stage si tiene presso la sede della Compagnia Teatrale «Nuovo Palcosceno» di Casale.

ANNUARIO FILODRAMMATICI

È in stampa il primo annuario dedicato al Teatro filodrammatico: un lungo elenco di compagnie, di rassegne e di convegni che ha ancora, inevitabilmente, i limiti della provvisorietà e della incompletezza, ma che inizia - finalmente - una salutare indagine destinata a diventare «censimento». Prima o poi si dovrà pubblicamente sapere chi sono gli amatori, come sono distribuiti sul territorio nazionale e quanto siano «monetizzabili» in diritti d'autore e tasse sacrosantamente versate alla Siae. I gruppi - tutti forniti di codice fiscale e magari anche di Partita Iva - non possono assolutamente evadere il fisco, non usufruiscono di nessun privilegio, sono fieramente onesti, liberi, e perciò trattati malissimo.

Cifre alla mano, Ministero della Cultura si (magari) o come irreversibile (molto probabile) della Cultura, federalismo o non federalismo, i Filodrammatici potranno far sentire la loro voce, rivendicare il diritto ad un minimo di attenzione. Ma perché il censimento diventi una realtà completa e si trasformi in arma vincente è necessario anche un preciso intervento della Siae e un maggior raccordo fra le associazioni di categoria che sono tante e tutte legittime, ma forse troppo numerose e non sempre sufficientemente disponibili alla reciproca collaborazione. Il virus sotterraneo della litigiosità è il tarlo che rode e corrode l'intero movimento spaccando quello che potrebbe essere un esercito vincitore in tante pattuglie disarticolate e indecise. Non occorre scoprire un vaccino miracoloso, basta applicare un po' di tradizionale saggezza: l'unione fa la forza. O non è più così? *Eva Franchi*

ROMA - Si è ricostituita la nuova Compagnia dei Servi diretta da Gabriele Solfanelli e con sede nell'omonimo storico teatro, funzionalmente rinnovato con l'intento di ripercorrere l'itinerario artistico che, un tempo, lo rese celebre. Il debutto è stato dedicato a Pirandello: *I giganti della montagna* nella versione d'origine con l'inserimento della *Favola del figlio cambiato*. Spettacolo accurato e stimolante, molto pubblico e un mese di repliche.

RAVELLO - Si è svolta nel Teatro del Vescovado la prima rassegna regionale del teatro amatoriale Anspi, associazione nella quale confluiscono i gruppi di ispirazione cattolica (e sono più di 600). Sale da questo antico teatro «dell'oratorio» - che ha perduto ogni connotazione negativamente clericale - una richiesta quasi disperata di «soccorso culturale»: informazione, seminari, scuola di teatro. Qualcuno mai capirà l'urgenza di rispondere a queste domande?

PAGANI - Superando ostacoli, preconcetti, povertà di mezzi, lacerazioni ambientali il coraggioso Collettivo Acca diretto da Carmine



Califano è riuscito a varare la sesta edizione del festival «Le corti» riservato alla drammaturgia italiana contemporanea. Un impegno ostinato, meritevole di un sostegno purtroppo inesistente.

SALERNO - La Compagnia del Giullare diretta da Andrea Carraro ha inaugurato la sua stagione con la messa in scena dell'*Amleto* di Shakespeare (foto sopra a destra): il rischio mortale della caduta a picco è stato superato con disinvoltura e rigore: regia meditata e fantasiosa, spettacolo agile e sempre godibile, recitazione coralmemente efficace intorno a Ernesto Fava, fervido protagonista. Lo spettacolo è stato inserito dal Coordinamento teatrale trentino nella stagione ufficiale di prosa in alternanza ai più bei nomi del professionismo.

BENEVENTO - Qualcuno ricorda ancora Diego Fabbri? Eppure è stato uno dei nomi più prestigiosi del secondo dopoguerra. Sia perciò riconosciuto il merito del gruppo «I soliti ignoti» che ha affrontato la difficile messa in scena di *Delirio* (foto sopra a sinistra): grande volontà, serio accostamento al testo. I troppi giovani interpreti hanno denunciato qualche acerbità espressiva compensata da una struggente dedizione. Pubblico folto e partecipe.

Drammaturgia Rivista diretta da Siro Ferrone

QUADERNO 1995, pp. 180, L. 36.000

Cinema, Musica, Teatro - 776 Libri - 62 Spettacoli. Il punto di vista di Bianconi, Kezich, Savioli.

3 - 1996 - TRADUZIONI TRADIZIONI TRADIMENTI

Cechov/Stein, Euripide/Castri, Il cinema dopo la *Tempesta*, L'opera, Drammaturgie: Corneille, Ibsen, Scarpetta, Attori in Spagna, Bibliografia straniera.

Direzione e Redazione: Via della Pergola 48, 50121 Firenze - Tel. (055) 2344.502. Amministrazione presso la Salerno Editrice S.r.l., Via di Donna Olimpia 20, 00152 Roma - Tel. (06) 5820.5688 - Abbonamento annuo: per l'Italia L. 85.000; per l'estero L. 98.000; comprende il fascicolo n. 3 più il Quaderno 1996 dedicato ai libri e agli spettacoli dell'anno. Pagamento: con versamento anticipato tramite assegno bancario o circolare, vaglia postale (anche internazionale) o sul c.c.p. n. 63722003 intestato alla Salerno Editrice S.r.l.; con addebito su carta di credito (AmEx, CartaSi/Visa/MasterCard, Diners).

RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER
CASA RICORDI IMPEGNATA A PROMUOVERE
NUOVI TESTI PRESSO I TEATRI ITALIANI.

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli

L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

José Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusovskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Pappa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Giuseppe Manfridi

ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi

FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini

L'OSPITE D'ONORE

Rocco D'Onghia

LA CAMERA BIANCA SOPRA IL MERCATO DEI FIORI

Antonio Syxty

UNA DANZA DEL CUORE

Edoardo Erba

VIZIO DI FAMIGLIA

Cesare Lievi

TRA GLI INFINITI PUNTI DI UN SEGMENTO
VARIÉTÉ - UN MONOLOGO

Raffaella Battaglini

CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

Julien Green

IL NEMICO

José Sanchis Sinisterra

VALERIA E GLI UCCELLI

Ugo Ronfani

L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU, UNA VALIGIA
PIENA DI SABBIA, L'AUTOMA DI SALISBURGO

RICORDI TEATRO

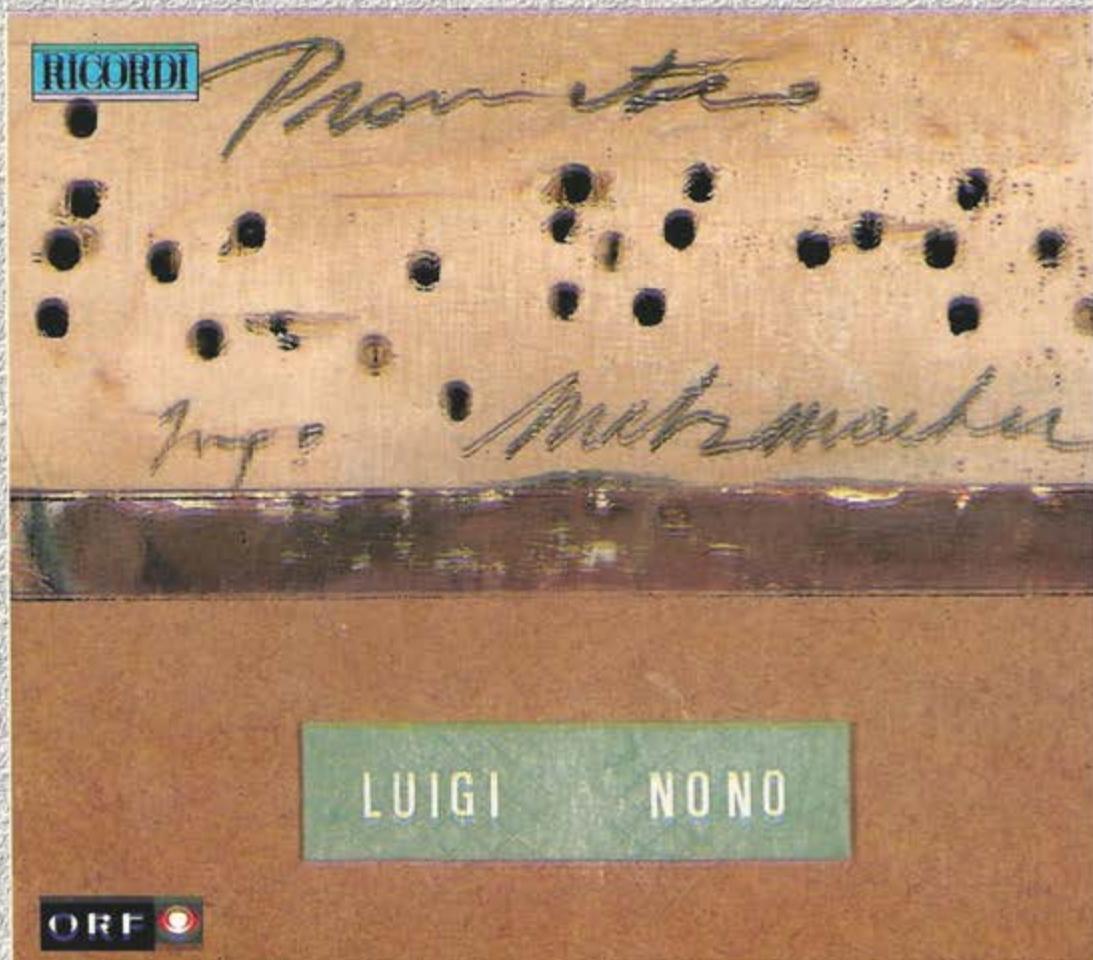
Giuseppe Manfridi

Teppisti!

Ultrà

RICORDI

LUIGI NONO



2 CD CRMCD 1039 digital recording

PROMETEEO

SOLISTENCHOR FREIBURG • ENSEMBLE MODERN

INGO METZMACHER, direttore

Registrazione dal vivo effettuata al Festival di Salisburgo nel 1993.

*Disponibile
anche*

RICORDI

QUANDO STANNO MORENDO
DIARIO POLACCO 2°
CRMCD 1003

