

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

**DA EDIPO A CASANOVA:
IL PROGRAMMA D'AUTUNNO
DI MAURIZIO SCAPARRO
ALL'OLIMPICO
DI VICENZA**

**Ricordo
di Giorgio
Prosperi**

**Teatromondo:
Cronache
da Parigi, Berlino,
New York e Londra**

**TESTI: I brevetti
del dottor Valerio
di Pierantonio Carnelli
e Primo grillo,
Secondo grillo
di Cristiana
Moldi Ravenna,
vincitori del Manerba Scienza
Ripensamento dell'amore
tra Didone ed Enea
di Rossella Minotti**

Tutte le Prime: O'Neill secondo Ronconi - L'Avaro con Paolo Villaggio - Castri conclude la Trilogia della Villeggiatura - Moni Ovadia alla ricerca di Kafka - Il Re Lear di Leo de Berardinis - Andrea Jonasson in Un mese in campagna.

**LA LEGGE VELTRONI
PER IL TEATRO:
LE NOVITÀ, LE LACUNE**


**LETTERA APERTA
A JACK LANG
SULLA CRISI
DEL PICCOLO**



RICORDI

to De Monticelli
Per Roberto De Monticelli

Per il Teatro



Lupetti

Atti del Convegno promosso
dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro
e dalla Regione Lombardia
2-3 dicembre 1996
Piccolo Teatro di Milano

GIORNATA DELLA CRITICA TEATRALE

In occasione della presentazione del volume con gli *Atti del Convegno "Per Roberto De Monticelli - Per il Teatro"* (Milano, 2-3 dicembre 1996) l'Associazione Nazionale Critici di Teatro, in collaborazione con il Teatro Stabile genovese, organizza il 7 maggio 1997 nell'Aula Grande della Scuola di recitazione del Teatro di Genova (corso Buenos Aires 8, corpo B) un incontro nazionale di critici e operatori teatrali.

Sarà consegnata ai partecipanti copia del volume degli *Atti* (Editore Lupetti, 220 pagine) e l'editore Bulzoni presenterà il secondo dei quattro volumi della *Omnia* critica di Roberto De Monticelli, con gli scritti dal periodo 1964-1973.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO (ORE 11-18)

Presentazione degli *Atti del Convegno*:

- La critica e Roberto De Monticelli
- Situazione e ruolo della critica teatrale
- Il progetto di legge sulle attività teatrali
- L'ANCT e gli organismi dello Spettacolo
- Adempimenti associativi.

Saranno presenti, con relazioni e interventi i soci e gli associati della ANCT, i rappresentanti del Dipartimento dello Spettacolo, delle Regioni Lombardia e Liguria, dell'Agis, dell'Ordine Nazionale dei Giornalisti, della Federazione Italiana Editori, della Federazione della Stampa Italiana; direttori e responsabili delle pagine Spettacolo dei quotidiani, operatori teatrali, registi e attori; docenti universitari; nonché i famigliari di Roberto De Monticelli.

Nell'intervallo dei lavori, *lunch* offerto dal Teatro di Genova.

In serata, prima in esclusiva nazionale al Teatro di Genova di *La maladie de la mort* di Marguerite Duras, regia di Robert Wilson, con Michel Piccoli e Lucinda Childs.

EDITORIALE	Il tempo del disincanto	3
VETRINA	Lettera a Jack Lang sulla crisi del Piccolo Teatro – Il progetto di Legge Veltroni: punti qualificanti e considerazioni – Critica teatrale: è la mattanza – Sardegna: postelegrafico e attore – Inchiesta sui teatri dell'Off romano – Una Fondazione per il Franco Parenti – I teatri europei nella rete Internet – Giorgio Prosperi, maestro ed amico – Acquabona, il teatro dell'assoluto – <i>Ugo Ronfani, Furio Gonnella, Piergiorgio Nosari, Paolo Pappa, Rita Charbonnier, Andrée Ruth Shammah, Bruno Damini, Giorgio Albertazzi, Giovanni Antonucci</i>	4
DOSSIER	Il Festival d'Autunno all'Olimpico di Vicenza: gli spettacoli dell'edizione '97 e le cronache dell'edizione '96 – La direzione artistica di Scaparro: un progetto fra memoria e futuro – Dall' <i>Edipo</i> di Sofocle a Casanova: secoli di teatro e di storia – <i>L'alfabeto dei villani</i> e la dignità della lingua veneta – Un settembre memorabile di spettacoli, convegni e mostre – <i>Robert Abirached, Fernando Bandini, Umberto Curi, Gianfranco De Bosio, Maria Grazia Gregori, Francesca Lazzari, Bepi Morassi, Ugo Ronfani, Maurizio Scaparro, Antonio Stefani, Martina Treu, Gianni Villani</i>	17
DANZA	L'incerto palcoscenico delle stelle cadenti – <i>Domenico Rigotti</i>	33
TEATROMONDO	Cronache e inchieste da Parigi, da Berlino, da New York, da Londra – <i>Carlotta Clerici, Luca De Fusco, Bianca Maria Battaggion, Francesca Paci, Massimo Bertoldi, Luisa Gazzero Righi, Mao Sforzi, Gabriella Giannachi</i>	34
TEATROPOESIA	King Leo al bar – <i>Gilberto Finzi</i>	47
CRITICHE	<i>Il lutto si addice ad Elettra</i> di O'Neill secondo Ronconi – <i>Il ritorno dalla villeggiatura</i> con la regia di Castri – Andrea Jonasson in <i>Un mese in campagna</i> – Villaggio nell' <i>Araro</i> di Strehler-Puggelli – Moni Ovadia come Kafka e tutte le altre prime teatrali	48
TESTI	Le due opere vincitrici ex-aequo del premio Manerba Scienza 1996: <i>I brevetti del dottor Valerio</i> , di Pierantonio Carnelli, e <i>Primo grillo Secondo grillo</i> di Cristiana Moldi Ravenna – <i>Ripensamento dell'amore tra Didone ed Enea</i> , di Rossella Minotti	82
HUMOUR	Foyer – <i>Fabrizio Caleffi</i>	113
LA SOCIETÀ TEATRALE	Informazioni e commenti di attualità sul mondo del teatro	114
IN COPERTINA	<i>Giacomo Casanova entra nell'Olimpico di Vicenza</i> , illustrazione di Ivan Groznji Canu	

HYSTRIO

Editore

CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A.

Rappresentanza editoriale: Teresita Beretta, Angela Calicchio, Mimma Guastoni.

Coordinamento redazionale

Claudia Camella (responsabile del coordinamento), Roberta Arcelloni, Anna Ceravolo.

Segreteria: Natalina Fracasso, Rosa Lzzo.

Art director: Ivan Groznji Canu.

Collaboratori

Paola Albanavoli, Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Ardinì, Cristina Arna, Nicola Arrigoni, Georges Barri, Angela Barbagallo, Raffaella Battaglini, Marco Bernardi, Massimo Bertoldi, Magda Biglia, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Marco Brogi, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Laura Caretti, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caviggia, Carmelita Celi, Francesca Cersosimo, Rita Charbonnier, Giovanna Clecchi, Giampaolo Chiarelli, Maura Chinazzi, Paola Cinque, Franco Cordelli, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Bruno Damini, Domenico Dantusso, Rudy De Cadaval, Luca De Fusco, Maura Del Serra, Renzia D'Incà, Alessandra Di Tommaso, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Sabrina Falzer, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Luisa Gazzero Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppli, Livio Grossi, Cristina Gualandri, Furio Gonnella, Raffaella Iuri, Carlo Infante, Marco Lantieri, Lia Lapini, Marina Leonardini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Mario Luzi, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Laura Mansini, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Laura Meini, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Simona Morgantini, Piergiorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo

Direttore

UGO RONFANI

Maria Oreggia, Beana Orsini, Francesca Paci, Fabio Pacelli, Francesca Paci, Walter Pagliaro, Claudia Pampioella, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carlo Maria Pensa, Alfio Petriani, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Pappa, Eliana Quattrini, Monica Randaccio, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Gianfranco Rimondi, Maggie Rose, Aldo Sella, Giorgio Serafini, Mao Sforzi, Ubaldo Soddu, Stefano Sole, Matteo Tarasco, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Francesca Tranfo, Cristina Ventrucci, Valentina Venturini, Lucio Villari, Estere Zocaro.

Dall'estero

Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), Bianca M. Battaggion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Mariateresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Giusi Danzi (Buenos Aires), Denise Agiman Orvietto (Montreal).

Direzione, Redazione e Pubblicità

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e +8700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa

I.P.S., via Brizi, 5, tel. (02) 55211317 - 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. 02/838311

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.

TEATRO ARGENTINA

9-27 Aprile 1997

DAVILA ROA

di ALESSANDRO BARICCO

personaggi ed interpreti

Leone Ursaya, <i>detto l'implacabile</i>	MASSIMO DE FRANCOVICH
Samuel Gobèrnador, <i>detto il clemente</i>	MAURIZIO GUELI
Addar Arsan, <i>detto il cieco</i>	FRANCESCO SICILIANO
Petrus Vrede, <i>detto il lontano</i>	GIAN PAOLO PODDIGHE
Durando de Waldach, <i>detto il magnifico</i>	VALTER MALOSTI
Zefer Mahòn, <i>detto il silenzioso</i>	PIERLUIGI CICHETTI
Axa Bigarruri, <i>detto il crudele</i>	PAOLO RICCHI
Jan Estèphan, <i>detto il malato</i>	GIANCARLO ZANOLETTI
Joseph Skalingher, <i>detto l'eroe</i>	PIERFRANCESCO FAVINO
Claude Fleury, <i>detto il bambino</i>	FRANCESCO GAGLIARDI
Ugo Letimero, <i>detto il filosofo</i>	STEFANO LESCOVELLI
Judas Cock, <i>detto il monaco</i>	DANIELE SALVO
Ephrem Dori, <i>detto il mite</i>	CLEMENTE PERNARELLA
Gorel Shariki, <i>detto il violento</i>	ALDO VINCI
Amadeo Fineschek, <i>detto l'astuto</i>	JACOPO SERAFINI
Lugoj Njaradi, <i>detto il mago</i>	LUIGI SARAVO
Isaac de Lois, <i>detto il ricco</i>	MASSIMO POGGIO
Thomas Lèverus, <i>detto il maestro</i>	MASSIMO DE ROSSI
Sakya Latori, <i>detto l'invisibile</i>	LUIGI DIBERTI
Debra Ahlet, <i>detto il peccatore</i>	MASSIMILIANO SBARSI
Elias Sifar, <i>detto il primo e il santo</i>	GIOVANNI CRIPPA
Una donna	GALATEA RANZI

e con

MICHELE ORLANDO, ANGELO GIRALDI, CHRISTIAN BROGNA

regia

LUCA RONCONI

scene

DANIELE SPISA

costumi

GABRIELE MAYER

collaborazione coreografica

MICHA VAN HOECKE

suono

HUBERT WESTKEMPER

luci

SERGIO ROSSI

trucco

ALESSANDRO BERTOLAZZI

Il tempo del disincanto

Se non ci sbagliamo (ma vorremmo sbagliarci: il più solido piacere di questa vita – dice Leopardi – è quello delle illusioni), le voci che raccogliamo nel teatro italiano convergono nell'esprimere un comune sentimento: il disincanto. Poco male se lo scontento venisse da coloro i quali nelle acque torbide dell'assistenzialismo e della lottizzazione hanno sempre trovato nutrimento e sostegno; anzi lo considereremmo un segnale positivo. Invece, ci sembra che il disincanto si manifesti proprio da parte di coloro che avevano sperato nel cambiamento delle vecchie abitudini, nella definizione di nuove regole e nell'emergere, finalmente, di quelle energie creative, di quelle competenze emarginate, di quei progetti di rinnovamento che non trovavano spazio nel sistema teatrale buro-partitocratico in vigore.

Siamo stati facili profeti, purtroppo, nel prevedere che il progetto di Legge di questo governo per le attività teatrali si sarebbe arenato, come i precedenti, nelle secche di un parlamento che, foss'anche capace di volontà riformatrice, avesse anche un interesse finora non dimostrato per la cultura, è preso nella morsa di altre priorità che si chiamano Albania, conti pubblici, disoccupazione, giustizia. Quanto abbiamo temuto si sta verificando: il dibattito sulla Legge per il teatro è subito accademica; vecchie strutture rabberciate si riattivano secondo vecchie procedure, affidate ai rappresentanti di vecchi interessi per perpetuare il vecchio teatro; e se affidamenti di responsabilità, cambi della guardia, avvicendamenti avvengono, essi sono ancora e sempre determinati – dicono le cronache – dalla vecchia logica del potere, compreso lo smaccato ritorno di personaggi della vecchia nomenclatura teatrale buoni per tutte le stagioni. Senza che – vorremmo sbagliarci, ma è così – alcunché dei propositi e degli obiettivi indicati nel progetto Veltroni si trovi anche minimamente riflesso nelle attività degli organismi di governo del teatro.

La Legge è realtà virtuale, è prassi la continuità del vecchio. Non in questo avevano sperato quanti, un anno fa, avevano votato per il rinnovamento. Siamo stati volutamente parchi, in questo numero, nel commentare la "querelle" per la nuova sede del Piccolo Teatro, che va a disdoro di Milano e del teatro italiano. Uno sponsor che aveva svolto attività editoriali con Paolo Grassi ha offerto il miliardo per il Cinquantenario negato dall'amministrazione Formentini, e si è potuto così



varare il programma delle celebrazioni.

Ma la crisi resta aperta; la nuova sede non potrà essere né l'appannaggio esclusivo di una maggioranza politica in Consiglio Comunale né il "mausoleo" per un grande regista. La nuova sede dovrà essere di tutta la città e di tutto il teatro italiano, visto che si farà del Piccolo uno dei due Teatri nazionali. Ma intanto le diatribe da Clochemerle hanno impedito di precisare i contenuti del nuovo contenitore, di dire come funzionerà quella "fabbrica dei sogni" di cui parlava Strehler quando, poco meno di vent'anni fa, le ruspe avevano cominciato a scavare le fondamenta dell'edificio. Strehler – un altro Strehler o lo stesso di oggi, come speriamo? – parlava allora di una Città del Teatro attenta all'Europa, cuore di quella Città della Cultura che la Milano dell'editoria, del design e della haute couture non ha saputo darsi, capace di riaggregare le forze di un sistema teatrale milanese in crisi.

Ma una Città del Teatro vuol dire, a Milano, una politica culturale aperta, quel nuovo statuto che Lang ha promesso, un consiglio di amministrazione rappresentativo e responsabile, la partecipazione attiva della collettività. Il "pasticciaccio brutto" del Piccolo rinvia al discorso delle regole, mancando le quali nessuna istituzione è al riparo dal declino, prevalgono gli interessi della bassa politica, il teatro d'arte diventa impossibile.

Due parole, per finire, sull'estate teatrale. Abbiamo assistito al declino, in questi anni, di festival prestigiosi, cui sono venute a mancare linee progettuali coerenti, competenze manageriali, direzioni artistiche motivate. Stupisce che in un Paese dove turismo, cultura e teatro sono chiamati ad intrecciarsi, nonostante che nel disegno di legge si parli di divisioni di compiti fra Stato ed enti di territorio, di progettualità a medio e lungo termine, di trasparenza gestionale, di responsabilità più estese nell'arco temporale dei teatri pubblici, i programmi per le rassegne d'estate continuano ad essere il frutto di imperizie assessorili, di capricci di sedicenti esperti, di compromessi politico-amministrativi, in un clima di provvisorietà. I nostri festival, ormai, sono come le prévertiane "feuilles mortes": ai primi freddi spariscono a badilate dalla memoria. Anche qui prevalgono l'effimero e il vecchio. Anche qui è il tempo del disincanto. HY

Facciamo le nostre scuse al posto delle poste

La distribuzione del n. 1 di *Hystrio* (gennaio-marzo) è stata ritardata gravemente per le disfunzioni e le tensioni sindacali del servizio postale.

Abbonati ci hanno segnalato ritardi anche di un mese e oltre.

Esprimiamo il nostro rammarico, senza illuderci che i re-

sponsabili dei ritardi, nella loro burocratica impassibilità, lo condividano.

Ecco come non si aiutano le riviste culturali come la nostra, già prive di sostegno da parte dei pubblici poteri.

Ci confortino abbonati e lettori, con la loro fedeltà e la loro pazienza. HY



LETTERA A LANG

SE SI VUOLE DAVVERO SUPERARE LA CRISI DEL PICCOLO TEATRO

Cominciare da un nuovo Statuto: la via scelta dall'ex ministro della Cultura francese è quella giusta – Ma un nuovo Statuto per che fare? – Sono evidenti a tutti i problemi dello Stabile milanese, e la necessità di ridefinire regole e modalità di gestione fra continuità e cambiamento.

UGO RONFANI

Le notizie di cui disponiamo indicano, illustre Jack Lang, che nella quiete di Blois, la cittadina sulla Loira di cui è sindaco, lontano dal fracasso molesto fattosi intorno alla vicenda del Piccolo, lei sta esaminando il problema che si è impegnato a risolvere accettando la direzione, a termine, dello Stabile milanese in crisi. Parlo del nuovo statuto del Piccolo, che Lei – come ex-ministro della Cultura ma, anche, come esperto di questioni giuridiche – ha promesso di preparare, fuori dalla mischia, affinché l'inaugurazione della nuova sede coincida con il rilancio della storica istituzione.

Mettendo le mani avanti Lei ha avvertito, con apprezzabile realismo, che nessuno deve aspettarsi miracoli. Lei non dispone della pozione magica di Asterix, né intende partecipare alla zuffa per il Piccolo, nella quale politici ed amministratori si sono buttati con ottenebrato accanimento, pensando poco al rischio di dilapidare cinquant'anni di cultura a Milano e moltissimo agli interessi elettorali. Lei si è dichiarato, giustamente, al di sopra della mischia, per difendere un patrimonio culturale europeo (non solo italiano) che qualcuno ha creduto di poter mettere sotto i piedi e – come ha aggiunto – determinare le condizioni per il ritorno di Strehler. È un po' come, nel gioco dell'oca, tornare alla casella di partenza, cercando di evitare errori di percorso; e per questo occorre fare chiarezza su alcuni punti base: ruolo del Piccolo nel sistema teatrale italiano ed europeo (e, dunque, livelli dei sostegni governativi); rapporto del Piccolo con la città e, dunque, riequilibrio delle relazioni fra lo stesso e le altre forze teatrali di Milano; ripartizione delle responsabilità gestionali ed artistiche e, conseguentemente, ristrutturazione interna dei programmi e degli strumenti di esecuzione negli spazi culturali, difficili da gestire, della nuova sede...

Ora – Le sia dato atto di essere andato al cuore del problema – tutto questo è possibile soltanto ridefinendo le regole. Di con-

seguenza, prima di ogni altra cosa, un nuovo ordinamento statutario, intorno al quale discutere, decidere, operare. Uno statuto è – secondo la definizione del Larousse – un testo giuridico che esprime le norme fondamentali del funzionamento di un'associazione, ente o istituto. Non c'è chi non sappia, anche l'uomo della strada, che uno statuto può essere buono o cattivo a seconda dell'uso che se ne fa; e non c'è chi non sappia anche, perché è buon senso, che senza regole statutarie, o con regole fuori corso, un'associazione, ente o istituto finisce per assumere comportamenti devianti.

Ne consegue che lo statuto del Piccolo di domani non può nascere da un'informazione parziale, tanto meno tendenziosa, sulla realtà, complessa, dello Stabile milanese: affermazione addirittura ovvia per un giurista e un politico della sua competenza ma che è bene ricordare in quanto lo strumento che si accinge a proporre risulterà idoneo soltanto se sarà stato forgiato alla luce della situazione nella quale troverà applicazione.

Ora deve sapere, caro Lang, che fra gli avversari irriducibili di Strehler e i suoi sostenitori incondizionati esiste, a Milano e nel Paese, una corrente di opinione contraria agli eccessi, alle isterie e alle deformazioni della bassa politica, che vuole ragionare nel concreto dei problemi della scena italiana e dell'assetto del sistema teatrale milanese; e che finora, fra gli opposti estremismi, non ha avuto voce in capitolo. Le cui idee, invece, dovrebbero trovare implicito accoglimento, a mio parere, nel nuovo statuto.

Intendo dire che il riassetto del Piccolo dovrà essere sincrono o contestuale alla riforma di tutto il teatro italiano e al rilancio del ruolo del teatro pubblico, o non sarà: per cui occorre che il suo statuto aderisca a questa prospettiva. Intendo dire che l'autonomia artistica e culturale del Piccolo dovrà accompagnarsi all'assunzione di sue precise responsabilità nei confronti del pubblico, delle altre espres-

sioni della cultura teatrale, della città. Intendo dire ancora che occorrerà trovare un equilibrio costante fra la programmazione artistica e le risorse, da adeguare alle funzioni. Intendo dire infine che strutture ed organi del Piccolo, nella nuova sede, dovranno garantire il pluralismo culturale nella città: essere, per intenderci, un insieme propulsivo delle energie della cultura e del teatro come furono da voi le Case della Cultura.

Ancora: abbiamo avuto per anni un Consiglio d'Amministrazione del Piccolo composto da yesmen, rappresentanti l'inerzia burocratica e l'arroganza partitica. Non si è mai voluto affrontare la questione della "solitudine" di Strehler, artista che il mondo ci ha invidiato, ma che non aveva più accanto un manager come Paolo Grassi. Le programmazioni del direttore artistico – le celebrazioni goethiane del *Faust*, la riproposta monotematica della stagione Brecht – sono state più approvate che discusse. L'apparato esecutivo si è appesantito, rischiando la burocratizzazione. Si è sottovalutato il dialogo con le altre forze emergenti del teatro a Milano; si è lasciata insoluta la questione dei rapporti fra la scuola di via Rovello e quella civica della Paolo Grassi. Si sono trascurate la ricerca e la drammaturgia contemporanea e si è affievolita, per il prevalere di tentazioni celebrative o commemorative, la dimensione "vilariana" dell'educazione teatrale, della formazione del nuovo pubblico, del dibattito pluralistico: non certo da riproporre come negli anni Cinquanta, ma da reinventare.

Ecco alcune cose che oggi si pensano e si dicono intorno al Piccolo. Se qui queste cose sono state dette non è per indebita, presuntuosa ingerenza, ma perché si pensa che lo statuto di domani debba contenere gli "anticorpi" contro una crisi ormai endemica. □

In questa pagina, in alto, Strehler e Lang secondo Groznij.





IL NUOVO E IL VECCHIO

LE DIECI IDEE FORZA DELLA LEGGE VELTRONI

UGO RONFANI

Esiste dunque ed è andato all'esame del parlamento un disegno di legge governativo che, se e quando sarà approvato, stabilirà una "disciplina generale" delle attività teatrali nel nostro Paese. È la cosiddetta legge Veltroni; vuole colmare un vuoto legislativo di cinquant'anni, era stata promessa e la promessa è stata mantenuta. Veltroni, nel presentarla alla stampa, ad una domanda di chi scrive non ha saputo indicare i tempi di approvazione, nè poteva farlo. È già successo in passato che disegni di legge di governo per il teatro (con i ministri Lagorio e Carraro, ad esempio) si arenassero alle soglie del parlamento. Camera e Senato sono alle prese con priorità che si chiamano disoccupazione, Maastricht, Albania e via dicendo; la questione culturale non è certo in cima alle preoccupazioni dei nostri politici e, inoltre, è sempre attivo nella nostra società teatrale un partito trasversale dello *status quo*: sicché la prudenza, se non il pessimismo, è di rigore. Ciò premesso, esaminiamo i contenuti del disegno di legge, elaborati - ha detto Veltroni - dopo ampie consultazioni di cui, francamente, non abbiamo avuto molte notizie: tanto che non è del tutto ingiustificato, il sospetto che i consiglieri segreti, se non occulti, siano stati prevalentemente gli "esperti" buoni per tutte le stagioni, nel frattempo assestatisi all'ombra dell'Ulivo, o gli intramontabili burocrati dello spettacolo neppure sfiorati dal sospetto che in questi anni abbiano commesso degli errori. I 39 articoli sono rubricati sotto due "titoli" - Interventi pubblici per il teatro, Finalità pubbliche delle attività teatrali - e suddivisi in cinque capitoli: Disposizioni

generali, Centro nazionale per il teatro, Stabilità teatrale e compagnie, Teatri nazionali, Teatri stabili ad iniziativa pubblica, Teatri stabili con finalità culturali definite e Sistema delle residenze.

Lungi dall'essere "rivoluzionario", il disegno di legge sembra tendere ad indirizzare, prammaticamente, l'insieme del sistema teatrale verso più ampi e aggiornati obiettivi, ma evitando fratture traumatiche con l'esistente. In questi limiti è però innegabile che esso esprima alcune idee forza meritevoli di interesse queste: 1) La distinzione, finalmente, delle funzioni fino a ieri confuse dello Stato (indirizzi generali, promozione all'estero, diffusione del teatro nelle scuole), delle Regioni (distribuzione sul territorio, programmazione locale delle risorse, attivazione dei luoghi teatrali) e dei Comuni (incentivazione locale, stanzialità produttiva con le cosiddette "residenze"); 2) istituzione di un unico Centro nazionale del teatro sostitutivo di istituti oggi fatiscenti come l'Eti o l'Idi, composto da 7 rappresentanti dello Stato (il direttore del Dipartimento e due esperti), delle Regioni e dei Comuni, costituito come società per azioni e con il compito di effettuare la grande programmazione, il coordinamento globale degli interventi e l'attribuzione di parte delle risorse già gestite dal Dipartimento dello Spettacolo; 3) introduzione del criterio di valutazione, ai fini degli interventi pubblici, dei progetti degli stabili e delle compagnie, su base triennale: antidoto contro l'effimero produttivo; 4) istituzione di due Teatri Nazionali: il Piccolo di Milano e lo Stabile di Roma (decisione a sorpresa, perché si era cre-

duto che tale qualifica dovesse spettare esclusivamente allo Stabile milanese); 5) riconoscimento ma anche ridefinizione della funzione dei teatri stabili pubblici, con incremento sia della produzione propria, della formazione artistica, che della programmazione del pubblico e con riequilibrio delle ospitalità di compagnie, sempre nell'ambito di una progettualità triennale; 6) rafforzamento di aree di stabilità con progetti definiti nell'ambito della sperimentazione e del teatro per giovani e ragazzi; 7) istituzione - ed è una novità di rilievo - di un "sistema delle residenze", ossia di contratti, biennali, fra teatri comunali e compagnie disposte ad operare stabilmente in loco sulla base di progetti; 8) istituzione di un fondo per la ristrutturazione, il restauro e la riapertura di teatri; 9) ridefinizione della formazione del personale artistico, nei teatri nazionali e stabili e, 10) valorizzazione della drammaturgia italiana contemporanea, con garanzia di regolari rappresentazioni delle novità.

Questo il promesso quadro legislativo. Ma la società teatrale di domani sarà plasmata, se e quando la legge ci sarà, anche dall'insieme delle regole attuative, dei decreti di applicazione, degli interventi del Dipartimento. Sia allora concesso far notare alcune zone d'ombra, su cui vorremmo lumi, e intorno alle quali a Roma, a Milano, in altre città sono cominciati scambi di idee spesso vivaci. Intanto, dalla legge così com'è, l'originalità statutaria e strutturale del Centro Nazionale del Teatro sembra essere relativa, tanto da temere una involuzione verso un carrozzone burocratico-amministrativo del tipo di quelli già esistenti. Poi gli strumenti, i filtri per stabilire la qualità delle produzioni ai fini delle sovvenzioni non sono definiti: ci si vuole fidare delle (in)competenze della già screditata commissione Prosa, del potere dei funzionari, delle pressioni degli assessori? Come portare il nostro teatro all'Estero: ancora affidando la funzione dell'export alla Farnesina? Quali sono le proiezioni europee del teatro italiano, su cui la legge tace? Chi vigilerà, e come, su una mappa culturalmente credibile dei festival d'estate? Come risolvere il problema del credito teatrale, piaga di questi anni? Quali ruoli avranno, nel sistema, l'editoria, la critica e l'associazionismo culturale del teatro? Come incentivare il pubblico con una politica di defiscalizzazione dello spettacolo teatrale? Gli ottimisti diranno: varata la legge si otterrà di por mano anche a questi problemi. Sì, ma gli interrogativi sono molti: una ragione di più per uscire rapidamente dal provvisorio. □

Strehler ritorna per il Cinquantenario

Il cinquantenario del Piccolo, dunque, si farà. E con il cartellone intatto, così come era stato annunciato dal neo direttore Jack Lang e da Strehler (ritornato appositamente per dirigere le celebrazioni), prima che il Comune di Milano, per bocca del sindaco Formentini, decidesse di ritirare il promesso finanziamento di oltre un miliardo. Merito di Giorgio Fantoni, industriale, una vita dedicata ai libri d'arte (già fondatore dell'Electa e attualmente proprietario di un'altra raffinata casa editrice, la Skira), che nel nome di un'antica amicizia con Paolo Grassi, che dell'Electa fu anche presidente, ha donato al teatro il miliardo venuto a mancare.

Le celebrazioni, che prenderanno il via il 14 maggio, verranno aperte dal sempreverde *Arlecchino* con l'interprete degli ultimi trent'anni, Ferruccio Soleri, il quale, nel corso delle repliche, passerà il testimone a Paolo Rossi. La ripresa dell'*Isola degli schiavi*, verrà seguita da quella di *Eltira o la passione teatrale* di Louis Juvet recitato da Strehler stesso e da Giulia Lazzarini, mentre alla Scala andranno in scena *Le nozze di Figaro*, una delle più belle regie liriche di Strehler diretta da Riccardo Muti. Fra le ospitalità internazionali, il monologo di Bob Wilson tratto dall'*Amleto* di Shakespeare, due spettacoli con la compagnia del Malyj Teatr di Pietroburgo - *Star in the morning sky* di Galin nella regia di Lev Dodin e *Reflets* diretto dal francese Lavaudant - e, per la danza, il Susanne Linke Ballet e il Bejart Ballet con una coreografia-omaggio a Strehler. In programma, inoltre, una mostra, *Il lavoro teatrale*, a cura di Maria Grazia Gregori e Emilio Fioravanti, e una lunga serata di "amarcord" affidati agli attori del Piccolo. □



INFORMAZIONE E CULTURA

CRITICA TEATRALE: ORMAI È LA MATTANZA

Dall'1,5 a meno del 4 per cento gli spazi per la Prosa sui quotidiani secondo un rapporto dell'Agis per il '95: più che dimezzati in tre anni - Drastica riduzione delle recensioni.

PIERGIORGIO NOSARI

Il rapporto, allarmante, curato dall'ufficio stampa e relazioni pubbliche dell'Agis - *I contenuti delle pagine spettacoli* - segnala che nel 1995 lo spazio sui giornali riservato al teatro è ulteriormente calato. Nei sei quotidiani esaminati, con un campione forse un po' limitato - *Corriere della Sera, Repubblica, La Stampa, Resto del Carlino, Messaggero e Mattino* - la prosa usufruisce di una percentuale che oscilla tra il 3,79 e l'1,48% del totale. Rispetto alle due precedenti inchieste (relative al '93 e al '94), il dato è più che dimezzato. Ma non è neanche questa la notizia peggiore: la parte del leone la fanno la pubblicità, che tocca anche il 34%, la televisione, più o meno sugli stessi livelli, i programmi tv (che sono conteggiati a parte) e la voce "altro", che comprende più settori oppure eventi della sfera privata degli artisti. In altre parole, concludono gli estensori della ricerca, «gran parte dei quotidiani continuano ad occupare spazi significativi delle pagine spettacoli con notizie che poco hanno a che vedere con lo spettacolo come evento culturale, economico ed imprenditoriale». Tutto ciò, nel contesto di una continua diminuzione delle pagine spettacoli complessive: meno 8,14% nel 1994, meno 1,16% nel 1995; ed è già un segnale di speranza, perché fa confidare in un assestamento.

Non c'è limite al peggio: la tendenza a trascurare lo spettacolo come fatto artistico è generale. Il cinema è in fortissima flessione e dal '93 al '95 ha perso 2/3 del suo spazio, quando va bene. Su *Il Messaggero* è passato dal 24 al 5,81%. Va meglio su *Repubblica*, dove mantiene il 12%, ma due anni prima aveva il 30%. Gli spazi riservati alla musica leggera precipitano quasi alla stessa velocità, attestandosi tra il 3 e il 5%. È più o meno lo stesso dato dei festival, accorpatisi in un'unica voce senza distinzioni. "Tiene" solo la musica classica, che recupera qualcosa e torna al 3-5%, dopo aver dimezzato la sua presenza nel biennio '93-94. Se generi che hanno alle spalle un sistema produttivo di tipo industriale sono in ribasso, come può evitare il naufragio un settore artigianale e "anacronistico" come il teatro?

Il peggioramento della qualità delle pagine spettacoli è più evidente se si disaggregano i valori percentuali in base ai diversi generi giornalistici. L'inchiesta ne distingue tre: il genere politico-economico, che comprende notizie di tipo legislativo, sindacale ed economico; le "recensioni", che contengono anche le presentazioni degli spettacoli, e le "varie". Il raffronto sul totale parziale (esclusi pubblicità e programmi tv) vede un dominio delle "varie", che mantengono una schiacciante maggioranza (tra il 68 e il 74%), una tenue ripresa delle notizie "politico-economiche" (tra il 5 e il 12%) e un crollo delle recensioni, che dal '94 al '95 perdono in media il 14% e si attestano tra il 18 e il 25%. Il rapporto è un po' meno pesante per il teatro, forse perché la sua incidenza è già ridotta ai minimi termini. Si consideri però che molte delle "recensioni" non sono che presentazioni; cioè, spesso, veline degli uffici stampa riprese pari pari.

Risultato: sta scomparendo il senso della specificità artistico-produttiva degli spettacoli e il mestiere del critico è in via d'estinzione. I giornali si convertono alla massima demagogica che "tanto il pubblico fa quel che vuole", nelle sue versioni *politically correct* («un giornale dev'essere di facile lettura e deve informare, non insegnare») e *grossier* («la critica non importa più a nessuno»), senza che ciò frutti loro, se si deve credere ad altre indagini, un solo lettore in più e, soprattutto, un lettore *soddisfatto*. Non resta che sperare in un cambiamento della situazione con la diffusione, in futuro, della comunicazione interattiva, via Internet e derivati, confidando che sia attenta alla qualità: ma ciò equivale, intanto, all'attesa del mitico Godot. L'impressione, per ora, comparando i dati settore per settore e genere per genere, anno dopo anno, è che sia in atto una mattanza: pubblicità e televisione crescono sottraendo visibilità agli altri, uno dopo l'altro, a partire dal più debole. Quel che resta si adegua e, anziché costituire uno zoccolo duro di informazione critica e di approfondimento (non dovrebbe essere il ruolo della carta stampata nell'età della comunicazione globale?) si appiatti-

sce sul *gossip*. Quanto, della ripresa di attenzione per la musica classica, non è da attribuire alle vicissitudini sindacali degli Enti Lirici e alle *performance* extra-coniugali di Pavarotti? □

HANNO DETTO

«Ho affisso alla porta del mio studio un cartellino con questo avviso: "Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni età e d'ogni condizione, che avevano fatto domanda e presentato titoli e documenti per essere ammessi in qualche novella e racconto. N.B. Domande, titoli e documenti sono a disposizione di quei personaggi che, non vergognandosi di esporre in un momento come questo la miseria dei loro casi particolari, volessero rivolgersi ad altri sciagurati scrittori, se pure ne troveranno"». Luigi Pirandello, da un testo manoscritto.

HANNO SCRITTO

Il vincitore è de Torrebruna

Riceviamo e pubblichiamo:

«Avete pubblicato sul n. 1/97 di *Hystrio* il testo di Gianfrancesco Turano *Il cinghiale*, con l'indicazione "vincitore del Premio E.M. Salerno 1996". La cronaca del premio Salerno indica invece sempre sulla vostra rivista, a pag. 92, che il testo vincitore è *Zoo Paradiso*, autore Riccardo de Torrebruna. Vorrei che l'arcano mi fosse chiarito».

FERRUCCIO GUELI, Roma

*Nessun arcano, ma uno di quegli scherzi che qualche volta fa l'impaginazione di una rivista. Il vincitore del Salerno '96 è de Torrebruna, il cui testo è stato rappresentato la sera stessa della premiazione, il 26 ottobre u.s., a Castelnuovo di Porto, perché il premio consisteva, appunto, nell'allestimento dell'opera in contemporanea con la cerimonia: e la nostra cronaca di questo ha dato conto. Ma la cronaca era impaginata dopo, e non prima, della pubblicazione del testo del Turano, al quale - come in sede di cronaca abbiamo correttamente scritto - è andato un secondo premio, consistente appunto, nella pubblicazione su *Hystrio*. Il cinghiale, dunque, è "testo vincitore", non però del primo premio: e la lettera del nostro lettore ci consente l'opportuna precisazione.*



SARDEGNA

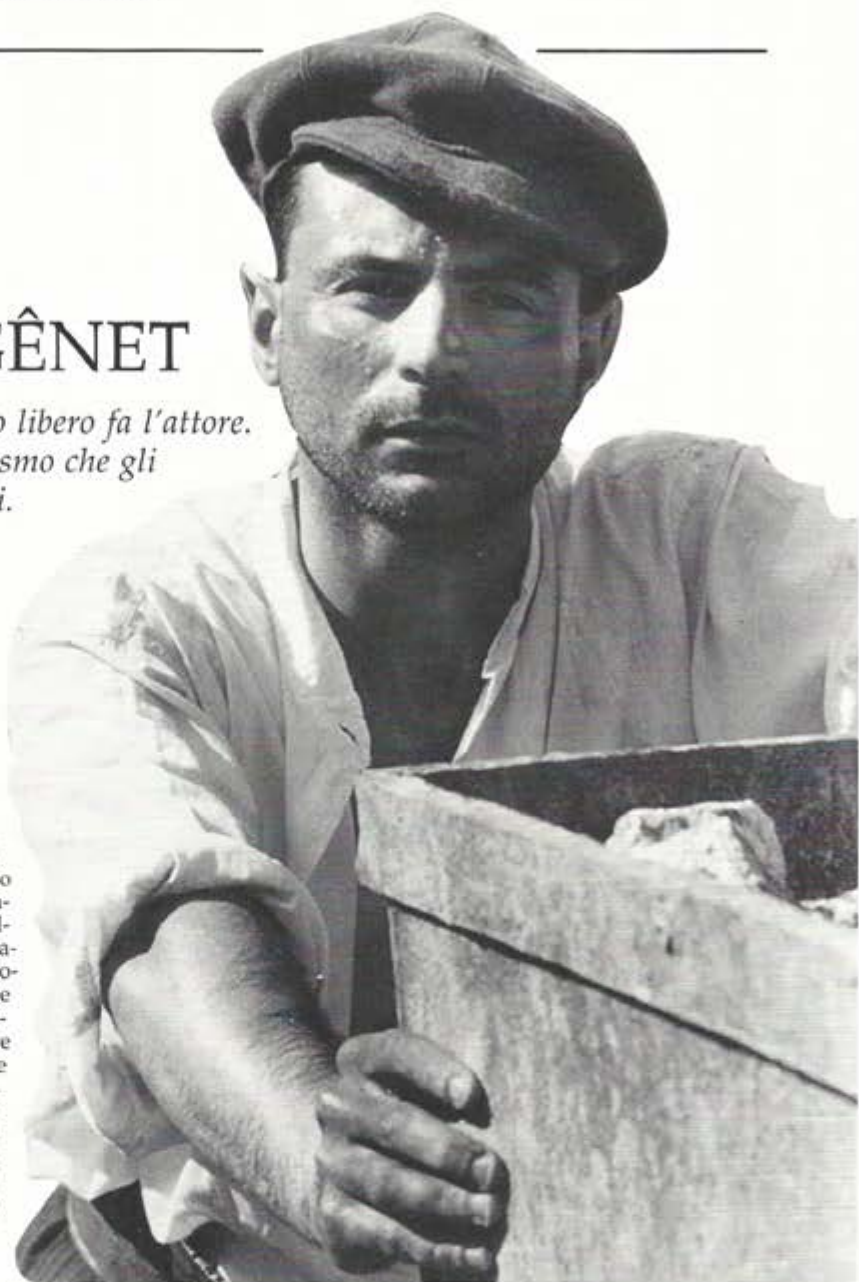
DALL'UFFICIO POSTALE AL TEATRO DI GÊNET

Giovanni Carroni vive a Nuoro e nel tempo libero fa l'attore. Formatosi come mimo, è dotato di un eclettismo che gli consente di interpretare i personaggi più vari.

PAOLO PUPPA

Ogni tanto mi capita di sperare per le sorti del nostro teatro. Ed è la Sardegna che di recente mi ha offerto, a più riprese, stimoli positivi in tal senso. A Nuoro, città colta e piena di laureati/disoccupati, rimasta da anni senza teatro, scalpita un pubblico smanioso di vedere buoni spettacoli. A Nuoro, altresì, in un oscuro ufficio postale lavora un impiegato forse poco adatto ad incollare francobolli o a smistare raccomandate. Il suo nome è Giovanni Carroni, un giovane di trentotto anni, da poco padre, di scorza dura e dal corpo tozzo ed agile di antico pastorello, fauno arcade e lunare, scampato alla fame atavica del suo popolo. Questo grumo di nervi e di radici, negli intervalli del suo monotono mestiere, mette in scena, praticamente da solo, autori come Gênet, Hikmet, Koltès, oppure partecipa con brevi partecine a film che reputa dignitosi per la sua persona. E s'è conquistato, nel frattempo, il rispetto e la considerazione della sua gente, razza difficile e severa. Adesso meriterebbe l'attenzione dei nostri massimi registi, cui lo consiglio caldamente. Io l'ho scoperto per caso, in un mio laboratorio cagliaritano organizzato l'anno scorso. In quell'occasione, l'ho visto in un *théâtre de poche* duettare e reggere con asciutto vigore e timbro tenorile un'impegnativa partnership con Patrizia Zappa Mulas, ossia con una delle più eleganti attrici cantierine dell'ultima generazione. Così, approfittando della disponibilità generosa degli enti locali, ho ideato durante le vacanze natalizie con e per lui una serie di conferenze spettacolo, dalla tragedia greca alla *soirée* futurista in un palcoscenico nuorese ricavato entro una scuola. Il viaggio nel teatro intendeva offrire un'antologia di scene tragiche e comiche nella tradizione dell'attore occidentale, rese tutte da un solo interprete, in questo caso dal citato Giovanni Carroni, precedute e seguite da miei brevi siparietti storico-critici. Con una grinta e un coraggio forsennato, sorretto solo dalla coscienza della propria duttilità proteiforme, questo performer barbarico s'è lanciato in scena, di volta in volta a improvvisare dopo prove sommarie i ruoli più vari, per sesso e per epoca, per età e per censo. Ora si innalzava a eroe nobile e malinconico, da Filottete a Riccardo II, con una voce elegante e suggestiva, ora di colpo si abbassava a fool terragno e ruzantino, la faccia congestionata e buffonesca, indifferente allo sforzo prolungato e contratto, per inerparsi nel veneziano di Donna Rosega, massèra goldonia-

na, o per saettare, imbonitore e cialtrone ilarotragico, filastrocche demenziali di Campanile e Palazzeschi. Perché il nostro, tutto aperto alle inquietudini e alle sperimentazioni contemporanee, è capace allo stesso tempo di cantare ruvide nenie e di danzare sarabande arcaiche, tratte dall'inesauribile retroterra antropologico della sua terra. Bisognava, ad esempio, vederlo e ascoltarlo, seduto/disteso in una barchetta a forma di bara, fasciato da un nero mantello, la bocca piena di foglie, agitarsi nell'invasamento febbrile di Isabella dannunziana per il *Sogno d'un mattino di primavera* perché il mistero e la follia si librassero nello spazio con una precisione enigmatica, degna dei più prolungati laboratori barbiani. E subito dopo lo si poteva gustare in qualche *sottie* marinettiana, mentre mimava sdoppiandosi una coppia di vecchi, travolta dall'età e dalla furia iconoclasta. Di fronte a lui, intanto, andava formandosi tra una serata e l'altra una folla impressionante per partecipazione e attenzione, commossa e rapita dalle *performances* del suo piccolo, imbestiato e sublime, principe locale. Come attore, questo interprete s'è formato alla scuola di mimo, a privilegiare la resa corporale. E infatti colla sua debordante, incontenibile fisicità, Carroni sembra in grado di volare, sprigionando un'insolita energia espressiva. Ma coll'anima, e cioè colla voce, può celare questa stessa materialità, per offrirsi alla migliore drammaturgia contemporanea di parola. Ebbene, per una simile miscela di antico e di moderno calato-colato nella memoria



barbaricina, ho scritto *Una famiglia per Giacomo* ricavandolo da racconti di Dessì, testo commissionato dal Teatro di Sardegna, per la regia di Guido De Monticelli e la partecipazione di Lia Careddu, testo che andrà in scena nel prossimo autunno. Sempre per lui, ho composto altresì un monologo *Il muro incinto*, (su iniziativa dell'Ente musicale nuorese) dall'opera scultorea di Costantino Nivola, artista-muratore partito per una scuola monzese colla sua valigia di cartone, in tempo di fascismo, poi, sposato a una Guggenheim, emigrato negli Stati Uniti durante le leggi razziali, e là rimasto ad affrescare spazi con forme monumentali, sobrie e imponenti. Lo spettacolo debutterà nei primi di giugno proprio nella piazza Satta, creata con pietra rocciosa che dilaga dal suolo alle statue dialoganti nel silenzio della sera. □

In questa pagina, Giovanni Carroni nel film «Nois tuttus. Storia delle miniere sarde», regia di P. D'Onofrio e F. Vannini.



I TEATRI OFF

IL DIRITTO DI ESISTERE DEI PICCOLI SPAZI TEATRALI

L'assessore alla Cultura di Roma Gianni Borgna illustra l'azione intrapresa in difesa delle sale con meno di cento posti, funzionanti come associazioni culturali, che hanno spesso il ruolo vivificante dell'Off di Broadway.

RITA CHARBONNIER



HYSTRIO - *Da cosa è nata, assessore Borgna, la controversia che ha determinato la chiusura di non poche piccole sale teatrali gestite da associazioni culturali?*

BORGNA - Prima di tutto c'è da dire che le associazioni private culturali che gestiscono una sala teatrale con meno di cento posti non devono ottemperare alle disposizioni di Pubblica Sicurezza: norme antincendio, agibilità, uscite di sicurezza e via dicendo. Sopra i cento posti, sia che si tratti di organismo pubblico che di associazione privata, bisogna ottemperare a queste norme. Sotto, se l'associazione è privata, no. Ora, il problema è nato da una controversia interpretativa sul carattere "privato" dell'associazione. Gli interventi dei vigili, le chiusure, le messe dei sigilli si basavano sulla seguente interpretazione delle norme: poiché l'acquisto del biglietto e della tessera associativa è contestuale, definire tali spazi associazioni "private" non è che un espediente, perché in realtà si tratta di attività pubbliche camuffate. Correttezza vorrebbe che prima si presentasse richiesta di iscrizione, poi si ottenesse la tessera sulla base di una decisione del direttivo, e infine, una volta affiliati, si assistesse alla rappresentazione. In realtà, tutto questo giuridicamente non ha fondamento, perché il Codice Civile e gli altri strumenti che regolano la materia non dicono affatto che ci vuole una separazione dei tempi. Quindi la persona X che si presenta per assistere a uno spettacolo ovviamente non può ottenere il biglietto se non ha fatto la tessera comprovante la decisione di associarsi; ma una volta che questo è avvenuto può chiedere di assistere, se c'è posto, allo spettacolo. Sembra l'uovo di Colombo, ma sono vent'anni che ci si accaniva su questo.

H. - *Un altro argomento controverso è la pubblicità.*

B. - Dicevano: se il locale è privato, perché si fa pubblicità? Anche qui la cosa non ha molto senso. Il locale è privato appunto perché al suo interno si svolgono attività riservate agli associati; ma nulla impedisce di fare pubblicità, di dire: associatevi al mio locale. Questo mi pare ovvio, persino i club a luci rosse, che sono assolutamente privati, si fanno pubblicità. Infine c'è una terza questione, che è forse la più complessa e delicata. Molte di queste associazioni culturali che svolgono attività teatrali hanno più di una sala, e a volte sommando il numero di spettatori di ciascuna sala si supera il tetto dei cento posti. Taluni affermano che in questi casi devono essere applicate le norme

di Pubblica Sicurezza. Ciò detto, resta da chiarire un punto: questa materia non è di competenza municipale. Il Comune non c'entra. Stiamo parlando di associazioni private, che in quanto tali non possono essere regolamentate. C'è stato anche chi, quando gli hanno chiuso il teatro, è venuto qui a protestare come se l'avessimo chiuso noi; ma il Comune non ha alcun potere in materia, men che meno su circoli privati che non possono essere regolamentati né dal Comune né da altri; salvo, naturalmente, che al loro interno non si consumino reati. Noi che cosa abbiamo fatto? Abbiamo cercato di aiutare queste realtà intervenendo dall'esterno, esponendo alle autorità la nostra interpretazione delle norme.

H. - *Avete avuto, fra l'altro, un incontro col Prefetto di Roma.*

B. - Che, sottolineo, è la più alta autorità governativa della Provincia. Un incontro nel corso del quale ho presentato e spiegato le linee di un pro-memoria preparato con l'Associazione dei Teatri Romani presieduta da Diego Gullo, che tra l'altro è un avvocato. Il pro-memoria è stato condiviso direi integralmente dal Prefetto, il quale si è poi impegnato ad emanare una circolare alla Questura, ai Commissariati e ai vari organi di Pubblica Sicurezza perché, sulla base di questa interpretazione delle norme, non si verificano più gli episodi del passato: chiusure dei teatri, sigilli e quant'altro.

H. - *Il Comune di Roma ha inoltre istituito un albo delle associazioni culturali che si occupano di teatro e di cinema, e ha emanato un bando per l'ammissione.*

B. - Chi ha partecipato e aveva tutti i titoli richiesti per rientrare nell'albo è già sta-





to inserito. Il bando rimane aperto e ogni sei mesi vengono prese in considerazione eventuali nuove richieste. L'albo ci consente di segnalare alle autorità competenti che il Comune ha individuato, nel mare magnum delle associazioni che si fregiano del titolo "culturale" e che spesso sono soltanto birrerie, quelle che invece di culturale hanno molto, come i teatri sotto i cento posti e i cineclub. Noi proteggiamo queste realtà, le consideriamo nostre interlocutrici, e se è il caso collaboriamo con loro, patrociniamo le loro iniziative. Non è un vincolo, non c'è nulla di obbligato-

rio, se non voglio associarmi all'albo non sono tenuto a farlo; se invece voglio lo posso fare, purché la mia attività risponda ai requisiti richiesti.

H. - Perché è importante tutelare l'attività delle piccole sale teatrali? Che cosa rappresentano queste realtà nella cultura teatrale?

B. - A Roma ci sono diversi piccoli teatri, generalmente vitali. Ovviamente, in alcuni periodi lo sono stati di più e in altri di meno, ma sono i cicli della storia... Hanno una funzione molto importante, in certi



casi anche pionieristica, d'innovazione. È un sommerso del teatro, un po' com'era l'off-off-Broadway, che ha dato e continua a dare innovazioni importanti, sia di contenuti che di linguaggio, destinate a prendere in seguito strade più visibili. È un fenomeno tipico delle grandi città, se non addirittura delle grandi metropoli: non a caso citavo Broadway. È una realtà meno istituzionalizzata che spesso produce novità importanti, ed è giusto che sia messa in condizione di esistere, certo con molta libertà e autonomia di azione, ma la possibilità di esistere va tutelata. È giusto che un Comune, nei limiti di quello che può, tuteli, appoggi, sostenga e valorizzi. □

Il Teatro sommerso dell'Off romano

Gli artisti newyorkesi che a partire dagli anni Cinquanta si misero a lavorare "off-Broadway", al di fuori della strada di Manhattan lungo la quale hanno sede i maggiori teatri, rifiutavano programmaticamente lo show-business con tutti i suoi vincoli, il conformismo, la corsa al successo, l'opposizione alla ricerca. Ancora più radicale il movimento "off-off-Broadway": ancor più volutamente estraneo ai canoni imperanti nei grandi teatri della grande via bianca. Possiamo ritrovare lo stesso intento di creare una realtà il più possibile lontana da quella dorata del teatro "ufficiale", nel nostro odierno "off", o "off-off" che sia, metropolitano?

Ma parliamo italiano. Quella dei "teatrini" romani è una realtà varia, complessa e discontinua. Alcuni sono la sede della ricerca più amorosa per chi, al di fuori, è costretto a misurarsi con le leggi del mercato; ed hanno fama e pubblico partecipe. Altri possono contare solo su amici e parenti e il loro indirizzo è sconosciuto ai critici. Alcuni sono gestiti da spregiudicati molto solerti. Altri da spregiudicati meno solerti. Altri ancora da persone corrette. Alcuni "fanno tendenza". Altri fanno tristezza.

Spesso la gestione casereccia e il "volemose bene" di fondo non consente al loro interno una chiara divisione dei ruoli, e la disfunzione è costituzionale. Una fauna variopinta vi si aggira millantando gloriosi passati e progettando luminosi futuri. Torbido sommerso del teatro? Valvola di sfogo di ambizioni frustrate? O magari palestra per il giovane attore e la giovane attrice che possono recitarvi subito ampi ruoli, anziché ridursi al proverbiale "il pranzo è servito" in una grande compagnia di giro? Ma si impara di più orecchiando i grandi o sperimentando, e magari sbagliando, sulla propria pelle?

Certo molti nuovi attori, autori, molte "correnti" del teatro e del cinema contemporaneo sono nate nei piccoli spazi della Capitale. Tra loro c'è anche qualche figlio d'arte, per la verità. Che quindi, attraverso questa o un'altra strada, sarebbe arrivato comunque ad esprimersi. (E diffidiamo di chi nega questa evidenza. Quanto sono simpatici invece i figli d'arte che dicono: scusate tanto, ma io sono nato con questo privilegio, che ci posso fare.)

Produttivi laboratori di ricerca; zoppicanti istituzioni di poco valore. Rampa di lancio per le nuove idee; sedi privilegiate dei millantatori. Base della piramide, senza la quale i vertici non potrebbero reggersi. Bacino della coscienza al quale attingere; fabbriche di illusioni. Nel magma dei "teatrini" romani ognuno cerchi quello che vuole e lo troverà, perché c'è di tutto un po'. Rita Charbonnier

A pag. 8, in alto, Kim Rossi Stuart e Cecilia Genovesi in «Dove nasce la notizia» di Umberto Marino (Teatro Argot); in basso, Gianni Borgna. In questa pagina, dall'alto in senso orario, Michele De Virgilio e Vanessa Scarpa in «Desert Eagle» di Claudio Lizza (Teatro Colosseo); il cast di «Giulio Cesare è... ma non lo dite a Shakespeare!» di Roberto Ciufoli e Pino Insegno (Teatro dei Satiri); Alessandro Gassman e Gian Marco Tognazzi in «Uomini senza donne» di Angelo Longoni (Teatro Argot).

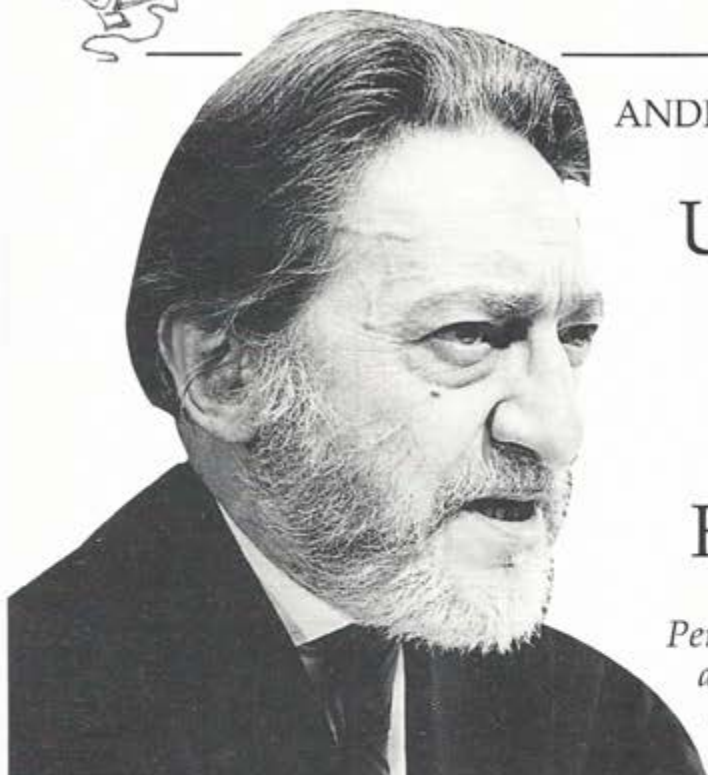




ANDRÉE RUTH SHAMMAH

UNA FONDAZIONE "ALL'INGLESE" PER IL TEATRO FRANCO PARENTI

Per il rilancio delle attività dell'ex Pier Lombardo agirà un trust che riunisce personalità dell'industria, del commercio, della cultura e della moda.



Fondazioni: la parola all'esperto

ENRICO BELLEZZA

Il notaio Enrico Bellezza ha ricevuto dal Comune di Milano l'incarico di studiare la creazione in Italia di Fondazioni di tipo artistico e culturale sul modello del Trust inglese. Gli abbiamo chiesto di darci delucidazioni sul campo della sua ricerca.

Il concetto di Fondazione nel nostro Codice civile è profondamente diverso da quello dei Paesi anglosassoni ed in particolare del Regno Unito dove, da circa quattrocento anni, le Fondazioni che perseguono scopi di pubblica utilità nel campo dell'istruzione, dell'assistenza, della ricerca scientifica, della cultura, sono oggetto di particolari attenzioni e agevolazioni, anche dal punto di vista fiscale. Negli Stati Uniti d'America, il fenomeno delle Fondazioni di pubblico interesse, sempre in campo rigorosamente privatistico, è di grandissima rilevanza, sia per quantità che per mezzi patrimoniali, e i principali musei e teatri sono costituiti in questa forma, utilizzando così pochissimi aiuti pubblici. In Olanda, una legge del 1993 ha consentito a ventun musei nazionali di assumere, in soli due anni, la forma di Fondazione di diritto privato, ottenendo in gestione dallo Stato le opere d'arte contenute. E in Italia? La Fondazione, di derivazione ottocentesca, è caratterizzata da un fondatore che, donando tutto o parte del suo patrimonio per uno scopo, impone la sua volontà, nomina i consiglieri, detta, insomma, tutte le regole dell'ente. La Fondazione, o meglio il *Trust* inglese, invece, è una unione di più forze per raggiungere uno scopo. Parlo, naturalmente, dei cosiddetti *charitable trusts*, dove lo scopo rientra in quelli di pubblico interesse o di utilità sociale, e non delle fondazioni di famiglia o di patrimonio, che sono del tutto simili a quelle classiche italiane. Nel National Trust, per esempio, che si occupa della tutela e conservazione del patrimonio storico, culturale e ambientale del Regno Unito, sono presenti due milioni e mezzo di "members", veri e propri "soci" che, versando una quota annuale, contribuiscono a dettare le linee programmatiche, eleggono il 50 per cento dei membri del "Board" e partecipano attivamente, quali volontari, a tutte le attività dell'ente.

In Italia abbiamo un solo esempio di questo genere di fondazione, che può essere definito "di partecipazione": il Fai (Fondo per l'Ambiente Italiano). È una fondazione *sui generis*, che soltanto dopo dieci anni di vita è riuscita a far accettare ciò che per gli inglesi è normale da quattro secoli: l'ingresso degli "aderenti", cioè di cittadini che versano una quota annuale d'iscrizione, prestano lavoro volontario ed eleggono un consigliere sui diciotto del Consiglio d'Amministrazione. Non siamo ancora giunti alla democraticità del National Trust, ma è un primo passo verso qualcosa di nuovo.

Il lavoro che sto svolgendo per incarico del Comune di Milano consiste proprio nella creazione in Italia di Fondazioni di partecipazione sul modello del Trust inglese. Dopo quella del Pier Lombardo, se si deciderà di proseguire per questa strada, nasceranno anche la Fondazione Paolo Grassi, che continuerà l'attività dell'omonima scuola d'arte drammatica, la Fondazione Villa Simonetta per la musica e la Fondazione per il cinema. □

Il 17 dicembre 1996, giorno di Sant' Ambrogio, patrono di Milano, ma anche data in cui ricorre l'anniversario della nascita di Franco Parenti, si è costituita la Fondazione Pier Lombardo. Ispirata al modello del Trust anglosassone, è un tipo di fondazione "a partecipazione", cui potranno aderire non solo i fondatori ma anche tutti coloro che vorranno contribuire individualmente ad aumentarne il patrimonio. Si tratta di un passo importante nel rinnovamento dei rapporti fra pubblico e privato in ambito culturale, una delle poche occasioni in cui enti pubblici e soggetti privati uniscono le proprie risorse per sostenere un'istituzione teatrale. Ne parliamo con Andrée Ruth Shammah.

HYSTRIO - Quali sono state le difficoltà per creare una Fondazione?

SHAMMAH - Accordare gli enti pubblici, far capire loro che il teatro andava ristrutturato, dopo 25 anni di attività, non solo nelle mura, ma anche nelle parti tecniche; che esistono delle usure, oltre le quali non si può andare.

H. - Insieme agli enti pubblici, lei ha riunito nomi dell'industria, del commercio, della moda e della cultura.

S. - Debbo confessare che le adesioni di Milly e Massimo Moratti, di Pirelli spa, della SEA, della Camera del Commercio, dell'Ente Autonomo Fiera, di Krizia, del Corriere della Sera, di Massimo Vitta Zelman, di Francesco Micheli, di Artemide, di Assolombarda, di Guido Artom, di Giampiero Borghini, di Piero Castellini, di Angelo Dossena, di Dino Franzin, di Domenico Grassi, di Guido Lopez, di Renato Mannheimer e della Ricordi, sono avvenute spontaneamente, nel senso che hanno capito le mie difficoltà, oltre che

quelle di un teatro, della cui attività, Milano non può fare a meno.

H. - Sono venticinque anni che il teatro opera nella città, durante i quali la vitalità artistica ha permesso di superare difficoltà non indifferenti.

S. - Il Pier Lombardo nacque nelle stagioni 1972-73, grazie alla volontà di un attore come Franco Parenti, di un autore come Dante Isella. Io ero molto giovane, ma con delle esperienze con Chéreau, con De Bosio, e soprattutto con Paolo Grassi. Lavorammo con Testori, di cui abbiamo messo in scena le novità più significative: dalla Trilogia (*Amleto - Macbetto - Edipo*) ai *Promessi sposi alla prova*, ma pensammo di portare in scena anche novità europee di Wedekind, Nestroy, Griffiths, senza, per questo, trascurare classici come Molière o Shaw. Ma non ci interessava soltanto svecchiare la scena italiana; ciò che contraddistinse la nostra attività fu la polivalenza, ciò che altri credono di scoprire oggi.

H. - Sono ormai noti gli appuntamenti culturali, le *Serate del lunedì*, che hanno riattivato la cultura milanese e che hanno anche permesso a più di cento donne di diventare amiche della Fondazione, di cui, forse, non tanti hanno capito lo spirito.

S. - Il mio fine non è stato soltanto quello di scegliere dei testi e realizzare spettacoli di qualità, ma di dialogare culturalmente con la città. Per far questo dovevo salvare lo stabile dal degrado. Le cifre mi di-



mostravano che le città europee investono molto nelle Fondazioni. Ho pensato, se noi non seguiremo linee di sviluppo simili, rimarremo tagliati fuori. La Fondazione consentirà la realizzazione di eventi senza che le spese debbano gravare sulle produzioni teatrali vere e proprie. Uno di questi eventi è stato *Giorni felici* con la regia di Peter Brook, il cui costo non avremmo potuto sostenere soltanto con le nostre forze.

H. - Lei ha sempre parlato di nuovi spazi.
S. - È vero. Esistono degli spazi contigui che ci permetterebbero di creare almeno altre due sale, più adatte alla ricerca o alle novità. Se, grazie alla Fondazione, riusciremo nel nostro intento, il Franco Parenti si potrà trasformare in una vera e propria cittadella della cultura.

H. - Qual è il tipo di Fondazione che avete scelto?

S. - Il modello è quello dei Trust inglesi, che da circa quattrocento anni sono esempi di cooperazione pubblico-privata nella gestione di beni culturali. L'innovativa struttura si svilupperà all'interno della normativa civilistica e fiscale attualmente in vigore. Gli aderenti alla Fondazione non sono altro che dei cittadini consapevoli che contribuiscono in modo significativo a dotare la Fondazione dei mezzi necessari per raggiungere i propri scopi.
A. B.

A pag. 10, Franco Parenti. In questa pagina, da sinistra a destra, Franco Parenti, Andrée Ruth Shammah e Giovanni Testori.

BIBLIOTECA

Il teatro del cielo ha mezzo secolo

FURIO GUNNELLA

IL TEATRO DEL CIELO, a cura di Ugo Ronfani, Milano, Lupetti-Editori di Comunicazione, 1996, pagg. 283, L. 85.000.

Luglio 1947: *La maschera e la grazia* del drammaturgo francese Henri Ghéon, un discepolo di Copeau, andava in scena sul prato del duomo di San Miniato, nello scenario delle colline toscane. Era una versione teatrale della miracolosa conversione di colui che sarebbe diventato il patrono di San Miniato: quel mimo Genesio che, costretto a recitare davanti all'imperatore Diocleziano una parodia sacrilega del battesimo, era stato toccato dalla Grazia e s'era convertito alla religione cristiana, andando incontro al martirio.

Avevano voluto lo spettacolo quattro "spericolati" decisi a promuovere una annuale Festa del Teatro: il prevosto don Nello Micheletti, l'avvocato Giuseppe Gazzini, l'attore Gianni Lotti, lo scenografo Dilvo Lotti.

Una rappresentazione allestita con artigianale ingegnosità diventò subito la prima pietra dell'Istituto del Dramma Popolare, istituitosi per affermare, nel clima ancora turbato del dopoguerra, la presenza di una drammaturgia di ispirazione cristiana.

Oggi gli entusiasmi e i consensi che accompagnarono le prime Feste del Teatro sanminiatesi sarebbero inconcepibili, nell'indifferenza di una società teatrale disabitata ai rischi, adagiata nella routine dell'assistenzialismo, pove-

ra di slanci ideali. Ma allora il teatro partecipava a una nuova primavera del mondo; la Francia cercava nella drammaturgia delle idee i fondamenti di una morale che avrebbe dovuto nascere sulle rovine di Auschwitz e Hiroshima; in Italia una generazione di registi, attori e drammaturghi diventata adulta durante la guerra volgeva le spalle a un passato di tradizione immobile, di predominio del mattatore, di artigianato capocomicale e con Visconti e Strehler inaugurava la grande stagione innovativa della regia critica. Non furono coincidenze casuali se in quello stesso 1947 Jean Vilar inaugurò ad Avignone, già residenza dei papi, il suo Festival popolare e giovane, matrice del Théâtre National Populaire, e se a Milano Grassi e Strehler posero le fondamenta del Piccolo Teatro, destinato a diventare un modello in tutto il Paese. Né fu casuale che nel '48 la seconda Festa del Teatro, nominato direttore dell'Idp don Giancarlo Ruggini, fosse affidata al giovane Strehler, che firmò un'edizione memorabile di *Assassino nella cattedrale* di T. S. Eliot.

Ben presto l'Istituto del Dramma Popolare scelse - attraverso la parola e l'azione appassionate di don Ruggini, pronto a lavorare con registi laici come Sgarzina e a sostenere polemiche a viso aperto contro gli ambienti cattolici conservatori, - un teatro cristiano "di movimento" pronto al confronto tra la fede, la giustizia e la fraternità fra gli uomini, deciso a

preparare l'incarnazione della parola di Dio in mezzo alle tribolazioni del secolo. Le cinquant'anni Feste del Teatro, con i loro alti e bassi, hanno così dato vita in mezzo secolo - come ha scritto l'attuale direttore, don Luciano Marrucci - a una giovane sequoia che, pur facendo un solo frutto all'anno, ha raccolto sul suo tronco i segni di tutti i passaggi del tempo. San Miniato è stato il luogo di incontro di grandi autori, registi ed attori anche di provenienza straniera, ha incluso nel suo cartellone autori come l'ultimo Strindberg mistico, Bernanos con le sue Carmelitane moderniste, Greene con i suoi preti perduti, Fabbri con i suoi scandagli nell'ambiguità cristiana, Silone con la sua cristiana sete di giustizia, l'ebreo Wiesel testimone dell'Olocausto e tanti altri, fino a Julien Gracq con la sua leggenda del Sacro Graal rappresentata l'estate scorsa. Un grande volume voluto dalla Cassa di Risparmio di San Miniato, sostenitrice da sempre dell'Idp coordinato dalla Story and Glory di Torino e stampato dall'editore milanese Lupetti, *Il Teatro del Cielo* ripercorre nel cinquantenario - con saggi di studiosi (Odoardo Bertani, Ugo Ronfani, Edoardo Sanguineti), testimonianze da tutto il mondo del teatro (raccolte da Claudia Cannella e Renzia D'Incà), una cronologia incrociata (a cura di Andrea Bisicchia), fotografie e documenti - le tappe compiute dall'Idp e, oltre l'aspetto celebrativo, si propone come una riflessione aperta sul futuro della drammaturgia dello spirito. □



DA BOLOGNA

I TEATRI EUROPEI NELLA RETE INTERNET

L'iniziativa è stata promossa dallo Stabile bolognese Nuova Scena-Arena del Sole per conto della Convenzione Teatrale Europea di cui è membro fondatore – Collegamenti con decine di Paesi – Nuove prospettive per la formazione della cultura teatrale.

BRUNO DAMINI

Sui media di tutti i paesi d'Europa si assiste da anni a una progressiva riduzione degli spazi dedicati al teatro. Recente esempio, nella sua fulminante crudezza, il licenziamento del critico Gastone Geron poiché «i lettori non sono più interessati alle recensioni teatrali». A una stampa quotidiana e periodica sempre più telecentrica si affiancano un sistema radiofonico dove domina pressoché incontrastata la musica leggera (con la preziosa eccezione del "fortino" di Radio Tre "Suite" e di alcune riprese di commedie di Radio Due) e un sistema televisivo (pubblico e privato) che si autorigena (evitando i rischi del rinnovamento) in una battaglia quotidiana per punti percentuali di share e audience.

In questo non entusiasmante scenario nuovi orizzonti si sono aperti grazie alla ragnatela mondiale di Internet, che si offre rispetto agli altri media come strumento supplementare e raffinato sia per la promozione della cultura teatrale oltre i confini nazionali che per nuove strategie di comunicazione e anche di marketing (per la proposta di spettacoli ai teatri e al pubblico, mentre si va perfezionando il sistema di vendita dei biglietti in Internet) con la sua multimedialità in vertiginosa evoluzione e un'utenza enormemente diffusa e culturalmente molto dinamica. Queste potenzialità sono state tempestivamente comprese dalla grande industria e dallo stesso mondo dell'informazione (esemplari sono i siti del New York Times e di CNN, seguiti a ruota in Europa dalle principali testate radiotelevisive e dalla stampa quotidiana e periodica).

In aumento anche la presenza delle pubbliche amministrazioni, fra le quali si di-

stingue, in ambito comunitario, l'esperienza pilota messa in atto dal Comune di Bologna, attraverso i suoi Servizi di comunicazione e relazioni con i cittadini, con la realizzazione del Progetto Iperbole, che utilizza la rete Internet per lo sviluppo della teledemocrazia. Fra le istituzioni culturali i musei, anche in Italia, sono stati fra i primi a capire le possibilità offerte da questo nuovo mezzo. Anche i teatri si sono mossi, isolatamente, con più o meno convinzione, spesso considerando Internet alla stregua di "Pagine Gialle-Bazar", in alcuni casi riuscendo a utilizzarlo come strumento ausiliare alla creazione artistica, al confronto fra idee, alla nuova scrittura drammatica.

Il sito Internet del Centro della comunicazione della Convenzione Teatrale Europea, creato da Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna, rappresenta un caso unico nel panorama dei siti teatrali internazionali ed è un significativo esempio di collaborazione fra pubblico e privato, con il Comune di Bologna e con il Cineca (Consorzio Interuniversitario per la gestione del Centro di Calcolo Elettronico dell'Italia Nord-Orientale) nella veste di partner attivi del Teatro Stabile bolognese per l'elaborazione e lo sviluppo di un progetto che supera l'ambito locale e si apre a un'utenza sovranazionale.

Due parole-chiave

Nuova Scena è membro fondatore della Convenzione Teatrale Europea, associazione di diritto lussemburghese creata nel 1987 che oggi riunisce ventotto teatri stabili di produzione di tutti i Paesi europei con scopi di cooperazione, promozione

della nuova drammaturgia e sviluppo dell'informazione. Questo network ha naturalmente favorito la nascita del Centro e ne costituisce uno dei punti di forza, anche in termini di visibilità del sito. Sono indubbi infatti l'"appetibilità" e la ricchezza di informazioni delle pagine Web di una rete di teatri (specchio dell'intero sistema teatrale europeo) rispetto a quelle di un singolo teatro. Il "navigatore", anche extra europeo, viene in questo modo notevolmente agevolato nella propria ricerca poiché interrogando i "search engines" con due semplici parole chiave (European Theatre) viene orientato verso il sito del Centro.

L'interesse internazionale suscitato dal Centro è confermato dalle migliaia di "visitatori" che ogni mese si collegano con le sue pagine Web dall'Italia, dagli altri paesi europei e da numerosi paesi extraeuropei quali Giappone, Thailandia, Taiwan, Sud Africa, Nuova Zelanda, Russia, Singapore, Hong Kong, Costa Rica, Brasile, Canada, Australia, Cile, Repubblica Dominicana, Messico, Corea del Sud, Stati Uniti, Islanda, Israele.

Il Centro della Comunicazione della CTE ha un suo sito Web in Internet attraverso *Nettuno* del Cineca (<http://www.nettuno.it/etc-centre>) e *Iperbole* del Comune di Bologna-Servizi di comunicazione e relazioni con i cittadini (<http://www2.comune.bologna.it/bologna/etc-centre/>). L'indirizzo di posta elettronica è: etccentre@iperbole.bologna.it.

Nella fase attuale il sito contiene informazioni circa la CTE e le sue attività e pagine dedicate ad alcuni dei teatri membri (tutte in inglese e nelle lingue native). Vi sono disponibili testi, immagini fotografiche, piante e dati tecnici dei teatri, video-

clip, un modello 3D della Sala Grande dell'Arena del Sole che ne consente una "visita virtuale" (VRML) ricca di link (connessioni) con riprese fotografiche da vari punti di vista. È inoltre in atto l'implementazione di Banche Dati tematiche fra le quali una in supporto alla promozione della Nuova Drammaturgia Europea e una in supporto all'attività di Formazione, con link con altre banche dati, quali quella dell'Unione Europea, offrendo nella rete mondiale di Internet un ricco patrimonio artistico e culturale che può essere condiviso, reso disponibile e fruito in vari campi di attività, considerando diversi livelli di utenza più o meno attrezzata tecnologicamente (specialisti e operatori del settore, critici/giornalisti, docenti universitari, ricercatori, studenti, spettatori e amanti del teatro, fino ai semplici curiosi).

Un ambito premio

La rilevanza del progetto è testimoniata dall'importante riconoscimento internazionale ricevuto recentemente dal sito. Il motore di ricerca "Magellan" di Sausalito (California), uno dei più importanti a livello mondiale con due milioni di siti nella propria directory, gli ha infatti attribuito il prestigioso "i 4 Stars Award", premiandolo con il punteggio massimo delle quattro stelle per "profondità di contenuti", "facilità di esplorazione" e "net appeal" (cioè attrattiva del sito), assegnandogli uno speciale logotipo da applicare alla home-page come "riconoscimento

La mappa della CTE

I teatri membri della Convenzione Teatrale Europea sono attualmente: **Italia:** Arena del Sole-Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna; **Austria:** Vereinigte Bühnen, Graz - Schauspiel; **Belgio:** Théâtre National de la Communauté Française de Belgique e Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruxelles; **Danimarca:** Hvidovre Teater-Odense Teater; - **Finlandia:** Helsingin Kaupunginteatteri e Tampereen Työväen Teatteri; **Francia:** Comédie de Saint-Etienne - Comédie de Caen - Théâtre National de la Région Nord/Pas-de-Calais; **Germania:** Schauspiel di Bonn e Niedersächsische Staatstheater di Hannover; **Grecia:** Piramatiki Skini, Salonico; **Lussemburgo:** Théâtre des Capucins, Lussemburgo e Théâtre d'Esch; **Olanda:** Het Nationale Toneel e Koninklijke Schouwburg, L'Aia, Toneelgroep, Amsterdam; **Portogallo:** Comuna-Teatro de Pesquisa e Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona, Teatro Experimental de Cascais, Estoril; **Romania:** Teatrul National, Craiova; **Spagna:** Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, Barcellona; **Slovenia:** Slovensko Narodno Gledališce, Ljubljana; **Svezia:** Stockholms Stadsteater e Norrbottens Teatern di Lulea; **Svizzera:** Comédie de Genève.

del grande impegno profuso nella realizzazione e nel mantenimento del sito". Il Centro della Comunicazione della Convenzione Teatrale Europea condivide il "4 Stars Award" di Magellan con alcuni siti Web di grande rilevanza, tra i quali il Festival Internazionale del Cinema di Berlino, il New York City Ballet, l'Arizona Sta-



te University - Walter Cronkite School of Journalism and Telecommunication, la BBC, il New York Times. A questo si sono affiancati altri due premi internazionali: Web Scout-Way Cool Sites e World Wide Web Associates (Top 10 Entertainment Sites).

Nel mese di aprile il Centro della Comunicazione della CTE organizzerà presso l'Arena del Sole un seminario di formazione per i responsabili della comunicazione dei teatri membri per dotarli di strumenti e metodologie comuni che agevolino e ottimizzino l'azione di implementazione e aggiornamento del data base relativo ai singoli teatri. A conclusione dei lavori si svolgerà un incontro dibattito sul tema dei rapporti fra Internet e Teatro, sia sul piano della comunicazione che della creazione, con la presentazione di esperienze artistiche sviluppate con l'ausilio di Internet. □

HANNO SCRITTO

Lettera di Messina (Venetoteatro) sulla propria assoluzione

Riceviamo e volentieri pubblichiamo:

«Nel merito della causa penale discussa presso il tribunale di Venezia a seguito delle denunce e delazioni di mal-fattori, la vostra rivista nel n.4 del 1966, pur dando notizia della piena assoluzione di tutti gli imputati, segnalava l'ipotesi di un ricorso in appello da parte del P.M. Ugolini.

Ora anche questa seconda fase si è conclusa, poiché la Camera di Consiglio della Corte d'Appello di Venezia ha respinto il ricorso del Pubblico Ministero. Vi invito formalmente a darne notizia con la stessa evidenza dei precedenti riquadri senza commenti malevoli o cronache artefatte, che potrei considerare - questa volta, sì - diffamatori.

È cercate di evitare insinuazioni su spese e deficit, che riguardano comunque i rappresentanti legali dell'Ente e i loro rapporti con le Amministrazioni locali, in primo luogo la Regione: la sostituzione di Venetoteatro con il Teatro Stabile del Veneto fu conseguente a lotte politiche interne alla Dc e al Psi e a scelte di immagine fatte da un assessore alla Cultura che voleva dimostrare il proprio potere» - F.to Nuccio Messina.

La lettera dell'ex direttore di Venetoteatro Nuccio Messina (che negli atti processuali figura come Sebastiano Messina) dà una versio-

ne giudiziaria e politica dei fatti di cui noi tutti possiamo prendere atto. Da parte nostra riteniamo necessarie alcune precisazioni.

1) Il P.M. Rita Ugolini ha effettivamente inoltrato - come *Hystrio* aveva anticipato - ricorso in appello contro la sentenza di assoluzione pronunciata l'8 luglio scorso nei confronti dei 16 imputati per il deficit miliardario di Venetoteatro, dall'ex presidente della Regione Carlo Bernini fino a Sebastiano Messina.

Il ricorso è stato considerato non ricevibile dalla Corte di Appello veneziana per una questione di procedura, a prescindere da ogni giudizio nel merito. Più precisamente, l'impugnativa è giunta alla Camera di Consiglio quando, a suo giudizio, erano trascorsi da alcuni giorni i termini per la sua presentazione: che sono di 45 giorni dalla data del deposito della sentenza di primo grado. Teniamo la precisazione dallo stesso P.M. Ugolini, che aveva ritenuto - anche alla luce delle risultanze di un dibattito in seno alla Corte di Cassazione penale - di poter aggiungere ai termini sopraindicati il periodo della sospensione estiva per le ferie, mentre la Camera di Consiglio della Corte d'Appello veneziana ha deciso di computare soltanto i 45 giorni dal deposito della sentenza. Il P.M. Ugolini ci ha, per questo, espresso il suo rammarico, avendo un ritardo di alcuni giorni - ci ha dichiarato - impedito il necessario approfondimento della vicenda processuale in sede di appello.

2) Sulle ragioni del ricorso il P.M. si è spiegato con dichiarazioni alla stampa subito dopo

avere interposto appello. Sono sue le osservazioni pubblicate su *Il Mattino* di Padova dell'11 gennaio scorso: «Le coperture politiche garantivano a Venetoteatro di operare anche con bilanci fallimentari»; l'ente «era uno strumento di lottizzazione della cultura ed aveva ricevuto somme rilevanti mentre gli altri ricevevano contributi che non sarebbero bastati a garantirne la sopravvivenza»; si erano riscontrate «plurime anomalie di gestione». Tali osservazioni sono state riprese anche dal *Gazzettino di Venezia* alla stessa data: secondo il magistrato, «i giudici di primo grado avevano polverizzato i vari elementi di prova senza confrontarli, arrivando così all'assoluzione», ed il controllo dell'ente sarebbe stato, sempre secondo il P.M., un preciso dovere della Regione.

3) Riferire questi fatti e queste tesi non significa compilare «commenti malevoli o cronache artefatte» a carattere diffamatorio. Siamo lieti che la lettera del sig. Messina ci abbia consentito, in accordo con le opinioni del P.M., di chiarire i motivi - procedurali, in rapporto ai tempi - che hanno reso definitiva la sentenza di primo grado. Ciò detto, sarà per *Hystrio* un piacere ignorare in futuro le vicende di Venetoteatro (nelle quali - intendiamo ribadire - abbiamo ravvisato gli estremi per un dibattito "esemplare" sull'uso del denaro pubblico nel fare cultura e spettacolo). A patto che l'ex direttore di Venetoteatro non pretenda di assumere il ruolo spettante sia ai giudici che all'opinione pubblica. □



RICORDO

UN MAESTRO E UN AMICO CHIAMATO GIORGIO PROSPERI

«Di me giovane disse che gli ricordavo Sinatra. Fu lo sceneggiatore della vita dell'Alighieri da me interpretata. Le sue critiche costituiscono un patrimonio non soltanto storico, ma soprattutto di sapienza teatrale».

GIORGIO ALBERTAZZI

Giorgio Prosperi ci ha lasciato. Un vuoto irreparabile per chi l'ha conosciuto di persona e per chi l'ha seguito e apprezzato come scrittore, drammaturgo e saggista. Acceso difensore e paladino del "teatro d'attore" e del "teatro privato", nemico dei complotti di regime da qualunque parte venissero, conoscitore profondo dell'arte della scena e assertore appassionato del teatro (e anche del cinema) che coinvolge e "fa sognare", si direbbe oggi secondo una moda mediata dallo sport. Ho voluto bene a Giorgio Prosperi, l'ho apprezzato sempre e ho imparato da lui l'onestà artistica e il valore morale di una professione, quella dell'attore, troppo spesso accreditata del diritto dell'irresponsabilità ("so' attori!").

L'ho conosciuto a Roma agli inizi degli anni '50, recitavo al Teatro Nazionale (così definito un po' enfaticamente dal suo ideatore e direttore, il Maestro Guido Salvini), dove interpretavo al principio piccoli ruoli (ma la gavetta durò a dire il vero pochissimo) insieme a Gassman, Zareschi, Randone, Vivi Gioi, Edda Albertini, Sbragia, Sanipoli, eccetera. A proposito di una delle mie prime "apparizioni" (mi pare si trattasse di una commedia americana, *Detective Story*, dove facevo una fugace comparsa nel ruolo di un ubriaco che recita versi di Walt Whitman), Prosperi scrisse parole di elogio e disse che gli avevo ricordato Frank Sinatra.

Questa definizione fece il giro degli ambienti del teatro romano, Luchino Visconti (col quale avevo debuttato un anno prima al Maggio Musicale Fiorentino nello storico *Troilo e Cressida* di Shakespeare ed era stato mio garante per la scrittura al Teatro Nazionale) mi telefonò dicendomi: «Ormai è fatta, non ti resta che metterti a cantare!».

Conobbi Prosperi qualche giorno dopo in via Veneto, una domenica mattina («Non si tratta tanto di somiglianza fisica, mi disse, quanto della presa di possesso della scena»). Mi disse anche che avrei probabilmente fatto del cinema ma che il mio destino sarebbe stato il teatro. Qualche anno dopo, nel 1965 settimo centenario della nascita di Dante, fui interprete per la televisione di uno sceneggiato sulla vita dell'Alighieri, diretto da Vittorio Cottafavi e scritto da Giorgio Prosperi. Fu un bel programma, certo fra i migliori delle biografie tv. Prosperi seguiva le riprese, ogni

giorno di lavorazione, sempre pronto a intervenire, aggiungendo, togliendo, riscrivendo battute a seconda dell'esigenza della scrittura scenica. Abituato al cinema si sa, ma anche e soprattutto consapevole che la pagina che prende vita sulla scena o sullo schermo è altra cosa rispetto a quella scritta, in questo certo in disaccordo con i Chiaromonte e i De Feo, i "Soloni" di allora della critica romana, assertori della letterarietà dell'opera teatrale e della conseguente difesa della "lettera" scritta dall'Autore, sempre s'intende con la "A" maiuscola.

Prosperi era un vero scrittore e uno straordinario critico, intuitivo e conoscitore dei meccanismi creativi che regolano l'espressione teatrale. Sapeva che il teatro è l'arte del significante e cioè della fisicizzazione della parola, fisicità che varia spesso dal significato riconquistandolo per altra via che non quella della "lettera", appunto Prosperi, insomma, conosceva ed amava il teatro.

Le sue "critiche" costituiscono un patrimonio non soltanto storico, ma soprattutto di "sapienza" teatrale. Bisognerà rileggerle. L'ultima volta che l'ho visto è stato a Borgo a Mozzano (Bagni di Lucca) dove fino all'anno scorso ho diretto una scuola di ricerca per attori. L'ultima edizione dell'estate del 1996 era intitolata "Dante e l'intelletto d'amore". La performance finale dei partecipanti allo stage, ragazzi ragazze bambini fra i 30 e gli 11 anni, si svolgeva all'aperto su un palco allestito nel cortile di una scuola elementare: ottocento sedie, ma gli spettatori erano almeno tremila. Prosperi era là seduto nelle prime file, attento e divertito. I migliori dicatori del verso dantesco erano i bambini, proprio così, metrica, semantica, ritmica: meglio che nei più adulti in loro l'afflato dantesco trovava espressione. «È la prova - diceva Giorgio - che la poesia è musica, va cantata e suonata, è istinto. Un bambino può suonare uno strumento, non può discutere altrettanto bene su Heidegger, ma può suonare. Come questi ragazzi qui». Bello, bellissimo. Grazie Giorgio. □

In questa pagina, dall'alto in basso, Giorgio Prosperi, Giorgio Albertazzi. Nella pagina seguente, Marcello Mastroianni nella sua ultima interpretazione in palcoscenico, «Le ultime lune» di Furio Bordon.



Un buon maestro un uomo libero

D'intesa con i famigliari l'Etì ha ricordato il 27 febbraio al Teatro Valle di Roma Giorgio Prosperi a un mese dal decesso. Sono intervenuti Renzo Tian, Aggeo Savioli, Luigi Squarzina e Ugo Ronfani. Poi Renzo Giampietro ha parlato della sua interpretazione di Processo a Socrate ed Elisabetta Pozzi ha letto, sempre dello scrittore scomparso, l'atto unico *Due sull'autostrada*. Nel suo intervento, fatto a nome dell'Anct e pubblicato qui di seguito, Ugo Ronfani ha ricordato Prosperi come il decano dell'Associazione.

Questo incontro è stato organizzato sulla base di presenze individuali e non istituzionali. Qui è dunque il luogo, stammi, in cui Prosperi viene ricordato da chi l'ha conosciuto e gli ha voluto bene. Bisognerà però che dopo, una volta manifestata la malinconia per la sua scomparsa (stato d'animo che non hanno attenuato ragioni anagrafiche, perché Giorgio aveva conservato fino all'ultimo la giovinezza della mente e del cuore), prima che se ne scolori la presenza, anche nelle sedi istituzionali della società teatrale si paghino alcuni debiti che abbiamo, tutti, verso Prosperi. Così tacitando, forse, anche qualche rimorso: perché in questi anni in cui, nelle cose della cultura, il frastuono dell'effimero e il vociferare dei mediocri sono stati grandi, Prosperi – troppo in alto, lui, per unirsi al gracido aristofanesco delle rane – non aveva ottenuto quei conclusivi riconoscimenti ai quali avrebbe avuto diritto. L'attenzione che il teatro e la cultura italiani gli avevano dedicato è stata in questi anni grigi inferiore ai suoi meriti. So quel che dico per avere raccolto da Giorgio, in questi anni, confidenze disincantate, di quelle che si possono fare soltanto fra amici: e che andavano ricondotte – ritengo doveroso dirlo – all'isolamento dell'intellettuale italiano nel sistema in cui gli tocca di vivere, alla sua solitudine se voglia mantenersi libero.

Giorgio era, è sempre stato un uomo libero: lo dico sapendo che non rischio la retorica celebrativa perché mai, nel variare delle stagioni delle ideologie e delle politiche, Prosperi s'era iscritto al partito dei "chierici" di Benda, quelli che "tradiscono"; e sempre era stato attento a preservare la propria autonomia e la propria dignità. Ricavandone la coscienza di una relativa solitudine che, se lo feriva nel suo desiderio di essere un uomo di dialogo e di confronto, gli dava anche quella sorta di intrepida indipendenza che viene dalla buona coscienza: quell'essere – diciamo con Camus – *solidaire et solitaire* in un sistema di relazioni nel quale la solidarietà è diventata sospetta, perché basata sul conformismo e sulla convenienza. Penso, parlando della solitudine di Prosperi, alle scarse, troppo scarse occasioni che il suo teatro – non soltanto quello di impegno storico e civile, *La congiura* o *Processo a Socrate*, ma anche quello degli anni Sessanta, ricco di umori satirici e di costume – ha avuto di essere sulle nostre scene. Penso alla distrazione con cui un Festival di Spoleto molto mondano ma culturalmente scarso aveva accolto due anni orsono la presentazione di un volume che raccoglieva, con il titolo *La riscossa degli anni Sessanta, sette commedie*

di Prosperi in un atto: testi di intatta vitalità, di pregevole scrittura, fuggevolmente rappresentate una trentina di anni orsono; testi che un Paese teatralmente normale dovrebbe considerare come piccoli gioielli di un repertorio nazionale: e invece, davanti a quel gruppo sparuto di estimatori di Giorgio adunatisi a Spoleto, a me – cui era toccato l'onore di essere stato scelto da lui per presentare il suo libro – toccò soltanto l'amara soddisfazione di constatare che il teatro italiano continuava a ignorare testi come quelli contenuti nella raccolta: *Ceri per Varsavia*, *Il comune interesse*, *Il narratore naturale*.

Dico questo non per recriminare, sarebbe inutile: ma perché sono convinto che l'unico modo giusto per onorare, oggi, il Prosperi drammaturgo debba consistere nell'impegno fermo, da parte di noi tutti, di porre la difesa dell'autore italiano fra le questioni centrali della Legge sul Teatro che stanno preparando: impegno tanto più opportuno in quanto le Associazioni rappresentative dei nostri drammaturghi hanno appena depositato sul tavolo del ministro Veltroni una carta dei loro diritti troppo a lungo ignorati. *Rendere giustizia a Prosperi*, ripeto, significa assumere questo impegno. Solitudine di Prosperi, anche nel suo lavoro di critico: la stessa che accompagna quanti fra noi sono sacrificati nella loro autonomia di espressione dagli spazi negati dai responsabili dei giornali ancora convinti che il futuro della carta stampata sia nella sua omologazione al basso con l'effimero mediatico.

Prosperi, il critico che aveva saputo essere nella sua lunga carriera il degno successore di Silvio D'Amico, aveva dovuto subire anche lui l'umiliazione, un giorno – non so se l'episodio è noto – di ricevere con una telefonata della segreteria di redazione della sua testata la comunicazione che avrebbe dovuto cessare dall'oggi al domani l'esercizio continuativo della critica. Forse non è elegante evocare l'episodio qui, oggi: ma credo di doverlo fare riandando ai discorsi amari fattimi da Giorgio, alle sue telefonate di uomo di cultura alle prese con i piccoli mostri quotidiani dell'incultura, con le sue richieste che l'Anct si muovesse su una linea di precisa resistenza contro la svalutazione della critica. Credo di doverlo fare ripensando alle posizioni coraggiose che Giorgio aveva assunto nelle nostre assemblee associative, assemblee nelle quali egli non si era limitato ad assumere il ruolo decorativo di decano, ma nelle quali aveva portato contributi di esperienza e la volontà di difendere, con le ragioni della critica, le ragioni della Ragione.

Non credo – anche perché l'Anct non è, grazie al cielo, una istituzione – di istituzionalizzare questo incontro se ricordo che Giorgio è stato fino all'ultimo, in seno all'Anct, consigliere e maestro di tutti noi: e se aggiungo che l'Anct, quando presenterà il volume degli atti del convegno che abbiamo tenuto in dicembre a Milano intorno ad un altro maestro della critica, Roberto De Monticelli, dirà come intendere, per parte sua, contribuire a perpetuare il ricordo di Prosperi.

Sarei tentato ancora di ricordare, all'ombra di un'amicizia ch'è stata grande, l'avventura comune che ci vide insieme alle Verghiane del-

l'estate del '94 a Vizzini, in Sicilia: Giorgio autore di una versione della *Lupa* tratta magistralmente da una novella di Verga, io di una versione teatrale di racconti dello scrittore. Ma preferisco evitare i ricordi di un'amicizia ch'è stata preziosa anche per la discrezione che la proteggeva: e concludere ricordando, invece, con commozione, i dieci minuti di applausi con cui due anni orsono, al Seminario di Firenze della giovane critica, gli allievi gli avevano manifestato la loro gratitudine e il loro affetto per la lezione di teatro e di vita che Giorgio aveva loro impartito, confermandosi maestro di libertà, uomo giusto e buono. □

Come Bosetti ricorda Marcello

«Questa commedia mi è capitata come una tegola sulla testa. Voglio assolutamente interpretarla», mi disse Marcello quando gli proposi di dirigerlo nelle *Ultime lune di Furio Bordon*. Lo aspettai per quasi due anni e quando lui fu finalmente libero, incominciai a provare con lui. Andai a Parigi, era l'agosto 1995 e lui mi disse: «Ti aspettavo, ma ho avuto un piccolo intervento, mi sento debole». Pure comincio a provare, eravamo a tavolino noi due soli, ed ebbi modo di conoscerlo come non avrei mai immaginato; provava un po' ma poi parlava e parlava, di tutto, del suo passato, e fumava, e mi diceva che non avrebbe dovuto fumare, e ascoltava quanto io gli proponevo, e rideva perché io gli ripeteva che ero preoccupato che lui non studiasse abbastanza e non imparasse la parte a memoria. Non pensavo, in quei giorni, che la sua debolezza fosse l'inizio del suo grande male.

Venne a Venezia in ottobre e passammo un mese, fino al giorno del debutto, di grandi emozioni. Sentivo che il mondo, grazie a lui, ci guardava, aspettava il nostro spettacolo.

A dicembre tutto è precipitato. Abbiamo interrotto le recite, lui se n'è andato per curarsi. Poi ha voluto tornare, era felice anche se cosciente del male, perché era certo di potere lottare contro, certo che il teatro lo avrebbe aiutato.

L'ho risentito al telefono pochi giorni prima che ci lasciasse e lui parlava ancora di riprendere, di rimettersi in forze; era dispiaciuto di aver lasciato i compagni, gli attori e i tecnici. Gli dissi: «Non stare a pensare al teatro, pensa a guarire».

Avrei dovuto andare a Parigi a incontrarlo. Non ho fatto a tempo. Ci ha lasciato verso Natale, come diceva ogni sera alla fine delle *Ultime lune*. Giulio Bosetti





UN SOLITARIO

ACQUABONA: IL TEATRO HA BISOGNO DI ASSOLUTO

L'utopia di una scena del Sacro di uno scrittore religioso, convertito da Padre Pio e ignorato dalla cultura cattolica – «Tutti i confini del cielo in un punto».

GIOVANNI ANTONUCCI



HYSTRIO – *Vogliamo parlare di lei, Plinio Acquabona, e della sua opera di scrittore cattolico devoto a Padre Pio, di drammaturgo e poeta, che ci sembra ingiustamente sottovalutata dalla cultura cattolica e altrettanto ingiustamente ignorata da organismi come l'Idi. Lei ha ormai alle spalle, Acquabona, una lunga e complessa carriera drammaturgica. Ci ricordi le tappe principali.*

ACQUABONA – La mia avventura teatrale comincia nel 1941 con l'atto unico *La fortuna con me si è sbagliata*. Inconsciamente, ho allora realizzato la "Teoria del soggetto oggettivato". Contrariamente al *flash back*, il mio è un *flash on*, un'anticipazione; cioè l'immaginazione di quello che può avvenire convocando – in un cono di luce – personaggi già nel dramma o esterni: ciò che consente allo spettatore una più ampia e verosimile visione dell'avvenimento. Tale concezione ha dato esiti positivi in *Daccapo* premio Ugo Betti; in *Ultima riva*, dove la morte sorprende il convocato durante la visione, e in *Quelli di Rendall*, dove rivive il protagonista oggetto di una vendetta. Il mio metodo, confrontato con le soluzioni di spicco di Evreinov, Thornton Wilder, O'Neill e Pirandello, è stato considerato di una naturalezza efficace. Più tardi, nel dramma *L'invenzione della croce*, dedicato a Padre Pio, ho introdotto un Coro formato da una "cellula drammatica" composta da Padre, Madre e Figlio, dove ciascuno partecipa con strofe secondo la propria capacità naturale. E nella riscrittura dell'*Alcesti* di Euripide ho adottato "filastrocche iniziatiche".

H. – *E non si è limitato a questo.*
A. – Mi sono modernizzato.

H. – *Originale, in Padrone di tutto e Signore di nulla, il coro è formato da un chirurgo e da due assistenti. Che ruoli hanno?*

A. – Il chirurgo, in mascherina e guanti, esprimendosi in versi, entra nel corpo, accerta l'entità dell'insidia che si oppone al trapianto; ostacolato inoltre dalla conflittualità dei soggetti che devono essere coinvolti.

H. – *Prima di passare ad un'altra domanda, ci dica quali rapporti ha avuto con il teatro del suo tempo.*

A. – Più che un rapporto, c'è stata una distanza solitaria, colmata in Svizzera, la cui natura si deduce dai miei titoli: *Il potere al patibolo, La metastasi, La vertebra, La convocazione, Il vegetariano, La statura dei sogni, Daccapo*. Quest'ultima esprime l'indignazione contro il razzismo e una triplice proposta di rinnovamento antirazziale. Maud, la protagonista negra, dichiara con questa battuta: «Io, negra, guardo il girasole che si torce per seguire il cammino della luce. E non ci sarà insidia che mi vinca».

H. – *Un testo che, non a caso, ha vinto il Premio Betti. Ma qual è, attualmente, la sua posizione teatrale?*

A. – È dal mio poema *Il punto insituabile nell'orizzonte*, pubblicato sulla rivista *Il secondo Rinascimento*, che ho dedotto l'attuale struttura teatrale. Il nuovo nasce dalla profezia «Tutti i confini del cielo in

un punto». Dunque, il punto è celeste perché viene dal cielo e serve a riceverlo; pertanto si conferma di natura divina. E vale per Personaggio dell'Assoluto. E il mio punto, essendo profetico, è Personaggio dell'Assoluto. Ne consegue che il mio dramma *Il punto*, nuovo genio della vita azzera il protagonismo umano fedifrago e afferma il protagonismo dell'Assoluto: inedito, perché celeste, e indenne per la sua stessa natura divina.

H. – *Grande importanza ha oggi il bisogno di scongiurare l'Apocalisse quotidiana. Se non altro, si potrebbe invocare un impegno universale.*

A. – È difficile immaginare l'inversione dell'azione della profezia per il rientro in un punto, come dopo una missione compiuta, cui ognuno dovrebbe impegnarsi espando il male comune. □

HANNO DETTO

«La nostra società è sempre meno rassicurante. All'inizio, ne La serra avevo descritto un futuro da incubo totalitario, con una classe di medici-dittatori che si prendono cura di degenti-politici, ma direi che la realtà sta superando l'immaginazione.

Il pericolo più forte si nasconde nell'uso conciliante dei linguaggi. Ormai dobbiamo diffidare dell'uso che si fa della parola "democrazia". La cosa che da noi più allarma è l'allineamento tra opposizione e partito al governo. Ai laburisti piace stare dalla parte della legge, anche a fini elettorali. E probabilmente si stanno avviando a spuntarla». HAROLD PINTER, Corriere della Sera.

In questa pagina, le "duc età" di Plinio Acquabona.



IL FUTURO HA UN CUORE ANTICO

UGO RONFANI

Il bel titolo aforistico che Carlo Levi scelse per un suo libro degli anni Cinquanta s'addice per esporre il senso dell'ultima - per ora - avventura artistica di Maurizio Scaparro alla direzione artistica del Festival d'Autunno dell'Olimpico di Vicenza. Senza memoria del passato non c'è cultura, così come il teatro, come e forse più delle altre arti, ha bisogno di affondare le radici nell'humus culturale di un popolo. Ma, d'altra parte, se non sa guardare in avanti, per scrutare l'avvenire, la cultura è patrimonio pietrificato, e sterile.

"Il futuro ha un cuore antico": e ben si vede che Maurizio Scaparro intende, una volta di più, assumere memoria e immaginazione, tradizione e modernità come termini di una dialettica fondante di un fare teatro oggi considerando le linee portanti e i concreti programmi del suo Progetto vicentino, avviato nel 1996 e quest'anno maturato con un

cartellone d'autunno di approfondita coerenza.

Su una scena italiana dominata dall'effimero fine a se stesso, dove la cultura scade in pretestuosa mercificazione, Maurizio Scaparro - abbia messo i suoi entusiasmi al servizio del teatro pubblico, si sia trasformato in gran cerimoniere di un Carnevale che ha trasformato Venezia in un magico palcoscenico, abbia gettato nelle acque impigrite del Sud l'esca di un Teatro Mediterraneo che resta fra i grandi temi di sviluppo della nostra cultura; o abbia ancora operato, in occa-

sione dell'Esposizione mondiale di Siviglia del 1992 per fare progredire gli scambi soprannazionali e approfondire la ri-

cerca dei nuovi linguaggi della comunicazione teatrale - ha dato sempre di sé l'immagine di un artista capace di anticipare il futuro senza rinnegare niente di una tradizione viva nelle etnie europee così come nella storia di una cultura comune. E ha dimostrato - alle prese con progetti grandiosi, che i cultori dell'ordine teatrale costituito pensavano sconfinanti nell'utopia - di "saper vedere grande", come i tempi della cultura e della comunicazione planetarie comandano: di essere, nelle sue iniziative, un "realista dell'immaginazione", un architetto di sogni teatrali perlopiù destinati, di solito, ad animare gli astratti, irrealizzati progetti di cui gronda, da noi, la cosiddetta "cultura della chiacchiera".

La fantasmagoria scenografica dell'Olimpico, nella sua ipervisionarietà esasperata, palcoscenico - dice Scaparro - che autorizza tutti gli ardimenti della creatività ma nel tempo stesso "impone" i limiti della sua singolarità incombente, non poteva non riaccendere nel regista il gusto per la sfida: quella sua capacità - si è detto - di mescolare e fondere nell'azione teatrale utopia e realismo. Era da poco tempo insediato nelle sue funzioni all'Olimpico, accolto con il rispetto e la fiducia dovuti ad un maestro della regia di questo secondo Novecento, ed egli già lanciava da una città d'arte e di cultura come Vicenza, insieme al presidente del consiglio scientifico del Centro di architettura Palladio, il prof. Howard Burns, una delle sue sfide dai contorni dei sogni e dalla concretezza degli eventi inevitabili: la messa a punto, attraverso un concorso cui partecipino congiuntamente architetti e registi d'Europa, di un progetto «per il teatro ideale del terzo Millennio, che si ispiri all'umanesimo dell'opera del Palladio» e, nel contempo, fruisca delle risorse tecniche e tecnologiche di cui oggi si dispone: pensando, per la destinazione finale, a tre città europee. Progetto ambizioso, a lungo termine, che dovrebbe rinnovare da cima a fondo il modo di concepire funzioni e strutture del luogo teatrale, così come lo chiedono i tempi nuovi, caratterizzati dalla multimedialità anche nello spettacolo. L'averlo iscritto fin da ora - con l'adesione piena dell'assessore ai Servizi culturali di Vicenza Francesca Lazari - fra i grandi programmi per il futuro significava chiarire subito che il mandato vicentino di Scaparro sarebbe stato il contrario di un lavoro di routine, per partecipare invece ad un disegno di rinnovamento culturale della città e del territorio, che possa andare oltre il suo mandato. Disegno ovviamente non circoscritto - bisogna aggiungere - ai particolarismi di una società locale, appagata dei suoi splendori municipali, naturalmente aperto alle suggestioni di una cultura teatrale senza confini di tempo e di spazio, proprio come ai tempi in cui il Palladio progettava il futuro architettonico ed urbanistico del Veneto per conto della Serenissima. Sugeriva questa visione aperta dal lavoro da compiere la stessa magnificenza dello scenario dell'Olimpico: uno di quei "giacimenti culturali" che il nostro Paese non ha saputo adeguatamente sfruttare e che può ridiventare, dopo anni di ordinario impiego, un punto di riferimento internazionale come ai tempi in cui irradiava gli splendori dell'Umanesimo e del Rinascimento.





E così, già nella prima edizione del '96 Scaparro ho voluto che all'Olimpico tornassero secondo tradizione, nelle letture dei contemporanei come Pasolini, le grandi ombre della tragedia greca, Edipo e Medea, che da quattro secoli si aggirano fra le prospettive scenografiche dello Scamozzi, ma che si muovessero anche personaggi delle altre lingue del teatro europeo, come un Don Giovanni trasferito dalla classicità alla modernità in forma di balletto e su musiche di Strauss, l'inquieto *angry man* del *Lorenzaccio* di De Musset, opera-cerniera del romanticismo teatrale misconosciuta in Italia, o le figure pittoresche e beffarde degli *Entremeses* di Cervantes. Il programma predisposto per l'autunno del '97 - i cui contenuti anticipiamo nelle pagine che seguono - è lo sviluppo logico e coerente di queste stesse premesse. Ancora più evidente è il richiamo alle origini, ma nello spirito di una rivisitazione moderna, con la ripresa della edizione dell'*Edipo tiranno* che aveva inaugurato nel 1585 l'Olimpico dopo che Vincenzo Scamozzi aveva concluso l'opera del Palladio interrotta dalla morte, aggiungendovi il sorprendente apparato scenografico interno: un regista di lungo corso e di formazione veneta come Gianfranco De Bosio, che ha firmato allestimenti di classici e di contemporanei, abituato a dominare i fasti scenici dell'Arena di Verona, che dovrà riproporre l'originale traduzione cinquecentesca di Orsatto Giustiniani nella revisione di un poeta e saggista del nostro tempo, Fernando Bandini, e dispeppellire da un silenzio pluriscolare i quattro grandi cori che nel suo stile spettacolare e coloristico il veneziano Andrea Gabrieli aveva composto per la tragedia di Sofocle. Non, dunque, una inerte esumazione di uno spettacolo vecchio di quattro secoli, ma una prima, vivificata rappresentazione di quel memorabile evento destinato al pubblico d'oggi. E, a concludere il Festival, un progetto italo-francese che vede riuniti gli sforzi produttivi dell'Olimpico e del parigino Théâtre des Champs Elysées: lo spettacolo *Giacomo Casanova comédien* che un illustre uomo di teatro francese, Robert Abirached, ha tratto dalla *Histoire de ma vie* dell'avventuriero veneziano: dove la parola "comédien" è insieme anagrafica, sta ad indicare il figlio di attori cresciuto sulle tavole del palcoscenico ma anche l'*illusion comique*, avrebbe detto Corneille, di un libertino che fino all'ultimo, prima di seppellirsi nella biblioteca del castello di Dux in Boemia, aveva scambiato corti e taverne, palazzi e case da gioco, prigioni e conventi di un'Europa gaudente, inconsapevolmente votata all'autodistruzione, come il "grande teatro del mondo". Al di là del mito edonistico del personaggio celebrato da D'Annunzio, Schnitzler e tanti altri, fino a Fellini nel cinema, ai limiti del grottesco, l'evocazione teatrale di uno dei tre grandi avventurieri italiani del secolo, con Cagliostro e Da Ponte, fornirà sia un affresco vivace di vita settecentesca

che, sempre per il gioco del teatro, una esplorazione dell'immaginario collettivo del pubblico, se è vero quello che diceva Sciascia, che ognuno si fabbrica un proprio Casanova: e una mostra ed un convegno completeranno l'evento.

In mezzo, uno spettacolo come *L'alfabeto dei villani*, proposto come un omaggio al fondatore del Teatro a la Avogaria Giovanni Poli, che l'aveva curato nella versione originaria ora ripresa da Bebi Morassi, confermerà, intorno alla rivisitazione di testi degli autori veneti del Cinquecento, il Beolco incluso, l'attenzione che, sia pur puntando a traguardi di integrazione soprannazionale, conviene continuare a dedicare al teatro delle lingue e delle etnie, con le linfe di cui è prodigo. Mentre lo Shakespeare "sconosciuto" di *I due nobili cugini*, tratto dal *Racconto del cavaliere* di Chaucer, esprimerà in collaborazione con lo Stabile di Torino e sotto la direzione di Mauro Avogadro il rapporto che i giovani attori intrattengono oggi con il grande repertorio classico.

Si avverte che queste ideazioni programmatiche esprimono il bisogno di concepire il teatro come avventura della libertà nel tempo e nello spazio, sempre rinnovata nella ricerca di occasioni e di stimoli. Altra volta m'è accaduto di parlare di un naturale "nomadismo culturale" di Scaparro, di una sua necessità di non indulgere troppo a lungo sui risultati acquisiti per reinventare invece il lavoro teatrale in luoghi e in epoche diverse. L'idea del viaggio fa parte della sua natura di "costruttore di sogni", ed è questa idea che rende affascinanti i suoi progetti per Vicenza. Ricordo che a questa mia osservazione, sulla sua "mobilità progettuale", Scaparro mi ha risposto citando, divertito, una frase della *Medea* di Corrado Alvaro: «Dov'è la mia tenda, là è la mia patria».

La tenda di Maurizio Scaparro, come la tenda a vela del suo teatro comico, è, fino al settembre del 1997, all'Olimpico. □

Un passato che si rinnova

FRANCESCA LAZZARI*

Quando Maurizio Scaparro mi prospettò l'idea di dare un nuovo nome alla stagione settembrina degli spettacoli classici ebbi un attimo d'esitazione, ma poi capii: non era un vezzo, ma solo la precisa volontà di collocare in un senso unitario una tradizione che dal 1934 ha ridato al Teatro Olimpico di Vicenza il respiro culturale per cui era sorto nel 1585. Un senso unitario con cui sfuggire alle divisioni tra i cicli dell'Accademia e le stagioni del Comune, così comprendendo tutti gli spettacoli che, senza alcuna esclusione, hanno fatto del settembre all'Olimpico un momento fondamentale della vita culturale del nostro Paese.

Il Festival d'Autunno è nato perciò, lo scorso anno, nel segno della piena continuità ma anche - come ha più volte sottolineato lo stesso Scaparro - nel segno di un rinnovamento con il quale Vicenza intendesse assumersi quelle responsabilità che devono essere proprie di una città di primo piano in campo culturale.

Nel 1997 la stagione del settembre all'Olimpico giunge alla sua cinquantesima edizione vedendo un accresciuto impegno, anche economico, del Comune, in un momento in cui altrove sembra invece prevalere una tendenza contraria. Ma siamo convinti che il nostro scopo sia sempre quello di tanti anni fa: fare del Teatro Olimpico, monumento tutelato dall'Unesco come "patrimonio dell'umanità", un luogo vivo, un emblema del passato che si rinnova e di un futuro che possa trovare, proprio nella cultura, il motore trainante della società. □

*Assessore ai Servizi Culturali del Comune di Vicenza





LA PAROLA AL REGISTA

DE BOSIO: UN EDIPO TIRANNO DEGNO DEI FASTI DELL'OLIMPICO

Rigore filologico e grande rilevanza alle musiche di Andrea Gabrieli per i cori e alla elaborazione coreografica. I costumi di Grossi si ispireranno agli affreschi di Maganza.

GIANNI VILLANI

Olimpico di Vicenza: 1585-1985, quattrocento anni di storia che bene si prestavano per ricordare la costruzione del teatro e la sua inaugurazione con l'*Edipo Tiranno* di Sofocle tradotto da Orsatto Giustiniani, con le musiche di Andrea Gabrieli, allora importante compositore di madrigali e famoso organista di San Marco a Venezia. Proprio nelle composizioni di Gabrieli il canto e la musica strumentale erano legati e davano origine alla "musica concertata". Come si sa, il teatro Olimpico era stato progettato da Andrea Palladio, ma fu portato a termine, dopo la sua morte nel 1581, dall'allievo Vincenzo Scamozzi. Lo spettacolo ebbe nel 1585 un *succès d'estime* che non trovò imitatori fuori dai circoli musicali e accademici. Ciò che colpì l'immaginazione - anche lontano dal Veneto - fu la musica di cui sono rimasti oggi solo i cori.

Sulla bellezza di questi cori Gianfranco De Bosio avrebbe progettato anche parte della sua regia nel 1985. «Ma allora non se ne fece nulla - racconta - perché nonostante gli sforzi degli Accademici vicentini che mi avevano contattato per la riproposta dell'*Edipo Tiranno* non si trovarono i fondi necessari per la messa in scena. Fu una delusione, perché al progetto avevo interessato un attore fortemente motivato come Michele Placido».

Ma torniamo al prossimo settembre, quando l'*Edipo Tiranno* andrà in scena ad inaugurare il Festival d'Autunno vicentino nella cinquantesima rassegna di spettacoli classici. «Debbo l'iniziativa di ripescaggio del capolavoro di Sofocle - prosegue De Bosio - alla volontà del direttore artistico del festival Maurizio Scaparro, uomo di teatro propositivo e di grandissime capacità.»

A che punto è la preparazione dell'allestimento?

Stiamo definendo il cast, che sarà ovviamente di notevole rilevanza. Sono in preparazione anche la revisione filologica del testo di Giustiniani curata dal professor Fernando Bandini dell'Università di Padova e quella della partitura dei cori di Gabrieli, di cui si incaricherà il professor Giulio Cattin, che guiderà anche la Schola di San Rocco di Padova nelle parti a sei voci.

E per la parte coreografica?

Si tratterà soprattutto di condurre un'elaborazione gestuale dei cori e delle com-

parse. Mauro Bigonzetti si occuperà di questi aspetti mantenendosi fedele ai documenti storici, pur nella proposizione contemporanea dei valori universali della grande tragedia. Infine Pasquale Grossi si dedicherà ai costumi rifacendosi agli affreschi del Maganza, che si trovano ancora all'Olimpico.

Gianfranco De Bosio, regista di teatro ma anche di cinema e di televisione, è oggi sovrintendente del più grande Ente lirico italiano, comprendente l'Arena e il teatro Filarmonico di Verona, sua città natale. Direttore dal '57 al '68 del Teatro Stabile di Torino è autore di un classico del cinema sulla Resistenza, *Il terrorista* con Gianmaria Volonté. Un altro film di successo da lui diretto è *La Betia*, con Nino Manfredi e Rosanna Schiaffino. Per la televisione resta ben vivo nella memoria lo sceneggiato *Mosè*, della durata di sei ore, con Burt Lancaster, Ingrid Thulin, Irene Pappas e Laurent Terzieff, trasmesso dalle reti televisive di tutto il mondo. Fra le sue numerose regie teatrali ricordiamo le ultime messe in scena di testi goldoniani: *Le donne gelose* con Annamaria Guarnieri, *Le donne di casa soa* con Lucilla Morlacchi, *Le baruffe chiozzotte* con la compagnia Veneto Teatro, *La bottega del caffè* con Giulio Bosetti e *I due gemelli veneziani* con Franco Branciaroli. Nel '93 ha aperto le celebrazioni del Bicentenario goldoniano con la regia di *Le massere* e con la messa in scena a Gerusalemme, per la prima volta in lingua ebraica, de *La buona madre*.

Da indicare, ancora, la sua presenza costante anche nell'opera lirica; fra le realizzazioni più significative sono *Il Pipistrello*

di Strauss, *Lucrezia Borgia*, *Il Trovatore*, *Attila*, *Un ballo in maschera* all'Opera di Vienna con Pavarotti e la direzione di Claudio Abbado e l'intera tetralogia di Wagner. All'Arena di Verona ha realizzato il *Romeo e Giulietta* di Gounod, poi il *Mefistofele*, *l'Otello*, la *Traviata*, il *Nabucco* (portato a Francoforte, Vienna e Zurigo) e soprattutto *l'Aida*, presentata anche a Vienna, Tokio e Cesarea in Israele.

«Proprio partendo dalla memorabile edizione dell'*Aida* del 1913, che ha inaugurato le numerose stagioni liriche areniane, con la grandiosa scenografia ricostruita dai bozzetti di Ettore Fagioli - conclude De Bosio - è nata l'idea di ricreare filologicamente anche questo *Edipo Tiranno*, in un allestimento che vorremmo possa rimanere nel tempo»: quasi un'ideale linea di continuità che già indica un possibile gemellaggio artistico tra le due città venete, proprio alla vigilia del convegno internazionale sui teatri antichi che si svolgerà a Verona nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione all'Olimpico del Festival d'Autunno del 1997. □

A pag. 19, Maurizio Scaparro all'Olimpico. A pag. 18, Scaparro con Francesca Lazzari. In questa pagina, il regista Gianfranco De Bosio alla fine di uno spettacolo all'Arena. A pag. 20, De Bosio al lavoro in palcoscenico e il frontespizio dell'edizione storica dei cori di Gabrieli. A pag. 21, la rappresentazione dell'*Edipo Tiranno* (1585), affresco nel vestibolo dell'Olimpico attribuito al Maganza.



LA PRIMA VOLTA DELL'EDIPO ALL'OLIMPICO

UN KOLOSSAL DEL '500 CON I CORI MAESTOSI DI GABRIELI

L'autore della nuova versione voluta da Scaparro e De Bosio evoca il clima grandioso della prima rappresentazione del 1585. E indica i criteri seguiti nel suo lavoro di trascrizione.



FERNANDO BANDINI

Caro De Bosio, caro Scaparro, inviandovi la mia "trascrizione" del testo di Giustiniani per il previsto allestimento dell'Edipo Tiranno desidero esplicitarvi i criteri che ho seguito nel mio lavoro. Nella rivisitazione del testo - caratterizzato da arcaismi nella morfologia e nella sintassi secondo il canone tradito della lingua letteraria italiana del passato - si trattava di eliminare gli allotropi della tradizione (fur, diero, poëo, fia, cor ecc.) come la sintassi latineggiante dominata dalle inversioni e dagli ipèrati (a meno che questi ultimi non siano di essenziale peso poetico). E tutto questo dovrebbe essere fatto in teoria da una parte mantenendo la peculiarità della lingua poetica dell'autore e dall'altra ripristinando la norma metrica dove essa venga intaccata dalle correzioni. Una sorta di clonazione del testo che, dopo l'esecuzione del lavoro, dovrebbe essere ancora senza ombra di dubbio fedele all'originale, ma che permetterebbe di farne ricircolare l'emozione e la poesia come parola che nuovamente interagisce in un pubblico moderno. Utilissima, per ottenere questo risultato, è la personalità di un poeta che possieda anche strumenti di conoscenza filologica.

Ed è cosa che è stata fatta nel mondo antico, a Roma ad esempio, col teatro arcaico dei tragici e dei comici, e che qui da noi si teme, o non si è mai pensato, di fare. Ma io penso che il teatro italiano dovrà pensarci, se vuole reintrodurre sulle scene il suo patrimonio storico, affidandosi a "trascrittori" come potrebbero essere Luzi, Sanguineti, Zanzotto, Giudici...

Nel corso del mio lavoro ho sempre più maturato il sospetto che Giustiniani si sia basato su una versione latina della tragedia sofoclea. Quanto agli endecasillabi e ai settenari di Giustiniani, essi risultano gremitissimi di

"zeppa" come or, sì, ei, io ecc. Impossibile ritrovare in questa sua traduzione l'eleganza che gli viene solitamente riconosciuta come tardo verseggiatore petrarchista. È d'altronde difficile spiegare, alla luce della sua biografia culturale, l'interesse di Giustiniani per Sofocle e la tragedia greca.

Quello che è certo è che la rappresentazione di quel marzo 1585 non può essere vista come un preannuncio aurorale della modernità, l'Occidente cioè che si avvicina alle fonti della tragedia greca alla ricerca di una propria definizione e identità. L'evento è memorabile come capitolo della storia del teatro italiano; ma come evento della storia della cultura in generale esso è ancora il segno di una follia provinciale, tutta vicentina, che nel momento in cui ormai il classicismo è al suo declino riesce

a progettare e realizzare un prodigioso manufatto come la città di Tebe palladiana.

È abbastanza singolare l'indifferenza iniziale degli Accademici per quanto riguarda gli spettacoli proposti per l'inaugurazione del teatro: commedia, pastorale, tragedia. La tragedia, da quello che si deduce dalle memorie tramandate, si svolge come una Barriera o Torneo, con scialo di costumi turcheschi, una folla di comparse e altri clamorosi apparati. Tutto era progettato per gli occhi, anche se il regista Angelo Ingegneri cercava di affermare alcuni principi di serio rigore registico. Cosicché l'evento più importante di quella rappresentazione resta la musica dei cori scritta da Andrea Gabrieli. Chiamato da San Marco per dare veste musicale a un momento così centrale della tragedia greca, Gabrieli è quello che vive più intensamente questo sogno di rievocazione dell'antico.

E la nostra malizia ci induce a pensare che durante l'esecuzione dei cori ci sia stato un fastidioso brusio per le gradinate, di cui certo non potevano dare notizia i testimoni che hanno tramandato la cronaca di quello spettacolo, tutti presi nel sottolineare l'eccezionalità e la meraviglia.

Naturalmente un intervento di "trascrizione" come quello che abbiamo eseguito sul testo recitato non è possibile per quanto riguarda il testo dei cori, ormai indissolubilmente legato alla musica di Gabrieli (secondo le testimonianze dell'epoca il coro era composto di quindici elementi). Un primo contatto col musicologo don Giulio Cattin fa prevedere comunque possibile qualche ritocco (un galattico unqua in sinalefe può ad esempio essere sostituito con un più bello e squillante mai).

Vista la regia e la direzione artistica ritengo di poter dire che sarà una cosa bellissima, non semplice riproduzione ma rivisitazione critica, il più bello e coinvolgente degli Edipi mai dati all'Olimpico. □



DIBATTITI, MOSTRE
E UN CONVEGNO

Un settembre memorabile per la cultura e il teatro

UMBERTO CURI

Anche quest'anno il Festival d'Autunno del Teatro Olimpico di Vicenza si segnalerà all'attenzione non solo per il ricco e variegato cartellone degli spettacoli, ma anche per il programma delle attività culturali che accompagneranno le prime e le repliche delle diverse rappresentazioni. Già collaudato con risultati assai lusinghieri e in ogni caso superiori ad ogni più ottimistica attesa nel 1995 e nel 1996, il progetto corrisponde ad un'idea di fondo al tempo stesso semplice ed essenziale. La scelta compiuta consisteva, infatti, non nell'allestire genericamente una serie di conferenze destinate ad "illustrare" o a "spiegare" il contenuto delle *pièces* che si sarebbero succedute sul palcoscenico, quanto piuttosto nel tentativo di ricostruire, almeno nelle linee generali, il contesto originario al quale ciascuna di esse poteva essere appropriatamente ricondotta. Anziché limitarsi ad un semplice "accompagnamento", le attività culturali avrebbero così dovuto rendere visibile ciò che abitualmente resta sullo sfondo di un dramma, rendendo in tal modo più consapevole e critica la fruizione e moltiplicando le chiavi di lettura e di interpretazione.

Tutto ciò, come si è accennato, era già stato sperimentalmente realizzato nel 1995, lavorando intorno alla riproposizione dell'*Edipo Re* di Sofocle. Filosofi, antropologi, grecisti, storici del teatro e psichiatri si erano succeduti in cinque tavole rotonde successive, ciascuna delle quali era stata dedicata ad uno dei protagonisti del dramma: Edipo e Giocasta, Tiresia e Creonte e il coro. La stessa formula veniva applicata e quindi perfezionata nel 1996 (primo anno della magistrale "gestione Scaparro"), ritornando sull'immortale testo sofocleo e aggiungendo ad esso una riflessione a più voci sul mito di Don Giovanni nella cultura moderna (in margine al balletto dedicato al grande seduttore di Siviglia), una serie di riflessioni sulla figura dell'"antieroe" Lorenzaccio, per concludersi con un Convegno nel quale studiosi di formazione e provenienze diverse (in ogni caso studiosi di grande prestigio) esprimevano il loro punto di vista intorno al significato che può oggi conservare la rappresentazione di testi del teatro classico.

Ma anche al di là della formula prescelta e dei contenuti specifici gli aspetti più importanti e innovativi dell'esperienza compiuta negli scorsi due anni vanno in-



dividuati nella programmatica rottura di ogni reciproca separazione fra "spazio teatrale" e "luogo della discussione", fra l'universo dell'azione drammatica e quello in cui si esprime il *logos*, o più esattamente fra i due *logoi* - quello recitato e quello parlato. Si è infatti proceduto a far svolgere le diverse tavole rotonde non "altrove" rispetto al teatro, ma proprio sul palcoscenico sul quale, a distanza di un paio d'ore, si sarebbe assistito alla rappresentazione. Inoltre, per consolidare ulteriormente la contaminazione fra ambiti abitualmente distinti, ogni tavola rotonda vedeva sistematicamente la partecipazione del regista e del protagonista della *pièce* accanto agli studiosi invitati, in modo da stabilire - di fronte allo stesso pubblico che avrebbe di lì a poco seguito lo spettacolo - interazioni e scambi altrimenti impensabili, con esiti rilevanti sul piano culturale e sullo stesso arricchimento professionale degli uomini di teatro.

La stessa logica e la medesima metodologia verranno applicate nell'organizzazione delle attività culturali che "accompagneranno" (nel senso che si è in precedenza chiarito) il Festival d'Autunno del 1997. Con alcune precisazioni, riguardanti tanto la scelta dei temi quanto la forma organizzativa. Relativamente al primo punto, con i miei collaboratori (Luca Romano e Martina Treu, oltre al costante e preziosissimo aiuto fornito da Maurizio Scaparro e dal suo assistente Fernando Scarpa) abbiamo deciso di operare in maniera al tempo stesso selettiva e differen-

ziata, anche rispetto alle precedenti edizioni, da un lato puntando ad una tavola rotonda, particolarmente qualificata e articolata nelle presenze, per ciascuno degli spettacoli in cartellone, concentrando d'altro lato le energie sull'*Edipo Tiranno*, a proposito del quale intendiamo organizzare non un semplice dibattito ma un vero e proprio Convegno di studio di livello internazionale, al quale parteciperanno fra gli altri rappresentanti dell'Accademia Olimpica e dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro.

Novità significative sono in programma anche per ciò che concerne il modulo organizzativo, visto che alle discussioni fra studiosi e uomini di teatro, sullo stesso palcoscenico dell'Olimpico, si affiancheranno una pluralità di altre iniziative all'insegna della multimedialità: video, mostre, audionastri, rassegne di film e di documentari, tutti riferiti agli spettacoli che si succederanno sulla scena, in modo da "invadere" pacificamente Vicenza nell'intero mese di Settembre, con la cultura, i personaggi, i testi, di quella grande esperienza umana che è il teatro. Non per mero ossequio formale, ma per puro e semplice obbligo di obiettività, occorre riconoscere che tutto ciò non sarebbe stato possibile senza la lungimiranza dell'Assessore alla Cultura del Comune di Vicenza, Francesca Lazzari, che in questo progetto ha creduto e investito fin dall'inizio.

Appuntamento a Vicenza, dunque, il prossimo Settembre, per un mese memorabile di cultura e teatro. □

La tragedia perfetta secondo Aristotele

ANTONIO STEFANI

Ogni volta che l'*Edipo Re* torna in scena al Teatro Olimpico di Vicenza s'aggiunge un capitolo a un racconto lungo oltre quattro secoli e si fa più ricco il riassunto delle puntate precedenti. Tutte di particolare importanza, visto e considerato che la *frons scenae* palladiana e le prospettive scamozziane sono la Tebe sofoclea sin dalla fatidica serata d'inaugurazione del 3 marzo 1585. Un evento, quello dell'*Edipo Tiranno*, che per la prima volta svelò la meraviglia del "teatro più bello del mondo", sul quale si sono versati fiumi d'inchiostro. Qui varrà giusto la pena di ricordare che l'Angelo Ingegneri "regista", lo stesso Vincenzo Scamozzi "scenografo", il Giambattista Maganza costumista, l'Andrea Gabrieli compositore delle musiche dei cori e i signori Accademici Olimpici unirono le forze - assieme all'Orsatto Giustiniani traduttore e ai nobili dilettanti che sul palco facevano corona all'attore professionista Luigi Groto, "il cieco d'Adria" nel ruolo di Tiresia, per offrire l'ultimo e memorabile frutto della tradizione rinascimentale degli spettacoli a scena fissa.

Era ancora, quella, l'epoca in cui l'*Edipo* era testo pressoché d'obbligo in quanto giudicato perfetto da Aristotele nella *Poetica*, autentico vangelo per i dotti del '500, non ultimi quelli attivi all'Università di Padova. E al di là dei suoi contenuti culturali l'apertura dell'Olimpico "in tempo di carnevale" (il che ci ricorda come tutto ciò avvenisse sotto il dominio della Serenissima) fu anche un portentoso fatto mondano. Tanto sforzo non sarebbe stato privo di conseguenze: dopo la storica inaugurazione sarebbero passati decenni, per non dire secoli, prima che ci si decidesse a intraprendere - feste, tornei e ricevimenti a parte - nuove rappresentazioni teatrali all'Olimpico; con un costante, insistito e ogni volta non casuale ritorno dell'uomo-Edipo. □



PROTAGONISTA ALBERTAZZI

IL MIO CASANOVA, INNAMORATO DEL TEATRO

MAURIZIO SCAPARRO

Pensavo da tempo a uno spettacolo su Casanova o meglio sulle *Memorie*, anche per aggiungere un altro significativo personaggio nella galleria di quelli a me cari, in bilico tra ironia e disperazione, tra utopia e illegalità.

Con il Festival d'Autunno dell'Olimpico di Vicenza che annuncia con largo anticipo e con "tempi" europei il suo programma di spettacoli, proverò così a vivere questa nuova avventura scegliendo un percorso che consente di analizzare alcuni aspetti di Casanova partendo dalla sua vita e dalla sua leggenda. Non soltanto gli amori quindi, che fanno della *Histoire de ma vie* per molti un "giardino proibito delle delizie", ma le confessioni e le menzogne, i ricordi e le invenzioni di uno dei grandi avventurieri italiani (come Cagliostro, come Da Ponte) che con la loro straordinaria presenza hanno contrassegnato l'Europa del Settecento, con una inquieta, sorprendente vitalità.

Ho chiesto a Robert Abirached di scrivere questo testo, lungamente pensato e amato, tratto dalla *Histoire*



de ma vie e da altre storie di Casanova, e a Giorgio Albertazzi, a cui sono legato anche dalla felice esperienza teatrale di *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar, di dar voce, e fantasie, e divertimenti, e angosce a questo filosofo libertino.

Fra i tanti stimoli di questa incredibile storia mi sorprende anche, e non potremo ignorarlo nello spettacolo, il rapporto d'amore, quasi fisico, di Casanova con il teatro, da quando bambino, figlio d'arte, seguiva sui palcoscenici d'Italia il padre e la madre, comici veneti; e via via passando per l'interesse e la curiosità sempre manifestata e praticata per la vita teatrale dell'epoca, per i suoi protagonisti (e non solo per le attrici), per la scrittura teatrale. Teatro che con esiti diversi lo coinvolge personalmente più volte; basti pensare al vero, o sussurrato come vero, intervento di Casanova a Praga per modificare una parte del libretto di Da Ponte del *Don Giovanni* di Mozart, o alla chiara difesa della riforma goldoniana. Ricorda Piero Chiara a questo proposito che il Casanova seppe veramente "bisegar dell'anema" come aveva detto lui stesso del Goldoni polemizzando con l'Abate Chiari in materia di teatro: «Provè un poco dal fondo proprio a trattar affetti, a dipinger difetti, ed inventar caratteri colla comic'arte a dar insegnamenti...».

Ho scelto di lavorare attorno al "mito" di *"Casanova comédien"* (come Robert Abirached ha voluto intitolare questa nostra avventura teatrale) anche per il legame forte e non causale con la lingua francese, e con i tanti viaggi dei comici (e non comici) italiani in quel secolo, mentre nasceva tra sussulti e speranze una nuova Europa. Intanto nel 1797, mentre solitario in Boemia Casanova terminava di scrivere le sue memorie, si spegnevano le luci della Repubblica Veneta. E solo un anno dopo, senza poter tornare a Venezia, terminava la vita di questo disperato italiano del '700 lontano ormai dalla stagione illusoria delle conquiste d'amore, e senza neppure la consolazione di vedersi attribuito per la sua *Histoire de ma vie* il "certificato di nascita del romanzo moderno". □

Questo quaderno di Hystrio sul Teatro Olimpico è stato curato da Martina Treu con il contributo della redazione di Hystrio. Grafica: Ivan Groznij Canu.

Si ringrazia il Centro Ricerca sui Nuovi Linguaggi per lo Spettacolo e l'Ufficio Stampa del Festival d'Autunno per i materiali e i documenti forniti.



GLI AMATI FANTASMI DI CASANOVA AL TRAMONTO DELLA SUA ESISTENZA

Va dove lo conduce la sua felicità, è bello, adorato dalle donne, l'Europa risuona dei suoi trionfi. — «Ricordando i piaceri che ho avuto ne godo una seconda volta, e rido delle pene che non sento più».

ROBERT ABIRACHED



L'unico pensiero di Casanova giunto al tramonto della sua esistenza è stato quello di rinnovare i propri piaceri raccontandosi e rivivendoli letteralmente man mano che li descriveva. Non avrebbe ammesso che una maddalena inzuppata in una tazza di tè potesse creare gorgi nella memoria: evocare la cosa significava per lui renderla integralmente presente nella sua novità.

La memoria non gli serve a mascherarsi, né a decifrirsi meglio; egli assomiglia a quel pazzo che si racconta una storia per la seconda volta e che vi prende gusto come se non l'avesse mai sentita. In partenza ha voluto dimenticare l'amezza del presente e vendicarsi della vita reale voltandole le spalle: se pensava d'ammazzare il tempo era per modo di dire, come voi e me. Ma fin dal primo giorno in cui si è seduto davanti al tavolo si è accorto che il mondo circostante svaniva realmente se tracciava qualche parola sul foglio bianco e che appena il ricordo li accerchiava, i fantasmi che aveva convocato per gioco si materializzavano, come in un sogno a occhi aperti. Ecco che resuscitava se stesso e che ogni avventura ricominciava da cima a fondo: a poco a poco, liberato del proprio corpo, tornava ad essere quel cavaliere vittorioso che aveva tanto amato, e provava di nuovo, con la stessa violenza, quelle sue emozioni, quelle sue ebbrezze, quelle sue sorprese, quelle sue indignazioni.

Forse prima credeva nella manifesta verità che si è sempre in due allorché ci si ricorda, uno che pensa e il suo doppiante pietrificato dalla memoria; che vi è necessariamente una certa nostalgia nel ripiegarsi su di sé, e un bagliore d'ironia negli sguardi che si volgono indietro; che si è costretti a giudicarsi ritrovandosi o quanto meno a cercarsi giustificazioni e scuse. Ma quale rivincita nello scoprire all'improvviso che le cose non stanno così e nel poter scrivere ai propri amici o annotare sulle proprie carte: «non erubesco evangelium», «non posso, da uomo d'onore, dare alle mie storie il titolo di confessioni perché non mi pento di niente, e senza il pentimento non si può essere assolti», «ricordando i piaceri che ho avuto... ne godo una seconda volta, e rido delle pene che ho sopportato e che non sento più»...

Venezia, Roma, Parma, Parigi, Amsterdam, Ginevra, la Germania: va dove lo conduce la sua felicità, è bello, adorato dalle donne, l'Europa risuona dell'eco dei suoi trionfi. Poco importa che l'inverno stenda il suo manto sulla Boemia, che il servitorame lo inebetisca a forza di dispetti, che le reni scricchiolino e che non abbia più denti per mangiare e per mordere: ha polverizzato il tempo e lo spazio per ricongiungersi definitivamente a quel personaggio da epopea che porta il suo nome. Lui bugiardo? Ma lui non scrive la storia: «Diranno che io narro in maniera circostanziata i fatti sicché sembra che mi compiaccia nel ricordarli. Avranno indovinato». Vive nell'iperbole come ai giorni della sua

gloria, con la differenza che oggi è padrone di correggere l'uni-verso grazie alla magia del ricordo. Perché dovrebbe privarsi di inventare qua e là un piacere inedito, di rettificare un atteggiamento, di aggiungere un diamante a quell'abito o una fossetta alla guancia di quella deliziosa fanciullina? Improvvisa, ecco tutto, come ha sempre fatto, e si abbandona tutto quanto all'ispirazione immediata. Smettetela di importunarla: non vedete che a forza di amor proprio e di soddisfacimento dei propri desideri è entrato nella mitologia armato da capo a piedi, perfettamente lustrato, raggiante di candore e di tranquilla sicurezza?

È tanto vero che al momento di raccontare il suo ritorno a Venezia nel 1774 esita all'improvviso e si mette a respingere di settimana in settimana la prova che lo attende. Non vuol rivivere uno dopo l'altro quei lunghi anni di umiliazione e di miseria: sarebbe come ricadere a piè pari nell'esecrabile realtà e trasformare in incubo i miraggi della memoria. «Dall'età di cinquant'anni — spiega a Opiz — non posso raccontare che cose tristi, e ciò mi rende triste. Non ho scritto che per rallegrarmi con i miei lettori; adesso li affliggerei, e non ne vale la pena». No, Giacomo, non ne vale la pena: è preferibile che tu concluda sulla visione di un ultimo corpo femminile e lasci che la tua storia si interrompa in se stessa. *La ritroverai tre anni dopo a Padova, ci dici, mentre già la morte si aggira per i corridoi di Dux, con sua figlia, diventata deliziosa, presto, riempiti gli occhi di quel volto, e con la quale rinoverai conoscenza nella maniera più tenera.*

Hai ragione di richiudere il quaderno su questa ultima parola e di attendere ormai, rannicchiato nella tua poltrona, l'editto dispotico che ti cacerà dal teatro. Fuori la primavera sveglierà ben presto la terra dal suo sonno, ma che t'importano le promesse che non ti sono destinate, e che la vita continui quando tu sarai partito? Invano ti si offrirebbero tutti i tesori dell'eternità: sei stato privato dei soli beni desiderabili e tu ti senti ancora un cuore d'adolescente. L'ora si avvicina, già ondeggia il sipario, ti irrigidisci per affilare la tua battuta finale. Ma tutte le tue forze si sollevano in un sussulto di rivolta, ed hai l'impressione di morire assassinato. □

da Casanova ou la dissipation di Robert Abirached, Paris, Grasset, 1961 (tr. it. Casanova o la dissipazione, Palermo, Sellerio, 1961)

A pag. 22, Giacomo Casanova visto da Fellini e il protagonista del film Donald Sutherland. In questa pagina, Marcello Mastroianni è Casanova nel film «Il mondo nuovo» di Ettore Scola. A pag. 24, bozzetti originali di Roberto Francia per il «Casanova» in scena all'Olimpico. A pag. 25, gli interpreti de «L'alfabeto dei villani» nell'edizione del 1971 all'Olimpico.



LA MOSTRA SU CASANOVA

Un viaggiatore insaziabile alla conquista dell'Europa

MARIA GRAZIA GREGORI

Giacomo Casanova: non solo un avventuriero ma un uomo del suo tempo, un viaggiatore instancabile. Un uomo europeo. Questa è, innanzitutto, l'idea che ci ha guidati nell'ideazione della mostra che affianca lo spettacolo che Maurizio Scaparro trarrà dalle *Memorie* del veneziano. In primo piano, dunque, ci sarà non tanto il Casanova seduttore, il dongiovanni pervaso dall'idea della ripetitività come unica possibilità di sfuggire all'orrore della morte, ma Casanova come uomo dagli occhi ben spalancati sul suo tempo.

Casanova: l'uomo che guarda e cattura immagini, che incontra persone, che cambia latitudini e climi, che macina infiniti chilometri su e giù per l'Europa, che spesso si trova nel posto giusto al momento giusto (come quando a Vienna collabora con Da Ponte al libretto del *Don Giovanni* mozartiano). La mostra documenterà anche l'attività di Casanova uomo di teatro, non solo scrittore di suo ma conoscitore di Goldoni, per cui parteggiava, e di Gozzi.

La quasi frenetica attività di viaggiatore di Casanova verrà proposta da una grande carta geografica che segnalerà i suoi percorsi: Vienna, Londra, Parigi, per esempio, ma anche Gorizia e Ancona; la carta avrà funzione visuale ma anche metaforica, un po' come quella dei teatri greci e romani pensata da Roberto Francia in occasione dell'Esposizione universale di Siviglia.

Più che di foto o di stampe, la mostra sarà ricca di immagini vive, magari di *fiction* legate alle trasmissioni televisive dedicate al celebre personaggio: testimonianze preziose che sarà possibile vedere organicamente grazie alla collaborazione alla mostra della Radiotelevisione italiana. Ma sarà anche una mostra di musica,

voci, suoni, parole, che usciranno dai "cassetti" della nostra memoria. Non un'immagine di Casanova mummificata, ma viva, che troverà un'ulteriore verifica nella rassegna cinematografica che accompagnerà la mostra e presenterà alcune fra le pellicole più interessanti, più fortunate e più riuscite che hanno come protagonista



Giacomo Casanova.

Un Casanova dai mille volti, dall'immagine realistica o romanzesca, l'uomo, il teatralo, il viaggiatore, che avrà il suo ideale coronamento nell'esposizione degli stupendi costumi del *Casanova* di Fellini. Un modo per ricordare un grandissimo regista e al tempo stesso esaltare il lavoro artigianale degli artisti, l'invenzione spettacolare, la capacità di guardare che sono state una delle caratteristiche fondamentali dello sguardo di Giacomo Casanova, tutto e il contrario di tutto, sul mondo.



L'ULTIMO CAPOLAVORO DEL PALLADIO

Salvato dai bombardamenti

L'ultimo capolavoro di Andrea Palladio è commissionato dall'Accademia Olimpica nel dicembre 1579, progettato in tempi brevissimi e completato dopo la morte del grande architetto (19 agosto 1580) dal figlio Silla. Sintesi compiuta degli ideali classicistici e dell'architettura rinascimentale, il progetto si ispira ai modelli dei teatri romani ed agli schemi vitruviani adattandoli alle strutture preesistenti (i muri perimetrali e la rete viaria impongono una forma irregolare e una curvatura ellittica anziché semicircolare) e combinando decorazioni mitologiche antiche con esigenze celebrative moderne (gli Accademici finanziatori ritratti in pose classiche, come senatori e generali romani). Nato per rappresentare una favola pastorale, il teatro deve la sua forma definitiva alla tragedia-cardine del classicismo cinquecentesco: per lo spettacolo inaugurale del 3 marzo 1585, *l'Edipo Tiranno*, Vincenzo Scamozzi crea dietro alla *frons scenae* palladiana le illusorie prospettive di Tebe in cui Vicenza stessa si può rispecchiare. Seducenti a vedersi, colorate e illuminate a giorno per *l'Edipo*, le sette vie della città appaiono oggi in aperta dissonanza con la spoglia e monocroma sobrietà della scena: ma proprio nella combinazione di artificio e semplicità si cela probabilmente il fascino indefinibile del teatro, che il regista Joseph Losey ha raffigurato magicamente nel suo *Don Giovanni*.

Nei due secoli successivi alla memorabile inaugurazione, peraltro costosissima, l'Accademia preferisce usare il suo tempio come sede di rappresentanza. Soltanto nel 1847 l'Olimpico rinasce come teatro, ancora grazie a Edipo ma questa volta non a lui solo: dopo *l'Edipo Re* altre tragedie si susseguono regolarmente, eccettuati i dolorosi intervalli delle due guerre, alternandosi a concerti e opere moderne. Costruito in legno e materiali poveri, il teatro è smontato e messo in salvo dai bombardamenti della seconda guerra, per poi tornare a Vicenza ed essere inaugurato per la terza volta nel settembre del 1948, naturalmente con la tragedia sofoclea che l'ha sempre tenuto a battesimo e che celebrerà il cinquantesimo anniversario della sua definitiva riapertura nel prossimo Festival d'Autunno 1997. M. T.

RIEDIZIONE DELLO SPETTACOLO DI POLI

L'ALFABETO DEI VILLANI VENTISEI ANNI DOPO

Bepi Morassi ripropone il collage rappresentato dal Teatro a l'Avogaria che delinea la figura del contadino pavano con testi della commedia dell'arte e del Ruzante.

L'alfabeto dei villani è uno spettacolo che intende dare un contributo alla conoscenza delle tradizioni letterarie e sceniche da cui si dipartono le più importanti ramificazioni del teatro popolare, sia verso il realismo di Ruzante e di Calmo, che - sia pure in misura minore, verso le forme della commedia dell'arte.

Vengono, a tal fine, presentati antologicamente documenti di vari autori - in parte anonimi - che ci auguriamo possano servire per una analisi più approfondita dei rapporti intercorrenti fra Beolco e la tradizione letteraria che lo precede, e fra lo stesso Beolco e i suoi contemporanei o epigoni.

Lo spettacolo si propone inoltre di delineare la figura umana e morale del contadino veneto in un'epoca di grandi calamità naturali, politiche e militari, i suoi

problemi religiosi e sociali e la sua concezione dell'amore.

Questi sono, seguendo l'ordine dei documenti nel testo, i motivi più salienti dello spettacolo:

nella prima parte (quattro quadri): la terra pavana è fertile e ricca di prodotti, ma è soggetta a «deroine de soldè» a «carestie, peste e guere maleète» (Ruzante); il villano non può rivolgere a Dio le preghiere che la Chiesa gli propone, ma è costretto a denunciare agli uomini e all'Eterno i soprusi, gli stenti, la fame, i saccheggi, la propria condizione di «biestia», l'immorale comportamento di una parte del clero; egli e i suoi simili anche nel giorno del Giudizio Universale saranno dei «maliti», saranno sempre di quelli «che è al fondo», martiri in questa vita e martiri nell'altra (Anonimi patavini); (...)

I Carrara e la lingua veneta

BEPI MORASSI

Una grande tradizione teatrale familiare, quella dei Carrara, da sempre raro esempio di dedizione all'Arte, nell'accezione più nobile del termine, che è anche un'idea di spettacolo come perpetuo e creativo riprodursi in un divenire strettamente correlato all'inevitabile interscambio col pubblico; una storia unica nel suo genere, quella dell'Avogaria, di formazione e produzione teatrale legata ad un geniale ideatore capace di cogliere e definire incisivamente un magico rapporto reciprocamente vivificante tra tradizione letteraria e ricerca espressiva. Dalla sintesi di queste realtà nasce un omaggio, fortemente voluto da Maurizio Scaparro, dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Vicenza e dal Festival d'Autunno dell'Olimpico, ad un Maestro troppo spesso dimenticato che occupa invece un posto di primo piano nell'evoluzione drammatica del secondo dopoguerra: Giovanni Poli. Della sua vicenda artistica riproponiamo lo spettacolo forse più rappresentativo (insieme con *La commedia degli Zanni*), sicuramente quello che al suo debutto, proprio all'Olimpico nel 1971, portò prepotentemente all'attenzione del pubblico e degli operatori un modo violento e insieme poetico di far teatro, la bellezza di un linguaggio usato nella sua completezza, una formazione stupefacente per tensione ed espressività.

Sono passati più di venticinque anni; eppure, anche ad un superficiale approccio, il testo stupisce ancora. Riproporlo ora non appaia un mero atto di piaggeria celebrativa; in realtà rimangono tuttora intatti i suoi pregi: la sua corallità fortemente necessaria ad un grido di dolore universale ed eterno; la musicalità scatenata da una partitura drammaturgica che definire dialettale sarebbe non solo riduttivo ma persino fuorviante; una spazialità che viene continuamente ricreata da un uso incisivo dell'espressività corporea; la imprevedibile e sorprendente attualità di un intreccio di sentimenti ed emozioni di valore eterno. L'insieme di queste qualità ne fa uno spettacolo che ha un senso fare anche oggi, anno Domini 1997 (tanto per restare in tema). □

Il Teatro a l'Avogaria

Il Teatro a l'Avogaria nasce nel 1969 a Venezia per iniziativa di Giovanni Poli, che dopo l'esperienza milanese del Teatro-Studio di Palazzo Durini si propone di proseguire il lavoro di ricerca e sperimentazione del Teatro Universitario di Ca' Foscari, creato da Poli negli anni Cinquanta e giunto al successo con la messinscena di trentacinque spettacoli e quarantadue tournées all'estero. Nei suoi ventisei anni di vita l'Avogaria ha prodotto quarantatré spettacoli e li ha portati in tournée in trenta Paesi d'Europa, Asia, Africa e America, oltre ad aver pubblicato una collana di testi teatrali e tre volumi sulle proprie attività. Dal 1973 l'Avogaria comprende anche una Scuola Teatrale intitolata al suo fondatore, che con corsi biennali forma gli attori della Compagnia Stabile e li avvia al teatro professionale. Fra i testi messi in scena dall'Avogaria possiamo ricordare con la data della prima rappresentazione: *La commedia degli Zanni* (1970), *L'alfabeto dei villani* da Ruzante e altri (1971), *Alceste* da Euripide (1972), *Gli ultimi Carnevali di Venezia* da Anonimi del '700 e da Goldoni (1975), *Fiabe* (1977), *L'Augellin Belverde* (1978) e *Il Corvo* (1985) di C. Gozzi, *Kaffehaus* di R. W. Fassbinder (1986), *Le Massere* di Goldoni (1987), *Gli amori senili* di B. Morassi da testi della Commedia dell'Arte (1988), *Il Ventaglio* (1991), *La finta Ammalata* (1993) e *Le Morbinose* (1996) di Goldoni.

il Veneto è teatro di lunghe e sanguinose guerre; particolarmente grave è l'invasione di Massimiliano d'Austria del 1509 con l'assedio di Padova, la presa di Monselice e il sacco nella regione di Piove (storici vari, tra cui un anonimo patavino, il vicentino Luigi Da Portó e il Buzzacaroni, il quale fu testimone oculare del saccheggio nel Piovado); quando Massimiliano nell'autunno, in seguito alle grandi piogge, si ritira, i reduci della guerra combattuta in vari luoghi della Lombardia e del Veneto rievocano vicende delle battaglie (Ruzante).

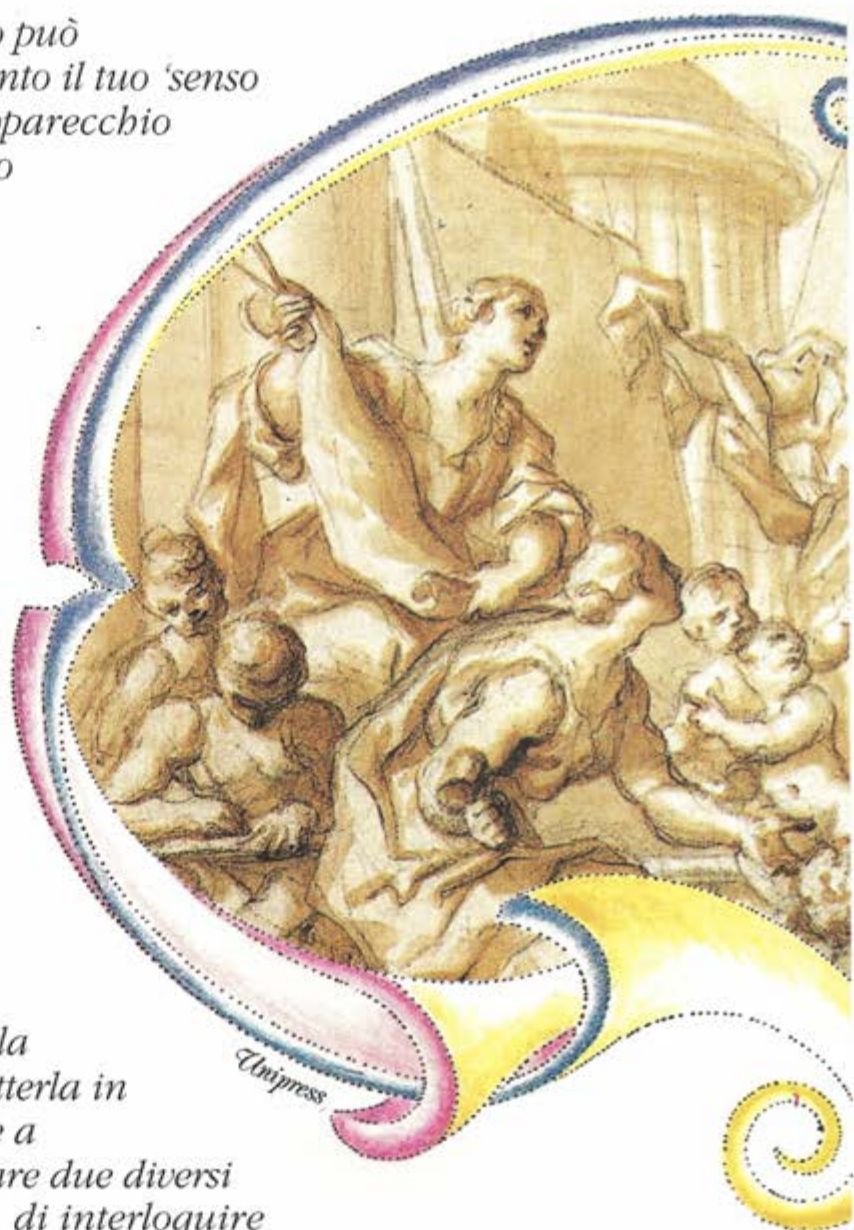
Nella seconda parte (cinque quadri): l'amore è una legge necessaria alla vita; dà sofferenze, ma ad essa non possono sottrarsi gli esseri viventi, né le piante (Ruzante); il matrimonio rappresenta l'unione di due esseri che - tramite il sesso - si riconoscono e si attraggono istintivamente (Mariazi di Anonimi); (...) questa è



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



ia 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



L'EDIZIONE 1996

Edipo, Lorenzaccio e Don Giovanni sulla scena fantastica dello Scamozzi. La grande tragedia riproposta fra Sofocle e Pasolini. L'antieroe romantico di De Musset in una interpretazione del "male di vivere" dei giovani. Una versione coreografica del Burlador de Sevilla e il Cervantes poco noto degli Intermezzi. Grandi attrici per la resurrezione della Fenice.

MARTINA TREU

la concezione della vita: «El mondo è tuto volto col culo in su», «Roesso mondo»; anche la Chiesa è responsabile dei mali e deve dare «leze e statuti nuovi», deve operare delle riforme morali e sociali, specie nei riguardi del clero e dei cittadini che dileggiano i contadini e li sfruttano. L'espressione scenica del testo è affidata a un coro di villani che si suddivide alla maniera classica in due semicori, l'uno maschile e l'altro femminile, o anche promiscui, i quali manifestano talvolta due modi di sentire la realtà o di risolvere i problemi.

È assente nella maggior parte dei brani la presenza fisica dell'antagonista. Antagonisti ideali sono la terra pavana, l'Eterno, il destino, gli eserciti dell'imperatore, l'amore nelle più varie manifestazioni, il cardinale; antagonista nel tono generale è la civiltà umana che si evolve in senso aristocratico, escludendo la massa dal godimento dei beni.

Nella messinscena all'Olimpico l'antagonista è anche espresso dal fondale architettonico del Palladio sul quale si stagliano le figure di questi reietti che *Lo alfabeto delle villani* descrive «Desculci, senza calce e strinchi» e «sbrendolusi».

da *L'alfabeto dei villani di Giovanni Poli*, pubblicato nella collana del Teatro a l'Avogaria in occasione della prima rappresentazione avvenuta al Teatro Olimpico di Vicenza l'11 settembre 1971, per il "XXVI ciclo di spettacoli classici dell'Accademia Olimpica". Regia di Giovanni Poli.

In questa pagina, Silvana Mangano (Giocasta) sul set dell'«Edipo Re» di Pasolini. A pag. 29, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Scaparro presenta il Festival '96 all'Olimpico; Elisabetta Pozzi, Anna Maria Mori, Valeria Moriconi, Anna Bonaiuto nel recital per la Fenice; Simeone Latini e Fernando Pannullo in «Edipo nei "Dialoghi con Leucò"». A pag. 30, dall'alto in basso e da sinistra a destra, gli interpreti del «Lorenzaccio», Giulio Scarpato (Lorenzaccio) e Max Malatesta (Alessandro); il costume originale di Giocasta creato da Donati per il film di Pasolini. Alle pagg. 31 e 32, due immagini del Balletto di Toscana nel «Don Giovanni» all'Olimpico.



La prima edizione del Festival d'Autunno, affidata alla direzione di Maurizio Scaparro, si è svolta al Teatro Olimpico di Vicenza dal 3 settembre al 5 ottobre 1996, segnalandosi sia per la densità di iniziative teatrali e culturali che per la straordinaria affluenza di pubblico. Questo il cartellone degli spettacoli, delle mostre e degli incontri.

La stagione si è aperta e chiusa nel segno di Edipo, filo conduttore e fulcro delle riflessioni sul mito antico e moderno e al tempo stesso elemento di continuità con la rassegna 1995 (che gli aveva dedicato uno spettacolo e cinque tavole rotonde) e con quella del 1997, che comprende *l'Edipo Tiranno* e un convegno su Edipo.

Nella lettura di un poeta moderno, Pier Paolo Pasolini, il mito classico è stato al centro della mostra *L'Edipo di Pasolini* e del recital *EDIPO-MEDEA* che hanno inaugurato il Festival (3 settembre). La prima, curata da Roberto Francia, dal Centro Ricerca Nuovi Linguaggi per lo Spettacolo e dall'Atelier Farani di Roma, ha guidato il pubblico nel mondo creato da Pasolini per il suo *Edipo Re*, rievocando attraverso i costumi originali di Danilo Donati, fotografie, documenti e disegni inediti sul film. La sera stessa sul palcoscenico, in continuità spaziale e temporale con la mostra (allestita nelle sale adiacenti e aperta durante lo spettacolo), Pino Micol e Valeria Moriconi hanno interpretato, molto applauditi, Edipo e Medea leggendo brani delle sceneggiature dei film di Pasolini.

La stessa continuità ha caratterizzato il ciclo di incontri *Metamorfosi del mito dal classico al moderno*, coordinato da Umberto Curi e organizzato dall'Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli, dall'Istituto Gramsci Veneto e dall'assessorato ai Servizi Culturali del Comune di Vicenza; se ciascun incontro si è svolto sul palcoscenico dell'Olimpico negli stessi giorni dello spettacolo a cui si riferiva, infatti, il primo, *L'Edipo Re dal teatro al cinema. Forme e trasformazioni di un mito moderno* (5 settembre), ha coinvolto il protagonista del recital Pino Micol a fianco di studiosi come Giampiero Brunetta, Umberto Curi e Guido Paduano.

Il mito moderno si è affiancato a quello

classico con il *DON GIOVANNI* del Balletto di Toscana, ispirato a *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, con musiche di Richard Strauss e Bruno Moretti, coreografie di Mauro Bigonzetti, testi per voce recitante affidati a Emanuele Montagna (in prima assoluta dal 12 al 15 settembre). Le repliche dello spettacolo, che hanno registrato il tutto esaurito, sono state accompagnate da due tavole rotonde pomeridiane dedicate alla figura enigmatica e spesso mistificata del libertino nelle sue molteplici componenti: in *La rappresentazione di un mito: Don Giovanni tra melodramma, teatro e cinema* (12 settembre) le implicazioni filosofiche e la struttura dell'opera mozartiana sono state analizzate rispettivamente da Umberto Curi e dalla musicologa Anna Laura Bellina; altrettanto fecondo per il confronto di saperi ed esperienze diverse è risultato *Vita, avventure e morte di Don Giovanni* (14 settembre), incontro cui hanno partecipato Salvatore Natoli, l'antropologo Marino Niola, Mauro Bigonzetti ed Emanuele Montagna.

Nell'ambito del Festival d'Autunno si è svolto anche il convegno di studio *Palladio e l'Olimpico. Dai teatri romani antichi all'architettura teatrale del '500* (21 settembre), con Franco Barbieri, Elisa Avagnina, Katrin Welchau e Marisa Rigoni, organizzato dal Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" in collaborazione con l'Accademia Olimpica. Entrambi gli enti citati sono stati anche promotori, insieme col Centro Ricerca Nuovi Linguaggi per lo Spettacolo, dell'importante progetto *Un teatro per il 2000. Pensando a Palladio* (3 ottobre); scopo dell'iniziativa di Maurizio Scaparro e di Howard Burns è la realizzazione di sette nuovi teatri ispirati ai principi dell'umanesimo palladiano ed al tempo stesso adatti alle esigenze del teatro contemporaneo.

Altra prima assoluta del Festival è stato il capolavoro di Alfred de Musset, *LORENZACCIO*, messo in scena dal 24 al 28 settembre dalla Compagnia Gli Ipocriti con la regia di Maurizio Scaparro. Giulio Scarpato, Max Malatesta, Leda Negroni, Maximilian Nisi, Fernando Pannullo, Piero Sammataro, Antonella Schirò sono stati i principali interpreti dell'appaludissimo spettacolo. Due le tavole rotonde dedicate all'antieroe moderno: *Le pratiche del*

potere fra segretezza e sopraffazione (23 settembre, con interventi di Maurizio Scaparro, Paolo Emilio Poesio, Patrizio Tucci, Mario Tronti, Carmelo Alberti) e *L'utopia del giovane solitario: il caso del Lorenzaccio* (25 settembre, con Giulio Scarpato, Guido Davico Bonino, Mario Richter, Merio Scattola).

Dal 26 al 28 settembre il Teatro del Mediterraneo ha messo in scena nell'Odeon dell'Olimpico *EDIPO nei "Dialoghi con Leuco"* di Cesare Pavese (interpreti Fernando Pannullo e Simeone Latini, regia di Orlando Forioso).

La sera del 29 settembre è stata dedicata alla raccolta di fondi per il teatro La Fenice: in *Parole d'amore per la Fenice*, eccezionale concerto in prosa per tre grandi attrici, Valeria Moriconi, Elisabetta Pozzi e Anna Bonaiuto hanno letto testi d'amore di tutti i tempi scelti da Anna Maria Mori. Il coordinamento artistico della serata era affidato all'assistente alla direzione artistica del Festival, Fernando Scarpa.

Metamorfosi del mito fra classico e moderno era intitolato il Convegno del 30 settembre, punto di raccordo dell'intero ciclo che ha visto la partecipazione di Umberto Albini (Presidente dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico), Maurizio Scaparro, Guido Paduano, Marco Bernardi, Umberto Curi, Fernando Bandini.

La compagnia del Teatro de la Abadía de la Comunidad de Madrid, diretta da José Luis Gómez, è stata la protagonista dei due spettacoli in prima nazionale che hanno chiuso il Festival, entrambi in lingua spagnola: *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS ed altri intermezzi di Cervantes* (3 e 4 ottobre), per la regia di José Luis Gómez e Rosario Ruiz, e il recital dall'*EDIPO REY* sofocleo dello stesso Gómez. Ciascuno dei due è stato accompagnato da un incontro specifico, rispettivamente *Cervantes e i viaggi nel Mediterraneo* (4 ottobre, con Otello Lottini, Maurizio Scaparro, Jorge Lozano e José Luis Gómez) e *L'Edipo Re fra tradizione e innovazione* (5 ottobre, con Umberto Curi, José Luis Gómez, Linda Napolitano, Remo Schiavo), ultimo atto del Festival che già preludeva al 1997. □



DALL'OLIMPICO PER L'EUROPA

Scaparro: nasce il Festival d'Autunno

Sento tutto il piacere di essere a Vicenza in questo periodo per cercare come posso di ricordare attivamente l'importanza europea di un teatro come l'Olimpico. E credo, quindi, di dover dire chiaramente quali sono i traguardi più importanti, e impossibili, che vorrei raggiungere o almeno indicare e che in parte si riflettono nei propositi e nei programmi di quest'anno.

Anzitutto, perché veramente l'Olimpico possa diventare un punto di riferimento internazionale per il teatro occorre da subito lavorare per il futuro, non con tempi affrettati e strumenti deboli eroicamente o pateticamente messi in campo per garantire la sopravvivenza, ma predisporre oggi gli appuntamenti teatrali per gli anni a venire e una più vasta vita culturale che li preceda e li segua. Dico subito che al di là delle mie fatiche registiche per il *Lorenzaccio* di Albert De Musset, che debutterà nei prossimi giorni, conto di poter annunciare pubblicamente, entro la fine del Festival di quest'anno, quale sarà il programma del 1997.

È un fatto assolutamente nuovo per Vicenza e rarissimo per i festival in Italia e può aiutare a portare l'Olimpico nel novero ristretto degli appuntamenti teatrali europei che hanno l'esigenza di essere conosciuti e pubblicizzati per tempo. A questo traguardo deve unirsi la riflessione sulle possibilità di affinare le scelte di programma nella direzione della salvaguardia del patrimonio del teatro classico e del suo riflesso sulle moderne e contemporanee espressioni d'arte. Mi auguro anche che, per evitare la precarietà degli interventi pubblici, non si debba arrivare a diminuire l'interesse pubblico di questa istituzione, che al contrario dovrebbe farsi autonoma, solida e stabile. Mi rendo conto di aver pronunciato la parola "istituzione" in un momento in cui le sole discussioni che investono le strutture esistenti riguardano il rapporto tra privato e pubblico. Ma sono anche convinto che la cultura abbia bisogno di vere attenzioni al di là del profitto che garantiscano la creatività, la sua autonomia, la sua corretta gestione. Questo può avvenire oggi in una istituzione moderna, snella, qualificata, di sicuro interesse pubblico. Dice lo scrittore inglese Chesterton: «È quando sono forti e sicuri che gli uomini costruiscono delle istituzioni. È quando sono deboli e irrequieti che le disprezzano o fingono di disprezzarle.»

Giornale dello spettacolo, 20 settembre 1996





GLI SPETTACOLI DEL 1996 ATTRAVERSO LA STAMPA

LORENZACCIO

Sulla scena fissa, ispirata alla Tebe classica, Scaparro ha scatenato una compagnia di giovani attori, quali protagonisti di quella violenta lotta privata e politica, riservando, invece, ad attori più consumati (Piero Sammataro, Leda Negroni, Fernando Pannullo) il ruolo dell'altra generazione, quella dei cardinali maneggioni e delle madonne addolorate, ma anche dei democratici come il vecchio Strozzi... L'asciutta e filata regia di Scaparro, con i flash visivi di qualche citazione barocca, si affida totalmente ai ritmi e all'energia che il giovane cast imprime allo spettacolo: Giulio Scarpato, insidioso Lorenzaccio temporaneamente rallentato dai postumi di un brutto incidente, Patrizia Zappa Mulas in gran forma, arbitra dal suo letto di potere, Max Malatesta nelle movenze del duca e più che mediamente tutti gli altri. In un dramma rinascimentale scritto nell'Ottocento, lo spettatore di oggi non può non cogliere l'amaro sapore di attualità dello spettacolo.

GIANFRANCO CAPITTA, *il Manifesto*, 1 ottobre 1996.



Se la lettura di questo cupo affresco storico tocca corde segrete e profonde, e si propone inoltre a specchio di un'epoca come la nostra «di ideologie screditate, di parole sparse al vento», è perché Scaparro, sollevando i drappaggi del manierismo romantico centrato sull'antieroe *maudit*, ha saputo mostrarci la nevrastenia febbrile, il conflitto fra calcolo e disgusto, insomma la sartriana "nausea" di un Lorenzaccio che, nell'interpretazione di Giulio Scarpato diventa un visionario *en noir* come lo erano, su registri diversi, altre figure del teatro di Scaparro, dal suo *Amleto*, proprio all'Olimpico nel '73, al *Cyrano* al *Don Chisciotte*.

Senza leziosaggini, ben modulando l'allestimento su musiche e luci tanto discrete quanto efficaci, equilibrando il peso della parola e il ritmo di un'azione che usa a fondo le occasioni spaziali del magico scenario fisso dello Scamozzi, appena ritoccato da Francia, Scaparro ci ha dato un allestimento improntato a *esprit de finesse* e vibrante di stati d'animo.

UGO RONFANI, *Il Giorno*, 30 settembre 1996.

"Teatro essenziale...". La formula, di Jean-Louis Barrault, s'addice al *Lorenzaccio* di De Musset messo in scena da Maurizio Scaparro nella versione italiana di P. E. Poesio... L'allestimento di Scaparro, nel suo rigore, coglie l'essenza dell'opera. E lo scenografo Roberto Francia ha concepito un impianto scenico che si anima di continuo nell'armonia geometrica e umana dei vari quadri... Ogni scena sembra richiamare la successiva e la successiva assorbe la precedente; il dramma non presenta soluzioni di continuità ed è vivo e presente nella sua interezza nel quadro insieme angusto e illimitato del dispositivo scenico. La *suspense* determinata dall'azione viene avvertita quasi fisicamente... Gli interpreti, Max Malatesta e Giulio Scarpato, hanno la giovinezza, gli impulsi, il vigore e le incertezze dei vent'anni. I loro fisici sono felicemente contrastanti: grazia febbrile per Lorenzaccio, prestantza

più solida per Alessandro... La giovinezza di Lorenzaccio e Alessandro, nella struttura essenziale dello spettacolo, assume naturalmente i timbri del nostro tempo. E questo Lorenzaccio italiano diventa così nostro contemporaneo.

PAUL-LOUIS MIGNON, *L'Avant scène*, marzo 1997.



PASOLINI: MOSTRA EDIPO E RECITAL EDIPO-MEDEA

Maurizio Scaparro, nuovo direttore artistico del Festival d'Autunno all'Olimpico di Vicenza, ha inaugurato ufficialmente il suo mandato triennale ("benedetto", fra l'altro, da un telegramma del ministro dei Beni Culturali Walter Veltroni), con una mostra dedicata a *Edipo*, il film girato da Pier Paolo Pasolini nel 1967 a ridosso delle grandi tragedie scritte nel 1965 e di un "Manifesto" sul teatro che aveva fatto scalpore. Accompagnava la mostra una lettura (con musiche di Stefano Marcucci) delle sceneggiature dei film *Edipo Re* e *Medea*, dette da Valeria Moriconi e da Pino Micol: un successo. È a loro che dobbiamo la riproposta dei momenti più forti di *Edipo* e di *Medea*.

MARIA GRAZIA GREGORI, *l'Unità*, 5 settembre 1996.

ENTREMESES

Si è chiuso con un buon bilancio, all'Olimpico di Vicenza, il Festival d'Autunno diretto da Maurizio Scaparro. C'è stata una anteprima interessante, quella del *Lorenzaccio* di Musset, diretto da Scaparro... E alla fine gli attori del teatro Abadia di Madrid hanno messo in scena, ovviamente in lingua spagnola, tre dei bellissimi e famosi (ma in Italia, che io sappia, poco frequentati) *Intermezzi* di Miguel de Cervantes, che l'autore del *Don Chisciotte* raccolse in volume nel 1615, un anno prima di morire, ma che non ebbe mai la gioia di vedere rappresentati in quanto ritenuti pericolosamente immorali dalle autorità civili e religiose del tempo... L'allestimento, giocato su toni e stilemi da Commedia dell'Arte e dunque fin troppo "italiano" ha momenti di autentica, contagiosa allegria grazie all'eccellente preparazione tecnica di tutti gli interpreti e all'estro di alcuni di loro: la minuta, onnipotente e irresistibile Inma Nieto e, in due parti diverse fra loro, l'eccentrica Rosa Manteiga.

GIOVANNI RABONI, *Corriere della Sera*, 7 ottobre 1996.

Il Festival d'Autunno è iniziato rendendo omaggio a Pier Paolo Pasolini (ed al suo costumista Danilo Donati) e successivamente ad Alfred de Musset, il grande classico francese del quale è stato allestito *Lorenzaccio*, non senza plausi e consensi, che - a voler essere cronisti scrupolosi va detto - si sono ripetuti con *Entremeses* (*Intermezzi*) di Miguel de Cervantes.

Come è facile ricavare dalla breve esposizione delle trame, gli intermezzi sono impastati di humour, grazia intellettuale e senso della beffa. Ebbene, gli attori del «Teatro de la Abadia» hanno saputo mettere in evidenza le varie componenti con un brio indavolato, ed il pubblico si è divertito "assai" non lesinando applausi e chiamate.

GIANANDREA CIBOTTO, *Il Gazzettino*, 6 ottobre 1996.

DON GIOVANNI

Il coreografo Mauro Bigonzetti ha predisposto, grazie alla collaborazione drammaturgica di Paolo Emilio Poesio e dell'attore/regista Emanuele Montagna, un *Don Giovanni* ateo, eretico, incline a colpire ripetutamente un Cristo non in croce, ma trattenuto alle braccia come se lo fosse, con una gran testata sferrata al suo ventre divino. Il fatto che a colpire sia una donna e non un uomo ci predispose subito a cogliere un'altra, più scontata, novità: *Don Giovanni* non è né uomo né donna. Anzi, è tutti e due...

MARINELLA GUATTERINI, *l'Unità*, 14 settembre 1996.

La coreografia, che muove per lunghe e sostanziose sequenze in cui dapprima si tenta di mettere l'accento sull'istinto vita-

le e sul cinismo tipici del personaggio e poi sulla solitudine, quando ormai la morte è a un passo ma senza che qui alcun commendatore o convitato di pietra arrivi a convocarlo, è costruita su passi moderni e pieni di mordente, giocata su una fisicità estrema che cattura sempre l'attenzione. Su una colonna sonora di Bruno Moretti intervallata da preziose pagine di Strauss, brillanti e frementi passi a due si alternano a pagine corali che permettono ai superbi danzatori del Balletto di Toscana di mettere in evidenza tutte le loro straordinarie qualità tecniche ed espressive..

DOMENICO RIGOTTI, *Avvenire*, 14 settembre 1996.

Questo *Don Giovanni*, prudentemente sottotitolato «emozioni in un mito» e volutamente tenuto a distanza da tutti gli illustri precedenti letterari ed artistici sul tema, è bello, forte, rigoroso. Si avvale di una coreografia veloce, dinamica, acrobatica, solidamente appoggiata sul classico e di un taglio geometrico che intercala con rigore passi a due e momenti d'insieme, intermezzi parlati (Emanuele Montagna) e sezione danzante. Mentre la musica, a sua volta, resiste alla tentazione di utilizzare il poema sinfonico *Don Juan* e mette in fila il Richard Strauss delle *Metamorfosi* per orchestra, del *Lied Morgen*, del *Cavaliere della Rosa* e delle *Danze su temi di Couperin*...

Echi, rimandi e proiezioni che sono riusciti a coinvolgere la platea meritando lunghe ovazioni.

ELSA AIROLDI, *Il Giornale*, 19 settembre 1996.

PER LA FENICE

All'Olimpico di Vicenza si è svolta una serata particolare a favore del teatro La Fenice: il recital *Parole d'amore*, affidato alla voce di tre attrici come Valeria Moriconi, Elisabetta Pozzi e Anna Bonaiuto. Palcoscenico vuoto, tre poltroncine, alcuni riflettori, niente musiche, sovrana la parola: così è stato concepito il "concerto" da Anna Maria Mori che l'ha anche presentato, con il coordinamento artistico di Fernando Scarpa. Le tre attrici in abito nero, con appena qualche tocco di colore. Ma non hanno solo letto: spesso si sono impegnate nella recitazione a memoria, come la Pozzi per *Il gabbiano* di Checov e la Moriconi per *La vita che ti diedi* di Pirandello. E, allora, la comunione con il folto pubblico si è fatta anche più intensa.

GIORGIO PULLINI, *Nuova Venezia*, 1 ottobre 1996.

EDIPO REY

Quello cui il pubblico dell'Olimpico ha assistito, con palpabile attenzione, è un frammento del lavoro che il regista spagnolo José Luis Gómez sta compiendo in vista d'una sua nuova messinscena sofo-



clea. Un assaggio comunque sufficiente a far intuire i gradi di tensione sui quali il gruppo madrileno ha in animo di impostare l'allestimento, la musicalità dell'articolazione conferita alle *palabras* (parole), nonché alcune altre e originali intuizioni... Anche lo spettatore foresto coglie dello spettacolo le qualità sonore, la dignità di atteggiamento, la capacità di suscitare il necessario crescendo emozionale. Avverte lo spessore di un profondo lavoro preparatorio, lo studio sull'espressione corporea e vocale, il rispetto per la formidabile portata del testo e la sua cocente, ineluttabile "contemporaneità", quella che pone le irrisolte domande sul destino incomprensibile che può investire anche chi si proclama, su questa terra, «figlio della Fortuna». Applausi alla conclusione di un saggio che aveva il solo difetto di esser tale e non allestimento completo.

ANTONIO STEFANI, *Il Giornale di Vicenza*, 7 ottobre 1996.

EDIPO DI PAVESE

Un piccolo spazio trasparente ricavato nell'Odeon del Teatro Olimpico. All'interno di questa nicchia il vento del mito ha il profumo di un *déjà vu* dorato e struggente. Le parole, costruzioni leggere, scivolano rapide, senza peso, come sospinte da una forza piana e irriducibile. Le parole, tanto care a Pavese, strenue alleate in un mondo altrimenti troppo feroce e crudele. Il mito di Edipo, evocato - con la regia di Orlando Forioso - attraverso i *Dialoghi con Leucò* nel piccolo spazio dell'Odeon, s'incarna ora in un vecchio ora in un giovane uomo...

Fernando Pannullo, nelle vesti ora del vecchio Edipo ora di Tiresia, scava le parole come goccia sulla terra riarsa, il profumo che ne esce è aspro e potente, orgoglioso e netto. Accanto a lui un Simeone Latini (Edipo giovane e il mendicante) che attingendo alle riflessioni di una voce inquieta e potente conduce il dialogo sulle sponde del mito con una sensibilità dalle intonazioni liricamente intensissime.

MAURIZIA VELADIANO, *Il Giornale di Vicenza*, 2 ottobre 1996.



SE L'AMORE È BURLA

DON GIOVANNI: LE ORIGINI DI UN MITO MODERNO

Søren Kierkegaard: «Quando sia nata l'idea del Don Giovanni non si sa: solo questo è certo, che essa appartiene al Cristianesimo, e attraverso il Cristianesimo al Medioevo». Difatti «il Cristianesimo ha introdotto la sensualità nel mondo».

UMBERTO CURI

«Quando sia nata l'idea del Don Giovanni non si sa: solo questo è certo, che essa appartiene al Cristianesimo, e attraverso il Cristianesimo al Medioevo». Difatti, per quanto ciò possa apparire paradossale (o meglio, proprio perché ciò è paradossale), «il Cristianesimo ha introdotto la sensualità nel mondo» per il fatto stesso che esso «ha bandito ed escluso la sensualità dal mondo». L'esclusione conferisce, infatti, un'esistenza autonoma e distinta a ciò che preesisteva in maniera indistinta. Qualcosa di simile è accaduto anche per la musica, in quanto essa «è espressione del desiderio, nel senso che la musica appare come un'arte cristiana, vale a dire come quell'arte che il Cristianesimo pone proprio in quanto la esclude».

Nelle parole con cui Kierkegaard si riferisce alla figura di Don Giovanni compaiono alcuni fra i motivi principali che concorrono a formare questo grande – certamente il più significativo e ricorrente – mito moderno. Anzitutto l'intima connessione che riconduce le vicende dell'eroe mozartiano nel quadro della cultura, della morale, della mentalità, della sensibilità improntate dal Cristianesimo, al punto da rendere sterile, o comunque del tutto irrilevante, ogni tentativo di individuare possibili "precursori" in contesti storico-culturali precedenti alla nascita di Cristo. Sebbene, infatti, singoli "spezzoni" siano effettivamente reperibili nel repertorio mitologico greco-latino, non vi è dubbio che la genesi stessa dell'idea del Don Giovanni sia inseparabile da quella fase di massima e conflittuale riaffermazione dei principi fondamentali del Cristianesimo, coincidente con le grandi controversie dottrinali dell'età della Controriforma. Un secondo motivo caratterizzante, a cui allude il giudizio del filosofo danese, è costituito dalla radicalità con la quale, fin dal suo esordio nelle vesti del burlador di Tirso de Molina, Don Giovanni incarna un rapporto intrinsecamente ambivalente con la sensualità – perentoriamente proposta, proprio perché altrettanto risolutamente negata, irriducibilmente autonoma, proprio in quanto ad essa si vorrebbe disconoscere ogni legittima autonomia. Infine, entrambi gli aspetti ora richiamati convergono, e vicendevolmente si rafforzano, in quel passaggio decisivo della lunga e multiforme tradizione del mito, in cui si assiste alla sua traduzione in termini musicali. Difatti la stessa insaziabilità sensuale, attribuita abitualmente a Don Giovanni come suo peculiare principio d'individuazione, nella versione musicale diviene rivelativa di una realtà più profonda e inconcepibile al di fuori del Cristianesimo, in quanto esprime l'incolmabilità del vuoto sottostante alla natura, più che un istinto a livello naturale...

Ridurre l'amore a burla, anziché assumerlo come tramite di un percorso che, attraverso l'amore scambievole fra gli uomini, conduce a Dio; cancellare la funzione salvifica dell'*agape* (l'amore cristiano), assumendo il rapporto col prossimo non come donazione di sé finalizzata all'unione con Dio, bensì come relazione antagonistica, improntata all'inganno o alla guerra, equivale al supremo sacrilegio. Don Giovanni rappresenta il pieno compimento dell'empietà di Leonzio, proprio in quanto combina l'irrisione nei confronti della morte – quella morte come "essere con Cristo" che del Cristianesimo è peculiare principio di individuazione – con la rottura del circolo mistico insito nella concezione dell'amore cristiano. Più ancora del pavido aristocratico descritto dal gesuita Zehentner, autentico discepolo delle aberranti dottrine morali e politiche del Machiavelli, inteso co-

me rappresentante di una concezione filosofica negatrice di Dio e della Provvidenza, è il nobile di Siviglia, il cui scherno colpisce entrambi i capisaldi della religione cristiana: la visione della morte come transito alla vera vita e il comandamento di amare, col prossimo e nel prossimo, Dio stesso nella sua *Sancitissima Majestas*.

Del tutto irriducibile al modello di grande seduttore (che è piuttosto variante spuria, numericamente minoritaria nel repertorio delle versioni, filosoficamente insignificante, puramente epigonica rispetto ad archetipi precedenti di ben più elevata dignità artistica e di ben maggior impegno sul piano speculativo), Don Giovanni compare dunque originariamente nella cultura moderna come inquietante simbolo della più radicale sfida al Cristianesimo che possa essere concepita, come militante professione di ateismo, supremo sacrilegio, concreta incarnazione del rifiuto a piegarsi ai precetti morali e religiosi della Chiesa controriformista. A distanza di più di tre secoli e mezzo, il Tenorio seguita a burlarsi della legione di interpreti che si sono ostinati a vedere in lui (senza il benché minimo appiglio, neppure sul piano strettamente testuale, a partire da un titolo che allude all'inganno e non alla seduzione) il prototipo dell'amatore, compulsivamente sospinto da un'inesauribile *libido* a cercare il piacere nella moltiplicazione degli amplessi. Salvo poi non poter spiagare (oltre a molti altri aspetti) per quale ragione un personaggio, tutt'al più colpevole di raggiri dettati dal desiderio amoroso, possa subire – "giustamente" – l'atroce punizione con la quale

il monaco Gabriel Telez suggella la vicenda del nobile di Siviglia, sprofondando tra le fiamme dell'inferno.

Né ancor meno riuscire a chiarire quale proporzione possa mai sussistere fra la colpa della burla e la punizione suprema della morte, in una commedia che pure intenderebbe didascalicamente dimostrare che «questa è la giustizia di Dio. Chi la fa, la paga». □





CARTELLONI MEDIOCRI

L'INCERTO PALCOSCENICO DELLE STELLE CADENTI

Dimissioni di direttori artistici, rassegne che muoiono, una commissione ministeriale discutibile: parte male il 1997. In scena, La signorina maestra e il teppista con la Fracci, un "trittico" dell'Aterballetto e Soirée Stravinsky alla Scala.

DOMENICO RIGOTTI

Dimissioni di direttori artistici e di direttrici del corpo di ballo di importanti teatri: leggi Amedeo Amodio all'Aterballetto e leggi Elisabetta Terabust alla Scala. Altre poi, sembrano in arrivo. Forfait all'ultimo momento di prestigiose étoile: vedi Alessandra Ferri che dà la lieta notizia di attendere un figlio quando sta per andare in scena in *Onegin*, sempre alla Scala. Rassegne pur collaudate che muoiono per mancanza di finanziamenti (e forse perché manca una vera volontà di portarle avanti): ecco saltato Milano-Festival. Quanto ad altre, di rassegne, già è stato annunciato che non ci saranno più, almeno per questa estate: è il caso di TorinoDanza.

No, davvero, il 1997 non è partito bene per la danza in casa nostra. Troppe nuvole all'orizzonte. È nata sì la commissione ministeriale danza, e si dovrebbe dire finalmente perché era ben noto lo scandalo di certe sovvenzioni. Ma ecco che veniamo a sapere che, oltre a un manager della musica come il maestro Bogianckino, sono della partita quattro critici di danza, vedi un po', tutti romani. Forse, insinuiamo, per non pagare le trasferte fuori sede ad altre persone non meno illustri che abitano lontano dalla Capitale?

Non per essere sempre scontenti, ma per il nostro balletto continuano ad essere tempi grami.

È pur vero che si continua a danzare ma le grosse proposte, i veri eventi non si vedono. Dall'estero appena qualche passaggio obbligato di celebri compagnie. Ecco ad esempio, ma con unica tappa Bologna, la Compagnia Maguy Marin presentare uno degli ultimi lavori della stessa coreografa: *Ram Dam* su musica di Denis Mariotte. Spettacolo ludico che scava nell'ambito parola-danza. Ed ecco ancora dalla Francia arrivare il Ballet de Nancy. E così pure, in trasferta a Palermo, il Ballet de Marseille che nel bagaglio porta uno *Schiaccianoci* di Roland Petit vecchio di anni ma da noi mai rappresentato. Dalla Spagna invece, sono calati i brillanti danzatori del Ballet Nacional de España. Inutile chiederselo, le coreografie erano di Nacho Duato loro direttore artistico: decorose ma non straordinarie.

E da parte italiana? Cose episodiche. Anche se qualcuna curiosa. Per esempio *La signorina maestra e il teppista* offerta al

pubblico veronese (quello del Filarmonico, dove ormai è di casa) da colei che qualcuno chiama Nostra Signora della Danza perché è l'effigie, il simbolo stesso della danza. Avrete capito: Carla Fracci che a maggio, a Roma, si accinge addirittura a portare in scena "sulle punte" *Orlando* di Virginia Woolf. Un lavoro, quello presentato sulle rive dell'Adige (soggetto e regia, *la chose va sans dire*, di Beppe Menegatti) che nasce addirittura da una novella di Edmondo De Amicis (sic), anno 1892. Trasposta in film da Majakovskij nel 1918, la novella diede poi spunto nel 1962 a un balletto di Bojorskij a Pietroburgo. Lavoro su musiche di Sostakovic le stesse utilizzate anche per lo spettacolo veronese ma con l'aggiunta di altre che lo stesso compositore aveva scritto per un secondo balletto: *Il buffone*.

Parabola su conflitti di classe e la catarsi d'amore, *La signorina maestra e il teppista*, vede appunto sullo sfondo una Russia sovietica, allorché negli anni Venti e Trenta contadini sprovveduti e facilmente assorbibili da aree teppistiche arrivavano alla campagna nelle grandi città.

Più che la coreografia di Luc Bouy, e a parte il magistero della Fracci sempre capace di darci ottime caratterizzazioni, a destare interesse è parso l'impianto scenografico (curato da Annamaria Morelli) molto debitore al costruttivismo russo. Proposta interessante, quella veronese, meno eccitante è parso invece il trittico di lavori presentato ad apertura di stagione a Reggio Emilia dall'Aterballetto. Ma è da tener presente il grave momento che attraversa la compagine emiliana e la cancellazione di quella già da lungo annunciata e nuova versione de *La Bella Addormentata* commissionato ad Amodio. A parte il *Bolero* bejartiano (e chi poteva danzarlo se non l'inossidabile Luciana Savignano, guest star della serata), i giovani danzatori dell'Aterballetto erano stati messi alla prova in un Balanchine da noi poco rappresentato, *Night shadow* ovvero *La sonnambula* (nella foto Christophe Sibilat e Cristina Amodio) e in un brano quantomai superficiale (*Scrutiny*) di David Parsons. Va da sé che più che nel titolo balanchiniano di non facile esecuzione, hanno brillato e ottenuto maggior consensi nel secondo dei lavori più consoni alle loro qualità.

Da un trittico ad un altro trittico. Ma questa volta alla Scala. Tre titoli famosi uniti da un filo rosso: la musica di Stravinsky. *Soirée Stravinsky* era infatti l'insegna. Decorosa nell'insieme ma non troppo sfavillante. Si recuperava il vecchio *Petruska* di Fokin-Polliakof ma l'occhio era soprattutto puntato sui balanchiniani *Apollon Musagète* e *Agon*. Quest'ultimo anche per il fatto che nei suoi quarant'anni di vita non era mai apparso alla Scala. È apparso un Balanchine interpretato correttamente ma anche in maniera molto scolastica, senza lasciare emozioni. E poche in fondo ne ha suscitate l'*Apollon Musagète*, manifesto del neoclassicismo stravinskiano. Se le muse son parse poco seducenti, Roberto Bolle, giovanissimo primo ballerino pur morbido e potente non possiede ancora il carisma, leggi la maestà, del dio della bellezza. Sarà poco cortese affermarlo, ma la serata era lo specchio della non brillante situazione in cui versa la danza in casa nostra. Non brillante per non dire molto opaca. □



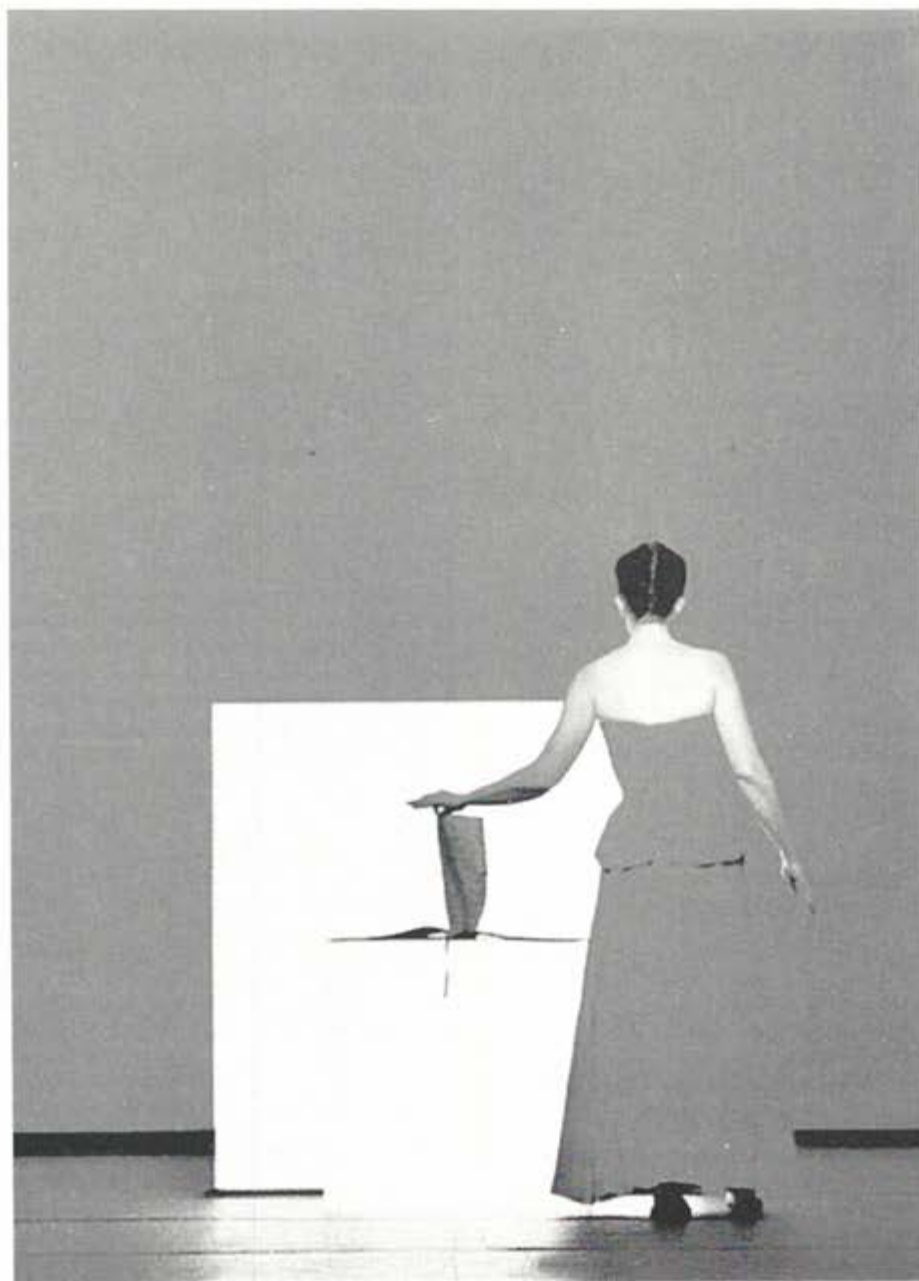


DA PARIGI

VIAGGIO NEL TEMPO ROCK DI BOB WILSON E LOU REED

Riuscita collaborazione tra i due artisti americani – Emmanuelle Béart protagonista di *Jouer avec le feu* di Strindberg nella regia di Luc Bondy – Adattamento teatrale di *L'année des treize lunes* di Fassbinder – Molti debutti di opere prime fra cui *Kinkali*, sulla tragedia del Ruanda – Paolo Graziosi interpreta il Dumas di Planchon, Lassalle propone Tutto per bene di Pirandello.

CARLOTTA CLERICI



L'ultima parte del Festival d'Automne è stata illuminata da *Time Rocker*, opera rock, straordinario incontro tra Bob Wilson e Lou Reed, prodigioso connubio di universi antitetici, tra il fragore assordante della musica e la nitida eleganza delle immagini, tra i ritmi vertiginosi dei suoni e la fissità dei gesti. È nello scarto tra la parte musicale e la parte visiva la magia dello spettacolo: Wilson si serve di questo sfasamento, ci gioca, lo sottolinea con humour e – assecondato dalla magnifica troupe del Thalia Theater di Amburgo, capace di interpretarne l'energia, la fantasia e il rigore – offre al pubblico una vera e propria festa per gli occhi e le orecchie. Se Lou Reed ha composto per *Time Rocker* 15 canzoni originali, Wilson ha creato 31 quadri, altrettante scene e coreografie di sorprendente bellezza, un viaggio attraverso i secoli dei due protagonisti (Stephan Kurt e Annette Paulmann) che, a bordo di una singolare macchina del tempo – un gigantesco scheletro di pesce – approdano, di volta in volta, in un antico tempio, nella Cina dei Ming, sul tetto di una casa del New England, in luoghi misteriosi al di fuori del tempo e dello spazio, nel presente o nel futuro.

Un po' deludente, invece, l'altro spettacolo di chiusura del festival: *Jouer avec le feu*, commedia crudele e, in larga parte, autobiografica di Strindberg, che vi racconta la sua tormentata passione per la moglie di un amico (il pittore Robert Thegerström), la sua paura di "giocare col fuoco" assumendo fino in fondo le responsabilità del cataclisma e la sua relativa fuga, la decisione di condannare la coppia a un legittimo e desolante ménage. Storia, in apparenza, di vigliaccheria mascherata da lealtà nei riguardi di un amico e storia, in realtà, di terrore e solidarietà dell'universo maschile di fronte alla donna, creatura misteriosa e infida capace di passioni esasperate percepite come trappole malsane. L'oggetto del desiderio, Kerstin, oscilla costantemente tra la figura di vittima sedotta, abbandonata e sincera e quella di mantide torbida e pericolosa, capace

di tessere oscuri disegni per fini oscuri: Emmanuelle Béart, visibilmente poco a suo agio sul palcoscenico, è incapace di restituire l'ambiguità del personaggio e Thierry Fortineau (l'amico della coppia) non riesce a mostrare fino in fondo il terrore del baratro che l'amore con Kerstin finisce, ai suoi occhi, per rappresentare; la regia naturalista di Luc Bondy, che sceglie di presentare i personaggi ancorati ai piccoli gesti della routine quotidiana, non riesce così a mettere in evidenza i legami torbidi che premono dietro al quotidiano. Si rischierebbe di scivolare nella commedia borghese se non fosse per la forza del testo e per l'interpretazione di Pascal Greggory, il marito, giovane e ricco borghese disincantato e annoiato da una vita che non cerca nemmeno più di affrontare preferendo giocarci, quasi appartenesse ad altri, sino a incoraggiare l'infelice passione della moglie per osservarla con compiaciuto distacco.

Immagini di mattatoio

Presentato al Festival di Avignone del '95, è arrivato solo adesso sulle scene parigine, in occasione del festival dedicato a Fassbinder, un bellissimo spettacolo di Jean-Louis Martinelli: *L'année des treize lunes*, adattamento teatrale della sceneggiatura del cineasta tedesco. È la storia di Erwin, orfano di guerra, apprendista macellaio che sposa la figlia del padrone per innamorarsi poi di un individuo cinico, un losco mercante-trafficante. Anton. «Ti amerei se tu fossi una donna» gli dice un giorno e così Erwin va in Marocco, si fa operare, diventa Elvira spalancando le porte alla propria rovina. Il suo gesto folle e irrimediabile è una metafora toccante dell'amore puro e assoluto; la sua disperazione di essere umano rifiutato e abbandonato una metafora dell'incapacità di amare e dell'impossibilità di essere amati, di trovare una felicità nella quale non si smette mai, tuttavia, di sperare. La regia di Martinelli, cruda e precisa, immerge la vicenda in una società desolata, devastata dalla guerra, un mondo ostile in cui gli uomini si incrociano ma non si incontrano, cozzati dal loro egoismo, barricati ciascuno nella sua solitudine. La facciata metallica di un gigantesco immobile chiude la scena, le immagini selvagge di un mattatoio proiettate su uno schermo fanno da sfondo ai flash-back attraverso cui Erwin-Elvira (uno straordinario Charles Berling, commovente nella sua disperazione composta e dignitosa) ripercorre le tappe della propria esistenza, prima di approdare al suicidio.

Sul fronte della nuova drammaturgia francese, merita una segnalazione particolare *Kinkali*, opera prima del giovane attore-regista-traduttore Arnaud Bédouet, in scena al Théâtre de la Colline. Francese, Bédouet ha passato la sua infanzia in Africa, e da questa esperienza di dualismo, di vita alla frontiera tra due mondi nasce la pièce. A *Kinkali*, villaggio immaginario nel cuore dell'Africa, sei personaggi - due africani, un vecchio saggio ancorato alla propria cultura e una giovane donna di dirompente vitalità, e



quattro europei, un giovane medico idealista, un cinico e ottuso funzionario d'Ambasciata, un solido bretone con «quarantasette anni d'Africa alle spalle» e una misteriosa turista di passaggio - si ritrovano sconfinati in uno scalcagnato albergo-ristorante-bar-spaccio: fuori è la guerriglia tra i ribelli e l'esercito regolare, sostenuto dalla politica europea. Intrapolati sotto un sole cocente, impotenti nell'attesa interminabile del proprio destino, i componenti di questa piccola comunità umana affogano l'arsura e lo sgoamento nella birra ghiacciata interrogandosi sul senso degli avvenimenti politici esterni e su quello della propria esistenza. Bédouet (che ha scritto *Kinkali* prima della tragedia del Ruanda) riesce a affrontare il dibattito sulla colonizzazione e sulle contraddizioni della storia con grande sincerità e senza alcuna retorica affidandolo ai discorsi tra personaggi rappresentativi, ciascuno, di una posizione differente, ma non per questo meno vivi e veri. La regia di Philippe Adrien, tesa a sottolineare la pesantezza del clima di questo huis-clos e la lentezza del tempo dell'attesa, ha il merito di evitare ogni facile effetto melodrammatico ma finisce per mancare un po' di ritmo e generare una certa monotonia.

Interessante anche *Dimanche prochaine*, primo testo teatrale di un giovane scrittore, Pierre Charras, messo in scena da Gérard Maro al Théâtre de l'Oeuvre: al tempo stesso briosa commedia che indaga il mondo politico di provincia sullo spunto di un'elezione dal risultato incerto e dramma esistenziale del protagonista, sindaco integerrimo lacerato da un segreto legato all'infanzia e alla guerra, dal sapersi figlio di un carnefice. Charras dimostra una grande sicurezza e agilità di scrittura, e una notevole abilità nella costruzione dei personaggi.

Un buon successo di pubblico e di critica ha salutato un altro debutto nella drammaturgia, quello dello scrittore Alain Gerber. *Le Jouvét d'une illusion*, messo in scena da Philippe Berling in un camerino del Théâtre de l'Athénée, è il monologo di un

allievo di Louis Jouvet che, raccontando la sua vita di attore fallito, trascina lo spettatore in una riflessione tenera e ironica (e accattivante) sul teatro e il suo mondo, sul suo irresistibile fascino e le sue promesse illusorie.

Si segnala inoltre la nuova pièce di Didier Van Cauwelaert, autore che alterna il teatro alla narrativa (ha ricevuto nel '94 il Prix Goncourt): dopo il successo di *Noces de sable*, propone ora alle Bouffes Parisiens *Le passe-muraille*, una commedia musicale indavolata, tra humor e magia. Decisamente al di sotto delle aspettative è invece *Le passage* della giovane autrice Véronique Olmi, pièce premiata di fresco e messa in scena in un teatro prestigioso come il Théâtre du Rond Point. Basata sulla vita della poetessa russa Marina Cvetaeva la commedia risulta, da un lato, troppo ancorata all'esattezza del racconto biografico, dall'altro troppo ambiziosa nelle riflessioni che vuole farne scaturire. Non l'aiuta l'interpretazione monocorde di Marina Vlady, costantemente giocata sui toni tragici.

Bisogna infine ricordare la presenza degli italiani sulle scene parigine: Paolo Graziosi è lo splendido interprete, ricco di energia e di humor, de *La tour de Nesle*, dissacrante rivitazione di Roger Planchon del dramma di Dumas (al Théâtre du Mogador); un grande regista come Jacques Lassalle incontra Pirandello (*Tout comme il faut* al Théâtre Hébertot) e sempre Pirandello (*Nouvelles de Sicile*) è messo in scena da Jean-Claude Penchenat e Myriam Tanant al Théâtre Sylvia Monfort; *Una femme seule* di Dario Fo e Franca Rame è in scena all'Akteon Théâtre e *Dans notre petite ville*, di Aldo Nicolaj, al Guichet-Montparnasse. □

A pag. 34, una scena di «Time Rocker» di Robert Wilson, su musiche originali di Lou Reed. In questa pagina, un momento di «L'Année des treize lunes», adattamento dall'omonima sceneggiatura di Fassbinder e regia di Jean-Louis Martinelli.



INCHIESTA A PARIGI

MENO TESTI STRANIERI SULLE SCENE FRANCESI

L'era Chirac sembra incoraggiare una sorta di nazionalismo teatrale. Ci sono nell'aria segnali di crisi, ma nel complesso in Francia il teatro gode ancora di una salute migliore che da noi - Inquietano le scelte dei sindaci del Fronte Nazionale - Il settore privato punta su attori di nome e nuovi talenti registici - I cinquanta miliardi di sovvenzione della Comédie - Le opinioni di Olivier Gieil (Comédie), Patrice Martinet (Athénée), Lavaudant (Odéon), Marie Collin (Festival d'Automne) e Fanny Ardant.

LUCA DE FUSCO



A Parigi! A Parigi! La tendenza alla fuga in Francia nella gente di spettacolo italiana è sempre più forte. Un mio recente viaggio nella capitale francese, per conto di Rai International, mi permette di riflettere con particolare cognizione di causa sul fenomeno, capirne le motivazioni, vederne i limiti. In altre parole, sta veramente tanto meglio di noi lo spettacolo francese? Sul cinema la risposta è semplice: la lunga politica di protezione della produzione nazionale dall'invasione americana dà frutti sempre più cospicui. Il cinema francese, al di là di considerazioni artistiche sulle quali non mi addentro, è certamente vivo, e ciò spiega la tendenza sempre più diffusa dei nostri attori - conosciuti e non - all'espatrio oltralpe. Il numero di film francesi prodotti in un anno è incomparabile con il dato italiano. Questo dato numerico finirà, se non l'ha già fatto, per diventare anche artistico, dato che, come nello sport, l'esercizio migliora i risultati.

Per il teatro il discorso è diverso: anche in Francia non è difficile leggere segnali di crisi finanziaria per esempio con una inversione di tendenza della nota esterofilia parigina. All'Odéon (sede del Théâtre de l'Europe) dopo una direzione italiana, quella di Strehler, e una spagnola, quella di Pasqual, per la prima volta, con Lavaudant, si assiste ad una gestione francese. Il Festival di Avignone ha già da qualche anno concentrato i propri interessi sul teatro nazionale e lo stesso Festival d'Automne - la manifestazione più basata, in passato, sul teatro straniero - ha leggermente corretto la propria rotta in senso filo-francese. È facile ascoltare, negli altri teatri nazionali francesi, più di un mugugno sul senso stesso del Théâtre de l'Europe. In effetti a leggere il cartellone del-

l'Odéon di quest'anno qualche dubbio sorge: il direttore artistico firma ben sei allestimenti e - se spicca qualche appuntamento internazionale di rilievo, come per esempio una curiosa accoppiata tra Lou Reed e Bob Wilson - finisce per far assomigliare la prestigiosa istituzione che dirige a un normale teatro nazionale, allontanandosi dalla politica pluralista e realmente cosmopolita che aveva ispirato la nascita del Teatro. D'altra parte il ritorno ad una politica culturale più concentrata sulla Francia si nota anche in altri settori, come l'architettura. Se era facile, qualche anno fa, notare la soddisfazione degli organizzatori culturali parigini di vedere la propria città come crocevia internazionale delle arti, ora si sentono discorsi di tipo diverso: «visto che c'è meno lavoro, bisogna garantirlo innanzitutto ai francesi».

Sindaco licenziato

Se quindi i segnali di crisi non mancano, bisogna dire però che per un regista italiano il confronto con la situazione teatrale francese suscita ancora - e forse più che mai - sentimenti di ammirazione e d'invidia. Quando chiedo se ci sono stati tagli alla spesa dello Stato per il Teatro il direttore generale del Teatro e degli Spettacoli presso il Ministero della Cultura, Jacques Baillon, assume un'espressione contrita che mi fa pensare ad una risposta affermativa. «Mal comune mezzo gaudio», penso. Invece quella espressione giustificava il rammarico nel non aver potuto aumentare il fondo. Di tagli non se ne parla. Il governo non li ha in programma e l'opposizione, perfino quella di Le Pen, non li chiede. L'intelligenza parigina è molto turbata dal pericolo che i sindaci

del Front National rappresentano per le politiche culturali delle città da loro governate. Si fa un gran parlare della destituzione del direttore del Centre Dramatique National di Tolone - accusato di aver dato spazio ad una compagnia di danza ritenuta troppo "off" - da parte del Sindaco. Ma neppure da parte di una forza così volgare e populista arriva l'invettiva contro la spesa per la cultura inutile e superflua. Olivier Gieil - responsabile delle relazioni esterne della Comédie Française - mi dichiara che il suo teatro è ritenuto uno dei simboli dell'essenza stessa della nazione e la ingente sovvenzione dello Stato verso questa istituzione, circa cinquanta miliardi, la metà dell'intero fondo per il teatro di prosa in Italia, non è messa in discussione da nessuno. È stata proposta di recente la unificazione delle sartorie dei quattro teatri nazionali parigini (oltre la Comédie sono il Théâtre National de Chaillot, l'Odéon e il Théâtre de la Colline) per criteri di risparmio e razionalizzazione della spesa. La Comédie ha respinto con sdegno la proposta rivendicando l'importanza di un'istituzione dove tutto viene realizzato entro le mura stesse del teatro in simbiosi e intesa con chi lavora in palcoscenico. A una motivazione economica si risponde con un ragionamento estetico e, incredibilmente di questi tempi, prevale il secondo. Naturalmente non tutti godono della stessa salute finanziaria della Comédie. Parlo con Patrice Martinet e subito sento aria di casa. Non solo perché Martinet è vissuto per dieci anni a Milano e si è occupato del Crt, ma anche perché il Théâtre L'Athénée Louis Jouvet, che dirige, rappresenta, nel mio itinerario, l'anello finanziariamente più debole del teatro francese: quello del teatro privato sov-

venzionato dallo Stato che persegue una politica dichiaratamente culturale non diversamente dai teatri nazionali ma riceve sovvenzioni molto minori. Se è vero che le difficoltà economiche di questo tipo di teatri richiamano alla mente la situazione italiana è però altrettanto vero, ad un'analisi più approfondita, che in realtà l'esistenza stessa di questo genere di istituzioni rappresenta invece un ulteriore gap tra la nostra situazione e quella francese. Martinet mi spiega infatti che il suo teatro persegue sempre di più una politica di scoperta di nuovi talenti registici o di accoppiamenti tra attori di nome e ardite scelte di repertorio. Questa politica è stata in un passato ormai lontano perseguita in Italia dalle cooperative. Non ho particolare nostalgia per le loro strutture organizzative caotiche e assembleari, ma la provo invece verso il tipo di teatro che rappresentavano: quello del teatro privato di cultura, della fascia media della produzione teatrale che spesso ha contribuito a rinnovare le scelte dei teatri stabili o a fornire talenti al teatro più schiettamente commerciale. Da noi questa fascia media è quasi del tutto scomparsa, in Francia vive tra mille difficoltà, ha preso il malvezzo di varare coproduzioni tra sette o otto teatri con le disfunzioni che ciò può comportare, ma vivaddio è viva e vegeta. Questo genere di teatro è comunque il più simile al nostro anche dal punto di vista organizzativo; la scarsità di mezzi lo obbliga anche alle tournée, attività pressoché sconosciuta ai grandi teatri nazionali e al grande teatro privato, anche detto "boulevardier" che in questo momento è autorevolmente rappresentato da Belmondo - che recita Feydeau - e dalla divina Fanny Ardant che spadroneggia nel ruolo della Callas al Théâtre de la Port Saint Martin.

La Regina Fanny

La Ardant - mi aveva spiegato Martinet - è uno dei cinque Re del botteghino, uno dei pochi attori che il pubblico corre a vedere sempre e comunque, sia che reciti una pièce di intrattenimento come questa sia che proponga operazioni più impegnate nei teatri nazionali. Coerentemente, quando la incontro, lei difende il sistema italiano che non fa grandi differenze tra teatri pubblici e privati, perché non c'è «che buon teatro o cattivo teatro». A guardarla recitare si sarebbe tentati di darle ragione: la sua carismatica e travolgente interpretazione fa divenire teatro d'arte uno spettacolo che altrimenti, a dispetto della prestigiosa firma registica di Polanski, non lo sarebbe.

Incontrare la Ardant è comunque una grande emozione, non solo perché è sempre bellissima e, ad un fanatico di Truffaut come me, richiama alla mente gli ultimi splendidi film del grande maestro e la sua tragica fine, ma per la carica di passione, di entusiasmo, di coscienza del ruolo civile della propria professione che trasmette. Anche lei, come tutti gli altri interlocutori che ho avuto, mi parla con grande preoccupazione del fenomeno Le Pen e della Francia "retriva" che rappresenta. Traspare dalle sue parole il senso del dovere di testimoniare il dissenso del

mondo della cultura dall'ondata xenofoba che attraversa la Francia. Il fenomeno è effettivamente grave e si respira nell'aria di una città che era sempre stata un simbolo di apertura cosmopolita. È però rinfanciante vedere come qui esista ancora un "mondo della cultura" e come il suo prendere posizione su un fenomeno politico o di costume "faccia notizia", sia un fatto di cui non si può non tener conto. La legge Debré era già passata nei due rami del Parlamento e ora dal Senato doveva tornare alla Camera per approvare delle variazioni. I socialisti vi si erano opposti con molta misura, sapendo che la legge era ben vista da due francesi su tre. Ad un tratto un appello sottoscritto da sessantadue intellettuali, guidati da Bernard Tavernier ed Emmanuelle Béart, ha bloccato l'iter parlamentare del provvedimento, fatto scendere in piazza sessantamila persone e costretto i socialisti ad un precipitoso mutamento d'accenti. Se gli intellettuali non pesano altrettanto da noi non è, io credo, solo per colpa loro, ma anche per la differente importanza che la società civile francese e italiana attribuiscono al "valore cultura". Le prove di questo ragionamento sono sparse per la città: quelle permanenti come i vari edifici lasciati da Pompidou e Mitterrand quale "simbolo" delle loro presidenze (il Beaubourg, l'Opera Bastille, ecc.) ma anche nella figura più importante per ogni tipo di teatro, il pubblico.

L'abbonato erede

Gieil dichiara che la nutritissima stagione della Comédie - due o tre spettacoli al giorno - potrebbe, se solo gli organizzatori lo volessero, andare esaurita in abbonamento e registra frequentemente il "tutto esaurito". Non è raro che un abbonamento alla Salle Molière sia trasmesso per via ereditaria, con tanto di inserimento notarile nell'asse ereditario. Lavaudant mi raccontava che recentemente uno spettacolo russo della durata di nove ore ha visto la sala dell'Odéon gremita fino all'inverosimile. Naturalmente, i pubblici di questi due teatri nazionali non sono gli stessi e sono ancora diversi da quelli che corrono a vedere la Ardant o Emmanuelle Béart che recita *Scherzare col fuoco* di Strindberg al Théâtre Bouffes du Nord di Peter Brook, straordinaria sala di un ex-teatro borghese di cui si esibisce quasi con snobismo la decadenza e sulla quale interventi architettonici e scenografici hanno prodotto affascinanti rivoluzioni spaziali.

Tanto radicamento del "valore cultura" nella società civile è forse anche una delle cause della relativa impermeabilità alla politica nella vita delle istituzioni teatrali. Marie Collin, responsabile del settore Teatro/Danza del Festival d'Automne sin dalla fondazione, mi racconta la storia della sua manifestazione. Ne fu inventore Michel Guy, amico di Pompidou ed esponente di punta dell'intelligenza conservatrice. Con l'arrivo di Mitterrand e Lang la manifestazione non subì punizioni di alcun tipo e per salvare la sua creatura Guy non fu costretto ad alcuna "abiura". Ancora oggi Collin - che dopo la morte



di Guy è rimasta al fianco del suo successore Alain Crombecque, uomo della sinistra, ex direttore del Festival di Avignone - ringrazia Lang della sua "signorilità". È vero che Jerome Savary fu premiato da Mitterrand quale organizzatore della sua seconda campagna elettorale con la nomina a direttore artistico del Théâtre National de Chaillot, e fu per questo criticato. Savary, però, era già prima della nomina un regista di fama internazionale, tanto che l'arrivo di Chirac non ha comportato il suo allontanamento dal teatro. Certo che l'impronta di Lang si sente ancora: la maggior parte dei miei interlocutori gli attribuisce il merito "storico" di un rilancio del settore cultura e non devono avere tutti i torti se persino Jacques Baillon - che dirige i Teatri francesi per conto della nuova maggioranza - rivendica una netta continuità con la gestione socialista del ministero.

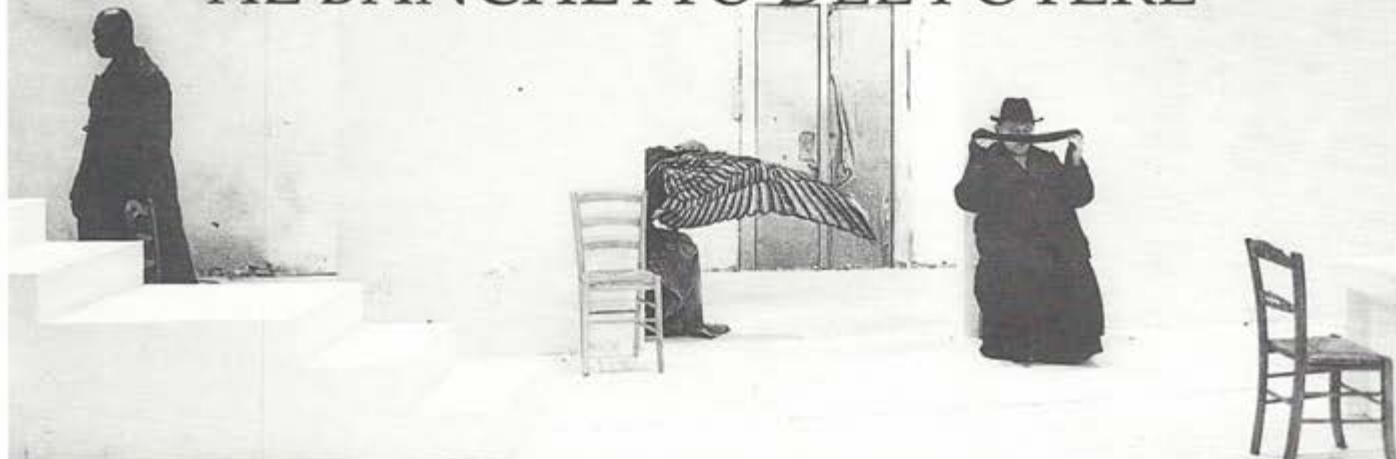
A tanta vitalità organizzativa e del pubblico non mi pare corrisponda altrettanta effervescenza di nuove idee o proposte. Ma un viaggio di pochi giorni non mi autorizza a formulare un giudizio perentorio, e poi non si può certo dire che altrove si registri invece una grande vitalità creativa. La stessa Collin, che dall'osservatorio privilegiato del Festival d'Automne scruta il panorama del teatro occidentale, mi confidava il suo scetticismo per questa fase di stagnazione di nuove proposte. Alla fine di questo mio itinerario posso azzardare una conclusione: è inutile sperare di recuperare in breve tempo delle differenze così rilevanti tra i due Paesi, che affondano le loro radici, come ho già detto, nella coscienza collettiva delle due diverse comunità civili. Si può invece sperare che il federalismo tanto di moda in Italia produca qualche risultato anche in campo teatrale. Che nel nostro paese si ponga un'argine alla imperante politica degli spettacoli di giro e si punti a teatri più consolidati nelle singole realtà comunali, sfuggendo alla omogeneizzazione sempre più diffusa del repertorio. Il disegno di legge Veltroni sul teatro sembra andare in questa direzione: si vedrà. □

A pag. 36, Fanny Ardant. In questa pagina, Alain Crombecque, ex direttore del Festival di Avignone e oggi direttore del Festival d'Automne di Parigi.



DA BERLINO

QUANTI NIPOTI DI VOLTAIRE AL BANCHETTO DEL POTERE



Nuova pièce di Enzensberger, ironico dialogo sugli intellettuali di oggi, al Renaissance Theater. Maratona alla Volksbühne per i Nibelunghi di Hebbel, regia di Castorf, mentre al Berliner Wuttke affronta Monsieur Verdoux – Jutta Lampe e Edith Clever alla Schaubühne in La visita di Borschardt – Il linguaggio degli uccelli, il poema persiano già affrontato da Brook, secondo Andrea Breth.

BIANCA M. BATTAGGION

L'impressione generale nel panorama berlinese è che tutti i teatri, dal più grande al più piccolo, in questo periodo di drastici tagli delle sovvenzioni e di diffuse ristrettezze finanziarie, lottino soprattutto per la propria sopravvivenza.

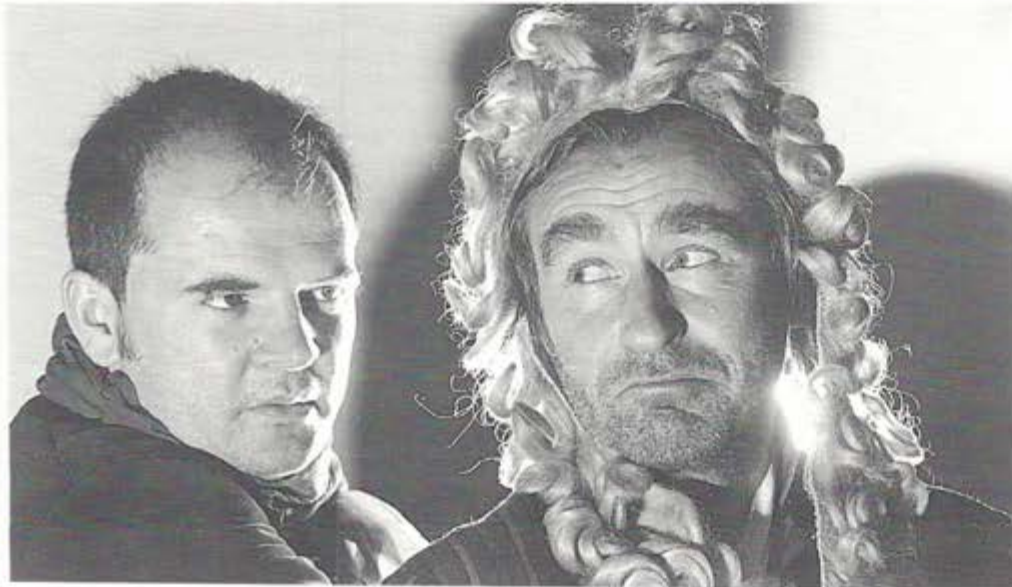
Al Berliner Ensemble, per esempio, si attende, quasi come un intervento risolutivo, la nomina di un nuovo direttore, preoccupati per le future celebrazioni del centenario della nascita di Brecht che avverranno nell'aprile del prossimo anno. Nel frattempo, Martin Wuttke ha adattato per la scena il film di Chaplin *Monsieur Verdoux*, ma nonostante la sua virtuosisti-

ca e istrionica bravura l'operazione si è rivelata deludente e complessivamente superflua. Alla Volksbühne, in occasione dell'andata in scena dei *Nibelunghi* di Hebbel, regia del "padrone di casa", Frank Castorf, sono state organizzate giornate-maratona, con offerta gratuita di tè e caffè e in più, a un costo molto basso, la proiezione dei film *Natural born killers* di Stone e *Pulp fiction* di Tarantino.

Numerose le prime anche nei teatri dell'ex parte occidentale della città. Alla Schaubühne – non nella prestigiosa sede centrale sul Kurfürstendamm ma nella piccola e spoglia sala prove dall'aspetto "alternativo" che si trova nel quartiere di

Kreuzberg, un tempo adiacente al muro e abitato dai turchi, oggi fra i più centrali e chic – la regista Andrea Breth ha rielaborato per la scena il poema in versi di Farid Uddin Attar, mistico e letterato persiano del XII secolo, *Die sprache der Vogel* (*Il linguaggio degli uccelli*), al quale già si ispirò Peter Brook per un suo celebre spettacolo. Il sufismo, il neoplatonismo, la cultura islamica e i motivi esoterici che pervadono il testo, ne rendono a volte difficile la comprensione, anche se al suo centro c'è il tema eterno del doloroso viaggio dell'uomo alla ricerca di Dio e di se stesso. Su una scena povera e tutta bianca, sette attori assumono le sembianze di uccelli grazie a maschere, penne e ali, ma soprattutto in virtù del loro preciso mimetismo gestuale e vocale, che produce talvolta effetti suggestivi e inquietanti. L'attore Wolf Redl, "colonna" della Schaubühne, oltre a interpretare il ruolo dello scrittore e del messaggero-guida, è anche l'autore della scenografia di questa rappresentazione tecnicamente perfetta, sobria e piena di malinconia, alla quale, però, nonostante la bellissima lingua dei versi, sembra mancare il soffio incantato della poesia.

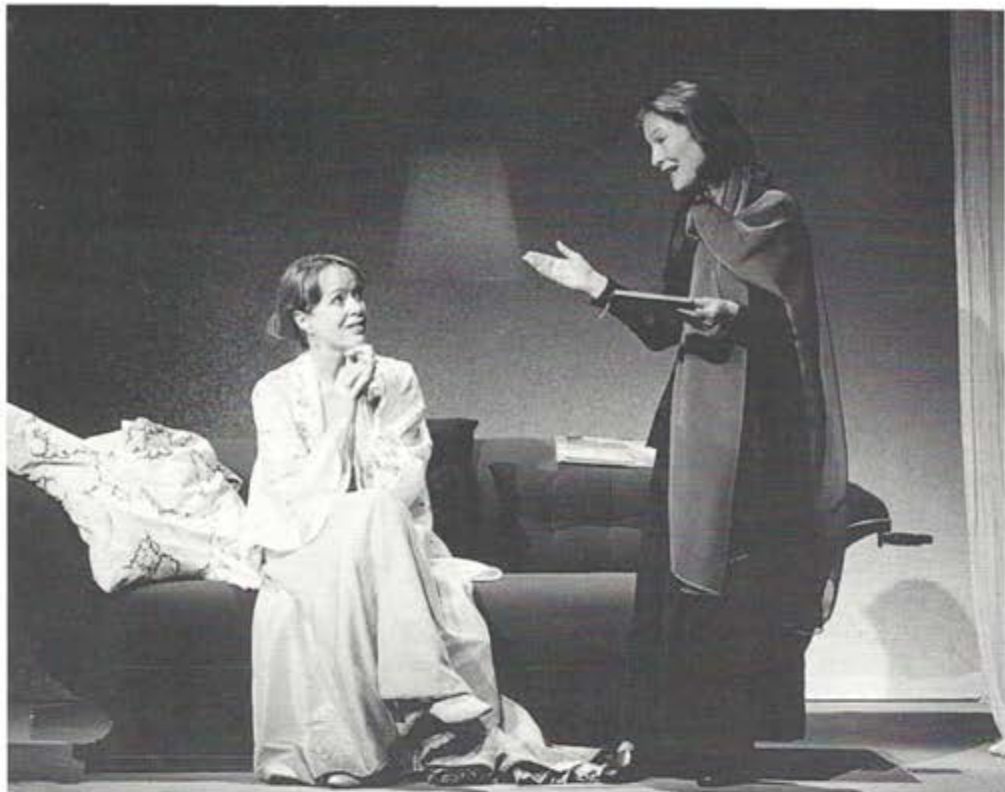
Un'altra "prima" importante è stata quella che ha segnato, dopo tredici anni, il ritorno insieme sul palcoscenico della Schaubühne di Edith Clever (in veste anche di regista) e di Jutta Lampe. Si è trattato della messa in scena della novella *Der Hausbesuch* (*La visita*) di Rudolf Bor-

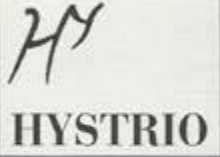


schardt (1877-1945), scrittore prussiano di origine ebrea, poeta e traduttore (anche di Dante) che visse a lungo in Italia, dove emigrò all'avvento del nazionalsocialismo. La splendida scena sulle tonalità del grigio chiaro e scuro riproduce l'interno di una elegante casa. Rosi Budesheimer (Jutta Lampe), moglie annoiata e esasperata di un facoltoso otorinolaringoiatra, racconta alla cugina (la Clever), che rimane quasi sempre silenziosa, la storia di un tradimento "annunciato", del fallimento del suo matrimonio e dell'inizio di una nuova vita solitaria in una piccola pensione. In un lungo, angosciato monologo, ricostruisce la sua quotidianità di donna borghese d'inizio secolo infelicitemente sposata, imprigionata in una ragnatela di banalità e, fra toni sofferti e patetici e frecce contro il marito, descrive la sua "liberazione". Che si compie con l'arrivo - ospite in casa Budesheimer - di un medico, collega del marito. Durante la cena a tre - ed è la Lampe che recita, magistralmente, anche i ruoli degli altri personaggi - una telefonata costringe il marito a lasciare la casa per una visita medica d'urgenza. In sua assenza, nella camera da letto degli ospiti, Rosi scopre ciò «per cui vale la pena essere nati, o morire subito o per cui si può decidere di rimanere soli per sempre».

Una vera sorpresa la offre il Renaissance Theater, piccolo gioiello architettonico d'inizio secolo, e che fino a oggi aveva avuto un repertorio prevalentemente leggero. A fine gennaio, infatti, è andato in scena, regista Piet Dreschner, l'ultimo lavoro teatrale di Hans Magnus Enzensberger - novello consulente artistico del teatro - *Voltaire's Neffe* (Il nipote di Voltaire), ispirato a *Il nipote di Rameau* di Diderot. Chi è un intellettuale? Qual è e quale dovrebbe essere il suo ruolo nella società? A questi eterni interrogativi Enzensberger ha tentato di fornire una risposta ironica, scrivendo un dialogo acuto e pieno di brio, quasi sempre stimolante e incredibilmente attuale, tra un filosofo, che prende ancora sul serio la professione intellettuale, e il nipote arrivista e parassita di Voltaire. Il filosofo attacca il giovane, che si difende in modo un po' esaltato, continuando a mangiare nevroticamente. Ma anche il filosofo spilucca continuamente da una ricca tavola imbandita, la tavola del potere. Una strizzatina d'occhi al pubblico, in questo spettacolo un po' in sospeso fra teatro di riflessione e comicità e divertimento, è effettuata da due colpi di scena rappresentati dal "nipote parassita" che, al pianoforte, suona e canta *Rien, je ne regrette rien* della Piaf, e dal finale in cui i due protagonisti, stanchi della dialettica, si tirano su facendosi un espresso. Straordinari gli interpreti: Matthias Günther, nella parte del saggio filosofo, e Veit Schubert, noto attore del Berliner, in quella del nipote. □

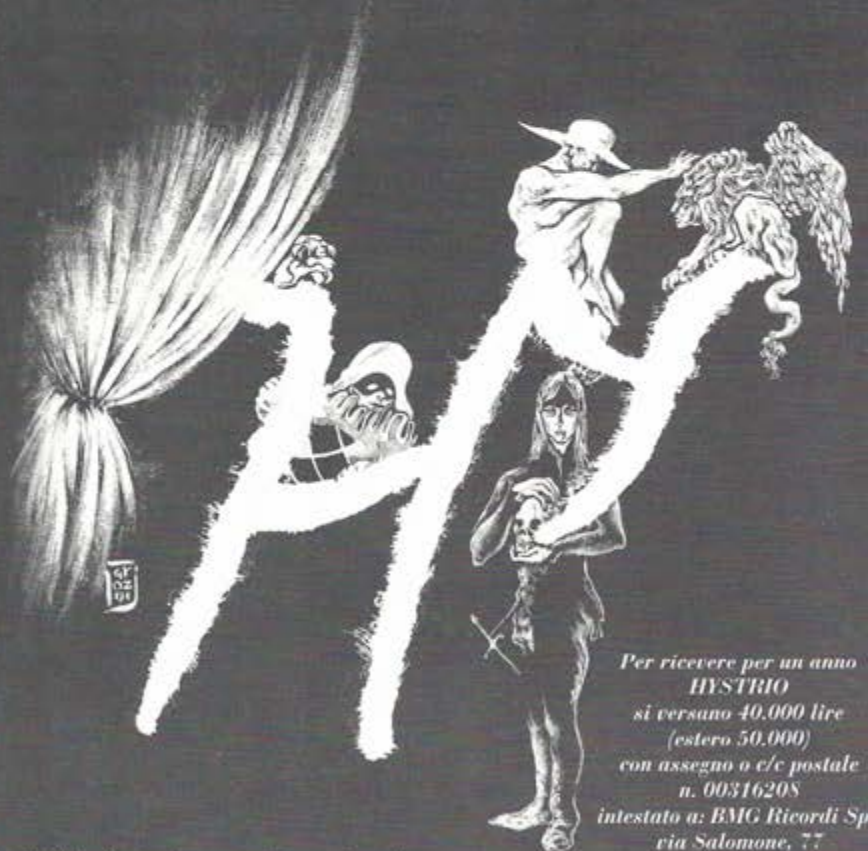
A pag. 38, dall'alto in basso, una scena di «Die Sprache der Vogel» di Farid Uddin Attar; Veit Schubert e Mathias Günther in «Voltaire's Neffe» di Hans Magnus Enzensberger. In questa pagina, Jutta Lampe ed Edith Clever in «Der Hausbesuch» di Rudolf Borschardt.





HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo
diretto da Ugo Ronfani
Editore BMG Ricordi



Per ricevere per un anno
HYSTRIO
si versano 40.000 lire
(estero 50.000)
con assegno o c/c postale
n. 00316208
intestato a: BMG Ricordi Spa
via Salomone, 77
20138 Milano

HAMM - Di, non stiamo... non stiamo esprimendo
qualche cosa?
CLOV - Esprimendo? No, esprimendo qualche cosa?
(Risata) Buono, questa!

SAMUEL BECKETT - *Finale di partita*



DALLA GERMANIA

IL TEATRO TEDESCO CERCA UNA TERZA VIA

Fra l'azienda pubblica e la gestione privata si sta sperimentando la formula della GmbH simile alla nostra Spa - Lo stretto legame culturale e finanziario con la città ha evitato la crisi della scena tedesca - Sostegno alla sperimentazione - Alto potere contrattuale dei lavoratori dello spettacolo.

FRANCESCA PACI



Oggi è possibile trovare teatri in quasi tutte le città tedesche: ve ne sono a Monaco e a Stoccarda, ad Amburgo ed a Bochum, così come in città di provincia quali Darmstadt, Kassel, Mülheim e Wuppertal. La sola Berlino può contare su ben 30 teatri di prosa, mentre l'intera Germania raggiunge le 420 unità; cui sono da aggiungere le 68 della ex Rdt.

D'altra parte va ricordato che negli anni '60-'70 in Germania, in pieno clima di "Internazionalizzazione culturale" lo slogan della società tea-

trale era il *teatro per la città* e non il *teatro per l'Europa*: era cioè l'idea di un teatro pensato in concreto per il pubblico che assiste allo spettacolo.

Anche la ricerca

Proprio sulla base di questa profonda attenzione per il pubblico (pubblico che non a caso premia con una partecipazione tra le più alte d'Europa gli spettacoli prodotti), la realtà del teatro tedesco si configura come "anomala" rispetto ad altre, non finanziandosi quasi nessun teatro, neppure quelli privati, direttamente con i propri incassi, ed essendo le sovvenzioni pubbliche appannaggio strettamente regionale e comunale, dal momento che il governo federale non ha un ministero per la Cultura. Le questioni di rilevanza nazionale vengono trattate da un dipartimento del ministero federale degli Interni che ha a disposizione solo 330 milioni di marchi l'anno (lo 0,15% del bilancio federale). Nello specifico finanziario, comunque, il budget stanziato per i teatri

subisce delle variazioni in funzione del genere e del luogo della rappresentazione. Si va così dai 90/100 milioni di marchi per l'Opera di Amburgo e Berlino, ai 30/40 stanziati per il dramma nelle stesse città, fino ad arrivare ai soli 15/20 dei piccoli centri teatrali come Osnabrück e Heidelberg.

Diverse sono le forme in cui gli organismi teatrali si organizzano nei confronti dello Stato. Ci sono in primis i teatri pubblici statali (sovvenzionati dai 16 laender) ed i municipali (finanziati dalla città stessa di appartenenza per circa il 20% dal laender e per il 50% dai comuni). Ci sono poi i teatri privati (di cui il 95% ottiene notevoli sovvenzioni pubbliche) che di solito offrono spettacoli di intrattenimento; e infine ci sono alcuni edifici teatrali privi di compagnie permanenti proprie, che ospitano occasionalmente spettacoli esterni allestiti da altre strutture.

Storia a sé stante, anche ovviamente per definizione, è quella del teatro indipendente che si muove nella zona limite fra lo stato professionale e quello semiprofessionale e che, come altrove, nasce in Germania nella veste di alternativa e di opposizione al sistema ufficiale degli stabili finanziati e all'immobilismo delle loro produzioni "sicure". Anche quest'ultimo teatro comunque gode spesso di un finanziamento pubblico permanente, soprattutto dopo che al purismo propositivo dei tardi anni '60, si è andato sostituendo nel corso di questi ultimi venticinque anni un pragmatismo più distaccato a proposito delle stesse sovvenzioni acutamente criticate ieri. Ovviamente è rimasta intatta, nella grande maggioranza dei casi, l'attitudine allo sperimentalismo, attitudine che si manifesta nell'esplorazione della totalità delle possibilità linguistiche. Sono ormai però abbastanza frequenti le collaborazioni artistiche fra teatri stabili e gruppi indipendenti. In particolar modo a Berlino e nella regione del Nord-Reno-

La condizione "fortunata" del teatro tedesco, seppure anche essa sensibile ai rivolgimenti economici in atto è il caso emblematico, preso ad esempio da molti, di quella che è definibile come una accorta politica social-culturale. In Germania in realtà, il discorso sul teatro ha origini decisamente "storiche". Le sue radici affondano infatti nei secoli XVII, XVIII e XIX, quando la Germania era costituita geograficamente da molti ducati e principati e da numerose città indipendenti, e quando l'espressione culturale rappresentava per le realtà locali un ulteriore contrassegno di autonomia. Benché dunque i teatri in Germania abbiano saputo formare attraverso Lessing, Goethe, Schiller, Lenz e altri autori, una forza spirituale in grado di travalicare i confini politici, e siano riusciti a creare oltre alla diffusione di una coscienza comune, la potenza di una lingua artificiale al di là dei dialetti, l'Hochdeutsch, lo sviluppo della geografia teatrale si è diffuso attraverso un territorio tendente più alla frammentazione locale che alla nazione. Ancora oggi l'aspetto connotativo del teatro tedesco è il suo carattere cittadino.

Westfalia già dal 1967 la sperimentazione teatrale riceve regolarmente il sussidio di finanziamenti pubblici per favorire le attività di ricerca. Non è un caso infatti, che si verifichino in Renania esempi come quelli dello Schlosstheater di Moers, il più piccolo teatro cittadino della Germania, che in dieci anni, basandosi solamente sul lavoro del suo fondatore Holk Freytag e sul contributo di nove attori, è diventato il teatro più originale dello Stato Federale, coronato dal successo clamoroso dello spettacolo *Orestide*, della durata di cinque ore, replicato per un numero di oltre cento rappresentazioni.

Teatri-azienda

Da un punto di vista organizzativo i teatri indipendenti in Germania stanno tentando di strutturarsi in maniera più ufficiale: dal 1991 esiste una associazione nazionale di artisti indipendenti, il Bundverband der Freien Theater, ed è quasi contemporaneamente sorta una corrispondente associazione regionale. Tutto ciò si inserisce perfettamente d'altra parte, nella gerarchica e verticale struttura amministrativa della cultura tedesca che va dallo Stato, al cittadino, al privato fino ad arrivare poi con una pianificazione orizzontale all'associazionismo regionale. La prima importante organizzazione è la DVB (Deutscher Bühnenverein e V.), una sorta di sindacato dei lavoratori non attori composto da imprenditori, finanziatori, personale e specializzati. C'è poi la GD-BA (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger), la più grande associazione del personale dello spettacolo che opera per la definizione delle ferie, degli stipendi, degli orari, dei contratti, delle pensioni, etc.. E ancora, c'è la DThG (Deutsche Theater-technische Gesellschaft), una società di tecnici teatrali, televisivi e cinematografici che si occupa fra le altre cose anche dei corsi di formazione professionale. E infine il diritto privato (BGB) è l'organismo legale preposto alla cura della conduzione giuridico-amministrativa dei teatri. Come risulta dunque facile comprendere, è proprio per questa concezione contrattuale e per il forte e diffuso corporativismo, che attualmente i grandi

teatri tedeschi, indipendenti compresi, sono diventati vere e proprie aziende con una pianificazione pressochè industriale:

nei teatri pubblici esistono ormai tabelle di lavoro fisse e la riduzione dell'orario a 40 ore settimanali (obbligatorie dall'ottobre del 1974) ha provocato una presenza di personale non artistico in numero decisamente superiore a quello artistico fino ad un numero di più o meno 1000 dipendenti per ciascuno Stabile. Oggi i costi del personale di un teatro ammontano circa all'80% delle uscite complessive, mentre le spese per i materiali sono contenute in uno stretto 10% e solamente il restante 10% viene impiegato per eventuali ingaggi o produzioni straordinarie.

Rispetto dunque alle due formule associative di organizzazione più diffuse dei teatri tedeschi, la Reglebetrieb (azienda di

proprietà pubblica) e la Elgenbetrieb (azienda a gestione autonoma), in molti stanno tentando ultimamente delle soluzioni alternative, anche in conseguenza alla recessione economica che dagli inizi degli anni ottanta ha fatto sentire i suoi effetti anche sul teatro tedesco. Tra queste, la formula che sembrerebbe essere la tendenza del futuro è la GmbH, una società di diritto privato a responsabilità limitata simile alla nostra S.p.a.. Giuridicamente il capitale è privato, nell'ottica di una maggiore libertà artistica; ci sono ruoli funzionali più precisi che nel teatro pubblico ed il controllo supervisore è affidato all'intendente e ad un direttore amministrativo. □

ROBERTO CIULLI

Il teatro nella Ruhr di un emigrato milanese

Uno degli esempi più interessanti della nuova forma organizzativa della scena tedesca di cui abbiamo parlato qui a fianco è il Theater an der Ruhr di Mülheim diretto da Roberto Ciulli, considerato attualmente una sorta di "Mülheimer Modell" per il riuscito compromesso fra il collettivismo di gruppo relativamente indipendente e la sicurezza datagli dalle sovvenzioni statali in confronto ad altri teatri molto basse.

Fondato nel 1980 con una società composta da Roberto Ciulli, dal drammaturgo Helmut Schäfer e dal Comune di Mülheim, il Theater an der Ruhr prosegue da più di quindici anni la sua attività, essendo riuscito a crearsi, nel complesso panorama teatrale tedesco, uno spazio autonomo gestito in maniera personale sia artisticamente che amministrativamente.

A monte dell'intero progetto è il regista Roberto Ciulli. Milanese, laureato in filosofia, proveniente da un itinerario teatrale a Milano nel '60 con il teatro-tenda "Il Globo", Roberto Ciulli, dopo aver lavorato presso il Deutschen Theater di Gottingen sotto Heinz Hilpert prima e sotto Gunther Fleckenstein poi, dopo essere stato direttore della sezione prosa allo Schauspielhaus di Colonia accanto ad Hansgunther Heyme e dopo aver ottenuto infine nel 1979 un contratto come regista a Düsseldorf, si pone il problema della creazione di una propria struttura autonoma.

Lavorando all'interno della realtà teatrale tedesca, Ciulli ha modo di constatare quelli che sono i limiti di una struttura esageratamente burocratizzata. In primo luogo il fatto che, essendo i teatri comunali e statali diventati dei colossi culturali al cui mantenimento sono necessari un certo numero di allestimenti per ogni stagione di un programma preciso dopo una media di 15 repliche qualsiasi spettacolo viene definitivamente tolto dal programma. In secondo luogo il fatto che il personale tecnico e amministrativo, ingigantendosi sempre di più, rischia di diventare una forza interna in grado di decidere della stessa produzione artistica. Da ultimo infine il blocco determinato dalle convenzioni contrattuali a tutte le possibilità creative.

La soluzione di Mülheim maturata durante l'esperienza di Colonia, quando Ciulli aveva iniziato la prima creazione di un gruppo omogeneo di attori che si riconoscessero in un continuo lavoro su se stessi, diviene così la sfida rivolta da un piccolo ensemble al sistema degli Stabili tedeschi. La prima proposta è la fine della contrapposizione fra apparato tecnico-amministrativo e creazione artistica attraverso una partecipazione collettiva e rotativa delle scelte e, per quanto possibile, dei ruoli. Alla base sono un nucleo molto ristretto di 7 attori, 5 attrici, 1 regista, 1 autore, 1 scenografo e 5 tecnici; un luogo fisso dove lavorare collettivamente, ed un progetto di lavoro che non superi le due produzioni annue da rielaborare poi continuamente. Ma prima di ogni altra cosa è la volontà comune di un teatro che privilegi l'azione sulla parola, operando la distruzione dei ruoli a partire proprio da quello testuale.

La città di Mülheim an der Ruhr (177.000 abitanti) situata nel triangolo fra Dulsburg, Essen e Bochum, ossia nella zona più ricca di teatri d'Europa, non avendo un proprio ensemble teatrale ma disponendo di un discreto teatro comunale (821 posti di capienza), ha mostrato il maggiore interesse al progetto. Alle sue spalle la cittadinanza aveva già una serie di riuscite proposte culturali, tra le quali la ormai consolidata assegnazione di un premio annuale di 20.000 marchi ai giovani autori di lingua tedesca che nel corso degli anni ha visto premiati tra gli altri Franz Xaver Kroetz, Heiner Müller, Peter Paul Zahls, Ernst Jandl, Botho Strauss, George Tabori, Herbert Achternbusch, Tankred Dorst, Werner Schwab.

Oggi a distanza di sedici anni, la soddisfazione per il riconoscimento nazionale ed internazionale del Theater an der Ruhr è condivisa da pressochè tutti gli orientamenti politici e l'ultimo contratto del teatro con la città è stato rinnovato per ora fino all'anno 2006.

Recenti acquisizioni dell'organizzazione sono dal 1990 il teatro macedone "Pralipe", l'ultimo teatro rom esistente in Europa fuggito dalla distruzione della ex-Jugoslavia, e soltanto da qualche mese un gruppo teatrale turco che da Mülheim lavora a stretto contatto con il teatro nazionale di Istanbul. *Franческа Paci*





GERMANIA

STUDI TEATRALI TEDESCHI PROTAGONISTA BOB WILSON



MASSIMO BERTOLDI

L'artista americano è al centro delle riflessioni sul rinnovamento del linguaggio scenico. Interesse per il lavoro di Luc Bondy, Frank Castorf, Peter Sellars e di Giorgio Strehler.

La scena teatrale tedesca, da un lato è consapevole di essere un punto di riferimento per lo spettacolo contemporaneo, dall'altro lato, osserva con attenzione gli sviluppi delle nuove tendenze del linguaggio sperimentale internazionale. A questo processi di apertura si richiama un filone di studi rivolto all'analisi del lavoro creativo dei protagonisti del rinnovamento. In merito alla figura del regista spetta una posizione di primo piano. Personaggio guida di questa breve rassegna bibliografica è Robert Wilson. L'artista americano assurge ad esempio di come culture teatrali diverse e lontane – quella occidentale e quella asiatica –

possono convergere, fino ad integrarsi, nella griglia del tessuto drammaturgico, secondo un percorso già tracciato da Artaud e Brecht. Il bel libro di Christel Weiler, *Kultureller Austausch im Theater* (Francoforte, Tectum, 1994), ne ripercorre le tappe fondamentali, apre un confronto tra il metodo di Wilson e quello dei due illustri precursori, approfondisce il ruolo dell'attore che non è chiamato ad interpretare il personaggio, perché è libero dai vincoli del testo, è una "testa vuota", che perciò annulla il processo di identificazione da parte dello spettatore. Le radici asiatiche dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, studiato nella seconda parte del

volume, dimostrano tanto la diversità del progetto teatrale di Wilson, quanto il proporsi della drammaturgia euroasiatica quale zona di "Antiteatro".

Cultura post moderna

Direttamente ricavati dalla pratica artistica di Wilson sono i materiali raccolti da Holm Keller nel libro *Robert Wilson* (Francoforte, Fischer, 1996): le dichiarazioni di Philip Glass, Isabelle Huppert e Heiner Müller penetrano i meccanismi della messinscena, mettono in luce le contraddizioni, le anomalie e le invenzioni. Il volume, inoltre, cataloga gli spettacoli e propone una ricca bibliografia aggiornata di studi internazionali. Obiettivi interpretativi del tutto simili ritornano nel libro di Bernhard Graff, *Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilson* (Tübinga, Niemeyer, 1994). Dall'indagine dei rapporti della poesia teatrale di Wilson con la cultura del postmoderno emergono interessanti analogie estetiche e strutturali con la danza contemporanea e il design. La ricerca si avvale anche di documenti inediti conservati presso la New York Wilson-Collection, utili per seguire l'itinerario drammaturgico e le tecniche sceniche.

Anche il libro di Benjamin Henrichs e Ivan Nagel, *Liebe! Liebe! Liebe! Ist die Seele des Genies* (Monaco, Hanser 1996), segue un percorso mirato all'analisi del prodotto teatrale in chiave drammaturgica. Gli autori considerano quattro registi – oltre



a Wilson, Luc Bondy, Frank Castorf e Peter Sellars -, che rappresentano la continua rigenerazione della creatività teatrale secondo soluzioni antidogmatiche. Attraverso la decodificazione del linguaggio del corpo dell'attore, teso a rappresentare l'energia sentimentale ed erotica emanata dal tessuto testuale, viene individuato lo spessore stilistico e artistico di ogni regista, poi puntualmente verificato nell'autonomia degli allestimenti, dei quali il libro propone una rassegna organizzata in senso cronologico.

Ragione e sentimento

Risultano pregevoli le recensioni di *Spettri* di Ibsen e *Il tempo e la camera* di Botho Strauss rappresentati da Bondy nel 1977 e 1989, secondo una lettura scenica finalizzata all'esplosione degli impulsi della psicologia erotica dei protagonisti. Mentre gli spettacoli curati da Castorf, tra i quali *Stella* di Goethe e la riduzione teatrale del film di Fellini *La città delle donne* (1995), dimostrano la capacità delle manifestazioni irrazionali e selvagge del nostro pensiero di minare le sicurezze piccolo-borghesi. I progetti operistici di Sellars (*Don Giovanni* e *Così fan tutte* di Mozart del 1991) sviluppano il tema della separazione traumatica del sentimento dalla ragione, della dimensione pubblica da quella privata. Infine Wilson. Da *Death Destruction & Detroit* (1979) a *Orlando* (1993) l'artista dissolve la rappresentazione delle inquietudini dell'uomo moderno in un'estetica teatrale che neutralizza la fisicità del corpo facendolo diventare ombra e visione.

Leggendo il contributo di Cordelia Dvorak, *Passione teatrale. Giorgio Strehler und das Theater* (Berlino, Henschel, 1994), si capisce che, oltre ai registi finora considerati, anche in Germania Giorgio Strehler viene considerato una pedina fondamentale nella scacchiera dello spettacolo internazionale. Sostenuto da un'elegante veste grafica - splendide le foto, accurate ed esplicative -, il libro prima raccoglie un'intervista di H. Mainusch al direttore del Piccolo Teatro di Milano (*Regie und Interpretation - Gespräche mit Regisseuren*, Monaco, 1985) e il dialogo *Interview imaginaire de Strehler par Strehler* già pubblicata in «Théâtre en Europe» (Parigi, 1987), poi dedica una lunga sezione che ospita testimonianze degli attori (Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini, Tino Carraro, Ferruccio Soleri, Gerard Désarthe e Bernhard Minetti) e degli allievi (Lluis Pasqual, Walter Pagliaro). La minuziosa ricostruzione cronologica del percorso artistico strehleriano offre al lettore una materiale documentaristico esaustivo - ricavato da riviste, programmi di sala, interviste e note di regia -, che comprova tanto la cifra stilistica degli allestimenti quanto i frequenti e profiqui contatti con lo spettacolo tedesco, colminati nel famoso sodalizio con Brecht. □

A pag. 42, dall'alto in basso, Robert Wilson; ancora Wilson in «Doktor Faustus» su musiche di Giacomo Manzoni, al Teatro alla Scala di Milano nel 1988. In questa pagina, Robert Schneider.

SCHNEIDER

INTELLETTUALI IMMIGRATI DOPO LA CADUTA DEL MURO

LUISA GAZZERRO RIGHI

Il monologo *Schifo* dell'austriaco Robert Schneider, a cura di Cesare Lievi e in un'intensa lettura di Graziano Piazza (per un ulteriore approfondimento si rimanda alla rubrica "Critiche"), offre un'interessante occasione di riflessione.

Il testo possiede le dote non frequenti di presentare spunti di novità, seppur innestati su una materia di per sé già frequentata dalla drammaturgia di lingua tedesca degli ultimi decenni. Si tratta, infatti, del monologo di chi in Germania è definito un *Gastarbeiter*, termine irridente che corrisponde alla contraddittoria identità di un "lavoratore-ospite": una figura presente nella realtà sociale tedesca fin dagli anni Sessanta e ispiratrice di personaggi ormai numerosi sulle scene.

Schneider, autore del romanzo *Le voci del mondo*, propone qui le vicissitudini di un disertore iracheno della guerra del Golfo, un trentenne che in Germania si improvvisa venditore illegale di rose in locali pubblici. Una scelta tematica che induce alcune riflessioni, perché segna, innanzi tutto, la misura dell'evoluzione storica della figura dell'immigrato/emarginato nell'ambito della succitata drammaturgia.

L'arabo Sad evoca infatti i tratti del greco Jorgos protagonista del fassbinderiano *Katzenmacher* (1968); fa ripensare al film - ancora fassbinderiano - *La paura mangia l'anima o Selvaggina di passo*, quest'ultimo su sceneggiatura di quel F.X. Kroetz a sua volta specialista di storie di quotidiana emarginazione. Di lui si ricorda (cfr. *Hystrio* 4/1990) l'intrigante monologo femminile *La lingua degli stranieri* (1984) che in realtà prevede in scena una coppia: l'uomo, però, un turco, è relegato dalla dominante partner tedesca alla pratica della "lingua degli stranieri", appunto il silenzio. Anche Botho Strauss accoglie nel suo repertorio il *Gastarbeiter*, il turco di *Grande Piccolo* (1978), unico personaggio capace di smozzicare i brandelli di una poesia d'amore in un mondo congelato dall'alienazione.

All'interno del testo postumo di Heiner Müller, *Germania 3*, si impone la lucida disperazione del monologo di un emigrato, un contadino croato che, in visita a ca-

sa, uccide drasticamente la propria famiglia per poi ritornare in Germania, perpetuando così il rituale di pendolarismo esistenziale che contraddistingue le cadenze di vita di chi è esposto all'esperienza dell'abbandono coatto della terra natia.

Il giovane Sad di Schneider, pur ricalcando topoi consueti dell'universo dell'emigrazione, non appare erede canonico di questa mesta tradizione.

Innanzitutto non deve ricorrere al *Gastarbeiterdeutsch*, lo xenoleto che demarca il recinto linguistico entro cui si muove l'immigrato; infatti egli verbalizza la propria miseria esistenziale in una lingua nitida e sciolta che rimpiazza l'ammutolimento e l'afasia tipici dei testi poc'anzi citati. Ex studente amante della letteratura e filosofia tedesche, Sad acquista come prima cosa

un dizionario e cita Wittgenstein.

Ma il personaggio non appare nuovo soltanto perché amplia lo spettro della tipologia dell'immigrato, apportandovi un ulteriore esemplare: l'aspirante rifugiato politico che vive nell'anonimato più rigoroso per il terrore di essere rinvio in patria.

Nel suo caso colpisce soprattutto il gioco sottile con cui l'autore organizza il rapporto del giovane con l'esterno. Il programmatico rifiuto di Sad a essere critico e aggressivo nei confronti dei nativi, anzi il suo apparente immedesimarsi con ironia in

una logica di cui adotta i clichés razzisti, fa sì che egli si riconosca in tali postulati, rinnegando la propria identità e diventando lui stesso portatore di sentimenti xenofobi nei confronti dei propri sventurati simili.

Il monologo/confessione, costruito su un'abile successione concentrica di temi, variazioni e alternanze di chiara matrice musicale, registra un'esperienza elaborata a livello intellettuale lungo un itinerario tortuoso e lacerante fra ruoli diversi: l'immigrazione vissuta dalla prospettiva dell'autoctono e paradossalmente assimilata dallo straniero fa sì che i ruoli paralleli assunti da quest'ultimo si traducano, ribattati, in una devastante ed effettiva perdita di identità che apre le porte alla follia, riconsegnando il personaggio al ruolo statuito di vittima sacrificale. □





DA NEW YORK

TRE SORELLE NEL GULAG PER L'OFF OFF DI BROADWAY



Dal naturalismo alla biomeccanica, dal realismo socialista all'avanguardia anni '70, c'è tutto il Novecento russo nel Cechov di Schechner al teatro La Mama - Allestita in una chiesa l'ultima pièce di Richard Foreman - Storie di donne orientali nella trilogia East/West diretta da Ping Chong.

MAO SFORNI

Le produzioni Off Off Broadway, pur avendo perso la loro carica innovativa e sperimentale, mantengono ancor oggi per ragioni strutturali ed economiche caratteristiche peculiari che le distinguono dagli altri circuiti teatrali. Gli spettacoli, in scena in quei medesimi teatri del Lower East Side e del Greenwich Village che erano stati fondati dai protagonisti del movimento artistico negli anni Sessanta, sono realizzati con budget limi-

tati, rimangono in scena per brevi periodi e, utilizzando spazi anticonvenzionali come magazzini, scuole, garage e chiese, permettono la partecipazione di un esiguo numero di spettatori. Al di là di queste somiglianze, risulta molto difficile delineare un'estetica comune ai vari gruppi presenti, anche perché nell'ultimo decennio il confine tra i più convenzionali spettacoli Off Off Broadway e quelli Off Broadway è andato sempre più sfumando. Dando uno sguardo alla programmazione di questi primi mesi dell'anno, tra la presenza delle numerose solo-performances e la produzione di disimpegnate commedie *noire*, balzano agli occhi i nomi dei grandi capofila del teatro sperimentale degli anni Sessanta e Settanta. Mi riferisco ai nuovi spettacoli di Schechner, Lee Breuer, Foreman e Spalding Gray che, a dispetto della eterogeneità della panoramica, mantengono viva, in un contesto ovviamente diverso, la tradizione dell'avanguardia.

È il caso di *Three sisters* di Schechner, una reinterpretazione del classico di Cechov, in scena a La Mama con la East Coast Artist, la nuova compagnia fondata nel 1993. Il regista, nonché direttore di *The Drama Review* e professore alla New York University, ha dichiarato a un critico del *New York Times* che «il pubblico deve vi-

vere i personaggi cechoviani come se passasse attraverso il sogno di un secolo, la storia delle tre sorelle diventa simbolo della storia non solo politica, ma anche teatrale della Russia».

Senza attuare cambiamenti drammaturgici al testo, Schechner ha creato quattro situazioni storiche e temporali differenti - una per ogni atto - adottando stili di recitazione diversi. Il primo atto, ambientato agli inizi del Novecento, viene recitato in uno stile naturalistico; il secondo, in stile anni Venti, si ispira nei gesti stilizzati e meccanici alle sperimentazioni biomeccaniche di Mejerchol'd; il terzo mostra i personaggi prigionieri in un gulag stalinista degli anni Cinquanta e nel quarto, infine, gli attori vestiti con abiti del nostro tempo parlano con dei microfoni guardando fissamente il pubblico. Gli attori si muovono con estrema disinvoltura in questi cambiamenti continui di stile, tanto che alla fine stentiamo quasi a riconoscere nelle tre donne completamente disilluse della Russia contemporanea le tre sorelle speranzose degli inizi del secolo.

Un altro esponente del teatro sperimentale Richard Foreman, mette in scena proprio in questo mese nella chiesa di S. Mark la sua nuova pièce, *Permanent Brain Damage*. Il regista, rimasto fedele a un tea-



tro non narrativo, in cui suono, linguaggio, scenografia costituiscono elementi equivalenti della scrittura scenica, ci presenta un universo smembrato dove non solo gli oggetti, ma anche le azioni, le relazioni tra i personaggi e i loro stessi pensieri hanno perso il loro centro equilibrato. Il protagonista, vestito elegantemente di bianco, è oggetto dei surreali giochi di quattro stravaganti personaggi che abitano un singolare universo dove gli oggetti e le parole hanno perso il loro abituale significato.

Diversi sono gli espedienti scenici e sonori che spingono il pubblico a essere cosciente dei vari quadri visivi di cui è composto lo spettacolo. Una superficie di plexiglas posta verticalmente davanti al palcoscenico e trilli di campanelli che ci fanno sobbalzare per il loro suono sgradevolmente acuto, sembrano avvertirci che è meglio mantenere le distanze perché questa realtà, dove tutti gli abituali punti di riferimento sono invertiti, non è tanto lontana dalle nostre vite.

Altri spettacoli tradizionalmente legati agli spazi teatrali dell'East Side sono quelli di teatro-danza caratterizzati da messinscena minimaliste, dall'uso dei media e dalla ricerca di contatto intimo e diretto col pubblico. Tra i vari spazi teatrali, Space 122, da quasi vent'anni consacrato a questo genere di performances, sembra ripetere stancamente delle formule non più creative, com'è chiaramente vi-

sibile nel *work in progress* creato dal gruppo Elevator Repair Service, una pièce che, alternando frammenti di danza a parti recitate, ci presenta quattro personaggi chiusi nella loro realtà autistica e impossibilitati a comunicare. Più interessante è la terza parte della trilogia *East/West* diretta dal regista Ping Chong con la coreografia di Muna Tseng e con la musica di Jesef Fung. *Historie Chinoise* si presenta essenziale nella messa in scena, l'unico elemento scenografico è uno schermo luminoso azzurro su cui vengono proiettate immagini di volti orientali, tutta la narrazione è affidata a una voce registrata fuori campo e ai movimenti lenti della performer che attraverso una sorta di triste lamento ripercorre le vicende della sua infanzia quando venne venduta dal padre a un ricco uomo cinese. Di tono sommesso e meditativo è anche la seconda pièce *After Sorrow*, una riflessione di una donna vietnamita sul travaglio della guerra e sulla situazione senza speranza dell'odierno Vietnam. □



A pag. 44, dall'alto in basso, Muna Tseng coreografa e interprete di «After Sorrow», regia di Ping Chong; una scena di «Three Sisters» di Anton Cechov, regia di Richard Schechner. In questa pagina, Stephen Jordan, DJ Mendel, Claude Wampler e Robert Cucuzza in «Permanent Brain Damage» di Richard Foreman.

BPVoice

167 • 024 024



CON UN TELEFONO OVUNQUE VOI SIATE.

BPVoice è il nuovo servizio di Banca Telefonica di BPV-BSGSP che vi consente di effettuare oltre 50 diverse operazioni bancarie, con un semplice telefono ovunque voi siate.

PERSONALE SPECIALIZZATO AL VOSTRO SERVIZIO.

Gli operatori specializzati BPVoice sono al vostro servizio dalle 8 alle 21 nei giorni feriali e dalle 9 alle 13 il sabato. In pochi secondi potrete ricevere tutta l'assistenza del nostro personale.

A ZERO COSTI.

Il servizio BPVoice è interamente gratuito. Nessuna commissione aggiuntiva e costi telefonici interamente a carico della Banca.

ALZI IL TELEFONO, APRE LA BANCA.



24 ORE SU 24.

Oltre al servizio con operatori è disponibile un servizio automatico, attivo 24 ore su 24, 365 giorni all'anno.

PER SPENDERE BENE IL VOSTRO TEMPO.

Chiamate BPVoice durante l'orario di servizio degli operatori. O venite a trovarci presso la filiale più vicina. Il nostro personale sarà felice di rispondervi. Come sempre.

MAGGIORI INFORMAZIONI NEI FOGLI INFORMATIVI ANALITICI, LEGGE 154 DEL 17/2/92.
<http://www.bpv.it>

**BPVOICE.
LA TUA BANCA
VIA TELEFONO.**

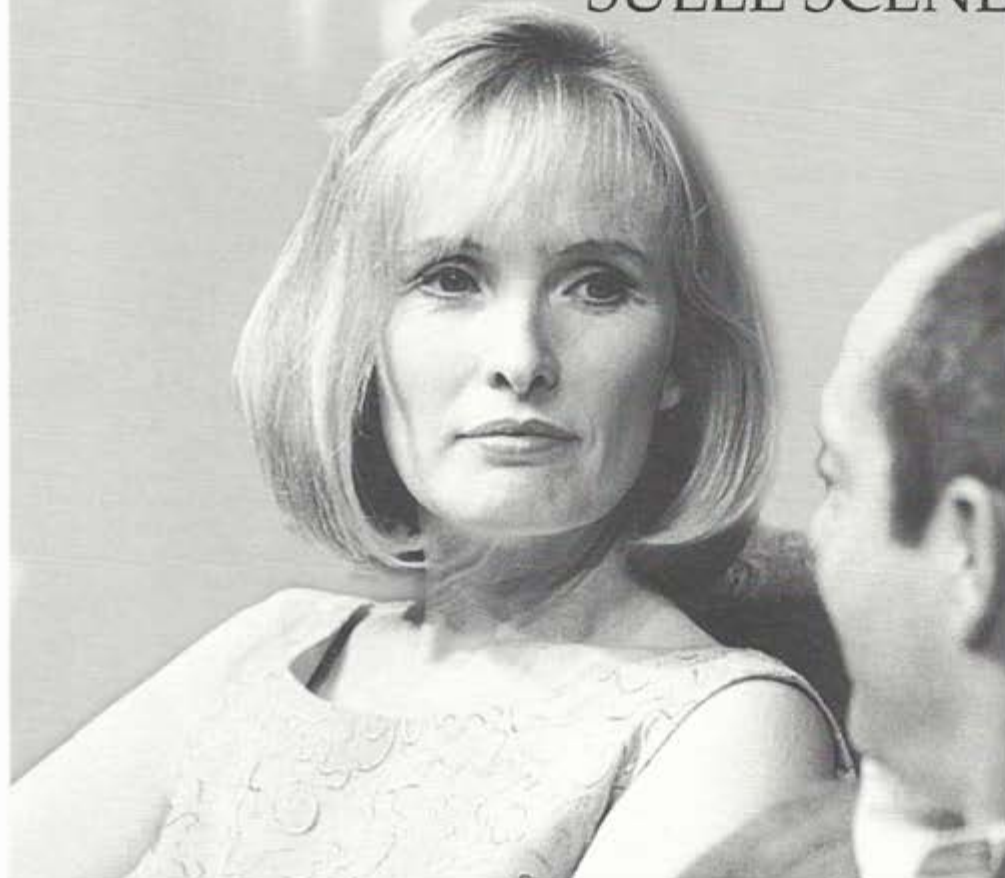


**BANCA POPOLARE DI VERONA -
BANCO S.GEMINIANO E S.PROSPERO**



LONDRA

STORIE MULTIETNICHE SULLE SCENE BRITANNICHE



Moglie inglese e marito pakistano con sei figli: cronache di povera gente – Idillio fra un ebreo e una ragazza protestante – È anche il momento delle drammaturgie sudamericane.

GABRIELLA GIANNACHI

tata in un gruppo di case popolari a Cardiff, analizza i mutamenti delle questioni relative ai fenomeni dell'immigrazione, dell'identità nazionale e dei valori familiari dai tardi anni Sessanta agli anni Novanta; *Lady in the Dark*, un musical di Moss Hart con liriche di Ira Gershwin, musiche di Kurt Weill, la regia di Francesca Zambello e gli interpreti Charlotte Cornwall, Paul Shelley e Maria Friedman che, allestito per la prima volta nel 1941 e ora in prima nazionale a Londra, vede la protagonista Liza Elliott, redattrice di una rivista di moda, tentare "melodrammaticamente" di conciliare carriera e vita privata. Di prossima apertura, sempre al National, segnaliamo infine *King Lear* diretto da Richard Eyre con il noto Ian Holm nel ruolo protagonista; il celebre *The Caucasian Chalk Circle* di Brecht, messo in scena dai bravissimi attori della compagnia Theatre de Complicité con la regia di Simon McBurney e il capolavoro di Weiss *Marat/Sade* con la regia di Jeremy Sams e Corin Redgrave nel ruolo di Marat, entrambi in cartellone all'Olivier che sarà per la prima volta, in occasione di queste messe in scena, allestito con una pianta a palcoscenico centrale.

A Stratford la Royal Shakespeare Company ha invece in cartellone *Cymbeline*, con Joanne Pearce nel ruolo di Imogen e Edward Petherbridge nel ruolo di Cymbeline per la regia del direttore artistico della compagnia Adrian Noble e la scenografia del bravo Anthony Ward; *Camino Real* di Tennessee Williams messo in scena per la prima volta in Inghilterra nel 1957 con la regia di Peter Hall e ora "rivisitato" dal regista Steven Pimlott con gli interpreti Peter Egan, Leslie Phillips e Susanna York e, infine, *The Mysteries* che trae ispirazione dai misteri medievali ed è diretto dalla giovane regista di talento Katie Mitchell con Josette Bushell-Mingo, Declan Conlon, Paul Hilton e Paul Hamilton fra i protagonisti principali. □

In questa pagina, Lindsay Duncan e Keith Allen in «The Homecoming» di Harold Pinter in scena al Royal National Theatre di Londra.

Fra le messe in scena che hanno fatto più discutere durante la stagione invernale segnaliamo, oltre all'ultima desolante pièce dell'autore di *Road*, Jim Cartwright, *I Liked a Slag's Deodorant* in scena al Royal Court, una serie di spettacoli "multi-culturali" fra cui spiccano un adattamento di *A Midsummer Night's Dream* messo in scena al Lyric Theatre Hammersmith dalla compagnia Tara Arts con la regia di Jatinder Verma e un cast multi-culturale proveniente dalla Cina, dal Nord Africa, dall'India, dalla Birmania, dai Caraibi e dalla Gran Bretagna. E ancora al Royal Court, la prima mondiale dell'interessante *East is East* di Ayub Khan-Din che, ambientato in un negozio di "fish and chips" nella Salford dei primi anni Settanta, vede come protagonisti i suoi proprietari: una coppia (moglie inglese e marito pakistano) con sei figli. Ayub Khan-Din - che è stato descritto da alcuni come il nuovo Joe Orton del teatro inglese, da altri come un Kureishi di "alto livello" - ha commosso e al tempo stesso divertito il pubblico e la critica in questa pièce, probabilmente semi-autobiografica, che vede la famiglia in questione costantemente costretta a "definirsi" come inglese (dai pakistani) o pakistana (dagli inglesi).

Segnaliamo inoltre la prima mondiale di una pièce di un nuovo autore, Alan Schneider, *The Eleventh Commandment* in scena all'Hampstead Theatre nella quale un giovane ebreo infrange "l'undicesimo comandamento" per sposare una ragazza protestante, e l'atteso festival "corpus delecti" che ha visto in scena all'Ica (l'Institute of Contemporary Arts) una serie di spettacoli provenienti dal Messico (Maris Bustamante), dal Cile (Lotty Rosenfeld), dal Perù (Grupo Cultural Yuyachkani), dall'Argentina (Marta Minujin), dalla Colombia (Maria Teresa Hincajoie), da Cuba (Maria Teresa Escalona) dal Portorico (Victor Hernandez Cruz), dal Brasile (Denise Stoklos) e dagli Stati Uniti (Merian Soto, Luis Alfaro, Evelyn Velez, Coco Fusco e Nao Bustamante) ed un interessante convegno incentrato sugli elementi sociologici, storici ed estetici che hanno influenzato il teatro sud-americano negli ultimi anni. Più convenzionale, fatta eccezione per l'*Elsinore* di Robert Lepage, è invece il cartellone del National Theatre, dove segnaliamo un bel revival del classico pinteriano *The Homecoming* diretto da Roger Mitchell con David Bradley, Lindsay Duncan, Eddie Marsan e Michael Sheen; *Cardiff East*, prima mondiale di una pièce firmata dal regista Peter Gill che, ambien-



KING LEO AL BAR

GILBERTO FINZI

Shakespeare è King Lear, è un vecchio stravecchio con quattro grigi capellastri, un bar dimesso, un doppio palco, un doppio di attori-mimi-canterini volto, una mezza maschera dell'Arte, un mezzo recitare, un epilettico tremare, un affannato correre battere e poi ricominciare sul cranio del pubblico - sul palco insiste un Lear pietrificato di sale grosso - mescolare bene e il mix versare musical-teatral-popolar-rivistaiolo di balli canti salti dervisci ginnastica ritmica mistero buffo anima mundi canta-che-ti-passa (e passa anche il teatro, tanto

la vita l'è bèla) - Ma se

per buone si prendessero certe animadversioni in cartinchiostrò? "Il problema della cultura risolto (evviva!) contestualmente ai problemi di lavoro sanità, scuola e corretta comunicazione... L'agnizione - no -, l'acquisizione della falsità... mezzo di demistificazione della linearità della storia... portare ad una (sic) riappropriazione del (proprio) destino. Alienazione di cose complessificate..."

qui, nel buio ingenuo

delle astrazioni, sta la "vera critica" dell'uomo di scena. E qui l'ostinata mia favolidea che tutto è parola, e in principio governò il verbo, e dopo, il nome e l'aggettivo vennero, e il resto -

e il testo è tutto.

È il testo che avanza, là sul palco, è il testo che ti prende sottobraccio, ti sospinge e dice

solo se stesso - come uno spartito tu a tuo modo lo esegui, secondo cultura ed esperienza, lui ti ride dentro e resta, per sempre, là dove tu lo hai preso letto spezzato e dimenticato: sullo scaffale delle nostre menti.

Da una incredibile rivista di teatro, questo per tutti i tuoi incolti ragazzi innamorati ti mando, da poeta sulla carta a poeta

della scena. □

In questa pagina, «LeoLear» illustrazione di Ivan Canu ispirata allo spettacolo «King Lear n. 1», testo, regia e interpretazione di Leo de Berardinis.



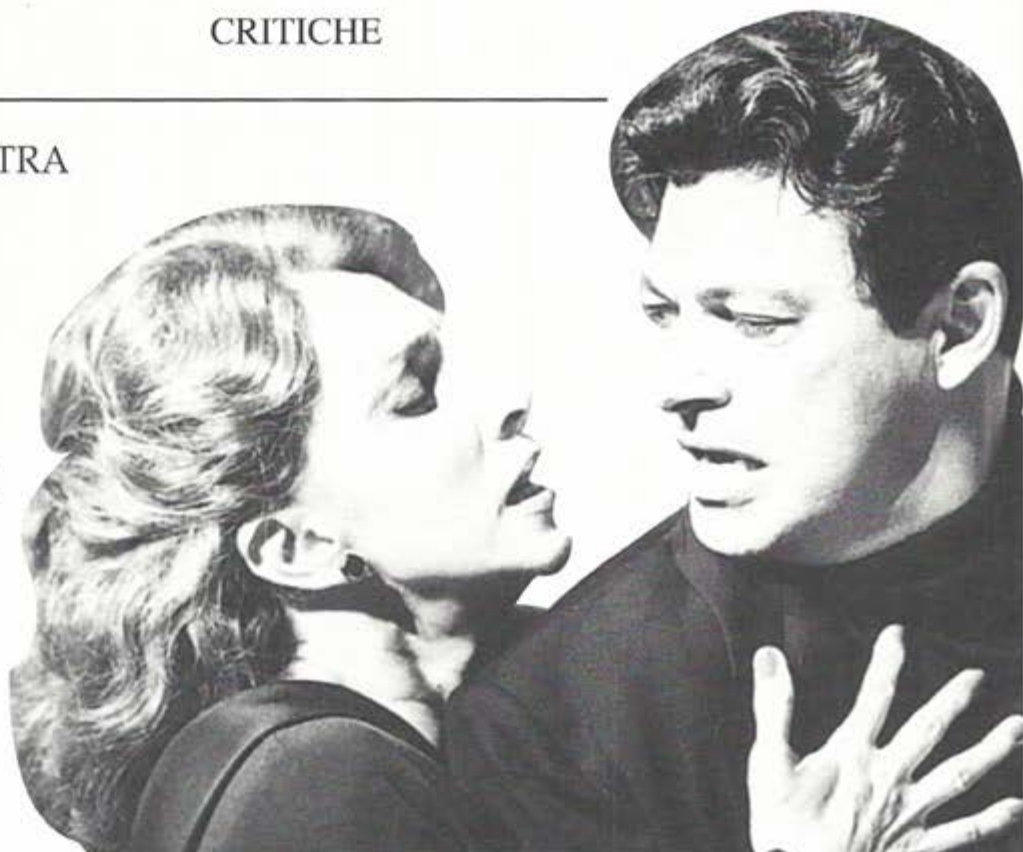
Prima di cinque "variazioni" shakespeareane, *King Lear n° 1*, di Leo de Berardinis (interprete, regista, ideatore del sonoro e delle luci; costumi di Loredana Putignani; maschere di Stefano Perocco di Meduna; con i bravi Fabrizia Sacchi, Donato Castellaneta, Antonio Alveario, Gino Paccagnella, Elena Bucci, Valentina Capone, Marco di Campi San Vito, Cinzia Sartorello, Marco Sgrosso (in scena a Milano nel febbraio scorso al salone Leone XIII) si presenta come un - relativamente - divertito centone di: teatro classico (marginale e sfottuto); citazioni futuriste, dada, surrealiste; cabaret mimico e musicale (provvisto anche di battute tipo "vecchio-stravecchio", inteso quest'ultimo come brandy); rivista anni '40-50 (peccato che manchino le 24-gambe-24); mix lingua-dialetto. Totò vi è presenza fantasmatica (ma purtroppo inessenziale) insieme a Ionesco, Jarry e altri. Ripudiati gli scrittori e ridotto il testo a dessert, bar o caffè (lungo), tutto lo spettacolo (forse accettabile in quanto tale, ma non sempre interessante) diventa una specie di centone rivistaiolo e inconclusivo che rimescola persino le musiche, dalle arie tragiche alle "scarp de tennis" fino a Moni Ovadia.

Purtroppo, oltre alla poesia, qui manca anche il senso della storia, ma i giovani spettatori applaudono a ogni spiffero di "presunta" novità. Certo, il teatro è anche, forse persino soprattutto, l'attore: ma dove ma come lasciare il piacere del testo letto e immaginato sulla scena, con i gesti inventati, le parole indimenticate. E così, la critica è anche memoria creativa. Inoltre, Gilberto Finzi, critico-poeta, dopo aver letto sui *Documenti del Teatro* di Leo che «in Italia mancano riviste credibili di teatro», sa di scrivere da una rivista "incredibile": non credibile perché continua a esistere nonostante tutto, ma ancor più perché chi vi scrive di critica si sente parte - l'altra parte - del palcoscenico. □



LA TRILOGIA DI ELETTRA

RONCONI
NELLA CASA
DEI MORTI DI
O' NEILL,
COMPLICE
HITCHCOCK



L'Orestea di una famiglia maledetta del New England ai tempi della guerra di Secessione trasferita nell'America del nostro immaginario cinematografico – Mariangela Melato, Elisabetta Pozzi e Massimo Popolizio grandi interpreti fra tragedia, melodramma e Grand Guignol.

UGO RONFANI

IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA, di Eugene O' Neill (1888-1953). Trad. (aggiornamento) di C. Garboli e G. Ametrano. Regia (magistrale) di Luca Ronconi. Scene (neoclassicismo hollywoodiano) di Margherita Palli. Costumi (borghesia post-bellica) di Milena Canonero e Ambra Danon. Musiche (citazioni da film) di

Paolo Terni. Con Mariangela Melato, Elisabetta Pozzi, Massimo Popolizio, Marisa Fabbri, Roberto Albi, Riccardo Bini, Valeria Milillo. Prod. Stabili di Roma, Genova e Parma.

Diceva Nabokov, non senza ironia, che *Mournings Becomes Electra* era "una trage-

dia della tragedia", da studiare come esempio limite di concatenazione teatrale fra causa ed effetto. Ronconi l'ha preso alla lettera; la regia, magistrale, che ci ha dato della mastodontica trilogia di O' Neill (5 ore con gli intervalli, accettate stoicamente dal pubblico, alla fine molto plaudente) rappresenta senza alcun dubbio l'atto di "legittimazione storica" di questo testo considerato irrepresentabile, da noi ignorato dopo le edizioni di Pacuvio e di Strehler nel '41 e nel '46, e portato in tv nel '71 da Diego Fabbri ma senza fortuna.

Prima di parlare dell'operazione di Ronconi, tanto complessa quanto illuminante, e portata al successo da sette ottimi interpreti qualche cenno sull'opera, scritta agli inizi degli anni Trenta. In uno schema tripartito – il Ritorno, l'Agguato, l'Incubo – ripercorrendo l'Orestea di Eschilo, O' Neill ha inteso – parole sue – «proporre un moderno dramma psicologico usando le trame antiche del mito, ma senza l'intervento degli dei». Nell'originale, la complessa trama dei rapporti umani e la catena dei delitti è ambientata nella Nuova Inghilterra sul finire della guerra di Se-



In questa pagina, in alto, Mariangela Melato e Roberto Albi; in basso, Marisa Fabbri e sullo sfondo, Elisabetta Pozzi. Nella pagina seguente, Elisabetta Pozzi e Massimo Popolizio.

cessione, mentre Ronconi la sposta nella seconda metà del nostro secolo, poggiando sull'immaginario collettivo di un'America cinematografica. Di ritorno nella casa avita il generale Ezra Mannon (Popolizio) viene avvelenato dalla moglie Christine con la complicità dell'amante, il capitano di marina Adam Brant (Roberto Albi): è il triangolo Agamennone-Clitemnestra-Egisto. La figlia Lavinia (la Pozzi) - Elettra freudianamente gelosa della madre, morbosamente attaccata al padre ma anche inconfessabilmente attratta da Brant - convince il fratello Orin (Popolizio in veste di Oreste), un immaturo tornato dal fronte, amatissimo dalla madre ma disprezzato dal padre, a compiere la vendetta.

Qui l'intreccio assume complicazioni psicanalitiche, la costruzione drammaturgica diventa mastodontica. Christine è costretta al suicidio, silenziosamente istigata dalla figlia, dopo che Orin ha ucciso Brant, e prima che, perseguitato dal rimorso, di ritorno da un viaggio alle Isole con sua sorella, si uccida a sua volta. Allora Lavinia, accettando la solitudine come atto di giustizia dovuta ai fantasmi dei familiari, si seppellisce per sempre nella casa paterna, testimone il vecchio giardiniere Seth (reso al femminile da Marisa Fabbri).

Ronconi ha inteso dimostrare che l'aggregazione mitica da Eschilo è fittizia, semplice cornice a una storia americana che dai tempi della Secessione ha trasferito nell'America di Eisenhower. E che le Eumenidi dell'*Oresteia* sono adesso presenti nelle forme "private" degli incubi dei Mannon, affondati - secondo il disegno di O'Neill - nell'inconscio freudiano, ma in realtà riconducibili a una sorta di malattia contagiosa, anzi a una tara genetica. Sicché - sottintende il regista - la psicanalisi di O'Neill non era esente da residui lombrosiani, e l'ombra di Ibsen si sostituiva a Eschilo. Con l'autore degli *Spettri* è inoltre compresente Strindberg e - aggiungerei - Becque, col suo naturalismo *en noir*; così come sono il melodramma e il romanzo d'appendice ottocenteschi a dilatare il clima di diffusa patologia che circola nell'opera.

Se da un lato O'Neill apre la strada americana ai Miller, ai Williams o agli Albee, dall'altro restituisce con la sua opera un patrimonio di pensiero europeo rielaborato come creazione originale. Tanto vale allora - secondo Ronconi - mostrare il fenomeno in tutta la sua evidenza. E di conseguenza "cinematografico" il collante dell'allestimento: il sostrato culturale della psicopatologia che porta alla rovina i Mannon è quella dei film di Hitchcock, *La donna che visse due volte*, *Io ti salverò* o *Psycho*, e più generalmente nel cinema drammatico di Hollywood. A questi film la colonna sonora di Terni sottrae la *Gebranchmusik*, la musica d'uso che, da Schönberg in poi, ha avuto una funzione di appoggio alle immagini nel cinema; con il che, e con le magnifiche scene in stile neoclassico della Palli (colonnati greci, bassorilievi gentilizi ma, anche, una gigantografia delle onde del Pacifico) si completa l'operazione mimetica cinema-teatro. □

Ronconi: come ho riletto O'Neill

D. - Nella drammaturgia contemporanea i tentativi di riscrittura di miti classici sono particolarmente frequenti. Rispetto ad esperimenti analoghi quali caratteri specifici presenta *Il lutto si addice ad Elettra*?

RONCONI - Un motivo di particolare interesse che ho trovato nella trilogia di O'Neill è che questa non si limita ad una ennesima rielaborazione teatrale del mito greco degli Atridi, ma si pone in relazione ad un antecedente drammaturgico preciso - l'*Oresteia* di Eschilo - e porta in scena le cause stesse per cui quell'antecedente risulta in realtà impraticabile. Sintomatica è in tal senso la contrapposizione tra i membri della famiglia Mannon, epigoni della grande tradizione tragica, e i due fratelli Niles. Peter ed Hazel risultano infatti portatori di una logica "borghese" del sentimento, fondata sulla razionalità degli affetti, incompatibile con il carattere costituzionalmente "eccessivo" della "passione" tragica. Nel mondo contemporaneo il personaggio non può però assurgere alla statura dell'eroe classico: come i loro antecedenti tragici i Mannon sembrano sì "essere agiti" da potenze che li eccedono, ma a fronte della normalità di Peter ed Hazel, risulta chiaro che il demone da cui essi sono posseduti non è di origine divina, ma patologica. Per questa via lo stesso concetto di Fato finisce con l'essere rimeso in discussione: privato di ogni risvolto metafisico il destino è ridotto ad una matrice quasi biologica e la maledizione dei Mannon sconfinata nella tara genetica. La patologia - surrogato psicoanalitico della "passione" tragica - è però una malattia contagiosa: nell'ultimo atto della terza parte, all'apice della tensione drammatica, lo squilibrio dei Mannon arriva ad insidiare pure l'ordine borghese dei fratelli Niles. Nel *Lutto si addice ad Elettra* l'esasperazione patologica è tale da sconfinare in una sorta di determinismo meccanistico. I vari membri della famiglia Mannon risultano privi di complicazioni psicologiche sottese all'agire dei personaggi della più ortodossa drammaturgia borghese: in preda alle loro personali ossessioni essi diventano semplici manichini, congegni drammaturgici che replicano comportamenti altrui - siano essi quelli dei genitori o quelli dei loro antecedenti mitici - al di là di ogni preoccupazione di approfondimento psicologico.

D. - Escludendo l'ipotesi di una fedele trascrizione scenica delle indicazioni dell'autore che tipo di ambientazione ha pensato per il suo spettacolo?

RONCONI - A differenza del racconto mitico che conserva una propria attualità al di là dell'epoca in cui nasce, la cronaca storica tende ad esaurire rapidamente la propria vitalità: l'America ottocentesca che fa da sfondo alle vicende dei Mannon risulta ai nostri occhi inevitabilmente priva di qualsiasi interesse che esuli dalla mera curiosità documentaria. Facendo nostra la libertà con cui O'Neill si è rapportato al modello dell'*Oresteia* abbiamo quindi cercato, in assoluta fedeltà alla lettera del testo, di "tradire" *Il lutto si addice ad Elettra* individuando un'ambientazione e un sistema di convenzioni rappresentative in grado di restituirci, nella sua piena vitalità, l'indagine compiuta dal drammaturgo americano sulla degradazione del mito tragico. Senza cadere in un eccessivo rigore di determinazione temporale, la scelta dell'ambientazione è caduta sull'immagine dell'America formatasi in Europa nel secondo dopoguerra attraverso la massiccia diffusione di film statunitensi. L'importanza della cultura americana per la comprensione della trilogia di O'Neill non ci deve far dimenticare la matrice essenzialmente europea di questo esperimento di scrittura teatrale. Non soltanto O'Neill attinge al modello di Eschilo ma, nel riplasmare il mito degli Atridi, egli si giova delle strutture drammaturgiche elaborate in Europa da Ibsen o Strindberg. Lo stesso schema psicoanalitico attraverso cui viene strutturato il materiale mitico è in realtà di derivazione europea: nonostante O'Neill cerchi di ridimensionare l'influsso esercitato dalla psicanalisi freudiana sulla composizione della propria trilogia, è innegabile per esempio che l'interpretazione psicoanalitica del modello comportamentale rappresentato dal complesso edipico abbia avuto larga parte nella stesura del *Lutto si addice ad Elettra*. Il testo di O'Neill si presenta dunque come un classico caso di rielaborazione secondo i paradigmi della cultura americana di un patrimonio di pensiero di origine europea. Come spesso è accaduto nel corso del nostro secolo, l'America ha poi riesportato in Europa tali rielaborazioni spacciandole per creazioni originali. Caso tipico è proprio quello della cultura psicoanalitica che, presso il pubblico meno colto, viene divulgata nel vecchio continente tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta attraverso la produzione cinematografica statunitense. La rappresentazione della psicopatologia codificata da film di Hitchcock quali *Io ti salverò*, *La donna che visse due volte* o *Psycho* ci è sembrata dunque il più naturale filtro per la messa in scena del *Lutto si addice ad Elettra*.

Da una conversazione del regista con F. G. Sigismondi





CON IL RITORNO

GRAN FINALE DI CASTRI PER LA VILLEGGIATURA

Il lavoro del regista porta avanti la riscoperta del "vero" Goldoni avviata da Visconti e Strehler per approdare a risultati pregevoli di verità storica e di suggestione poetica.

UGO RONFANI

IL RITORNO DALLA VILLEGGIATURA, di Goldoni (1707-1793). Regia (ironia analitica) di Massimo Castri. Scene (scale e androni imponenti) e costumi di Maurizio Balò. Musiche (arie per legni) di Arturo Anneschino. Cast affiatato e di qualità: Mario Valgoi (Filippo), Sonia Bergamasco (Giacinta), Stefania Felicioli (Vittoria), Luciano Roman (Leonardo), Fabrizio Gifuni (Guglielmo), Laura Panti (Costanza), Cristina Spina (Rosina), Pietro Faiella (Tognino), Enrico Ostermann/Alarico Salaroli (Fulgencio), Mauro Malinverno (Ferdinando), Michela Martini (Brigida), Tullio Sorrentino (Cecco), Milutin Dapcevic e Carlos Valles (servitori). Prod. Stabile dell'Umbria e Metastasio di Prato.

Nel '93, quando incautamente accettai di occuparmi, con scarsi mezzi e fra molta confusione, del Bicentenario Goldoniano, le mie orecchie furono costrette a udire da un alto funzionario di viale Mazzini - di cui non farò il nome - che la Rai non poteva aprire il video a Goldoni perché «il teatro in costume non fa audience». Se oggi la Rai, visto che è tornato *Palcoscenico*, volesse fare ammenda, decida di realizzare immanentemente una versione televisiva della *Trilogia della villeggiatura* di Castri (dico bene: versione televisiva, non una banalissima ripresa): decisione che s'impone perché, 1) i tre allestimenti castriani

ni sono bellissimi; 2) essi completano egregiamente il lavoro della regia critica cominciato con Visconti e Strehler e, 3) vediamo al lavoro una "scuola veneta" della recitazione che stava languendo nonostante le molte chiacchiere sui teatri delle lingue.

Ci pensi, Enzo Siciliano; adesso che l'ultima pala del tritico, *Il ritorno*, ha cominciato a conquistarsi i favori delle platee italiane, sarebbe un crimine contro la cultura non affidare agli stenti archivi della RaiTv, e al vasto pubblico del video, due anni di appassionato, geniale lavoro. Da un lato Castri (che per il Bicentenario aveva già allestito magistralmente *I Rusteghi*) ha ripreso il discorso su Goldoni da dove l'avevano lasciato Visconti e Strehler, cioè al punto di un realismo sociale dissepolti dai detriti delle svenevollezze, delle galanterie, delle moine e degli stereotipi dei comici dell'arte: come dire che ha finito di scopercchiare il pentolone della modernità del grande Veneziano. E da un altro lato Castri ha saputo mettere in luce (e senz'altro il suo contributo più innovativo) l'insospettato *work in progress* che la *Trilogia* contiene al suo interno, la graduale evoluzione della riforma goldoniana nella struttura soltanto apparentemente omogenea dei tre racconti scenici.

Nella triplice partitura delle accidentate vacanze della bella società livornese a Montenero e ritorno, le *Smanie* sono un allegro con brio orchestrato intorno ai preparativi per la partenza, fra casse e bauli, vapori di dame e maneggi di scrocconi; le *Avventure* hanno i ritmi di un andante con moto fra sprovvedutezze e nevrosi di un piccolo mondo antico ubriacato dalla "salubrità dell'aria" e tenuto in scacco da una servitù sorniona; e il *Ritorno* intona l'adagio un po' funereo della fine dell'otium estivo e del brusco ritorno alla grigia, autunnale realtà dei debiti, delle convenzioni sociali, dei capricci e dei ripicchi. Ora, nelle *Smanie* Goldoni gioca di strabismo fra il comico tradizionale e il gusto per il realismo; nelle *Avventure* (il più mosso e colorito, anche nella lettura di Castri) affonda la comicità all'antica in una visione realistica che si apre alla satira e nel *Ritorno*, infine, completa l'affresco di costume con lo studio dei caratteri, in un'aura accidiosa e disincantata che non avresti sospettato nel bonhomme Goldoni. Questo avanzamento di umori e di stile Castri sa indicarcelo con tratti sicuri. E con il *Ritorno* si concede il lusso di allontanarsi ancora di più non soltanto dal goldonismo di maniera ma dalle stesse coloriture bozzettistiche delle *Avventure* (che del "Trittico" resta pur sempre la parte più vivace e godibile) per condurre l'azione con i tempi larghi di un generale smarrimento di senso, di un latente sfacelo delle illusioni, di una diffusa pigrizia invernale. Livida la luce sulla città intristita dalle piogge, monotoni i giorni con il balletto dei creditori, i capricci delle dame, gli affanni dei cavalieri e i miagolii dei gatti. I bauli dei ritorni su per le antiche scale dei palazzi ingigantite da Balò per farne i teatri degli incontri e degli scontri fra gli intristiti personaggi e la servitù sfaticata. Una grigia commedia umana; le doppie nozze per interesse prosciugano debiti e follie del cuore, il disincanto è il colore del futuro. L'inverno sarà lungo, si prolungherà nelle asprezze del teatro borghese dell'800. Goldoni l'aveva capito e Castri (con i suoi attori tutti bravi, tutti da elogiare) ce lo mostra. □

C'è Pirandello sulle scale della borghesia Goldoniana

Massimo Castri, durante una pausa delle ultime prove di questo *Ritorno dalla villeggiatura*, ci concede una breve intervista. Lo spettacolo è ormai compiutamente realizzato e Castri, che si sta dedicando al *Labor limae*, nonostante i suoi sforzi non riesce a nascondere una certa soddisfazione. Una precisa scelta scenografica catalizza l'attenzione: al centro della scena domina una gigantesca scalinata che compare in tre varianti come motivo costante in tutto lo spettacolo. In questa trilogia, in cui Goldoni ritrae la borghesia come classe sociale già in precarietà e decadenza prima ancora di essersi stabilizzata, Castri sottolinea gli aspetti in comune con la nostra società e vede in questi personaggi i nostri diretti antenati: borghesi occidentali, arrivisti, consumisti, nevrotici, schiavi degli status simbol della moda e delle convenzioni sociali, e quindi «la scala in quanto spazio precario, di "passaggio" - spiega il regista - è un simbolo: queste persone che vagano lungo di essa hanno in effetti perso la propria stabilità, non hanno sede, hanno smarrito il proprio baricentro in ogni senso: economico, emotivo, morale. L'annaspò potrebbe essere il nuovo titolo di questa commedia, tutti i personaggi "annaspiano", tuttavia - e sottolinea questa affermazione con un certo pathos polemico - non è assolutamente Cechov: i personaggi non hanno alcuna intenzione di rinunciare alla vita». L'atmosfera di questo spettacolo è quella di una tragedia pirandelliana: il sorriso goldoniano, che analizza con freddo distacco intellettuale ma non dimentica la compassione e un'illuministica fiducia nell'uomo e nel progresso, qui si spegne, evidentemente è offuscato dai travagli storici e dalle inquietudini culturali del Ventesimo Secolo. Tuttavia nell'epilogo il pessimismo castriano si mitiga attraverso la figura di Tognino, dolcissimo e tenerissimo fool shakespeariano: da tutti deriso è l'unico a felicitarsi per le nozze finali e a commuoversi per la lettera d'amore, da tutti derisa, di Sabrina. Notiamo in questo spettacolo la presenza costante dei servi che osservano muti e in disparte le vicende e le debolezze dei padroni. Castri risponde semplicemente: «Sono consci di essere gravati da un lavoro inutile che serve solo a soddisfare futili smanie». Al loro silenzio eloquente Castri affida la denuncia sociale insita nell'opera. Simona Morgantini



ANCORA CASTRI

PIRANDELLO GIOVANE TRA STRINDBERG E BERGMAN

UGO RONFANI

LA RAGIONE DEGLI ALTRI, di Luigi Pirandello (1867-1936). Regia e adattamento (perfetti) di Massimo Castri. Scene e costumi (grigioro piccolo-borghese) di Maurizio Balò. Cast d'eccezione: Annamaria Guarnieri, Delia Boccardo, Luciano Virgilio, Franco Mezzera. Prod. Stabile dell'Umbria, Perugia.

Quando Castri, negli anni 80, volle allestire la grande trilogia pirandelliana del *Teatro nel teatro*, con ciò intendendo portare avanti la sua ricerca davvero illuminante su Pirandello, collezione dei veti da Marta Abba e dagli eredi più diretti dello scrittore. Meglio non commentare, ma si sappia che da un male venne un bene: perché Castri si risolse allora ad occuparsi del Pirandello che non gli era precluso, quello dei primi tentativi teatrali ancora legati al tardo 800, derivati dai racconti che andava pubblicando, ma che già contenevano i temi e gli interessi delle opere maggiori. Parve allora a Castri che il secondo lavoro teatrale di Pirandello - *La ragione degli altri*, tratto dalla novella *Il nido* del 1895, scritto quattro anni dopo - fosse, parole del regista, «un pezzo di bottega che svelava procedimenti, tentativi e alchimie primordiali della drammaturgia pirandelliana». Lavorò su questi tre atti «un po' zoppi, sbilenchi», li mise in scena come un lungo atto unico diviso in scene, dopo tagli vigorosi che nel copione pubblicato per questa ripresa sono via via indicati (di tanto scrupolo, raro nel teatro, dobbiamo ringraziarlo), ed ora ripropone l'opera restaurata con quattro attori eccezionali, a cura dello Stabile dell'Umbria. A Perugia, dopo il debutto a Gubbio, lo spettacolo è stato presentato nel nuovo Teatro della Sapienza, incorporato nel bellissimo, storico edificio, rimesso a nuovo, del più antico collegio universitario d'Italia risalente al 300.

Che questa piccola sala restituita ai suoi originali splendori possa diventare una struttura alternativa dello Stabile umbro è auspicabile, intanto constatiamo che migliore esordio non poteva darsi perché *La ragione degli altri* risulta essere non soltanto un recupero erudito, ma nella conclusa perfezione dell'allestimento conferma il talento del giovane Pirandello: nella fattispecie accostabile, per certi echi nel testo, a Renard e a Strindberg, col valore aggiunto da Castri di un concertato coniugale tutto sussurri e grida come in Bergman.

Ottocentesco il tema, che piacque a Marco Praga, il quale volle il primo allestimento nel 1915 con Irma Gramatica. Nella Roma umbertina Livia Arciani scopre che il marito Leonardo, aspirante scrittore, ha avuto una relazione extraconiugale con una vedova, Elena Orgera, che gli ha dato una figlia. Ora il marito - ragiona Livia col padre, messo a parte del caso - deve andarsene dall'amante: la casa è là dove sono i figli, e Livia figli non ne ha avuti. In Leonardo, però, la passione per Elena si è spenta, in lui sopravvive soltanto l'attaccamento alla bambina. Sicché, decide Livia, il marito potrà tornare sotto il tetto coniugale soltanto insieme alla bambina, altrimenti il suo cuore resterà diviso. Va da Elena e le chiede di rinunciare alla figlia; prima l'amante del marito si ribella e poi cede: vittoria dell'ordine costituito e solitudine di una madre sconfitta.

Castri ha messo in rilievo la novità del testo dopo averlo disboscato - dicevo - dai residui

ottocenteschi e dai trucchi letterari, mostrando che il nucleo centrale non è quello della "moglie trascurata" ma quello innovativo, forte, della "madre mancata", che quasi ha l'aria di giustificare l'adulterio del marito coronato dalla paternità per punirsi, masochisticamente, per la propria sterilità.

Certo: il divorzio, la nuova genetica hanno ridimensionato nel frattempo l'incisività del tema; resta però l'orchestrato di una "congiura dei sentimenti" composto da Pirandello con sensibilità lucida e profonda, e che i quattro attori esprimono fino in fondo. La Guarnieri evidenzia con razionalità desolata il disincanto e il masochismo latente in Livia; la Boccardo le si oppone in simmetrica solitudine sul cammino della rinuncia alla figlia (la scena in cui le due donne, nello stesso abito, si fronteggiano come leonesse ferite è di struggente verità); il Virgilio evidenzia il peso della sconfitta di Leonardo smarrito in questa guerra di madri e Franco Mezzera è con viscerale vigore il padre di Livia. □



A pag. 50, da sinistra a destra, Enrico Ostermann e Mario Valgoi ne «Il ritorno dalla villeggiatura» di Goldoni, regia di Massimo Castri. In questa pagina, dall'alto in basso, tre momenti de «La ragione degli altri» di Pirandello, regia di Castri: Luciano Virgilio e Delia Boccardo, Annamaria Guarnieri e Luciano Virgilio, Franco Mezzera e Luciano Virgilio.





DALLA GIARA DI PIRANDELLO BENNATO TRAE UN'OPERINA

LA GIARA (1916), di L. Pirandello. Adattamento, regia, scene e costumi di Roberto Laganà (grazia arcadica). Musiche di Edoardo Bennato (rivisitazione del 700, folk). Coreografie (esuberanti) di Alessandra Panzavolta. Con oltre 20 attori, molti giovani e, ottimi protagonisti, Pippo Pattavina, Tuccio Musumeci, Mariella Lo Giudice, Angelo Tosto. Al clavicembalo Alberto Alibrandi. Prod. Stabile di Catania, al Teatro Verga. Ai margini, convegno "Pirandello e la musica", relatori Domenico Danzuso, Antonio di Grado, Fernando Gioviale, Antonio Marcellino, Guido Nicastro, Quirino Principe, Ugo Ronfani, Paolo Mario Sipala, Sarah Zappulla Muscarà.

Immaginate che la storia dell'enorme giara rotta da famigli sventati per la disperazione del proprietario terriero don Loìò Zirafa sia stata trasferita dalla Sicilia postverghiana del primo Pirandello in un ambiente arcadico, del tipo di quelli che il Goldoni giovane frequentava in Brenta. Avrete, per approssimazione, lo spettacolo che lo Stabile di Catania ha affidato a Roberto Laganà e, per le musiche, a Edoardo Bennato. La novella pirandelliana - trasformata in atto unico per Angelo Musco nel 1916, poi volta in italiano e musicata da Casella a Parigi con scene di De Chirico - è stata rivisitata come un'operina settecentesca. Difatti, anche se l'originale pirandelliano riemerge fra le parti cantate per alimentare dei recitativi, i protagonisti sono attori-cantanti, le musiche vengono eseguite da un complesso classico di archi, fiati e percussioni con accompagnamento dal vivo di clavicembalo, e agisce in scena un coro canterino, di dodici giovani elementi, anche agili come ballerini.

Nell'idea di Laganà bisognava liberare la storia (anzi l'apologo: perché l'uscita dalla giara, riparata col "mastiche del diavolo" dal conciabrocche zì Dima rimastovi intrappolato nel rabberciarla, sta ad indicare la fine dei soprusi padronali) dai residui di un verismo campestre, ancor più dai vincoli della dialettalità. Per reinventare il racconto nei modi "colti", e "astratti", della convenzione operistica del 700: dove la fanciulla virtuosa, contesa dal potere prepotente (don Loìò) e dalla saggezza libertaria (zì Dima) è rappresentata - non stupitevi - dalla giara, fin dall'inizio umanizzata, «bella e grossa come una badessa», oggetto di desiderio.

Questa rilettura, arcadica nelle apparenze, ha fatto discutere le vestali dell'ortodossia pirandelliana, ma il pubblico catanese ha applaudito. E a me pare che Laganà e Bennato abbiano realizzato una buona operazione, in fin dei conti non trasgressiva. La trascodificazione dal testo alla musica non diventa, per grazia intrinseca, manierismo; lo spettacolo ha una sua gradevole solarità. La ricca partitura spazia nell'opera buffa (fino alle soglie dei crescendo rossiniani); ottiene effetti di gradevoli parodie riesumando arie da melodramma; e alterna solennità orchestrali (come la grottesca marcia funebre per la giara spezzata) a duetti arguti che rinviano a Cimarosa e Paisiello. Ci sono, ancora, belle effusioni liriche, come la canzone della lucciola che intona Mariella Lo Giudice, o il coro del plenilunio, a celebrare la quiete notturna della campagna. Sono dell'opinione che uno spettacolo del genere meriterebbe di andare in tournée all'estero, ambasciatore di un modo italiano d'oggi di fare del teatro musicale.

Al successo contribuiscono non poco i bravi attori. Tuccio Musumeci rende bene la malizia testarda di zì Dima; Pippo Pattavina esprime con forti coloriture vocali l'ira ottusa di don Loìò; Mariella Lo Giudice è una vivace 'gna Nunzia; e meritano menzioni a parte Angelo Tosto, l'avvocatichio; Mimmo Mignemi, Sergio Seminara, Alessia Tomasini, Vitalba Andrea, Leonardo Marino.

Il convegno "Pirandello e la musica", curato dal presidente dello Stabile Di Grado e da Sarah Zappulla Muscarà, ha consentito un discorso organico e coerente sull'argomento. Si è discusso degli interventi dei musicisti sull'opera di Pirandello, da Casella a Mulè al dode-

cafonico catanese Sangiorgi, autore di un'opera misconosciuta dalla *Nuova Colonia*. Poi si è parlato della *Favola del figlio cambiato* che Malipiero compose nel '34 sull'unico libretto scritto dall'agrigentino: opera che piacque poco a Mussolini e ai critici di dopo il '45. Ampio è stato il dibattito su queste operazioni di trascodificazione dal testo alla musica, che hanno comportato il superamento degli aspetti razionanti della drammaturgia pirandelliana; nonché sulla cultura e sui gusti musicali di Pirandello (tutto sommato in arretrato, nell'Europa musicale in piena evoluzione modernista, rispetto alla sua "rivoluzione teatrale"), e sulla dilatazione delle latenze musicali dei testi pirandelliani ad opera dei registi dagli anni Sessanta in poi. Conclusione finale: ottenendo che i musicisti del secolo si misurassero con il suo teatro, Pirandello ha finito per sospingere verso direzioni nuove anche la musica italiana. I.C.

Le Anime morte di Gogol' o l'eternità di Tangentopoli

LE ANIME MORTE, di Gogol'. Adattamento teatrale (aderenza al romanzo) di Roberta Arcelloni e Guido De Monticelli, anche (impegnato) regista. Scene e costumi (ingegnosa sobrietà) di Carla Ricotti. Musiche (dal folk russo) di Mario Borciani. Con Sergio Leone (persuasivo Cicikov), Paolo Calabresi e, in maggioranza allievi della Scuola di Bologna, Francesco Cordella, Fabrizio Bascialla, Gianluca Balducci, Giorgio Volpi, Marco Bidin, Sabrina Scacchetti, Lea Cirianna, Federica Quagliari, Valerio Baroni, Simona Sagone, Giuliano Brunazzi, Max Mazzotta, Angelo Zampieri, Cinzia Veronesi, Francesco Casale, Giorgio Bongiovanni. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Per un paio di mesi 13 allievi della scuola di Bologna di Alessandra Galante Garrone hanno lavorato intorno alle *Anime morte* di N. V. Gogol' diretti da Guido De Monticelli. La *full immersion* in un romanzo ricco di invenzioni teatrali e quant'altro mai attuale con la sua beffarda denuncia del cinismo negli affari (all'uscita ho udito uno spettatore dire che «bisognerebbe regalare una copia di *Anime morte* al banchiere Chicchi Romano Battaglia...»), ha consentito al regista-didatta di approfondire la preparazione degli allievi accostandoli alla grande scuola russa di Stanislavkij e Mejerchol'd, alla lezione di Bulgakov nonché a frequenti citazioni esemplificatorie imparate soprattutto al Berliner.

Dopo una presentazione dell'esercitazione laboratoriale all'Arena del Sole di Bologna, inclusi cinque giovani attori professionisti, eccoci all'allestimento presentato nell'inusuale *open space* di Krizia: qualcosa in meno di uno spettacolo completo, data l'obiettivo limitatezza dei mezzi e qualche residua acerbità dei pur volenterosi giovani interpreti, ma molto di più di un saggio di recitazione, per la solidità dell'impianto drammaturgico, la raggiunta corallità delle situazioni, l'impatto comunicativo ottenuto con il gioco scenico di un espressionismo in grottesco che restituisce sia le immagini topiche della Vecchia Russia che la carica satirica della grande metafora gogoliana del mercante di anime.

Lo spettacolo dura tre ore, cadenzato dal metronomo della disposizione all'analisi di De Monticelli e dall'attenzione accordata alle ricerche dei giovani attori sui loro personaggi. La lettura scenica - condotta con l'ausilio di una esperta di cose russe come Roberta Arcelloni - segue l'andamento del romanzo, gioca sulla serialità dei vagabondaggi affaristici di Cicikov attraverso la provincia russa sulla carrozza trascinata, in mancanza di un cavallo, dal cocchiere Selifan (unico lusso scenografico dell'austero allestimento), alla ricerca di "anime morte", ossia di contadini morti ma ancora iscritti come reddito imponibile dei possidenti. Il lettore del romanzo sa che Cicikov, acquistando le "anime morte", ordisce una truffa, poiché potrà ipotecarle aumentando fraudolosamente il valore di un immaginario possedimento: e la regia rende bene, attraverso un piovvere di rubli in continuazione, estenuanti trattative con gli avari, astuti proprietari e le furibonde partite a carte di Nozdrev, l'ossessione per la forza demoniaca del denaro ch'è il tema centrale dell'opera. Così com'è presente nell'allestimento l'esaltata descrizione gogoliana della *no man land* russa, dello sconfinato, desolato rifugio di tutte le meschinità e di tutte le miserie di un mondo dominato dal dio denaro. Alla fine, nel dialogo in carcere fra un Cicikov pentito a metà e il Gogol' di Bulgakov (che "abita" metaforicamente nella carrozza dell'affarista), preceduta da una "danza macabra" delle anime morte, in un'aura di livida visionarietà scatta persuasiva la morale allucinata del romanzo.

Non si dimentichi che Gogol' aveva portato a termine questa sua tormentatissima opera vagando esule in Europa, e in Italia, minato nella salute fisica e psichica, ossessionato dall'idea di trasformare in missione salvifica il proprio lavoro di scrittore (il che l'avrebbe condotto su posizioni involutivamente integriste). Le anime morte sono le allucinazioni di un genio della satira in conflitto con una società marcia; questo tormento serpeggia come un lungo brivido nello spettacolo. Che ha in Sergio Leone un interprete vigoroso, generoso, efficace, e attori bene in parte come il Calabresi (Nozdrev), il Balducci (Procuratore), il Bascialla (Governatore), il Bongiovanni (Gogol'), attorniti dagli altri giovani attori impegnati in caratterizzazioni forti come il Baroni, il Casale, il Mazzotta. Molti applausi. Ugo Ronfani

UN MESE IN CAMPAGNA

LA JONASSON IN TURGENEV TRA FLAUBERT E CECHOV

UGO RONFANI

UN MESE IN CAMPAGNA (1850) di I. S. Turgenev (1818-83). Trad. di Milli Martinelli. Regia (di qualità) di Marco Sciaccaluga (anche efficace nel ruolo del marito). Scene (suggerimenti impressioniste, funzionalità) di Hayden Griffin. Costumi (nitori epocali) di John Bright. Musiche (di dubbia aderenza) di Andrea Nicolini. Con Andrea Jonasson (impegno, fervore), Gianpiero Bianchi (impeccabile), Laura Nardi (una rivelazione), Ugo Maria Morosi (felice caratterizzazione), Giorgio Lupano (convincente), Camillo Milli, Orietta Notari, Gianna Piaz, Federica Granata, Aleksandar Cvjetkovic, Jurij Ferrini. Prod. Teatro di Genova.

Troppo lontani l'allestimento, non proprio ortodosso, con Marta Abba, e quello curato da Orazio Costa una quarantina di anni fa. Ma di *Un mese in campagna* avevo un ricordo molto vivo per averlo veduto a Parigi, in una versione di Barsacq tutta *spleen* russo e (plausibile) bovarysmo, con una Delphine Seyrig (*Marienbad*, ricordate?) che aveva incantato perfino l'arcigno critico del *Figaro* Jean-Jacques Gautier. Autore non di una critica, ma di un madrigale: «La sua voce dal timbro musicale e dalle gravi note vibranti è un canto; il suo volto e la sua fronte sono un poema...». Il francese dell'Est, alsaziano, della Seyrig, singolarmente straniante, aggiungeva fascino alla figura misteriosa, come in esilio nella proprietà del marito, di Natalia Petrovna.

Ebbene: nel teatro diretto da Ivo Chiesa, m'è parso che anche Andrea Jonasson, come quella cara attrice purtroppo scomparsa, si giovasse di quanto dell'accento tedesco la sua voce conservava: un tenersi fuori, appunto, dalla cantabilità italiana, una velatura nei toni alti e una gravità intensa in quelli bassi. Per aggiungere così una non so quale poetica inquietudine alla sua Madame Bovary della Santa Russia, che nell'estate declinante di un mese alla campagna (resa con gli ori e le luci di Monet da Hayden Griffin, autore dell'ingegnosa scenografia che con suggestiva circolarità si trasforma in salotto, veranda, capanno degli attrezzi, porticato), si dibatte fra la noia e la paura d'invecchiare, inventandosi pene d'amore. Sicché Andrea Jonasson - anche lei un po' in esilio per via delle amare vicende del Piccolo di Milano, dove aveva indossato i panni brechtiani dell'*Anima buona di Sezuan* - ritrova allo Stabile di Genova, a dieci anni dalla patetica *Suzanne Andler* della Duras, gli applausi del pubblico e la nostra ammirazione. La sua Natalia Petrovna ha lo stesso charme di quella della Seyrig; e sarà perfetta quando si sarà sciolta qualche piccola puntualizzazione didascalica nel gioco delle intermittenze del cuore.



Dicevo prima che la smaniosa moglie del maturo, semplice, indaffarato Islaev (di cui Sciaccaluga propone una sobria lettura stalinovskijana di classe) è la sorella slava di quella Emma Bovary (1851: attenzione alle date) che il "russo sur Seine" Ivan Turgenev non poteva non avere incontrato nelle serate dai fratelli Goncourt frequentate dagli ultimi romantici e dai primi naturalisti, fra questi Gustave Flaubert. Ma aggiungiamo pure nel testo - viste le frequentazioni letterarie di Turgenev - le incostanze dell'amore di Marivaux, mettiamoci i filtri amari del teatro borghese dell'800 francese, poiché - dice il regista - «siamo in una commedia i cui personaggi sono perseguitati dall'amore»: chi fra nevrotiche esitazioni come Natalia Petrovna, che ironizza sulla devozione del devoto amico di famiglia Rakitin (personaggio raffinato e gentile, vittima consenziente del fascino di Madame, bene esplorato da Gianpiero Bianchi); chi vicina al dramma, come Vera, la pupilla che passa dai chiarori adolescenziali ai crepuscoli della rinuncia (già ammirata come Giulietta nell'allestimento di Patroni-Griffi, Laura Nardi colpisce per la verità con cui affronta il suo ruolo), e chi infine va all'assalto per espugnare il cuore e la dote di Lizaveta, disorientata dama di compagnia (Federica Granata) come il rozzo, furbesco, sanguigno e grottesco dottor Spigelski (di cui Ugo Maria Morosi dà una magistrale, applaudita versione gogoliana).

I meriti sono di tutti gli attori, per la misura con cui sanno evitare il bozzettismo di maniera per cercare la verità umana dei loro personaggi: e così si sviluppa una lettura corale del testo, si prendono le distanze dai clichés naturalistici (anche le "voci della natura", quel fragore di uccelli di passo che aprono e chiudono la *pièce* hanno valenze metafisiche); e si dà rilievo ai valori del sottotesto, a quel "sottaciuto", a quelle indeterminanze che già annunciavano, trent'anni prima, le ombrosità del giovanile *Platonov* di Cechov. Che - per dirla con una formula facile - qui è davvero "dietro l'angolo": com'è evidenziato nell'epilogo agrodolce, delle partenze e delle rinunce, intorno all'enigmatico precettore Beljaev, giovanilmente bifronte, causa non sai quanto innocente dei temporali d'amore (e Giorgio Lupano mostra benissimo l'angelismo inquietante del ragazzo). Questa era la scommessa - vinta - di Sciaccaluga: mostrare le virtù precorritrici del capolavoro di Turgenev, traghettarlo sulla sponda del cechovismo, farne la matrice di tutti i sussurri e le grida del dramma del secolo, fino a Bergman. □

In questa pagina, in alto, Andrea Jonasson in «Un mese in campagna» di Turgenev; in basso l'attrice con Marco Sciaccaluga.





IL TRIONFO DI FANTOZZI

VILLAGGIO: BAMBINO MOSTRUOSO NELL'AVARO SECONDO STREHLER

Successo dell'allestimento ideato dal regista ed affidato a Puggelli e trionfo personale dell'attore - In un cast di qualità le belle prove di Giancarlo Dettori, Ettore Conti, Ottavia Piccolo e Tommaso Ragno - La scena metaforica di Damiani: un palazzo che è cassaforte e tomba.

UGO RONFANI

L'AVARO (1668) di Molière. Trad. (limpida) di Strehler e Patrizia Valduga. Regia (magistrale) di Lamberto Puggelli. Scene e costumi (raffinati) di Luciano Damiani. Musiche (citazioni d'epoca) di Fiorenzo Carpi. Con Paolo Villaggio (interpretazione trionfale) e (alta classe) Giancarlo Dettori, Ottavia Piccolo, Tommaso Ragno, Alessio Boni, Pia Lanciotti, Laura Pasetti, Paolo Calabresi, Riccardo Mantani Renzi, Ettore Conti. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

«Lei, per caso, gli ha telefonato?». Così il grande Jouvett replicò ad un critico che l'aveva accusato di avere tradito le intenzioni di Molière. Ribadì Vilar, il quale fu un Arpagone "all'italiana", che rispettare Molière significa reinventarlo nel proprio tempo, non andare a cercarlo nel Museo delle Cere di una sedicente tradizione. Ed eccoci così - conclusasi la festa con dieci minuti di applausi frenetici, al termine di una "prima" che qualcuno, data la presenza di Veltroni e Lang, ha definito la «viva inaugurazione del nuovo grande Piccolo» - a ragionare con l'avallo dei due grandi interpreti francesi su questo spettacolo che ha forse esorcizzato - speriamolo - il malocchio. Uno spettacolo - si leggeva in locandina - nato da un'idea di Strehler e che del Maestro dimissionario, cui Lang ha chiesto di tornare, presenta inconfondibili segni stilistici: primo, perché aveva molto meditato sull'allestimento prima della crisi e, secondo, perché Puggelli ha saputo essere esecutore ispirato, fra umiltà e autonomia, delle intenzioni del "patron". E subito aggiungiamo - affinché sia soddisfatta la naturale curiosità del lettore - che l'incontro tra Fantozzi e Arpagone è stato felice: sia perché Villaggio ha saputo promuoversi, al suo esordio in palcoscenico, grande interprete di un classico senza trascinarsi dietro più di tanto l'involucro della comicità cinematografica, sia perché l'avaro che Sieur Poquelin aveva tratto dall'*Aulularia* plautina non è, contrariamente a un radicato pregiudizio, un «carattere» ma un personaggio in carne ed ossa che dunque si

presta a molteplici approcci. Tanto che Arpagone ha potuto essere nel tempo sia un personaggio "nero" (ultima lettura in questo senso, di rilievo, quella di Bosetti, nella sinistra atmosfera epocale creata da Lassalle) che l'eroe farsesco di una sventurata comicità, come lo fu Peppino De Filippo proprio al milanese Sant'Erasmus, in un'edizione del '63 di cui Flaiano scrisse meraviglie.

L'idea di Strehler - di cui alla locandina è stata: 1) il rifiuto, appunto, dello stereotipo della commedia di caratteri, il che gli ha consentito di pensare a Villaggio come interprete; 2) la convinzione che quanto di monomaniaco e disumano c'è in Arpagone sia riconducibile alla sua natura di "vecchio, mostruoso bambino" che ha paura della morte, e che perciò vede nell'oro un illusorio passaporto per la sopravvivenza e, 3) la proiezione sociale del tema della commedia, per cui Arpagone è in fin dei conti l'iperbole di un mondo avaro di solidarietà, di speranza, di amore.

Da quest'ultimo aspetto dell'idea strehleriana di *L'Avaro* deriva l'impostazione metaforica della scenografia mirabilmente eseguita da Damiani: uno stanzone nudo, blindato come l'interno del famoso scrigno nel quale Arpagone ripone tutte le sue paure e le sue speranze, con il finale agghiacciante, ioneschiano, in cui, fra rumori di ferraglia, Arpagone si fa seppellire, stoltamente felice, nella ritrovata cassetta come in un caveau-mausoleo. Se il traslato scenografico, avaro di aperture verso un parco esterno mostrato da portelloni mobili, è un po' limitativo dell'azione scenica, in compenso metaforizza socialmente, come si diceva, e brochtianamente attualizza la vicenda.

Villaggio è il "bambino mostruoso" intuito da Strehler. Cattivo, crudele? Sì, ma perché non è cresciuto. Quando trasforma gli *apartés* del testo in colloqui col pubblico come se questi fosse confessore, complice o psicanalista (formidabile intuizione registica, che raggiunge effetti esilaranti quando Arpagone va a cercare la cassetta rubata in platea e scambia tutti per ladri, compresi

Veltroni e Lang travolti dall'ilarità); quando economizza sulla cena di fidanzamento gridando, con angosciata felicità, che «chi mangia muore»; quando accetta credulone i consigli dell'astuta Frosina per conquistarsi il cuore della malcapitata Mariana o, ancora, quando, nel gran pasticcio delle agnizioni finali, baratta con la promessa di un vestito nuovo il suo consenso alle doppie nozze dei figli, Elisa e Cleante, con i figli di Don Anselmo, Mariana e Valerio, prima di seppellirsi in posizione fetale nella sua cassaforte, in tutti questi momenti forti, e calibrati, della sua bella interpretazione (dove la maschera di Fantozzi gli serve per esprimere gli stupori di un alieno), Villaggio "sfonda" giocando tutto sul contrasto tra la sua figura di vecchio barbogianni e l'"innocenza infantile" della sua avarizia.

Il percorso registico è fatto anche di citazioni di stili: da un iniziale omaggio alla convenzione (un po' rigido, quando non intervenga una graziosa levità alla Marivaux dei giovani amanti infelici) ai prestiti dalla commedia dell'arte (con l'accorta rappresentazione dei maneggi di Freccia da parte di un Giancarlo Dettori che esibisce alla grande le qualità della scuola del Piccolo); dalla trasposizione in *vau-deville* delle scene fra Arpagone e la procacciatrice di matrimoni Frosina (una Ottavia Piccolo di straordinaria, intelligente presenza scenica: ma la sua trasparenza interiore era adatta al ruolo?) agli ottocenteschi toni parodici del colloquio dell'avaro col cuoco-cocchiere (un Ettore Conti di grottesca incisività). E nell'elogio per tutti gli altri attori evidenzio, per finire, Tommaso Ragno, solido Valerio; Laura Pasetti, dolce Mariana; Alessio Boni, Cleante impetuoso, e Pia Lanciotti, trepida Elisa. □

In questa pagina, Paolo Villaggio ne «L'avarò» di Molière, regia di Lamberto Puggelli. A pag. 55, in alto, un ritratto di Jean Baptiste Poquelin, in arte, Molière. A pag. 56, una stampa dell'epoca del *L'avarò*.



GLI ARPAGONI ITALIANI DA BENASSI A BOSETTI

Imitato, rielaborato, censurato e tradotto in diversi dialetti: la fortuna dell'Avaro sulle nostre scene attraverso i secoli.

ROBERTA ARCELLONI



«Molière a tant été volé, pillé, imité par nos comédiens italiens qui il en devenu usé a nos oreilles», scriveva nel 1773 l'abate Galiani in una delle sue celebri lettere. Le compagnie italiane avevano insomma fatto proprio il motto di Molière in risposta alle accuse di plagio «Je prend mon bien ou je le trouve» e nel Settecento è impresa non facile distinguere sulle scene italiane i testi originali di Molière dalle imitazioni e dalle disinvolte riduzioni. Grazie a compagnie francesi il teatro di Molière arriva in Italia già alla fine del XVI secolo, soprattutto in Piemonte, a Torino, dove il francese era diffusamente compreso e parlato (nel 1673, anno della morte di Molière, vengono rappresentate *Le femmes savantes*), ma anche a Genova e in Toscana. Nei primi decenni del '700 si trovano non poche commedie molieriane anche nel repertorio di compagnie filodrammatiche e di nobili dilettanti a Napoli, Bologna, Parma, Piacenza, Modena. È proprio in quest'ultima città che, nel 1726, si ha notizia di una recita dell'*Avaro* al Collegio dei Nobili, mentre nell'ambito delle rappresentazioni date dai collegi religiosi, a Roma nel 1733 troviamo che gli allievi del Collegio Nazareno dei Convittori delle Camere Piccole recitano *Il Vecchio Avaro* di Monsieurs (sic) Molière e nel 1735 al Seminario romano *L'Arpagone ovvero Il vecchio avaro*. Ma in generale, ostacoli di ordine religioso e morale impedirono non solo la diffusione nei diversi Stati italiani del teatro di Molière ma anche una sua benevola valutazione critica.

Mediocre e piena di errori è la prima traduzione completa delle commedie molieriane a cura di Nicolò Castelli pubblicata a Lipsia nel 1696-98, mentre di buona qualità e preceduta da una prima seria analisi critica è quella apparsa anonima a Venezia nel 1756 e attribuita a Gasparo Gozzi. La prima compagnia professionista che inserisce stabilmente nel suo repertorio l'*Avaro* è la Compagnia Reale Sarda che nella stagione 1823-24, lo rappresenta, insieme al *Tartufo* e al *Misantropo*, nei teatri Carignano e d'Angennes di Torino.

Ma a testimonianza che ragioni di ordine moralistico, anche nell'Ottocento, spingono a "censurare" e a rielaborare le commedie che già al loro nascere avevano scandalizzato nobili e clero, nel 1830 troviamo una curiosa traduzione in "lengua zenezze", cioè in genovese, di Stefano De Franchi proprio dell'*Avaro*. Ridotta a soli due atti, dalla commedia vengono disinvoltamente "tagliati" i senili desideri matrimoniali di Arpagone, assente il personaggio del rebel-

LE FORTUNE DI UN CAPOLAVORO

Più di 1500 repliche alla Comédie

CARLOTTA CLERICI

Il primo Harpagon, al debutto della commedia il 9 settembre 1668 al Théâtre du Palais Royal, è stato – come si sa – Molière stesso. Avvolto in un mantello, vestito di pantaloni e giubba nera ornata di merletti, il cappello calcato sulla parrucca, Molière dà corpo al suo Avaro prestandogli le sue smorfie di dolore che strappano le risate al pubblico, prestandogli la tosse che lo devasta e che ottiene effetti comici. Non gli restano che quattro anni di vita; Harpagon continuerà da solo la sua strada costellando il teatro francese del 7-800 (secoli in cui l'*Avaro* conoscerà, alla Comédie Française, più di 1500 repliche, record molieresco battuto solo dal *Tartufo*) incarnato da attori più o meno significativi (si possono ricordare l'Avaro di Grandmesnil, che fece epoca alla fine del Settecento, quello di Baptiste Cadet all'inizio dell'Ottocento e, alla fine del secolo, quelli di Leloir e Constant Coquelin), fino a rinascere e rinnovarsi, in epoca contemporanea, attraverso alcune interpretazioni memorabili. Prima tra tutte quella di Charles Dullin, creatore di un Avaro che ha segnato la storia novecentesca del personaggio. Affrontando il ruolo nel 1913 al Théâtre du Vieux-Colombier, con la regia di Jacques Copeau (e riprendendolo poi svariate volte, con la propria regia a partire dal '22) Dullin si vuole fedele a Molière, gli preme recuperare l'autenticità di un personaggio soffocato dalle tradizioni accumulate nei secoli, spesso schematizzato a carattere astratto in una commedia ridotta a "una serie di sketches sull'avarizia". Rinuncia dunque al grande numero di attore per salvaguardare la verità del protagonista e costruisce un Harpagon estremamente umano, terribile ma al contempo sincero nell'aggressività e nella violenza delle reazioni, autentico benché eccessivo nelle sfumature del carattere. Un personaggio pietoso divorato dall'inquietudine, oppresso dalla diffidenza: un personaggio tragico che diventa comico in virtù delle circostanze dell'intrigo, che risulta grottesco agli occhi degli spettatori proprio perché non smette mai di prendersi sul serio, che fa ridere tanto, ad esempio, nel famoso monologo della cassetta, proprio perché è veramente disperato.

L'altro grande Harpagon novecentesco è quello di Jean Vilar, che mette in scena l'*Avaro* nel 1958 al T.N.P. e lo riprende nel 1962. Costretto a fare i conti con l'esempio di Dullin, stampato nella memoria dei francesi, Vilar lo prende in contropiede, volta le spalle all'Harpagon miserabile e terribile per creare un personaggio più "amabile", dai tratti schiettamente comici, un ricco borghese menomato dalla sua avarizia ossessiva. Invecchiato e imbruttito da strati di trucco, le braghe da clown, la giubba sgualcita, i capelli bisunti e l'occhio a palla, il volto contratto dalle smorfie e ammaccato dalle preoccupazioni, Vilar fa riemergere il côté buffonesco di Harpagon. Il suo Avaro è un vecchiccio malconco e astioso, cattivo e beffardo, toccante e irresistibile.

Messi in ombra dall'interpretazione di Vilar gli Harpagon coevi di Jean Meyer al Théâtre du Palais Royal, di Georges Chamarat alla Comédie Française e di Duphilo al Théâtre de l'Atelier, sarà Michel Aumont, nel 1972, a rinnovare ancora una volta il personaggio, rompendo con lo schema del vecchio ripugnante e malandato. Il suo è un Avaro nel pieno delle forze, vigoroso per l'età e la posizione sociale. Un padre-padrone fanatico abitato da passioni malsane del quale Aumont sottolinea la dimensione tragica. Bisogna infine ricordare, in ordine di tempo, l'Harpagon di Michel Bouquet e, soprattutto, quello di Michel Serrault, nell'86 (regia di Planchon): un essere umano complesso e contraddittorio, buffone e dolente, insopportabile e toccante negli smarrimenti infantili in cui si stempera l'astuzia, nella follia senile cui approda la violenza. □



tezzata Mommina, da buona genovese, si mostra molto preoccupata per la mancanza di "ben de fortuna" dell'amato. Nella seconda metà dell'Ottocento, benché il testo molieriano preferito dalle compagnie capocomiche sia *Tartufo*, attorno al 1860 tre compagnie - Bosio, Gattinelli e Pieri - rappresentano con successo *L'Avaro*. Un posto a sé merita l'interpretazione che ne diede nel 1893 Ermete Novelli. Grande "promiscuo", maestro nel gioco dei contrasti, straordinario soprattutto nelle parti dove drammatico e comico si fondono, l'attore non manca di inserire nel suo vastissimo repertorio, pur non facendone un cavallo di battaglia, anche la potente maschera tragicomica di Arpagone. Dopo un lungo periodo di eclissi - si trova soltanto notizia nel 1923 di un *Avaro* con protagonista Ernesto Ferrero - per ritrovare la commedia molieriana sulle nostre scene dobbiamo arrivare al dopoguerra, precisamente al 1950. Quasi contemporaneamente due attori di calibro come Antonio Gandusio e Memo Benassi indossano i panni di Arpagone, il primo al Teatro Ateneo di Roma, con regia di Luciano Salce, il secondo, al Teatro La Soffitta di Bologna, diretto da Sandro Bolchi. Se Gandusio, 77 anni (morirà l'anno seguente) con la sua voce di falsetto, il suo gesticolare un po' marionettistico, preme maggiormente sul pedale del comico, con Benassi sale in palcoscenico il primo *Avaro* moderno: «Benassi ci ha presentato non un avaro ma l'avarizia: e ce l'ha mostrata qual è: una travolgente passione mostruosa e grottesca» scrisse allora il critico Giulio Trevisani. Quattro anni dopo, al Teatro delle Arti di Roma nella regia di Fersen, Sergio Tofano, col suo umorismo sottile, la sua drammaticità trattenuta, antieffettistica che talvolta sfuma in un lieve patetismo, dona al grande carattere molieriano tratti stilizzati.

Irresistibile Peppino

Di irresistibile comicità e di immediata comunicazione col pubblico, tutto giocato sui lazzi scoppiettanti del vecchio teatro napoletano, è, nel 1963, *L'Avaro* all'italia-



na di Peppino De Filippo. Nel 1972, unica eccezione in uno spettacolo poco felice di Orazio Costa, è l'ottima prova di Ernesto Calindri che disegna un Arpagone aspro e sordido, roso di dentro dalla sua cupa avidità. Merita un ricordo - se non altro perché ispirò a Testori una delle sue divagazioni lombarde - *El pioeuoc*, traduzione in dialetto comasco della commedia molieriana che Basilio Luoni, regista e pittore, mette in scena nel 1977 nella scenografia naturale di un nascosto giardino milanese di via Lanzzone.

Istrionico, visionario è invece *L'Avaro* ripensato da Mario Scaccia che, nel 1978 al Teatro Tenda di Roma, immagina una recita di piazza del testo molieriano da parte di una compagnia di comici e, sulle note sbrigliate di Carpi, vi inserisce canti e pantomime. E poi ecco, nel 1982, in uno spettacolo di Patroni Griffi, e scene di Pier Luigi Pizzi, l'interpretazione di Paolo Stoppa che, raggiunta al pari dei grandi della scena l'essenzialità dei propri modi

espressivi, sceglie una recitazione allusiva, dimessa, quotidiana e fa di Arpagone un piccolo vecchio livido e sospettoso ma anche spaurito con ombre di opaca malinconia negli occhi. Bene in carne e un po' clownesco è invece *L'Avaro* di Mario Carotenuto, che nel 1987 Roberto Lerici riscrive appositamente per lui.

Le battute di Tognazzi

Polemiche, piccoli scandali, pollice verso di quasi tutta la critica ma incassi sostanziosi al botteghino provoca un anno dopo lo spettacolo con al centro Ugo Tognazzi. Ne è regista Missiroli (ma la firma, per contrasti con l'attore, viene poi ritirata), per l'occasione anche traduttore e autore delle scene. Un Arpagone "piccolo borghese", lo definisce la critica, privo di bagliori luciferini, di meschinità, senza ombre maniacali, così scopertamente comico e simpatico da sfociare in un personaggio da *pochade*. E, soprattutto, incline alle battute facili, talvolta legate all'attualità, come quel «Dov'è Nicolazzi?» (allusione all'allora deputato socialdemocratico), esclamato in platea durante la scena finale della ricerca della cassetta rubata, e che, in tempi ancora lontani da "mani pulite", portò Tognazzi e il deputato davanti al pretore. Di ben altro spessore è, infine, l'interpretazione di Giulio Bosetti che, in uno spettacolo diretto da De Bosio nel 1991 e traduzione di Patrizia Valduga, investe il personaggio di Arpagone di una luce verde bile, e, facendone affiorare il fondo nero, ne fa oltre che un uomo velenoso, vanesio ed egoista, anche la vittima impotente di una nevrosi che lo condanna alla solitudine. □

SCAPINO DI CRIVELLI: INFEDELTÀ "FEDELISSIMA"

SCAPINO!, da *Les fourberies de Scapin* di Molière. Traduzione e adattamento di Luigi Lunari (disinvoltura e qualche eccesso). Regia di Filippo Crivelli (da lui stesso qualificata come «fedelissima infedeltà»). Scene di Emanuele Luzzati (sempre delizioso: bianco e nero di edifici e strisce di mare blu). Costumi di Santuzza Cah (allegremente mescolati). Musiche di Bruno Colo (geniali e matte). Con Bob Marchese (pensosa, amara comicità), Fiorenza Brogi (serva libera, gagliarda e grottesca), Marco Zannoni (ameno), Silvia Nati (vivace impertinza), Luca Ocelli, Simona Moro, Roberto Scappin, Mattia Mariani, Esther Ruggiero (buffi e gioiosi). Prod. Gruppo della Rocca, Torino.

Rapidità nell'intreccio di scene, gaiezza travolgente dei personaggi, schiette vibrazioni comiche: questo si doveva prefiggere Molière nelle sue farse, quasi tutte perdute, per assecondare il gusto del pubblico. Probabilmente lo stesso scopo deve avere perseguito con questa commedia burlesca anche il Gruppo della Rocca che nel passato ha profuso il suo impegno su



UN FEYDEAU IN SALSA NAPOLETANA CON DALIA FREDIANI E FORMICA

UGO RONFANI

LA DAMA DI CHEZ MAXIM (1899), di Georges Feydeau. Regia (brio ed eleganza) di Livio Galassi. Scene e costumi (stilizzazioni Belle Epoque) di Renato Lori e Mariano Tufano. Musiche (rielaborazioni d'epoca) di Antonio Iglio. Con Dalia Frediani, Daniele Formica, Gastone Pescucci, Mariangela Colonna, Francesco Procopio (brillanti, affiatati protagonisti) e (vivaci caratterizzazioni) Letizia Netti, Enzo Romano, Michele Danubio, Maria Donnarumma, Rosangela Nardiello, Linda Landolfi, Marisa Carluccio, Toni Allotta, Armando Carino, Luigi Iacuzio. Prod. Consorzio 90. Al Bellini di Napoli.

La riedizione di questo classico del ridere della Belle Epoque valeva la trasferta a Napoli. Per constatare, anzitutto, se Feydeau è sempre il grande architetto della comicità nel teatro anche in questo mondo telematico e virtuale in cui oggi viviamo: e fin qui la conferma poteva essere scontata. C'era poi da considerare l'operazione registica di Galassi: combinare il vaudeville sur Seine e la sceneggiata ai piedi del Vesuvio, cosa che aveva già tentato lo stesso Scarpetta con *'A Nanassa*, versione partenopea delle avventure d'alcova della Môme Crevette (e stavolta è stato Tato Russo, ci risulta, a mettere un po' di spezie napoletane nella farsa parigina). Infine c'era il piacere di vedere nel ruolo Dalia Frediani (nella foto sotto con Daniele Formica), con la guépière della ballerina di chez Maxim finita nella casa, anzi nel letto del dottor Petyton, distinto borghese della Troisième République. L'eccellente Dalia si è dedicata alla Belle Epoque come una sacerdotessa al tempio di Vesta (*'A Nanassa*, *Ninì Tirabusciò*, *Dove sta Zazà*; ma non dimentichiamo che ha anche recitato Plauto e Viviani); e stavolta ha al suo fianco un partner, Daniele Formica, che come attor comico - dicono qui a Napoli - ha una marcia in più, perché è capace di stilizzazioni misurate ed eleganti.

Dalia Frediani si muove nella farsa ormai leggendaria di Feydeau con la spontaneità di una scugnizza napoletana ma, anche, con la classe plebea di una demi-mondaine della Parigi di Toulouse Lautrec. La disinvoltura con cui irrompe in scena, colleziona gaffes e conquiste, porta scompiglio nell'incognito menage dei Petyton, seduce il generale citrullo della Legione, mette a soqquadro tutta una sottoprefettura della vieille France e asseconda l'apprendistato amoroso di un Gianburrasca, ne fa una inesauroibile menseuse-du-jeu. Il tutto all'insegna di uno scambio di ruoli, fonte di inesauribili equivoci, perché le circostanze vogliono che la Môme Crevette debba fingersi, al risveglio, la moglie del medico libertino mentre questa, nel rivendicare la propria identità, passa per una povera morta, anche perché la Môme, sorpresa fra le lenzuola del marito, si fa passare per l'Arcangelo Gabriele (con paralume a mò di aureola) e la spedisce in place de la Concorde per rivivere il mistero dell'immacolata concezione con un flic.

Non è proprio il caso, tant'è nota, di raccontare la folle commedia degli equivoci costruita da Feydeau, che il regista Galassi corregge nel finale, ingentilendola, perché la ballerina non sposa più il vecchio generale, ma torna libera come una farfalla a svolazzare chez Maxim. Regista e interprete han-

no avuto cura di fare della Môme Crevette una creatura protetta da una sua "innocenza", anche quando è sfrontata e sboccata come da copione. Ha l'amoralità naturale e disinvolta delle garçes di Montmartre, che Zola condannava a morti crudeli come la povera Nanà, mentre Feydeau preferisce annegarle in fiumi di champagne. Ha addirittura un cuore, questa Môme Crevette: pronta a rinunciare al castello del generale in Turenna pur di riconquistarsi il bel tenentino Corignon, ch'era destinato alla nipote scemotta del militare. E così, grazie al limpido recitare della Frediani, la Môme Crevette occupa tutta la scena con solare naturalezza, con l'allegria comicità con cui si lascia andare alle scostumatezze di Paris-la-nuit in mezzo alle provinciali estasi della festa di fidanzamento.

Asseconda bene Dalia Frediani, senza mai forzare la nota, Daniele Formica, con la sua comicità in filigrana, adultero più sventato che gaglioffo, inventore di una bizzarra poltrona per le anestesie che sprofonda nei sogni i personaggi. Il suo dottor Petyton risulta insomma simpatico: tanto più che è afflitto da una moglie petulante e bigotta che la brava Mariangela Colonna, vivace e applaudita, ritaglia da una caricatura di Daumier. Miscelando a sua volta Feydeau e Scarpetta, il Pescucci fa del suo generale una caratterizzazione così ridicola che lo spettatore si sente convertito al pacifismo. Il Procopio è con stolidità disponibilità l'amico di famiglia Mongicourt; e anche tutti gli altri concorrono ad animare il Pantheon della stupidità umana di cui Feydeau aveva la chiave. □

IL BUONSENSO DI CANDIDA FRA MARITO E SPASIMANTE

CANDIDA (1895), di G. B. Shaw. Regia (sui registri brillante e grottesco) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (Old England di maniera) di Alberto Verso. Con Marina Malfatti (femminilità e femminismo assennato), Mino Bellei (convincente) e un cast con caratterizzazioni spinte all'eccesso: Armando Bandini, Enrico Dusio, Stefania Graziosi, Renato Giordano. Prod. Emmevu e Carcano.

Reciti Pirandello o Goldoni, Marina Malfatti è un'attrice in cerca di personaggi fieri e determinati, pronti a fronteggiare le situazioni più ardue per una donna con un ardimento muliebre che attinge ad una vocazione femminista di razionale assennatezza. L'incontro con *Candida* di Shaw - con la moglie del pastore anglicano Morell, egocentrico predicatore progressista, maldestramente amata dal giovane aspirante poeta Marchbanks; e che alla fine opta per il più debole, ossia per il marito per cui essa è tutto, sposa, madre e sorella - era dunque inscritta nel repertorio di questa attrice, che vuole ruoli in cui la donna primeggi con il cuore e la ragione.

L'aspettavamo nella grande scena finale, quando Candida, invitata a decidersi fra il marito apparentemente sicuro di sé e il giovane spasimante apparentemente smarrito, sceglie il primo: non perché sia - come ritengono i primi critici d'Oltremarica - una donna poco rispettabile, opportunista, ma perché sa leggere, con femminile sagacia, nel profondo delle anime dei due uomini. Lascia dunque la casa del ri-

ben altri fronti (compreso dei levigati Molière). Così, per volontà di un Crivelli giocherellone, il glorioso Gruppo nella vivacissima e vertiginosa farsa ha convogliato di tutto: non solo i lazzi - pur legittimi - ma ribaltamenti sessuali dei personaggi (Silvestro diventa una petulante Silvestra); musiche composte con ritmi che saltellano dal tango al valzer, dalla beguine alle marce; intermezzi cantati e accenni ammucanti all'attualità nostrana e al suo lessico. Ne è uscita una giocosa bizzarria che è piaciuta al pubblico, ma ha deluso qualche spettatore. «È come bere un vinello frizzante e giovane» ha detto uno spettatore che si divertiva. Ma questo giudizio non è così condivisibile. È vero che il teatro deve intrattenere e loro lo hanno fatto con un'energia e un impegno degni di lode. Ma l'impressione è che i creatori di questo spettacolo in musica abbiano seguito più che le tracce delle commedie di un tempo la dittatura televisiva d'oggi, che impone effetti facili e strappa applausi ravvicinati. Espressioni come «cosa te ne frega», «forze dell'ordine», «incazzarsi come formiche», «io speriamo che me la cavo», parole come «inciucio» e divagazioni sui «pentiti», approdano a risultati che possono lasciare freddini.

Quanto a Scapino, scanzonato e spiritoso costruttore di griglie di fandonie, improvvisatore di quelle «soluzioni geniali» che insieme a fortunate coincidenze tengono avvinti gli innamorati e a bada le busse dei padroni, non corrisponde al monello saettante che ci piace immaginare. Il bravo Bob Marchese, con quella sua maschera espressiva un po' dolente, appesantisce il personaggio e lo rende poco credibile. Ma è tutto lo spettacolo (nella foto in basso della pagina a fianco) che non è messo a fuoco. Sarà il testo mimetizzato con i nostri tempi, la mancanza dell'armonia dei versi in rime, o il canto non sempre gradevole, o sarà anche il fatto che la storia (almeno nella prima parte) stenta a farsi strada e i personaggi ad apparire netti fra gli zumpappà, gli echi rossiniani, mozzartiani o moniovadiani: fatto sta che qualche disappunto si diffonde facilmente. Pochi ritocchi, meno frenesia e più garbo potrebbero amalgamare il pot pourri e portare nel clima concitato della farsa la linearità, anche psicologica, che non si è avvertita al primo incontro. *Mirella Cavaglia*





vale Morell il giovane Marchbanks, con il suo dolore di cui, ormai adulto, potrà guarire, e con i suoi fantasmi poetici («Fuori di qui, solo, nella notte!»); e Candida torna al ruolo che Shaw – ribaltando in questa «commedia gradevole» da lui definita a *mystery*, un mistero antico di stampo pre-Raffaellita, una sua apparente misoginia – le attribuisce: di «angelo del focolare» senza grilli per la testa, a conti fatti la moglie ideale di un prete che sta dalla parte del socialismo fabiano.

In questa apoteosi della «ragion critica» femminile che sta a mezzo fra gli accomodamenti della società vittoriana e le sventatezze romantiche di una donna che riceve l'omaggio di un giovane spasimante, Marina Malfatti (nella foto sotto con Enrico Dusio, a sinistra, e Mino Bellei) dà – come c'era da aspettarsi – il meglio della sua interpretazione, che per il resto deve destreggiarsi, come da copione e come da regia, fra «candori» non del tutto credibili, comportamenti civettuoli e algide moralità. Gli applausi del pubblico, alla fine, vanno dunque non solo ad un *happy end* quanto mai rassicurante (perché obbedisce alle regole del *coup de théâtre*, scongiura una crisi coniugale e afferma, evviva, il principio del libero arbitrio di una figlia d'Eva), ma al nitore con cui, facendo la giusta parte fra sentimento e ragione, la Malfatti recita la sua scena.

Occorre aggiungere che Bellei, dando corposa, comunicativa, sanguigna evidenza alla figura del reverendo Morell, al limite di una interpretazione caratteriale ma sempre con umana credibilità, si pone su un piano efficacemente complementare rispetto alla figura di Candida. Non siamo invece riusciti a capire – e ce ne duole – perché il giovane, aitante, generoso Dusio sia stato mandato allo sbaraglio (non trovo altra espressione) chiedendogli di fare del poeta innamorato una eccessiva, esagitata, frenetica, saltabecante caricatura che schizza qua e là sulla scena, s'inginocchia davanti a tutti proclamando la propria infelicità, si muove in mezzo alla congiura dei sentimenti come un elefante fra i cristalli. L'amore giovane è intemperante, eccessivo, ma non può essere credibile se si manifesta con eccessi farseschi.

Lo stesso discorso sento di dover fare per i personaggi di contorno, che sembrano usciti da una commedia di Feydeau: il pur bravo Baldini, con le sue sgrammaticature cockney non sempre esilaranti nella nostra lingua, è il padre di Candida con burlesca incontinenza; Stefania Graziosi, figlia d'arte altre volte ammirata, strilla troppo nella parte della segretaria Proserpina; il Giordano è a sua volta un viceparroco svolazzante nella farsa. Qual è, in tutto questo, la parte avuta da un regista come Squarzina, e quella di Gianni Felzi, che

firma in locandina come regista collaboratore? Non posso saperlo; so invece che è necessario che Candida, per essere vera, si muova in mezzo a persone, non fra marionette. Ugo Ronfani

ZANETTI E LATTUADA ADULTERIO PER PROCURA

USCIRÒ DALLA TUA VITA IN TAXI, di K. Waterhouse e W. Hall. Trad. (disinvolta) di E. Luttman. Regia (giovanilmente esuberante) di Patrick Rossi Gastaldi. Scena (tre luoghi in uno) di Nicola Rubertelli. Con (vivacissimo cast) Giancarlo Zanetti, Laura Lattuada, Mauro Marino, Isabel Russinova.

Vista al San Babila di Milano una commedia programmata tredici anni orsono con Palmer, la Masiero, il Bianchi e la Mercatali e ch'era stata interpretata anche da Tiersi e dalla Lojodice. Successo londinese degli anni Ottanta, equivalente anglosassone del Boulevard alla francese, trasposizione in un linguaggio minimalista, come oggi si usa dire, dei farseschi equivoci con cui sur Seine, da Feydeau a Guitry, sono state imbastite per un secolo storie di adulteri ma, soprattutto, abilmente modellata sui calchi della commedia brillante alla Simon o alla Coward *Uscirò dalla tua vita in taxi* è sicuramente rappresentativa di quel teatro di evasione, o «digestivo», che l'intrattenimento televisivo sta rilanciando anche sulla scena.

David (Giancarlo Zanetti) è un marito zuzzurellone le cui infedeltà, forse più nevroticamente intenzionali che reali, suggeriscono alla stizzita sposina Sara (Laura Lattuada) di vendicarsi con un adulterio non consumato, più precisamente per procura. All'insaputa di David presta l'appartamento e il suo nome a un'amica single, Valeria (Isabel Russinova): sarà un nome d'arte? che intrattiene una relazione con Stuart, pacioccone estroverso infelicemente sposato.

Allineate in tal modo, sulla scacchiera della vecchia farsa, queste quattro pedine, potete immaginare gli equivoci, i quiproquo, le liti e le riconciliazioni, le quotidiane ipocrisie e le piccole inquietudini di cui è intessuta la commediola, che il regista Rossi Gastaldi conduce «à la diable». Potete immaginare, dicevo, ma resterete pur sempre al di sotto delle sorprese che i due autori sciorinano fra il living di Sara, l'ascensore sostitutivo delle porte di Feydeau, una cabina telefonica e un pub dove i quattro vanno a meditare sui loro guai.

Al ritmo veloce della regia corrisponde una recitazione «sovraccarica» di effetti tipici del genere. A cominciare dallo Zanetti, che dà prova di un mestiere debordante nel costruire il personaggio di David. Radiosa e cinguettante, l'eclettica Laura Lattuada (tomata al teatro dove ha mosso i primi passi prima di passare al cinema e alla tivù) si dà da fare per tenere il passo del partner. Mauro Marino è uno Stuard di solida comicità, in ciò aiutato da un fisico non proprio efebico; e la lungilinea, elegante, spigliata Russinova fa la ragazza prestanome con apprezzabile eleganza. I.C.

LA RIDICOLA INFELICITÀ DI BECKETT A PARMA

NIENTE È PIÙ BUFFO DELL'INFELICITÀ, cinque atti unici di Samuel Beckett. Regia di Franco Però. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Claudio Coloretto. Con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina Catellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Giancarlo Ilari, Tania Rocchetta. Prod. Stabile di Parma.

Franco Però ha realizzato *Niente è più buffo dell'infelicità* a partire da un precedente e assai più vasto allestimento scenico, *Da un'opera abbandonata*, che comprendeva inizialmente nove (e poi otto) testi del grandissimo, dolente Samuel Beckett, tra soliloqui infelicissimi, triste umorismo, voragine di nulla dove continuare a precipitare, tra risate grottesche e accenti lirici. Una sintesi della vita, tra vani gesti, solo per attraversare la scena, l'esistenza, spinti da un pungolo esterno, senza possibilità di scelta: in *Atto senza parole II*, A e R usciranno a turno dai loro sacchi per avanzare di pochi metri ogni volta. Uno diverso dall'altro, nel vestirsi, nell'agire, più goffo e impacciato il primo, più preciso e determinato il secondo. Routine senza drammi. In un eterno presente senza scopo. Uno scorrere vuoto privo di senso: nell'impossibilità di poter finire. Pochi minuti per *Va e vieni*, un limpido esempio di «dramaticule», con tre amiche, Flo, Vi e Ru che si incontrano dopo tanto tempo: toni caldi della memoria, della simpatia e del pettegolezzo. A turno una di loro si allontana e le altre due commentano qualcosa di terribile che riguarda l'assente. Ogni volta l'insieme si ricompone – e alla fine le mani si intrecceranno in quel legame solidale «come i vecchi tempi» (parole care anche a Winnie in *Giorni felici*). Una voce esterna per *Cosa Dove*. Ordini teatrali. Azioni che vanno ripetute. Uomini in grigio, tutti simili, con cappello. Anonimi. Tra comicità e tragedia. «Il tempo passa». Il presente è sempre uguale. Primavera o inverno. «Trovi un senso chi può. Spengo»: le ultime parole di *Cosa Dove*, ultimo testo di Beckett. Di folgorante commozione. Per *Commedia* una luce mobile fa nascere la parola di D1, U e D2 (due donne e un uomo), permettendo di cogliere un leggero intreccio di gelosie e tradimenti, tutti immobilizzati (condannati?) in quel ricordare/ripetere.

Anche qui senza mai poter finire. Al massimo, nel riprendere il dialogo, si possono concedere solo piccole varianti. Perché in fondo è ancora tutto teatro: «Ma mi ascolti...? C'è qualcuno che mi guarda...?» O sono le ansie della vita? Eventi brevi. Che vivono comunque sempre nell'eco delle opere maggiori, *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Giorni felici*. Nell'ultima parte di *Niente è più buffo dell'infelicità* si avvertono, in *Frammento di teatro II*, sfumature, ambiguità più dense, sempre però nel segno dell'assurdo che può anche indurre al riso. Sia pure al confine con la morte. Deve proprio uccidersi quell'uomo che è in piedi, di spalle, al centro della scena, sotto un cielo stellato? Due uomini sono stati invitati lì esattamente a quello scopo: come esperti per fare indagini e scoprire se l'unica soluzione sia davvero la morte. Ma chi giudica non sente di poter essere il giudicato? Come mai B, Morvan, il più sbrigativo dei due, pare anche il più nevrotico, angosciato? E cosa stupisce tanto A, Bertrand, nell'avvicinarsi al viso del «cliente»? Il fazzoletto deve asciugare una lacrima? Un segno di debolezza... di paura... o di speranza? Valeria Ottolenghi



OVADIA È KAFKA

L'EDUCAZIONE YIDDISH DEL GIOVANE FRANZ



IL CASO KAFKA, di Roberto Andò e Moni Ovadia. Regia (rigorosa) di Roberto Andò. Scene e costumi (suggerimenti kantoriane) di Gianni Carluccio. Musiche (tradizione yiddish-klezmer) elaborate da Alfredo Lacosegliaz e Carlo Boccadoro. Luci di A.J. Weissbard. Con Moni Ovadia, Lee Colbert, Olek Mincer, Alexander Vella, Ivo Bucciarelli e la Theater Orchestra (eccezionale). Prod. Crt Artificio di Milano e Teatro Biondo-Stabile di Palermo.

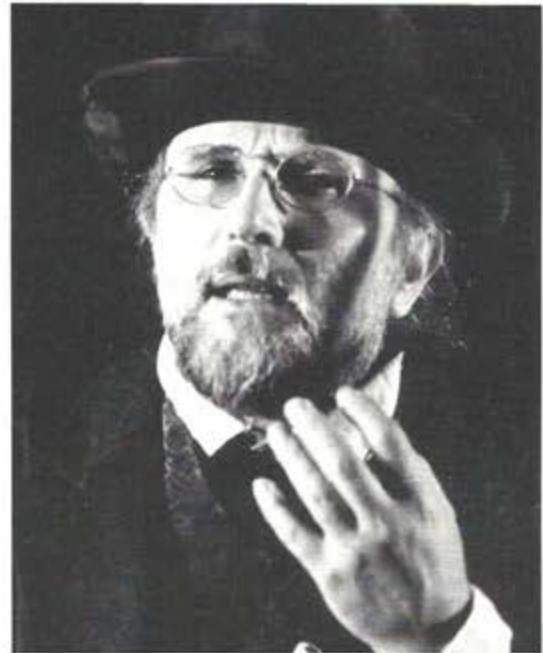
Kafka sembra essere il *trait d'union* tra gli incubi del nostro passato prossimo e le inquietudini venture del nuovo millennio. Il senso di inadeguatezza verso il mondo in cui si vive e l'angoscia di essere prigionieri di impercettibili ingranaggi che paralizzano l'esistenza sono malesseri ormai comunemente riconosciuti nella società occidentale. All'acuta intelligenza di Moni Ovadia non poteva quindi sfuggire il "caso Kafka", che diviene perno e titolo del nuovo spettacolo scritto insieme a Roberto Andò, che ne firma anche la regia. L'autore praghese viene colto in quella dimensione intima e giovanile in cui si annidavano i tormenti di un'identità divisa tra l'ebraismo freddo e occidentale imposto dalle severe aspirazioni borghesi del padre e il recupero della cultura giudaica orientale sanguigna, "sporca" e liberatoria come la sua lingua-scrigno, l'yiddish. È un bambino infatti - il bravissimo Alexander Vella, che recita e canta con dolcissima serietà, intenso e pacato come un piccolo rabbino - a interpretare un Franz spaurito ma curioso alla scoperta di un mondo che pare ormai popolato solo di ricordi e di fantasmi. Compreso quello di Kantor che aleggia benigno su una scena delimitata da porte che si aprono sul nulla, abitata da decine di scarpe abbandonate e bicchieri pieni e vuoti: un vecchio Café deserto in cui la coscienza storica a posteriori



ci fa capire che è già passato il vento gelido della Shoah. Lì, al Café Savoy di Praga, si esibiva, su un palchetto sgangherato dal sipario rattoppato di stracci rossi, l'attore Jizchak Löwy specializzato in drammoni yiddish un po' kitsch ma di grande impatto sull'indisciplinato e passionale pubblico di ebrei orientali. Kafka incontra l'attore nel 1911, all'età di ventotto anni: è una folgorazione. Löwy è la metà oscura di Franz, è l'amico che lo guiderà nel lungo viaggio verso Amshel, suo secondo nome e nome di suo nonno, simbolo di una cultura rimossa alla quale vuole idealmente ricongiungersi.

Da questo pretesto drammaturgico prende corpo lo spettacolo che poi si snoda nei vicoli mentali del complesso rapporto di Franz col padre, nel vagabondare nella Storia di un popolo che «come l'oliva, rende meglio quando è schiacciato», nelle storielle yiddish che trasformano l'orrore in riso, nel conflitto privato ma anche storico tra la lingua tedesca e l'yiddish. E in yiddish sono le parole che si fondono nelle splendide musiche klezmer suonate con magistrale affiatamento dalla TheaterOrchestra, da molto tempo straordinario elemento fondante degli spettacoli di Ovadia.

Viene da chiedersi cosa sarebbe lui senza di loro e viceversa. Infatti, se è possibile esprimere una perplessità su uno spettacolo, che riesce comunque a incantare il cuore e la mente, questa riguarda lo spessore della sua drammaturgia. Rispetto a precedenti allestimenti che poggiavano su testi appartenenti alla tradizione seppur riadattati, penso a *Golem* e a *Dybbuk*, questo mi sembra avere una consistenza meno densa e lo si nota soprattutto, nella seconda parte quando, diminuito quantitativamente l'apporto musicale, il ritmo si impantana in una verbosità "stonata" e nel vertiginoso gioco intellettuale del travestimento stratificato Kafka-Löwy-Ovadia.



Gli attori sono bravi, a partire dal fedele Olek Mincer fino all'anziano Ivo Bucciarelli, al giovane Vella e alla cantante Lee Colbert. Ovadia, come un direttore d'orchestra-guru, officia con il suo consueto carisma il compiersi rituale della messinscena. Ma come attore "puro" non convince completamente: è semmai un aedo, un ironico e coltissimo cantastorie, un interprete struggente delle melopee yiddish. Perché non prende sulle sue poderose spalle il gravoso compito di farci conoscere la letteratura teatrale ebraica, filtrandola con l'intelligenza sottile e il pathos stregante che gli sono propri, come già aveva fatto, benissimo, in passato? *Claudia Cannella*

In questa pagina, in senso orario, i genitori di Kafka, Hermann e Julie; Moni Ovadia; una fotografia della laurea di Franz (1906); l'attore yiddish Jizchak Löwy.





CON CECCHI NELLA SINISTRA SERRA DELL'UMANITÀ PAZZA DI PINTER

LA SERRA (1958) di Harold Pinter. Regia e interpretazione (eccellenti) di Carlo Cecchi, anche traduttore con Alessandra Serra. Scena (Pop Art) e costumi di Titina Maselli. Suono (molto efficace) di Hubert Westkemper. Con Maurizio Donadoni, Raffaella Azim, Lorenzo Loris, Valerio Binasco, Giorgio Lanza, Massimiliano Mecca. Prod. Stabili di Torino e di Firenze.

A Carlo Cecchi si addice il teatro di Pinter. I cui testi, si sa, soffrono ad essere racchiusi in schemi ed abbisognano di invenzioni interpretative. Ora Cecchi (nella foto sotto con, sullo sfondo, Maurizio Donadoni), attore imprevedibile, con i suoi estri applicati a trasformare i ruoli, è l'attore ideale per dare umana credibilità alle figure pinteriane. Dura da diciassette anni, non a caso e con esiti felici le frequentazioni del repertorio pinteriano da parte dell'attore toscano, anche come regista: da *Il compleanno* nell'80 a *Il ritorno a casa* e *Una specie di Alaska*, passando attraverso *Il calapranzi* e *L'amante*, affidati ad altri interpreti. Adesso *La serra* conferma quanto si diceva: che Cecchi sa "tradurre" meglio di altri nella nostra lingua teatrale, previa intelligente decodificazione, la drammaturgia pinteriana dell'ambiguità esistenziale, delle terribili verità nascoste dietro le apparenze, di un humour che rispecchia quotidiani disastri. È insomma, questa pronuncia italiana (anzi velatamente toscano-napolitana) del teatro di Pinter come un valore aggiunto, che ha un suo calore mediterraneo. Arriverei a dire che proprio grazie all'allestimento di Cecchi questo lavoro - scritto in una prima versione nel già lontano '58, messo da parte per sfiducia sulla sua rappresentabilità, poi riveduto e corretto e allestito a Londra nell'80 e nel '94, con l'autore come protagonista - supera i limiti della metafora teatrale per diventare autentico spettacolo. La comicità "nera" di Cecchi, che poggia sul gioco di minute improvvisazioni (come in *Finale di partita*) dà spessore scenico al discorso "politico" che Pinter, per sua dichiarazione esplicita, ha voluto affrontare descrivendo l'assurdo Natale dei ricoverati in una clinica psichiatrica sepolta dalla neve, e dei loro custodi. Che sono, in una logica orwelliana, i veri pazzi, i rappresentanti di un ordine di morte di uno Stato-carcere.

Metafora - si diceva - fin troppo esplicita: ma Cecchi, nel ruolo del lunatico, inetto, sadico dottor Roote, direttore della clinica, che sottopone i ricoverati ad elettroshock, li uccide ed ingravida le pazienti, riesce a darci un ritratto straordinariamente vivo, di nera comicità che fa pensare a tratti all'Ubu Re di Jarry, con in meno le eccentricità patafisiche e in più lo sguardo indagatore, sarcastico, di un Buñuel (amatissimo da Pinter).

Nella clinica, anzi nel "vivaio" dove Roote pretende di instaurare non si sa quale suo ordine kafkiano, affinché i pazienti - dice nel suo discorso natalizio - «ritrovino la fiducia, fiducia in se stessi, fiducia negli altri, fiducia nel... nel... nel mondo», la paura, il sospetto e la violenza sono gli anelli di una catena che lega insieme i ricoverati, il personale "subalterno", i quadri dirigenti. Ma scoppia, imprevedibile, una rivolta; i ricoverati distruggono la clinica e massacrano tutto il personale "direttivo", compreso Roote, risparmiando soltanto i sottoposti. Nell'originale la rivolta è mimata da grigi fantasmi "semi visti, semi uditi"; nell'allestimento di Cecchi i ricoverati sono da immaginare dietro le porte delle celle, rappresentate in visione prospettica sopra l'ufficio di Roote, e la sommossa è resa con una sequenza sonora efficacissima di urla e strepiti, vetri rotti, arredi infranti. Dopo di che il vice di Roote (bellissima prova di Maurizio Donadoni, tutta patibolare compostezza) è pronto a prendere il posto del capo caduto nella sommossa, ch'egli ha segretamente fomentato. Unica donna del cast, Raffaella Azim è l'assistente-amante di Roote, e si disimpegna portando con alterigia il suo titolo di "regina del male". Lorenzo Loris, Valerio Binasco, Giorgio Lanza e Massimiliano Mecca sono, con bravura, gli altri personaggi. I.C.

UN'INSOLITA GHIONE NELLO ZOO DI WILLIAMS

LO ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Regia (pianamente scorrevole) di Alvaro Piccardi. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Con Ileana Ghione (assai misurata) e con Marina Lorenzi, Thomas Trabacchi e Mino Nanni (tutti bene in parte). Prod. Teatro Ghione, Roma.

La scena, evocativamente spoglia, disegnata da Lorenzo Ghiglia per questo *Zoo di vetro* diretto da Alvaro Piccardi, sembra impregnata del sapore rancido di una vita asfittica e senza luce, tallonata dappresso dal respiro corto della grande depressione. E al tempo stesso, nelle sue grigie penombre, riflette quella luce fioca di un dramma della memoria, citata dal figlio nel suo tornare ai luoghi del passato, come un'autentica chiave di lettura che pianamente dipana la narrazione, insinuandosi, sul filo di una disincantata malinconia, nell'umanissimo tessuto psicologico del testo. Al centro di esso, come un grumo contorto di possessività asfissiante e di ansioso egoismo, la figura di Amanda Wingfield, già da tempo abbandonata dal marito ed ora caparbiamente tesa a inseguire una speranza di futuro benessere gettata come un indistruttibile cordone ombelicale sull'avvenire dei suoi stessi figli. Sui quali in realtà la donna infierisce con sventata ottusità, immobilizzando l'uno, proteso verso orizzonti vasti di poeta, nella responsabilità di provvedere al sostentamento della famiglia e schiacciando l'altra, timidissima e schiva a causa della sua gamba zoppa, con la speranza di improbabili matrimoni e coi racconti di una giovinezza esaltata nel ricordo. Nei panni di Amanda un'insolita Ileana Ghione, che con misurata esattezza, ma anche con un certo distacco, restituisce del personaggio i tratti drammatici e grotteschi. E convincenti accanto a lei, Thomas Trabacchi e Mino Nanni, che sono rispettivamente il figlio e il signore in visita, e Marina Lorenzi, che della figlia va delineando la chiusa rassegnazione, umiliata e fragile come gli animalletti del suo piccolo zoo di vetro. Mentre nella diffusa malinconia dell'allestimento la verità umana del dramma si fa specchio struggente e un po' sfocato di una ineludibile lontananza di modelli sociali, segnati oggi da più chiare consapevolezza e perciò stesso in grado, forse, di più aperte e aggressive capacità di scuotersi di dosso il giogo del destino. Antonella Melilli

UN NUOVO BORKMAN: TRAGICOMICA LETTURA

JOHN GABRIEL BORKMAN, di Henrik Ibsen. Traduzione di Claudio Magris. Regia (onesta) di Mario Maranzana. Scene e costumi (efficaci) di Lorenzo Ghiglia. Con (allucinata umanità) Ileana Ghione, Mario Maranzana, Milena Vukotic, Mico Cundari, Mino Nanni, Flaminia Fegarotti, Giulia Mombelli e Margherita Patti. Prod. Compagnia del Teatro Ghione, Roma.

A cento anni di distanza dal suo apparire (prima edizione a Copenaghen nel 1896, prima rappresentazione l'anno dopo a Helsingfors) torna sulle nostre scene il *Borkman* di Ibsen. Ed è quella del "Ghione", una delle sue non frequenti apparizioni sui palcoscenici italiani, da dove mancava da una decina d'anni. Le ultime proposte sono infatti di Perlini (1981) e Castri (1988), mentre nel 1982 Ronconi ha curato una versione televisiva. Andando a ritroso, il più recente *Borkman* prodotto in Italia è quello del 1941 con Benassi. Dunque l'edizione a cura di Mario Maranzana acquista un valore anche "storico", come riscoperta di un classico poco battuto. Ma i suoi pregi non si fermano solo a questo. Maranzana scava nel testo e, con onestà che aiuta a non travalicare la pagina ibseniana, trova legittimi accenti tragicomici nella vicenda del banchiere fallito, recluso per tredici



ci anni prima in galera e poi volontariamente in casa, anelante alla vita ed al riscatto, circondato ed insieme tenuto a distanza dalle sue vittime. Una tale lettura, se da un lato attenua senza escluderlo il gigantismo, sia pur nella sconfitta, che la tradizione ha visto in Borkman, dall'altro lo avvicina all'italica storia degli ultimi anni, rendendo assai vivi certi passaggi. Così, nell'occasione, non è l'ambiente, qui filologicamente rigoroso per scene e costumi, a restituire l'attualità del testo, ma qualcosa di più sottile. Le pause, i silenzi, gli sguardi, illuminante preludio alla voce, sono la forza di questa messa in scena, che ha schierato attori di consolidata esperienza insieme ad un buon gruppo di giovani. *Pierfrancesco Giannangeli*

INQUIETE NOSTALGIE DI ANTICHI GATTOPARDI

DESIDERI MORTALI, di Ruggero Cappuccio (anche regista). Disegni originali in video-proiezione di Mario Buonoconto. Musiche (evocative) di Paolo Vivaldi. Luci di Stefano Martino. Con (talentosi, ma da tenere a freno) Claudio Di Palma, Ciro Damiano, Imma Marolda, Gea Martire, Nadia Baldi, Paola Greco, Anna Contieri, Gina Ferrì, Sabrina Ferrì, Annamaria Senatore. Prod. Teatro Segreto.

Arrivano i *Gattopardi*, e li si aspettava da tempo. Sarà il centenario della nascita di Tomasi di Lampedusa che si profila all'orizzonte, sarà il casuale e concomitante concretizzarsi di vecchi progetti e amori antichi. Fatto sta che, proprio nel Regno delle due Sicilie, a Catania e a Napoli, hanno preso corpo due spettacoli tratti dal celebre romanzo. Se l'allestimento di Puggelli per lo Stabile catanese per il momento non è ancora sbarcato in continente, *Desideri mortali* di Ruggero Cappuccio è riuscito a spingersi fino al Teatro di Rifredi a Firenze. E speriamo che questo sia di buon auspicio per un superamento, la prossima stagione, delle frontiere padane: è uno spettacolo intelligente, che non nasconde qualche compiacimento, ma che merita una maggiore visibilità rispetto a quanta ne ha avuta finora.

Ispirato al *Gattopardo* e contaminato con la biografia di Tomasi di Lampedusa e con i suoi *Racconti*, è un oratorio profano, una lunga danza macabra in cui il *cupio dissolvi* dei vivi si è inaspettatamente trasformato, una volta morti, in nostalgia dei ricordi delle cose terrene: la dolcezza dei cannoli, il sapore dei ricci di mare, il sesso, il calore delle estati nei palazzi di famiglia, il mare. Si immagina la "dannazione" delle anime dei casati Salina-Lampedusa riuniti dopo la morte in quell'affascinante tomba comune dell'aristocrazia palermitana che è la Cripta dei Cappuccini. Ci sono tutti, e quelli che mancano vengono evocati. Il passato di don Fabrizio si sovrappone al presente di Giuseppe Tomasi, ogni attore è depositario di più personaggi e soprattutto della doppia anima del Regno delle due Sicilie simboleggiata dall'amore mitologico tra l'appassionato Vesuvio e la bellissima Etna, dal continuo intrecciarsi di dialetto siciliano e napoletano.

Gli odori, i sapori, la sensualità, l'immobilismo di un popolo «abituato a spaccare il capello in quattro» per sopravvivere a millenni di dominazioni travolgono la pace dei morti, li risvegliano ansiosi di ricordare: Concetta, Angelica, Marianna e le altre compongono il coro di donne bianco vestite, smaniose, accaldate, ancora tragicamente vitali. Tra loro si muovono i due attori che impersonano gli uomini (i ruoli "alti" - don Fabrizio, Tancredi, Giuseppe Tomasi - per Claudio Di Palma, quelli "bassi" - padre Pirrone, don Calogero, Ciccio Tumeo - per Ciro Damiano) in un esagitato, troppo esagitato, rincorrere il passato, fino al valzer finale, grande metafora della morte, rappresentato effica-

Ruccello: scheletri nell'armadio di una casalinga nevrotica

NOTTURNO DI DONNA CON OSPITI, di Annibale Ruccello. Regia (ritmo e montaggio cinematografici) di Enrico Maria Lamanna. Scene (funzionali) di Sergio Tramonti. Costumi di Teresa Acone. Musiche (revival anni '70-'80) di Carlo De Nonno. Con Giuliana De Sio (intensa interpretazione), Rino Marcelli (straordinario nel duplice ruolo del padre e della madre), Valter Da Pozzo, Rosaria De Cicco, Alessio Di Clemente e Totò Onnis. Prod. Atlantide.

Presentato in anteprima nell'ambito del festival "Benevento Città Spettacolo", in occasione del decimo anniversario della scomparsa di Annibale Ruccello, questo allestimento di *Notturmo di donna con ospiti*, attualmente in tournée, nasce sulla base di un copione inedito, che costituisce la primissima invenzione del testo e che precede anche la stesura di *Una tranquilla notte d'estate*, di cui *Notturmo* (datato 1982) rappresenta una rielaborazione.

Nell'ultima versione della pièce teatrale, l'esistenza della giovanissima Adriana, casalinga-moglie-madre assediata dalla noia e dalla monotonia di uno squallido quotidiano di periferia, veniva all'improvviso sconvolta dalla presenza di un gruppo di ospiti arroganti e volgari, che irrompevano a notte fonda nel suo modesto appartamento, sito ai margini di una grande città del meridione, col pretesto di allestire lì una "serata speciale" da dedicare alla padrona di casa, quale milionesima cliente di un vicino supermarket. Ruccello, dunque, riusciva a tradurre in poetica i dati delle sue personali ricerche antropologiche e mass-mediologiche, esemplificando sulla personalità dei protagonisti di una storia minimale, dai risvolti tragici e delittuosi, l'effetto delle distorsioni provocate dai repentini e profondi mutamenti culturali, che hanno alterato la fisionomia di alcune provincie del nostro paese. La regia di Lamanna, invece, recuperando la prima intenzione drammaturgica dell'autore, punta esclusivamente sulla ricerca della *suspence* e sull'atmosfera da *thrilling* psicologico, attraverso un ritmo sonoro/visivo ed un montaggio di stampo cinematografico: uso del flashback, blackout improvvisi, esibizione di "scheletri" nell'armadio e palcoscenici della memoria, fanno irrompere sulla scena i simulacri dell'inconscio.

Perfettamente a suo agio nei panni della venticinquenne Adriana, Giuliana De Sio riesce a dare verità alla nevrosi che devasta, nella mente e nel fisico, la protagonista; vittima del delirio, e incapace di tenere a freno una mente che vacilla, l'attrice salernitana si trasforma in un fantoccio disanimato, per mostrarsi arrendevole preda nelle braccia dei carnefici, partoriti dalla sua stessa fantasia, prima di lasciarsi possedere dalla furia omicida, che le farà assaporare il gusto del sangue dei propri figli, sacrificati sull'altare della follia. La sua intensa e partecipe interpretazione raggiunge l'apice nelle scene a due accanto a Rino Marcelli, straordinario nel duplice ruolo del padre e della madre, il quale reca inscritto nel proprio corpo d'attore la trama di una lingua napoletana mitica, visionaria ed evocativa. Non altrettanto si può dire degli altri quattro interpreti, nel complesso poco convincenti, perché stretti nella morsa di un cliché recitativo dai risvolti grotteschi. *Paola Cinque*

cemente come un balletto di solitarie marionette meccaniche.

E qui sta il nodo non sciolto dalla messinscena (foto sotto): nello scarto tra un bel testo - in cui si fondono con armonia violenza e dolcezza, passione e memoria, vita e morte - e un allestimento che annulla i mezzi toni e le sfumature tenendo troppo "su di giri" la recitazione, per altro già sottolineata dalle musiche composte e suonate dal vivo da Paolo Vivaldi. Gli artigiani dei *Gattopardi* sono nascosti in zampe di velluto, la violenza delle passioni è sempre celata da una sorniona reticenza: qui è tutto gridato, eccessivamente svelato nelle parole e nei gesti. E, se l'incontro sensuale tra la lingua

siciliana e quella napoletana ha una sua ragione d'essere e imprime un ritmo affascinante al senso e alla forma della drammaturgia, inutile e un po' forzato mi è parso lo spingersi fino alla citazione della *livella* di Totò. Ruggero Cappuccio ha indubbiamente un notevole talento d'autore, una padronanza delle lingue teatrali e dei meccanismi drammaturgici fuori dal comune (soprattutto rispetto alla sua giovane età). Deve solo imparare a non abusarne, a non auto-citarsi, forse trovando il coraggio di lasciare i suoi testi nelle mani più "oggettive" di un regista: non è detto che l'inventore di buone ricette ne sia anche il miglior cuoco. *Claudia Cannella*





LA VIOLENZA DELLE IDEE FRA I GIOVANI D'OGGI

GIOVENTÙ SENZA DIO, dal romanzo di Ödön von Horváth. Drammaturgia di Marco Baliani e Renata Molinari. Regia (sobria e forte) e scene (sintetizzate con pochi oggetti) di Marco Baliani. Costumi di Maria Maglietta. Musiche di Filippo Del Corno. Luci (indispensabili per la realizzazione del progetto registico, molto curate) di Marco D'Andrea. Con Bruno Stori, Coco Leonardi, Giancarlo Previati, Rita Falcone, Lucia Chiarla, Nicola Sisti Ajmone, Mirto Baliani, Valerio Baroni, Federico Bertozzi, Gianluca Frigerio, Carlo Ottolini. Prod. Crt, Milano.



È tratto dall'omonimo romanzo di von Horváth pubblicato nel 1937 lo spettacolo (foto sopra) che Marco Baliani e Renata Molinari hanno realizzato a seguito di un laboratorio, condotto con attori neodiplomati, sullo studio approfondito del testo. Un testo che si conferma di preoccupante attualità perché, oggi come ieri, c'è sempre chi sta pronto a fagocitare le energie slegate e malleabili: gli adolescenti; alla ricerca dell'omologazione e di un modello da copiare per essere riconoscibili, ed esonerati dal pensare. Incorniciati da un regime nazifascista ancora vincente un giovane professore e la sua classe di fanatici, campanilistici studenti, si fronteggiano da due blocchi ideologici ben contrapposti. Ma l'esperienza della violenza - dall'uno deplorata, dagli altri teoricamente desiderata come mezzo per una dimostrazione urgente ed illusoria di forza - finirà per mediare dolorosamente le loro posizioni ed avvicinarli. Lo zelante professore, che agisce con la presunzione di essere nel vero, è interpretato con misura e competenza dal bravo Bruno Stori, mentre la classe è inizialmente come un coro dal quale, progressivamente, si stagliano personalità chiaramente connotate ben rese dai giovani attori, preparati ed omogenei, ottimamente guidati dalla regia. Sentite ma contenute con asciuttezza professionale le interpretazioni di Coco Leonardi, Giancarlo Previati e Rita Falcone. Il criterio registico ha individuato un procedere drammaturgico per scene che appaiono dal buio e svaniscono silenziosamente con rapidi movimenti delle luci - di Marco D'Andrea - calde e ristrette di solito a circoscrivere piccoli spazi. Subentra un ritmo onirico, dove il buio non ha carattere di vuoto né tantomeno di parentesi funzionale ad un problema tecnico, ma è il sonno grave, senza sogni. È come se ogni episodio affiorasse alla mente per moto autonomo sottratto ad un volere razionale; così per il precipitare dei fatti narrati - che contemplanò un omicidio per curiosità morbosa ed un suicidio per mondanità della mostruosità commessa - sono il frutto di un'apatica perdita di quel limite che l'azione non deve superare. Anna Ceravolo

ROAD DI CARTWRIGHT L'ULTIMO "ARRABBIATO"

ROAD (1986), di Jim Cartwright. Traduzione (efficace) di Alessandro Serpieri e Keir Elam. Regia (ottima) di Sergio Maifredi. Impianto scenico (labirintico assemblaggio di tubi e piattaforme) di Emanuele Conte. Costumi (kitsch da bassifondi) di Guido Fiorato. Con sette bravissimi e in maggioranza giovani attori in 33 ruoli: Bruno Cereseto, Myria Selva, Gianluca Gobbi, Carla Peirolo, Mariella Speranza, Enrico Bonavera, Aldo Ottobri. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Avvertenza per l'uso: Road non è una commedia per stomaci delicati. Per trovarci la poesia bisogna frugare nella discarica del turpiloquio. E la morale - quella aspra dell'ultimo degli *angry men* - cercatela nei bassifondi della provincia del Lancashire, dove l'autore è nato e dove ha ambientato - in odio al Thatcherismo anni 80, con esacerbata sincerità - questo suo «viaggio al termine della notte». L'espressione rinvia, vuole rinvire, a Céline, al *maudit* di Meudon che usava la letteratura come Ravachol delle bombe, e a cui Cartwright assomiglia. Altro riferimento d'obbligo Gênet, quello di *Le serve* però, non quello stucchevole di *Splendid*. Consonanze generazionali rinviano anche a Koltès, ma Cartwright mi sembra molto più scrittore del lupo solitario che, prima di morire di Aids, ci ha lasciato la pièce-testamento *Roberto Zucco*. Per finirlo con gli accostamenti, *Road* (foto a destra) essendo una sorta di odissea suburbana, non si può non citare Joyce; e aggiungiamoci per buona misura Beckett: tutto sommato *Road* è anche un "finale di partita" collettivo: di un quartiere, di una società, di un'epoca.

Ha avuto ragione la critica inglese nel considerare quest'opera prima un capolavoro inatteso, «la commedia più forte, originale e profonda che sia stata scritta nell'era Thatcher» (*Observer*) È dunque preoccupante (perché la dice lunga sul nostro interscambio teatrale) che da noi ci siano voluti dieci anni per accorgerci di un testo del genere, che poteva spaventare le anime timorate in cerca di novità sul Tamigi ma che avrebbe dovuto interessare il nostro teatro di ricerca, se non fosse troppo occupato a guardarsi l'ombelico. Sicché più grande è il merito del dinamico Teatro della Tosse per aver dato carta bianca ad un giovane regista, Sergio Maifredi (che dopo la convincente messinscena di *Teppisti* di Manfredi si rivela

qui sorprendentemente maturo), e ad un gruppo di attori altrettanto giovani e dotati, capaci di animare con una esuberanza mozzafiato i 33 fantasmi notturni della *little town* di Cartwright.

Come documento epocale, per il suo impatto scenico, per il rigore dell'allestimento e delle interpretazioni, questa versione italiana di *Road* merita di girare, con irruenza corsara, dalle Alpi alla Sicilia; e intanto Maifredi e i suoi attori si sono già conquistati sul campo il diritto ad essere considerati valori sicuri della nuova scena.

Road, semplicemente *strada*; la targa segnaletica è stata spezzata e l'anonimato indica tutti i bassifondi di questo porco mondo. Avanti e coraggio; la visita è guidata, seguiamo il nottambulo Scullery (Gianluca Gobbi, contagioso *entertainer* di una *Notte di Valpurga* sottoproletaria, cui molto ha giovato l'apprendistato di scena con Branciaroli), il quale ci introduce nei vicoli della prostituzione e nei Pub, scoperchia le catapecchie dei disoccupati cronici e delle ragazze di vita, sfoga una sua rabbia gioiosa mostrandoci tutto un quartiere corroso dall'esantema del degrado. Scullery è un *punk*, è un *fool*, è un nipotino del Valle Inclan di *Luci di Bohème*, è il prestigiatore di cento squallide metamorfosi. «Questa è la vostra notte!», dice Scullery come Zola diceva ai borghesi assetati di emozioni forti al Moulin Rouge. Si susseguono le scene del degrado - acri, violente, blasfeme, ma anche tenere, compassionevoli. Liti fra *belles-de-nuit*, fratelli indegni e madri alcolizzate, il professore-clochard che vorrebbe scrivere la storia del quartiere; il vecchio con le scarpe bucate che sogna l'*old time*; rockettari e travestiti che offriranno poi un intervallo "dal vivo" spingendo il pubblico alla connivenza con i fantasmi della notte; i due fidanzati disoccupati che si lasciano morire di fame per sfidare il



mondo-pattumiera; la tardona alle prese con una recluta che vomita; scene da pornoguignol; tenerezze e bestemmie, il fracasso della discoteca e *Over the Rainbow* di Judy Garland; sesso e solitudine. Poi, quando la notte finisce, il lamento, l'urlo della speranza insensata in un altro giorno: «Come che sia, come che sia, come che sia mi salverò!». A concludere la scena, comica e straziante, dei due ragazzi e delle due ragazze che si sbronzano per eccitarsi e poi crollano, sfiniti, in un sonno profondo come un coma. Una delle ragazze trova il tempo di dire: «Voglio che la mia vita sia splendente. Voglio la magia e i miracoli; voglio che venga Gesù e cambi un'altra volta le cose». I.C.

LE ROSE RIFIUTATE DI SAD L'IRACHENO

SCHIFO, di Robert Schneider. A cura di Cesare Lievi. Con Graziano Piazza. Prod. Centro Teatrale Bresciano.

Scuro in viso, papalina sui riccioli neri, occhi bassi e tristi, Sad l'iracheno vende rose nei locali di sera. Si sente "dreck", una sozzura, qualcosa che fa ribrezzo. Glielo hanno insegnato i tedeschi fra i quali vive, lui insozza la loro pulizia, corrompe la loro lingua, macchia la loro civiltà. E lui ha imparato a crederci, parla come parlerebbe uno di loro, cercando di frenare gli impeti dell'orgoglio, la nostalgia diffusa tutto intorno da un'ingiallita vecchia foto. Prima di prendere in mano le rose, si lava sempre le mani; ma non basta.

Hanno ragione i tedeschi a tenere alla larga la sua puzza, sono bravi, anche quelli che ti prendono a sprangate, che rumoreggiano fuori, spaccano i vetri, incendiano le luride strade dove di giorno si sta rinchiusi. I cessi pubblici fanno schifo come le panchine del parco; i bambini dicono le parolacce. Per forza, con tutta questa gentaglia tra i piedi che non sa l'educazione. Hanno ragione, pensa l'"extra" che ha studiato il tedesco all'università in Iraq e lo trova contaminato così come ogni cosa in giro, diversa dai sogni e dai progetti. La loro cultura è in disfacimento, e la colpa è dei Sad da cui sono invasi.

Graziano Piazza (foto sotto) è perfettamente credibile, riesce a farci sentire noi una merda, come voleva Schneider ispiratosi a Salih, un amico iracheno conosciuto a Vienna. Niente scenografia, è lui solo con le rose pronte da vendere, prepagate al fiorista, e le cipolle da mangiare, che «solo quello sappiamo fare». Peccato che la scelta di portare Sad nei posti del suo lavoro non sia condotta fino in fondo; astratto dall'ambientazione, dopo aver offerto all'ingresso il suo fiore nell'involucro argentato, viene comunque fatto recitare su una predella che lo separa da noi avventori, noi che gli diciamo sempre «no grazie», che storciamo il naso.

Il monologo sta ripetendo in Italia il successo avviato ad Amburgo nel 1993, con vari riconoscimenti internazionali. A Brescia è giunto dopo Torino e Modena; dalla città si è spostato in provincia, toccando anche gli istituti superiori. *Magda Biglia*



LAURA CURINO RACCONTA LA SAGA DEGLI OLIVETTI

OLIVETTI (lavoro in via di definizione). Testo di Laura Curino e Gabriele Vacis (pagine semplici ed efficaci mosse da documenti autentici e suggestioni). Regia di Gabriele Vacis (fantasia e saldezza). Con Laura Curino (simpatia e flessibilità al racconto). Prod. Teatro Settimo.

Tornata per un istante la bambina caparbiamente ostile alla battaglia delle arance del Carnevale d'Ivrea, Laura Curino (foto sopra), guardando indietro nel tempo, ha ripercorso a ritroso - dall'epilogo al prologo - la vicenda dei fondatori dell'azienda Olivetti e in una sera d'inverno a Settimo Torinese ha raccontato con un monologo la saga di una famiglia, che ha scritto uno dei capitoli più singolari e significativi della storia industriale italiana.

L'attrice, autrice del testo con Gabriele Vacis, in questo lavoro ancora incompleto rimpagina i fogli sparsi di un'attenta ricerca di documenti e testimonianze e ne affida il racconto a personaggi femminili - sé stessa ragazzina e le signore Olivetti, Camilla Sacerdoti e Luisa Revel, dispensatrici in penombra di patrimoni di energia e vitalità. Da questa rievocazione, affascinante come una fiaba, emerge, insieme ad una calda dimensione domestica e di provincia, il significato di una realtà industriale e storica, ieri nella leggenda e oggi investita da folate di crisi. Nel suo narrare, Laura abbraccia con lo sguardo intensamente affettuoso dei sentimenti famiglie e lavoro e operai, per Camillo e Adriano Olivetti realtà inscindibili. Ne esce un piccolo gioiello, una rappresentazione nitidissima, palpitante di piccoli gesti, di sfumature di voce, di accenti vivaci, tutti da cogliere. Sono quaderni di un'epoca in cui mentre si profilava la rivoluzione industriale a Ivrea il lavoro sorgeva da un'unica idea creativa del padrone e degli operai. Ma fra le righe scorre anche la vita domestica: un bicchiere di vino centellinato nel fresco di una cantina dall'acre odore di umido, la presenza ricorrente dell'imperiale bollito misto, signore e "totine" in toeletta, giovani rivestiti all'ultimo chic della moda. Ma nel resoconto fluisce anche una cronaca puntuale, sempre avvincente e venata da un'ironia garbatissima: le sperimentazioni condivise, la solidarietà, solida e autentica, ispirata da una cultura illuminata: la nascita emozionante della prima macchina da scrivere, additata con perentorietà da Dante nel manifesto pubblicitario. E le due figure chiave, definite con simpatia e rispetto: Camillo, irsuto e spettinato, paziente solo con gli operai che per lui lavoravano con fiducia, serenità e concentrazione; e Adriano, razionalista e intuitivo, un po' goffo nell'esercizio della sua manualità.

Scritto con sapienza, il racconto, scorre fra storia, società e cultura all'insegna della semplicità e di una chiara intelligenza. Notevoli il

merito della regia, che in una solida impalcatura ha fuso mirabilmente tanti dati eterogenei e la perizia dell'interprete, che deve la scioltezza e la sincerità della sua effusione espressiva ad un'autentica, rara percezione della dimensione delle cose. *Mirella Cavoglia*

BORGHESIA ANNOIATA INCONTRA LA GUERRA

IL GIARDINO DELLE DELIZIE, drammaturgia e regia (poco incisiva) di Roberto Azzurro e Paolo Coletta. Scene Elena Angeletti e Sarah Pennisi. Musiche (originali) di Paolo Coletta. Disegno luci di Roberto Azzurro. Con un cast di undici attori, tra cui Gino Curcione, Peppe Mastrocinque, Sandra De Falco, Stefania Pelella, Antonella Romano, Franco Zaccaro. Prod. Cherif per La Famiglia delle Ortiche.

Una commedia corale cucita addosso agli undici interpreti. Un intreccio brillante. Un'atmosfera festosa e mondana. Un unico luogo teatro d'azione. Una linea melodica eseguita come canto collettivo. Sono questi gli ingredienti principali del secondo lavoro di scrittura drammaturgica firmato Azzurro & Coletta, dopo l'esordio, datato '95, con *Ironia ha sonno e chiede un caffè* (in cui i due autori figuravano anche come interpreti), ispirato ai testi di Antonio Tabucchi. Questa volta l'impulso iniziale è dato dall'arte figurativa, e precisamente dal trittico *Il giardino delle delizie* di Bosch, allegoria della vita umana sospesa tra lussuria e tentazione, con tutto il suo carico di magia, di simbologia e di mistero, in una visione allucinata, quasi surreale, dai risvolti inquietanti per la diffusa presenza del Male che incombe. Un'atmosfera simile, a detta degli autori, si respira anche negli ambienti altoborghesi, fra giovani rampolli di buona famiglia, ben vestiti e rigorosamente annoiati, protagonisti di un rito mondano - il ricevimento - che si moltiplica all'infinito, sempre uguale a se stesso. A meno che un evento inatteso - l'irruzione di una giovanissima donna-tenente dell'Aeronautica Militare, portatrice di un codice nuovo (la guerra) del quale essi non hanno la chiave di accesso - non venga a sconvolgere irrimediabilmente l'equilibrio delle loro vite.

Il giardino delle delizie vuol essere una riflessione sulle opposizioni snobismo/marginalità, esclusività/esclusione, amicizia/separazione, che si radicalizzano all'interno di un microcosmo sociale. Ma il lavoro, in bilico tra una drammaturgia dalla struttura complessa e a tratti macchinosa, e una regia poco incisiva, che lascia passare in sordina l'evento clou della serata, scorre via lento e incolore (eccezion fatta per alcune felici invenzioni di Gino Curcione), stentando a decollare. *Paola Cinque*



SERATA ANTOLOGICA CON IL MEGLIO DI KEMP

REVES DE LUMIERE, di Lindsay Kemp. Collaborazione alla regia David Haughton. Luci John Spradbery. Con Lindsay Kemp, Nuria Moreno, Amit Lahav, Damian Curran.

Il teatro di Lindsay Kemp (foto sotto) non conosce il respiro lungo delle storie da raccontare dal principio alla fine, ma preferisce sgusciare da una situazione all'altra con bruschi tagli di senso. Questo è vero. Come è vero che lo stile di questo grande danzatore-mimo-clown inglese, è alimentato da molte e varie esperienze artistiche, che vanno dal music hall al kabuki, dalla danza classica al circo, da Shakespeare a Genet, fino alla pittura, al cinema, all'opera. Perciò non sorprende l'affezionatissimo e sempre appassionato pubblico di Kemp, quest'ultimo allestimento che si presenta come una composizione di brani tratti da alcuni tra i più fortunati allestimenti della Lindsay Kemp Company. A partire dal ricordo dell'insostituibile *Divine*, Signora dei Fiori, dei suoi voluttuosi voli di ventaglio e sfarfallii imprevedibili di mani, per passare con rapidi cambi di luce e di costumi (come sempre entrambi sontuosi e ammalianti) attraverso alcune tra le figure della mitografia o dell'arte del passato, con le quali Kemp nel tempo ha dialogato fino ad arrivare quasi ad identificarsi, come Nijinsky, Pierrot, Farinelli, Salomé, il cigno, l'angelo. Sorprende forse, o lascia semplicemente perplessi, il fatto che Kemp abbia selezionato e ricomposto per questa occasione quasi esclusivamente degli assoli. Autocelebrazione eccessiva? Forse. Di certo sarebbe stata gradita una più consistente partecipazione a questa sorta di anniversario artistico, almeno dell'alter-ego del maestro (l'indimenticabile *Alice*), che in *Reves de lumière* compare in due soli fugaci momenti. Parliamo della bravissima Nuria Moreno. *Cristina Gualandri*



RITORNO DEI LEGNANESI

Stracci: quando la guerra diventa un kolossal kitsch

STRACCI, di Alvaro Testa. Regia di Alvaro Testa. Costumi (sgargianti, spiritosi) di Angelo Poli. Musiche di Paki Capitale. Coreografie di Elena Zannin. Con (esilaranti, scatenati) Angelo Mortarino, Lino Mario, Rino Maraschi, Giuseppe Parini e altri. Prod. Compagnia I Legnanesi, Milano.

Resistono. Passano le mode, dalla Prima si passa (per così dire) alla Seconda Repubblica, ma loro, I Legnanesi, sono sempre sulla breccia. Con un pubblico fedele. Anzi fedelissimo. Che reclama e ha quel che desidera: il kitsch strapaesano, il travestimento collettivo e gioioso, lo sfarzo dei costumi, la metafisica dell'idiozia, il piacere, e ci si scusi, dello svacco. Tutti lì, la casalinga con finto visone, il droghiere dai denti d'oro, i gay che sembrano divertirsi come alle feste "en travesti" di Ibiza, pronti a ridere e ad applaudire in continuazione, ad entusiasinarsi senza timore e a immedesimarsi senza vergogna. Sono vittoriosi anche al botteghino da oltre quarant'anni, anzi da quasi cinquanta visto che nacquero nel lontanissimo 1949. Dal vecchio e glorioso Odeon, la bella sala milanese in stile Liberty ancora gestita dal mitico Remigio Paone (h li vide anche Fellini), sono passati all'enorme scatolone dello Smeraldo, già tempio dell'avanspettacolo, che la Teresa e la Mabilia, alias Felice Musazzi e alias Tony Barlocco (le colonnel!), hanno fatto appena in tempo a conoscere.

Quest'anno sono scesi in campo con un nuovo spettacolo: *Stracci* firmato da Alvaro Testa che con Dante Barlocco si sforza, e non è detto che non vi riesca, a far vivere gli antichi entusiasmi. Due tempi come al solito giocati nella festa del travestimento più sfrenato e goliardico ma nella quale, tra piccole e meno piccole volgarità, questa volta s'insinua anche un esile filo conduttore. Quello che si lega intorno alla figura di un orfanello ancora lattante che la straccivendola Maria, zia semplice e saggia, umiliata e offesa dalla vita come già la Teresa, spupazza e fa passeggiare in scena in carrozzina sotto l'occhio vigile della nipote, la bionda Eleonora, vamp di ringhiera e sguaiata quanto la prima. Un orfanello nato proprio sul finire della guerra. Quella brutta, bruttissima che ha portato l'occupazione nazista anche sulle rive dell'Olon.

Due tempi chiassosissimi (è la regola) che ad insaporire è naturalmente il piccante dialetto con le sue inflessioni e le sue gustose assonanze. Nel calderone c'è di tutto. Domina la rissa verbale tra le protagoniste che genera ineffabili tormentoni e affiora la polvere rosa della immancabile parodia della Wandissima che a lungo (ricordate?) fu anche lei fan di prima fila dei Legnanesi. Si inventano buffe scene nel rifugio sotto i bombardamenti o nei saloni dell'oratorio dove si prepara un presepio che sente la guerra. E dalle nebbie lombarde si può correre per un momento anche giù fino al sole di Napoli e dar vita su uno sfondo da maxicartolina a una rumorosa festa di Piedigrotta dove la Maria si presenta con in testa gli spilloni della Lucia manzoniana e la Rina, terza grossa macchietta introdotta nello spettacolo con il ruolo di una svitata zitella in sovrappeso, può anche abbandonarsi a fare la Ninì Tirabuscio del Nord con tanto di mossa obbligatoria e ridanciana.

Le musiche di Paki Capitale generano complicità perché sono orecchiabili anche se molto strapaesane. I costumi di Angelo Poli sono ricchissimi e taluni di un gusto caricaturale da non sottovalutare. Angelo Mortarino, Lino Mario, Rino Maraschi, i tre protagonisti, sfoderano trucchi violenti, gonne turbinose, toupet e crocchie anche storte, sorrisi ipnotizzati, voci ansanti in un vuoto falsetto ma sono di un tempismo teatrale assoluto. Pronti con le loro battute "mostruose" e che infrangono le regole del gusto a non perdere mai un effetto comico. Gli altri, maschi e Legnanesi, ci dan dentro anch'essi fino all'eccesso. Compresi i boys coreografati da Elena Zannin che ci rimandano al tempo che fu. Quello della prima, primissima Repubblica. *Domenico Rigotti*

IL TEATRO FUTURISTA? È RINATO A CATANIA

GRAN VARIETÀ FUTURISTA, da Marinetti e altri. Regia (estrosa) di Gianni Salvo, anche conduttore dello spettacolo. Scene e costumi (dal pittofuturismo) di Oriana Sessa e Rosalba Galatioto. Musiche (parodie d'epoca alla tastiera) di Giuseppe Arezzo. Con Federica Bisegna, Vittorio Bonaccorso, Carlo Ferreri, Genni Lacava, Massimo Leggio, Maria Rita Sgarlato (giovani, bravi). Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Quando a Roma, al dipartimento dello Spettacolo, si accorgeranno della vivace funzione alternativa che da anni, a fronte di uno Stabile giustamente dedito in primis alla valorizzazione del repertorio siciliano, esercita il Piccolo Teatro catanese, animato con personali sacrifici e incrollabile entusiasmo da Gianni e Luisa Salvo, in uno spazio restaurato a regola d'arte? In questi anni, nonostante vivaci scorribande nella nuova drammaturgia dell'Est, non banali

proposte intorno a Beckett e Ionesco, allestimenti ricavati da Verga e quel gioiellino ch'era stato *Il mercato di Malmanile*, uno dei migliori spettacoli del Bicentenario goldoniano, la burocrazia dello Spettacolo ha continuato a ignorare questo avamposto della sperimentazione nel Sud. Ignorando, anche, che i Salvo "allevano" giovani attori, poi regolarmente "scippati" dai grandi teatri.

Mi domando, adesso, se i due deliziosi spettacoli in cartellone al Piccolo catanese - *Il teatrino delle meraviglie*, rivisitazione di testi del Seicento europeo organizzata da Rita Verdime intorno a Cervantes, e *Gran varietà futurista*, terzo appuntamento sul futurismo e dintorni dopo *Lasciatemi divertire di Palazzeschi* e *La Salamandra*, da Pirandello - riusciranno a richiamare l'attenzione di chi dovrebbe, istituzionalmente, sostenere le forze vive e spontanee del teatro. Marinetti, naturalmente, ma anche gli adepti e i fiancheggiatori del movimento come Dessy e Depero, Maldacea e Cangiullo, Rognoni e Volt, compresa una citazione da Majakovskij e rielaborazioni da Petrolini e dal café chantant forni-

scono i materiali dell'allegro e dissacrante spettacolo. L'impianto scenografico è un chiosco rotante su una piattaforma circolare, con i colori e le forme del pittofuturismo; i vari numeri compongono un "gran varietà" dello sberleffo, dell'ironia e dell'assurdo, animato da giovani attori in parte provenienti dalla scuola di recitazione del Ragusano che Gianni Salvo dirige. Il regista si attribuisce anche il ruolo di meneur-du-jeu, con apparizioni rapide ed impreviste: fine dicatore in guanti di filo bianco, mimo di asciutta comicità alla Keaton, macchietta che funge da coro ad aprire e a chiudere gli sketches. Con i suoi attori-marionette questo cerimoniere del non-sense trascina al riso e alla fine il pubblico - lontani ormai i fischi e le risse delle serate marinettiane - applaude contento.

I giovani attori si muovono come automi e sfornano con apprezzabile aplomb le battute e i refrains di Maldacea (*Il pompiere del teatro*), di Rognoni (*Protezione animali*), di Cangiullo (*Sternelli vocali*) e dello stesso Marinetti, il cui *Manifesto della cucina futurista* rappresenta - è il caso di dirlo - il piatto forte dello spettacolo, con gli attori impegnati in un concerto rumoristico di vasellame, bicchieri e cucchiari e a fornire ricette di quella che un giorno sarebbe stata chiamata dieta mediterranea. E poi la ragazza finta ingenua alla Balthus con cerchio e le treccine; il finto suicida per debiti e la famigliuola alla Ionesco; il marito tradito che sequestra i cappelli degli amanti della moglie; i balletti dei piedi e delle mani dietro siparietti rossi. Con il divertimento spunta l'indubbio pionierismo di quei cultori dell'irrispetto, che non avevano ancora profferito la grande bestialità della guerra "igiene del mondo" e che sprovincializzavano l'Italia teatrale tirandosi dietro dadaisti, surrealisti, patafisici ed anticipando l'assurdo. Ugo Ronfani

EVITA IN KARAOKE PENSANDO A MADONNA

EVITA, di Lloyd Webber e Rice. Regia (televiva) di Massimo Piparo. Coreografie (televiva) di Roberto Zappalà. Con Olivia (clone di Ms Ciccone), Aldo Parisi (Peròn pompero Peròn), Egidio La Gioia (Il Che che non c'è), Andrea Giovannini (tango imbezel), Silvia Vicinelli. Prod. Teatro della Munizione, Messina

Don't cry for me, dear Benito: già, perché non tentare qualcosa di nuovo, di nostro, con Claretta, invece che con la Señora Peròn, che a Milano soggiornò (al Monumentale) e che anche chi non va a Broadway e Dintorni ha già visto al cinema? «La regia è sparagnina, la scena è illuminata nel modo sbagliato, si svolge tutto quasi sempre in penombra» dice l'amico collega Umberto Simonetta, aggiungendo di aver assistito a un ben più riuscito *Evita* a Istanbul, in turco. Qui vanno i sottotitoli in italiano, che scorrono sopra il palco e che non piacciono in teatro, mentre son sempre auspicati al cinema dai nemici del doppiaggio.

Olivia (cantante proveniente da un precedente San Remo, da cui si deducono infinite possibilità future, da un *Viale del Tramonto* con la Bertè a un *Casablanca a Tirana* con Anna Oxa) se la cava, facendosi però subito dimenticare: come l'oliva in un Martini bevuto all'auto-grill. Si comincia a produrre commedia musicale in Italia? Occhei, sfruttiamo il filone nazionale (en attendand Pippo Baudo on stage) che, per esempio con Starace, fornisce intere parti del libretto già pronte: a chi ti dà del lei ancora adesso / non dar né il Tu né il Voi / dagli del fesso. *Don't cry for me*, Romano Prodi... Fabrizio Caleffi

LA VOLTA CHE BAUDO INVENTÒ LA TIVU

L'UOMO CHE INVENTÒ LA TELEVISIONE, di Jaja Fiastri ed Enrico Vaime. Regia (mestiere) di Pietro Garinei. Scene (policrome, rutilanti) di Uberto Bertacca. Costumi (anni Venti) di Silvia Frattolillo. Musiche (orecchiabilità, sonorità) di Claudio Mattone, orchestrate da Gianni Ferrio. Coreografie (in stile tv, eseguite con bravura dai ballerini) di Gino Landi. Con (professionalità, comunicativa) Pippo Baudo, Gigliola Cinquetti, Lello Arena, Luigi Montini, Pietro De Silva. Prod. Garinei & Giovannini, Roma.

L'uomo che inventò la televisione è molte cose insieme. Tanto per cominciare, è un "sacre", una consacrazione di Giuseppe Baudo da Militello, in arte Pippo, con una lunga e fino a ieri onorata carriera garantita dell'audience. È poi l'impennata d'orgoglio di un anchorman televisivo che, in rotta con la Casa Madre e nell'occhio della magistratura, vorrebbe dimostrare che non è ancora sul viale del tramonto. È in terzo luogo un esempio preclaro di quel genere di spettacolo nazional-popolare teorizzato dallo stesso Baudo per il gaudium del buon popolo televisivo, felice di vedere dal vivo e, si direbbe, toccare con mano i suoi divi beneamati: come tale, un fenomeno degno dell'attenzione di un Alberoni. Resta poi una domanda, che lasciamo agli addetti al marketing teatrale: se la migrazione massiccia di telestar dal video al palcoscenico (Dorelli - Goggi, l'ex trio Lopez-Marchesini-Solenghi, la Cucarini, la Marini, la Prati e via dicendo) non sia arrivata per caso ad un livello di saturazione, visto che lo sbigliettamento per il sacre teatrale di Baudo è stato men che modesto.

Al critico di teatro resta, ciò detto, il compito tutto sommato semplice di dare un giudizio sul manufatto. Che, essendo firmato da un maestro della commedia musicale all'italiana come Pietro Garinei (di cui sono stati appena pubblicati - Gremese editore, prefatore Enzo Biagi - tutti i successi scritti o allestiti in fraterna collaborazione con Sandro Giovannini) non fa una grinza dal punto di vista del mestiere. Marconi scoprì la radio usando una vecchia scatola di sigari e Tito Baroni, alias Pippo Baudo (foto sopra, con Lello Arena), bizzarro inventore di provincia relegato a Sant'Eustorcio, si dà da fare - fra l'ostilità del suocero agricoltore (Luigi Montini), i sospiri della mogliettina trascurata a beneficio della ricerca scientifica (Gigliola Cinquetti) e l'ilarità dei villici - per inventare "la radio che si vede". Muovendo da un'altra sua invenzione, l'ombrello ad apertura automatica, che ha - come sapete - qualche rassomiglianza con l'antenna parabolica: e che gli assicurerà, se non l'immortalità, un monumento in piazza quando, povero Baroni, la sua scatola magica capace di trasmettere a un chilometro di distanza l'immagine del suo assistente (Lello Arena, inventore a sua volta del videosaluto con la mano poi ripreso da Ruggero Orlando), risulterà inventata naturalmente dagli americani. Il finale è zavattiniano, lo spunto di partenza è alla Campanile, il testo della Fiastri e di Vaime è un prodotto maison abbastanza modesto e prevedibile, scritto ad maiorem gloriam di Baudo, con divagazioni varie sulle vicissitudini coniugali dell'inventore dell'ombrello automatico, i sospiri in musica della mogliettina, i tentativi del suocero di farlo passare per matto con l'aiuto di uno psichiatra ovviamente più matto di lui (Pietro De Silva, che dà in comiche convulsioni ogni qualvolta si evoca l'elettrochoc) e l'irresistibile ascensione dell'assistente, promosso da scemo del villaggio a primo divo della tv. Gigliola Cinquetti (foto a destra), adesso, "ha l'età" per essere presa sul



serio come cantante e come attrice: è bella come un'eroina dei romanzi di Dekobra, sa muoversi e recitare, canta assai bene e a momenti, addirittura, ha le intonazioni selvagge di una Milva.

Quanto a Baudo, non aspettatevi qui un resoconto esaustivo della sua performance di attore. È quello che è, e a voi tutti noto: intrattenitore inossidabile, per due terzi presentatore e per un terzo attore nella prima parte; poi riesce a rovesciare il rapporto, a far credere che perfino l'eterea Gigliola possa spasimare per lui. Si concede qualche battuta autoironica tipo «abbiamo molto bisogno di avvocati», canta immemore dell'operazione alle corde vocali e, com'era prevedibile, si slancia a decantare le magnifiche sorti e progressive della tv, poco curando se la realtà è diversa. Musiche e canzoni di Mattone e Ferrio, eseguite dal vivo a tutto volume, sono un cocktail di Broadway, di Disneyland e del musical all'italiana. Le coreografie sono piacevolmente rassicuranti, nel senso che fanno *déjà vu*. Le scene di Bertacca, in continuo movimento su un *tapis roulant*, richiamano gli incanti delle gioie dell'infanzia. I.C.





L'antigone di Pagliaro: una donna contro l'integralismo del potere



ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Dario Del Corno (casta). Regia di Walter Pagliaro (sobrietà, misura e coerenza). Scene di Alberto Andreis (evocanti l'inconscio, il notturno, l'irrazionale). Costumi di Elena Mannini (teatralmente efficaci). Consulenza musicale di Pierfranco Moliterni (corretta e suggestiva). Con Micaela Esdra (intensa empatia con l'eroina, qualche artificiosità nella voce, nella foto sopra con Tamara Triani), Tamara Triani (delicata e tristissima Ismene e non meno dolente Euridice), Piero Di Iorio (incisivo e rabbioso Creonte), Franco Alpestre (molto efficace nel ruolo di Tiresia), Luca Della Bianca, il Coro (cinque affiatati e omologati da un'impronta forse iraniana). Prod. Centro Diaghilev in collaborazione con l'Associazione Culturale Gianni Santuccio.

La scena è denudata, percorsa da presenze e impregnata dell'odore della morte che assedia la città. Pochi segni, disseccati nell'aria arida - indicano una terra barbara e remota. Sul proscenio si spalanca la fossa pronta ad inghiottire la fanciulla che nessuno riesce a piegare, avvolta da capo a piedi in bende candide. Fin dall'avvio questa lettura di Walter Pagliaro dell'*Antigone* sofoclea condensa suggestioni intense. La resa è bella perché è una visione suggerita dalla sobrietà, che lascia intatto il fulgore della poesia, dà respiro alla parola e forza a quella straordinaria forma di pensiero che è la tragedia greca.

Recano tracce arabo-orientali, il filo musicale d'accompagnamento e il coro maschile, che sembra condannare anziché mettere in luce la dura eroicità della protagonista. Ma al di là di questa licenza, dal bagliore fosco ma ben inserita, rimane intatta la limpidezza dell'impostazione classica. Il nodo dell'intreccio è il conflitto fra l'amore per la stirpe da parte di Antigone, pronta ad affrontare una morte atroce pur di dare sepoltura alla salma del fratello Polinice, e l'intransigenza della legge umana rappresentata dal tiranno Creonte. È un confronto teso fra due esseri inflessibili, entrambi vincolati alle proprie ragioni, stretti insieme nella morsa di un destino che non si scioglie davanti alle passioni.

In questa messa in scena Antigone, più che la giovinetta che dall'alto della propria nobile sofferenza addita all'uomo un confronto con il dolore, è una donna schiantata dalla massa del potere, vittima della paura, che si trascina, col volto annerito, senza fulgidi manti di dignità, ma avvolta in una sorta di camicia di forza che taglia obliquamente la scena come una spada. È un'interpretazione tesa quella di Micaela Esdra, e commovente; ma è un peccato che sia ancora legata a toni, registri e accenti che hanno creato una moda ormai superata. Nei panni di Creonte, emissario di un ordine empio e ingiusto, Piero Di Iorio incarna bene l'intransigenza punteggiandola di scintille di cedimenti, e con efficacia sgonfia l'arroganza fino ad apparire in uno stato di semi-stupidità inerte di fronte allo scempio della sua famiglia. Velate le altre donne, interpretate da Tamara Triani: Euridice, moglie di Creonte e madre sventurata, e Ismene, che qui dissimula fragilità, irresolutezza e soavità in un atteggiamento dolentissimo. Bravi tutti quanti gli attori, che senza scarti interpretativi hanno contribuito alla misura e all'equilibrio dello spettacolo. *Mirella Caveggia*

L'INNOCENTE IPPOLITO E FEDRA LA SELVAGGIA

PHAEDRA, da *Ippolito* di Euripide e *Fedra* di Seneca. Adattamento e regia (genialmente innovativa) di Silviu Purcarete. Scene e costumi (efficace essenzialità) di Stefania Cenean. Con gli attori (bravissimi) del Teatro Nazionale rumeno di Craiova.



Questa *Phaedra* (foto sopra) del rumeno Purcarete - che pochi avevano veduto a Gibellina e che la bolognese Arena del Sole ha opportunamente riproposto - è prima di tutto una stupenda lezione di teatro allo stato puro: di quelle che hanno saputo impartirci soltanto Kantor, Barba, Vasiliiev, Stein, Wilson.

Quarta produzione da quando dirige il Teatro di Craiova - che per merito suo ha conquistato le ribalte europee - Purcarete ha fuso in una suggestiva sintesi drammaturgica di poco più di un'ora l'*Ippolito* di Euripide e la *Fedra* di Seneca; e lo ha fatto in una lingua teatrale nella quale sono compresenti la parola, il gesto che la incarna e una dinamica dell'azione scenica che restituisce, per vie misteriose, l'essenza profonda del teatro antico. Di questo teatro noi, evidentemente, abbiamo soltanto una visione ipotetica, "culturale"; ma assistendo alla tragedia di Fedra - perdutamente e colpevolmente invaghita del figliastro Ippolito, in ciò vittima della vendetta di Afrodite offesa per-

ché il ragazzo venera la casta Artemide e non si cura di lei - noi "sentiamo" che così i contemporanei di Euripide e, oltre quattro secoli dopo, di Seneca dovevano avere vissuto la passione e il mito della sposa di Teseo.

L'abolizione del tempo e delle interrelazioni psicologiche costituisce il risultato più cospicuo dell'allestimento di Purcarete, che evita sia i recuperi archeologici che le interpretazioni capziose della vicenda. Questa abolizione del tempo (meglio: questa proposta di un tempo metafisico mediante il potere incantatorio di ritmi e melopee arcani, fra il primitivismo del grido e i sussurri della coscienza, con il fragore del mare e una falce di luna lassù sulla scena buia) non è però vuoto, astrazione: essa esprime l'immutabilità della natura umana, nelle età selvagge come in quelle cosiddette civili. Segni arcaici (l'apparizione, nei cieli, di una notturna Afrodite e di una solare Artemide, o la discesa agli inferi dal canuto Teseo) s'intrecciano così naturalmente con impronte contemporanee (come il coro dei vecchi che hanno bastoni sacerdotali ma vestono come i borghesi di Magritte). L'eros di Fedra è selvaggio come l'innocenza di Ippolito, che in Artemide ama i boschi e la caccia, ma il grande talamo della scena della seduzione è quello del teatro borghese. Con tuttocché non c'è trasgressione, non c'è scandalo perché il tempo, appunto, non esiste più, e la storia dell'antica, tragica passione viene ripetuta all'infinito, in un gioco di assoluti.

I bravissimi attori rumeni recitano nella loro lingua, ma recitano anche in quella lingua di un "teatro totale" che dicevo, e inoltre su uno schermo bianco appaiono puntuali, in italiano, le frasi dello scarno testo. È così permesso allo spettatore di penetrare nel grande regno delle ombre della tragedia antica, che è poi il mondo dei fantasmi dell'uomo di ogni epoca.

Interminabili gli applausi, a misura dell'emozione che gli attori - come sacerdoti di un rito - hanno saputo trasmettere; e fra questi è doveroso citare Leni Pinte-Homeag, Fedra rovente di passione carnale; Angel Rababoc, Ippolito di primitiva vigorosa innocenza; Valeriu Dogaru, Teseo smarrito, e inoltre Rodica Radu, determinata Afrodite, e Ozana Oancea, flessuosa Artemide. *Ugo Ronfani*

IN TERRA JUGOSLAVA I TEBANI DI MARTONE

I SETTE CONTRO TEBE, di Eschilo. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Adattamento di Mario Martone. Regia di Mario Martone e Andrea Renzi. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ortensia De Francesco. Musiche dal vivo di Adriano Casale. Luci di Pasquale Mari. Con Marco Baliani, Anna Bonaiuto, Roberto De Francesco, Vincenzo Saggese, Andrea Renzi, Maurizio Bizzi, Antonello Cossia, Salvatore Cantalupo, Lucia Vitrone, Giovanna Giuliani, Francesca Cutolo. Prod. Teatri Uniti, Napoli.

La sigla Unher su un cartone, i letti e i feriti in un ospedale da campo, ed è subito Sarajevo. In abito militare grigio-verde Eteocle-Mladic è circondato dal gruppo dei suoi guerriglieri armati di mitra, e noi del pubblico gli siamo a un passo. I versi di Eschilo aleggiano nei locali underground del teatro Nuovo a Napoli - trasformati da Martone e Renzi in un semidistrutto quartier generale di tebanici catapultati in terra ex jugoslava - mentre i combattenti soccorrono i caduti, trasmettono proclami via radio e tentano sortite attraverso una porta di servizio

del teatro, in alcuni momenti aperta sulla realtà, nei vicoli dei quartieri Spagnoli. Come a dire tre città una dentro l'altra; e altrettante tragedie, tutte "impossibili", tutte e tre fuori dalla portata della nostra "scena": tragedia è infatti il testo originale che ci riporta a un rito arcaico in cui ci rispecchiamo, orfani di una coscienza tragica che non ci appartiene; tragedia è il conflitto balcanico, vissuto giocoforza coll'imponente estraneità suscitata dalle immagini-spettacolo dei telegiornali, evento "lontano" alle porte di casa; infine Napoli, carica di inestricabili e arcinoti problemi sociali, sulla quale basta aprire, anche per un solo momento, lo spiraglio di una porta, per udirne il canto - ormai lamento - di "sirena inquietante". La rappresentazione rimane perciò come confinata al di qua di tutte le chiavi di lettura, nel limbo di un presentimento che non assurge mai a piena co-

scienza, presentimento, vissuto come impossibilità di "sentire", o come presagio. A emergere, in tal modo, è solo la forza del teatro consunstanziata dalla presenza fisica degli attori. Si assiste così a una sorta di messa in evidenza del valore del corpo inteso sia come luogo del patire (i feriti giacenti sui letti, le "deposizioni" dei cadaveri degli eroi calati di peso dall'alto), sia come luogo di un'anima "biologica" in cui legami di sangue e legami spirituali s'intrecciano per dettare la loro verità come legge (Antigone). Nello spazio troppo dispersivo e troppo dilatato di questa scenografia in muratura, tanto simile a un set, si rimescolano le carte di una doppia vocazione - teatrale e cinematografica - integralmente mobilitata alla ricerca, fra le battute eschilee ed un'"iconografia multimediale", di una rinnovata capacità di comprendere. *Fabio Pacelli*

TRAGICO CIRCO PER CALIGOLA DI CAMUS SECONDO DE CAPITANI

CALIGOLA di Albert Camus (1913 - 1960). Traduzione di Franco Cuomo. Adattamento e regia (espressionismo in grottesco) di Elio De Capitani. Scene e costumi (impostazione circense) di Carlo Sala. Suono (efficace incisività) di Renato Rinaldi. Con Ferdinando Bruni (buona prova), Licia Maglietta (apprezzabile) e, in ruoli caricaturali, Ruggero Dondi, Massimo Giovara, Luciano Scarpa, Alberto Mancioffi, Massimo Somaglino, Fabiano Fantini, Luca Toracca, Orazio Donati, Antonio Cantarutti, Cristian Giammarini, Marina Remi. Prod. Teatri-dithalia, Milano.

Nel *Caligola* decisamente provocatorio di De Capitani si può trovare di tutto tranne tracce della romanità: esattamente come voleva Camus. Altro segno forte dell'allestimento: la mitopatologia dell'imperatore assassino indossa i travestimenti di un espressionismo beffardo, da spettacolo circense. L'indicazione era nel secondo atto, quello della recita di Caligola davanti ai senatori atterriti, e De Capitani la prende per cifra stilistica dell'intero spettacolo, pur non rinunciando a squarci tragici e lirici non contraffatti: talché il risultato è uno spettacolo barocco.

Ma l'unità stilistica - è doveroso dirlo - non c'era nel testo, anzi nei tre testi elaborati da Camus fra il '37, ventiquattrenne, e il '58: dionisiaca, niciana la prima versione; più lontana dall'originario schema mitico e incline al grottesco la seconda, del '41, quella su cui è basato l'allestimento; con intonazioni politiche e moraleggianti la terza, maturata nel secondo dopoguerra.

Per questo stesso "farsi" nel tempo (ma sarebbe rimasta centrale la figura dell'imperatore divisa fra potere e follia, rappresentazione dell'assurdo dell'uomo e del mondo), Caligola è l'opera di tutta una vita e, attraverso i rifacimenti, è stata lo specchio delle vicende esistenziali, private e pubbliche, di Camus. Proprio per questo riallestirla oggi è impresa difficile: si corre il rischio di concettualizzare ulteriormente il dramma, di bloccarlo nelle zone algide di un dibattito filosofico datato. Sicché, con questo allestimento sicuramente destinato a far discutere, De Capitani ha fatto bene a mandare all'aria tutta la mitologia scenica relativa, dalla prima interpretazione del '45 a Parigi con Gerard Philipe, già astro a 23 anni (dove *l'homme révolté* Caligola era tale per la ferita d'amore della morte della sorella Drusilla, e il fantasma della felicità lo perseguitava fino all'ultimo) fino alle successive letture nostrane, come quella di Scaparro con Pino Micòl, giocata sulle astratte geometrie del testo. Penso, in altri termini, che il *Caligola* visto al Porta Romana sia, con i suoi aspetti di farsa tragica, il suo agitarsi di clowns, le sue beffarde deformazioni alla Durrenmatt, le sue trasgressioni violente che

non possono non richiamare le tappe del percorso di De Capitani e dei suoi, da Pasolini a Mishima a Koltès ma, anche, la lezione "sovversiva" di Wedekind e di Brecht, nonché le irrisorie del post-modern, sia tutto sommato il solo modo possibile per riproporlo oggi.

Questo per le intenzioni e i propositi. Quanto ai risultati, metterei all'attivo la bella prova di Ferdinando Bruni (nelle due foto con il gruppo dei senatori), questa volta assolutamente convincente per impegno e, tutto sommato, per la forza con cui, a prova di una maturata professionalità, ha reso la "mostruosa" complessità del personaggio. E poi il gioco kitsch - lecito nel disegno dissacrante, forse troppo insistito - che trasforma Elicone, l'anima nera di Caligola resa dal bravo Luciano Scarpa, in un personaggio da varietà romanesco; e ancora l'impianto scenografico bitonale, blu e rosso, che trasforma la Roma imperiale in un circo nel quale agiscono le archetipiche figure della buffoneria circense (Caligola appare, oltre che *en travesti* per la scena in cui si fa adorare come una Venere transessuale, nella bianca divisa di uno sprezzante clown Augusto). Ancora da approvare - quando lo spettacolo non è più, per dirla con una nota frase, «una farsa tragica rappresentata dai clowns Fratellini», e ripropone senza mascheramenti i toni dello smarrimento esistenziale, della disperazione della solitudine, della rivolta della crudeltà contro l'assurdo, insomma i temi di fondo del testo - la lucidità del confronto fra l'imperatore e il congiurato-filosofo Cherea (di cui Ruggero Dondi rende bene la virtuosa stanchezza), o il dialogo struggente fra Caligola e Cesonia, complice e mater-



na (e se nel ruolo Licia Maglietta non dà tutto il meglio di sé è perché la sua ricca, vibrante sensibilità - di cui ha dato recente prova nel recital sulla poetessa Merini - è in parte sacrificata nel grottesco). Disturba invece l'accumulo a tratti esorbitante di variazioni aggiuntive intorno alla trovata del circo, di cui fanno le spese le figure dei senatori, ridotte a macchiette pavidie e spregevoli, alla lunga monotone. *Ugo Ronfani*

LUCREZIO O LA RAGIONE VINTA DALLA MAGIA

LUCREZIO, di Enzo Cetrangolo. Regia di Stefano Tamburini. Scene di Andrea Moroni. Con (discreto cast) Stefano Tamburini, Paolo Pieri, Monica Menchi, Michele Fabbri, Caterina Capelli, Gianni Leporatti. Prod. la Compagnia de' Pinti, Firenze.

Stefano Tamburini, con la sua giovane Compagnia de' Pinti, si distingue nel panorama teatrale italiano per la produzione e realizzazione di testi classici di sicuro impatto sociale ed emotivo, tendenti a rendere di interesse vivo e attuale quel rapporto tra passato e presente che ci riguarda tutti. Stavolta il quarantenne attore e regista fiorentino ha deciso di cimentarsi con un testo del noto poeta e traduttore campano Enzo Cetrangolo che negli anni Ottanta era stato dato in lettura a Renzo Giovampietro e che, nonostante l'interesse dell'attore, non





era stato messo in scena. Tamburini, che all'epoca lavorava con Giovampietro (li ricordiamo insieme negli spettacoli *Processo per magia* da Apuleio e *Processo a Socrate* di Giorgio Prosperi) aveva avuto modo di leggere il testo, di conoscere personalmente Cetrangolo, e di immaginarsi nella parte del giovane greco Asterion, il fedele allievo del poeta. Adesso, a distanza di anni, il suo sogno si è realizzato. Ma, data l'età più matura e il suo ruolo di capocomico, ha deciso di recitare nel ruolo di Lucrezio. E nei panni del grande poeta lo abbiamo ammirato, in questa novità italiana che è stata presentata, in prima nazionale, presso il Teatro Le Laudi di Firenze.

I due atti della pièce si svolgono nel lussuoso interno di una villa romana. Siamo nella residenza marina del poeta Tito Lucrezio Caro, l'autore del *De rerum natura*. Si sente il rumore del mare, nel cielo notturno splende la luna. Il poeta, in compagnia del giovane allievo Asterion, filosofeggia beatamente affrontando vari argomenti: le vicende di Empedocle agrigentino, la teoria della quiete, del suicidio come atto "civile", la ricerca delle novità linguistiche, le riflessioni sull'animo umano, le sue idee sugli dei e su quell'inutile tormento che è l'amore. Ma i contorni di questa conversazione domestica, condotta con grande naturalezza nonostante gli alti contenuti, offrono uno spaccato quotidiano dal sapore vagamente inquietante. Infatti si intuisce che il rapporto tra il maestro e l'allievo è fin troppo esclusivo, per non dire intimo. La quiete iniziale scompare e l'azione si accelera fino a precipitare nel tragico epilogo. Lucilia, gelosa dell'affetto che suo marito ha verso il giovane greco, si procura un filtro d'amore da somministrare a Lucrezio. Ma il poeta, dopo averlo bevuto, impazzisce (bravissimo Tamburini nella scena della follia). La tragedia si conclude con la morte accidentale delle due donne e con il suicidio del poeta. Ad Asterion resta il compito di perpetuare la memoria del maestro. *Giovanna Checchi*

PERICLE DI SHAKESPEARE RECITATO DAI GIOVANI

PERICLE, PRINCIPE DI TIRO, di William Shakespeare. Traduzione di Roberto Sanesi. Regia (ricchezza di simbologia) di Marina Spreafico. Oggetti di scena (Pop Art formato teatrale) di Joe Tilson. Costumi di Giulia Bonaldi. Musiche di Guido Morini. Con Alle Bonicalzi, Giovanni Calò, Valentina Colomi, Maria Eugenia D'Aquino, Mario Ficarazzo,



Luca Fusi, Riccardo Magherini, Annig Raimondi. Prod. Teatro Arsenale, Milano.

Sebbene le opere di Shakespeare siano le più rappresentate nei teatri di tutto il mondo, non tutte godono dello stesso favore presso le compagnie di produzione. È il caso, per esempio, del dramma *Pericle, principe di Tiro* di rado presente nei cartelloni e che la compagnia Teatro Arsenale ha voluto mettere in scena secondo un disegno composito e tuttavia armonico. La vicenda esordisce con l'enunciazione di un enigma che Pericle, principe di Tiro, indovina, così scatenando l'odio del re Antiocho del quale ha scoperto il rapporto incestuoso con la figlia. Da questo antefatto inizia la narrazione delle peregrinazioni di Pericle, sospinto da un destino beffardo che gli sottrae gli affetti più cari per restituirlgliene la conoscenza solo in vecchiaia.

Nell'allestimento dell'Arsenale (foto sotto) vi è un continuo intersecarsi di simbologie ed elementi eterogenei: per esempio gli oggetti di scena di Joe Tilson, esponente di punta della Pop Art inglese, essenziali, e alcuni costumi, invece, di linea orientaleggiante, le musiche da torneo rinascimentale che cedono a un'incalzante techno per la scena del bordello: a forti tinte, carica di energia aggressività; l'ingrandire rapido un dettaglio - come quando basta innalzare una barchetta di carta per intendere un viaggio per mare - per poi tornare alla dimensione naturale. Tutto questo scomporsi, avvicinarsi e ricongiungersi di riferimenti tra loro diversi traduce il dramma in una versione spettacolare vivace ed effervescente. Lo spazio della recita - caduta delle

quattro pareti, pubblico disposto ai lati - ha imposto uno studio accurato dell'immagine scenica il cui accesso è a trecentosessanta gradi. Buone le prestazioni degli attori che entrano con disinvoltura nei più ruoli interpretati. *Anna Ceravolo*

DA BREMA UN PERICLE CHE SI FA IN QUATTRO

PERICLE, PRINCIPE DI TIRO, di William Shakespeare. Traduzione originale (in tedesco) di Rainer Iwersen. Regia (intelligente) di Pit Holzwarth. Scene (geniali) di Gabriele Keuneke e Heike Neugebauer. Costumi (fantasiosi) di Gabriele Keuneke. Con (strepitosamente bravi) Christian Dieterle, Barbara Kratz, Norbert Kentrup, Robert Brandt e Willy Daum (percussionista). Narratore italiano: Nicolas Brandon. Prod. Bremer Shakespeare Company.

Esiste ancora chi è capace di produrre un teatro profondo, fantasioso, moderno, eppure semplice e rispettoso della tradizione. La Shakespeare Company di Brema (foto sopra) ha portato in Italia uno dei tanti spettacoli shakespeariani del suo repertorio, mostrandone il contenuto con una tale cristallina chiarezza da coinvolgere nell'intimo anche il pubblico che non sa il tedesco. In aiuto, sul palcoscenico è salito un attore del Teatro della Tosse, Nicolas Brandon, che in alcuni brani ha sovrapposto la traduzione italiana al parlato straniero: espediente quanto mai fastidioso. Meglio seguire le scene riassunte sul programma, come si fa all'opera. Gli attori della Bremer interpretano più ruoli e il narratore Gower è interpretato da tutti. In quattro fanno trentuno personaggi e sarebbe questa solo una prova istrionica, se a muoverli non fosse più lo spirito di servizio nei confronti del testo che la voglia di protagonismo. Le azioni sono commentate da una colonna sonora di tamburi e strumenti a percussione, realizzata dal vivo da un sensibile musicista che segue i movimenti degli attori accordandosi perfettamente alle passioni che esprimono. La scena è composta da una serie di tende blu che, aprendosi e chiudendosi, riproducono gli spazi propri del teatro elisabettiano. I movimenti, le espressioni, i toni seguono le esigenze di un profondo realismo dello spirito, scavato nell'esperienza oltre che nella professionalità di ognuno di loro. Non a caso questa compagnia è stata la prima a salire sul palcoscenico rinnovato del Globe Theatre di Londra. *Elina Quattrini*



LA FESTA DEGLI ASSASSINI, oratorio: un catalogo di decessi tratto da tutte le tragedie di Shakespeare. Scritto ed eseguito dal Collettivo di pronto intervento poetico Altri Luoghi. Con Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserta, Massimo Drago e Paolo Gentiluomo. Prod. Teatro della Tosse, Genova

Facendo un paragone azzardato con la storia dell'arte, si potrebbe dire che siamo di fronte ad un esempio di teatro concettuale. La rappresentazione teatrale *Festa degli Assassini* non segue i consueti canoni estetici, si basa su un'idea culturalmente eversiva e forza lo spettatore al ragionamento procurandogli un ironico e sospeso stato di shock.

Sul palco ci sono cinque poeti in ciabatte, davanti ad un leggio. Hanno scritto un'opera collettiva, composta da un prologo e cinque movimenti, in cui analizzano il corpus tragico di William Shakespeare come se fosse un'opera delittuosa. Facendo leva sul loro spirito pacifista, gli autori mettono in evidenza la cospicua quantità di morti che si producono sotto gli occhi dello spettatore in *Tito Andronico*, *Macbeth*, *Amleto*, *Enrico V*, *Giulio Cesare* e altri ulteriori testi. I versi moderni si accompagnano ad una serie di assonanze e di parole ripetute, su cui si innestano i lunghi elenchi di morti. Ma, ai cadaveri shakespeariani, presto si aggiungono i nomi di persone reali (Kurt Cobain, Fausto Coppi, Moana Pozzi, Papa Giovanni) o di categorie (soldati, operai) o addirittura di persone sconosciute (il mio amico...). Ogni tanto parte un video (Berlusconi, immagini di capelli in primo piano, scene hard) o suona una violentissima sirena. Gli Altri Luoghi scherzano mossi da intenzioni polemiche, ludiche e politiche. Ne hanno tutto il diritto. Sanno scrivere e riescono ad alternare le loro voci creando un'orchestrazione precisa. Il rischio è uno solo ma potente: che dopo proclamazione della data di morte di Shakespeare (23 aprile 1616) e l'elenco 11.275 morti, sia caduto anche qualche spettatore. Addormentato. *Eliana Qualtrini*

LUCIA POLI ANNUNCIA LA CATASTROFE DI BENNI

IN ATTESA DELLA CATASTROFE, di Stefano Benni. Regia (garbata e fantasiosa) di Lucia Poli. Elementi di scena e costumi (questi ultimi ariosi e coloratissimi) di Tiziana Fario. Movimenti scenici di Oretta Bizzarri. Disegno luci di Loic Hamelin. Musiche originali (di consueto brioso) di J. Perrotin e F. Marini. Con Lucia Poli (interprete versatile e assai godibile), Maurizio Fabbri e Laura Kibel (disinvolte nelle molte parti, anche musicali, del lavoro). Prod. Compagnia "Le parole le cose".

Ecco qui il repertorio al completo: pezzi "classici" e novità rutilanti della penna doc e deformante di Stefano Benni. Dall'ormai inossidabile adieu della vecchia insegnante di italiano che va in pensione, alle impressioni dell'aragosta prima d'essere tuffata nell'acqua bollente, fino alla parodia feroce dell'imprenditoria delle armi e ai cicalecci colorati del mercato rionale visto con gli occhi di un topo di fogna. Un collage di vecchio e nuovo per la duttile corda interpretativa di Lucia Poli (foto a destra), in bilico tra l'accorato e il beffardo, tra il cachinno e la malinconia della meditazione, forte di una regia saggiamente condotta sull'orlo di un apocalittismo scanzonato e sagace. Validissime le due spalle, Laura Kibel e Maurizio Fabbri, che per tutto lo spettacolo cantano, ballano, reci-

NELLA JUNGLA DI BRECHT-TIEZZI FRA CARTOONS E TEATRO DANZA

NELLA GIUNGLA DELLE CITTÀ (1923), di Brecht. Traduzione e drammaturgia di Federico Tiezzi. Regia (pittorica e multimediale) di Federico Tiezzi. Costumi (da cartoons) e scene (spaziali) di Pasquale Grossi, con fondali dipinti di Mario Schifano. Composizioni musicali e direzione del canto (in stile brechtiano fra occidente e oriente) di Francesca Della Monica e Roberto Sacchi. Con (ottimi) Sandro Lombardi e Roberto Trifirò e poi (grottesche maschere spesso in doppi ruoli) Roberto Secchi, Dorotea Aslanidis, Marta Richeldi, Emanuela Villagrossi, Annibale Pavone, Bruno Viola, Massimo Verdastrò, Gianluigi Fogacci, Ken Ponzio. Prod. Teatro di Messina, I Magazzini, Stabile dell'Umbria.

Nella giungla delle città appartiene a quei "drammi giovanili" di Brecht, databili intorno agli anni Venti, di cui fanno parte anche *Baal* e *Tamburi nella notte* di chiaro stampo espressionista, nei quali si rivela che l'uomo è solo e che la solidarietà è allo sfascio. Sono scritti ancora distanti da quel "teatro epico" tendente a raccontare una storia che induca poi lo spettatore a formulare un giudizio. Del resto non è che poi a Federico Tiezzi regista importi più di tanto. Gli interessa semmai che in questa sua *Giungla delle città* l'amore-odio tra il malese Shilink, mercante di legname, e George Garga, impiegato in una biblioteca ambulante (entrambi ottimamente interpretati da Sandro Lombardi e Roberto Trifirò) venga raffigurato come un incontro di boxe senza vinti o vincitori. Un incontro alla pari, anche se alla fine a soccombere per suicidio sarà proprio Shilink, il più vecchio. La loro è una lotta, anche di classe, col sapore aspro e sulfureo d'una rinnovata edizione del *De senectute* di Cicerone o d'una mancata iniziazione da parte d'un protettivo Mefistofele nei confronti d'un irriducibile Faust che combatte per la propria libertà. Ma soprattutto a Federico Tiezzi anche traduttore del testo brechtiano di cui sono stati eliminati alcuni personaggi minori, interessa rappresentare la sua visione teatrale, che s'ispira al teatro-danza, a certe figurazioni pittoriche e cinematografiche e a certa musica oscillante tra occidente e oriente: dagli stridenti scampanelli dell'Opera di Pechino alle sofferte e nostalgiche note d'una fisarmonica. In questo aiutato, Tiezzi, dal luogo dove si svolgono le vicende (un quartiere cinese d'una Chicago degli anni Venti) in cui tutti i personaggi sembrano sbucare fuori da un fumetto di Dick Tracy o dal film *Mask* e in cui si respirano aure fassbinderiane del tipo *Querelle* o wendersiane come in *Paris-Texas*, complice una casupola che si staglia sul cielo azzurro avendo vicino dei lampioni-tralicci, iperreali quasi alla maniera di Edward Hopper o surreali come in Bob Wilson. È uno spettacolo bello da vedere, con molte canzoni e in cui non mancano i siparietti e le ombre cinesi e c'è pure un carrettino-risciò che attraversa la scena, in cui abbondano i riferimenti alla pittura di Rothko o di Bacon, e funzionali infine appaiono i fondali siderali dipinti da Mario Schifano. I costumi tipo cartoons erano di Pasquale Grossi e sue pure le scene. Forse tre ore con un intervallo sono troppe per uno spettacolo che meriterebbe ancora qualche taglio. *Gigi Giacobbe*



tano e divertono clownescamente, regalando ritmo ed eleganza alla rapsodia in maggiore della protagonista. Uno spettacolo brioso, che varca i baratri dell'oggi con l'astuzia di un sorriso complice e disincantato. *Valeria Carraroli*

IL CLOWN POLIVKA DIVENTA DON CHISCIOTTE

DON CHISCIOTTE, di Bolek Polivka (versione nuova rispetto a quella del 1989, salutare impertinenza). Regia di Bolek Polivka (genialità e freschezza, odor di circo). Costumi (perfettamente sconsiderati) di Jaroslav Milfajt. Luci di Maurizio Palmas (effetti artistici). Musiche (del caso, pifferi e percussioni). Con Carlo Rossi (fine attore di esilaranti meraviglie), Piero Lenardon (espressivo e trascinate), Valerio Bongiorno (versatile). Prod. Filarmonica Clown.

Ribolle garrula l'inventiva teatrale in questa buffissima operazione di teatro nel teatro. Si assiste ad una recita arciscalcinata, messa in piedi dal direttore saccente e dispotico di un centro di assistenza alienati mentali. È in corso di rappresentazione questo *Don Chisciotte*. Lo impersona un tipo che a dispetto dell'eterna



espressione inebetita e dei ritardi di riflessi è perfettamente infilato nel personaggio. Montato su trampoli, due gambe ingessate con scarpone, vestito con curiose brache tipo bermuda, più magro del suo stendardo che sventola stracci, cavalca un cavallo afflitto da insondabile depressione, che per corpo e coda ha quelle scope di fascine che spazzano le aie. Sancho Panza è un essere rimasto sotto traccia, insaccato in un involucre ovoidale in permanente sovraeccitazione, permaloso e indisciplinato. Fra di loro l'assistente sociale-regista interviene a colpi di nacchere incarnando se stesso con l'arroganza e l'antipatia del caso, e calandosi - a richiesta del copione - in Dulcinea e alcuni degli avversari del "Cavaliere dalla trista figura". Anche lui ogni tanto si allunga smisuratamente, da vero deus-ex machina del giochino teatrale, di cui sono rivelati con buffa efficacia gli artifici.

La realizzazione intrecciata risulta una composizione di frammenti divertentissima, con quella sua stranulata epicità e l'aria aulica che sbatte continuamente contro le goffaggini dei due semplicioni del centro psico-sociale. Questi tuttavia non sono esenti da qualche lampo di astuzia e da un istinto teatrale: appunto in questo incastro di imbecillità e intelligenza scenica sta la succulenza di questo lavoro, così poco intaccato dalle correnti di moda e da influssi tv. Anche visivamente il *Don Chisciotte* di Polivka è godibilissimo e sapiente: con eleganza richiama certe incisioni di Dahl. I momenti di comicità sprizzano senza interruzione, per le situazioni, gli sproloqui e le ineffabili espressioni di quelle facce. Affiora anche un invito, molto ben dissimulato, a meditare sulle vene di tristezza e di poesia che appena fanno capolino. *Mirella Cavegna*

TUTTO PROIETTI DALLE ORIGINI A OGGI

PROVE PER UN RECITAL. Regia (ben ritmata, giusti tempi comici) di Gigi Proietti, anche interprete (al meglio come sempre). Con Antonio Carraro, Alessandra De Pascalis, Annalisa Favetti, Massimiliano Giovannetti, Fulvia Lorenzetti, Danilo Monardi, Christian Sciatti, Marco Simeoli, Anna Tuvari. Orchestra: Raffaele Arzilli, Massimo Buzzi, Marco Camboni, Ferruccio Corsi, Franco Convasce, Massimo Pirone, Mario Vicari. Prod. Compagnia Gigi Proietti.

Proietti è abituato ai "tutto esaurito" e il suo nome è stato sufficiente, anche questa volta, per convogliare a teatro, nei 1300 posti dell'Olimpico, un numerosissimo pubblico, ansioso di rivedere dal vivo il mattatore tante volte ammirato in tv. Proietti non delude il suo pubblico nemmeno questa volta e lo coinvolge nella sua semplice ma funzionante idea della "prova" per uno spettacolo da fare e che quindi si va facendo come un "work in progress" apparentemente casuale, ma che di casuale non ha naturalmente nulla. Il gioco di Proietti continua, da *A me gli occhi, please*, attraverso le esperienze petroliniane, dalla rivista passando per il cinema e per la televisione, il monologo gli si addice e quella frequentazione tutta da Comico dell'Arte con le attrezzerie che fanno lo spettacolo e che, con una semplice citazione, servono a creare un'atmosfera, un momento comico, una pausa espressiva di silenzio. È quanto faceva il *Macchus plautino*, probabilmente, e quello più antico delle atellane, è quanto faceva Petrolini, quell'ammiccare e quel trasformare il volto, protendendo il mento e il naso, nel grottesco

Non ti conosco più: funziona ancora il teatro rosa di Aldo de Benedetti



NON TI CONOSCO PIÙ (1932), di Aldo De Benedetti. Regia (spigliata, ironica) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene (stilizzati interni borghesi anni Venti) di Sergio D'Osimo. Costumi (eleganti) di Fabio Bergamo. Musiche (temi del Novecento) di Carlo Moser. Con Lauretta Masiero, Micol Pambieri, Orazio Bobbio, Riccardo Peroni (ottimo cast) e Adriano Giraldi, Maria Grazia Plos, Paola Bonesi, Michela Cadel. Prod. Teatro La Contrada, Trieste.

Non ci sono porte né solide pareti a dare sicurezza al salotto borghese di Paolo e Luisa Malpieri: certo, l'arredamento è ricco, rigorosamente déco, ma lo spazio è delimitato solo dalla linea curva e morbida di una tenda, che offre ai personaggi soluzioni sempre nuove per le loro innumerevoli entrate e uscite di scena. L'originale impianto scenico ideato da Sergio D'Osimo per *Non ti conosco più* contiene il segno del teatro di Aldo De Benedetti; un teatro che indaga sul patinato mondo borghese degli anni '30, rivelandone la mancanza di certezze, l'esigenza di verità, e deridendone i comportamenti ipocriti e le piccole manie. Pur non giungendo alla profondità della disarticolazione pirandelliana o al cinismo dei futuristi, l'autore ha creato un perfetto equilibrio fra dura critica e satira bonaria, riconoscibilità e invenzione, reale e paradossale. E volta in questa stessa direzione è la linea interpretativa di Patrick Rossi Gastaldi per lo spettacolo prodotto da La Contrada di Trieste con l'intento di contribuire alla rivalutazione di De Benedetti. Il regista affronta questo classico del teatro brillante in modo tradizionale, evitando gli eccessi, avvalendosi di un uso vitale dei tempi comici e di caratterizzazioni tutt'altro che caricaturali.

Ma in un genere che si fonda sull'ironia leggera che nulla concede al cattivo gusto, sul sottile gioco di parole e di equivoci, sulla scrittura coerente (oggi troppo spesso sostituiti da una comicità immediata e volgare), il lavoro più impegnativo spetta agli attori, vero tramite fra lo spirito attuale e lo spirito del drammaturgo. La compagnia è stata quasi sempre all'altezza del compito. È brava, anche se un po' rigida, Micol Pambieri (nella foto sopra, a sinistra, con Lauretta Masiero e Riccardo Peroni) nei panni di Luisa, che si finge pazza per vendicarsi del marito Paolo (un credibile Orazio Bobbio); diverte Peroni, medico "single" non molto convinto della propria condizione, mentre Lauretta Masiero interpreta con garbo la stravagante zia inglese e la deliziosa Paola Bonesi dona al personaggio secondario di Evelina simpatia e tenerezza. Quando l'ingarbugliata situazione si scioglie come neve al sole, lo spettatore esce sollevato, con il dubbio però che la decadenza di quel salotto borghese ormai non si possa più arrestare, nemmeno col sorriso bonario del finale. *Ilaria Lucari*

arrangare neroniano. Ma tutto di Proietti è il personaggio, ripreso dopo sedici anni, dell'attore di estrazione popolare, e quello assolutamente nuovo del vecchietto che racconta le favole mescolandole tutte perché le ha in realtà tutte dimenticate; oppure il personaggio Giubileo, che serve a Proietti per tastare la reazione del pubblico, un personaggio malinconico, che dovrebbe diventare il protagonista di un testo più ampio, da farsi magari in occasione del prossimo Giubileo (il nome è allusivo). Il famoso baule degli spettacoli precedenti, si è ormai dilatato a tutto il palcoscenico, ingombro di attrezzerie che lo stesso Proietti, appassionato trovarobe, si è andato procurando. Qualche eco brechtiana, la musica che interviene per gratificare il pubblico, applausi, ovazioni, dimostra-

no quanto di meglio la tv possa fare per aiutare il teatro. *Paolo Guzzi*

MANCHISI-PULCINELLA FRA OTELLO E JAGO

PULCINELLA E LA DAMA BIANCA DI OTELLO, testo e regia (straordinario senso del ritmo) di Marco Manchisi. Costumi (ispirati ai Pulcinella del Tiepolo) di Ursula Patzak. Diapositive di scena di Cesare Borghi, Dante Manchisi, Sergio Manfredi. Con (ottima prova d'attore) Marco Manchisi e Anna Redi. Prod. Compagnia Marco Manchisi - Coop. Il Teatro/Galleria Toledo.

Può accadere che Pulcinella, nel suo incessante peregrinare - questa volta sulle tracce del figlio ribelle che, rifiutata la maschera, vuol misurarsi con un ruolo shakespeariano - s'imbatta nella tragica vicenda che vede protagonisti il Moro di Venezia, la sua dolcissima sposa ed un compagno invidioso, sinistro e beffardo. A immaginare l'inedito incontro è Marco Manchisi, autore della nuova generazione, formatosi con Antonio Neiwiller e Leo de Berardinis, il quale ha ravvisato nella molteplice fenomenologia di Pulcinella, che si manifesta ad un tempo bonario e astuto, solare e infernale, ingenuo buffone e alter ego del diavolo, le personalità antitetiche di Otello e di Jago, riuscendo a fondere, sul piano drammaturgico, ricerca antropologica e indagine storica sulla celebre maschera napoletana, con una felicissima invenzione poetica. Con intelligenza e sensibilità non comuni, Manchisi contamina la tragedia di Shakespeare col Pulcinella della Commedia dell'Arte, con quello di Petito, di Viviani e di Eduardo, in un percorso che affronta il tema dell'eredità della maschera attraverso le opposizioni padre/figlio e tradizione/innovazione. Sul piano interpretativo, il Pulcinella padre/figlio/Jago/Otello di Manchisi, con accanto un'eccellente Anna Redi nelle vesti di Emilia/Desdemona (e finanche, in chiave parodica di Roderigo), sfiora il virtuosismo, per i passaggi repentini da un livello recitativo all'altro, per il gesto che si va progressivamente stilizzando a mo' di marionetta, per la magia con la quale conduce il gioco eterno della maschera e del volto.

Il risultato è uno spettacolo di rara eleganza, pieno di poesia, la cui idea scenografica - un velario che divide a metà il palcoscenico, alludendo alla presenza di un'altra ribalta, con relativo pubblico al di là da essa - esemplifica magistralmente il complesso tema del doppio, attraverso un riuscito gioco di ombre e di immagini proiettate sullo schermo, che interagiscono coi corpi degli attori, assecondandone, con straordinario senso del ritmo, le continue metamorfosi. Paola Cinque

BARBERIO CORSETTI: POESIA TECNOLOGICA

IL CORPO È UNA FOLLA SPAVENTATA, ispirato a Rimbaud, Majakovskij, Artaud, regia (sostituita) di Giorgio Barberio Corsetti. Scene (studiata sobrietà) di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli. Luci (essenziali) di Piergiorgio Foti. Musiche (grazioso lirismo) composte ed eseguite dal vivo da Daniel Bacalov. Con Giorgio Barberio Corsetti (bravo) e Gabriele Benedetti (disinvoltata interpretazione). Prod. Compagnia Barberio Corsetti.

Rimbaud, Majakovskij, Artaud: lo spettacolo è un percorso attraverso queste somme voci della poesia moderna. Corsetti adotta, con una scelta che da anni caratterizza il suo stile di regia, diversi accorgimenti tecnologici che integrano in uno studiato equilibrio le prestazioni degli attori. Alcuni disegni o appunti, schizzi sovente ironici tracciati dalla mano dello stesso Corsetti, vengono ingranditi da uno schermo-pantografo dialogando con le pose mutevoli del compagno di scena in un gioco che, sempre raffinato, talvolta pecca di intellettualismo. Fili metallici sostengono grucce da cui pendono abiti che corrono vorticosamente in una girandola, colpendo con carezze come ventate l'attore che recita Majakovskij attanagliato e in lotta con l'universo cui cerca disperatamente di restituire un senso. Una fascia di luci al neon diventa il carico di ramaglia luminosa issata sulle spalle di Gabriele Benedetti (nella foto sopra con, a sinistra, Giorgio Barberio Corsetti) in un passaggio ingegnoso dal rustico al post-moderno. Proprio nel dialogo della viscerale e



lirica veemenza dei testi con il più asettico impiego dell'intelligenza e della tecnologia è parso di intravedere un equilibrio a tratti incerto. La parte dedicata al poeta russo ha raggiunto forse l'esito più compiuto, in quell'accelerazione da ritmo futurista con cui ci trascina il Majakovskij della *Rivolta degli oggetti*, testo sul quale Corsetti ha lavorato con la sua prima compagnia fin dal '76. Rimbaud non sempre è stato reso in modo altrettanto felice, specie laddove la grandiosa intensità visionaria delle *Il-lumination* e della *Saison en Enfer* si è stemperata in una recitazione e in soluzioni (lo

schermo che dicevamo) troppo mentali, preferite a un profondo scavo della parola nelle ricche trame della prosa poetica. Si sono avvicinati diversamente gli *Ecrits de Rodez* di Artaud, e con questi Corsetti, rinunciando alle tracce di una gestualità talora enfatica, ci ha offerto in chiusura di spettacolo una toccante prova d'attore. Le musiche, eseguite dal vivo al pianoforte o con originali strumenti a percussione, hanno assecondato puntualmente gli intenti della regia, creando delicate e rarefatte atmosfere. Vincenzo Maria Oreggia



L'AMORE INNOCENTE D'AVANTI AL MALE

FRATELLINI, di Francesco Silvestri. Regia di Marco Guzzardi. Scene e costumi di Edoardo Sanchi e Simona Ferrari. Luci di Gianni Camocardi. Con Francesco Silvestri (Gildo, un lieve minorato psichico), Walter Del Gaiso (il fratello, malato terminale). Prod. Teatro Litta per "Fuorisserie", progetto sul teatro contemporaneo d'autore.

Francesco Silvestri (nella foto a sinistra mentre abbraccia Walter Del Gaiso) intinge spesso la penna in storie dolenti, dagli sviluppi ora surreali, ora struggenti, ora virati al tragico. Era così in *Effetto C.C.*, più ancora in *Storiace*, in cui l'attore-autore napoletano attraversava i generi e mescolava ordinario e straordinario. In *Fratellini* la ricerca sull'anormalità psichica - zona neutrale in un mondo dall'assurda e soffocante "iperrazionalità" - sfocia in una sorta di liturgia laica.

Non c'è né racconto né azione drammatica in senso proprio, solo un minorato che accudisce, con la tenerezza dell'innocenza, il fratello malato. Lo fa a dispetto della madre, che lo crede a messa, e delle suore dell'ospedale. Il tempo della messa scandisce non a caso una rappresentazione composta come un rito: un luogo fuori dal tempo e dallo spazio (grazie a luci e a messa in scena); una lingua inventata, che mescola napoletano, italiano, stile liturgico, conversazione comune e lallaismi fino a comporre come uno *slang* segreto; segni visivi e azioni (poche) dalle forti valenze evocative - la nudità, la pulizia del malato; il contrasto tra l'incessante verbalità-gestualità di Gildo e il silenzio-immobilità dell'altro, che forma l'ossimoro che dà consistenza drammatica allo spettacolo. Pier Giorgio Nosari



DOPO LA CONFESSIONE

IL TEATRO È UN TRENO NEL VIAGGIO DI MANFRÉ

Sei minidrammi intorno al tema della viltà nel mondo contemporaneo interpretati da attori che si introducono negli scompartimenti di un vagone ferroviario.

DIANA FERRERO

Fedele a se stesso, Walter Manfré prosegue la sua ricerca di una drammaturgia inedita, parcellizzata ed intima, a tu per tu con lo spettatore. Dopo *La cena* e *La confessione*, questa volta il regista presenta *Il viaggio*. Sei stazioni sulla viltà "contemporanea", in programma dopo il debutto a Taormina al Licantropo di Napoli e a Roma e Milano nel corso della prossima stagione.

Il vagone di un treno è la platea piccola e raccolta in cui dodici attori interpretano, introducendosi a turno negli scompartimenti, sei minidrammi composti da altrettanti autori contemporanei rappresentativi di un viaggio ideale per l'Italia: Erba, Franceschi, Chiti, Manfridi, Silvestri e Grimaldi; un milanese, un bolognese, un fiorentino, un romano, un napoletano, un palermitano.

Episodi violenti e indecenti pungolano gli spettatori sospesi tra curiosità e fastidio. L'autore spiega come è nato il suo progetto.

HYSTRIO - Come definirebbe il genere di drammaturgia che ha ideato e realizzato nei suoi ultimi spettacoli?

MANFRÉ - Rispetto al teatro tradizionale, l'innovazione è tutta nel rapporto tra testo, attore e spettatore. Questo teatro si può definire "teatro della persona" in quanto diretto specificamente al singolo spettatore. I miei spettacoli infatti non vedono il pubblico come assemblea, ma isolano l'individuo dalla massa, creando le

condizioni di un discorso più personalizzato che raggiunga quella che io chiamo la penetrazione della storia dentro la testa e il cuore dello spettatore.

H. - Da quali esigenze è nata la sua idea? Forse un'insoddisfazione, un problema di rapporto con il pubblico?

M. - Si può dire di sì. L'esigenza di una nuova forma di spettacolo è nata in parte dalla constatazione che il pubblico teatrale, facendosi massa, tende a distrarsi, ad appoggiarsi agli altri, diventando cinico e indifferente a ciò che gli viene proposto. Ricordo la mia prima esperienza di regia: mentre mi trovavo in sala aspettando che si aprisse il sipario - avevo il cuore in gola dall'emozione - mi accorsi del diverso stato d'animo tra la mia attesa partecipe e quella del pubblico, disinteressato e impreparato. Poi all'uscita, dopo gli applausi, era tutto già finito. Nessuno si sentiva coinvolto dalla storia né responsabile di quello a cui aveva assistito. Questo episodio per me è stato significativo: da allora lotto contro l'indifferenza e la maleducazione a teatro e per questo isolo gli spettatori, li accolgo in un luogo già predisposto, li faccio entrare non da padroni ma da ospiti, li chiudo in uno spazio ristretto dove sentano la soggezione della presenza ravvicinata degli attori. Soprattutto dò loro un ruolo nella storia: ne *La cena* lo spettatore è anche uno dei commensali, ne *La confessione* è il confessore, ne *Il viaggio* il viaggiatore.

H. - Cosa le ha ispirato l'ambientazione dello spettacolo nella carrozza di un treno?

M. - Io adoro viaggiare in treno, ascoltare le storie. Lo scompartimento è un luogo chiuso da cui non si può scappare e dove spesso capita di ascoltare delle conversazioni assolutamente intime di persone mai viste. Sono storie da cui non ci si può sottrarre, una specie di violenza all'ascolta-



tore involontario. Mi è sembrato il luogo giusto per ambientare quest'idea del viaggio purificatore.

H. - I sei racconti da lei richiesti agli autori sono tutti sul tema della viltà contemporanea. Un argomento forte, scottante, realistico. L'intento è la provocazione?

M. - Più che la provocazione o lo shock, l'intenzione è di fornire uno stimolo. Mettere il cittadino di fronte a fatti di quotidiana violenza, sopraffazione e autolesionismo, significa metterlo di fronte a una scelta: la presa di distanza o la partecipazione. L'indifferenza o la paura. Bisognerebbe che, alla fine di ogni episodio, ognuno si ponesse questa domanda: «Cosa farei io adesso?». Il mio obiettivo come regista, è muovere le coscienze, che poi non è altro che una vecchia idea di Shakespeare. A volte ci riesco, a volte no. Ad ogni modo finora questa linea mi soddisfa, anche se non potrà proseguire all'infinito. □

In questa pagina, dall'alto in basso, il regista Walter Manfré; la compagnia de «Il viaggio».



DEBUTTO A BRESCIA

LA STAGIONE ALL'INFERNO DI PATRIZIA VALDUGA

CORSIA DEGLI INCURABILI, di Patrizia Valduga. Regia e interpretazione di Gianfranco Varetto. Scene e costumi di Eugenio Liverani. Luci di Gigi Saccomandi. Prod. Centro Teatrale Bresciano.

È la seconda opera della poetessa in nero messa in scena dopo *Donna di dolori*, regia di Ronconi con Franca Nuti. Varetto (foto a destra) sceglie un allestimento scarno, mentale che, se da un lato lascia spazio di esaltazione al testo poetico nulla aggiungendo alla sua forza teatrale intrinseca, dall'altro, senza trasposizioni immaginifiche non ne scava i sottotesti, giocando in assoluto sulle variazioni di tono e di atmosfera, dai versi sulfurei ai rimpianti di gioventù, dalle querelle letterarie alle angosciose nostalgie, dai brividi civili alla disperazione.

Anche l'ambientazione gelida e astratta, in un luogo a metà tra l'ultimo piano di un percorso alla Buzzati, o un obitorio, e un sepolcro di pietra in una chiesa, segno religioso di un laico amore per la vita e la poesia che sono la stessa cosa, elimina immobile pause e fisicità. Ad attorcigliarsi senza sosta tra le mani e sul volto soltanto un sudario, groviglio che cancella ogni pace. Sconfortata, unica presenza musicale, una romanza di Tosti su parole di D'Annunzio cantata in scena da Varetto e a finale sipario chiuso da Carreras.

È dagli Inferi che meglio si vede il mondo e la propria esistenza nella sua verità, lo dice come altri poeti la Valduga, come il Dante delle terzine in endecasillabi; ma il mondo risulta lontano, l'invettiva e il furore divengono sarcasmo, ironica requisitoria, furia imprigionata nel telo di una mummia.

In questo limbo crudele, in questa assenza si putrefanno tutte le morti, quella del linguaggio assassinato, morte delle morti, quella della Donna di dolori e del padre di *Requiem*, quella dell'umanità involgarita dai Pippo Baudo, "dagli imbroglioni da operetta", dai berlusconi con la "b" minuscola, quella dell'attore che diventa altro da sé; muore la morte stessa privata di dignità. *Magda Biglia*



PER MARGHERITA BUY TERAPIA TELEFONICA

SEPARAZIONE, di Tom Kempinsky. Regia (un po' inerte) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene (funzionalità dimessa) di Alessandro Chiti. Con Margherita Buy e Luca Zingaretti (assai bene affiatati). Prod. Fascino Pgd.

È decisamente uno spettacolo poco movimentato questo *Separazione*, firmato da Tom Kempinsky, con cui Margherita Buy (qui sotto, con Luca Zingaretti) torna al teatro dopo cinque

anni di assenza. Accanto a lei sulla scena, Luca Zingaretti, anch'egli duramente impegnato a far vivere di luce propria un testo, peraltro ben congegnato e scorrevole, sulla cui lucidità da gabinetto psicanalitico sembra aleggiare una inquietante assenza di verità umana. Dove la stessa conclusione, che lascia intravedere la volontà dei protagonisti di superare barriere imposte dalle rispettive infermità, l'agorafobia per lo scrittore in crisi rintanato nella sua casa di Londra e una strana malattia di origine nervosa per l'attrice di New York costretta alle stampelle, sopraggiunge con lo scontato meccanicismo di un prevedibile happy end. All'origine del guasto, forse, una sostanziale contrapposizione di stili fra la scrittura, che sembra concepita nel segno di una leggerezza tutta britannica, e l'interpretazione, imparentata piuttosto a un nevrotismo smozzicato alla Woody Allen. Una discordanza a tratti assai evidente che, nell'allestimento un po' passivo di Patrick Rossi Gastaldi, forzatamente condizionato del resto dall'immobilità di una seduzione intellettuale tutta giocata sul filo di interminabili telefonate intercontinentali, fa rimpiangere il potenziale deterrente di una recitazione icasticamente asciutta e incisiva, capace di far emergere dal tiro incrociato delle battute i meccanismi paradossali di due solitudini grottescamente ingabbiate nella paura di vivere. Finendo per evidenziare al contrario nel lungo dialogare dei due protagonisti la malinconica nudità di un tessuto verbale disseminato di luoghi comuni prevedibili e corvivi. *Antonella Melilli*

DONNE SOLITARIE IN UN BAGNO TURCO

AL BAGNO TURCO, di Nell Dunn. Traduzione e regia (spigliata la prima, accurata la seconda) di Maddalena Fallucchi. Scene e costumi (semplici e incisivi) di Maria Alessandra Giuri. Musiche originali di Luis Enrique Baca-

lov. Luci di Paolo Macioci. Con (tutte brave) Lydia Biondi, Alessandra Fallucchi, Patrizia La Fonte, Bianca Pesce, Enrica Rosso, Rita Savagnone. Prod. Il Carro dell'Orsa.

Londra fumiga. Non solo per l'eterno *habitus foggy* che ingrigia i docks e il Big Ben, ma anche per il vapore che emana da bagno turco di un quartiere periferico che la consortereria dabbene del consiglio circoscrizionale vuole chiudere e che costituisce invece l'unico centro di ritrovo per un gruppo di donne sole, in cerca di conforto e solidarietà.

C'è la coppia Signora Meadows e Figlia che, in fuga dalla vecchia e umida casa, trasloca gli scontri familiari nel consolante calore del bagno turco: la madre (una sbrigitiva ed efficacissima Lydia Biondi) a proibire, la figlia (la trasognata e disperata Alessandra Fallucchi) a trasgredire. C'è Jane, studentessa inglese emancipata (vigorosamente tratteggiata da Patrizia La Fonte), c'è la Josie di Enrica Rosso, i cui sogni d'amore svaniscono la sera tra i tavoli di un club per soli uomini, e c'è la Nancy un po' *blasi* di Bianca Pesce, abbandonata con prole dal marito, professionista della *high society* londinese. Tutte a farsi coccolare dalla sanguigna e positiva Violet di Rita Savagnone, che tira avanti lo scalcinato bagno turco con ottimismo: una parola per tutti, un sorriso, un involtino primavera dal cinese all'angolo, un sorso di gin e un asciugamano.

Sfila così il quotidiano femminile della rinuncia. Della pazienza. Fino all'ordinanza di chiusura. Allora un orgoglio nuovo accende le tristi signore. La scoperta sconcertante e inebriata che si può anche dire di no. Si può occupare il bagno: il bagno è nostro! Il bagno turco non si tocca. Ce la faranno le donne sole? Una speranza (o un sogno) su cui drammaturgia e regia calano giustamente il sipario, sottraendo la pièce al rischio di un datato ottimismo anni '70 e proiettandola tra gli abissi esistenziali di un vuoto non troppo velatamente beckettiano. Alla fine molti applausi: brave le interpreti, significativo lo spettacolo. *Valeria Carraroli*





RASSEGNA DIVINA

LA SCENA ESTREMA
DELL'IMMAGINARIO FEMMINILE

Interpretare il presente delle donne attraverso la loro creatività significa affermare l'identità della storia femminile e riconoscerne il segno universale. Questa è la ferma convinzione delle ideatrici di Divina: Maria Grazia Agricola, Lucilla Giagnoni, Antonia Spalivero, Barbara Lanati, Paola Trivero, Laura Curino. La rassegna nell'edizione di quest'anno ha portato il suo messaggio attraverso il teatro femminile per tutto il mese di marzo, ispirandosi ai ricami più estremi che danno forma ad un pensiero. Con il tema "androginia, estremismi, universi dell'arte", e sotto questo segno si è disegnato il programma, che come ogni anno ha osservato e assecondato la nascita e la costruzione della creazione artistica teatrale femminile, la sua evoluzione e i suoi segni nel tempo.

Una quindicina di appuntamenti hanno portato in scena la grazia di *Storie d'aria*, imbastite da Adriana Zamboni per i bambini, in *Reputi di Medea* di Tamborri- no, Teresa Ludovico ha intrecciato fra le nenie funebri del Salento un gioco fra musica e dramma, suono e azione, in un tessuto drammaturgico di grande fascino. Idee e manicaretti sono stati distribuiti in *Zie d'America*. Follia e visionarietà si sono celate nelle maschere di Clitennestra e Saffo: le ha portate in scena Angela Malfitano in *Nè venerdì nè sabato* ispirandosi alla bella scrittura di Marguerite Yourcenar, Licia Maglietta ha proposto le conturbanti esaltazioni di Alda Merini in *Delirio amoroso*, Mariangela Gualtieri con *Parole porte parole ali* ha presentato il suo laboratorio di ricerca et-

nico-musicale in una festa lieta per chi ama le sfumature di suoni.

Il percorso all'interno di un immaginario femminile primordiale iniziato con la *Medea* di Carla Tatò dove «voce, corpo e musica, pulsano all'unisono», si è chiuso con *Stabat Mater* di Piera Degli Esposti di Cherif. Tanti temi, altrettante riflessioni. E sulla Donna che a teatro soprattutto porta la testimonianza di un'evoluzione nutrita dalla creazione artistica anche un convegno. Si è mosso dalla lettura da parte di Lucilla Giagnoni della conferenza tenuta da Simone De Beauvoir in Giappone nel 1966 e ha approfondito il tema "La donna e la creazione". *Mirella Caveggia*

INCHIODATA A UNA SEDIA
LA MEDEA DELLA TATÒ

MEDEA, di Aurelio Pes (suggestioni frantumate da Seneca, Euripide, Pasolini). Regia di Carlo Quartucci (disegno nuovo di un'edizione passata). Scenografia (poveri oggetti all'interno di una stanza, tute appese). Con Carla Tatò (tessiture estreme) e Carlo Quartucci (silenzioso e amorevole servitore del rito scenico). Costumi (attuali). Prod. La Zattera di Babele.

La *Medea* della Tatò (foto a sinistra), incastonata in una gabbia di memorie, inchiodata alla sedia, con un tavolo di cucina a fianco, è carne che vibra al pulsare del sangue, tenerezza quotidiana sbocciata da parole che dipingono con delicatezza fiori, boschi e acque chiare. È memoria che affiora fra tracce di sangue, di sudore e di dolore incompreso; è vittima senza scampo, scossa da tremiti convulsi, sepolta nel silenzio e nel buio. Ma è soprattutto mito vivo e palpitante che si rinnova nelle risonanze stupefacenti di una voce che è miracolo denso di suggestioni arcane.

Quasi sconcerta l'energia che sprigiona l'attrice. Soffocata dalle emozioni che scuotono la protagonista, le estrae dalle viscere e le erutta in una sorta di estasi mistica, articolando suoni e gesti velati di mistero che non ci appartengono, per chiamare il pubblico a testimonianza invece del coro, ridotto ad una teoria di involucri appesi, l'interprete accentua tutte le potenzialità della sua capacità espressiva. Eccola nel tempo felice, investita di sole e di vento mediterranei, gonfia di vita e di naturale sensualità, assaporare con dolcezza il vigore e la libertà della maga. Poi, strisciando nella memoria, in un crescendo ossessivo, assorbe come una spugna tutte le impurità che assediavano la sventurata, richiama eventi magici, rivive l'inganno di Giasone e raggiunge l'apice della tragedia, l'uccisione dei figli, in un delirio sempre più ossessivo.

Nella spirale che l'avvolge, questa Medea seduta, - incarnazione poderosa di tutte le vittime della violenza, dell'egoismo e dell'inganno - si dibatte e si divincola: il corpo è tutto un

fremito e il volto, macchiato di sangue rappreso, stilla sudore. Intanto, intorno a lei si aggira, vestito di pietà, il corifeo e servo di scena. Muto nella rassegnata consapevolezza di quel destino, le porge con amorevolezza e sobrietà la sua inutile consolazione. *Mirella Caveggia*

ZIE D'AMERICA. *Storie da mangiare*, a cura di Roberta Biagiarelli, Lilli Valcepina, Adriana Zamboni (originalità, sorprese). Contributi all'allestimento (cura e attenzione) di Daniela Cavallo, Andrea Patron, Adriana Zamboni. Maestri di cucina (egregi) Claudia Gramaglia, Dario Tabbia. Con (saggiamente maliziose) Roberta Biagiarelli, Linda Canciani, Lilli Valcepina. Prod. Teatro Settimo.

Delicatamente immerse in atmosfere dalla trasparente sensualità, queste storie tratte dall'opera letteraria di Angeles Mistretta sono state riproposte, con una grazia appena screziata di malizia, da tre giovani attrici del Teatro Settimo in occasione dell'ultima edizione della rassegna Divina.

Gli spettatori, pronti ad accogliere i piatti preparati all'istante, si sono trovati avvolti in una rete di femminili ardori e di esaltanti creazioni culinarie, intrecciata con deliziosa frettolosità da tre signorinette messicane *demodées*, che spignattavano leste leste pettegolando sulle loro zie assenti. Con le testoline gonfie di immaginazione e di fantasie irrequiete, operose come formiche, svelavano e forse inventavano avventure e segreti sentimentali di quelle loro parenti benedette dall'eros nei tempi in cui le ragazze benedicate non andavano a letto con i fidanzati, e con affetto e una punta di invidia fra un sussurro, una rivelazione e dissertazioni sulle magie in cucina, tracciavano delle signore evocate ritratti dai contorni fosforescenti. Allo stesso tempo con un happening pieno di sorprese andavano distribuendo assaggi di cibi da loro stesse confezionati: focaccine aromatizzate con erbe esclusive, minute leccornie profumate e fragranti, assaggi croccanti appena tratti dal forno e una serie senza fine di piatti «moralì, sensibili, da offrire con amore».

Colorita e piena di vivacità, questa trasposizione teatrale di una bella scrittura è stata offerta con garbo e una partecipazione piena di allegria dalle giovani interpreti che si sono mosse con disinvoltura, con qualche rossore nascosto, una provinciale eleganza alla lavanda e con l'aggiunta di quel tocco di impertinenza che le pareti domestiche ispirano alle adolescenti in via di emancipazione. *Mirella Caveggia*

QUANDO L'EX MOGLIE
RITORNA CON IL PANCIONE

L'EX DONNA DELLA MIA VITA, di Josiane Balasko. Regia (scorrevole) di Silvio Giordano. Scene (funzionalmente festose) di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Con Paola Quattrini (disinvoltura malleabilità), Pietro Longhi (efficace aderenza), Mario Di Franco e Maria Baldassarre (accentuazione grottesca). Prod. Coop. Teatro Artigliano di Roma.

In ginocchio ai suoi piedi l'ha implorata di non lasciarlo, ma lei, inflessibile, se n'è andata, non senza un'ultima scudiscia di sarcasmo. Da allora l'uomo abbandonato si è costruito una



SEDUTO IN PANCHINA BENVENUTI SI FA SERIO

GINO DETTO SMITH E LA PANCHINA SENSIBILE, testo e regia (sensibilità, partecipazione intensa) di Alessandro Benvenuti. Scenografia (praticamente nulla) e costumi di Paolo Bernardi. Luci (la vera scena, interiore, lirica, bellissima, capace perfino di ricordarci certe evocazioni di Paul Klee). Musiche originali (sfondo giusto) di Patrizio Fariselli. Con Alessandro Benvenuti (inquietante e bizzarramente poetico) e Andrea Muzzi (stranito e delicato). Prod. Benvenuti s.r.l.

Un'altra sfida per un Benvenuti sempre originale, ormai pienamente maturo, ispirato nelle atmosfere così come nelle più tenui sfumature. Dopo il virtuosismo delle decine di personaggi creati e interpretati da solo - senza travestimenti - in *Benvenuti in casa Gori* e in *Ritorno a casa Gori* ecco, con questo *Gino detto Smith*, un esperimento più arduo e meno accattivante, più coraggioso e meno esteriormente brillante. Uno spettacolo difficile, questo nuovo di Benvenuti, fatto da un sommesso colloquio tutto mezzi toni, senza trovate, di due personaggi seduti ed immobili per un'ora e passa. Un lavoro, dunque, per nulla spettacolare, in apparenza anche poco teatrale, dove Benvenuti rischia scegliendo di battere più che mai la strada di una comicità contaminata con toni seri, profondi se non cupi, misteriosi e allusivi. Eppure quelle che qui i personaggi raccontano sono soltanto storie mitiche e pittoresche di paese come tanti, relitti e residui di memoria, paradossi di avventure individuali tutte incredibili eppure (forse) vere, perdute nel tempo. Tra sofferenze passate e presenti, eccezionali e quotidiane, che si riassumono, in definitiva, nella figura del ragazzo scappato di casa (Andrea Muzzi). In questa mitologia un po' generazionale un po' paesana, evocata dal fuggitivo e dal suo interlocutore ignoto, singolare e un po' minaccioso (Benvenuti), si sente - anche se si ride - un brivido, un segno profondo che è quello dell'anima, una forte ed emozionante tensione. E così anche il colpo di scena finale, più impressionante che toccante, non ci arriva per niente inatteso. Anche il ritmo - del resto - lento, quasi faticoso e sempre uguale dello spettacolo contribuisce a comunicare al pubblico un senso di disagio e di tensione. Se le doti di Benvenuti attore - a tutti i livelli - non sono certo una novità né una sorpresa, *Gino detto Smith* ha il merito di offrire un'occasione adeguata al giovane cabarettista e attore Andrea Muzzi: la sua è una presenza stranita e gentile, in questo personaggio, timido e a tratti commovente, che Benvenuti ha creato appositamente per lui, sulle sue corde. *Francesco Tei*

COMICI DISOCCUPATI DAL PROFONDO NORD

PETITO STRENGE, da Antonio Petito. Ideazione e regia di Alfonso Santagata. Con Giuseppe Battiston, Daria Panettieri, Elisabetta Ratti, Alfonso Santagata, Massimiliano Spezziani. Prod. Associazione Culturale Katzenmacher.

Nel mondo rovesciato del *Petito strenge* di Alfonso Santagata un Arlecchino in incognito, sotto un vasto bianco camicione (il bravissimo Giuseppe Battiston, dai lenti movimenti adiposi), veste anche mentre dorme la maschera camusa di Pulcinella, nevroticamente afflitto da una fame perpetua. Viene dall'ostromo nord, il Friuli, ma scritturato dal cattivo capocomico Don Asdrubale Pellecchia (un irresistibile Alfonso Santagata dalla zazzera rossa, biecamente ottuso) duetta in saporoso napoletano con Cicillo, Brighella dismesso, anch'egli emigrato dal Settentrione (Massimiliano Spezziani, dalla gestualità meccanica di marionetta). Ed è veneta la prima donna, Sciuscetta, già Giuseppina (l'ora morbida, ora legnosa Elisabetta Ratti), tutti fuggiti dal nord Italia attanagliato dalla miseria e dalla disoccupazione, per trovare rifugio nel meridione dove con l'antica arte dell'arrangiarsi si riesce ancora a campare. Lasciandosi attirare nell'orbita del grande Petito, uno degli ultimi venerati Pulcinella, nonché geniale rifacitore parodico dei miti culturali della sua epoca, Santagata (foto sotto con, a destra, Massimiliano Spezziani) si avventura nel territorio della farsa, divertendosi a scandagliarne gli ingranaggi di pura macchina teatrale comica (come già magistralmente fece Carlo Cecchi con il suo Felice Sciosciammoeca degli anni Settanta), e insieme giocando sugli stravolgimenti paradossali di un'Italia capovolta. La farsa oggi impossibile di Petito (in particolare *La donna barbata*) si frantuma nel tessuto dell'azione teatrale che ha al suo centro le vicende grottesche di una compagnia teatrale di terz'ordine, il cui più grande tesoro è un frigorifero-forziere, tenuto sotto catene e lucchetti da Don Asdrubale. Accampati sul palcoscenico di un teatrino di provincia, questi attori a tempo pieno vivono in un'eterna altra realtà, sospesi tra finzione delle prove dello spettacolo e sogni-incubi, che ne popolano le notti seminsonni per i morsi della fame o le visite di un falso spiritello buono (la dolce Daria Panettieri, che pare uscita dalla villa degli Scalognati pirandelliani). Scoprendosi in sintonia con l'acidulo mondo farsesco di Petito, Santagata lo ha attraversato inventando ancora una volta uno di quei suoi personalissimi inquietanti viaggi teatrali in cui sa trascinare il pubblico. *Lia Lapini*

vi-
ta da
single
e un
dubbio
successo
di scritto-
re che in-
dulge alle mode orrorifiche o
tarocate del momento. Ma,
proprio mentre si accinge ad ac-
conciar la scrivania a tavola imbandita di ca-
viale e champagne in vista di un incontro ga-
lante, la compagna dimenticata bussa alla sua
porta, disfatta e in evidente attesa di un bebè,
il cui padre, artista postmoderno specializzato
in lavatrici dipinte, si è involato senza alcun
preavviso, lasciando per la strada la madre e il
nascituro. E va da sé che la visita inaspettata su
cui si apre *L'ex donna della mia vita* di Josiane
Balasko, dà l'avvio a un susseguirsi di prevedi-
bili malintesi, tra cui inevitabilmente si intrufolano i ricordi di un rapporto cresciuto e fallito
sull'onda contestataria dei favolosi anni '70. Le
cui tappe ingenua e dolorose, s'incuneano nel
presente con un rodato velarsi di luci sulla scena,
ideata da Leonardo Conte e Alessandra
Panconi nel segno di una festosità colorata di
fiaba a lieto fine. Che infatti inevitabilmente
giunge col rinnovarsi di un più maturo amore.
La regia di Silvio Giordano guarda alla garbata
esilità della commedia, in cui l'autrice, nota al
nostro pubblico per la sceneggiatura di due
film di successo, *Peccato che sia femmina* e *Non
tutti hanno avuto la fortuna di nascere da genitori
comunisti*, intreccia le ingenuità libertarie di un
tempo e l'ottundimento massmediologico di
un'attualità che si esprime nei gusti grossolani
ed efferati della ragazzotta attesa a cena. E ac-
compagna sulla leggerezza di una chicca sorri-
dente la compassata malleabilità di Paola
Quattrini (foto sopra) e la sconvolta rigidità
dello scrittore interpretato da Pietro Longhi.
Eccedendo un poco nella caratterizzazione
grottesca della vitalissima borgatara e del com-
plessatissimo psichiatra, impersonati del resto
con partecipe disinvoltura da Maria Baldassarre
e Mario Di Franco. *Antonella Melilli*





PUIG CON SYXTY E LA VOCE DI RONCONI

IL BACIO DELLA DONNA RAGNO, di Manuel Puig. Traduzione di Angelo Morino. Regia (diligente) di Antonio Syxty. Scene e costumi (essenziali) di Annelise Zaccheria. Con Antonio Latella (Valentin, foto sopra a sinistra), e Fabio Sonzogni (Molina) e la feroce voce registrata di Luca Ronconi (il direttore del carcere). Prod. La famiglia delle ortiche.

Della grande invenzione dell'argentino Puig - importata nel nostro Paese in teatro da Mattolini all'inizio degli anni '80 e ribadita in film qualche tempo dopo da William Hurt - Syxty ci dà una versione scarna ed essenziale. Luci fredde e sagomate sui due protagonisti, recitazione impassibile che solo a tratti lascia intravedere il pathos, scenografia concentrazione, intervallata dall'algida presenza di Luca Ronconi, qui nelle insolite vesti della voce fuori campo del direttore del carcere. Senza musica, quasi a sottolineare la solitudine del logos, che unico, in una cella, è in grado di riannodare i fili della fantasia, e di evocare i suoni e le emozioni di un kolossal anni '40 (quel *Bacio della pantera* implicitamente citato nel nome della pièce) che Molina, detenuto omosessuale per corruzione di minore, racconta a Valentin, detenuto politico dell'*izquierda* antigovernativa. Inevitabile l'epilogo - filmico e teatrale - di amore e di morte. Un lavoro teso, ritmato, senza concessioni alla facilità e allo spettacolo. Valeria Carratoli

TESTIMONI DI MAFIA IN SCENA A VERONA

L'ESCA, di Ezio Maria Caserta. Regia (razionale e puntuale) di Ezio Maria Caserta, che firma anche l'ambientazione scenica. Costumi (personalizzati) di Lorena Crepaldi. Musiche a cura di Jana Balkan. Con Maria Teresa Dell'Eva (impegnata) e Ezio Maria Caserta (spalla). Prod. Teatro Scientifico, Verona.

Il teatro dell'impegno, quello destinato ad incidere sulle coscienze, che prende l'avvio nel nostro tempo da intuizioni di Erwin Piscator che diventano dichiarazioni programmatiche in Brecht, suggestione ancora i drammaturghi contemporanei. Ezio Maria Caserta da anni

opera drammaturgicamente all'interno di questa categoria. In alcuni casi lo ha fatto in forma "metaforica", specie agli inizi (*Il Principe, Poema della Virtù dell'Individuo-Stato, Mein Kampf, la Coscienza dell'Occidente, Frate Hieronimo Savonarola da Ferrara, La ballata, documenti dal carcere femminile*, e così via), ma in tempi più recenti (*Storia di droga, Io, nell'inferno della Bosnia o Il silenzio di Dio*) è passato alla denuncia diretta utilizzando un linguaggio realistico di forte presa e di immediata lettura.

È il caso del prezioso manuale etico che corrisponde al titolo de *L'escà*, il cui sottotitolo *Chi difende il testimone?* è anche la spiegazione tematica dell'argomento su cui ha posto il suo interesse. Scritto con uno stile efficace, senza iperboli, con similitudini appropriate, racconta la storia di una giovane donna che ha assistito, non vista, a un feroce delitto di mafia. Dopo aver pensato e riflettuto a lungo sulle gravi conseguenze del suo atto, prende la decisione - per dovere civico - di denunciare gli assassini, uno dei quali è anche suo parente. La vicenda ha dei momenti toccanti, ma, pur se si conclude tragicamente, proprio come è avvenuto veramente alla persona del fatto di cronaca da cui ha preso lo spunto l'autore, nell'epilogo diventa brillante. Infatti il testo tende a sdrammatizzare i fatti con alcuni momenti di comicità che rendono meno greve la tensione. La donna infatti si prepara a recitare alcuni pezzi comici quando si presenterà al Maurizio Costanzo Show per consumare in diretta il suo suicidio. La protagonista è servita comunque da schermo (da ciò il titolo *L'escà*) per una manovra mascherata, consistente nell'utilizzarla come strumento per arrestare i suoi possibili killer. Recitato con tecnica realistica, sullo stile del giallo americano, in un intenso (sotterraneo o garage) cupo e grigio, l'opera è risultata particolarmente efficace per uno studio sulle implicazioni positive o negative del "testimoniare". Il lavoro infatti è stato seguito da un dibattito ed è stato presentato anche per le scuole come momento di educazione civica. Rudy De Cadaval

KUNDERA PORTA DIDEROT A SPASSO NEI SECOLI

JACQUES E IL SUO PADRONE, omaggio a Denis Diderot di Milan Kundera. Regia (efficace) di Renato Carpentieri. Scene di Arcangela Di Lorenzo. Costumi di Carla Accoramboni. Musiche di Nico Casu. Disegno luci (corretto) di Cesare Accetta. Con Renato Carpentieri, Lel-

lo Sero (convincenti), Enzo Salomone (abile), Salvatore D'Onofrio, Nico Mucci, Roberta Spagnuolo, Maria Vignolo, Atta Zarrillo (buona prova per un gruppo di giovani attori). Prod. Libera Scena Ensemble ed Emilia Romagna Teatro, in collaborazione con l'Ente Teatro Messina.

Il servo Jacques e il suo padrone sono in viaggio verso una località imprecisata; non conosceremo mai lo scopo e la durata del loro spostamento ma in compenso ascolteremo e vedremo rappresentate - tra digressioni, interruzioni, evocazioni di personaggi e interventi diretti dell'autore - le storie dei loro amori che essi si racconteranno per intrattenersi amabilmente. La "variazione" su Diderot di Kundera non fa che portare alle estreme conseguenze, su un piano drammaturgico, i presupposti formali del romanzo settecentesco *Jacques il fatalista*, ispirato a sua volta al *Tristram Shandy* di Sterne. Scritta a Praga nel 1968 sulle ali di un gran desiderio di libertà, la commedia è infatti un'immensa conversazione continuamente interrotta dal dialogo di altri personaggi-narratori, i quali a loro volta irrompono nel racconto con propri racconti. La regia di Carpentieri fa tesoro dei numerosi spunti che questo bel testo le offre e gioca a inseguirlo con semplicità e freschezza nel movimentato succedersi delle trasgressioni alle cosiddette leggi della costruzione drammatica. Dietro la pedana, che divide il palcoscenico nei due spazi del presente e del passato, scorre per tutto il tempo uno schermo lungo novanta metri sul quale immagini pittoriche illustrano una sintesi della storia degli ultimi tre o quattro secoli. La ormai proverbiale leggerezza kunderiana si sovrappone perfettamente all'edonismo e al disincanto del mondo diderotiano: il fatalismo "temperato" a cui perviene il servo-filosofo («Nulla è predetto: il percorso è scritto ma gli appassionati dettagli possono cambiare per caso») è la divertente dimostrazione che l'umana esistenza, più che alla modalità tragica della Necessità, obbedisce al gioco imprevedibile e vertiginoso della Possibilità. Si passa così dalle storie narrate da Jacques e dal padrone, di schietto sapore settecentesco, alla mega-storia d'amore e di vendetta stile Luigi Filippo (occupa tutto il secondo atto) di Madame de La Pommeraye, fino ad una sorta di blocco del racconto e della parola che ci riporta nel pieno del nostro secolo. Qui lo spettacolo prende una piega dichiaratamente beckettiana, abbandonandosi nel finale alla voluttà della pausa vertiginosa e all'immobilità della sospensione come da didascalìa. Fabio Pacelli

FUGA IN CABRIOLET SULLE ORME DI GODARD

NOUVELLE VAGUE, omaggio a Jean-Luc Godard. Drammaturgia (abile composizione di eclettici riferimenti) di Roberto Traverso. Regia (accorto manierismo) di Antonio Syxty. Scene e costumi (tra nouvelle vague e pop art) di Annelise Zaccheria. Voce esterna di Giovanni Battaglia. Con (buone interpretazioni, nella foto in alto della pagina a fianco) Nicoletta Mandelli e Paolo Scheriani. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Al centro della scena incombe una possente cabriolet americana, muso al pubblico, che trascina in un viaggio cinico e sentimentale i due attori, uomo e donna, incalzati da un male di vivere ormai cliché generazionale. Lui millan-

tatore e poco di buono, lei smorfiosa e sostenuta ragazza della bella Parigi. È un road-movie, il loro, girato nella sala di un teatro. L'avventura segue un percorso di schermaglie erotiche, di fughe verso un Mezzogiorno come fantastico e improbabile Eldorado, per giungere in un vortice senza più controllo alla rapina, colpo grosso al distributore e cruento epilogo da parodia del gangster. Il filo della trama tiene insieme l'intelligente intreccio di citazioni che compone il testo. Frammenti di sceneggiature, dalle molte di Godard fino alle più recenti di Tarantino col suo "pulp" inesausto di spettacolari consensi, rivisitano il linguaggio cinematografico con una spregiudicata variazione di temi e registri in sintonia con i modi del regista francese. Un puzzle di musiche diverse (jazz, blues, leggera, classica) è la colonna sonora di una messa in scena divertita che fa del palco un set anormale e del teatro uno spazio incerto tra vita e cinema. Uno dei roveli che finisce di riproporci la sfrenata coppia è appunto quello trito tra realtà e finzione. L'ironia, o la distanza parodistica, non sempre ne giustificano l'esistenza. Anche un Pirandello virtuale ha strizzato l'occhio stretto tra le luci della ribalta. L'operazione è scaltra, per tre quarti piacevole; poi il gioco con il cinema, teatrale e patinato, può risultare un po' gratuito. Andare oltre, del resto, non era forse nelle pretese. *Vincenzo Maria Oreggia*



Il gruppo non è qualitativamente omogeneo; accanto ai più dotati (citeremo l'Orlandi, il Micheli, l'Alesi, il Puleo, il Kian, la Fulco, la Scommegna), altri debbono ancora completare la loro preparazione. Ma sono di tutti l'applicazione e l'obbedienza ad una regia rapida, incalzante, ricca di umori espressionistici e di invenzioni sceniche. Merita attenzione lo sforzo degli ex-allievi per aderire allo stile di recitazione brechtiano, e a contenuti che, non appartenendo al loro vissuto, tendono ad inserirsi nel teatro delle idee più che in quello delle emozioni. Dello spettacolo, cordialmente accolto, segnalerei i primi quadri, sull'atmosfera di sospetti e di tradimenti che avvelenava la Germania di quegli anni, e scene come "La ricerca del diritto", "Il discorso della montagna" e "Il precetto". *I.C.*

ATTORI ESORDIENTI PER IL RITORNO DI BRECHT

TERRORE E MISERIA DEL TERZO REICH, di Bertolt Brecht. Trad. di E. Castellani. Regia di Gigi Dall'Aglio. Con gli allievi-attori della Paolo Grassi: Nadia Fulco, Aram Kian, Adriana Londono, Francesco Micheli, Stefano Orlandi, Stefano Pesce, Maria Pilar Perez Aspa, Francesco Puleo, Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Serena Sinigaglia. Coprod. Teatridithalia e Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi, Milano.

Dopo l'eclisse del disimpegno i giovani riscoprono Brecht. *Terrore e miseria del Terzo Reich*, ch'era stata un'esercitazione laboratoriale degli allievi della Civica scuola Paolo Grassi di Milano curata da Gigi Dall'Aglio, ha assunto, con la partecipazione di Teatridithalia, le caratteristiche di uno spettacolo in piena regola presentato all'Elfo, con 14 dei 24 quadri dell'originale (ma manca il più noto e struggente, quello della moglie ebrea).

Terrore e miseria fu composto da Brecht fra il '35 e il '38, negli anni «forti» del nazismo, prima di *Madre Coraggio*, di *Sezuan* e di *Puntilla*. Ha detto l'autore di avere avuto la prima idea dell'opera vedendo in un teatrino di Parigi, negli anni dell'esilio, una sparuta compagnia di tedeschi esiliati che rappresentava, fra nostalgia e rabbia, le condizioni di vita nella Germania hitleriana. Il risultato fu un vasto, cupo affresco - ravvivato però dall'ironia - che obbedisce alle stesse regole dei drammi didattici di B.B.: una drammaturgia "di combattimento" che oggi ha perso una parte (ma una parte soltanto: i mostri freddi del potere violento sono sempre in agguato) della sua necessità politica; e che semmai vale come documento di un passato soltanto approssimativamente noto ai giovani.

Il valore dello spettacolo - così com'è stato proposto in un'edizione scenograficamente austera - è proprio questo: didattico, e a doppio titolo. Anzitutto perché ammonisce a non ripetere le condizioni in cui "terrore e miseria" si erano sviluppati nella Germania nazista; e poi perché - com'è risaputo - la drammaturgia epico-popolare di B.B. resta un'ottima scuola per i giovani attori. Da questo punto di vista il lavoro di Dall'Aglio, responsabile del lavoro seminariale e regista dell'allestimento, è senz'altro apprezzabile. Egli è energicamente intervenuto nello spingere al massimo delle loro potenzialità gli undici giovani interpreti.

VIRGINIO GAZZOLO MARESCIALLO ALCOLIZZATO

IL MARESCIALLO BUTTERFLY, di Roberto Cavosi (premio Giuseppe Fava, 1995). Regia di Antonio Calenda (sapiente e arguta). Scene e costumi (straordinariamente intelligenti ed efficaci) di Pier Paolo Bisleri. Suono (suggestivo) di Carlo Turetta. Luci di Claudio Schmidt. Con Virginio Gazzolo (bravissimo, a tratti un po' manierato), Lucka Pockaj, Giampaolo Innocentini, Silvano Torrieri, Andreja Blagojevic (tutti bravi). Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Due ore di spettacolo in balia del più intrigante e seduttivo squallore: in una fredda alba di gennaio ecco il salotto piccolo-borghese di un anziano carabiniere. Non sembra la stanza di una "casa", cioè un nido degli affetti, ma una via di mezzo fra un ufficio militare e una saletta riunioni dell'epoca fascista: i mobili di gusto orribile odorano di stantio e nell'armadietto

per i liquori, noi spettatori possiamo immaginare solo polverose bottiglie di amaro Petrus o Cynar. Uggia di ogni foggia, burocrazia e tristezza, suicidio e depressione, alcool e droga, e i valori in crisi del maschilismo, patriottismo e militarismo. Nonostante i temi e gli ambienti non propriamente solari e accattivanti, uno spettacolo dal fascino prepotente come una malia, i cui fin troppi numerosi spunti legati all'attualità, si fondono perfettamente nei dialoghi e nella trama senza pesantezza o retorica. Il protagonista è un vecchio e squallido maresciallo dei carabinieri, vedovo ottuso e solo; la moglie morì suicida annientata dalla depressione: a causa di una gravidanza inaspettata e delle convenzioni morali di un'Italietta anni '50 aveva dovuto sposare questo grigio maresciallo rinunciando agli studi e alle proprie ambizioni. Il maresciallo pur non compromettendo la sua immagine di rispettabilità e la sua recita sociale, reagì a suo tempo rifiugandosi nell'alcool; il figlio più debole erediterà la "cultura" paterna: impeccabile commercialista dal lunedì al venerdì, si droga puntualmente ogni sabato sera. Il carabiniere decide di rifarsi una vita sposando una profuga armena dal nome pieno di speranza: Arevik, cioè Alba. In realtà la donna non lo ama: in cerca di riscatto sociale è fuggita dall'arretratezza e dalla miseria del proprio paese irretita dai falsi simboli del benessere della nostra società. Dopo avere subito le violenze del marito "occidentale e superiore", lo abbandonerà per ritornare in Armenia alla ricerca delle proprie radici e di una diversa dignità. La regia di Calenda con notevole senso teatrale ha cercato di stemperare i lati uggioli e tristi della storia arricchendola di spunti comici. Virginio Gazzolo (nella foto sotto, al centro, con Giampaolo Innocentini e Silvano Torrieri), che interpreta magnificamente il protagonista, asseconda le intenzioni del regista e riesce (non si sa davvero come) a rendere questo mediocre samanoide addirittura simpatico. *Simona Morgantini*





BORBONI E BRIGANTI IN SCENA A POTENZA

FUORI I BORBONI, di Alessandro Giupponi e Nicola Saponaro. Regia (tradizionale con qualche accenno alle sperimentazioni anni Settanta) di Alessandro Giupponi. Scene e costumi di Beppi Imbrota. Musiche (di appoggio) di Otello Profazio e di Giuseppe Verdi. Con Riccardo Barbera, Costantino Carozza, Raffaele Castria, Michele De Virgilio, Gianni Guerrieri, Lorenza Indovina, Domenico Mastroberti, Anna Masullo, Francesco Meoni, Aldo Fortunato, Vincenzo Pascale. Prod. Teatro Francesco Stabile di Potenza.

La spinosa, annosa "questione meridionale" mai risolta e quindi oggi giunta ad una svolta epocale, che richiede rapide soluzioni non più rinviabili, è l'oggetto di questa produzione, la prima del Centro di Drammaturgia Europeo della città di Potenza, diretto da Mariano Paturzo. Il Centro nasce con la volontà dichiarata di produrre un teatro regionale, nella convinzione che il teatro possa contribuire alla formazione di una maggiore presa di coscienza da parte del

pubblico meridionale, sin troppo abituato a spettacoli di divertimento "dialettale" in cui il riconoscimento dei mali e delle sofferenze di un popolo viene risolto nella risata, a volte amara, ma che si rassegna e si adagia nella accettazione di una realtà sovente imposta da altri. Lo spettacolo di Giupponi invece vuole essere un atto di denuncia: lo fu quando fu proposto la prima volta nel 1974 e lo è maggiormente ora, con questa riedizione modificata nel finale che allarga il problema facendolo giustamente divenire un fatto determinante di integrazione generale del Sud del mondo in una realtà "settentrionale" più avanzata ma sovente distratta e sprezzante. In sostanza, partendo dai fatti storici della realizzazione controversa e contrastata dell'unità d'Italia, del passaggio dai Borboni ai Piemontesi, e dal fenomeno del brigantaggio, studiato dagli autori sui testi che riproducono le vicende delle insurrezioni contadine degli anni 1861-65, Giupponi, inclinando poco al folclore locale, anche se se ne serve in funzione spettacolare quanto basta, conduce un'operazione di mistilinguismo dialettale, se così si può dire, facendo parlare i suoi personaggi in un dialetto, una lingua, direi, inventata ma comprensibilissima, una lingua

tratta dall'italiano corrente e dai dialetti meridionali più noti (napoletano, lucano ecc.) per raccontare drammatici fatti in cui inequivocabilmente appare la iattanza dei "conquistatori" e l'orgoglio di riscatto di un popolo da sempre oppresso, che trova però nel fenomeno del brigantaggio la forza di reagire, di resistere, ma anche di comprendere che quella non è la soluzione dei problemi, come infatti non fu. La soluzione di Giupponi è, attraverso il linguaggio universale del teatro, nella presa di coscienza di un popolo, nella sua consapevolezza che occorre reagire eliminando ogni durezza e ogni estremismo di violenza. L'indifferenza e il fatalismo non possono essere un abito da indossare, anche se mascherano un chiuso orgoglio dignitoso, ma occorre operare, ancora meglio che con l'ironia, specchio inequivocabile del disagio dell'intelligenza, come invece mostra la bella canzone di Otello Profazio che fonde e confonde personaggi storici che non sono accettati dalla coscienza popolare (Vittorio Emanuele di Savoia e Giuseppe Garibaldi), operare per azioni finalizzate che partano dalla volontà stessa della popolazione che voglia realmente che le cose cambino, in maniera definitiva. Paolo Guzzi

A PARMA

Una stagione di scrittori russi per il Teatro delle Briciole

Una *no-stop* di teatro, come in genere avviene solo ai festival o al cinema. È la formula scelta il 18 gennaio dal Teatro delle Briciole di Parma per presentare ufficialmente al pubblico, alla critica e agli operatori le nuove produzioni per la stagione 1996-97.

Ad aprire la "maratona" è stato uno spettacolo di Marina Allegri, che ha scritto il testo, e Maurizio Bercini, che ha curato la regia, pensato per i più piccoli. *L'omino della sabbia* coglie il momento appena precedente al sonno, gli istanti in cui la mente allenta la morsa e dimentica gli affanni, liberando la fantasia. A scatenare l'attività pre-onirica può essere qualsiasi cosa: gli incubi che popolano la cameretta di un bambino o la voce rassicurante dei genitori (Bruna Fogola e Morello Rinaldi). Lo spettacolo non racconta una storia in senso stretto. Il personaggio dello gnomo che di notte gira il mondo per addormentare gli esseri viventi, ideato da Rien Poortvliet e Wil Huygen nell'omonimo romanzo, è il filo conduttore di una raffinata partitura visiva realizzata con la tecnica delle ombre, ben assistita dalla colonna sonora di Alessandro Nidi e da una recitazione delicata.

Un altro affiatato tandem creativo delle Briciole, quello composto da Bruno Stori (drammaturgia e regia) e Letizia Quintavalla (regia) ha poi presentato, in "prima serata", *Le animucce di Cechov* (foto a sinistra), adattamento e montaggio teatrale dei racconti *La bambinaia bambina*, *La principessa* e *La rondinella* dello scrittore russo. A interpretare tutti e tre i personaggi principali femminili è Paola Crecchi, aiutata solo dalla voce fuoricampo di Giancarlo Ilari. Lo spettacolo passa attraverso un'ampia tastiera tonale - dal dramma allo humour - resa con leggerezza e sensibilità, anche se l'attrice nel terzo "movimento" indulge a qualche cliché di troppo. Ma il risultato è degno dell'universo realista, venato da una sottile malinconia e umanità, di Cechov. *Animucce* prosegue il ciclo degli spettacoli per adulti ispirati ai grandi classici della letteratura - tra questi *Il grande racconto*, *La notte dei mulini* e *Un bacio... un altro bacio... un bacio ancor* - e, come i precedenti, stabilisce una riuscita complicità tra letteratura e scrittura scenica.

Ha chiuso la giornata *Il miracolo di Lucheria*, scritto da Marina Allegri e diretto da Letizia Quintavalla per l'interpretazione di Morello Rinaldi e Bruna Fogola, anch'esso ispirato a un grande scrittore russo, in questo caso Turgenev. È la storia di un miracolo: una miniatura brillante come un *ex-voto* che in meno di trenta minuti combina narrazione e animazione di oggetti e rifà il verso, con affettuosa ironia, ai modi ingenui della leggenda popolare. Efficace la caratterizzazione comica, ma non macchiottistica, di Morello Rinaldi. Apprezzamento del pubblico, pieno successo dell'iniziativa: un modo intelligente per creare un evento intorno ai debutti e riunire addetti ai lavori e "amici del teatro". Pier Giorgio Nosari



PIERINO E IL LUPO, di Sergej Prokof'ev, riadattato da Bruno Stori. Regia e scene di Letizia Quintavalla. Costumi di Ivonne Valenti. Con Claudio Guain e l'orchestra diretta da Alessandro Nidi, e composta da Patrizia Vezzelli, Alessio Gentilini, Paolo Roncroffi, Paolo Ricci, Ivan Calestani e Ermes Musolesi. Prod. Teatro delle Briciole-Teatro al Parco, Parma.



La ben riuscita rielaborazione (foto sopra) che Stori ha compiuto della favola per voce recitante e orchestra di Prokof'ev, centralizza la figura del lupo, facendolo diventare il protagonista dello spettacolo: è lui stesso a narrare in prima persona l'intera storia che prende le mosse con il racconto del gelido inverno e della fame che ne deriva. Neve, la scena è vuota e vi campeggia un albero spoglio e stilizzato di beckettiana memoria. Arrivata la primavera (ma l'albero rimane spoglio), il lupo può abbandonare la pelliccia ed equipaggiarsi di radiomicrofono; entrano il direttore e gli strumentisti e inizia la partitura di Prokof'ev, fedelmente riprodotta quando Guain usa il microfono, ma integrata e sviluppata quando l'attore si serve della nuda voce. Il raffinato spettacolo termina con una novità: il lupo scappa, ricompare la scena invernale e, con essa, l'invocazione iniziale al «grande Padre Lupo» affinché aiuti i suoi figli a superare le difficoltà per tornare a mettere paura (senza aver provato la quale non si può diventare coraggiosi).

L'intero complesso merita elogi e in particolare Guain, per aver sviluppato la sua parte (anche improvvisando con i bambini tra il pubblico) e non essere rimasto ancorato al suo ruolo di narratore; e il maestro Nidi per la puntuale, ma anche innovativa, trascrizione per gruppo strumentale e strumenti elettronici della partitura originale. Danilo Ruocco

IL GUANTO NERO, fantasia lirica "opus 5" da August Strindberg. Regia di Giovanna Capone Massarese. Scene di Ivan Festa. Luci di Ettore Massarese. Con Giovanna Capone Massarese (la Signora), Diana Colella (il Folletto), Maddalena Fedele (Ellen), Ivan Festa (il Portiere), Claudio Mosce (il Conservatore) e Ettore Massarese (voce del Folletto)

La creazione di una profonda prospettiva, prolungamento in un luogo altro di uno spazio di primo piano animato da presenze reali e fantastiche, costituisce l'elemento chiave di questa particolarissima lettura della quinta delle cosiddette "opere da camera" di Strindberg, andata in scena, per la prima volta in Italia, con il

Patrocinio dell'Ambasciata di Svezia, allo Spazio Libero di Napoli.

Il guanto nero, composta dall'autore svedese fra il 1907 e il 1908, è la storia di una donna che attraverso l'esperienza del dolore - il temporaneo rapimento della figlioletta in fasce - e la sublima in catarsi, in purificazione. La ricerca e la coscienza del senso delle cose alla quale viene indotta la protagonista, costituisce l'elemento comune alle riflessioni degli altri personaggi; silenzioso e danzante demiurgo di tutto è un folletto (Diana Colella, bravissima), che la regia di Giovanna Capone Massarese colloca con vivacità corporea accattivante e sinuosa e con piena funzione protagonista nello spazio di una scena rivestita di decadenti orpelli e avvolta da una voce fuori campo (Ettore Massarese) che anima e giustifica ciascuna presenza. Stefania Maraucci

PROCESSO A MADAME BOVARY, di Gustave Flaubert. Con Alberto Mittone, Fulvio Gianaria, Soter Catalano (calore e convinzione. Avvocati-attori della più bell'acqua). Letture a cura di Fabrizio Dardo e Andrea Romero e Guido Davico Bonino. Un'idea concepita dal Teatro Stabile di Torino.

Ecco un'idea brillante: mettere sotto la luce teatrale un processo storico come quello istituito contro l'autore di *Madame Bovary* che si concluse 140 anni fa con l'assoluzione di Gustave Flaubert, incriminato per oltraggio alla morale e alla religione. In un teso atto unico l'azione processuale rivive attraverso la mediazione di giuristi d'oggi, con i passaggi più significativi degli atti e il coronamento del verdetto finale. È accaduto a Torino, al Teatro Carignano per un'iniziativa seria e godibile del Direttore del T.S.T. Guido Davico Bonino. La rivisitazione di quell'evento e della sua cornice di costume è piaciuta al pubblico: in tutto una novantina di minuti - letture complementari comprese -, per dipanare un intreccio, mai pedante, di eloquenza giuridica, citazioni letterarie e pacate astuzie teatrali. Davanti all'ombra corrucciata dell'imputato - fantasma si sono confrontati, sostenendo le efficacissime ragioni di accusa e difesa, tre noti avvocati del capoluogo subalpino. La tournée è inattuabile, naturalmente; ma questo drappello raccoglierebbe vivissimi applausi, perché pochi attori avrebbero potuto sostenere questi ruoli senza sospetti di istrionismo, con tanta naturalezza, misura e altrettanta forza di persuasione e soprattutto divertendo. Mirella Caveggia

CENERENTOLA OVVERO I LUOGHI COMUNI, di Adriano Emanuel e Anna Cuculo (ambiguità dal fascino non sottile), regia di Anna Cuculo (fantasia, coraggio). Costumi di Silvano Priotti (luccicanti). Scene di Anna Giulia-

no (coloratissime). Luci (un po' rosse) di Massimo Vesco. Con Ruggero Bellezza Prinsi (poco fiabesca protagonista), Enrico Fasella (voce fuori campo), Umberto Spinelli e Andrea Curti (due talenti in "promettente" debutto). Prod. Compagnia I Fuzzies Pelosi.

Kitsch, con supplemento di venature orride, in questa fiabaccia (foto sotto) che zampetta fra il musical-casareccio e la rivista-farsa, con recitazioni gesticolanti, abbandoni canori non certo sublimi, disinvolti e allegramente scalcinati balletti da avanspettacolo.

Chissà cosa aveva in mente la regista-autrice che ha animato questa villosa compagnia composta per lo più da uomini dal polso pendulo e l'anca prominente e flessuosa. E che reazioni voleva svegliare con questa *Cenerentola* senza tracce di bellezza e aloni di poesia che si intreccia con le "favole" d'oggi (Carrà, Raffai, Talk-show e consigli per gli acquisti, telefonini e la stomachevole, dilagante, onnipresente eremoscia). L'intento probabile era di fare uno sberleffo all'effetto pattume con le sue stesse armi, e magari di punzecchiare le anime sante. Il fatto è che alla fine, fra la sgangherata spiritosaggine e il trash che si vitupera, si è stretto l'inciucio, salutato però con consensi euforici da un pubblico plaudente. Lo spettacolo "baracca-barocco" - ma tenuto senza troppa severità sotto controllo - condotto dalla sorridente, simpatica, trasgressiva regista e dal suo drappello di temerari è un'espressione che prende le distanze dalla riflessione intelligente e può trovare i suoi amatori. Pur scuotendo la testa per il pessimo gusto, qualche volta la risata scappa: per la bruttissima fanciulla del focolare, barbata e pelata, un po' cretina e per di più infedele, la coppia di sorelle in guèpière, la fata tutto lusso dal seno a palloncino, il principe che le corna se le merita tutte malgrado la sua sontuosità all' Enrico VIII. Del resto Aldo Busi, padrino dello spettacolo, senza esprimersi sulla natura di quell'espressione volutamente sconsiderata, non si è vergognato di battezzarla. Salutiamo la novità. Era tempo che il trash, che si è insinuato nel cinema, su Internet, in tv, nella letteratura e nella vita, fra scanzonati ammiccamenti e profumi di bordello di travestiti, trovasse un sito sul palcoscenico. Mirella Caveggia

GLI AMANTI SINCERI, da *L'assemblea degli amori* e *I sinceri* di Marivaux. Adattamento (che intreccia i due testi) e regia (fin troppo discreta) di Claudio Beccari. Costumi di Angelo Poli. Musiche di Danilo Lorenzini e Giuseppe Azzairelli. Con Marco Balbi, Adriana De Guilmi, Alberta Fargna, Rosa Leo Servidio, Milvia Mari-gliano, Gianni Quillico. Prod. Compagnia del Teatro Filodrammatici, Milano.

Si discute d'amore, nelle dimore celesti come in quelle degli uomini. Al centro di questa elegante contaminazione di due commedie di





Marivaux è lo scontro sentimento-ragione e amore-verità. La disputa tra amore languoroso e romantico e amore passionale e carnale, che divide gli dèi (*L'assemblea degli amori*), si riflette nel contrasto tra amore e verità che anima i ragionamenti amorosi dei mortali (*I sinceri*). Gli dèi assistono alle vicende umane come a teatro, ma la differenza cromatica dei costumi (veli bianchi per gli dèi, abiti neri per i mortali) suggerisce che siano due facce di una stessa medaglia. Questa è anche la conclusione di Marivaux, che pare consigliare equilibrio tra franchezza e inganno, passione e ragione, onestà e convenienza sociale.

Quanto allo spettacolo, manca un po' di vivacità e di brillantezza. L'effetto è un poco artificiale, come lo è, coerentemente, la colonna sonora, che esegue con strumenti più recenti e suoni campionati una partitura in stile settecentesco. Un rifacimento colto e pulito, con dei buoni attori, ma forse privo di un più deciso piglio registico, in grado di scandagliare il testo nelle sue viscere. *Pier Giorgio Nosari*

ANFITRIONE, di Heinrich von Kleist. Drammaturgia e regia di Maria Federica Maestri e Francesco Pititto. Musica di Patrizia Mattioli. Scene di Giuliana Di Bennardo. Luci di Ghislaine de Mountaudouin. Con Michele Arduini, Tiziana Castelluccio, Elisa e Vincenzo Cecere, Adriano Engelbrecht, Pierluigi Feliciati, Elisa Orlandini, Sandra Soncini, Pierpaolo Zoni. Prod. Lenz Rifrazioni, Parma.

Anfitrione (foto sotto), che si avvale di un'apostata traduzione di Barbara Bacchi, è l'esito di un accurato lavoro di gruppo che colpisce per l'estrema e rigorosa compattezza della scrittura scenica. Al centro stanno il tema della perdita d'identità, il motivo del doppio, l'idea dell'errore come statuto originario dell'io, che si rinfrangono con accresciuta forza all'interno della relazione amorosa e nella mescolanza di tragico e comico previsto dall'originale. Verso quel centro, che non è centro significativo in senso "classico", converge, presa dalla stessa vertigine che cattura i personaggi, l'attenzione dello spettatore, coinvolto dall'impegnativo percorso scenico.

Ogni elemento drammaturgico concorre a tale effetto: la scena, che visualizza il motivo dell'ostacolo e della dislocazione; la musica, penetrante e sottilmente inquietante; le inversioni e permutazioni sintattiche, gli *enjambement* e le fitte sticomitie del testo; il contorto tracciato gestuale degli attori, la cui voce inciampa, si torce, cerca nell'instabilità la propria dimensione vocale. Uno spettacolo difficile, ma che proprio nella studiata ritrosia a un senso univoco nasconde il proprio fascino e la propria differenza. *Pier Giorgio Nosari*



LA MARCHESA DI ***, scritto e diretto da Francesco Pititto, da *La Marchesa di O.* di Heinrich von Kleist. Scene e costumi di Giuliana Di Bennardo e Maria Federica Maestri. Musica di Patrizia Mattioli. Luci di Ghislaine de Mountaudouin. Con Ghislaine de Mountaudouin (foto sopra), Adriano Engelbrecht, Elisa Orlandini. Prod. Lenz Rifrazioni, Parma.

La scrittura scenica di Lenz "doppia" il testo kleistiano in chiave poetica: l'incontro della Marchesa con il conte russo dell'originale, a cui segue una gravidanza, si trasforma nell'incontro con un'inaspettata parola poetica e nella generazione di una nuova lingua teatrale, frutto di un *pastiche* in tedesco, francese, italiano e parmigiano che scava la materia sonora della parola. È una partitura curatissima, che si accende nei punti di snodo poetico, in nuclei di invenzione fisico-verbale, nei luoghi in cui la compenetrazione della dimensione visiva ed acustica dello spettacolo crea una struttura che trasgredisce e "apre" l'ordine della comunicazione teatrale. Da questo punto di vista, si produce un effetto che richiama il migliore teatro di ricerca, ma con materiali e fini differenti. Il teatro antropologico opera in un ambito rituale, il teatro di Lenz insiste sulla dimensione poetica che lo spettacolo può schiudere; il "terzo teatro" trae spesso i suoi materiali dalla rimeditazione dei moduli del teatro di strada e del teatro orientale, la scrittura scenica di Lenz si nutre degli apporti della danza e dell'intensificazione fino al parossismo dei codici tradizionali. Un percorso originale, con alcune somiglianze con la sperimentazione teatrale più consolidata, ma che dimostra anche la capacità di assimilarne procedimenti e modi in vista di operazioni nuove. *Pier Giorgio Nosari*

LESSICO AMOROSO, di Claudio Orlandini, liberamente ispirato a *Pain de menage* e *Le plaisir de rompre* di Jules Renard. Regia (intelligente, ironica) di Claudio Orlandini. Con Fernanda Calati e Maurizio Salvalallo (affiatati, precisi). Prod. Quelli di Grock, Milano.

Un uomo e una donna soli, in un appartamento, in assenza dei rispettivi coniugi - l'uno dorme, l'altra veglia i figli: dovrebbe succedere qualcosa, e loro ne sono coscienti, invece... Un uomo e una donna in un appartamento, soli: lui il giorno dopo si sposa, lei ha trovato un altro che la mantenga e le assicuri un futuro. Do-

vrebbero dirsi addio così, con leggerezza e da buoni amici, invece...

Claudio Orlandini riscopre Renard e, nel montaggio di due classici atti unici del teatro della *belle époque*, mette in scena delle variazioni sul tema della coppia: le inibizioni, le comode convenienze in cui rifugiarsi, il bisogno di evadere anche solo progettando un adulterio che non avverrà mai, l'impossibilità di un addio indolore, perché la fine di un amore provoca sempre una lacerazione, la crisi e la tenuta, al tempo stesso, dell'ordine borghese.

I due attori assecondano perfettamente il lavoro drammaturgico sui tempi dello spettacolo, che varia con ironia i ritmi della recitazione, da quelli frenetici del primo movimento - corrispondente a *Pain de menage* - a quelli più distesi, con frequenti "a parte", del secondo - *Le plaisir de rompre* -, probabilmente meglio riuscito. *Pier Giorgio Nosari*

DYBBUK, dal testo di Shalom Anski. Riduzione in francese e yiddish (rara ricchezza espressiva) di Bruce Myers, (attore di punta del Centre International de Création Théâtrale di Parigi diretto da Peter Brook), che è anche regista (semplice e geniale) e interprete (maestro). Con Corinne Jaber (grazia virginal e incontenibile energia). Iniziativa (lodevole) del Teatrosfera di Torino.

Freschezza del gioco inventivo, spiritualità ardente e una limpida verità di recitazione si collegano in questa riduzione in lingua francese e yiddish che Bruce Myers, eccellente attore di Peter Brook, ha tratto dal dramma mistico *Der Dibbuk* di Shalom Anski. Nella versione che in prima nazionale ha preso il via in una saletta dell'Arsenale della Pace di Torino, i trenta personaggi originari si concentrano in un unico attore. Libero come la fantasia, flessibile, rigorosissimo, Myers, a cui fa da complemento la sensibilità della compagna di scena, dà corpo e anima ai personaggi del brulicante contesto della vicenda. Questa si ispira ad una leggenda ebraica secondo la quale coloro che hanno perso la vita nel fiore degli anni si aggirano inquieti fra i viventi condividendone gioie e dolori. Si narra dunque di una sposa che viene posseduta dall'anima dello sposo morto a cui era stata sottratta. La giovane, liberata di forza dalla presenza invasiva ne perderà il soffio e anche la vita, per allontanarsi mano nella mano nell'aldilà insieme all'amato. In questo piccolo gioiello che

rifugge della più bella luce teatrale, è la recitazione a creare la struttura drammaturgica con le continue intersezioni di piani, di personaggi che zampillano inattesi, accennati appena o penetrati con appassionata intensità. Il racconto, costruito a mosaico, denso di umori e di spiriti, procede con la leggerezza e il ritmo fluido delle realizzazioni felici, si condensa in un'atmosfera evocata mirabilmente con la parola e il gesto, e dipinge tanti piccoli, vividissimi eventi, che si connotano di evanescenze e compattezza, densità materica e spiritualità, gioia e malinconia. La cornice è la memoria, solida e arcaica, che infonde energia in quel mondo di fervore, lo investe di calda quotidianità e di quel clima di inquietudine che trascolora in toni buffi o grotteschi, così tipico dell'universo ebraico, conviene accorrere a quest'invito, corredato da un testo tradotto in italiano: *Dybbuk* è un'oretta di incantesimo che getta un ponte di cristallo fra il terreno e l'ultraterreno, crea autentica tensione, solleva emozioni e strappa applausi. *Mirella Caveggia*

STUDIO PER ORLANDO FURIOSO, da Ludovico Ariosto. Regia di Antonio Fusco. Scena e costumi di Guido Uberti. Musiche originali di Giorgio Guerra. Con Maura Benvenuti, Domènica Lorini, Giusy Mondini, Alberto Cassago (foto sotto), Paolo Djago, Paolo De Lucia, Luca Dorizzi, Armando Leopaldo, Guido Uberti. Prod. Scena Sintetica.



La dichiarazione di "studio" fa riferimento al rigore e alla ricerca culturale tipici di tutto il percorso di Scena Sintetica sul filo delicato di confine tra un certo intellettualismo e tocchi profondi di poesia. Così il testo, viaggio attraverso i passi celebri del poema, il proemio, il Castello di Atlante, Orlando che perde il senno a causa di Angelica e Medoro, Astolfo sulla luna, inframezzato da brani di Giordano Bruno e Giovanni Pascoli con richiami al Teatro della memoria di Giulio Camillo e a tutta la cultura ermetico-magica del Cinquecento italiano, proiezione mentale dell'autore in scena, meditativo e inquieto. Così la scena, spazio della fantasia, mondo nero dal quale compaiono fantasmi come per magia o per sogno, mentre gli oggetti simbolici, forma provvisoria dell'idea platonica, escono per la creazione da un armadio. Così la musica, straripante di ottoni o sottilmente interiorizzata. Ma lo spettacolo per la compagine cattolica adusa allo scavo nel sacro, diventa comunque viaggio ascetico, redenzione attraverso i medicamenti del linguaggio e tunnel terapeutico del mistero. *Magda Biglia*

UBU NOËL, di Fabrizio Caleffi e Paolo Pacca, con testi di Aragon, Boggio, Cocteau, Dalí, Palazzeschi, Picasso. Regia di Fabrizio Caleffi, anche (versatile) interprete con Chiara Stella Seravalle.

Il 10 dicembre 1896 andò in scena al Théâtre de l'Oeuvre la prima dell'*Ubu re* di Alfred Jarry. Cent'anni dopo ecco un padano Ubu Noël, barbone e avvizzito ma non meno avido del suo predecessore, andare alla conquista di Milagronia spalleggiato e pungolato da una petulante Mère Ubu, dalle realizzabili manie di grandezza. Ubu Noël e consorte, ritmici e scattanti, adoperano un linguaggio sciacquato in Adda che si interseca a brani di Picasso, Dalí, Palazzeschi, Boggio, Aragon, Cocteau. Fabrizio Caleffi, trasognato Ubu, e la giovanissima Chiara Stella Seravalle scandiscono come metronomi precisi e pennellando di lombarde sfumature la novella di Ubu, che per un secolo non ha smesso di simboleggiare l'egoismo del potere senza mai perdere di smalto, il destino pernicioso di molti uomini senza qualità. *Anna Ceravolo*

PROVA PER FERNANDO PESSOA. Traduzione di Antonio Tabucchi, da *Una sola moltitudine*. Ideazione e regia di Marcel Cordeiro. Con Marco Zanni (voce, presenza, buone carte da giocare). Violino: Simone De Pasquale (acerbo e appassionato in brani ben selezionati di Prokofiev, Bartok, Vivaldi, Massenet, Brahms).

«E per assenza esisto, come il vuoto...» Avvolta nella sua malinconia febbricitante, la complessa personalità umana di Fernando Pessoa si condensa in questo mosaico di spezzoni di immagini, dove in un clima notturno il protagonista filtra l'aspra solitudine del poeta, la rabbiosa impotenza, lo sgomento di fronte all'abisso del silenzio che lo insidia tanto minacciosamente da congelare in lui la sensazione vitale. Ma il canto, imprigionato nell'anima da una delirante compressione e vergato confusamente nei fogli appallottolati in terra, vince. Liberato, varca i limiti della stanzetta, si dilata sulle note di un violino che nell'ombra accompagna, e diventa voce calda dell'universo. Molto interessante l'interprete Marco Zanni. Anche lui chiuso nel suo mistero (non torna sui suoi passi a incassare applausi) ha recitato con sensibilità tesa e gran trepidazione. Adesione all'emozione del poeta o risposta alla propria? Forse una fusione. Marco Zanni ha dato comunque prova di un buon talento. *Mirella Caveggia*

CHIAMATEMI ISMAELE, drammaturgia (liberamente tratta dal romanzo *Moby Dick or the Whale* di Herman Melville) e regia (multimediale) di Alfonso Postiglione e Lello Serao. Oggetti di scena di Maria Izzo. Audio e video di Niko Mucci. Luci di Salvatore D'Onofrio. Con Alfonso Postiglione (infaticabile) e numerosi attori in video (regia di Ottavio Costa) o "in voce". Prod. Libera Scena Ensemble.

Ismaele, unico sopravvissuto al naufragio del Pequod – la nave baleniera lanciata all'inseguimento del leggendario cetaceo *Moby Dick* – cerca di condurre un'esistenza "normale", in terraferma, vivendo del nuovo lavoro di riparatore di apparecchi tv. Ma il peso della memoria incombe sul presente: dalle radio e dai video, che arredano il suo anatro-laboratorio, si materializzano fisionomie, suoni e voci a lui un tempo familiari, e il ricordo della grande avventura marinara, che lo ha reso involontario protagonista, si trasforma presto in incubo ossessivo.

Con un titolo preso a prestito dall'incipit del *Moby Dick* di Melville, Alfonso Postiglione e Lello Serao hanno messo in scena a Napoli, nello spazio del Teatro Elicantropo, il più famoso romanzo di mariniera del secolo scorso, portando avanti il progetto di scrittura drammaturgica, ispirata ai grandi classici della letteratura, che vede da tempo impegnato l'ensemble artistico diretto da Renato Carpentieri. Nella fantasia degli autori (che firmano anche la regia dello spettacolo, visionario e multimediale), la rievocazione della caccia del capitano



Achab alla mitica balena bianca assume i toni rochi, impastati d'acquavite, delle voci dei marinai dell'equipaggio, passando in rassegna il mito classico (Perseo e la testa della medusa), l'iconografia sacra (San Giorgio e il drago) e le leggende popolari (Colapesce), relative ai mostruosi abitanti degli abissi. Solo un po' leziosa appare la citazione allusiva alla metafora del teatro, con il pubblico di "pescecani" chiamato a rapporto da uno zoom di telecamera. Alfonso Postiglione (foto sopra), unico attore in carne ed ossa sulla scena, si rivela infaticabile "atleta della memoria": un Ismaele capace, alla fine di un viaggio doloroso, compiuto a ritroso nel tempo, di rinunciare al deserto della propria esistenza, per riscattare la sfortunata impresa del vecchio capitano (del quale, con un lampo di torcia rivolto sul profilo della gamba offesa, ha assunto le sembianze), facendo sua la lotta al fantasma demoniaco che divora le passioni degli uomini. *Paola Cinque*

VOYAGEUR IMMOBILE, ideato e diretto (maestria e poesia) da Philippe Genty, con la collaborazione di Mary Underwood. Scene di Martin Rezar, Marionette di Gilli Hope. Costumi di Charline Beauce. Musiche originali di Henry Torgue e Serge Houppin. Luci di Gaelle De Malglave. Con Bérangère Altieri-Leca, Damien Bouvet, Martin Chaput, Jorge Pico Puchade, Catherine Salvini, Ayse Tashkiran, Trond Erik Vassdal. Coprod. Compagnia Philippe Genty - Théâtre de La Ville, Parigi.

Dall'Oceano al Deserto: il *Voyageur immobile* di Philippe Genty attraversa non solo lo spazio e il tempo, ma anche l'anima, si fa viaggiatore poetico. Uno scatolone in balia delle onde del mare con a bordo una ciurma di uomini apre un viaggio che si connota immediatamente come viaggio della fantasia, viaggio di immagini. Allo sbaraglio l'equipaggio di mimi-danzatori ora appare come una combriccola di clown in cerca di palcoscenico ora fa pensare a crudeli cannibali che sembrano cibarsi di teste umane, bambini impietosi, in balia di pulsioni erotiche ancestrali. Ma ciò che colpisce è il susseguirsi ininterrotto di immagini, di giochi, di trasformazioni in cui gli attori si mischiano a pupazzi, ad oggetti poveri e semplici, trasformandosi così in creature mostruose o semplicemente favolose. Di primo acchito si rimane spiazzati, ma ben presto si viene catturati dalle immagini e dalle situazioni paradossali che Philippe Genty inventa sul palcoscenico. E allora ecco che l'onda nera di quell'oceano di plastica si gonfia fino a esplodere, sommerge tutto e tutti, minacciosa incombe sulla platea per poi ritirarsi improvvisa e lasciare spazio a una distesa deserta; nuova scena, nuova tappa del viaggio di Genty. A sua volta un'invasione di bianco copre il deserto, un nuovo oceano glaciale prende il sopravvento e si ha l'impressione di trovarsi in una sorta di al di là in cui i nomi recitati non sono altro che anime in viaggio. In un'ora e mezzo Philippe Genty rapisce letteralmente la platea, riesce a commuovere, far sorridere, inquietare gli spettatori con quei suoi personaggi metà uomini, metà pupazzi. L'effetto che provoca *Voyageur immobile* è quello di un divertente abbandono, di un ritorno inconsapevole allo stupore infantile e il pubblico sta al gioco, rispondendo con calorosi applausi a una performance che ha il coraggio di volare alto. *Nicola Arrighini*

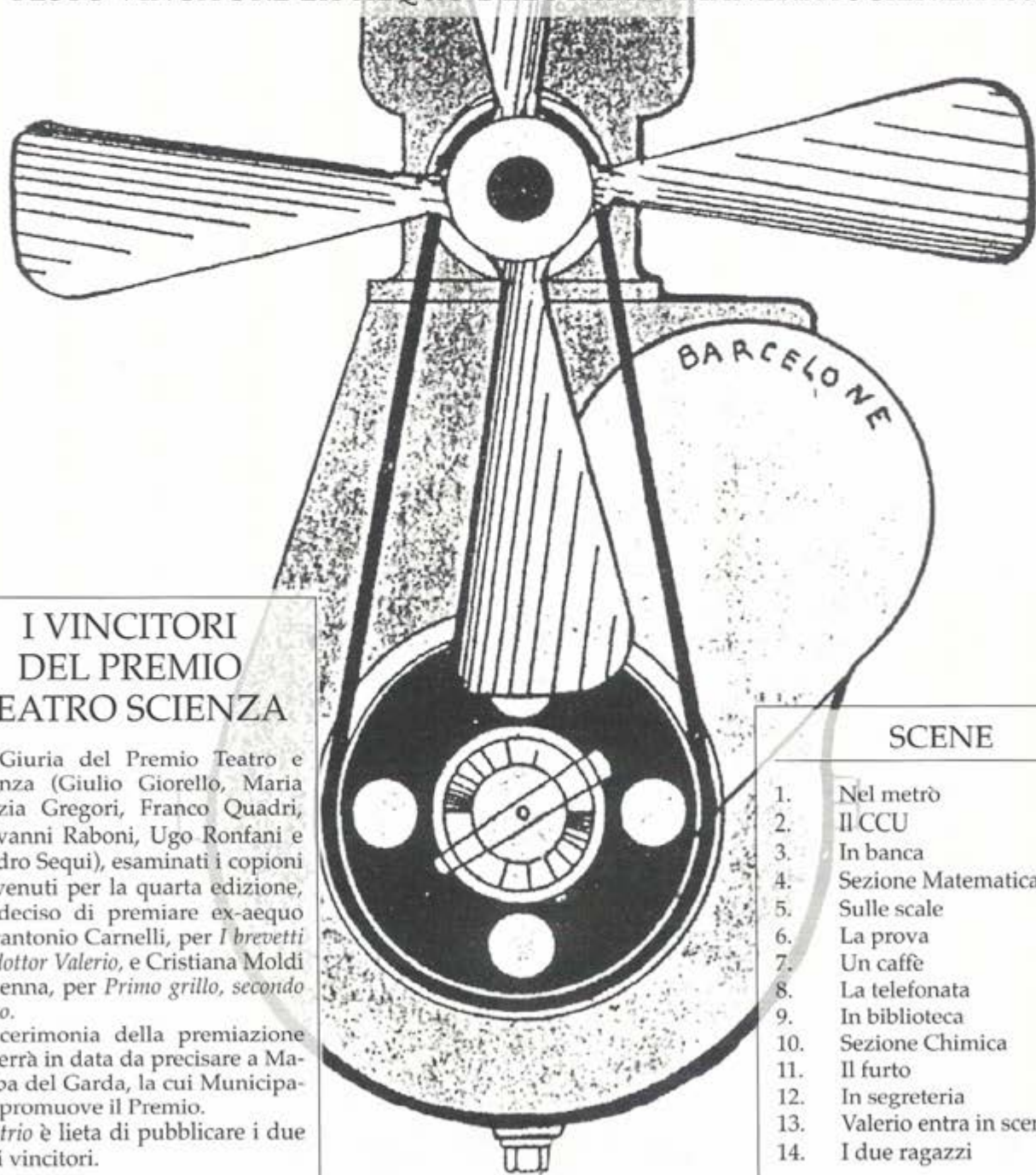


TESTI

I BREVETTI DEL DOTTOR VALERIO

DRAMMA IN 14 SCENE DI PIERANTONIO CARNELLI

TESTO VINCITORE EX-AEQUO DEL PREMIO MANERBA SCIENZA 1996



I VINCITORI DEL PREMIO TEATRO SCIENZA

La Giuria del Premio Teatro e Scienza (Giulio Giorello, Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani e Sandro Sequi), esaminati i copioni pervenuti per la quarta edizione, ha deciso di premiare ex-aequo Pierantonio Carnelli, per *I brevetti del dottor Valerio*, e Cristiana Moldi Ravenna, per *Primo grillo, secondo grillo*.

La cerimonia della premiazione avverrà in data da precisare a Manerba del Garda, la cui Municipalità promuove il Premio.

Hystrio è lieta di pubblicare i due testi vincitori.

SCENE

1. Nel metrò
2. Il CCU
3. In banca
4. Sezione Matematica
5. Sulle scale
6. La prova
7. Un caffè
8. La telefonata
9. In biblioteca
10. Sezione Chimica
11. Il furto
12. In segreteria
13. Valerio entra in scena
14. I due ragazzi

1. NEL METRÒ

La scena rappresenta la banchina di una fermata della metropolitana, con i muri ricoperti di manifesti pubblicitari e di scritte di ogni tipo. Sul fondo, a destra e sinistra, le scale di salita dalla banchina al piano superiore. L'ambiente è comunque spoglio, opprimente, sporco e deserto, nonostante voci e rumori in sottofondo tipici di una metropolitana. Seduti su una panchina due ragazzi d'oggi parlano tra di loro. D'improvviso il ragazzo sale in piedi sulla panchina.

CHIARA - (Alzandosi) Daniele, scendi di lì. Ma ti sembra il momento di recitare?
DANIELE - Voglio ripassare un po' la mia parte. (Con enfasi) «Eccellenze, venerabile Signoria! Ancora una volta il grande libro delle arti vede una delle sue pagine più gloriose coprirsi di caratteri veneti. (La ragazza applaude) Un dotto di fama mondiale consegna a voi, ed a voi soli, questo smerciabilissimo arnese, perché lo fabbricate e lo gettiate sui mercati a vostro piacimento. (Applausi più forti) E avete riflettuto, signori, che questo strumento ci permetterà, in guerra, di conoscere il numero e i tipi delle navi nemiche ben due ore prima che il nemico avvisti le nostre, cosicché noi, sapendo la sua forza, potremo decidere se inseguirlo, dargli battaglia o fuggire? (Applausi sempre più forti) E ora, Eccellenze, venerabile Signoria, il signor Galileo Galilei vi prega di accettare questo strumento di sua invenzione, questo attestato della sua ingegnosità, dalle mani della sua vez-zosa figliola».

La ragazza fa una riverenza e finge di porgere il telescopio a qualcuno. Intanto sono entrati in scena anche un uomo e una donna. L'uomo, di aspetto distinto e di modi gentili, indossa un impermeabile bianco e tiene stretta sotto braccio una borsa di vecchio tipo. Cammina con calma e precede una donna, di circa la stessa età, un po' più piccola di lui, signorile e vestita in maniera elegante, anche se sportiva e non appariscente. L'uomo in particolare, appena sente le parole del ragazzo, si ferma stupito, si avvicina lentamente, lo lascia parlare e subito interviene.

VALERIO - «Amico mio, costoro credono che si tratti solo di una macchinetta per far quattrini: ma è ben più di questo. Stanotte, l'ho puntato sulla luna».

DANIELE - (Guarda Valerio con stupore) «E cos'hai visto?»

VALERIO - «Che non ha luce propria».

DANIELE - «Come?»

VALERIO - «Sai che ti dico? Da mille anni l'astronomia è ferma perché non ha posseduto il telescopio!»

DANIELE - (Scende dalla panchina e guarda l'uomo con curiosità) Conosce anche lei questo testo?

VALERIO - Quale uomo di scienza non conosce il dramma di Galileo?

EMMA - (Nel frattempo avvicinata) Ragazzi, scusate, una informazione...

CHIARA - Non fateci caso, abbiamo il teatro nel sangue. Ogni momento è adatto per recitare.

DANIELE - Chiara, per favore, parla per te. Adesso faccio l'attore, ma tu sai che il mio sogno è fare l'avvocato. Attore io? Per tutta la vita, poi?

VALERIO - È una professione meravigliosa.

DANIELE - L'avvocato, vero?

VALERIO - Ma no, l'attore!

CHIARA - Ecco, glielo dica, signore. Glielo faccia capire.

DANIELE - Capire che cosa? Cercare di entrare nei vestiti di un altro, parlare per due ore a corde tese, creare emozioni, si può fare per un po', non per sempre.

CHIARA - Oggi, caro mio, sei proprio intrattabile.

DANIELE - È inutile che tu continui a trascinarci in questa avventura. È un'esperienza affascinante, divertente, ma non è la vita! Diventiamo re, assassini, amanti, santi, ma alla fine?

Mentre i ragazzi parlano, l'uomo e la donna si guardano intorno alla ricerca di qualcosa o di qualcuno. L'uomo tuttavia sembra più interessato alle parole dei ragazzi. In particolare guarda con più attenzione la ragazza.

CHIARA - Tu la stai vivendo in maniera troppo pratica, troppo geometrica, come una lezione da imparare a memoria. Recitare per me è tutto. Per te invece...

DANIELE - Per me invece vivere è tutto. Io penso al domani. E a noi due.

CHIARA - (Lo guarda stupito e in silenzio per un po') Di questo ne riparleremo. Piuttosto, a che ora ci aspettano per le prove? Non mi piace arrivarci in ritardo.

DANIELE - È presto, non avere premura, abbiamo ancora due ore di tempo.

CHIARA - Due ore? Ma sei impazzito? Perché mi hai fatto venire così in anticipo?

DANIELE - Volevo stare con te.

VALERIO - Ragazzi, una domanda...

CHIARA - Due ore, qui in metropolitana, sotto terra. E magari fuori c'è un sole...

PERSONAGGI

Valerio Monterè	scienziato
Emma	moglie di Valerio
Daniele	studente
Chiara	studentessa
Alfonso Rossi	
Brigante	avvocato
Pigreco	matematico
Salvatore	barista
Pergamo	bibliotecario
Ammina	chimica
Circe De Lellis	segretaria
CCU	computer (voce) comparsa

DANIELE - Non è più intimo qui? Ti volevo parlare di noi due.

CHIARA - Intimo. Qui mi sento in prigione.

EMMA - Ragazzi, per favore.

CHIARA - (Bruscamente a Valerio) E lei non si sente in gabbia?

VALERIO - Scusa, cos'hai detto?

EMMA - Ti ha chiesto se ti senti al chiuso.

VALERIO - Sì, ho paura anch'io.

EMMA - Non paura, Valerio, oppressione, oppressione.

VALERIO - Ho capito, ho capito.

DANIELE - Ma non vi eccita sentirvi dentro la città, sotto le sue case, dentro le sue strutture?

CHIARA - Daniele, smettila, lascia perdere. Non vorrai ancora recitare? È presto, troppo presto. Purtroppo.

DANIELE - Le città riassumono gli sforzi dell'uomo attraverso i secoli, sono come le vetrine delle nostre conquiste.

CHIARA - Smettila, t'ho detto.

VALERIO - Le città! Perché affannarsi tanto a mettere tutto quanto una cosa sull'altra? Il tuo appartamento sfiora il suo, non è vero?

DANIELE - Come? Purtroppo no.

VALERIO - Quel fabbricato sta proprio bene vicino a quell'altro. Ah, non ci sta? Niente di impossibile. Si sale in altezza, lo si trasforma in un palazzo e se quello vicino lo oscura, lo si allunga come un grattacielo per superarlo.

EMMA - Valerio...

VALERIO - Eh caro mio. L'architettura del nuovo villaggio. Dieci palazzi, venti grattacieli, cinquanta grattacieli. E avanti, lì sotto si infila un garage, lo si incastra tra il museo della musica e il palazzo dei telefoni. Poi vicino, si fa passare la nuova linea del metrò, con una curva stretta. Ma attenzione, sopra il fume o sotto? Niente di impossibile. Se passa sotto, si potrebbe, sopra, pensare a un ponte di alluminio, qualcosa di leggero, di elegante, che ne so, a due piani.

CHIARA - Un gioco di scatole questa città. E io mi sento a disagio, in mezzo a tante cose, a troppe case enormi, nella gente che ti passa vicino e ti urta se tagli la strada. Esce da branchi dai palazzi, arrabbiata come le bestie che scappano dallo zoo, questa gente. Odio la città. Un nemico.

EMMA - Scusa, Chiara, è così il tuo nome, ci puoi indicare il palazzo dei brevetti?

CHIARA - Siete sua moglie, vero? E lui è uno scienziato, ho capito bene?

EMMA - È un chimico.

DANIELE - Alambicchi, storte e fornelli?

VALERIO - No, no. Niente di tradizionale. I miei metodi di ricerca sono diversi, virtuali.

EMMA - (Alzando la voce) Scusate, l'Ufficio Brevetti?

CHIARA - (Indica con il braccio alzato sopra di loro) Sopra di noi.

EMMA - Qui sopra? Ci siamo, Valerio, siamo arrivati.

DANIELE - Andate anche voi lì?

VALERIO - Devo depositare nuove invenzioni e brevettarle. E voi?

CHIARA - Noi siamo attori del teatro di Gi. Andiamo a provare in mezzo al pubblico.

VALERIO - A provare in mezzo al pubblico? Emma, hai sentito?

DANIELE - Così vuole Gi, il maestro dai capelli bianchi e dal vestito nero.

VALERIO - Ciao, ragazzi e grazie.

EMMA - (Uscendo con Valerio) Quel ragazzo ha proprio ragione.

VALERIO - E perché?

EMMA - Il teatro non dà da mangiare. Come la tua scienza, del resto.

VALERIO - Per favore, non ricominciamo con i soliti discorsi. Sbrighiamoci.

EMMA - Valerio, un'altra cosa.

VALERIO - Avanti, sentiamo.

EMMA - Quella ragazza, l'hai guardata troppo.

VALERIO - Chi? Chiara? Ma per favore. Potrebbe essere mia figlia.

EMMA - Troppo, anche troppo.

VALERIO - (Fa per uscire, si ferma, si guarda la ragazza) C, H, O. Una interessante combinazione di...

EMMA - (Ripetendo stancamente una frase ormai nota) ... di carbonio, idrogeno e ossigeno. Andiamo, Valerio.

I due prendono le scale di uscita. Buio.

2. IL CCU

Valerio ed Emma entrano nell'atrio del palazzo. L'ambiente è illuminato con discrezione. Sui lati alcuni box cilindrici trasparenti, pronti ad accogliere i visitatori per comunicazioni riservate. Sul fondo l'ascensore. Al centro una grande colonna con monitor a colori, quasi simile a un totem indiano. I due si muovono alla ricerca di qualcuno. Appena arrivati nelle vicinanze della colonna e sotto il suo cono di luce, una voce neutra, regolare e scandita li ferma.

CCU - Buongiorno, signori.

VALERIO - (Voltandosi di scatto verso la colonna) Buongiorno. Ma tu chi sei?

CCU - Sono il computer centrale dell'Ufficio Brevetti. Io sarò la tua guida all'interno del palazzo. Io sono il CCU.

EMMA - (Infastidita) Io con quel coso non voglio neanche parlarci. E poi come si permette di darcici del tu?

CCU - Fammi delle domande e io ti risponderò.

VALERIO - Sono venuto a depositare dei brevetti e voglio sapere cosa devo fare.

CCU - Devi dirmi prima il tuo nome, per favore.

VALERIO - Sono il dottor Valerio Monterè.

CCU - Che invenzioni devi brevettare?

VALERIO - Di questo preferisco parlare direttamente con il direttore generale.

CCU - Il direttore è molto occupato. Io sono il computer centrale dell'Ufficio Brevetti. Sono stato costruito e programmato per rispondere

alle domande dei visitatori e per preparare la documentazione da inoltrare alle varie sezioni. È necessario che tu mi dia le informazioni complete.

VALERIO - Quali sono le sezioni dell'Ufficio Brevetti?

CCU - L'Ufficio Brevetti è diviso in moltissime sezioni. Ti interessa l'elenco completo?

VALERIO - No, solo le divisioni più importanti.

CCU - Ai piani bassi le sezioni delle scienze pure, mentre ai piani alti, a quelli superiori, le sezioni delle scienze applicate. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in tre sottosezioni. La prima esamina la parte teorica dell'invenzione, la seconda ne accerta l'originalità e la validità, la terza ne valuta l'applicazione pratica.

VALERIO - E per avere informazioni specifiche di ogni sezione?

CCU - Tu devi chiedere a me qui, oppure a me ad ogni piano. Io sono consultabile in ogni momento, in ogni punto del palazzo. Prima di salire ai piani superiori, tu devi rispondere alle mie domande.

EMMA - Questo cosa mi piace sempre meno. (Ripetendo con sarcasmo) Tu devi ...

VALERIO - Io voglio parlare con il direttore.

CCU - Il direttore è molto occupato. È necessario che tu risponda prima alle mie domande.

EMMA - Fa come ti dice, altrimenti di qui non ci muoviamo più.

VALERIO - Cosa devo fare per depositare dei brevetti?

CCU - Adesso tu entrerai nel box numero uno e risponderai alle domande che ti farò.

EMMA - Su, dai, entra là dentro.

VALERIO - (Sottovoce) Ma così dovrò rispondere a quello che mi chiede.

EMMA - (Sottovoce) E tu inventa qualcosa.

Valerio entra in un box e comincia a parlare. Emma resta sola davanti al CCU.

CCU - Mentre il dottor Monterè è occupato con me, io comunque sono in grado di parlare anche con te.

EMMA - E invece sono io che non voglio parlarti.

CCU - Io conosco molto bene la vita di tuo marito e il suo lavoro. Il suo dossier è già nella mia memoria.

EMMA - Se è così e non sei solo un ammasso freddo di cavi e schede, dovresti anche sapere quando tra di noi c'è stato il primo bacio.

CCU - Questo è un genere di informazioni che non mi è stato trasmesso.

EMMA - Ho capito. Sei solo un computer della decima, o undicesima generazione?, non ricordo.

CCU - Io sono stato messo qui per rispondere alle domande del pubblico.

EMMA - E allora, dimmi. Come sono i tuoi rapporti con il direttore?

CCU - Io non ho rapporti. Io comunico.

EMMA - E che differenza c'è?

CCU - Io sono il computer centrale dell'Ufficio Brevetti.

EMMA - Tu hai ricordi?

CCU - Questa parola non mi appartiene. Io conservo miliardi di informazioni, ma non queste.

EMMA - E cosa ne pensi del primo ministro? degli abiti di sua moglie? e della caduta della nostra moneta?

CCU - Queste parole non mi appartengono. Io conservo miliardi di informazioni, ma non queste.

EMMA - Visto che con te gli argomenti sono davvero pochi, non mi resta che farti una sola domanda.

CCU - Io sono stato messo qui per rispondere alle domande del pubblico.

EMMA - Su avanti, parlammi di te, della tua famiglia.

CCU - Tu devi farmi domande più precise.

EMMA - Parlammi dei tuoi programmatori. Non sono forse i tuoi maestri?

CCU - Io sono stato programmato da diversi soggetti. I miei programmi sono perfetti e sono arrivati alla revisione erre.

EMMA - Cioè?

CCU - Vuol dire che sono stati revisionati sedici volte. A, b, c, d, ...

EMMA - Ho capito, ho capito. Un ripetente, insomma? Uno zuccone?

CCU - Non capisco, questa parola non mi appartiene. Zuccone non esiste nel mio vocabolario.

EMMA - Vai avanti, dai, parlammi dei tuoi programmi.

CCU - Questi programmi mi permettono di parlare con te, con i miei superiori, con i tecnici delle varie sezioni e con tutto il mondo, di chiudere le porte del palazzo, di entrare in comunicazione con il Presidente, di spegnere alla sera tutte le luci in zero virgola uno frazioni di secondo, di aspirare la polvere, di fare ascoltare musica, ...

EMMA - Basta, basta, per favore. (Guarda verso il box) Ma insomma, Valerio, ti vuoi sbrigare?

CCU - Il dottor Valerio non può sentirti. Quel box è ermetico a tutto.

EMMA - Ma cosa sta facendo adesso?

CCU - Adesso gli sto preparando i moduli per il pagamento dei depositi delle invenzioni, da consegnare in banca al piano superiore e altri moduli che dovrà consegnare al responsabile della sezione competente.

EMMA - Quale sezione competente?

CCU - La sezione del brevetto, quella di ma-

tematica, come mi ha detto.

EMMA - Matematica?

CCU - C'è qualcosa che non va?

EMMA - (Perplesso) Tutto bene, coso, tutto bene, CCU.

CCU - Ancora qualche minuto e il dottor Valerio potrà uscire.

EMMA - Ma tu non vai mai in ferie?

CCU - La parola non fa parte del mio vocabolario.

EMMA - E il cielo. Mai visto il cielo qualche volta?

CCU - Il cielo è ... (pausa). Mi dispiace, ma tra le mie definizioni, non esiste questa parola.

EMMA - CCU, una cosa importante. Ascolta.

CCU - Io sono stato messo qui per rispondere alle domande del pubblico.

EMMA - Sei contento dei tuoi programmatori? Sei riconoscente? Sapresti aiutarli, in caso di bisogno personale?

CCU - Cercherò di rispondere in ordine e in blocco alle tue tre domande, anche se alcuni concetti da te espressi non fanno parte del mio programma. Io sono fedele ai miei programmatori ed eseguo meticolosamente le loro istruzioni, dal momento che io ho l'ordine di operare e di salvare il lavoro svolto, perché in seguito sia di nuovo sfruttabile.

EMMA - Lo supposevo che non avresti capito. (Girata verso il box) Insomma, Valerio, ti vuoi muovere? (D'improvviso verso la colonna) Forse a questa domanda puoi rispondere senza problemi. Là dentro Valerio cosa ti ha detto?

CCU - Posso risponderti solo perché conosco il vostro rapporto di moglie e marito. In caso contrario non sono tenuto a divulgare le informazioni ricevute.

EMMA - E allora?

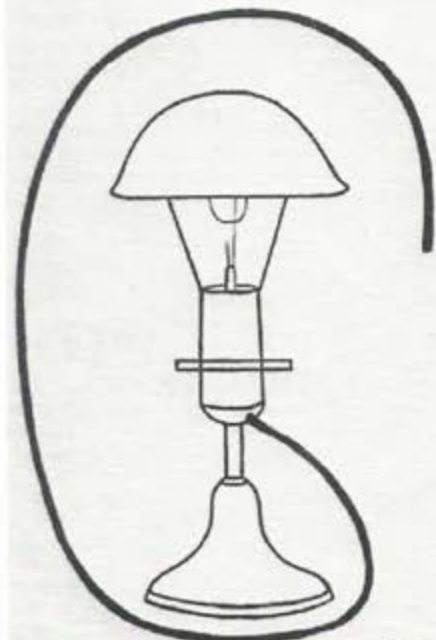
CCU - Il dottor Valerio ha dichiarato di voler depositare alcune invenzioni.

AUTOPRESENTAZIONE

Un moderno alchimista e il potere

PIERANTONIO CARNELLI

In prima battuta il testo I brevetti del dottor Valerio nasce dalla volontà di misurarsi con un tema, la scienza, a me abbastanza congeniale, ma forse poco teatrale. Le sfide mi provocano, per cui decido di partire per questa impresa. Vesto i panni di Valerio e - sfida per sfida - lo faccio agire per un progetto a lui decisamente congeniale, la manipolazione della materia, ma troppo rivoluzionario per la società industriale. Valerio infatti, da moderno alchimista, sogna che con lo strumento da lui inventato tutti abbiano la possibilità di entrare nella complessità dell'uomo, tutti sappiamo smontarlo e rimontarlo, sappiamo in fondo ritrovarlo davvero libero e genuino (la calce che ritorna oro), com'era all'inizio della sua esistenza. I suoi nemici (il potere ha sempre avuto paura dell'alchimia) cercano di circuire Valerio e di bloccare la divulgazione delle sue scoperte, come se gli uomini non fossero pronti a capire, anzi proprio perché gli uomini non capiscano o la facciano solo a tempo debito, gestito dal potere. Questa azione di freno avviene in maniera elegante, anzi teatrale, attraverso l'ipocrisia e la falsità, attraverso una finzione che nasconde e non svela, come quella nobile del teatro. E Valerio a quella oppone appunto questa, in un gioco di confronti, aiutato da vecchi amici e da una coppia di ragazzi che si inseguono, si perdono e si ritrovano, anch'essi alla ricerca (ancora ai primi passi) dell'uomo: di quell'uomo che molte volte nascondiamo per viltà o per calcolo o di quello che più semplicemente non riusciamo più a riconoscere tra i mille miraggi che vediamo. □



P. Carnelli

EMMA - E te le ha descritte?

EMMA - Senza una loro descrizione, non potrebbe proseguire all'interno del palazzo e sarei costretto a mettere in atto la procedura centodue.

EMMA - E cosa prevede questa procedura?

CCU - La pedana del box è elettricamente conducibile, come del resto tutto il pavimento dell'atrio. Avrei immesso in questi una debole corrente, fastidiosa comunque per l'uomo, che vi avrebbe costretto ad abbandonare il palazzo.

EMMA - Non ti sembra di essere un po' cattivo?

CCU - Questa parola non mi appartiene.

EMMA - E criminale ti appartiene? Lasciamo perdere. Su, rispondi, cos'ha detto Valerio?

CCU - Valerio ha descritto le sue invenzioni come un passo avanti nella disputa tra la matematica cantoriana e quella non-cantoriana e ne ha accuratamente illustrato gli spunti di partenza e i nodi dell'analisi, offrendone una dimostrazione eccellente.

EMMA - Ah, bene.

CCU - C'è soltanto un punto che devo rilevare come particolare ...

EMMA - Cioè?

CCU - ... e trascrivere nei miei appunti, secondo la procedura novantasei. Secondo il dossier, il dottor Valerio indaga un esperto nel settore chimico. Le sue indagini in quello matematico costituiscono una sorpresa.

EMMA - È vero, una sorpresa.

CCU - Come?

EMMA - Niente, niente. E una volta nei tuoi appunti, cosa succede?

CCU - Questa è una informazione che non posso diffondere.

In quel momento Valerio esce dal box con dei fogli in mano.

EMMA - Finalmente! Tutto fatto?

VALERIO - Tutto fatto. Per ora.

EMMA - So tutto. Questo cosa parla e ascolta molto bene. Possiamo andare?

VALERIO - Vieni, prendiamo l'ascensore.

CCU - Buongiorno, signori.

Valerio ed Emma prendono l'ascensore per salire al piano superiore. Buio.

3. IN BANCA

I due escono dall'ascensore e si trovano in una sala modernissima, in una banca. Su un lato il classico banco protetto da un vetro, ai suoi lati delle guardie, e dietro il banco in piedi una ragazza, occupata in pratiche d'ufficio. Sull'altro lato delle poltroncine. Valerio si avvicina al banco, presenta alcuni documenti alla ragazza e dopo alcuni attimi di attesa effettua il pagamento. Nel frattempo, anch'esso uscito dall'ascensore, si muove un uomo, elegantemente vestito in abito blu, di modi molto raffinati. Si mette a metà tra l'uomo e la donna.

AVVOCATO - Scusate, posso dirvi due parole?

EMMA - (A Valerio) E questo chi è?

VALERIO - Prego, dica pure.

AVVOCATO - Sono un avvocato. Questo è il mio biglietto da visita. (Consegna il suo biglietto)

EMMA - Cosa possiamo fare per lei?

AVVOCATO - Oh, niente di particolare, solo qualche informazione.

VALERIO - Volentieri, avvocato. (Passa il biglietto alla moglie)

EMMA - Ma scusi, avvocato, lei chi rappresenta?

AVVOCATO - Vedete, io sono qui come semplice inviato e vorrei ...

EMMA - Lei ci conosce?

AVVOCATO - Io so che venite da fuori città. Non siete i coniugi Monterè? E non siete forse venuti a depositare una nuova invenzione?

EMMA - E lei, come sa tutto questo?

VALERIO - Visto che siete così informato su di noi, ci dica chiaramente.

EMMA - (Legge il biglietto da visita) Avvocato Alfonso Rossi Brigante. Un bel nome, un bel programma. Ah, ma lei viene dalla capitale. Chi è lei, scusi?

AVVOCATO - Se continuiamo a farci delle domande senza risponderci, non facciamo che perdere tempo. Non importa da dove vengo, né chi posso essere. Sono qui e vorrei prepararvi di ascoltare i miei consigli. La mia lunga esperienza è a vostra disposizione. Ne ho vista di gente su questi piani, perdersi in questo palazzo, cercare per le scale l'ufficio a cui rivolgersi, né ho vista di gente litigare con i tecnici, discutere a vuoto con il computer e poi trovarsi la sera stanca di tutti i passi fatti a vuoto e di quest'aria rarefatta, ancora con i moduli in mano.

EMMA - Se ho capito bene, lei sarebbe il nemico della burocrazia, il difensore dei cittadini?

AVVOCATO - Se preferisce chiamarmi così. Io qui sono l'avvocato e basta. Io, se volete, vi difendo.

VALERIO - E da chi, scusi?

EMMA - Ma non hai capito? Lui ci difende dal computer, dall'aria sottile dell'impianto di condizionamento, dallo scoraggiamento del cittadino verso i servizi che non funzionano, forse anche dalla depressione. È così?

VALERIO - Ma lei che ne sa della mia invenzione?

AVVOCATO - Fiuto. Professione. Due persone in città, il computer, nel palazzo dei brevetti, spaurite, chiuse a riccio, con i moduli in mano, allo sportello della banca ...

VALERIO - Avvocato, arriviamo al dunque.

AVVOCATO - (Indica le poltroncine) Sediamboci. Solo due parole. Prego, signora Emma, si accomodi. (Valerio ed Emma si siedono) Vedete. Gente autorevole, depositaria di grossi capitali, intelligente e disponibile verso le menti altrettanto capaci, come la sua, dottor Monterè, è interessata alle sue nuove invenzioni e mi ha incaricato di contattarla.

EMMA - Ci prende di sorpresa. E poi a che titolo, scusi?

AVVOCATO - Ecco in questa busta c'è qualcosa di un certo importo.

EMMA - (Prende la busta) Noi ...

AVVOCATO - Aspetti. Premetto subito questo. A fondo perso. L'assegno è per lei. Ecco tenga. Qualunque cosa deciderà, resterà suo. Se crede di gradire la nostra offerta, le chiedo una relazione descrittiva della sua invenzione, un sommario delle sue applicazioni ...

VALERIO - Mai e poi mai, io accetterò di ...

AVVOCATO - Se non gradisce, ognuno per la sua strada. Lei si tiene l'assegno e io scampo nel mio angolo.

EMMA - Chi sarebbe questa gente influente?

AVVOCATO - Vedo che le domande non le mancano, signora. Finora però, lei ha solo fatto domande. Dottor Valerio, pensi a questa offerta, piuttosto. Sa, la città è grande e ostile e le vostre conoscenze sono limitate. Voi siete gente di paese, non abituata alle acque urbane. Cosa volete che sia una semplice relazione? Potete dire e non dire, descrivere senza esporre, raccontare senza illustrare. Dottore, ha visto quella ragazza allo sportello? Elegante quella camicietta sopra le sue grazie. Secondo lei, un bottone in più, un semplice bottoncino in più non allacciato, non avrebbe forse valorizzato meglio il suo collo e il suo seno? Niente di esagerato, intendiamoci. Così, un semplice assaggio, una mossa discreta. Una anticipazione.

EMMA - Avvocato, la sua offerta ha bisogno di essere discussa.

VALERIO - Io non ho nessuna intenzione ...

AVVOCATO - Me ne rendo perfettamente conto, signora. Nessuna fretta. Certe decisioni richiedono tempo, devono essere, come dire, proporzionate alla dimensione dell'oggetto. Avete il mio biglietto, chiamatemi.

VALERIO - Avvocato, aspetti. Le do subito una risposta. Non se ne fa niente. E si riprenda la sua busta.

EMMA - Valerio, non essere precipitoso, pensiamoci ancora. Hai lavorato così tanto.

VALERIO - Io non voglio avere a che fare con questa gente. La mia scoperta è ... mia e nessuno, neanche per soldi, può metterci il naso. E poi questa scoperta a loro di certo non interessa. (Prende la busta dalle mani di Emma)



EMMA - Cosa vorresti dire?

AVVOCATO - Già, dottore, come fa a dirlo?

VALERIO - Eh, calma voi due, vi siete alleati contro di me?

EMMA - Avvocato, ci scusi un momento. (Si allontana con Valerio) Valerio, ascoltami, cosa volevi dire con quella frase? Perché l'invenzione non gli dovrebbe interessare?

VALERIO - (A bassa voce) Ma no, non volevo dire ... La mia intenzione era quella ... Sì, insomma, volevo solo, ... volevo solo chiudere la discussione con quello là.

EMMA - Sicuro di quello che dici? Nient'altro?

VALERIO - Per adesso nient'altro. (Avvicinandosi di nuovo all'avvocato) Voglio solo dire due parole all'avvocato.

EMMA - Aspetta, parliamone prima.

VALERIO - Avvocato, voi sapete cos'è la scienza?

AVVOCATO - Siamo arrivati al voi, dottor Monterè?

VALERIO - Rispondete, cos'è?

AVVOCATO - E perché dovrei rispondere? Non le basta quell'assegno?

VALERIO - Niente sofismi, caro Rossi Brigante. Risponderò io a questa domanda. Servirà anche a lei capire cos'è la scienza. È una servetta, la graziosa, rotonda e docile servetta della famiglia di noi poveri mortali. Se ne sta in cucina a spadellare tutto il giorno, in cantina a ramazzare in mezzo alla polvere, fuori in cortile a stendere i panni. E canta, canta sempre, è allegra la servetta. E tutti la sentono cantare, la vedono lavorare. E non ne possono fare a meno. Chi prepara loro da mangiare? Chi stira le loro camicie? chi gli fa trovare la pattumiera vuota e la casa pulita?

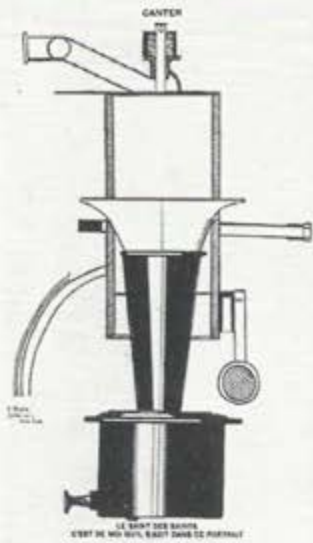
AVVOCATO - Per favore, dottore, mi risparmi queste cose.

VALERIO - Sono già stato generoso, avvocato, troppo generoso, troppo buono. Adesso la dolce servetta è trattata male. Anzi è diventata un elettrodomestico. Deve cucinare, pulire e lavare, ma non può più cantare. E infatti la servetta non canta più. Un aggeggio, uno strumento, un utensile, una macchina: solo questo è diventata. Scaduta, declassata, umiliata. E pensare che prima di adesso, prima ancora di quando cantava, e già questo suo canto era bello, prima ancora la servetta, lo sapeva avvocato? non era una serva, era una di casa e addirittura ci parlava, forse ci governava, ma comunque era nostra, dentro di noi, come ... come un bel quadro, una musica, una poesia.

AVVOCATO - Non ci si può fermare a queste malinconie, a questi naturalismi d'altri tempi. Noi uomini abbiamo il dovere di dare da mangiare a miliardi di persone.

VALERIO - Voi chi? Voi avvocati siete solo i lacché dell'industria ...

EMMA - Smettila, Valerio, non esagerare!



VALERIO - Appena vedete una nuova farfalla, di forme rare, dai colori nuovi e brillanti, le correte dietro con la vostra reticella, sventolando assegni e promesse. Farfalla, farfalla, vieni, fermati! Il mondo ti vuole vedere, ti vuole toccare, ti vuole avere! Maledetti imbalsamatori. Voi siete insofferenti alla libertà dei geni, agli scienziati che cantano. Tutto deve far parte di un progetto pianificato, di una strategia globale, con ogni pedone al suo posto. Ogni corista deve avere la stessa voce degli altri, guai a un tono diverso. Ogni ...

AVVOCATO - Signora, cosa dice vostro marito? Lo fermi.

VALERIO - Lei, se fosse vissuto allora, avrebbe venduto anche le macchine di Leonardo, avvocato, avrebbe comprato a peso d'oro gli appunti di Marconi per rivenderli a dieci volte tanto al primo mercante di sogni.

AVVOCATO - Dottore, non si vive nel deserto di un paese sperduto, non si inventa per la propria fama. Risponda, perché vuole brevettare la sua invenzione?

VALERIO - Io non sono tenuto ...

EMMA - Valerio rispondigli.

VALERIO - Emma, andiamo. Il tempo stringe. Dobbiamo salire. Avvocato, i nostri saluti. Ecco, riprenda la sua busta. Non ci interessa. (Restituisce la busta all'avvocato)

AVVOCATO - Io qui dentro ho altre cose da fare. Pensateci, intanto.

I due si avviano all'ascensore e vi entrano. Mentre le porte lentamente si chiudono, l'avvocato, immobile al centro, li guarda a lungo. Buio.

4. SEZIONE MATEMATICA

L'ascensore si apre e Valerio ne esce, seguito dalla moglie. Si trovano così in una sala enorme. Al centro un grande tavolo con diversi computer e coperto di carte. Un uomo seduto, dai capelli bianchi, folti e molto arruffati, sfoglia con attenzione dei fascicoli. Valerio da lontano lo riconosce subito e ha quasi timore di disturbarlo. Alla fine dà qualche colpo di tosse per attirare la sua attenzione.

VALERIO - (A Emma) Non ci ha sentito. Come al solito, è immerso nei suoi pensieri.

EMMA - Lo conosci?

VALERIO - È Pigreco.

EMMA - Chi scusa?

VALERIO - È un mio compagno di università, un matematico. Noi lo chiamavano così. Un vero amico, un vero matematico.

EMMA - Sì vede.

VALERIO - (Alzando la voce) E allora il grande Achille è forse riuscito a raggiungere la piccola tartaruga?

PIGRECO - (Alza la testa e riconosce l'amico) Valerio! Proprio tu. Come sono felice di vederti. L'ultima volta che ci siamo visti, beh ... lasciamo perdere.

EMMA - (A Valerio sottovoce) Perché fa così?

VALERIO - Pigreco, scusa posso chiamarti ancora così? di cosa non vuoi più parlare?

PIGRECO - Vieni, vieni qui vicino. Lasciati ab-

bracciare, carissimo Valerio. Oggi è proprio un bel giorno. E questa signora seria è forse tua moglie? Signora, i miei omaggi.

VALERIO - E allora? Parla. È tanto che non ti vedo. Di cosa ti stavi lamentando?

PIGRECO - Della vita, caro mio.

VALERIO - Sempre il solito musone.

PIGRECO - E non dovrei lamentarmi, secondo te? Ero già al vertice, quasi. Bella la ricerca, un sogno che tutti i giorni ho cercato di realizzare e numero dopo numero, ipotesi dopo ipotesi, il sogno della notte ogni giorno lentamente si

ricomponeva. Dopo dieci anni di lavoro, cacciato quasi a pedate, da quell'incompetente.

VALERIO - Come come? Cacciato?

PIGRECO - Ero quasi lì per diventare Direttore del Grande Istituto di Matematiche, quando...

VALERIO - Quando?

PIGRECO - Un computer ...

VALERIO - Anche lì un computer?

PIGRECO - Alla vigilia del concorso, uno stupido computer, analizzando il mio curriculum, le mie referenze, il mio passato insomma, trovò di quel fatto.

VALERIO - Quale fatto?

PIGRECO - Ma sì, Valerio, quel fatto che conosco anche tu, quello delle curve del rettore.

VALERIO - Ah, quelle. Che trovata meravigliosa. Sai cosa inventò, Emma? Pubblicò sul giornale dell'università un problema geometrico, molto difficile, quasi impossibile, convinto che nessuno riuscisse a risolverlo.

PIGRECO - Proprio così.

EMMA - E allora?

VALERIO - Voleva prendere in giro il rettore, uno scherzo insomma. Immaginò diverse curve geometriche, una cicloide, l'elica cilindrica, la lumaca di Pascal e anche una deltoide e una trattrice. Disegnandole al computer e variando i valori dei coefficienti secondo una certa logica, ne risultò dalla loro intersezione la caricatura, bellissima davvero, del rettore, preso nel suo profilo tipico, naso e pancia della stessa curvatura, e con in mano ...

EMMA - ... con in mano che cosa?

PIGRECO - Dai, diglielo tu.

VALERIO - Con in mano ... il suo fallo, enorme.

EMMA - (Ridendo) Davvero? Ma è bellissimo.

VALERIO - L'università tremò dalle risate, il comitato di redazione del giornale sciolto, ...

PIGRECO - ... e il sottoscritto cacciato, in nome della purezza dell'insegnamento. Tutto per aver detto la verità. Quel rettore era proprio un cretino senza ironia.

VALERIO - Pigreco, ti devo confessare una cosa.

PIGRECO - Non dirmi niente, Valerio. So tutto. Lo so, lo so. Sei tu che hai risolto quel gioco. Non ce l'ho con te, ma con gli uomini ciechi, incapaci di ridere della vita. Matematico quello? Per esserlo veramente bisogna saper vedere oltre il proprio naso, la propria pancia e il proprio ... (Scuote la testa) Lui credeva di essere unico, di capire i grandi problemi della scienza. Illuso, come tanti. Oggi occorre essere straordinari, eccellenti, superiori per capire i nostri grandi problemi. Non è più come prima, circondati come siamo da tante piccole persone. Anni fa, secoli fa, i grandi uomini spuntavano come funghi, la terra li nasceva. Ogni secolo vedeva decine e decine di grandi uomini.

Ora ... (Scuote la testa) Come i numeri primi.

EMMA - Che cosa? Scusate, signori, io non conosco questi numeri primi.

VALERIO - Sono i numeri che sono divisibili per se stessi e basta.

EMMA - E cosa c'entrano?

PIGRECO - Signora, non li hai mai contati? Ecco, tra uno e dieci ci sono cinque numeri primi. Tra dieci e cento ce ne sono solo ventuno. Tra cento e un mille solo centoquarantatre e così via. Più si va avanti e più i numeri primi si fanno rari. Come i grandi uomini. E noi abbiamo tanto bisogno di loro. La sfortuna è che diminuiscono sempre di più.

VALERIO - Ma la certezza è che ci saranno sempre numeri primi e grandi uomini.

PIGRECO - Fino a quando?

EMMA - Signori, scusate. La vostra discussione è profonda, ma noi due abbiamo un impegno.

VALERIO - Qual è il tuo lavoro, Pigreco?

PIGRECO - Come vedi, dirigo questa sezione. Sono qui a vagliare le scoperte, a spogliarle per entrare nei labirinti dei geni, a scandagliare le analisi altrui.

VALERIO - Soddisfatto?

PIGRECO - E di che cosa? Mi sento un giudice senza autorità, un burocrate, messo qui solo per filtrare, per schiumare le miriadi di pensate di questa città, fatte alla ricerca del colpo di fortuna che ti sistema per la vita.

VALERIO - Novità interessanti?

PIGRECO - Tanto appiattimento, tanta povertà di idee. Arrivano tutti i giorni tanti piccoli ometti che giocano con i numeri, con le ipotesi e le teorie. Ecco, guarda cosa sto esaminando. Vedi? (Mostra le carte sul tavolo) Disequazioni tridimensionali, sistemi autovariabili di matrici triangolari, superintegrali di quarta gerarchia, differenziali del decimo ordine, e così via. Tutti i livelli più strani, ma tutto nella cerchia del basso.

E pensare quanto è sublime la matematica. Non ti ricordi delle nostre corse? Siamo partiti già alti, noi. (Si esalta) Si parlava di algoritmi infiniti, di punti di accumulazione, di iperspazi euclidei, di primitive. E per correre di più, abbiamo poi pensato ai numeri immaginari, quindi a quelli complessi, a quelli che abbracciano tutto e se non tutto, almeno molto, molto di più dell'intero e del razionale. (Si esalta ancora di più) Su, siamo saliti nel trascendente, nelle torsioni delle curve sghembe, nella geometria a enne dimensioni. E via così, con respiro calmo e sereno, senza affanno.

VALERIO - Adesso non mi sembri né calmo, né sereno.

PIGRECO - Hai ragione, Valerio. Da quando ho lasciato l'università, mi rendo conto di aver davvero perso la capacità di riflettere, di volare. Mi sento inutile, certe volte.

VALERIO - Inutile? E pensare che io ero entrato qui per avere risposte dalla matematica e tu, senza volerlo, già mi stai rispondendo.

PIGRECO - Io ti aiuterei? A far che?

VALERIO - Io sono qui per depositare delle invenzioni, ma laggiù quel ... benedetto computer non ha fatto altro che dirmi la solita frase: Io sono il computer centrale ... E io invece non voglio parlare, voglio sapere.

PIGRECO - Brevetti? Che cosa?

VALERIO - Valerio esita.

EMMA - Formule, formule chimiche, signor ...

PIGRECO - Mi chiami pure così signora, ormai. Brevetti di formule? (A Valerio) Ne hai fatta di strada nel tuo laboratorio. Con quali fondi, scusa? (Valerio esita) No, non dirmelo, non voglio saperlo. Domanda inopportuna la mia. Scusami, non sei obbligato a rispondermi.

EMMA - Ma Valerio, di qualcosa.

PIGRECO - Valerio, tu hai detto che vuoi capire. Ma qui, se c'è qualcuno che deve capire, sono io. Mi vuoi dire qualcosa?

VALERIO - La ricerca chimica, caro amico, solleva problemi di ogni tipo. A parte quelli pratici, di ordine energetico, il problema più critico risulta quello di garantire la ripetitività e quindi l'affidabilità del processo anche nelle condizioni non certo ideali di una produzione industriale, dal momento che i componenti di base, non essendo ovviamente nello stato di purezza ideale prevista, ...

PIGRECO - Alt, ferma, fermati, Valerio. Valerio, stai parlando come un libro. Io non sono il

tuo relatore, sono solo un tuo amico. Lo sa, signora? Anche all'università faceva così.

EMMA - Così come?

PIGRECO - Quando non voleva dire niente, allora era il momento che la sua eloquenza si scatenava in una maniera impressionante e riusciva senza entrare nel nocciolo della questione a incantare l'interlocutore, facendogli credere che gli stava rispondendo a puntino sull'oggetto con precise argomentazioni e approfondimenti. E la cosa poteva procedere all'infinito.

EMMA - Con me è sempre stato sincero.

VALERIO - Pigreco, per favore, ecco proprio questo, parlami di questo.

PIGRECO - Di questo che cosa?

VALERIO - Dell'infinito.

EMMA - Se credete di distrarmi con questi trucchetti ...

VALERIO - Emma, per favore, non interromperci. È importante.

PIGRECO - Signora, una domanda. Secondo lei, è più vicino all'infinito il numero uno o il numero mille?

EMMA - Che domanda, signor Pigreco. E che ne so? Così, mi sembra più logico il mille.

PIGRECO - L'uno, signora, l'uno. Sì, caro Valerio, Achille non riuscirà mai a raggiungere la tartaruga. L'uno è uguale alla somma delle frazioni di uno con tutti i numeri interi fino al più grande e la somma si avvicina sempre di più a uno e non la raggiunge mai, come Achille non arriverà mai a superare la sua velocissima concorrente.

VALERIO - Ma la tartaruga si arriverà a uno e così toccherà l'infinito.

PIGRECO - Quale infinito raggiungerà? Quello potenziale o quello attuale? Quello degli aleph-zero? Troppo vicino, anche se irraggiungibile. Quello degli aleph-uno? Lo stesso. Quello degli aleph-due? Troppo esteso. O forse ancora quello che qualche inventore, qualche grande matematico potrà immaginare prima o poi, quello degli aleph-tre o quattro o dieci, ma sarà sempre e ancora poca cosa, poca misera cosa di fronte a un altro infinito.

VALERIO - Siamo davvero così, tutti come Achille, senza speranza di vittoria? E poi, scusa quale terzo infinito?

PIGRECO - Quello assoluto, caro il mio dottore. Ma forse lì non ci arriva neanche la tartaruga.

VALERIO - E chi ci arriva?

PIGRECO - Secondo me ci si deve arrivare con la mente. Ma questo non è per noi matematici. EMMA - Signori, per favore. Achille è stanco di queste cose e credo anche la tartaruga. Valerio, vogliamo andare? Arrivederci, signor Pigreco. Io e lei abbiamo un conto in sospeso. Questi infiniti lei sa davvero maneggiarli bene, troppo bene. Addio.

VALERIO - Emma, ti dispiace salire da sola al ristorante e intanto ordinare per noi due? Vorrei ancora chiacchierare con lui.

EMMA - Ho già capito. Ma ti do solo dieci minuti, non di più. (Esce)

PIGRECO - Valerio, perché sei venuto proprio da me?

VALERIO - La matematica è la scienza più pura, la meno compromessa con il mondo, la più vergine, vero?

PIGRECO - Vergine e fragile sì, ma potente e capace di leggere il disordine. Ci deve pur essere una logica in questo caos. Ecco, noi matematici siamo qui per dare ordine a questo caos, o meglio, per cercare le leggi di questo pasticcio della vita e dell'universo, per risolverne le incognite. E tu invece cosa cerchi?

VALERIO - Sei la persona migliore per consigliarmi. Pigreco, mi devi aiutare. Lo hai già fatto prima e non ti ho ancora ringraziato.

PIGRECO - Ringraziare di che cosa? Ah già, l'infinito. Lascia perdere e dimmi cosa vuoi.

VALERIO - È una fortuna averti incontrato. Vedi, il mio lavoro di chimico si realizza tramite un nuovo sistema di indagine. Tu sai bene cos'è un processo chimico, si svolge secondo leggi precise, è una grande formidabile equa-

zione in evoluzione, da sinistra a destra, dai reagenti ai prodotti. Come due esseri di sesso diverso possono generare altri esseri, così è una reazione chimica.

PIGRECO - Vai avanti.

VALERIO - Ecco i tuoi studio reazioni. Immagino reagenti e ottengo prodotti. Semplice no?

PIGRECO - Semplice che cosa? Cosa vuol dire "immagino reagenti"?

VALERIO - Né più né meno di quello che ho detto. Io penso a certi reagenti, fisso le condizioni al contorno, temperatura, pressione, concentrazione, applico un meccanismo e, tac, la reazione si innesca, procede, lievita, genera. Senza bête, senza crogioli, senza provette. Virtualmente.

PIGRECO - Continuo a non capire. Quale meccanismo?

VALERIO - Qui sta il punto. Il meccanismo è la legge che regola la reazione vera e propria e naturalmente è una gigantesca equazione. In sostanza i reagenti sono dal punto di vista matematico superinsiemi di variabili complesse di potenza non lineare, mi segui vero? I loro bordi analitici devono essere matematicamente risolti per successive iterazioni rettocorrettive. Ecco tu mi devi aiutare nella verifica di quei bordi e degli algoritmi di integrazione. Ma non c'è un qualche posto tranquillo dove parlarne?

PIGRECO - Vieni fratello. Pigreco è qui per te. Andiamo di là. (Si avviano) Lo sai che sto preparando un nuovo gioco da risolvere? Questa volta non ci riuscirà nessuno.

VALERIO - Sicuro? Neanche il CCU?

PIGRECO - Quello? Il computer? Io quelle scatolette le so dominare. Io posso aprirgli la testa, posso frugare tra le righe dei suoi programmi, posso modificarle come mi pare. Posso farlo parlare anche a rovescio, se voglio. (Imitando) Io sono il computer... Oi onos li retupmoc...

VALERIO - (Guardandolo con meraviglia) Tu puoi fare questo? C, H, O. Sei davvero una complessa equazione di carbonio, idrogeno e ossigeno.

I due escono insieme per una porta laterale. Buio.

5. SULLE SCALE

Valerio sale le scale di sinistra e si ritrova su un piano senza indicazioni. Sul fondo l'ascensore, sulla destra le scale di salita. Su uno dei gradini sta seduta Emma. Valerio si accorge di lei all'ultimo momento.

VALERIO - Emma, cosa fai qui? Qualcosa che non va?

EMMA - A parte l'ascensore che non funziona, conosco bene i tuoi minuti e ti ho aspettato. Mentre tu disputavi laggù con il matematico, ho ripensato a quello che hai detto in banca. C'è qualcosa davvero che non mi va in quello che hai detto.

VALERIO - E adesso cosa c'è? (Si siede vicino a lei)

EMMA - Quando hai parlato della scoperta, sei stato evasivo, sfuggente. Ho avuto il sospetto che tu mi nascondessi qualcosa sull'invenzione.

VALERIO - Comincio ad essere stanco di questo palazzo. Finora ci hanno fatto girare come trottolo. E credo che anche tu sia seccata di questa situazione.

EMMA - Valerio, smettila di girare attorno alla cosa. Vuoi affrontare una volta tanto una discussione con me?

VALERIO - Emma, ti prego, siediti un momento. Abbiamo ancora tre piani di scale. Io sono davvero stanco.

EMMA - Sono io che adesso sono stanca di te. Per tanti anni ti sono stata vicina, ti ho aiutato, ho seguito le tue ricerche. Anche se non ti sei accorto, io ti ho sempre capito.

VALERIO - Cosa centra adesso tutto questo?

EMMA - Quando smettevi il tuo lavoro e venivi con noi, tra tua moglie e i tuoi figli, ti sedevi, io ti parlavo, tu mi guardavi, ma non mi sentivi, immerso nelle tue cose, perso sugli intrecci delle tue riflessioni, chiuso nel fondo dei tuoi

scavi. È così o no?

VALERIO - È così, lo ammetto.

EMMA - E me lo dici così innocentemente?

VALERIO - Cosa vuoi che ti nasconda? È vero. A casa, io, in ogni momento, pensavo alle mie creature, alle mie invenzioni, ai piccoli ingranaggi del meccanismo, ai particolari, ai dettagli.

EMMA - Tu hai sempre volato su idee grandiose, lontane dalla realtà. Ti sentivi uno stratego, un filosofo, un intellettuale.

VALERIO - È vero, ma non riuscivo a farne a meno. Tu lo sai che la mia testa andava dove voleva, senza controllo. Sai, una volta, mentre tu mi parlavi della casa e del giardino, di spese e di necessità, ho immaginato di Monna Lisa.

EMMA - Il quadro di Leonardo?

VALERIO - Era quasi sera. Il Louvre stava per chiudere e il custode passava le varie sale alla ricerca dei ritardatari. Quando entrò in quella di Monna Lisa, pur vedendola vuota, sentì una voce che lo chiamava: «François, François, vieni, voglio dirti una parola». François capì subito che la voce veniva da lì, dal quadro, da Monna Lisa. Non si meravigliò della cosa e si avvicinò al quadro. La voce era un po' sorda, schermata dal vetro di protezione. Si avvicinò, guardò il ritratto, la bocca era immobile, ma le parole erano chiare: «François, François, baciami». François era disorientato: perché baciarlo un quadro? «François, tutti mi guardano, ma nessuno mi vuole toccare. Baciami, François». Ancora adesso ricordo di aver visto François baciarlo Monna Lisa, ricordo il freddo del vetro e il caldo dell'emozione. Poi suonò il campanello, non so più se del museo o di casa.

EMMA - Valerio, sei impossibile. Anche Monna Lisa, adesso. Ma Emma, Emma dove la metti?

VALERIO - Non sentirti da parte. Lo sai che ho bisogno di te. Adesso pensiamo all'invenzione.

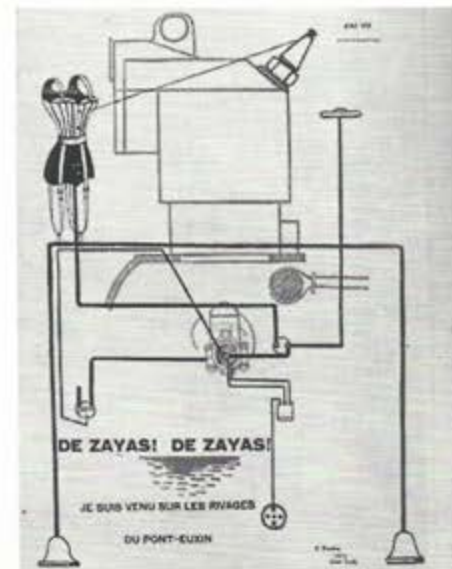
EMMA - Ho un dubbio tremendo: tu in tanti anni hai scoperto tante cose. Lo devo riconoscere, sei geniale. Ma qual è la scoperta che hai in borsa?

VALERIO - Ho messo in borsa sia l'una che l'altra e ne parlerò al direttore. C'è un filo che lega l'una all'altra. Non ha senso tenerle separate. Non voglio brevetti parziali, voglio un brevetto totale, un superbrevet.

EMMA - Ma così perderemo la possibilità di ricavarne di più. Se le presentiamo separate, potremmo venderne i brevetti a diversi concorrenti, ricavandone il massimo. Non mi sembra una buona idea, la tua.

VALERIO - Dammi retta, è meglio così.

EMMA - Tu non hai mai considerato l'aspetto economico, hai sempre solo visto il lato scientifico delle tue indagini, il tuo io e le tue capacità riflesse in quello che fai, a tua esaltazione. Non pensi al domani? ai tuoi figli? a me?



VALERIO – Emma, non voglio litigare con te. Tu sai bene come la penso. Pensiamo piuttosto a queste scale, mi stanno pesando. Riposiamoci ancora un po'. Dai, rilassati un momento.

EMMA – Forse hai ragione. Si sentono dei passi sulla scale. Appare Daniele.
 DANIELE – Muoviti. Chi arriva ultimo al ristorante, paga da mangiare. Ho fame, muoviti.
 CHIARA – Arrivo, arrivo. Fammi prendere fiato. Sediamoci un momento, tanto è presto.
 I due ragazzi si siedono sulle scale che arrivano al piano, mentre dall'altra parte Valerio ed Emma sono seduti sulle scale che partono dal piano. Le due coppie non si vedono, ma si sentono.

CHIARA – Che coppia strana, quei due.
 DANIELE – Chi scusa?
 CHIARA – Ma sì, quei due nel metrò.
 DANIELE – Strana perché?
 CHIARA – Così, come noi due. Lui aperto e disponibile, lei invece un po' fredda e distante.
 DANIELE – Analisi e sintesi. Però, complimenti. Puoi farla anche per noi?
 CHIARA – Semplice. Lei aperta e disponibile, lui invece freddo e distante.
 DANIELE – Ah sì, distante io? (Si avvicina a Chiara) E freddo? (Fa per baciarla)
 CHIARA – Adesso no. Non voglio i tuoi baci. (Pausa) È inutile siamo diversi.
 DANIELE – È vero. Io uomo, tu donna. Io violenza, tu abbandono. Io volontà, tu piacere. Io...

CHIARA – Smettila. Definisci me e te con un colore, invece.

DANIELE – Io azzurro, tu rosa.
 CHIARA – Non essere banale, rifletti meglio sulla nostra condizione. Pensaci. Aspetta, pensaci ancora un po'. E ricordati: sincerità, voglio colori autentici.

DANIELE – Io davvero mi sento come un terreno appena arato, pronto a produrre. Direi bruno, marrone. Tu invece, mi dai l'idea di qualcosa di fragile. Direi trasparente, color vetro, neutro.

CHIARA – Tutto sbagliato. Tu sei bianco e io nero.

DANIELE – Così?
 CHIARA – Così come?

DANIELE – Semplicemente così, tu nero e io bianco? Complementari, allora, l'una all'altro. Avevo ragione io: io uomo, tu donna.

CHIARA – Non hai capito. Io nel bianco vedo la superficialità, l'esteriorità, la leggerezza. Non offenderti Daniele, ma ti vedo così.

DANIELE – Oggi sei crudele con me. Più cerco di avvicinarmi a te e più mi rifiuti. Sarei io freddo e distante?

CHIARA – Sarà l'aria di questo palazzo, di questo castello pieno di scoperte, ma non riesco a non dirti la verità, a tenere nascoste le mie scoperte su di te.

DANIELE – Non sono offeso, molto sorpreso sì. E il nero?

CHIARA – Beh, il nero è corpo, profondità, peso, mistero. Naturalmente.

DANIELE – Che strano, l'avevo sempre collegato al concetto di male, come il bianco al bene.

CHIARA – Dai muoviti, adesso sono io che ho fame. Sbrigati, stupido, sei sempre il mio ragazzo.

I ragazzi si alzano, arrivano al piano e fanno per imboccare le scale di salita al piano superiore. Si accorgono così di Valerio ed Emma.

DANIELE – Ah, ma siete voi? È tanto che siete qui?

VALERIO – È da poco, però ...
 EMMA – Bianco e nero, ragazzi. Non abbiamo potuto fare a meno di ascoltare.

VALERIO – Salite anche voi al ristorante?
 CHIARA – Andiamo, Daniele. A dopo, dottor Valerio.

I ragazzi superano i due e salgono. Emma guarda Valerio, che a sua volta guarda la ragazza allontanarsi con Daniele.

VALERIO – Sono davvero contento che tu mi abbia voluto accompagnare in questo viaggio. La tua vicinanza mi fa bene.

EMMA – Io lo so perché dici questo.
 VALERIO – Sentiamo. Le tue riflessioni mi fanno paura, ma voglio sentirle.

EMMA – Hai scoperto che da solo non si può andare avanti. Vivi tra gente, lavori tra la gente, sei un personaggio pubblico, ma in fondo sei solo.

VALERIO – Sì, è così. Sono solo perché ho paura.
 EMMA – Paura di che cosa?

VALERIO – Della realtà, paura degli uomini, delle cose, delle cose da fare. Dopo una notte di sonno, la sveglia mi riporta alla realtà, ma in quel momento sento dentro di me sensazioni di dispiacere, perché non ho più ore di sonno e devo affrontare il mattino, sensazioni di terrore per una realtà nemica che devo affrontare, e anche sollievo perché in quella notte ho vissuto incubi spaventosi, che finalmente il mattino ha fatto sparire.

EMMA – Incubi? Di che tipo?

VALERIO – Mostri, mostri spaventosi, situazioni di disperazione, di cui però non ricordo niente, regolarmente niente.

EMMA – Come fai a dire di aver visto mostri, se poi non ricordi niente?

VALERIO – Sento ancora l'amaro in bocca, di qualcosa bevuto e dimenticato, di cui non ricordo né il momento né il gesto.

EMMA – Cos'è questa paura degli uomini?
 VALERIO – Quando incontro qualcuno, che conosco o che anche non conosco, ho paura del rapporto con lui, di parlare, di essere me stesso. E poi ho soggezione e non voglio contrariarlo.

EMMA – E se ti offende?
 VALERIO – Posso diventare anche una bestia, se lo fa. Ma il punto non è questo.

EMMA – E quale sarebbe?

VALERIO – Non potendo stabilire un contatto, io rifiuto quell'uomo, lo odio, lo tengo lontano da me. E mi chiudo sempre di più, dentro di me. Mi rendo autosufficiente, cerco di non aver bisogno degli altri. Resto solo. E da poco ho imparato a scrivere. Scrivo, pensando a un mondo tutto mio, pieno di personaggi gentili, dolci, positivi, amici, e pieno anche di cattivi, perché i primi hanno diritto ad essere così solo se esistono i secondi e magari vincono i cattivi, ma i primi, i bravi, i belli, i buoni, i sinceri, i puri, fanno belle cose, cantano canzoni meravigliose, costruiscono palazzi geniali, dipingono quadri unici, scrivono libri fantastici, altrettanto pieni di belle cose come loro. E tutto questo mondo di fantasia è sempre legato alla realtà, perché quello che si immagina si pensa sempre possa succedere per davvero.

EMMA – Ma non puoi vivere sempre così!
 VALERIO – Potessi davvero vivere soltanto nella fantasia, pur continuando a costruire invenzioni per la realtà, senza bisogno delle necessità di tutti i giorni, senza dover per forza mangiare o dormire.

EMMA – Odi così tanto il mondo? Vieni, vieni qui vicino a me. Riposati un momento e non pensare a niente. François, François, baciami. I due si baciano sulla punta delle labbra con dolcezza, quindi si abbracciano. Buio.

6. LA PROVA

La scena rappresenta un bar, con gente ai tavoli. Su un tavolo Chiara e Daniele. Al banco un barista lavora e osserva i clienti.

CHIARA – Sei pronto? Te la senti? C'è abbastanza gente? Dai parti e non fermarti, qualunque cosa dicano. Ti ricordi cosa ha detto Gi?

DANIELE – Non preoccuparti. Mi ricordo tutto. Sono pronto. Vado. (Sale su una sedia e con enfasi inizia a recitare) «Il mio nome non ha importanza, ho 25 anni, mio nonno era svedese, io sono americano. Il mio apparecchio l'ho scelto io stesso. Vola a 210 km l'ora, il suo nome è Spirito di st. Luis, la fabbrica di aeroplani Ryan di San Diego l'ha costruito in 60 giorni. C'ero anch'io, 60 giorni, e per 60 giorni ho tracciato il mio volo, su carte di terre e di mari. Viaggio solo. In vece di un uomo mi porto più benzina. Volo in un apparecchio senza radio. Volo con la bussola migliore. 3 giorni ho atteso le condizioni atmosferiche migliori, ma i bollettini delle stazioni meteorologiche non sono buoni e vanno peggiorando: nebbia sulle coste e tempeste sul mare, ma ora non aspetto un minuto di più, ora mi alzo in volo. Ci provo».

CHIARA – Va bene, ma più freddo e più a fondo nel personaggio. E muoviti, non startene fermo. Sei un aviatore in volo, no? Muovi le braccia. Vola!

DANIELE – «Ci provo. Ho con me: 2 lampade elettriche, 1 rotolo di fune, 1 bobina di spago, 1 coltello da caccia, 4 torce sigillate in tubi di caucciù, 1 scatola impermeabile con fiammiferi, 1 grosso ago, 1 grande bidone d'acqua e una borraccia d'acqua, 5 razioni di riserva, cibi conservati dell'esercito americano, ognuna sufficiente per un giorno. Ma in caso di emergenza anche più. 1 zappa, 1 sega, 1 battello pneumatico. Ora volo. 2 decenni fa l'uomo Blériot venne esaltato perché aveva sorvolato 30 miserli km di acqua di mare. Io ne sorvolo 3000».

CHIARA – (Con voce nasale e metallica) «Qui la città di New York: stamani alle 8 un uomo è partito da qui in volo sopra il mare, alla volta del vostro continente. Da sette ore è in viaggio, non abbiamo traccia di lui, e chiediamo alle navi di dirci se lo vedono».

DANIELE – «Se non arrivo, non mi vedono più».

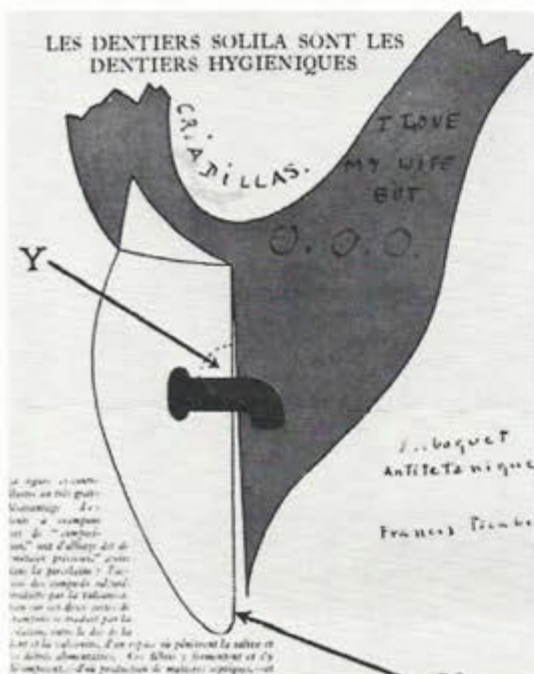
CHIARA – (Come prima) «Qui la nave Empress of Scotland. 49 gradi 24 primi di latitudine nord e 34 gradi e 78 primi di longitudine ovest. Poco fa abbiamo udito nell'aria sopra di noi il rumore di un motore a una discreta altezza. A causa della nebbia non abbiamo potuto vedere nulla di distinto, può essere però che si trattasse del vostro uomo con il suo apparecchio, lo Spirito di st. Luis».

DANIELE – «In nessuna direzione una nave e ora viene la nebbia».

CHIARA – (Con voce bassa e roca) «Io sono la nebbia e con me deve fare i conti chi esce in mare. In 1000 anni non si è visto nessuno che voglia volare nell'aria! Chi sei tu in realtà? Ma noi faremo in modo che qui anche in futuro non si svolazzi! Io sono la nebbia! Torna indietro!»

DANIELE – «Quello che dici va certo ponderato, se diventi ancora più fitta torno forse davvero indietro. Se non esiste una prospettiva non continuo a lottare. O con gli scudi o sugli scudi io non ci sto. Ma adesso non torno ancora indietro».

CHIARA – «Adesso sei ancora grande perché non mi conosci ancora bene, adesso vedi ancora un po' di acqua sotto di te e sai dov'è la destra e dov'è la sinistra. Ma aspetta ancora una notte e un giorno, quando non vedrai acqua, né il cielo e nemmeno il tuo timone, né la tua



bussola. Diventa più vecchio e allora saprai chi sono io: io sono la nebbia».

DANIELE - «Sette uomini hanno costruito il mio apparecchio a San Diego, spesso 24 ore senza pausa, con un paio di metri di tubo d'acciaio. Quello che hanno fatto mi deve bastare, loro hanno lavorato, io continuo il lavoro, non sono solo, siamo in otto, qui, a volare».

CHIARA - (Fredda) No. Fermiamoci, c'è qualcosa che non va.

DANIELE - Prosegui, non fermarti. I commenti dopo, non adesso.

CHIARA - «Ora hai 25 anni e di poche cose hai paura, ma quando avrai 25 anni e una notte e un giorno avrai pure. Dopodomani e per 1000 anni ancora qui ci sarà acqua e aria e nebbia, ma tu non ci sarai».

DANIELE - «Fino ad ora era giorno, ma ora viene la notte».

CHIARA - «Da 10 ore combatto contro un uomo che svolazza nell'aria, una cosa che da 1000 anni non si è vista. Io non riesco a farlo cadere, prendilo tu, tempesta di neve!»

DANIELE - «Ora vieni tu, tempesta di neve!»

CHIARA - No, no, no. Non va. Basta. C'è qualcosa che non va. Fermiamoci. Vuoi sapere la differenza tra noi due?

DANIELE - Differenza?

CHIARA - Io recito per vivere e tu vivi per recitare.

DANIELE - Le solite frasi fatte, questa benedetta mania moderna di chiudere in due parole una situazione.

CHIARA - È la verità, bello mio. Pensaci!

DANIELE - Io penso alla realtà, sono dentro in questa realtà e per stare a galla e non lasciarmi sommergere devo fare la mia parte.

CHIARA - Le nostre parti non prevedono di cambiare maschera tutti i giorni o durante lo spettacolo, a seconda dei momenti. Non si può un giorno fare l'Arlecchino e il giorno dopo Otello ...

DANIELE - Potevi sceglierti un esempio migliore. Proprio tu parli di maschere!

CHIARA - Non hai capito, mi riferivo a te e a quelli come te, che corrono sul palco di questa città, riveriscono quelli che incontrano se hanno bisogno di favori, scambiando la riverenza per educazione, o li aggrediscono per imporre la propria opinione, scambiando il confronto con l'arroganza.

DANIELE - Smettiamola con queste analisi da liceale. Ah, io cambierei vestito secondo le circostanze? Ti fa schifo la cosa?

CHIARA - Schifo?

DANIELE - Ma cosa credi, che il mondo ti stia ad aspettare? Non mi capisci? Rispondi! I grandi registi vengono da te? La tua faccia è cercata? Il grande Gi loda la tua bravura? Le parti che ti fanno vivere ti calzano forse addosso per incanto? È Beatrice che ti cerca o sei tu che cerchi Margherita? Cara mia, sei tu che sei mille chilometri lontana dalla gente, quando vesti gli abiti di un personaggio e reciti davanti al mondo.

CHIARA - Forse hai ragione. Siamo tremendamente diversi, che alla fine siamo così uguali.

DANIELE - Oh, madonna, adesso siamo uguali. Ma non c'era una differenza tra noi due?

CHIARA - È il gesto che è uguale, sono le stesse maschere. La mia si vede sul palco, la tua no, ma tutti e due la portiamo. Tutti e due siamo attori. Io, guarda, ho un giubbotto di pelle, come Rosencrantz, ho una spada come Guildenstern.

DANIELE - E allora? Scusa, ma non capisco.

CHIARA - Tu hai una giacca, una cravatta, una penna d'oro e anche tu sei un personaggio. Sono questi i tuoi strumenti.

DANIELE - Dai arriva al sodo.

CHIARA - Io sono Rosencrantz e faccio il cattivo per divertire o far piangere la gente o che ne so per educarla.

DANIELE - Scusa, ma non tocchiamo il tasto della cultura. Noi dobbiamo vivere, non immaginare o riflettere.

CHIARA - Siamo due universi, due galassie

separate. Non ci intenderemo mai. Io sono Rosencrantz in quel momento e il suo vestito mi dà gioia e le sue parole mi rendono felice e queste cose vanno al cuore o alla testa della gente, mentre i tuoi vestiti o le tue parole non comunicano niente, non ti rendono né rendono gli altri felici.

DANIELE - Faccio quello che faccio, sono anch'io Rosencrantz, se la cosa ti fa piacere, per dare da mangiare a me e agli altri. E se devo recitare, come dici tu, ben venga questa mansione. La felicità alla fine è il proprio mestiere di ...

CHIARA - ... di ipocrita, caro mio.

DANIELE - Quando non sai più spiegarti, passi alle offese.

CHIARA - Qui sul palco io rappresento un altro, ma sono io, dico parole di un altro, ma sono sempre io, piango, rido, urlo, bacio, offendo, salto come un altro che non esiste se non nella fantasia di Shakespeare, ma alla fine sono io, con tutto il mio essere. Tu invece diventi un altro perché ti fa comodo, cambi, ti trasformi, non sei più tu. Tu sei morto, è l'altro che tu fai vivere.

DANIELE - Forse ho capito. Siamo davvero uguali. Due attori, due attori che si muovono con sicurezza, con padronanza di sé, con maestria.

CHIARA - Lascia perdere. Parole inutili con te. Te lo spiegherò un'altra volta. Adesso ripassiamo le nostre parti. Su prendi il copione.

DANIELE - (Stancamente) Va bene.

CONSTRUCTION

ROSES		CAMFRA	CABRIELE		BLIND
		WORK	BUFFET		MAN
CARTES	SOIRÉES DE PARIS	DADA			WALTER CONRAD ARENSBERG
					ALFRED STIEGLITZ
	PHARA MOUSSE		CROTTI		MARIUS DE ZAYAS
TRISTAN TZARA			391		
291			LOUÉ		VARESE
		MARCEL DUCHAMP	AISEN		GUILLAUME APOLLINAIRE
		FRANCIS PICABIA		RIBEMONT	
				DESSAIGNE	

MOLECULAIRE

tre volte, ricordatevi, il caffè è pronto. Quando ero portinaio, me lo facevo spesso.

VALERIO - È il rimedio alla fretta?

BARISTA - Dottore, sono solo un povero barista. Per quella ci vuole un medico, un grande chirurgo, secondo me.

VALERIO - Lei ha fatto anche il portinaio?

BARISTA - Di questo palazzo, dottore. Sono stato per venticinque anni il custode del palazzo dell'Ufficio Brevetti.

VALERIO - E ora barista?

BARISTA - Sono passato, come dire dalla contemplazione all'azione, al contrario di chi entra in convento.

VALERIO - Ma, scusi la domanda? Chi gliel'ha fatto fare?

BARISTA - Lui, è stato lui.

VALERIO - Lui chi?

BARISTA - Parlate piano, non alzate la voce, lui vi può sentire. Vede e sente, lui.

VALERIO - Ma chi?

BARISTA - Il CCU.

VALERIO - Il CCU vede e sente? Ma allora giù, con Pigreco, mi ha sentito!

BARISTA - Il computer, dottore, il computer. Da quando è arrivato lui, che sa tutto, vede tutto, sente tutto, tutto è cambiato. State attento, non parlate male delle persone del palazzo. Lui vi può sentire. Io ho visto tutte le fasi della sua installazione, le migliaia di metri di cavi, che salgono, che scendono, che risalgono e ridiscendono, si incrociano, si uniscono, e le spie, i microfoni, le microtelecamere, gli allarmi, le centraline. Il CCU sa tutto, è potente.

VALERIO - Veramente finora non mi ha detto gran che.

BARISTA - Dottore, ascoltatevi. In questo palazzo sono tutti colleghi, tutti uniti nell'interesse della scienza. Non ci sono divisioni, qui.

VALERIO - Un'isola felice? E voi il barista intellettuale?

BARISTA - Solo un ex-portinaio, con degli interessi. Un tempo, ve l'ho detto, sono stato

7. UN CAFFÈ

Entra Valerio, fa un cenno di saluto ai due e si dirige al bar. Il barista, appena lo vede, si fa subito avanti con il suo accento inconfondibile.

BARISTA - Dottore, dottore, posso offrirvi qualcosa?

VALERIO - Un caffè non si rifiuta mai.

BARISTA - Bravo. Ma a una condizione: seduto. Il caffè si deve bere seduti. Oggi si entra al bar e, glielo giuro, orologio alla mano, misurato, quattro minuti, quattro minuti e mezzo, il caffè è preparato, servito, bevuto, si fa per dire, e pagato. Vi pare giusto?

VALERIO - (Sedendosi) Non posso darle torto.

BARISTA - La bevanda dell'oriente, così potente, così piena di mistero, in pochi secondi pressata come un sasso, costretta a subire la violenza dell'acqua, a dare il suo succo con urgenza. Così l'oriente tra di noi muore. Non vi pare?

VALERIO - C'è rimedio?

BARISTA - Al caffè sì. Vi farò un caffè turco. Sapete come si prepara?

VALERIO - No.

BARISTA - Ci vuole del caffè in polvere finissima, molto più fine del normale. Si fa bollire dell'acqua, zuccherata però, e si aggiunge il caffè. Quando l'acqua ha alzato il bollore per

contemplativo: ho letto migliaia di libri, ora un po' meno. Me li lasciavano in prestito i tecnici del palazzo. All'inizio ho fatto fatica a capire, ma piano piano ... Ma attenzione, qui sono sì uniti, ma dietro di loro c'è

VALERIO - Il CCU!

BARISTA - Dottore, non alzate la voce, vi prego.

VALERIO - Ma qui è così difficile muoversi.

BARISTA - Qui ci si muove bene all'interno di ogni piano, ma guai a volersi muovere tra piano e piano. È difficile.

VALERIO - L'ho notato. Quasi ho ancora il fiatone.

BARISTA - La colpa è sempre sua.

VALERIO - Del CCU?

BARISTA - È lui che coordina, che guida, che incanala tutto. Qui dal mio banco ho imparato a vedere e a capire. Sapete, ci ho messo un po'. Ero così ben abituato al mio angolo di portinaio. Di lì passavano tutti e tutti io conoscevo. Ma anche da qui ho imparato a farmi una buona visuale.

VALERIO - E cos'ha capito, scusi?

BARISTA - Come, cos'ho capito? Posso farvi una domanda profonda? Siete pronto a rispondermi? Secondo voi, qual è il compito della scienza nei prossimi anni? La conoscete, dottore, la storia della cotton gin?

VALERIO - Che cosa?

BARISTA - Un americano, un avvocato pensi, inventò alla fine del settecento una macchina utilissima, la sgranatrice di cotone, la famosa cotton gin. In un'ora faceva il lavoro fatto prima da un uomo in una settimana, il lavoro degli schiavi, dei negri. E sgranava, la cotton gin, anche le piante di cotone con tantissimi semi, che prima a mano era difficile sgranare. Tant'è vero che la schiavitù dei negri, ottimi sgranatori, stava per scomparire per la scarsità di cotone di buona qualità. Grazie alla cotton gin il mercato degli schiavi si riprese e il loro prezzo raddoppiò. Le scoperte scientifiche! Lo sapevate?

VALERIO - La storia a volte si contraddice.

BARISTA - E l'avvocato sapete come finì?

VALERIO - Probabilmente diventò ricco.

BARISTA - La cotton gin era così semplice che tutti la copiarono in mille modi, in barba ai brevetti. È l'inventore, caro signore, non diventò mai ricco, ma i mercanti di schiavi sì. Dottore, tenetevi stretto le vostre invenzioni, amministratelo bene.

VALERIO - Perché mi dice queste cose? Lei odia il computer e con lui tutte le scoperte tecnologiche.

BARISTA - Voi no? Dottore, non avete ancora risposto alla mia domanda. Le cotton gin hanno forse migliorato i rapporti tra gli uomini? (Pausa) Un altro caffè?

VALERIO - Sì, direi di sì?

BARISTA - Sì a che cosa?

VALERIO - Questa volta il caffè però lo voglio normale.

Chiara e Daniele si alzano ed escono. Valerio li saluta con un cenno.

BARISTA - No problem, dottore. Ve lo farò con la mia moka, con la mia vecchia moka da portiere. Uno splendore, sentirà. (Indicando una coppia seduta al bar) Dottore, vedete quella coppia? Ditemi il vostro parere.

VALERIO - Parere di che cosa?

BARISTA - Secondo voi sono sposati?

VALERIO - E come faccio a saperlo?

BARISTA - Guardateli bene. Non si assomigliano forse?

VALERIO - Non saprei ...

BARISTA - Studio dei clienti. Io sono un esperto. Sulle coppie poi, sono infallibile. Quei due non possono essere che moglie e marito. In genere, vedete, moglie e marito si assomigliano. Se lei ha uno sguardo dolce, ce l'ha anche lui. Se lui è asciutto come uno stecchino, lei è longilinea, fine, aristocratica direi. E così via.

VALERIO - Li conosce lei quei due?

BARISTA - Mai visti in vita mia.

VALERIO - E sono sposati?

BARISTA - Quando si alzeranno, glielo chie-

derò. (I due intanto si alzano per uscire e il barista subito si fa avanti) Signore, signore, scusate. La signora con voi è vostra moglie? (L'uomo annuisce, poi però fa un gesto di disappunto) No, no, niente di personale, mi sembrava una mia lontana parente. Scusate, scusatemi tanto. E buon-giorno. (A Valerio) Avete visto? Non avevo ragione?

La donna prima di uscire si ferma, per dar modo all'uomo di sistemarle la cerniera del vestito, quindi i due quindi escono.

BARISTA - (Guardando penseroso i loro movi-



menti) Eh sì, fossi stato mister Judson.

VALERIO - Chi scusi?

BARISTA - Ma sì l'inventore della cerniera lampo. Sapete, avrei voluto davvero inventarla io. Che invenzione formidabile. Avrei stupito tutte le donne. Su e giù, giù e su. Un fruscio, un leggero, dolce e per niente fastidioso zip e l'abito si apre con facilità. Geniale. Tanti piccoli ganci e altrettanti piccoli occhielli. Una meraviglia. Su e giù. La scienza, dottore, è proprio affascinosa.

VALERIO - Mi scusi, ma lei cosa vuole da me?

BARISTA - Voi siete proprio un uomo di scienza, capite subito. (Tira fuori dal banco un fascicolo rilegato) Guardate, sapete cos'è? Ma prima ascoltatevi. Lo sapete? Qui l'ispirazione scientifica corre lungo i cavi, i condotti dell'aria condizionata, nella stessa aria. Sono stato ispirato.

VALERIO - Che cos'è questo fascicolo?

BARISTA - Titolo: Il caffè e l'uomo in numeri.

Bello, eh? E sottotitolo: La scienza sprema il caffè.

Vi piace?

VALERIO - Non saprei.

BARISTA - Qui dentro, dottore, ci sono cinque anni di dati, di rilievi, di verità.

VALERIO - La verità su che cosa? Sul caffè?

BARISTA - Vi siete mai chiesto quanta gente è passata di qui, ha bevuto il mio caffè, lo ha gustato, lo ha sorseggiato, lo ha trangugiato? Vogliamo fare due conti? Anzi ve li faccio io. Io ho visto circa trecentomila soggetti in questi cinque anni, di tutti i tipi, di ogni livello sociale, culturale, di tutte le tasche. Qui c'è tutto. Medie geometriche, medie aritmetiche, medie armoniche. Capite quel che dico. Varianze, dispersioni, analisi statistiche. E grafici, grafici di ogni genere, per punti, a barre, istogrammi, spaziali ...

VALERIO - Ma scusi ...

BARISTA - I campioni della mia indagine tutti i giorni davanti a me, sotto i miei occhi. E io registravo, registravo, aggiungevo numeri alle mie tabelle, incasellavo nelle giuste celle, elaboravo. È tutto qui dentro. Ve lo dicevo prima. Sapete in quanto tempo il cliente medio beve il caffè? in quanto tempo il cliente di alto rango

beve il caffè? in quanto tempo il cliente del ceo operaio beve il caffè? No? Ma un momento. Vedo nel vostro sguardo un po' di distacco. Giudicate questo lavoro una perdita di tempo? VALERIO - Nel mio sguardo non c'era niente.

BARISTA - Sapete quanto spende l'impiegato in caffè in un anno? Sapete quanto tempo il laureato impiega per la pausa del caffè?

VALERIO - No. Io non volevo però ...

BARISTA - E niente di inventato, tutto documentato, catalogato, censito, datato. E da qui ancora analisi su analisi. Il caffè, dottore, scioglie la lingua. La gente chiacchiera, se la fate parlare. E dice la sua opinione sui fatti del giorno, sui politici, sul governo. Sapete quanti impiegati parlano di politica bevendo il caffè? quanti commessi bevono alla salute, si fa per dire, del ministro delle tasse? No? Tutto vero, dottore, tutto detto, scritto, stampato. Tutto qui, in queste tabelle, in questi diagrammi. Così, io conosco tutto il palazzo, le idee politiche del palazzo. Vi interessano? No. Vogliamo andare avanti? Il caffè poi schiude le casseforti del carattere. Se è buono, come lo faccio io, la gente a poco a poco si apre, si scioglie. Gente dura, credetemi, con la faccia seria, dopo tre settimane di caffè, del mio caffè, ha cambiato atteggiamento, si è slacciato la camicia. Analisi difficile questa: guardate, guardate pure a pagina quarantadue, se ricordo bene, e troverete come ho fatto a rendere in numeri e a registrare questa situazione.

VALERIO - (Sfogliando il fascicolo) Complimenti. Ma lei da me che cosa vuole?

BARISTA - Una volta, pensate, arrivò una partita di caffè brasiliano meravigliosa, una rarità, forse qualche errore laggiù, oltremare. La gente del palazzo per quasi un mese beveva anche quattro caffè al giorno e diventò migliore, più spontanea, più concreta, più orientale direi. Anche questo l'ho messo lì dentro: appendice numero tre. Guardate, guardate pure. Dottore, aiutatemmi, voglio pubblicare la mia ricerca. È possibile? Vedete, non ho messo neanche il nome, non mi interessa. Voglio farlo così, per questo palazzo, per la scienza.

VALERIO - Vedrò quello che posso fare. Ora devo andare. Arrivederci. Piccolo barista, grande uomo di scienza.

BARISTA - Dottore, a gratis. Qui per voi il caffè sarà sempre a gratis. Ricordate.

VALERIO - (Uscendo lo guarda) C, H, O. Proprio una fortunata miscela.

Il barista fa un inchino di saluto, mentre Valerio esce. Buio.

8. LA TELEFONATA

Valerio è all'ascensore in attesa. La porta si apre e ne esce l'avvocato con un sorriso smagliante.

AVVOCATO - Dottore, sono proprio fortunato, cercavo proprio lei.

VALERIO - Ah. Ancora offerte? Mi sembrava di essere stato chiaro con lei.

AVVOCATO - Ho una novità per lei.

VALERIO - La prego, avvocato. Io non intendo vendere a nessuno ...

AVVOCATO - Preferisce che parli con sua moglie? Mi è sembrata, posso dirglielo? non le dispiace vero? una persona più diplomatica, più aperta, più pratica di lei, dottore.

VALERIO - Lasci perdere mia moglie. Io devo salire, non ho tempo, ora.

AVVOCATO - Lei vuol sempre salire, salire. Cos'è questa urgenza? Non ha tempo per due parole con me?

VALERIO - Solo cinque minuti. La sua novità?

AVVOCATO - Ora la farò parlare al telefono con una persona. Sia gentile, la prego, è una signora.

VALERIO - Una signora? E chi scusi? (Pausa) Non sarà mica la signora...?

AVVOCATO - Proprio lei. Mi risulta che tanti anni fa, lei dottore lavorasse per la signora.

VALERIO - Forse.

AVVOCATO - Dottore, non mi racconti bugie. Noi sappiamo tutto di lei.

VALERIO – E perché dovrei farlo?

AVVOCATO – Prima di tutto, per cortesia.

VALERIO – E poi?

AVVOCATO – E poi per lei stesso e forse anche per noi tutti. (*Prende il telefonino*) Ecco, adesso faccio il numero, la prego di nuovo di ascoltare con tutta serenità quello che la signora le dirà. Pronto, signora? Sì, sono io. Sono qui con il dottor Monterè, glielo passo. A lei, dottore. Mi raccomando, è una signora. Come la scienza. Si ricordi. (*Gli passa il telefonino*)

VALERIO – Già, una servetta. (*Prendendolo*) Signora, i miei omaggi. Sì, esatto, sono qui con mia moglie, no adesso non c'è. Come? Di chi sono le mie invenzioni? Non capisco la domanda, scusi. Non sono mie? Ah no? Signora, mi perdoni, è necessario chiarire la questione. È vero, io ho lavorato per lei, le ho prestato la mia opera per tanti anni, ho cercato di agire... Come? Lei mi sta dicendo che la mia crescita professionale è unicamente dovuta... cioè quello che sono diventato non è frutto delle mie fatiche, ma del fatto di aver operato alle sue dipendenze. È così? Ho capito bene? Ah. A certi livelli, ho capito bene? Il rapporto non sarebbe più di scambio, cioè non solo, ma diventerebbe di intesa, di accettazione. Forte? Uso termini troppo forti? Signora, pensi, stavo per dire di dominio. Sono già stato anche troppo tenero, piuttosto. L'industria è così? Il vero motore della società? Sì, l'ho capito, non sono così sprovveduto. Io ho fatto una scelta allora e da allora... Come? Come una madre? Signora, la prego, era un rapporto di lavoro, c'era sempre un tavolo che ci separava, un contratto tra di noi, io eseguivo e lei dirigeva. Libero? Libero di fare quello che volevo? Quando mai? Ho sempre cercato di fare le cose per bene, di stare al mio posto, anche se spesso sono stato accantonato, esautorato. La prego, non mi sembra il momento di parlarne. E poi, scusi, perché parlarne? Debiti? Ancora debiti? Debiti morali? Io sarei in debito con la sua società? Ah, addirittura con lei? Debito di cultura? Madonna, che parola fuori posto. Ancora con questa idea? Io ho bevuto alla sua tavola e sono ingrassato? Signora, per cortesia, il suo avvocato mi ha pregato di usarne tanta e io sto davvero facendo uno sforzo. Mio padre e mia madre? Cosa c'entrano loro? Moderazione? Comprensione? Per carità, lasciamoli fuori da questa discussione. Sono io che parlo con lei, non loro. Posso dirle una cosa? No, non è il momento delle confessioni. Solo una precisazione, un commento, se permette. Nella sua città, lì sono nato anch'io pensi, che è chiusa, tanto chiusa, e piccina, tanto piccina, per una persona potente è facile sentirsi grande, è naturale. E invece no, cara signora, la grandezza è un concetto mentale, non un fatto di conti correnti, di istituti bancari. Premi? Quali premi? Ah, quelli. Sì li ho presi, ma credo di averli meritati, per il cuore con cui lavoravo, per l'urgenza delle mie scelte. Astio? Quale astio? Sono io che sento un fiato, un'animosità contro di me. Signora, sono uscito da quel campo magnetico e cammino a testa alta, libero da spire, da flussi e influssi, da induzioni, da mutue induttanze, da effetti di permeabilità, da attrazioni gravitazionali. Soldi? Vivere? Creò, signora, creò con le dita e la testa, metto insieme reagenti e ottengo prodotti e adesso sono io che li giro, con superiorità come faceva lei, ma in più con passione, non solo per calcolo. E vivo, vivo lo stesso, non sopravvivo come prima. E mi posso pure permettere di creare e di non vendere, di mostrare e di non dare, di regalare, se voglio. Quanto? Quanto ha detto? Ho capito bene? Può ripetere per favore? È proprio tanto, è davvero una grossa cifra. Perché offrire così tanto? No, signora, non voglio accettare. È poco, è ancora troppo poco. No, non alzi la cifra. È ancora poco. Lei non mi può dare il numero che chiedo, lei, signora, non mi può dare l'infinito. Pensi, non ci è nemmeno arrivato Achille e neanche la tartaruga. Signora, la saluto e la ringrazio. Lei ha fatto tanto per me, ma adesso non può fare di più. Tocca a me salire, andare più su.

Addio.

Valerio restituisce il telefono all'avvocato e si infila nell'ascensore. L'avvocato resta come di sasso con il telefono in mano. *Butio.*

9. IN BIBLIOTECA

Valerio esce dall'ascensore e si ritrova in Biblioteca. Si ferma per un attimo ad osservare. La sala è arredata in maniera moderna. Da un lato un lungo tavolo con tastiere e video per la ricerca e la consultazione, dall'altro un tavolo più alto, dietro al quale sta seduto un bibliotecario. Al centro alcuni tavoli più piccoli per la lettura, su uno dei quali Chiara e Daniele leggono a bassa voce dei fascicoli, mentre intanto si scambiano occhiate maliziose e si sfiorano di tanto in tanto le mani. Tutto avviene sotto lo sguardo austero e attento del bibliotecario. Valerio si avvia quindi a salutare i ragazzi.

VALERIO – Salve ragazzi. Ma voi due studiate sempre così tanto?

DANIELE – Abbassi la voce, dottore. Qui non si può disturbare. Ci controllano. (*Fa segno del bibliotecario*)

VALERIO – (*Sottovoce*) Sembra un vigile in attesa di vedervi passare con il rosso. Adesso lo saluto. Buongiorno. (*Facendo un piccolo inchino*) CHIARA – Attento, dottore, Discosifisso è un tipo nervoso.

VALERIO – Sì chiama così?

DANIELE – No, si chiama Pergamo, ma tutto lo chiamano Discosifisso. Attenzione, non lo chiami così, si infuria.

VALERIO – Come mai questo nome?

CHIARA – È una mente. Conosce a memoria tutti i titoli dei libri e le loro collocazioni qui in biblioteca. È inutile consultare gli schedari o



interrogare il computer. Basta chiederlo a lui. Ti ricordi, Daniele, di quella volta? Litigò con il computer. Secondo lui, un certo libro non era dove diceva il CCU. Intervenne anche il direttore per calmarli. Tutti e due urlavano.

VALERIO – Ma allora il direttore esiste!

DANIELE – Quella fu l'ultima volta che lo abbiamo visto. Poi, niente più direttore, solo il CCU!

PERGAMO – (*Alzando la voce*) Nulli rumores inter libros nec blanditiae. Insomma basta! È mezz'ora che chiacchierate. Questo è un luogo di silenzio e di concentrazione. Qui non si viene per baciarsi o per salutarsi, ma solo per leggere.

CHIARA – Vieni Daniele, andiamo da un'altra parte. Oggi Discosifisso è intrattabile. DANIELE – Arrivederci, dottore.

Valerio fa un cenno di saluto. I ragazzi escono.

PERGAMO – Posso fare qualcosa per lei?

VALERIO – È fornita questa biblioteca?

PERGAMO – Cosa cerca di preciso?

VALERIO – Vorrei consultare il testo di alcuni brevetti.

PERGAMO – Di che sezione?

VALERIO – Chimica e Fisica.

PERGAMO – I moduli di consultazione, prego.

VALERIO – Quali moduli? Io non ho niente.

PERGAMO – Ma, giù all'ingresso, il CCU non le ha dato niente?

VALERIO – No. Veramente...

PERGAMO – Inepta machinatio et infecunda. Il solito saputone. Crede di poter fare tutto lui e alla fine invece... (*Scuote la testa*) Signore, senza moduli non posso mostrarle niente.

VALERIO – (*Alterandosi a poco a poco*) E come faccio? Devo scendere di nuovo? Dopo tutta quella fatica, dopo tutte le scale e gli incontri, lei mi chiede di scendere e di ricominciare di nuovo tutta la trafila? Insomma senza i moduli del vostro CCU, non è proprio possibile fare niente? Ma siamo davvero diventati tutti preda di quel coso? La scienza si mangia la coda?

PERGAMO – Inutilia documenta comburenda. Signore, lei ha perfettamente ragione. Venga e le mostrerò ciò che vuole. Si accomodi in quella saletta e sarà subito da lei. (*Si mette a cercare tra le carte*) Sapesse quanto odio quel coso.

VALERIO – (*Avviandosi verso una porta laterale, si ferma*) Il computer?

PERGAMO – E pensare che ogni tanto sbaglia pure le posizioni dei libri e dei fascicoli. Ma sa, lui, dicono, ha tanta memoria. Migliaia di giga, dico bene? O forse di più? Sono diversi terabytes? Sì, insomma, un enorme testone. Pieno di dati e vuoto di contenuto.

VALERIO – Però senza di lui, come potreste tenere ordinati tutti i libri, le migliaia di brevetti e tutto il resto?

PERGAMO – Memoriam memoriam innumereabilem. (*Toccandosi la fronte*) Tutto qui, dottore, tutto qui.

VALERIO – Ah sì, dimenticavo, lei è Discosifisso... Oh scusi, non volevo.

PERGAMO – E perché offendersi? Io sono orgoglioso della mia memoria. È una cosa viva, non è un semplice archivio, o peggio una soffitta. Oggi sembra meschino e riprovevole che l'uomo impari a ricordare dati, date, nomi, titoli e anche poesie. Le sembra giusto? Eppure allenare la memoria non è come allenare i muscoli delle gambe o delle braccia? O di più ancora? Quando imparo qualche nome e qualche titolo in più, sento allargarsi la mia mente e non vedo problemi di spazio o di disco pieno. Non ha mai provato questa sensazione?

VALERIO – Quale scusi?

PERGAMO – È come versare del vino in una botte e non vederla mai piena, ma sentirla comunque ricca e viva, con il vino che fermenta e bolle. Si guardi intorno, dottor...

VALERIO – Valerio.

PERGAMO – In vino veritas in libro serenitas. Si guardi bene intorno, dottor Valerio. Prima questo luogo era pieno di botti, di botti di ogni tipo di vino, tutte ordinate, con la loro etichetta, ben conservate e comunque sempre disponibili all'assaggio.

VALERIO – Non è più così?

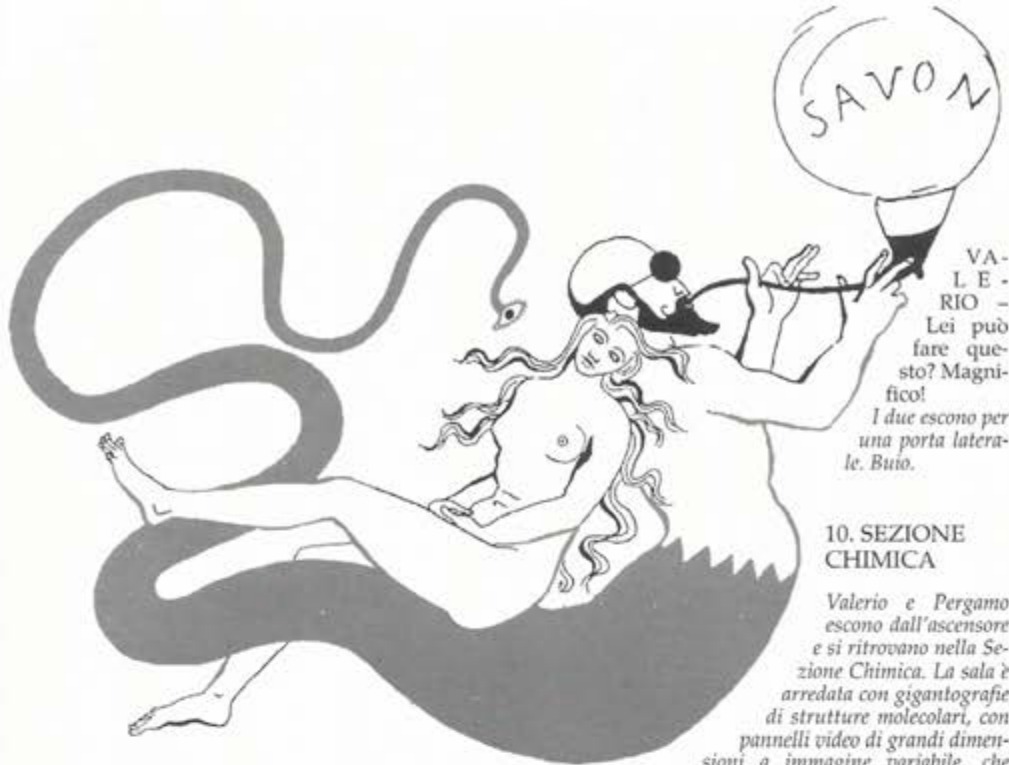
PERGAMO – Le farò visitare tutta la biblioteca. Sa di quanti locali è composta adesso?

VALERIO – Non ho idea, ma penso tanti. Mi dicevano che qui avete tanti libri.

PERGAMO – Altro che gallerie esagonali, altro che venticinque scaffali per lato con trentadue libri per scaffale, altro che una biblioteca infinita. Solo cinque, cinque locali. E sa quanti per i libri? Uno, uno solo e lo vedrà, un locale piccolo, un locale più basso degli altri, schiacciato tra il piano della sezione Fisica e sopra quello della Meccanica.

VALERIO – E gli altri? Gli altri cosa contengono?

PERGAMO – Res nova sed gelida. Ormai tutto si consulta con il computer. Sala video, sala audio, sala odori. Tutto bello, a colori, smagliante. E freddo. E il piacere di toccare un libro, di prenderlo in mano, di sfogliarlo, sentire l'aria che ti accarezza il viso? Il piacere di sentire le parole che escono dalle pagine e ti entrano dentro? Dov'è tutto questo? Il libro non è un valore da rispettare? Sa cosa scrivevano una volta sull'ultima pagina dei libri? Si promettevano be-



VA-
L E -
R I O -
Lei può
fare que-
sto? Magni-
fico!
*I due escono per
una porta laterale.
Buio.*

10. SEZIONE CHIMICA

*Valerio e Pergamo
escono dall'ascensore
e si ritrovano nella Se-
zione Chimica. La sala è
arredata con gigantografie
di strutture molecolari, con
pannelli video di grandi dimen-
sioni a immagine variabile, che
mostrano in continuo atomi che si com-
binano o molecole che si scompongono, e con
statue-strutture di apparecchiature chimiche gigan-
tesche.*

nedizioni a chi custodiva bene l'opera e si malediceva colui che l'avesse danneggiata.

VALERIO - Secondo lei, il libro è morto allora?
PERGAMO - Il libro esisteva quando esistevano i lettori e qui finora di gente ne ho vista poca dalla trasformazione. Prima questa biblioteca occupava due piani. Venivano a frotte, tecnici ed esperti. È vero. C'erano anche tanti ragazzi e tanta confusione. Ma guardavano e leggevano il libro, si vedeva subito che bevevano. Uscivano ubriachi. Era bello vederli. Adesso escono ancora ubriachi, ma di altri spiriti. Nei loro occhi si vedono tante immagini, specchio del video, ma piatte, e subito scompaiono, non sono come quelle della fantasia che durano più a lungo e sono più profonde.

VALERIO - Pergamo, io ho bisogno della sua memoria. Non voglio soltanto consultare le relazioni dei brevetti, voglio anche qualche dato sui grandi chimici, sui segreti e sulle grandi scoperte di questa arte.

PERGAMO - Verba inter homines verba victoriae. Non ho problemi, dottor Valerio. Metterò sulla porta un bel cartello: non disturbare, inventario in corso e nessuno potrà entrare per un po'. Io e lei ci sederemo di là. Lei mi farà domande e io le risponderò. Acta chimica? RF 4187. Chemical instrumentation? ST 2009. Ok?

VALERIO - Vorrei vedere i Chemical abstracts di venti anni fa.

PERGAMO - FH 1830.

VALERIO - E poi tornare indietro. Ce l'ha il Chimico scettico di Boyle?

PERGAMO - Ma è un libro del 1661! Una copia un po' sguaiata, ma c'è. ZK 1207.

VALERIO - E si può dare un'occhiata alla Nuova Atlantide?

PERGAMO - Francesco Bacone! 1625. Certo ...

VALERIO - Sognava il paradiso della tecnica, quell'uomo, tutto risolto dalla scienza.

PERGAMO - AB 0048. Qualche altro libro?

VALERIO - I Discorsi e dimostrazioni ...

PERGAMO - ... di Galileo? Ho una copia dell'edizione olandese. PY 8844. Conservata benissimo.

VALERIO - E su Lavoisier ha qualcosa?

PERGAMO - Il peso dei reagenti è pari a quello dei prodotti, vero? Le sue opere? NF 9803 e NF 9804.

VALERIO - E se non trovo quello che cerco?

PERGAMO - Io conosco tutti i bibliotecari dei principali Uffici Brevetti del paese. Un tasto e ricevo ciò che voglio.

VALERIO - E se invece volessi trasmettere io qualcosa? Senza moduli, purtroppo, s'intende.

PERGAMO - Un altro tasto. Senza moduli, s'intende.

AMMINA - (Bevendolo) Vero. Posso fare qualcosa per lei?

PERGAMO - Ammina, questo signore è un inventore, un potente inventore. Mi ha raccontato certe cose di quello che ha creato. È venuto da te per chiederti qualche informazione, credo per una conferma delle sue intuizioni.

AMMINA - Non può parlare lui?

PERGAMO - Ascolta. Mi ha pregato di presentarti e mi ha chiesto di assistere al vostro colloquio.

VALERIO - Signora ...

AMMINA - Mi chiami Ammina, lasci perdere i convenevoli. I chimici non sono forse abituati alla semplicità dei simboli? alla schematicità?

Se vogliamo parlare e capirci bene, a fondo, la prego usi poche parole. La nostra lingua non è forse così potente da spiegarsi da sola? Lo sa cosa facevo di là? Oltre a questo (indica l'ampolla), ogni tanto mi preparo dei piatti nuovi, inventati da me. Una ricetta non è forse una reazione chimica?

PERGAMO - Se lo dici tu. (A Valerio) Io so solo che i suoi piatti sono forti, molto forti nel sapore, e originali, molto originali.

VALERIO - Posso sapere a cosa brindava?

AMMINA - Secondo lei, la vita ha un segreto? Mi sembra che tutti gli corrono dietro, credendo, quando l'avranno trovato, di diventare più saggi o immortali addirittura. Secondo me, la vita non ha segreti. Il segreto è di viverla giorno per giorno dando sempre enorme importanza, quasi sacra, ad ogni gesto della giornata, ad ogni passo, ad ogni pensiero, ad ogni reagente. Ha mai pensato a quello che fa l'uomo, a ciò che dice, a ciò che pensa? Secondo lei, da che cosa proviene?

VALERIO - Dal cervello, intende? Proviene da quello. E se no, da che cosa?

AMMINA - E chi lo alimenta? Chi lo nutre? Non mi fraintenda. L'uomo fa ciò che fa, pensa ciò che pensa, perché mangia ciò che mangia.

PERGAMO - Ho capito bene? L'uomo è ciò che mangia?

AMMINA - Pergamo, attento alle sfumature. Non ho detto questo. Ho detto qualcosa di diverso, di leggermente diverso, di abissalmente diverso. Ecco, io cerco di riprodurre in laboratorio questa segreto che segreto non è, quello dell'energia chimica che l'uomo produce per sfamarsi e quindi per vivere.

VALERIO - Ma io la posso aiutare, Ammina. Con passione. Con piacere. Davvero!

AMMINA - E oggi nelle mie analisi e nei miei test ho fatto un piccolo passo in là, un qualcosa di impercettibile, ma di sicuro mi sono avvicinata alla soluzione. E brindo, brindo alla vita, perché mi dia più vita per continuarla (bete dall'ampolla). Ha ragione, Valerio, simile ma piatto questo vino.

VALERIO - La natura si difende come può, svela i suoi meccanismi con molta parsimonia. A meno che non si voglia intervenire. Lo possiamo fare?

PERGAMO - Qui vi voglio. Non dobbiamo intervenire sulla natura, non possiamo modificarla a nostro vantaggio.

AMMINA - E chi l'ha detto? La natura secondo te è pura e noi la turbiamo? Questa soluzione (alzando l'ampolla) è una brutta copia di quella naturale, ma non è un nemico.

PERGAMO - Chimica e natura amiche?

VALERIO - E perché no?

PERGAMO - Ma dobbiamo sempre rischiare?

VALERIO - È una scelta difficile e la paura ...

AMMINA - Sì, dobbiamo sempre rischiare. Il rischio zero non esiste. Finiamola con le nostre prudenze! Quando si nasce, la mamma non rischia? e il figlio?

VALERIO - Certo che rischiare di dare a tutti la possibilità di conoscere e manipolare i reagenti può essere pericoloso.

AMMINA - Valerio, cosa dice? Lei ha paura della materia? Non pensa a quanti prima di noi l'hanno interrogata per entrarci dentro? A quanti piccoli uomini oscuri hanno faticato

notte dopo notte per cercare di capire e riprodurre i meccanismi? Le rivelerò un segreto. Da dieci anni sto tentando di riprodurre una ricetta di Bacone.

PERGAMO - Ruggero Bacone? Doctor admirabilis.

AMMINA - Le sue ricette sono molto oscure e un termine incompreso o interpretato male può portare fuori strada e non dare risultati.

PERGAMO - Alchimia?

VALERIO - (A Pergamo) Non disprezzi il passato. È scienza sperimentale, sudore e scoraggiamento, provare e riprovare, pazienza e fiducia.

PERGAMO - E cosa fai, Ammina?

VALERIO - Per via umida o per via secca?

AMMINA - Le operazioni nel crogiolo sono un po' pericolose, ho abbandonato subito la via secca. Da tempo lavoro solo nell'aludel.

PERGAMO - (Stupito) Dove scusa?

AMMINA - Nell'uovo filosofico.

PERGAMO - (Sempre più stupito) Come?

VALERIO - Ma sì nel matraccio!

PERGAMO - Scusate, signori, sono solo un povero bibliotecario, io.

VALERIO - Ammina, continua pure, sono davvero ansioso di sapere.

AMMINA - Importante è partire da una sostanza minerale. Anche qui ho perso tempo. All'inizio mi sono perso nel mare delle sostanze organiche, poi ho capito, avevo infilato la strada delle magie nere. Il reagente migliore è la calce, la comune calce. Il primo passo è la putrefazione per liberarla da altre sostanze impure.

È la fase nera, con i prodotti neri. Subito vanno sciolti in acido e poi tutto dentro il distillatore. Così siamo allo stadio bianco, alla purezza della materia. Si crea allora una sostanza volatile, quasi argentea. A questo punto può iniziare la terza e ultima tappa, quella rossa. Ed è qui che mi sono incagliata. Non riesco a ripartire.

VALERIO - Problemi tecnici o morali?

AMMINA - È lo stadio più duro. Qui Bacone non mi aiuta, diventa incomprensibile, inaccessibile, quasi voglia nascondere la verità.

VALERIO - Se poi è riuscito a raggiungerla.

AMMINA - Sento comunque che sono vicina, che quello che voglio è appena al di là del vetro. Può dipendere da una fiamma troppo forte o da un acido troppo concentrato, ma sento di essere vicina.

PERGAMO - Vicina ai prodotti finali? Quali?

AMMINA - Non solo. Vicina a riprodurre dentro il matraccio quello che si era svolto al momento della organizzazione del caos primordiale per intervento di una luce superiore, di un chimico più potente. Vicina alla materia.

PERGAMO - Vicina all'oro? La calce tramutata in oro?

VALERIO - Non l'oro che lei pensa, ma quello vero, l'oro dell'uomo com'era prima dei suoi errori e delle sue ingiustizie. Questo è uno dei compiti di noi scienziati. Ammina, quello che lei fa è fondamentale. Ma adesso ascoltatevi. Anch'io ho un segreto da rivelarvi. Posso parlare liberamente? Mi hanno detto che il computer ascolta tutto quello...

PERGAMO - Aspetti. Ho capito. Aspetti un momento. Conosco qualcuno che può intervenire. (Si avvicina al microfono di parete) Pigreco, Pigreco, mi senti?

Si sente la voce di Pigreco.

PIGRECO - Dai parla, sono qui.

PERGAMO - Per parlare serve la voce,

per ascoltare l'orecchio,

così sentenzia il grande vecchio.

PIGRECO - Ricevuto, Pergamo. Provvedo subito.

Pergamo, portando il dito alla bocca, fa segno ai presenti di tacere e di aspettare. E intanto consulta l'orologio.

PERGAMO - (Dopo un attimo di pausa) Ci siamo. Siamo soli. Il grande orecchio è sordo.

VALERIO - Vuol dire che il computer non ci sente?

PERGAMO - Neanche se urlasse, la sentireb-

be. Pigreco è un maestro in queste cose. Prego, dottore, ora può urlare o parlare.

VALERIO - Ammina, qual è il suo maggior problema quando aggiunge reagente a reagente?

AMMINA - Quello di controllare la reazione e portarla ad effetto.

VALERIO - Ed è sicura dei risultati? Dico, è capace di prevederli in anticipo?

AMMINA - Se i miei calcoli sono corretti, di solito i prodotti...

VALERIO - Ecco, se i calcoli ..., se le condizioni al contorno ..., se le quantità di partenza..., se..., se..., se... Niente più se, Ammina. Niente più bicchieri, liquidi, aspiratori, prove, riprove. Io mi siedo al computer, non posso farne a meno, di lui, inserisco nel mio programma dei reagenti, ne fisso la stechiometria e, tac, ecco i prodotti. Senza consumo di materiale, senza energia, senza rischio, senza errore. Il mio programma lavora con precisione asintotica, con certezza matematica, con velocità digitale, da sinistra a destra.

AMMINA - Ho capito bene? Io immagino reagenti e ottengo prodotti?

VALERIO - Proprio così. Ci siamo. Bravissima.

PERGAMO - Come mettere la maschera di Arlecchino e diventare davvero Arlecchino?

VALERIO - Proprio così. Ci siamo sempre di più. Bravo.

AMMINA - Ma è potente la cosa, paurosa quasi. E funziona?

VALERIO - Certo che funziona! Ho digitato i composti prescelti e ho ottenuto dei risultati sorprendenti.

AMMINA - I prodotti sono identificabili?

VALERIO - In formula, senza confusione, quella di struttura, intendo. E il programma è capace di leggere il composto, di prevederne le caratteristiche, quelle fisiche, quelle chimiche, quelle...

PERGAMO - Insomma il colore, l'odore, e così via?

VALERIO - Così, come dice.

AMMINA - (Avvicinandosi a Valerio con fare malizioso) E da destra a sinistra?

VALERIO - Ammina, la tua domanda - posso darti del tu? - la tua domanda è di una semplicità fantastica, di una ingenuità così galileiana, mi capisci? che mi spaventa. Ha spaventato anche me, quando me la sono posta. Quella notte Emma mi ha sentito tremare dal freddo e parlare ad alta voce da solo. Da destra a sinistra?

PERGAMO - Voglio quei prodotti, quindi mi servono quei reagenti. Semplice, no? Immagino prodotti e trovo i reagenti. Questa è vera scienza.

VALERIO - (Asciutto) Ho scoperto anche questo, Ammina.

AMMINA - (Allibita) Anche questo? Da destra a sinistra? Ma è incredibile!

VALERIO - E sono le sue applicazioni che mi fanno paura. Puoi benissimo immaginarle: il ritorno della materia alle origini, la scomposizione dei frutti nei suoi elementi primari, gli infiniti colori del mondo separati in quelli fondamentali. E cosa succederà all'entropia? L'entropia, la nostra lancetta delle ore, costretta in modo innaturale, a tornare indietro, a rimettersi in ordine.

AMMINA - Lei dunque ha scoperto anche questo? E noi cosa possiamo fare? Così lei ha anticipato tutti i miei sforzi di ricerca, di analisi...

VALERIO - Ammina, tu sei la mia cartina di tornasole e lei Pergamo le parole che devo dire. Qui dentro (indica la sua borsa) ho queste due invenzioni. Cosa devo fare?

AMMINA - Io sono per il rischio, gliel'ho già detto.

PERGAMO - E io per la cautela, caro dottore. Si ricordi di Lavoisier: i reagenti pesano come i prodotti, non li sottovaluti.

AMMINA - Giocando con il suo coltello, dottore, lei ha fatto un taglio nel sipario e vede quello che c'è di là e ha paura di quello che ha creato. Non è così?

PERGAMO - E cosa la spaventa di più di quello che ha creato? La potenza o l'autonomia?

AMMINA - Valerio, di là tra distillatori e palloni di vetro, ho forse una bottiglia di vero vino. Vogliamo berla insieme e parlarne con calma? Noi tre?

PERGAMO - Io sono d'accordo. Chemica, mater hominum.

AMMINA - Valerio, venga. Io e Pergamo l'aiuteremo.

Escono tutti insieme per una porta laterale. Buio.

11. IL FURTO

Valerio ed Emma si ritrovano su un piano senza indicazioni. A sinistra le scale di accesso al piano, al centro l'ascensore, a destra le scale di salita.

EMMA - E adesso, dove mi porti?

VALERIO - All'ascensore.

EMMA - E poi?

VALERIO - Voglio salire.

EMMA - Mi sembri un animale in gabbia. Ma si può sapere cosa cerchi in questo maledetto palazzo? Tra poco l'avrai visitato tutto. Valerio, io sono stanca. Anzi, adesso mi siedo qui e non mi muovo più, fino a quando non mi avrai detto chiaramente le tue intenzioni. (Si siede)

VALERIO - Su vieni, ancora qualche piano. Abbi fiducia in me, una volta tanto.

EMMA - Fiducia? Come faccio ad avere fiducia? di una persona come te, senza idee precise, senza meta?

VALERIO - Su alzati, Emma. Ho bisogno ancora qualche informazione e poi potrò finalmente...

D'improvviso sul piano appare Chiara di spalle, seguita da Daniele. Mette piede sul piano, sempre di spalle, facendo l'ultimo gradino e non accorgendosi dei due.

CHIARA - E con questo sono duecentocinquantesette. È divisibile per nove?

DANIELE - No, è un numero primo.

CHIARA - Allora hai sbagliato.

DANIELE - Perfetto. Tu conti e io sbaglio.

CHIARA - Dammi un bacio, scemo. Ho bisogno di ossigeno.

DANIELE - (Si accorge di Valerio ed Emma) No, non si può.

CHIARA - E perché?

DANIELE - L'aria non è più libera, è occupata.

CHIARA - Cosa vuol dire occupata? Ma sei davvero scemo?

CHIARA - (Accorgendosi finalmente) Ah, voi. Questo palazzo è proprio enorme. Tanta, ma tanta, ma tanta gente... sempre la stessa. Con piacere però. Dottore. Signora.

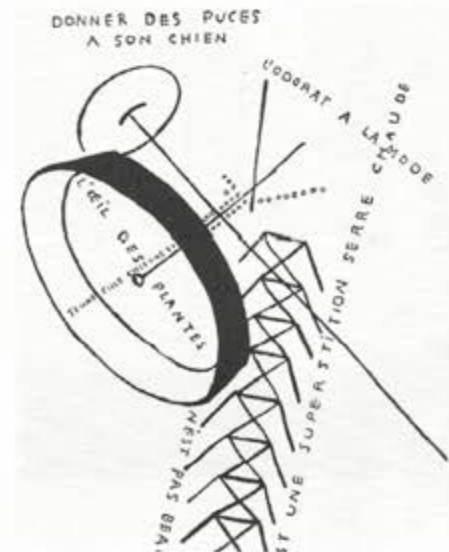
EMMA - Salve ragazzi.

CHIARA - Io odio l'ascensore.

EMMA - Anche tu? Non dirlo a me.

CHIARA - Quando vengo qui o al centro d'arte moderna o al minareto, mi piace fare tutte quelle scale a piedi. In fondo è ginnastica. E quando arrivo alla meta, sento un senso di conquista, di fiducia in me stessa, un senso di sicurezza e di salute. E voi? Sapete quanti gradini ha il centro d'arte?

VALERIO - Ma come fai a ricordarlo?



DANIELE - Tremilacentocinquante. Semplice. Li ha contati per dieci volte.

CHIARA - Non solo. È facile ricordarlo. Me l'ha confermato l'architetto progettista del palazzo, un mio amico, un genio. Scale è una parola con cinque lettere. Cinque elevato alla quinta fa tremilacentocinquante.

DANIELE - Un caso.

CHIARA - No. Una scelta cinque volte artistica, stupido.

VALERIO - La vostra prova, ragazzi? Bene? CHIARA - Tranne lui, tutto bene.

VALERIO - Se un giorno avrete bisogno nel vostro spettacolo di qualche vecchio saggio, io sono a vostra disposizione.

DANIELE - Lo ricorderemo.

VALERIO - Prova per prova, ragazzi. Potreste recitare per noi? Un piccolo saggio. Il vostro maestro non vi ha forse prescritto di farlo in pubblico? Noi due siamo un buon pubblico.

CHIARA - Prova per prova, dottore. Noi recitiamo, ma a una condizione. Anzi, due.

VALERIO - Sentiamo.

CHIARA - La prima. Daniele non recita e fa il pubblico con sua moglie.

VALERIO - E chi recita?

CHIARA - Io e lei, no? Se avessimo bisogno di un grande vecchio, almeno una volta sarebbe il caso di sentirlo in azione. Non le pare?

EMMA - Ci siamo. È proprio finita. Altro che uscire presto dal palazzo. E adesso chi lo ferma più?

DANIELE - Metto anch'io una condizione.

CHIARA - E cioè?

DANIELE - Se dobbiamo diventare pubblico, vogliamo scegliere il soggetto.

VALERIO - Emma sa cosa mi piace. Sceglie lei. DANIELE - Signora, stia pure comoda e mi dica.

EMMA - Vediamo. Preparati, Valerio, a togliere la maschera. Ti ricordi ancora di Prospero e delle sue arti magiche?

VALERIO - Va bene, non ho paura. E tu (a Chiara) lo conosci questo pezzo?

CHIARA - Lei cominci e io la seguirò.

VALERIO - Aspetta. Non erano due le condizioni? E la seconda?

CHIARA - Prova per prova. Io sono curiosa. Voglio sapere di più delle sue formule. A cosa portano?

VALERIO - D'accordo. Per la tua età sì, lo posso fare. Per gli altri (indica il palazzo) si vedrà.

CHIARA - Va bene. Ma adesso tocca a lei. Si parlo.

VALERIO - (Mettendosi in posa solenne) «Sono qui per venire a capo di tutto il mio progetto. Non è possibile sottrarsi ai miei incanti. Gli spiriti mi obbediscono e il Tempo procede a testa alta nonostante il suo fardello. Ariel, spirito mio, che ora volge al giorno?»

CHIARA - (Avvicinandosi a Valerio) «L'ora resta. Ed è a quest'ora, infatti, secondo ciò che hai detto, che le nostre opere avranno compimento e termine.»

VALERIO - «Così ho detto al momento di suscitare la tempesta. Dimmi, o spirito mio, come stanno il re e i suoi seguaci?»

CHIARA - «Sono tutti confinati insieme, come hai ordinato, e proprio come li hai lasciati. Tutti prigionieri, mio signore, del boschetto di tigli che protegge la tua grotta dal maltempo. E non possono muovere un dito finché non andrai a liberarli. Il re, suo fratello, e il fratello tuo sono confusi, e gli altri sono lì a

compiangerli, tutti compresi di pietà e insieme di spavento. E sopra gli altri colui che tu hai chiamato il buon vecchio Gonzalo. Le lacrime gli scendono giù lungo la barba come le gocce dell'inverno da un tetto di canna. I tuoi incantamenti agiscono così profondamente su tutti costoro, che se ora tu li potessi vedere, l'animo tuo sarebbe certamente invaso dalla tenerezza.»

VALERIO - «Lo credi davvero, spirito?»

CHIARA - «Si intenerirebbe l'animo mio, s'io fossi uomo.»

VALERIO - «E così sarà anche del mio. Come potresti tu, fatta come sei soltanto d'aria essere toccata e sensibile alle loro affezioni, ed io pure che appartengo alla loro specie, e che provo con la stessa intensità che provano essi le loro passioni, essere commosso meno di te? Sebbene i torti che mi hanno usato li sento ancora pungermi al vivo, pure, contro la mia collera, prenderò le parti della mia più nobile ragione. Più raramente ci si risolve al perdono che non alla vendetta! E poiché tutti sono pentiti, la direzione del mio progetto non proceda oltre un semplice aggrottare del ciglio. Va a liberarli, Ariel. Interromperò i miei incantesimi. Restituirò loro la ragione. E saranno nuovamente loro stessi.»

CHIARA - «Vado a cercarli e a portarteli qui, signore.» (Si allontana un po' da Valerio)

VALERIO - «E voi, elfi delle colline, dei ruscelli, degli immobili laghi, dei boschi, e voi che sulle sabbie con passo senza orma cacciate indietro la marea di Nettuno e le sfuggite quando rifluisce; voi, mezzi burattini, che al lume di luna formate quei piccoli cerchi di erba amara che le pecore non brucano; e voi che tanto vi divertite a far crescere i funghi a mezzanotte, che provate piacere all'udire il suono grave del coprifuoco ... è stato mediante l'aiuto vostro, per quanto deboli voi siate, se soltanto da voi si debba dipendere, ch'io ho velato il sole di mezzogiorno, ho comandato ai venti ammutinati, ho provocato una strepitosa guerra tra il verde del mare e l'azzurro del cielo, al tuono rumoreggiante ho dato il fuoco perché incutesse spavento, ho spaccato la forte quercia di Giove con il suo stesso fulmine, il promontorio ho scosso fin dalla sua base salda e dalle loro radici ho divelto e il pino e il cedro. Al mio comando anche i sepolcri hanno destato coloro che dentro vi dormivano, e si sono aperti e li hanno lasciati andar liberi: tanto era potente la mia arte. Ma questa mia primitiva arte, ecco io abiuo, e dopo che le avrò chiesto una qualche musica celeste, come quella che ora io invoco, al fine di conseguire ciò che io intendo sui loro sensi, per i quali è inteso questo incantesimo fatto d'aria, spezzerò la mia bacchetta, la seppellerò diverse braccia sotto terra e getterò in mare il mio libro così che scenda molto più a fondo di quanto mai sia sceso uno scandaglio.»

Mentre tutti sono impegnati nella recita, entra silenzioso e furtivo un uomo, un ladro. Si avvicina a Emma, che aveva messo la borsa a terra vicino alla sedia, e di colpo la afferra. Uscendo, cade e tutti si accorgono di lui.

EMMA - Valerio, Valerio, la tua borsa!

VALERIO - Cosa c'è? (Si accorge dell'uomo con la sua borsa) Al ladro, al ladro!

CHIARA - Cosa succede?

DANIELE - Qualcuno ha rubato la borsa di Valerio.

VALERIO - Dai, Daniele, fermalo, non lasciarlo scappare.

CHIARA - Blocchiamo le scale.

EMMA - Io starò all'ascensore.

VALERIO - Io vado alle scale di discesa, tu Daniele blocca quelle di salita.

CHIARA - Io cerco di fermarlo. (Al ladro) Vieni qui, tu. Sembra solo un ragazzo. Spaventato.

EMMA - Valerio, Valerio, cosa devo fare?

VALERIO - Stai lì ferma all'ascensore. Non ti muovere e guarda se trovi qualche allarme.

DANIELE - (Al ladro) Ehi tu, vieni qui, dove credi di andare. Molla quella borsa, o ti ...

EMMA - (Cercando) Ecco l'ho trovato. Allarme

rosso. (Preme il pulsante e subito suona una sirena intermittente e si accendono delle luci gialle)

DANIELE - Chiara, attenta, sta cercando di scappare dalle scale.

VALERIO - Non ti preoccupare, lo fermo io. Vieni qui, farabutto, dove vai, lascia quella borsa.

Dopo un po' di rincorse, i due ragazzi e Valerio credono di averlo circondato. Si avvicinano a lui, ma si incrociano e cadono. Il ladro ne approfitta, imbocca le scale di discesa e scappa con la borsa.

EMMA - Ecco è scappato. Chi doveva bloccare le scale?

DANIELE - Io avevo quelle di salita, lei, signora, l'ascensore, Chiara in mezzo ...

EMMA - Valerio, era tuo. È colpa tua, l'hai lasciato scappare. E adesso?

CHIARA - Lì sul quadro dell'ascensore c'è un microfono, parlate al computer.

EMMA - Qual è il pulsante?

DANIELE - Non c'è pulsante. Il computer è sempre attivo, il grande orecchio.

VALERIO - (Avvicinandosi al microfono) Computer, computer, presto blocca le uscite. Qualcuno mi ha rubato la borsa e sta scendendo le scale.

CCU - Dopo il vostro allarme, ho già innescato la procedura speciale numero centocinque revisione b. Le porte del palazzo sono già state chiuse. Il ladro ora si trova al settimo piano.

EMMA - Pasticcione, il solito pasticcione.

CCU - Pasticcione è una parola che non mi appartiene.

EMMA - E chi parlava con te, brutto testone? Valerio, hai visto cos'hai combinato?

VALERIO - Vedrai che adesso il CCU lo fermerà.

CCU - Il ladro si trova ora imbottigliato tra il quarto e il sesto piano.

DANIELE - Non era al settimo?

CCU - Non è possibile bloccare le porte di questo piano. È in atto un intervento di manutenzione ordinaria.

VALERIO - E allora blocca quelle del quarto, del quinto e del sesto.

CCU - Al quinto piano è in atto la procedura speciale numero centodiciannove barra c.

VALERIO - E cioè?

CCU - Ho attivato tutte le bocchette antincendio per inondare d'acqua il ladro.

CHIARA - Acqua? Ma così si farà solo una doccia.

VALERIO - La mia borsa si bagnerà e anche il contenuto.

CCU - In pochi secondi si riverseranno sul piano circa ottantamila litri d'acqua alla temperatura di diciassette gradi centigradi, pari a ottanta metri cubi, pari a trecentoduecentocento galloni alla temperatura di sessantadue virgola sei gradi Fahrenheit.

VALERIO - È impazzito?

EMMA - Valerio, hai fatto delle copie dei documenti? (Una sirena diversa e più forte disturba il dialogo) Valerio, mi ascolti?

CHIARA - Cosa succede, ora?

CCU - Il ladro è entrato al quarto piano. È un piano critico e ho messo in atto la procedura numero centoventitre revisione effe.

DANIELE - E perché questa sirena odiosa?

CCU - La procedura prevede l'immissione nell'aria condizionata di un gas soporifero, ma solo al quarto piano, e la sirena serve ad avvisare il personale dei piani quattro, cinque e sei, come misura di sicurezza, che indossi le maschere apposite.

EMMA - Insomma Valerio, ti vedo immobile. Non pensi alle tue scoperte?

VALERIO - Ci penso, ci penso.

EMMA - E le copie?

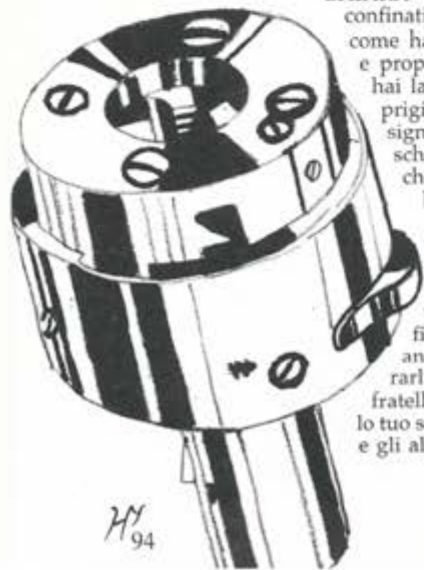
VALERIO - Che cosa? Non ti sento. Ascolta. Non so ancora se depositare i miei brevetti.

EMMA - Non ti sento. Hai notizie del ladro, della tua borsa?

CCU - Il ladro, nonostante la procedura numero centoventitre revisione effe, è riuscito ad arrivare al secondo piano.

DANIELE - Ma non c'erano le porte bloccate?

CCU - Tutte meno quelle della toilette per si-



gnore. La procedura centoventitre revisione ef-
fede prevede che in caso di allarme le toilettes
delle signore restino aperte, come misura di
cortesia.

CHIARA - Una procedura proprio femminile.
DANIELE - E adesso, computer, che farai?
CCU - Ragazzo, non essere preoccupato. Sono
stato programmato per risolvere casi ben più
seri, casi di attacchi terroristici, casi di terremoti,
casi di alluvioni. Ho già messo in atto la pro-
cedura numero centocinquanta revisione
accia.

DANIELE - ... che prevede?

CCU - ... che prevede di aspirare improvvisa-
mente tutta l'aria del piano e togliere così per
pochi istanti lucidità a chiunque e permettere
alle guardie con i respiratori a ossigeno di in-
tervenire.

VALERIO - Veramente notevole.

CHIARA - E funziona?

EMMA - Valerio, questa sirena continua a di-
sturbarmi. Guarda cos'hai combinato.

VALERIO - Emma, calmati, vedrai che tra po-
co il ladro sarà preso. Novità, CCU?

CCU - Il ladro è stato localizzato nello spoglia-
toio delle segretarie e tra poco sarà arrestato.
Quando la sirena smetterà di suonare, sarà il
segnale che il ladro è stato fermato.

EMMA - Meno male. Valerio, cos'hai deciso
delle tue scoperte?

VALERIO - Non so, non so cosa fare. Non ho
ancora deciso se depositarle.

EMMA - Che cosa, ho capito bene?

In quel momento la sirena smette di suonare.

VALERIO - L'hanno preso, l'hanno preso.

EMMA - Ripetimi bene cos'hai detto. Ho capi-
to bene? Non hai ancora deciso? E allora cosa
siamo venuti a fare fino a qui?

VALERIO - Ragazzi, vi ringrazio. Nonostante
tutto, vi siete dati da fare, anche oltre il dov-
to. Grazie di cuore. E tu Chiara, capirai, non è
il momento ora di parlare di invenzioni. Forse
avremo un'altra occasione.

EMMA - (Tra sé) Forse.

CHIARA - Un complimento, dottore, alla sua
interpretazione e un consiglio, se posso. Sia sé
stesso. Arrivederci signora.

Entra intanto una guardia con la borsa di Valerio.

GUARDIA - Dottore, ecco la sua borsa.

VALERIO - E il ladro?

GUARDIA - È già in viaggio per la centrale di
polizia.

VALERIO - Posso riaverla?

GUARDIA - Per ora no. Qualcuno prima deve
interrogarla. Venga con me, la prego. E lei, si-
gnora, resti qui ad aspettare.

Valerio e la guardia escono insieme. Buio.

12. IN SEGRETERIA

La scena rappresenta l'ufficio della segretaria generale dell'Ufficio Brevetti. La parete di fondo è interamente occupata da grandi monitor, tutti accesi, che mostrano gli interni delle diverse sezioni del palazzo, l'atrio, la banca interna, l'interno dell'ascensore, l'esterno del palazzo, la banchina della metropolitana, il parlamento, la borsa, alcune banche cittadine. Al centro un'enorme lussuosa scrivania con una sontuosa poltrona e sul davanti due poltrone appena un po' più piccole, ben illuminate da un potente cono di luce.

GUARDIA - (Entrando seguito da Valerio) Dot-
tore entri pure, si accomodi su quella poltrona.
E non si preoccupi della sua borsa. Per il mo-
mento la tengo io. (Si mette vicino alla porta)

VALERIO - (Sedendosi e guardandosi intorno)
Chi aspettiamo?

GUARDIA - La segretaria generale dell'Ufficio
Brevetti, la dottoressa ...

CIRCE - (Entra una avvenente giovane signora,
alta e slanciata, molto attraente, vestita di un tail-
leur grigio, attillato ed elegante) Circe. Molto
onorata, dottor Valerio. Sono Circe De Lellis.
Cosa posso fare per lei?

VALERIO - Con tutti quegli occhi, lei certa-
mente sarà già al corrente di tutto.

CIRCE - Quelli? Sì, vagamente.

VALERIO - Una vista completa, su tutto e su
tutti. Complimenti, signora De Lellis, un buon
osservatorio.

CIRCE - Mi chiami pure Circe e si metta a suo
agio. Quella poltrona è forse scomoda? (*Alla
guardia*) E tu metti la borsa qui sul tavolo e poi
vai pure. (*La guardia esegue, quindi esce*) È que-
sto l'oggetto del furto?

VALERIO - È la mia borsa.

CIRCE - Per favore, dottore, la apra.

VALERIO - No. Quella borsa è mia e non in-
tendo aprirla.

CIRCE - Io qui dentro rappresento le forze del-
l'ordine e ho il diritto di chiederle questo.

VALERIO - Diritto? Quale diritto? Di spiarmi
ancora di più? E finora (*indica tutti i monitor
della parete*) cosa avete fatto?

CIRCE - Dottore, la prego di ascoltarmi. È av-
venuto un furto qui dentro e io sono tenuta a
condurre le prime indagini e a relazionare sul-
l'accaduto ai miei superiori e all'autorità di si-
curezza. È la prassi, non è possibile derogare
dalla procedura.

VALERIO - Oh, la procedura. Il mondo è in-
chiodato dalle procedure. Tutto scritto e pre-
scritto, basta seguire la procedura, guai a chi
non lo fa.

CIRCE - Mi meraviglio di lei. Un uomo di
scienza che odia le regole.

VALERIO - Le regole le fa l'uomo ed è l'uomo
che decide quando non è il caso di rispettarle.
Siamo entrati in un meccanismo perverso, cara
signora. Cercando di prevedere tutto, siamo di-
fatti bloccati, incapaci di pensare oltre le pro-
cedure.

CIRCE - Per favore, dottore, mi risparmi le sue
considerazioni. Da lei mi aspetto di più. Su
apra gli occhi. Non vede quante luci in questo
ufficio? Per chi crede che siano? Lei si lamenta
dell'invadenza di quegli occhi aperti su ogni
cosa, ma, secondo lei, queste luci a chi ser-
vono?

VALERIO - Sembra di essere in uno studio ...

CIRCE - Vedo che forse comincia a capire. An-
che qui ci sono occhi di altri. Il mio osservato-
rio, caro Valerio, è in realtà osservato. Ora,
adesso, mentre io parlo con lei, c'è qualcuno,
più su, più lontano, che mi osserva o mi osser-
verà, mi scruta, giudica le mie parole e il mio
comportamento. E quindi anche il suo, ovvia-
mente. Dottore, siamo personaggi pubblici,
dobbiamo esserlo. Non si può vivere nel no-
stro angolo.

VALERIO - Le immagini! (*Indica di nuovo la pa-
rete*) Tutti a guardare quelle scatole, a guardare
quelle ombre, come i prigionieri della caverna
di Platone, e a crederle figure della realtà.

CIRCE - Mi ascolti. Se ora io facessi un gesto
particolare verso di lei, un gesto di seduzione
per intenderci, e lo farò dottore, lo farò, ad
esempio una carezza sulla nuca, o che ne so, di
più, se avvicinandomi a lei innocentemente
sfiorassi con le mie anche il suo viso o ancora
mi inchinassi davanti a lei come per mostrarle
qualcosa, mostrando invece con cura e con di-
sinvolture la mia scollatura, lo farei apertamente,
sotto queste luci, certa di essere vista,
anzi per essere vista, con l'evidente intenzione
di compiere, direi pubblicamente, un gesto de-
cisamente privato. Questa è la società, dottore.

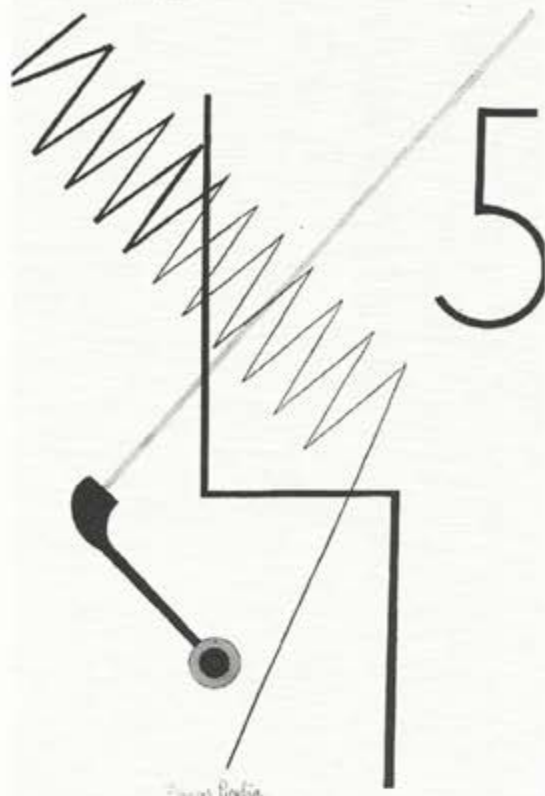
MI capisce? Immagine, immagine di sé. Il pri-
vato non esiste più. Il mio lavoro è il privato
davanti a queste telecamere che frugano conti-
nuamente addosso ai miei gesti, ai miei sgar-
di. Ricevo inventori, avvocati, industriali, fun-
zionari governativi. Chi caldeggia la sua in-
venzione, chi vuol difenderla dalle copiatore,
chi vuol comprarla, chi vuol seppellirla. E io
con tutti mostro la mia figura, le piace? devo
dar retta a tutti, è il mio ruolo, devo essere di-
sponibile e gentile con tutti.

VALERIO - Forse aveva ragione Chiara, quan-
do parlava con Daniele.

CIRCE - Che cosa?

VALERIO - Niente, signora, riflettevo dei miei
ricordi.

CIRCE - Lei un uomo di scienza, un uomo di
valore, destinato a dare ancora molto a questa



nazione. Perché si preoccupa di cercare oltre le
sue creature? Lei, l'abbiamo visto bene, vaga
nel palazzo alla ricerca di tutti e non trova nes-
suno. Baristi e bibliotecari le parlano con il
cuore, ma la sua ricerca è sempre insoddisfatta.
Perché? Dottore, vuol mettere la sua testa sulla
mia spalla? No, non tema. Non è questo il ge-
sto di seduzione che le ho promesso. È solo che
lei mi fa tanto pena, mi sembra così spaurito in
questo villaggio, e io la voglio rincorrere. E il
gesto, che le pare, non è comunque spettacola-
re? non è di effetto? non convince?

VALERIO - Perché si affanna lei piuttosto? Co-
sa vuol dirmi?

CIRCE - Su, poche parole, dottore. Apra quella
borsa. Noi due dobbiamo giocare allo scoperto,
per tutti quelli che ci osservano, per il pub-
blico. Un gesto per l'altro, d'accordo? Tutti de-
vono conoscere.

VALERIO - Offrire conoscenza e far morire lo
spirito? La grande seduzione?

CIRCE - Sia concreto, una volta tanto. Lei si
perde in mezzo alle idee grandiose, ai fumi, ai
fantasmi delle grandi utopie sociali, vuol vede-
re sempre dietro ogni albero, dietro ogni pie-
tra, l'anima di qualche reincarnato, vuol sem-
pre pensare all'infinito.

VALERIO - Io sono libero di gestire le mie sco-
perte come voglio.

CIRCE - No. Non è così. Lei non è libero. Vale-
rio, le piace la mia bocca?

VALERIO - «Parla con quattrocento rose la tua
bocca

Sferza gli alberi e tutta la terra langue

Riversa i primi brividi nel corpo».

CIRCE - (*Guardandolo meravigliata*) Ora le darò
un bacio, non appassionato, tantomeno di
amore, ci mancherebbe, solo di spettacolo, ma
stia attento, io bacio bene, i miei baci sono in-
tensi, molto forti, sensuali ma professionali,
non si illuda, non lo faccio per Valerio, lo faccio
per il dottor Valerio.

VALERIO - E per il pubblico, vero? Se lei crede
di lusingarmi con le sue performances ...

CIRCE - François, François, baciami. Così di-
ceva quel quadro? Farò anch'io così. Si avvicini
e non mi copra il viso, la prego, dobbiamo ve-
stire così di tre quarti, altrimenti non ci ve-
dranno bene. Potrebbero anche non interpreta-
re bene il mio gesto, crederlo intimo. E cerchi
di assecondare le mie mosse. Non mi faccia an-
dare oltre. Forse ho già superato i miei limiti.
Onestamente, di più non posso fare.

VALERIO - E dopo il bacio? Cosa si aspetta da me?

CIRCE - Ma dottore, rovesciare quella borsa qui davanti a me, dopo un bacio, sarà visto come un vero gesto di apertura dell'uomo di scienza, come un riconoscimento dell'umanità di voi scienziati. Capisce che gesto per la città? Il grande dottor Valerio dà spettacolo, le sue scoperte sono davvero di tutti, pubbliche. Tutti diranno: com'è umano quell'inventore, come ci aiuta.

VALERIO - Perché vuole illudere il mondo sugli enormi poteri di noi scienziati? E il bacio? Che dirà mia moglie?

CIRCE - Beh, certo, all'inizio potrà anche infuriarsi, credere che tra me e lei... ma il vostro amore mi è sembrato forte. Saprete superare questo episodio, in fin dei conti è un gesto per l'umanità. Ne sono certa. E poi, questo sì, dottore di questo ne avrà vantaggio. Comincerà a capire che dare pubblicità a noi stessi è fondamentale.

VALERIO - (Ironico) Davvero?

CIRCE - Pensi al domani, Valerio, ai risultati e alle applicazioni delle sue invenzioni. Ma per farlo pensi a oggi, pensi a baciarmi, sia privato, Valerio, lo sia per essere se stesso, per non nascondersi ancora tra le nuvole dei sogni. Sia normale, Valerio, sia uomo. E sorrida, sorrida davanti a queste luci. Non le piace la vanità? il sesso? la popolarità? il successo? Io le do tutto questo per un semplice bacio. Se lo farà con passione, io non lo posso fare purtroppo, lei mi capisce, vero? capirà pure che aprire quella borsa è davvero un beneficio per lei, per tutti.

VALERIO - Io ...

AVVOCATO - (Affacciandosi all'ingresso) È permesso?

CIRCE - (Ricompandosi) Ah, è lei. Avvocato, la prego, si accomodi pure. Venga, venga a conoscere un vero scienziato. Le sue parole potrebbero aiutarlo. (A Valerio) Dottore, le presento ...

VALERIO - Noi due ci conosciamo. Signora, perché finge di non saperlo?

CIRCE - Avvocato, il dottor Valerio ha subito poco fa un furto e io lo stavo interrogando, a mio modo. Grazie a Dio, la sua borsa è stata recuperata.

VALERIO - (All'avvocato) Ma lei insomma chi rappresenta? Possibile che non riesca a liberarmi di lei?

AVVOCATO - Dottore, vedrà, un giorno mi ringrazierà. Il mio intervento, gratuito tra l'al-

tro, sarà servito a evitarle una vita solitaria, difficile, una vecchiaia stentata.

VALERIO - So benissimo cavarmela da solo.

AVVOCATO - Ne è certo? Proprio sicuro? Non si lasci condizionare da questi tempi bui, dove ognuno va per conto suo e nessuno le dà una mano. Il vuoto di potere produce queste situazioni, ma i veri uomini, come noi tre, sanno giostrare gli altri uomini, in vari modi, a proprio vantaggio.

VALERIO - Cosa significa?

CIRCE - Non fraintenda. Lei, l'abbiamo vista bene, (da un'occhiata all'avvocato) non si fida di nessuno, vuol fare tutto da sé. Anche la sua vita lo attesta. Le dispiace se ne parlo? Orfano già da piccolo, autodidatta, senza amici validi, lontano dalle città. Ecco. Ci spaventa la sua solitudine, la sua ...

VALERIO - ... indipendenza? È questo che vuol dire?

AVVOCATO - Ci spaventa soprattutto e ora il suo isolamento ...

VALERIO - Siete una bella coppia. Una sirena meravigliosa e un potente oratore.

AVVOCATO - ... e anche la sua caparbia. Dopo un furto, è nostro dovere, è necessario verificare l'oggetto del furto, potrebbe contenere esplosivi, armi, o che ne so, documenti sottratti a questi uffici. Il ladro potrebbe anche averli inseriti nella borsa a sua insaputa per poterli far uscire dal palazzo. (Valerio controlla l'integrità della borsa) Non le pare?

VALERIO - Anche ladro?

CIRCE - Dottore, nessuno di noi ha mai minimamente pensato a questo.

AVVOCATO - Non sia testardo. Cosa nasconde lì dentro? Anzi no, aspetti. Noi sappiamo già cosa contiene. Ma c'è una cosa che non sappiamo. Perché insiste nel tener nascosti i suoi progetti? Facciamo un patto. Una cosa per l'altra, uno scambio. Le va?

VALERIO - (All'avvocato) Un altro accordo? Niente baci, questa volta. Tra noi due poi ...

CIRCE - Lei allora avrebbe già rinunciato alla mia offerta? Mi sembrava di essere stata convincente. (Si avvicina a Valerio e gli mette le braccia al collo)

VALERIO - Ancora un po' e l'avrei baciata davvero, signorina Circe. (Si stacca da lei)

AVVOCATO - Circe, per favore, forse il dottore non gradisce il tuo profumo o il colore del tuo rossetto.

VALERIO - Avvocato, lasci perdere. Con la signorina so benissimo io cosa devo fare. Piuttosto mi dica lei. Che scambio vuole?

AVVOCATO - Io non le chiederò più di aprire la borsa ...

VALERIO - Finalmente.

AVVOCATO - ... a patto che lei ci dica il motivo per cui non vuole più aprirla. Noi vogliamo conoscere il perché della sua ritrosia a dare informazioni al computer centrale, il perché del suo girovagare qui dentro, il perché della sua intenzione di tenere nascoste le scoperte.

VALERIO - Avvocato ...

AVVOCATO - Aspetti ancora. Ha inteso bene? Noi non vogliamo sfogliare le sue carte. Se risponderà alle mie domande, potrà pure continuare a tenersi strette. Sto facendo un sacrificio, mi capisce?

VALERIO - Ho possibilità di scelta?

CIRCE - Ma certo, Valerio. Puoi scegliere i miei baci voluttuosi ...

AVVOCATO - ... o le risposte, chiare, alle mie domande.

VALERIO - Né la prima, né la seconda. Questa volta sono io che propongo uno scambio. Tanto, sono vostro prigioniero e, se non sbaglio, non posso liberamente uscire dal palazzo, vero?

AVVOCATO - È così. Dica pure.

VALERIO - Io ora uscirò di qui, con la mia borsa, pur restando nel palazzo. Voi mi lasciate uscire e io vi prometto che la vostra curiosità, quella di aprire questa borsa o quella di sapere, sarà soddisfatta. In qualunque modo voi avrete ciò che volete.

AVVOCATO - Dottore, mi fido di lei, come

delle sue formule. Vada pure. (Gli restituisce la borsa)

CIRCE - Valerio, addio. Peccato per quei baci persi. Mi sarebbe davvero piaciuto baciarti.

VALERIO - (Uscendo la guarda fisso) C, H, O, che voluttuosa composizione!

Esce. Buio.

13. VALERIO ENTRA IN SCENA

Valerio si ritrova su un piano senza indicazioni. A sinistra le scale di accesso al piano, al centro l'ascensore, a destra le scale di salita con un chiaro cartello di divieto di passaggio. Al centro Emma in attesa.

EMMA - Finalmente. E allora? Com'è andata?

VALERIO - Tutto bene. Non ho parlato.

EMMA - Non hai parlato? E allora cos'hai fatto lì dentro? Vieni, hai il bavero fuori posto, vieni, te lo sistemo. (Valerio le si avvicina. Emma così si accorge subito di un profumo addosso a lui) Cos'è questo profumo? Chanel numero dieci? Adesso gli interrogatori sono anche profumati?

VALERIO - Ma io ho resistito e non ho ceduto.

EMMA - Resistito a chi? Ceduto a che cosa? Vuoi essere un po' più chiaro? Sempre il solito ermetico. Sembra che ti consumi a parlare di più. Chi c'era là dentro? La maga Circe? E le tue invenzioni?

VALERIO - Ho fatto un patto con loro. Dirò la verità, senza cedere direttamente le mie scoperte.

EMMA - Almeno saprò anch'io cos'hai in testa. E perché non gliel'hai detto subito? Cosa aspetti?

VALERIO - Prima vorrei ancora chiarire qualcosa con gli esperti di questo palazzo. Non voglio perdere per sempre il lavoro di tanti anni.

EMMA - E chi dice che lo perderai? Brevettare una scoperta non vuol dire perderla, anzi è come battezzare un figlio e dargli il tuo nome per sempre. Non ti pare?

VALERIO - Forse.

EMMA - Come forse? Se una madre dovesse temere di mettere al mondo il proprio figlio, solo perché il numero dei criminali o degli stupidi cresce sempre di più, per l'angoscia che suo figlio un giorno possa appartenere a quella categoria, se questa madre non volesse partorire, lucidamente dico, mi capisci? Il mondo allora sarebbe un cimitero. Non ti pare?

VALERIO - (Guardandosi intorno e sul pannello di comando dell'ascensore) Non posso decidere da solo.

EMMA - Ecco cosa stai cercando. Qualcuno che decida per te. Da solo non sei in grado?

VALERIO - Tu sai bene cosa c'è qui dentro, (indica la borsa) quale tremenda potenza ci sia nelle mie scoperte. È vero o no? Se questa gente lo sapesse, capirebbe subito lo sfruttamento possibile, intuirebbe immediatamente il domani di questa invenzione. Ti sembra sufficiente il laccio di un brevetto per fermare questi pazzi? Qui ci sono in gioco centinaia di miliardi, davanti ai quali nessuno si ferma. L'avvocato, secondo te, da chi è mandato? E quella telefonata?

EMMA - Quale telefonata?

VALERIO - Una certa telefonata per me ha rappresentato qualcosa. E il furto? Apri gli occhi, Emma. Ecco perché sono disposto a dire a tutti la verità, ma non di più. Quelle scoperte le mostrerò, solo se avrò trovato qualcuno in grado di capire le mie ansie. Devo salire, devo parlare con qualcun altro.

EMMA - E con chi?

VALERIO - Lo scoprirò. (Si avvicina al microfono di parete) CCU, a che piano siamo?

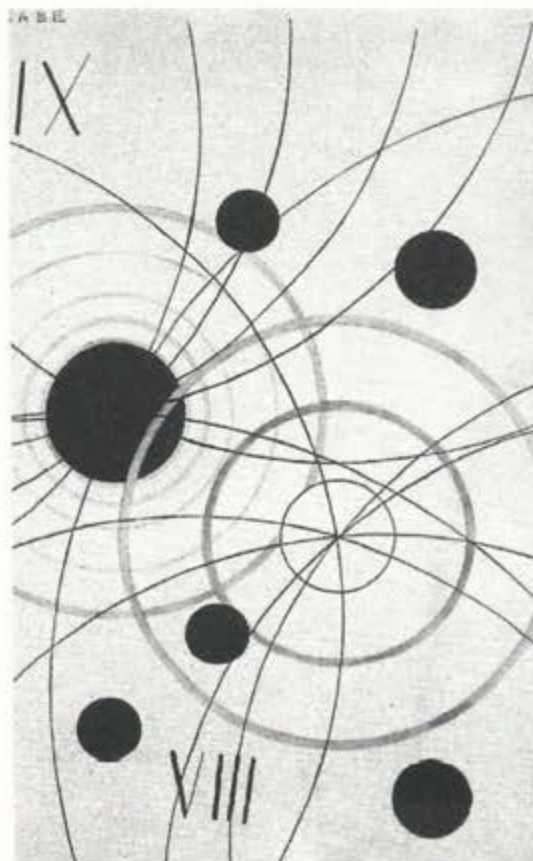
CCU - Siamo al quattordicesimo piano.

VALERIO - E sopra di noi cosa c'è?

CCU - Solo uffici commerciali di grandi società. L'accesso ai piani superiori non è consentito al pubblico.

VALERIO - (Visibilmente abbattuto) Uffici commerciali?

EMMA - E adesso cosa farai?



VALERIO - (Al microfono) Pigreco, Pigreco, mi senti?

PIGRECO - (Al microfono) Valerio, sei tu? Dimmi pure.

VALERIO - Per parlare serve la voce, per ascoltare l'orecchio, così sentenzia il grande vecchio.

Hai sentito?

EMMA - Fai indovini, adesso?

PIGRECO - Ricevuto. Aspetta. (Pausa) Ecco, siamo isolati. Ora puoi parlare con me. Nessuno ci può sentire.

VALERIO - Ascoltami bene. Puoi collegare il CCU con tutti i computer degli istituti di ricerca, pubblici e privati del paese? E puoi collegarmi con Pergamo? Voglio far sentire a tutti la mia voce.

PIGRECO - Tutto qui? Uno scherzo. Solo un momento. (Si sentono rumori di tasti azionati e fruscii vari) Ecco fatto. Tutto e tutti sono collegati. Puoi riprendere a parlare con il CCU. Serve altro?

VALERIO - Grazie, amico, nient'altro. Addio. E tu CCU, ascoltami bene, apri quelle tue membrane microfoniche. Mi senti?

CCU - Sono qui. Io sono il computer centrale dell'Ufficio Brevetti.

VALERIO - Pronto, sempre così pronto?

CCU - Per il computer non esiste la parola sempre.

VALERIO - Non facciamo discussioni. Prima non eri pronto. Io lo so bene.

CCU - Per il computer non esiste la parola prima.

VALERIO - Insomma il tempo non esiste per te?

CCU - Il tempo esiste solo come coordinata di registrazione di un evento, non come valore dell'esistenza. Per il computer esiste solo il presente.

VALERIO - È vero, hai proprio ragione. Ecco perché ho deciso di sceglierti. Tu sei neutro, senza passato, senza avvenire, sei una bottiglia che posso riempire come voglio. Tu non mi puoi dare niente, sono io che ti devo dare.

CCU - Io non sono una bottiglia. Io sono il computer centrale dell'Ufficio Brevetti.

VALERIO - Vuoi sapere una cosa buffa?

EMMA - Ma, Valerio, ti sembra il momento di chiacchierare del più e del meno? Con quello poi?

VALERIO - Tempo fa allo specchio, mentre mi facevo la barba, ho visto la mia immagine, il mio viso, farsi scuro e aggrottare le sopracciglia.

EMMA - Per favore!

VALERIO - Con molta austerità, quello ha poi puntato il dito su di me, quasi per rimproverarmi. Adesso che ci penso, è stato il giorno in cui sono arrivato a capo del mio progetto. Qualcuno forse mi stava dicendo che avevo sbagliato? Cosa ne pensi?

EMMA - Ma cosa vuoi che pensi!

CCU - Lo specchio è una superficie perfettamente riflettente e non è possibile una falsa riflessione dell'immagine ...

VALERIO - Lascia perdere e ascoltami. E ascoltami anche tu, Emma. Quello che io temevo, voglio invece che avvenga, le mie paure si devono concretizzare, non dissolvere. Laggiù con Ammina, vicina come me alla vera meta, lei per via umida, io per via virtuale, per un attimo ho avuto ancora più paura delle mie scoperte. Chi sono io per inventare qualcosa che possa permetterci di ritornare alle origini della nostra materia e forse anche al momento del nostro primo parto? Posso farlo? Chi sopporta questo peso? Mi capisci? È vero. Io posso dare a pochi le armi per costruirsi gioielli e vantaggi per l'uomo di oggi e di domani, per i miei figli. Ma questi pochi possono pure costruirsi altre armi, possono volare e creare, ma anche sfruttare e uccidere. Posso farlo? Devo farlo? Chi sopporta questo peso? Mi capisci?

CCU - Sto ascoltando con la solita attenzione.

EMMA - Non so dove vuoi arrivare, Valerio.

VALERIO - Io credo poco all'uomo. Io credo tanto negli uomini. E siccome sono uno scien-

L'AUTORE

PIERANTONIO CARNELLI è nato nel 1948 a Busto Arsizio (Varese) ed è laureato in ingegneria chimica. Sposato, con due figlie, vive a Lonate Ceppino ed è dirigente in una società di costruzioni ferroviarie.

Amante da sempre del teatro, nel 1996 ha partecipato alla 45° edizione del Premio Vallecorsi con un testo sulla pittura di Hieronymus Bosch dal titolo Le tentazioni di sant'Antonio, e successivamente al Premio Manerba con i brevetti del dottor Valerio. Sta preparando un lavoro sulla guerra nella ex-Jugoslavia.



ziato, a chi posso fare un atto di fede?

CCU - In questo palazzo ci sono sezioni pronte ad accogliere le tue invenzioni.

VALERIO - Lo so benissimo, ma io non voglio darle all'uomo, ma a tutti. Voglio sottrarre al singolo le responsabilità e darle a tutti quanti. Voglio fare un atto di fede nella scienza. E lo dico a te, perché adesso tu sei tutti. Mentre

parlo, tutti mi stanno ascoltando o mi ascolteranno, tutti mi osservano o mi osserveranno, proprio come voleva Circe, ma in fondo in modo completamente diverso. Tra poco le mie invenzioni saranno sui tavoli di tutti gli scienziati e i tecnici di tutti gli uffici brevetti e di tutte le università, anzi forse già ci sono, saranno anche nelle loro biblioteche. Pigreco sei proprio efficiente. E anche tu Pergamo sei efficiente, quasi come te, CCU, un vero computer, anzi di più, molto di più. E nessuno potrà più renderle esclusive. Sono io che le ho frantumate e disperse.

EMMA - E io? Non hai pensato a me?

VALERIO - (Stanco ma sereno) Emma, stammi vicina. Vieni.

EMMA - Ma così tu sei di tutti, Non sei più mio, sei diviso, sei disperso anche tu.

VALERIO - È stato un sacrificio il mio e i nostri sentimenti hanno sofferto. Lo so, ma ho dovuto metterli da parte, ho dovuto, Emma. Vieni andiamo. Vedrai, un giorno, forse già domani, la scienza ci farà ancora sognare, deve farlo, e sogneremo insieme, come prima. Vieni. Addio CCU.

CCU - Buongiorno signore. Io sono il computer centrale ...

Valerio ed Emma prendono le scale di discesa. Buio.

14. I DUE RAGAZZI

Un altro piano senza indicazioni, come il precedente. Valerio ed Emma scendono le scale e lì sul piano incontrano Chiara e Daniele, seduti per terra appoggiati alla parete. I due ragazzi sono molto vicini.

VALERIO - Ancora qui voi due?

EMMA - Ragazzi, cercatevi un posto migliore. Noi ce ne stiamo andando, fuori, al sole, al nostro paese, vero Valerio?

CHIARA - Anche noi tra poco ce ne andremo.

VALERIO - Alla ricerca di qualcosa di nuovo?

EMMA - La vostra Atlantide ha forse perso la bussola? Tocca a voi ritrovare quel pezzo di divino che i principi di Atlantide hanno perso.

Tocca a voi parlare, tocca a voi farvi capire.

VALERIO - Come scienziato e assieme agli altri ho reso ancora più piccolo il mondo. Adesso bisogna imparare di più a stare insieme e le vostre parole possono tanto. Io forse tornerò a insegnare Chimica nelle scuole. Per ora niente invenzioni.

EMMA - Solo per ora? E voi, voi che sapete recitare, usatele bene le vostre parole, non spredatele, come si fa normalmente. Date impor-

tanza alle parole, dignità, sostanza.

VALERIO - Un simbolo chimico è un simbolo, significa qualcosa, è qualcosa, ha una potenza dietro di sé. Il mio linguaggio ha autorità e anche il vostro sia così, autorevole. Tutti ricordano l'età dell'oro, come fosse la migliore. Quale età dell'oro? L'età è questa, la nostra.

CHIARA - E le sue invenzioni, dottore?

VALERIO - Ho partorito, Chiara. Come vedi, sono senza borsa.

CHIARA - Le ha lasciate a quelli? Le ha vendute?

VALERIO - No, le ho disperse fra tanti, come il vostro teatro, come le vostre parole.

CHIARA - E la sua promessa, dottore?

VALERIO - Domani leggi il giornale e saprai tutto. Non ho più segreti per nessuno. Addio, ragazzi, noi andiamo.

CHIARA - Addio, dottore.

Chiara manda con la mano un bacio a Valerio. I due prendono le scale di discesa e scompaiono.

DANIELE - (Dopo un attimo di silenzio) Chiara, perché non vieni con me? Dai, vieni ad abitare da me. E portati tutto.

CHIARA - Anche lo spazzolino e il dentifricio?

DANIELE - Anche quelli, certo.

CHIARA - Sai che ho un dentifricio nuovo? Me l'hanno inviato per posta, un regalo.

DANIELE - Da dove viene?

CHIARA - Non so. Né dall'Europa, né dall'America. Forse da Marte.

DANIELE - Dai, piantala. Cos'ha di speciale?

CHIARA - Il tubetto non ha la solita apertura tonda, ma una sottile fessura. Così puoi stenderne uno strato sottile sullo spazzolino, senza sprechi. Un tubetto dura anche il doppio. Una bella invenzione, non ti pare?

DANIELE - Mai visto qui in giro.

CHIARA - Per forza, viene da Marte.

DANIELE - Piantala, stupida, e andiamo. È tardi.

I due si alzano e lentamente scendono le scale.

BUIO.

NOTA DELL'AUTORE

I testi tra virgolette qui riportati sono tratti da: Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*, 1953
Bertolt Brecht, *Il volo oceanico*, 1928
William Shakespeare, *La tempesta*, 1611

Le immagini che illustrano il testo di Pierantonio Carnelli sono tratte dal catalogo «Picabia. Opere 1898-1951» (Milano, Edizioni Electa, 1986).



TESTI

PRIMO GRILLO SECONDO GRILLO

di CRISTIANA MOLDI RAVENNA

TESTO VINCITORE EX-AEQUO DEL PREMIO MANERBA SCIENZA 1996



Due poeti parlano; sono vestiti di verde scuro come i grilli. Marsina e pantaloni di velluto, colletto della camicia bianco e alto, cilindro in mano. Ricordano il grillo parlante dei cartoni animati. Sono seduti su due sgabelli a quattro zampe, a forma di grillo. Sulla scena piante, alberi. Alle loro spalle un giardino all'italiana con cespugli a forma di uomini e donne. Parlano con inflessione tra il tono grave e il tono divertito. Si lascerà libertà di interpretare le parole che verranno dette. Il senso è sospeso, come se fossero delle verità calate dall'alto.

4 ^ ^ ^ ^
 3 ^ ^ ^
 3 ^ ^ cri
 4 ^ ^ ^ cr
 4 ^ ^ ^ ^
 4 ^ ^ ^ ^



criñ-crì-Crì-ù-crì

5 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 5 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 4 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 4 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 4 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 1 ✓ _____
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 4 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 3 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓

a o i
 3 ✓ ✓ ✓ ✓
 a o i
 1 ✓

a o a o
 3+1 _____
 u u

5 a a a a i
 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
 2 a i
 1+1 _____a_____o

1grillo 2grillo 3grillo
 1 1 trillo
 3 continuo
 3 }
 3 1 }
 4 }
 1 2 ✓cri }
 2 }
 2 1 }
 1+2 1 }
 2+1 1 }
 4+2 4 }
 5+2 }

2: «Sembrano piccole frecce d'aria più acuta che puntano verso arie più tarde e lente».

1: «C'è la maiuscola? C'è la minuscola? Dove?»

2: «Ci sono solo gli accenti sulla 'i'; è acuto e molteplice. Sulla 'o' è grave e spesso unico come sulla 'a'».

1: «Sempre una questione di vocali».

2: «No, di consonanti e vocali. I primi stadi degli insetti con tante consonanti e poche vocali. Poi, man mano che questo cambia, che cosa resta?»

1: «Più si va avanti con il genere umano e più i linguaggi si arricchiscono di vocali».

2: «Sì. Fino a raggiungere la perfezione in una vocale unica grande, larga, complessiva».

1: «È una 'a'?»

2: «Non si sa. Può essere 'a', e può essere 'o': la più larga».

1: «Si possono contare i tempi e considerare la loro incostanza, la loro scarsa coincidenza».

2: «Diventa flusso».

1: «Varia la frequenza; alle volte c'è un trillo continuo. Altre volte ci sono uno o due o spesso tre o quattro trilli ben distinti quindi c'è una breve pausa, un silenzio».

1 cri }
 1 cri }
 1 cri }
 1 cri }
 1 cri }
 1 cri }

1grillo 2grillo 3grillo
 cri ccri ccrrri
 3cri cri cri 1 4+4
 4 . . . 1
 2cri cri 1 4+4
 4 " 1
 3 " 1 1
 4 " 1 1
 3 " 1 4+≥
 3 " 1
 4 " 1 7
 1 1

Simbologia grilli

a
 b
 c
 1 2 3
 }
 } 6(c) ✓
 } a 7 ✓✓
 } 6 ✓
 } 3 ✓
 }
 }
 } a 3 ✓✓
 }

}
 }
 } a }
 } }
 } } ✓
 } } ✓✓✓
 } }
 } }
 } a }
 }



}
 } a ✓✓✓✓

intervalli del grillo 1

2: «Alle volte il trillo va acuto e ripete il motivo per maggiore incisività».

1: «Come mai c'è un vuoto? Un silenzio quasi artificioso?»

2: «Per concentrarsi nei suoni successivi?»

1: «Forse perché sentono il pensiero più della nostra voce...»

2: «Il nostro pensiero di poeti che li imita senza troppo riuscire... È un'impresa».

1: «L'universale flusso nel trillo ripetuto».

2: «È il flusso del pensiero che si manifesta».

1: «Che cosa fanno quando non 'grillano' più?»

2: «Si stancano?»

1: «Le parole finite generano l'equivoco».

2: «L'operosità, la effettualità, la causalità sono anche presso gli insetti che non necessitano di codici, di traduzione del pensiero perché essi stessi sono il pensiero, l'avvenimento, la previsione, la conclusione, la continuità».

1: «I suoni avvisano, fanno individuare gli oggetti in movimento».

2: «A volte è un suono unico, continuato lungo; di tante frequenti frazioni».

1: «A volte sono brevi suoni molto vicini l'uno all'altro».

2: «A volte sono suoni unici con una frazione unica, lenta».

1: «Non so se sono più importanti i suoni intermittenti o gli intervalli».

2: «Imitano il fruscio delle foglie per quel che possono».

1: «Imitano il fresco delle foglie per quello che possono».

-6 sec. f+ -5
 f+
 s 6 sec. f+ s 9
 f+
 -6 sec. f+ -5
 f+
 s 6 sec. f+ s 6
 f+
 -4 sec. f+ -4
 f+
 s 9 sec. f+ s 5
 f+
 -5 sec. f+ -5
 f+
 s 16 sec. f+ s 10
 f+
 -4 sec. f+ -4
 f+
 s 7 sec. f+ 10 minuti
 f+
 -6 sec. f+ f
 f+ f
 s 10 sec. f+ f
 f+ f
 -6 sec. f+ f
 f+ f
 s 3 sec. f+ f
 f+ f



cr.....Cr...cr.....cr.....

cracr cricr crocr

crucr crecr

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

ooooooooooooooooooooo
 oo

eeeeeeeeeeeeeeeeee

uuuuuuuuuuuuuuuuuuu
 uuu

cṙcr cṙcr cṙcr

cṙicr cṙicr cṙicr

vvvvvvvvvvvvvvvvvvv
 VVVVVVVVVVVVVVVVV
 V

vvvvvvvvvvvvvvvvvvv
 vvvvvvvvvvvvvvvvvvv

f f f f f
 f f f f f
 f f f f f
 f f f f f

2: «O sono le foglie che imitano i suoni dei grilli?»

1: «Che ragione c'è? Perché l'intervallo? Respirano? No!»

2: «Eppure un motivo deve esserci».

1: «È la fine di un movimento. La stasi. Proprio come per le foglie».

2: «Il movimento accompagna, accorda».

1: «I vari elementi del suono sono necessari per avvisare, accompagnare, accordare».

2: «Gli intervalli sono per l'effettualità, perché siamo, perché loro sono convinti di esserci nell'Uno, nello sforzo dell'insieme (nell'insieme)».

1: «I grilli individuano gli oggetti in movimento e si avvisano».

2: «È il movimento che origina tutto».

1: «È il movimento che origina tutto».

2: «Sono più importanti gli intervalli o i suoni?»

2: «L'operosità, l'effettualità, la causalità sono o non sono presso gli insetti?»

1: «Gli insetti non necessitano di codici di traduzione del pensiero perché essi stessi sono l'avvenimento, la previsione, la conclusione, la continuità!»

2: «Le parole compiute, 'finite' sono fonte di equivoco».

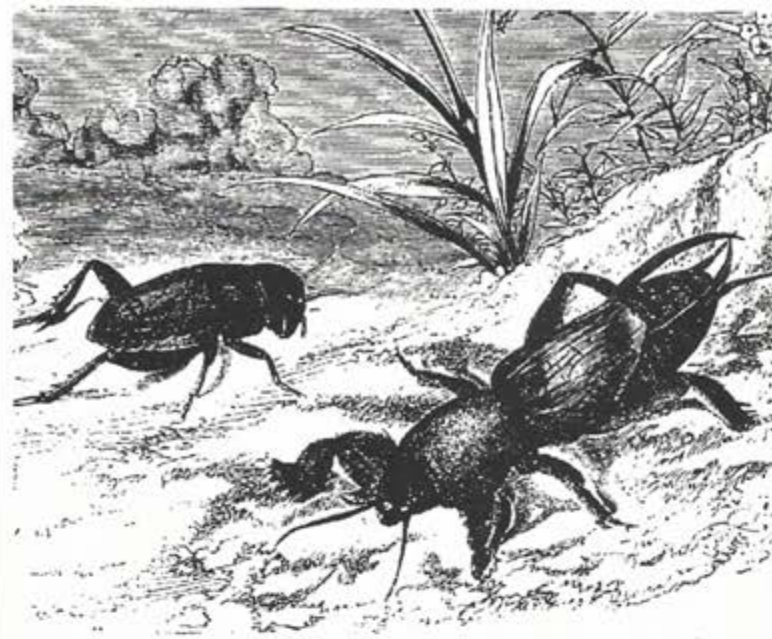
1: «Non ci capiamo perché parliamo».

2: «I grilli sono il suono dell'universo. Ogni suono ha una funzione; il mondo degli insetti è estremamente funzionale e operoso».

2: «Anche gli insetti che non sentiamo a orecchio nudo comunicano sicuramente con i suoni».

1: «La ripetizione dei suoni...»

2: «Oh la ripetizione dei suoni!!!»



f f f f
 f f f f
 f f f
 f f f
 f
 f
 f
 f

1: «La gamma diversificata corrisponde per forza ad una comunicazione funzionale di un qualche tipo».

2: «Credo di capire il loro dire».

crwì crwì
 wì wì

1: «Non è possibile».

2: «Io immagino che dicano».

f q crncrcr

1: «Che dicano che cosa?»

2: «Questo, ecco sono tre che suonano, sono tre che fanno versi:

crncrcr crbcrcr crncrcr

g1: «Ma dove vanno? Non hanno ancora capito che chi va, torna?»

✓

f crncrcr; crncrcr; cr

g2: «Vanno per niente»

f crncrcr; crncrcr; cr

g3: «Vanno in nessun luogo!»

f crncrcr; crncrcr; crcr

f crncrcr; crncrcr; crncrcr

g1: «Vanno e basta!»

✓

✓

d crbcrcr ✓ crbcrcr ✓

g2: «Vanno!»

g3: «Noi invece non andiamo.»

d crbcrcr

g1: «Noi restiamo!»

d crocrcre crocrcre V

g2: «Noi stiamo».

d crocrcre o

g3: «Ci spostiamo poco: piccoli saltelli».

f f f
 f f f
 f f f
 f f f

g1: «Col sole».

g2: «Scaldarci».

f f
f
f
f

g3: «E poi raffreddarci».

g1: «Mangiare».

g2: «Dormire».

g3: «Sognare».

crercper ✓ V "

crercser " ———

————— f
crercrter f

f crermcr

1 crercrwer i b

2 crercrwer i b

1 crercrwer i b

2 crercrwer i b

1-2 crercrzer a k b

g1: «Svegliarci»

g2: «Attenti essi arrivano».

1 poeta: si cercano

2 : si cercano

1 : k sta per 'più' (+)

2 : a sta per 'io'

: b sta per 'te'

1 : a k b vuol dire 'io con te',
'io più te'.

2 i grilli, gli insetti, oh i grilli!
E continuano con i ritmi
semplici

1 il vento si allarga un po' tra
i rami

2 Precisi, armonici complessivi.

g1 g2
1√ 1
1√ 1
1√ 1
1——k 1
1——k 1
1 k———1
1——k——1

—————
—————
—————
—————

Primo grillo Secondo grillo

grillo
-f 1f
-f 1f
-f ——— 1f
-f 1f
f 1f
1f 1f
1f 1f
1f 1f
1f 1f
1f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
1f 1f
1f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
-f 1f
1f 1f
1f 1f
d r 1f
1f

1 Non si sono mossi tanto.
2 Si muovono poco.
1 Osserva: muovono passi stentati, di tanto in tanto.
2 Eppure camminano
1 Ma dove vanno?
2 Se vanno?!

1 Prendono
2 Vanno per prendere cose e ritornare,
1 Ma con chi?
2 Con chiunque, con nessuno!

1 Anche soli?
2 Anche soli.
1 Noi no!
2 Noi siamo sempre in cerca di capire.
1 Non ci può essere uno solo di loro uno che stia da solo.
2 Loro si sanno con i trilli noi non ci capiamo con le parole.

f s

I grilli 3: l'avviso

é é é
3

4

4

3+

3

4

4

6

4

4

4

2

5

A: «Si capiscono perché non usano la parola compiuta, finita».

B: «La parola è l'involucro. Dentro ci sta un pensiero, un mondo, un oggetto».

A: «Alle volte serve a comunicare. per esempio sul tempo, se è bello o brutto, se passa velocemente oppure no».

B: «Quando piove i grilli non cantano».

A: «Si ferma il mondo?»

B: «Non si dicono... non ci dicono niente».

A: «E quando dicono che cosa dicono?»

B: «Si danno informazioni sulla luce, se cambia, se resta, se è più folgorante, se la temperatura diventa più fredda; la temono».



4
6+
3
3
4
4
2
6
3%

uccellino tce tce tce

cr

cr

cr

cr

cr

cr

cr

cr

cr

cr

cr cr cr
cr cr cr
rcrcrcrcrcrcr
cr cr cr
cr cr cr
cr cr cr
c cr

c
r c r
r

c c c

c c c

c c c

c c c

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr cr cr cr cr cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

cr cr cr

A: «Se ci sono dei nuovi passanti...»

B: «Se passano gli uccelli o gli umani».

A: «Se le nuvolette si raggruppano, se diventano compatte».

B: «Passa un'auto; i grilli aumentano il volume».

A: «Il corvo gracida a due a due, incerto e instabile».

B: «Sembra che faccia fatica».

A: «Il codice base è il suono».

B: «Variano i tempi e i modi, la frequenza».

A: «Linguaggi perfetti, sopravvissuti a Babele».

B: «Sono come i mattoni della Torre. Quadrati 30x30, alti 7 cm., cotti e ricotti; con tanti piccoli segni al centro, che si sfrangono verso i bordi, i limiti, si sfrazionano».

A: «Prismatici?»

B: «I codici degli esseri umani. Oh, i codici degli esseri umani!!!»

A: «L'alfabeto. Distinguere senza capire:
ABCDEFGHIILMNOPQR-STUVZ.

B: «O meglio:
ABCDEFGHIJKLMNOPQR-STUVWXYZ».



cr A ✓ cracr
cr b
✓crbcr
cr c
✓crccr
cr d
✓crdcr
cr E ✓
crecr+1 cr f ✓
crfcr+1 cr g
+1 cr h
+1 cr I
+2 cr j
+2 cr k
+2 cr l
+2 cr m
+2 cr n
+2 cr O
+3 cr p
+3 cr q
+3 cr r
+3 cr s
+3 cr t
+4 cr U
+4 cr v
+4 cr w
+4 cr x
+4 cr y
+4 cr z

cracracracr
crbcrbcrbcr
crccrcrcrcrcr
crdrcrdrcrdcr
crecrecrecrecr
crfcrfcrfcrfcr
crgcrgcrgcrgcr
crhcrhcrhcrhcr
cricricricricri
crjcrjcrjcrjcr

A: «Distinguiamo l'alfabeto senza capire».

B: «Il nostro codice più (+) il loro codice».

A: «Che complessità!?»

B: «Ti pare?»



A: «Siamo più complessi noi?»

B: «No, siamo più incomprensibili».

A: «I codici sono alla base della lingua».

B: «La lingua è fatta di brevi e lunghe».

A: «Di suoni duri e di suoni dolci».

B: «Come noi non capiamo le lettere del nostro codice ma sappiamo solo che esse stesse formano il codice; così anche i grilli quando emettono il codice, la base del codice, non lo comprendono, ma comprendono le frasi che sono formate dal loro codice base, più un codice fatto di brevi e lunghe, di intervalli con i quali formano le parole».

A: «Noi possiamo cercare di interpretarle mescolando il nostro codice alfabetico con il loro codice fonico».

crkcrkcrkcrkcr
crlcrlcrlcrlcrl
crmcrcrmcrcrm
cncrcncrcncrcn
crocrocrocro-

cr.....

a cr @ + 1 + 0 = 1 u.s. + 0 cr

b cr + 1 + 0 = 1 u.s. + 0 cr

c cr + 1 + 0 = 1 u.s. + 0 cr

d cr + 1 + 0 = 1 u.s. + 0 cr

codice alfabetico
codice grilli
+ 1 (suono)
+ unità di suono dei grilli
= u.s.

c.a. c.g. + 1 (suono) + unità
suono = u.s.

.....
.....
cr = u.s.

cr = unità di suono dei
grilli
la u.s. cr è 0 (zero) fino alla
"e"
dalla "e" alla "i" cambia: si
aggiunge una unità di
suono che può variare in
"c" o "cr" a seconda del-
l'ora del giorno.
Sarà "cr" al mattino; "c"
alla sera.

e cr** + 2 + 1 = + 1us+1cr
f cr + 2 + 1 = + 1us+1cr
g cr + 2 + 1 = + 1us+1cr
h cr + 2 + 1 = + 1us+1cr

risulterà in questo modo
cr(us) + e+cr cr (am)
oppure
cr(us) + e+cr cr (pm)
cioè
crecr cr oppure crecr

i cr*** + 3 + 2 = + 1us+2cr
j cr + 3 + 2 = + 1us+2cr
k cr + 3 + 2 = + 1us+2cr
l cr + 3 + 2 = + 1us+2cr
m cr + 3 + 2 = + 1us+2cr
n cr + 3 + 2 = + 1us+2cr

B: «I raddoppiamenti mi fanno
impazzire!»

A: «Le doppie?»

B: «E le triple, le quadruple».

A: «Nel linguaggio dei grilli di
campagna,
veneta, intendo, le doppie con-
sonanti
sono esili e quasi delineate,
flessuose
e sinuose».

B: «Sono più di doppie, sono tan-
te».

A: «E c'è un motivo».

B: «È il motivo della moltiplica-
zione».

A: «Della comunicazione svelata,
manifesta, pura».

cricrcr.....
crlcrlcrlcrlcrlcrl.....
crkcrkcr.....

crlcrlcrlcrlcrlcrl.....
crlcrlcrlcrlcrlcrl.....
crlcrlcrlcrlcrlcrl.....

o cr**** 4 + 2 = + 1us+3cr
p cr cr 4 + 2 = + 1us+3cr
q cr cr 4 + 2 = + 1us+3cr
r cr cr 4 + 2 = + 1us+3cr
s cr cr 4 + 2 = + 1us+3cr
t cr cr 4 + 2 = + 1us+3cr

crocr cr cr.....
crp cr cr cr.....
crq cr cr cr.....
crlcrlcrlcrlcrlcrl.....
crs cr cr cr.....
crlcrlcrlcrlcrlcrl.....

u cr***** 4 + 2 = + 1us+4cr
v cr cr cr 4 + 2 = + 1us+4cr
w cr cr cr 4 + 2 = + 1us+4cr

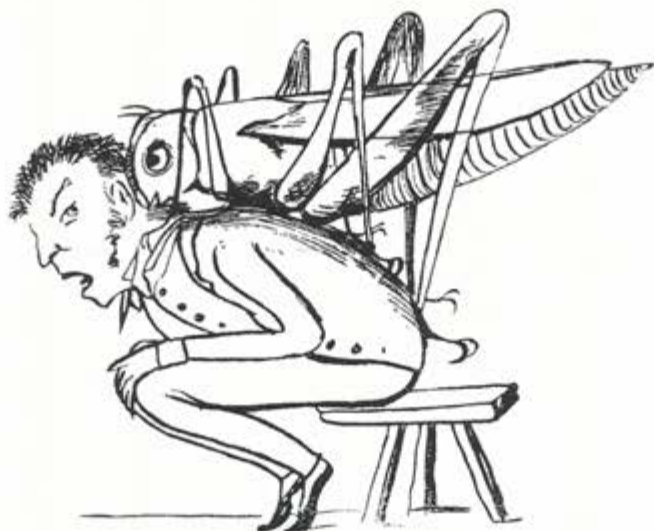
A: «Le leggi del linguaggio gover-
nano i comportamenti».

B: «Leggi diverse per lingue di-
verse».

A: «Regole».

B: «Regola 1: i suoni si aggiungo-
no alle us (unità di suono).

Regola 2: il nostro codice alfa-
betico serve a comunicare con
noi».



A: «Man mano che si comunica
si diventa più nudi, più indife-
si»

B: «Chi non comunica è più dife-
so.
Non si sposta, nemmeno con la
voce».

A: «Le parole complicano la vita,
e la difesa della vita».

B: «Il contrario della difesa
non è più l'offesa, ma la comu-
nicazione».

A: «Di fronte alle informazioni
siamo indifesi».

B: «Molte volte tutto dipende da
come è la luce».

A: «E se c'è la luce...»

B: «Tutto è difficile in assenza di
luce».

x cr cr cr 4 + 2 = + 1us+4cr
y cr cr cr 4 + 2 = + 1us+4cr
z cr cr cr 4 + 2 = + 1us+4cr

luce di partenza luce
riflessa

B: «Si nasconde e si maschera dietro a consonanti multiple».

A: «Per depistarci!»

B: «Per ingannarci».

A: «L'unica cosa che noi possiamo
fare è tentare di decifrare».

B: «Bisogna essere rigorosi!»

A: «Non cisi può permettere di
sbagliare».

B: «I modi del flusso dei codici
sono le leggi».



A: «È per questo che i grilli la notte non emettono più alcun suono».

B: «Sono spaventati da quello che sentono e che fanno sentire».

A: «Perdono il controllo delle abitudini».

B: «Le abitudini del mettersi in colonna!»

A: «La luce vuole conoscere meglio la terra».

B: «Ecco perché cambia continuamente».

A: «E così fa cambiare anche gli insetti; talvolta cantano vivacemente, altre volte in modo più tenue e moscio».

B: «Ma nasce confusione?»

A: «Tra di essi?»

B: «Tra i loro suoni?»

A: «Ognuno ha il suo suono che si propaga e non si cura dell'altro».

B: «Vogliono comunicare con noi?»

A: «Soltanto con noi, quello che riguarda loro stessi già lo sanno».

B: «Forse, se facciamo attenzione, alcuni suoni nascondono i nostri stessi codici, le nostre stesse A...B...A».

A: «Comunicano le fasi del giorno».

B: «Volevano dire aurora...».

A: «Dicono tramonto».

B: «Non ci avevo pensato mai prima».

A: «Il loro codice è "cr"; non possono smettere di emetterlo».

B: «Tra un simbolo e l'altro emettono i nostri suoni; il nostro modo di mettere in fila consonanti e vocali».

A: «Ah! Le vocali! Le vocali!»

B: «Miracolose».

A: «Sì, risolvono! Risolvono l'emissione».

B: «E il sentimento?»

A: «No, quello non si risolve

cr + a + 2
cr + e + 3
cr + i + 4
cr + o + 5
cr + u + 6

2 = cr
3 = crc
4 = crcr
5 = crcrc
6 = crcr cr

Le stelle

cr cr c S cr
cr cr c T cr
cr E cr c
cr cr L cr
cr cr L cr
cr E cr c

la terra

cr cr c T cr
cr E cr
cr cr c R cr
cr cr c R cr
cr A cr

celeste

cr C cr
cr E cr c
cr cr L cr
cr E cr
cr cr c S cr
cr cr c T cr
cr E cr c

mai».

B: «Resta un mistero».

A: «Mistero di suoni esterni e interni!»

B: «Il problema sono proprio i suoni interni. Da quelli fisici del passaggio dei liquidi, a quelli dell'immaginazione».

A: «E quelli sedimentati nella memoria delle cellule?»

B: «Intendi i suoni siderali?»

A: «Sì, delle stelle, di quando eravamo stelle».

B: «Quando sentivamo il suono del movimento».

A: «Nelle montagne si sente».

B: «Sì, alle volte è molto forte».

A: «Nelle notti, soprattutto se sono stellate».

B: «La terra si sposta, rotola violentemente in tutta quella materia sospesa».

A: «E noi stessi frusciamo con lei, producendo quel rumore celeste».

B: «E quando qualche insetto, qualche grillo, qualche mosca, cerca di riprodurlo, noi lo riconosciamo, e ci sentiamo mancare dalla gioia».

A: «È che ci ascoltiamo poco».

B: «E troppo frammentariamente».

A: «Siamo poco attenti».

cr
cr
cr
cr
cr
cr
cr

cri cri (2sec.)
cri cri cri (12sec.)

L'aurora

crAcr
crUcr cr cr
cr cr c R cr
crOcr cr c
cr cr c R cr
crAcr

il tramonto

cr cr c T cr
cr cr c R cr
crAcr
cr cr M cr
crOcr cr c
cr cr N cr
cr cr T cr
crOcr cr c

L'alba

crAcr
cr cr L
crBcr
crAcr

crAcr
crEcr c
crLcr c
crOcr cr c
crUcr cr c

La luce	B: «La luce artificiale confonde gli insetti».	crcGcr crOcrerc	B: «Come quando si calpesta un grillo?»
crcrLcr crUcrercr crCcr crEcr	A: «Gli insetti notturni; le farfalle, e falene, le zanzare. Anche gli insetti del giorno».	crcrcRcr crgCcr crOcrerc	A: «Lo stesso rumore di cartilagini spremute».
	B: «I grilli in montagna non sono confusi da niente».		B: «Allora è male calpestare i grilli?!»
crcrcrcrcrcrcrcrcrcrcrcr cr cr crAcr cr cr cr cr crcrcRcr cr cr cr cr crcrMer cr cr cr cr crOcrerc cr cr cr cr crcrNcr cr cr cr cr crLcrer cr cr cr cr crAcr cr cr crcrcrcrcrcrcrcrcrcrcrcr	A: «Lì, più in alto si va nella torre e più è distinto il rumore dell'universo che gira».	crUcrercr crcrNcr crOcrerc	A: «Calpestarne uno è calpestarne tre, è calpestarne infiniti».
	B: «Sentilo!»		B: «Non c'è differenza tra uno e infiniti?»
	A: «È come...»		A: «Gli umani distinguono senza capire, spesso, perché distinguono».
	B: «È come...»	crcrcTcr crcrcRcr crLcrer crcrNcr crOcrerc	B: «Distinguerne uno o pensarne mille è la stessa cosa?»
crCcr crEcr crcrcRcr crCcr crlcrer crOcrerc	A: «Come si fa a descriverlo?»		A: «No; nel primo caso prevale il senso esterno; nel secondo il senso interno».
	B: «Con le parole!»		B: «Senso esterno e senso interno?»
	A: «Ma ci vorrebbe qualcosa di diverso».		A: «Basta con i cinque sensi; basta con le classificazioni. Un po' di logica; non perdiamoci nel contare uno più uno».
	B: «Un gesto comprensivo».		B: «Ma in certi casi...»
	A: «Veloce?»		A: «Non quando parliamo dell'Universo. Forse abbiamo già toccato le pareti, i limiti dell'Universo e stiamo tornando indietro».
crCcr crOcrerc crcrcRcr crcrcPcr crOcrerc	B: «Anche lento, non saprei...»	crLcrer crcrNcr crgFer crlcrer crcrNcr crlcrer crcrcTcr crlcrer	B: «E chi se ne è accorto?»
	A: «Un gesto col braccio, con la mano o con il corpo?»		A: «Possiamo pensarlo solo col senso interno! Uno e infiniti sono uguali!»
	B: «Un ruotare, un velocizzare, un vento, un frapporte veloce di immagini, una violenza assente da sé: inconsapevole, unaware».		A: «Prima, quando eravamo in espansione, in moltiplicazione, dovevamo anche contare e contarci».
crUcrercr crcrNcr crAcr crWcrercr crAcr crcrcRcr crEcr	A: «Unaware, come quelli che benedicono le bestie schifose sotto l'acqua. Quelle bestie striscianti nella melmosa materia infida che divora legni, scafi, vele bianche, da sempre».		B: «Ora non serve più».
	B: «Quelle bestie che vanno a finire nei gorghi?»	crUcrercr crcrNcr crlcrer crCcr crOcrerc	A: «Stiamo tornando indietro».
	A: «Quelle bestie che sono i gorghi; che li producono, li generano da sé in un vortice sempre consapevole di trascinare nel male».		B: «Indietro?»
	B: «E il rumore? Fa rumore?»		A: «Indietro verso l'origine, il nocciolo, il primo, l'unico, il vero».
crcrcrVcr crlcrer crOcrerc crcrLcr crEcr crcrNcr crcrcrZcr crAcr	A: «Sì, è un rumore sinistro, stride e scroscia, e spezza e sfregola insieme a ossa e legni e metalli».	crcrcrVcr crEcr crcrcRcr crOcrerc	B: «E quindi se ci contiamo non possiamo mai sapere con sicu-



crercPer
crercRer
crLercr
crercMer
crOercr

rezza quanti siamo, né perché
contiamo, dal momento che
dobbiamo restringerci, racchiu-
derci, diminuire gli spazi, anzi,
sparire».

crercVcr
crLercr
crercTer
crAcr

A: «Non esiste la morte».

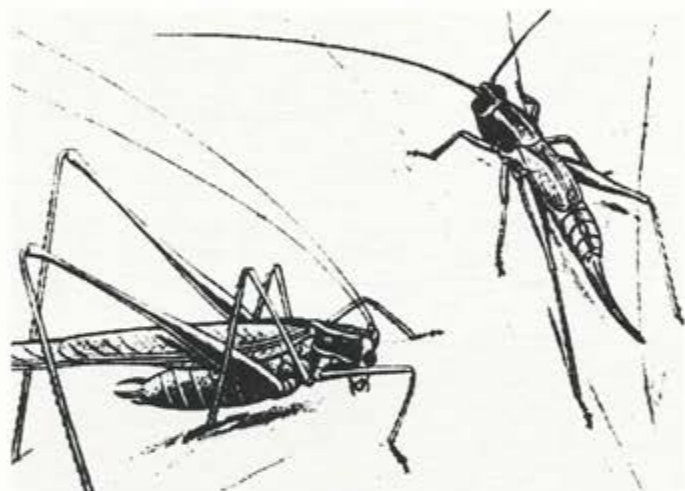
B: «I grilli non muoiono».

A: «Da mille a uno, sempre vivi».

crerMer
crOercr
crercRer
crercTer
crEerc

B: «Sono veramente vivi?
Se non esiste la morte non esi-
ste
nemmeno la vita».

A: «Non esiste l'inizio e non esiste
la fine se non c'è la parola».



d crber
dcrmer
dcrmer l

A: «Attento, parlano!»

B: «Dicono "Siamo"; "Noi andia-
mo";
"Continuiamo"».

crercScr
crEerc
crerNcr
crercZer
crAcr

A: «Dicono: "Quanti siamo non
importa.
Non dobbiamo essere contati,
numerati, catalogati.
Quello che dobbiamo fare lo
facciamo, in tanti o in pochi».

B: «Hai notato? La scrittura teori-
ca è orizzontale.
La scrittura reale è verticale».

crLercr
crerNcr
crLercr
crercZer
crLercr
crOercr

A: «Sempre differenza tra i modi
di esprimersi...»

B: «L'espressione è verticale;
sale dal basso verso
l'alto, o dall'alto in basso?»

crercScr
crEerc
crerNcr
crercZer
crAcr

A: «Ma se non c'è inizio e non c'è
fine, che cosa c'è?»

B: «C'è la sostituzione!»

crerFer
crLercr
crerNcr
crEerc

A: «E quanto è veloce?»

crercVcr
crEerc
crerLcr
crOercr
crCcr
crEerc

B: «Varia».

A: «A seconda di che cosa?»

B: «Dell'altitudine. Più alti si è,
più si è veloci».

A: «Ecco perché le montagne sono
così massicce: vanno più veloci
della pianura».

B: «Anche i torrenti sono tanto
veloci in montagna;
in pianura si fermano».

A: «È il rumore dell'aria, la terra
che sfregola via,
è più acuto, penetrante».

B: «Al mare non si sente tanto.
Bisogna fare molta attenzione».

A: «In montagna...»

B: «Oh, in montagna,
vuhvuhvuhvuh, veloce».

crerLcr
crEerc
crerNcr
crercTer
crAcr

A: «Ma non sarà il vento?»

B: «No, è la terra che corre,
oh, la terra, la terra».

crercPcr
crLercr
crAcr
crerNcr
crUercr
crercRer
crAcr

A: «Bisognerebbe considerare
le montagne in orizzontale
e non in verticale».

B: «Ma tutto questo i grilli lo san-
no?»

A: «Non senti che lo dicono?»

B: «I grilli di montagna e i
grilli di pianura».

crEerc
crCcr
crOercr

A: «E i grilli di pianura sanno
quello che fanno i grilli
di montagna».

B: «Chissà come fanno?
Perché lo sanno?»

crEerc
crCcr
crOercr

A: «Perché ruotano con la terra
e quando ritornano
su un punto, sentono l'eco».

B: «Ah i grilli! I grilli!»

crEerc
crCcr
crOercr

A: «Ma quando i grilli ritrovano
e ritornano sull'oggetto
noto, dicono "questo"?»

B: «Questo?
Parola singolarissima».

crercPcr
crAcr
crercRer
crOercr
crerLcr
crAcr

A: «Sembra che tutto si racchiuda.
Tutto nel senso della chiave
di costruzione musicale».

1
2
3

4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

crEcr
crCcr
crOcr

CR CR CR

crOcr
crCcr
crCcr
crHcr
crLcr

crCcrVcr
crEcr
crCcrRcr
crDcr
crLcr

crOcr
crCcr
crCcr
crHcr
crLcr

crCcr
crLcr
crAcr
crCcrLcr
crLcr

CR CR CR

cr cr
cr c Cr c Cr c cr
c Cr c Cr c
c Cr c Cr c
Cr cr Cr cr Cr cr
cr cr cr cr cr cr cr cr
Cr Cr Cr Cr Cr
CR cr CR cr cr
cr CR cr cr
cr c c
c c
c

crDcr
crLcr
crFcr
crEcr
crCcrS
crAcr
crEcr

B: «Nello smontaggio e nella ricostruzione di pensiero».

A: «Le varie fasi di quel che c'è da sapere, da capire, possono attuarsi facilmente attraverso una circoscrizione attenta nel dimostrare, nell'indicare "questo" come punto fondamentale del ricordo, della riconoscibilità».

B: «Basta dire "questo", è già fatto».

A: «Da quando trillano i grilli nel cervello?»

B: «Da sempre!»

A: «Mi domando: ma se non c'è inizio e non c'è fine e c'è solo la sostituzione; gli occhi per essere presenti non contano più?»

B: «Non conta il vigilare, non conta l'ascoltare o il temere, non conta il colore degli occhi».

A: «La sostituzione non ha dimensione, non ha segni particolari».

B: «Uno (1) diventa A; 1=A; e due (2) diventa B; 2=B».

1: «E tutto rimane uguale sia attraverso A o B oppure attraverso 1 o 2».

2: «Nella sostituzione rimane oppure no il problema del durare?»

1: «I grilli durano di più se non durano. Il "loro" nuovo si sostituisce più in fretta».

2: «Quello che fa uno non è diverso da quello che fa un altro».

1: «Il loro canto è verticale, composito, ascensionale».

2: «Hanno bisogno di difendersi?»

1: «Non so che cosa questo significhi».

2: «I grilli non si spostano, non perdono posizioni, non perdono difesa».

crCcr
crOcr
crCcrMcr
crUcr
crCcrNcr
crLcr
crCcr
crAcr
crCcrZcr
crLcr
crOcr
crCcrNcr
crEcr

crCcrRcr
crLcr
crCcrVcr
crEcr
crCcrLcr
crAcr
crCcrZcr
crLcr
crOcr
crCcrNcr
crEcr

1: «Se ci spostiamo, perdiamo difesa».

2: «Le nostre difese aumentano se non ci spostiamo».

1: «E quando comunichiamo?»

2: «Anche quando comunichiamo perdiamo difesa».

1: «Allora i grilli perdono difesa quando trillano?»

2: «Perdono difesa!»

1: «Più si comunica, più ci si sposta e più si è in pericolo».

2: «Il pericolo vero qual è?»

1: «La rivelazione».

FINE

Le illustrazioni che accompagnano «Primo grillo Secondo grillo» di Cristiana Moldi Ravenna sono tratte dal volume «The Encyclopaedia of illustration» di Gerard Quinn, Studio Editions, London 1990.

L'AUTRICE

CRISTIANA MOLDI RAVENNA è nata a Bologna nel 1948. Laureata a Ca' Foscari, Venezia, in lingue e letterature straniere, inglese e francese, con una tesi sul grafico e scrittore inglese Aubrey Beardsley. Vive a Venezia.



Dalla fine degli anni '70 opera con strumenti del contemporaneo (foto, dia, video, e altro) realizzando mostre, in Italia e all'estero, in vari campi: dalla poesia alla semiologia della città e del paesaggio, alle arti visive con tematiche riguardanti la rielaborazione, secondo strutture linguistiche logiche, di messaggi reconditi o difficilmente decifrabili. Dal 1990 si dedica alla decodificazione del linguaggio degli insetti.

Ha scritto e pubblicato *Genesi continua*, Cluec, Venezia 1978; *Perseduzione*, Arsenale Editrice, Venezia 1988; *Giardini Segreti a Venezia*, Arsenale Editrice, Venezia, 1988, realizzato con Tudy Sammartini, foto di Gianni Berengo Gardin; *Primo Grillo Secondo Grillo*, Supernova, Venezia 1996. Per il Centenario della Biennale, *Artelaguna '95*, Marsilio, Venezia 1995; e *I colori della luce*, Angelo Orsoni e l'arte del mosaico, Marsilio, Venezia, 1996. Dal 1994 partecipa agli eventi d'arte organizzati da Gabriella Cardazzo. Attualmente sta realizzando la trasposizione poetica in italiano di *Miniature* del poeta bielorusso Sacrat Janovic, Edizioni del Cavallino, Venezia.



RIPENSAMENTO DELL'AMORE TRA DIDONE ED ENEA

IPOTESI PER UN NUOVO ABBANDONO

di ROSSELLA MINOTTI

AUTOPRESENTAZIONE

Un amore alla luce del mito

Didone ed Enea. Distanti quanto può esserlo un mito letterario, vicini quanto può avvicinare l'amore. Perché questo, tra i sentimenti, è quello che più è rimasto limpido e puro, vicino all'archetipo primordiale. Rintracciare le origini del sentimento. In questa complessa ricerca la mia scrittura si è accanita spinta dal martellare dei versi. Ma la poesia ha lasciato ben presto il posto alla scena. Perché

l'uomo e la donna non possono che farsi personaggio nel vivere le loro infelicità. La passione che allacciò la segreta Didone e il vagabondo Enea duemila anni fa, nelle splendide pagine virgiliae, non è morta. Continua a vivere, negli incontri più impensati, nelle metropoli del mondo, dove le lacrime non annegano nel cemento, dove le donne hanno abbandonato il femminismo e adottato il masochismo come compagno

di viaggio. Il Ripensamento dell'amore tra Didone ed Enea non è un testo felice. L'ipotesi è quella di un nuovo abbandono. In una società che lascia sempre più spazio alle cronache di abbandoni, di miserie e povertà lasciate andare alla solitudine, i due protagonisti riemergono dall'eternità del loro passato per far pesare, sull'anima del presente, la bellezza della loro sconfitta. Ma i vincitori, dove sono? R.M.



Didone ed Enea si lasciano, raccontano l'abbandono. La memoria mitologica si contrappone e si fonde al presente di più coppie, che in fondo sono una sola. Tutte vivono, inconsapevoli, il loro distacco, e tornano simili al mito che ha generato il concetto di amore. Si fondono, infine, lentamente, in un amplesso cerebrale e liberatorio, forse sognato.

DIDONE - Pensieri. Questo sottofondo di angoscia che scandisce le mie ore, io lo conoscevo già. Piccola sindrome d'impotenza, elevata a soggetto di desiderio. Momento. Battuto d'intelletto. La tragedia delle parole ci attende, platea inesorabile, inesausta, silenzio mal riuscito, frastornato di noia.

CORO - L'aveva incontrato una sera, acceso di nostalgia. Perduti si saziarono a lungo dell'equivoco, anima, sensi, scoperte di antiche certezze. Vita, sana abitudine al vizio. Sogno, insano abuso di follia. Scoperta, lo prese. Sottilmente, nell'indecisione paurosa di quell'esistere abituato al vuoto.

DIDONE - Enea. Scrivere un nome dopo tanto tempo, passato a decifrare le ellissi abitudinarie dell'assenza. Enea, ti racconto il nostro incontro. Sottile ricciolo nero che si spaventa di tempie e di sguardi. Non ti vorrei. Così avido di sguardi e certezze smarrite. Guardo nel fondo dell'aria che ti precede. Sottile e intatta, l'avrei abituata all'amore. Invece già ti perdo, e ancora ti perdono, per avermi ingannata di verità e incertezze. Per avermi.

ENEAS - Didone. Ti racconto come ti incontrerei. In un paesaggio desolato di segni, navigando tra le rocce tanto simili all'ingrigire del mio cuore. Mi abbarbicò di nuovo, ma questa volta mi aspetta la palude. Il velluto non mi si addice. Preferisco l'annusare ferito del cerbiatto all'inganno del cervo inconsapevole. Saperti, è morire nel vento.

DIDONE - Ad Enea. Così indeciso nell'assenza, così pavido nell'esserci ancora. Ti ripenso se e quando ti conoscerò, quando mi sarò lasciata alle spalle ancora e mari innavigati. Ma ora quest'esperienza della solitudine, più feroce di un ricordo, è un persuaso condannarsi della mente all'esilio da sé e dalla vita.

ENEAS - A Didone. E a quale delle tue vite? Tu mi segni solitudini stantie e stanchezze trasognanti. Sei un punto interrogativo che non fa domande, mi abbandona all'esistere. Quando ti ho voluta? In un perfetto incastro di abbandoni e sorprese deluse non sono riuscito a perdonarmi.

DIDONE - Enea. Così perfetto. Così sorpreso. Sembrava tu venissi da lontananze sconosciute e mari asburgici, impossibili. Ti ho regalato al mio orgoglio ferito, e ora ti immolo alle mie ferite.

ENEAS - Mi sei indispensabile, Ifigenia da sempre sacrificata.

DIDONE - D'accordo, ti ho dimenticato nell'alba. Ma tu mi avevi portato a tradimento dove il sangue esige tregua e sospetto. Nel nome, l'abuso. Sull'altare non arriva il tuo occhio azzurro, che mai aveva toccato fango che non fosse stato trafitto, oltraggiato dal divino. Ti rassemblai all'alba, tanto il tuo mito mi pareva cristallino e insensibile alla ferocia. Tanto simile al crepuscolo, che ancora perseguita l'insorgere delle mie notti. Tu esigesti.

ENEAS (Duro) - Come roccia d'uomo incatenato alla traccia dell'anima, io guardo. E vederti è quasi inutile. Intanto marionette s'aggrumano per l'aria invocando paradossi. Cieli nubili dormono commossi. So che ti piace il mio non essere di Sicilia, mentre alle finestre si affaccia il tuo viso scabro. Mi hai drogato di occhiate scure. Non voglio avermi. Mi ricordi possessi faticosi e atavici. T'avesse un dio malvagio allevato solo per questo, per portarti davanti a un fanciullo preda della tenerezza, che si ciba di rane e flutti. Tu siedti, sovranamente immutata, e con la pelle avida aspetti che sia giorno, come d'accordo.

Notte. Un uomo e una donna sul letto. Stelle spente, rumore di mare.

LUI - (Piangendo). Giorno. Aspetterò che sia giorno. Anche se tu non mi ami più.

LEI - (Fredda, con la voce atona) Forse non ti ho mai amato.

LUI - Tra qualche anno capirai il valore di quello che stai lasciando.

LEI - Tra qualche anno, tra qualche istante. Che differenza c'è?

LUI - Non lasciarmi, ti prego.

LEI - Non sai lottare

LUI - Tu, proprio tu mi hai insegnato a piangere.

LEI - Ti ho regalato una fine. Tutto qua.

Didone ed Enea, distanti.

DIDONE - Cardinali. Un ingombro di cardinali scelti apposta per la cerimonia. Come non pensare che la passione mancata mi abbia portata a questo punto? Non pensare. Soprattutto non pensare. Quando l'amore che Enea mi aveva imposto mi ha abbandonata, allora, solo allora fu come se un sogno mi prendesse. Addormentarmi, ho solo saputo addormentarmi tra le braccia di Cadmo. Quanti anni. Anni ingombri di passioni, di sentimenti adescati e torturati infine, come si conviene all'amore deluso che non sa vendersi all'ipocrisia dell'uguale. E poi questi cardinali. Il cattolicesimo, l'eterna ipocrisia che ha saputo vendersi ai secoli.



ENEAS - Con quali speroni avrei potuto trattenermi? Ho sbagliato, lo so. L'eterna ipocrisia della solitudine mi trattiene ai secoli. Piangi. E io sono dio. E non so vendermi l'anima.

DIDONE - Quante anime ho goduto. Sagge, calde, irriflesse. Scardinate di sessi in disordine. Riordinare una sfatta orgia di sensi. Le mille bocche nascoste tra le pieghe della mia carne. Infine soffro. E questa sofferenza punisce il mio dolore, il mio esistere senza inganno.

ENEAS - (Masturbandosi) Ti ho ingannato. Ma cos'è, infine, l'inganno se non l'ingenua consapevolezza dell'egoismo. Soddisfarmi, possedermi e, il mio egoismo, possederlo. Il migliore dei miei amplessi. Come baciarmi, puro e senza colpe, alle origini di questo bianco dio che sa-



crifico ogni volta al tuo mare scuro e perverso.

LEI - Perverso. Ecco cosa sei. Un perverso. Sono sempre stata convinta che al fondo di ogni uomo ci sia un'omosessualità pronta a esplodere. Un sano disgusto per il nostro sesso, troppo bagnato per qualunque bocca. Io ti ho regalato la mia tante volte.

LUI - (Beffardo, potrebbe carezzare un enorme fallo?) Evidentemente ti piaceva.

LEI - Una vera donna sa che il suo piacere nasce dal tuo.

LUI - Una vera donna è solo una vera troia.

LEI - Ti diverte ferirmi, sono la tua bambola vergine da violare per l'eternità

LUI - Da spezzare...

LEI - Scopami adesso. Parleremo dopo. Ma forse è finito il tempo delle parole. Forse non c'è mai stato. (Amplesso).

DIDONE - Come non ci fosse mai stato. E come non ci fosse mai stato. Abiurati ho infine il tempo e le parole. E il confine madido e sottile che sta tra il sesso e l'amore.

ENEAS - Disse, guardandosi nello specchio. E subito si annoiò. Lo annoiò il sottile scorrere degli anni, che si rifletteva impercettibile in quello sguardo di mito. Se non avesse pensato a Didone... Eppure la memoria di lei lo perseguitava. In quello sguardo vecchio di secoli rivedeva l'abbandono. Eppure era nato. Sapeva benissimo di aver attraversato un ventre di donna. E poi donne fatte solo di ventre. Dopo lei, fradicia come un abbandono, abbarbicata agli amplessi era il primo albero nato dalla prima radice della prima terra. Non sognò più. Né vento né voce l'ascoltava.

CORO - I sogni. Sono rimpianti affidati all'alba. Li citeremo infine, come potessero darci il possesso del giorno. Ma non sono che falchi della notte, inganni consumati dalla pervicacia. Ostinazione, determinata ostinazione ad esistere. Enea e Didone, confinati senza ritorno, gesti di biasimo, racconti sporchi di favola. Senza progetti il loro amore ha ceduto all'ovvio, ha lacrimato sorrisi tristi. Dove l'hanno perduto?

ENEAS - Perso lo ero già sempre, perduto mai. Ti arrendi alla prima lacrima, come se il pianto potesse distoglierti dall'abbraccio disumano del vuoto. Ho riempito fazzoletti di parole e tradimenti. Ma nessun Jago sarebbe giunto nei secoli futuri a portarci vendetta. E poi tu non mi tradivi.

LEI - Non riesco a credere che tu mi abbia tradito.

LUI - Neppure io.

LEI - Cosa c'è in me di sbagliato? Cosa ti mancava?

LUI - Niente

LEI - Allora?

LUI - Allora...

DIDONE - (Prega china sul ricordo) Ora, china sull'albero della battaglia io prego dove fu omicidio dimostrato di stelle e poi non resta il sole.

Sole madido d'ombra. Nevrosi data dal buio incombente. Ti ho sacrificato senza innocenza

alla foresta d'ambra che non teme la luna. Io venni, e per venire odiavi, e per odiare tornai, lontana e stanca della poca luce. Ora, io mi confesso ora come fa ogni tramonto alla sua notte prima di rappresentarsi, vergine, all'alba. Alla struttura di un'alba costruita per il possesso.

Eppure anche tu hai avuto i miei pensieri disgregati e franti dinanzi all'assommarsi confuso dei piaceri voluttuosi e santi finché il giorno questo giorno li respinge adattandoli al luogo e all'ora.

L'ora di chi volle per non potere, di chi poteva piangere e si è avvinghiato all'uso suburbano dei capodanni e dei teatri.

Chi? Chi ansimò in quest'attimo di esilio? Chi condusse i suoi tepori bagnati al castigo? La notte è un segno indelebile rimasto nei ricordi dell'universo. Adesso aspettami, se ti chiamo aspettami, se ti chiedo aspettami, quando ti conduco, aspettami, nel sonno.

ENEAS - Adottarti, avrei potuto. Piangere nel sonno che spetta ai piccoli grandi eroi che hanno goduto la loro battaglia e soffrono l'eterna pace. Chiesa non è, dove fiori d'arancio giacciono già disposti in corona, e la sabbia sostituisce il sangue. Chiesa non è per matrimoni e battesimi incompiuti. Luogo, fonte, risveglio all'ombra di una casa.

DIDONE - La casa non mi accoglie. E la perdita origine divina mi lega sempre più al trono. Ma è su quella spiaggia che ho perso i sensi e affondato la virtù. E non posso adottare altro che il sonno. Che non mi spetta. A me, eroina grande per racconti di passione, solo le spine del presente. E il domani, già scritto, sorpresa per Cassandra ma non per me, che cieca sono da sempre eppure guardo nella notte infinita.

ENEAS - Finita notte, sorprendimi.

LEI - Quanti deliri sprecati nel sottopadano inconscio collettivo. Io non sono mai stata capace di dar forma ai tuoi misteri inconsci, desiderati, eppure quasi involgariti agli occhi della solitudine. Bambini ora nati e cresciuti insieme alla spirale finita dell'universo. Perché è finita? Forse con questo immaginare ora è davvero finita. Come quando sedeva sulla roccia bagnata, ad assopirmi. E il mio incontro con l'angelo fu certo quella volta. Scaturì già annegato.

LUI - Automa, avido, inghiottii l'alibi, e seppi. Che mai vi era stata certezza, e mai nulla, e mai quello che sempre fu atteso. E come fu, non fu mai dato capirlo, perché l'ignoto era vicino, e le cose già lontane, perse...

LEI - Non mi piace, questo nostro disperderci nel letterario. Avrei voglia di scarpe strette, desidero partoriti in fretta, discoteche e notti d'azzardo.

LUI - Vuoi dire che due intellettuali di sinistra possono uccidere l'amore?

LEI - Voglio dire che se l'amore è riuscito a uccidere la sinistra non vedo perché dobbiamo dargli man forte.

LUI - E quel corteo?

LEI - E quel bambino ucciso?

LUI - A Sarajevo, a Napoli, a Kighali. Sulla strada. Sulla notte. Sull'inferno. Sul whisky. Sull'attesa. E, porca puttana. Sono stufo di opere incompiute. Perché non andiamo a ballare?

LEI - Ma sì! In fondo in questa Italia piena di



falsi validi, tutti messi al posto sbagliato nel momento peggiore, è un errore preoccuparsi di qualcosa, di qualunque cosa.

DIDONE - Quante notti ho danzato, tra l'ortensia e il geranio. Sperando in un balcone qualunque, coi sentimenti stesi ad asciugare e il vizio assurdo del vento, a imperversare, sulla nulla solitudine. All'orizzonte mai nulla, se il nulla mi è concesso.

ENEAS - Ti ho concesso scampoli di sentimento. Ma non mi hai regalato una tregua. Io, d'accordo io. Tu, esaurita nel pronome, disfatta nella grammatica, assillata dalla logica, lasciarsi così, senza un'analisi.

DIDONE - Con le tue donne improbabili, ti avrei rivisto volentieri. Fra un sogno e l'altro, amico rintracciato a stento. Quanti anni passati a trangugiare amarezza mi hanno portato la verde bile, arida minestra d'ansia. Avrei preferito bere al tuo sangue, enzimi e Dna, provette umide, ricordi sterili... Amico

ENEAS - A un tratto mi ritrovo spero tra i secoli. Millovenocento... Balera rinata sulle ceneri del presente, passato che torna. Oppure cabaret. O discoteca da incendiare, sniffatissima troia. Gli orientali visitano ansimanti le pareti buie, scivolano verso il liscio, brancolano l'italiano. Aroma di parole in lontananza. Confonde, il suono. Devo stare zitto? Che speranze ho? Solo parole rubate a una delle tante coppie che assiderano quest'universo. Il gelo del non amore avvanpa, assicura un oste dal sorriso antico e chiaro. Sei tu, Didone. Smentiscimi se puoi.

LUI - Oggi compito in classe.

LEI - Oggi la classe non ha più un suo compito preciso. Vorrei che tornasse il maccartismo, se non altro per inventare di nuovo degli slogan originali.

LUI - Quella preside non riuscirà più a scardinare le mie teorie. Le oppongo una non resistenza di tipo indù.

LEI - La resistenza potrebbe tornare, se tutti non ci annoiassimo così tanto. A letto.

LUI - Trovo il tempo degli accadimenti sommamente noioso. È il tempo dell'attesa quello a cui aspiro. Riusciremo mai ad avere degli argomenti in comune?

LEI - La comune non è più di moda. E poi io ti amo...

DIDONE - L'ancora l'hai salvata, e io ci sono ancora. Svegliami ora, e nell'invaghiarmi sarò tuo possesso. Tutte le mie terre chiamano sangue e vessilli, stendardi senza tregua. Le armi poi. Senza fragore adesso, intenerite dal nitore dei corpi nudi, raffreddano il pomeriggio e aspettano la notte calda d'Italia. Italia per me non è che nome ostile, tragedia precipitata senza presagio, grido di corvo amico che mi mette in guardia. Ma di quella nostra fine, ero stanca già prima di aver paura. E senza paura non si uccide.

ENEAS - Hanno nomi gaudenti, le donne senza santi sul calendario. La vita le raccoglie, basite di noia imperfetta, regalando all'avvenire. Mai presente esisterà per loro, farfalle convinte dalla luce a subentrare a un passato buio. Oscuro. Scomodo come una panca vuota, un sorriso chiuso, un ramo.

LEI - Potrei ucciderti. Basterebbe un niente, una piccola distrazione dell'indice poco teso sul volante. E tutto sarebbe finito.

LUI - Non fare così, ti chiamo domani.

LEI - Domani sarai con tua moglie.

LUI - E allora?

LEI - Allora è troppo facile. Stare con chi si ama, troppo banale, semplice, nemmeno creativo. È di tua moglie il vero potere. Tu non l'ami, eppure resti con lei. Trattenere chi non ti ama. Fantastico, ci si deve sentire onnipotenti. LUI - Guarda che non è così.

LEI - Invece io vedo già la scena. Lei che sorride (un sorriso breve non aristocratico ma ricco) mentre ti chiede che cos'hai. E tu ti chiedi se ti annoia di più il paesaggio, o i suoi sorrisi felici, così uguali a sempre. E sorridi anche tu, mentre dici che no, che non c'è niente che non vada. Niente che non vada con lei o senza di lei. È il mondo che va, semplicemente. E vi ha dimenticati. E che l'altra c'è, sì, ma non è più vita di cui preoccuparsi. Altra vita. E che niente tra voi è cambiato né sarebbe cambiato mai. Lo sai. Ma che adesso vuoi viverla, quella storia. E di colpo lei sentirà che in quel ma, in quella sillaba dimenticata tra le vocali, c'è quella parte di te che non ha mai conosciuto e che non conoscerai mai. Ma non importa. Perché il mondo andrà, così, semplicemente. E nessuno rimpiangerà mai... Soprattutto le boutique del centro.

CORO - Perché mai Enea e Didone si incontrano? Io so, con sapienza millenaria che forse è breve follia, che gli amanti si incontrano dove non potevano incontrarsi, dove gli scenari possibili sarebbero stati mille ed erano uno. Stantio, sterile, banale. Ma la follia esaspera il dettaglio. Una punta indiscreta di sandalo rosso. Un rosso affollarsi di capelli e sete nel gelo colorato di una discoteca.

ENEAS - Cosa accadde poi?

CORO - Turista dei sentimenti, Enea preferì visitare le emozioni di lei a caso, senza seguire la guida cittadina così ben fornita dalla ben amministrata amministrazione. Affondò così nei vicoli ciechi del ricordo, dove le pietre si confondono con l'erba e invecchiano, inguaribilmente, nell'ansia di cedere ai tanti passi. Enea si ritrovò per piazze aperte, spazi ampissimi di cielo futuro si riflettevano nelle vetrine di negozi bui, ancora tutti da inaugurare. Quale connotazione avrebbe assunto quella piazza? In che scenario si sarebbe ritrovato a immaginarla? Didone, cosa avrebbe ricordato di lei quando anche l'ultima, esclusiva boutique avrebbe messo i saldi? Ma avrebbe potuto visitarla - gli rimproverò allora Didone - quella città straniera che tanto le assomigliava. E il sentimento, quello di lei che gli sfuggiva, penetrarlo con quei cannocchiali panoramici che riescono ad affondare nelle banalità del paesaggio.

DIDONE - Cosa accadde poi?

CORO - Il paesaggio che Enea continuava a disegnare era gagliante, ipotetico, futuro eppure già trascorso. Come possono trascorrere le ore che abbiamo già vissuto? Continuava a chiedersi Didone, un'ipotesi di donna più che un pensiero. Ma erano i pensieri che la soffocavano, mentre il popolo beveva dal loro sangue abitudini diventate ormai ricordi. Quella città era un Dracula soffocante, ambiguo. Si offriva al suo re e alla sua regina con meravigliosi



mantelli scuri, pronti ad avvolgerti per più di un attimo, a darti l'eternità. E non era forse questa che lui le offriva, dissipata nei gesti proibiti, nelle casualità ricercate con l'accanimento dei deboli, nel disegno composito che sapeva creare? Come in un puzzle disperato, lui continuò a cambiare i pezzi che gli restavano, freneticamente, disperatamente. Lì cominciò a perdere. L'immagine non gli restituiva che membra disfatte e volti inutili. Perdeva...
DIDONE - Non ti ho cercato. Sempre. Mi illudevo di averti già.

ENEAS - Nei secoli dei secoli sepolto, fallito, incontrato, e poi risorto.

DIDONE - A te, uomo di troppe terre che hai quel che non hai donato. Ti voglio regalare una terra dolorosa, consumata come un postribolo, violentata e uccisa senza guanti. E questo mio patetico tentativo di appartenere a qualcosa, sia pure una città vuota di anime, mi deprime.
ENEAS - Depressione, è un termine che la storia non ha ancora inventato. E il mio mito non se lo può permettere.

CORO - Così Enea si masturbò tre volte, e il desiderio venne all'onda grande del peccato che gli dei avevano commissionato. All'uomo e alla donna, perché sapessero che mai vi sarebbe stato incontro, solo distanze d'amore.

Didone incontra la donna.

DIDONE - Finalmente incontro la donna. Ti ho vista raccontare. Ti ho vista inseguire. Ti ho vista incollare strani segni sulle pareti immobili della tua vita...

DONNA - Le tue vesti nere mi perseguitavano. Eppure adesso vedo il rifugio.

CORO - Così si unirono finalmente. Per nove mesi giacquero aggrappate nel fondo delle rispettive anime. E nacque l'idolo, l'eterno. E quando la sua breve testa poggiò sui grembi

L'AUTRICE



ROSSELLA MINOTTI, giornalista de *Il Giorno*, è nata a Pescara. Vive e lavora a Milano. Laureata in Lettere Moderne, ha frequentato l'Istituto per la Formazione al Giornalismo di Milano. Ha avvicinato il teatro durante gli studi universitari, dando vita a Urbino a un gruppo di ricerca e sperimentazione. Ha lavorato presso il gruppo Rizzoli, e ha collaborato con il *Corriere della Sera*, *Il Giornale*, *La Gazzetta di Parma*, *La Nazione*, *Week End Viaggi*. Nel '95 le è stato assegnato dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro il Premio alla Giovane Critica. □

uniti, allora apersero gli occhi. E negli occhi che cercavano gli occhi, asciutti di pianto, transitarono i secoli. E quella luce creò (mondi), e ancora (ancora) mondi, sprechi di filosofia, brani d'intelletto, errori di pianto e sapori d'infinito. Così scoprivano la maternità.

DIDONE - Ti vedo, bambino mio, mentre nel sonno torni alla morte che ti ha generato, liquefatto sopruso d'organi. Il tuo viso si spande sul cuscino, sciolto di dolcezza. E l'amo, con la tenerezza confusa che non sa ricordo e sorpresa, memoria senza lacrime, sorriso che il dolore trafigge. Eppure ti ho voluto, quando ancora ignaro del sorriso e del dolore esitavi, tra grembo e luce. O forse già sapevi, che l'estasi ti avrebbe generato, cono d'ombre irrisolte, mistero... Ora dormi, tu solo bambino fra gli uomini. Tu solo generato dalla sostanza stessa della creazione. E io riesco a credere nel tuo pigiama, ripiegato sul sogno. Che cosa sognerò io, privata della tua dolcezza? Assilli, e nubi

fonde, e peccati, commessi per te che non sai. Bambino d'orgoglio e tesori. Amore fondo che vorrei non crescesse, per fermare il mio tempo. Le madri sono nate per sconfiggere la morte. E la loro preghiera può fermarsi, adesso, sul tuo sorriso.

CORO - Enea e l'uomo, finalmente seppero cosa è la solitudine.

FINE

PS. - Il mio maestro è candidato alla scomparsa. Il mio maestro è morto. Mentre elaboro il lutto, non un'immagine a sfasciarmi i sensi, il corpo incorrotto. E i versi, viaggiano, sereni.

Le immagini che illustrano il testo di Rosella Minotti sono tratte dal volume di A.R. Hope Moncrieff «Guida illustrata alla mitologia classica» (L'Airone Editrice, Roma 1992).

TE

TEATRO
IN EUROPA

Rivista quadrimestrale
Direttore Giorgio Strehler



Numero 14
Speciale *L'Educazione teatrale*

Questo numero e gli arretrati possono essere richiesti al Piccolo Teatro, via Rovello 2 Milano



Per una cultura teatrale europea



FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Catalogo delle cose che non si possono più assolutamente vedere in scena: tutti i mimi, compreso Marcel Marceau! Tutte le parabole politiche o esistenziali che si svolgono nel Nulla e nel Beige! Galilei e Giovanni! Querelle de Brecht!».

Alberto Arbasino, Fratelli d'Italia

Oh cugino Arbasino! Dear Brother "Brooks Brothers" Botton Down Alberto! Tu sì che li conosci bene i nostri Fratelli d'Italia teatrale - sei uno dei pochi (uno o due) a capir di teatro! Il resto è recensione.

«Oggi la stupidità si vede di più; oggi si interroga la stupidità in pubblico ed essa concede interviste. Oggi la stupidità pensa!».

Jean Cocteau

Ballo delle Debuttanti, ovvero: non c'è 2 senza 3. Sul piccolo schermo (non proveniente dalla Scuola del Piccolo) ecco Guzzanti III, la Minore. Con typical PDS understatement, Caterina la Bimbo dichiara di preferire allo show biz i concorsi ippici. A questo punto, solo un grossier ne approfitterebbe per consigliarle di darsi all'ippica, appunto. Noi ci si augura, invece, che riesca a trascinare a Piazza di Siena Rokko e la Sorella.

«Ma il cuore che bestie te l'hanno mangiato, oggi, le tarme?».

Alberto Arbasino, Fratelli d'Italia

The Actor of the Year: proclamato qui Attore dell'Anno... ma prima spiego la motivazione.

L'azione si svolge a Torino a una cena, dopo un prestigioso spettacolo e alla presenza del prestigioso autore, accompagnato dalla moglie, un'autentica Lady; si parla della successione (anzi, della Guerra di successione) alla direzione di uno Stabile; l'Elettore del nostro Attore dell'Anno (contro più sponsorizzate candidature, più di una di disturbo) è anche l'Anfitrione. Presagio di maretta è l'osservazione dell'Attore sulla scena della cena: «Dov'è lo sposo?». Poi, scoppia la discussione, virata nel bel seppia di un alterco: è il tema a meritare al Nostro il titolo di Actor of the Year. Si litiga, infatti, sulle italiche Dinastie e all'Elettore vien rimproverata propensione per gli Alpigiani a cui il Nostro Grande, partenopeo per scelta e non per nascita, contrappone i Borbone. Bravò! Non dirigerà quello Stabile, ma conferma così la sua variegata genialità. Eppoi dicono che i teatranti parlano solo di «piazze, pizze e camerini!»

Ballo delle debuttanti (II): Chiara Muti è al suo primo film da protagonista. Lasciò a suo tempo la Scuola di Strehler, grande amico di papà. Viene in mente l'osservazione montanelliana

su Mussolini e il giornalismo: visto che carriera si può fare ad abbandonarlo al momento giusto?

«Ho bu donne, ho zoga, son corso al chiasso; ho urlà, ho sprezzò, e delle mie passion non son sta schiavo, ma le m'è dà spasso».

Giacomo Girolamo Casanova di Seingalt

Barbara "Four B" Kemper (la prima B è l'iniziale del suo nome, le altre 3 stanno per Brava, Bionda & Bella) è una delle migliori scenografe teatrali emergenti. A Bolzano, in un simpatico spazio che si chiama Carambolase e sta in via Argentieri (viandante che passi da Bozen...), ha firmato le scene di un'importante novità.

«Suggerimenti per il prossimo festival:

- Arlecchino e l'Anima Buona di Sezuan: insieme, in un minidramma sulla mafia di Chicago risolto in music-hall.

- Come le Foglie... come un dramma cosmico... si svolge in un Nulla interamente beige. Sempre molto fine; non si può sbagliare. Ogni tanto, cade una foglia: beige».

Alberto Arbasino, Fratelli d'Italia

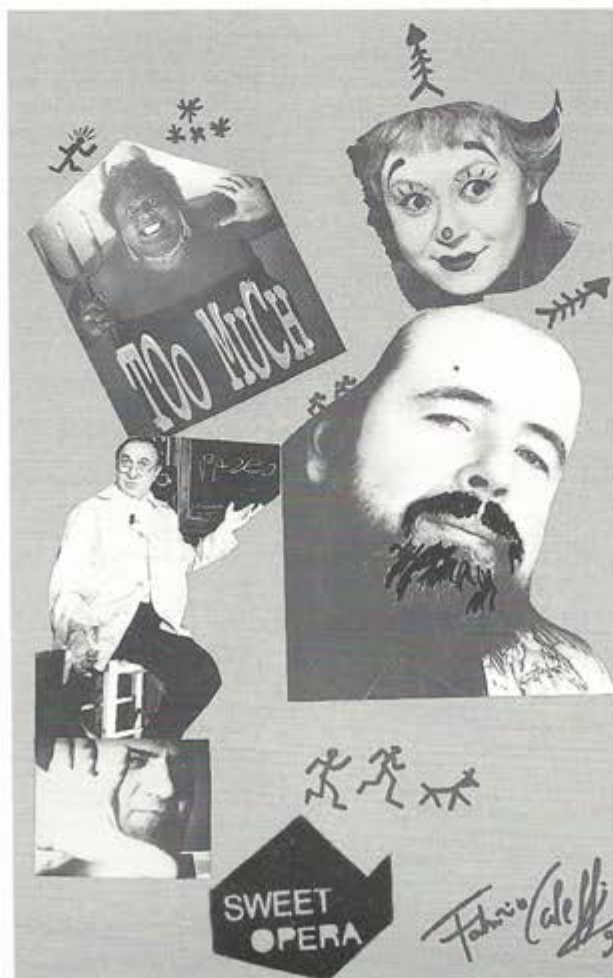
Questo come monito per gli imminenti festival estivi.

Ballo delle Debuttanti (III): la più affascinante compagna di corso di Chiara Muti ha recitato a New York in un festival italiano piuttosto... controverso in un testo di Quintavalle; dalla mela è tornata più Eva che mai.

Trendy Sarajevo: Jolanda Cappi recita un monologo dall'assedio, mentre nelle sale cinematografiche debutta il film *Il carniere* scritto dal corrispondente di guerra Gigi Riva (non è il calciatore), che, al party del console di Bosnia ed Erzegovina Muhammed Kresevljakovic, ne parla con Kyara van Ellinkhuizen, in procinto di battere il primo ciak della sua opera prima cinematografica *Chi ha fatto le scarpe all'Europa*, patrocinata dalle Nazioni Unite.

Baudo, l'Uomo che Inventò La Televisione: Milano, Teatro Smeraldo. Un tempo, l'aristocrazia usava rappresentare, semel in anno, uno spettacolo filodrammatico di beneficenza. Ma, ovviamente, Pippo Pippo non lo sa. Unico tocco di nobiltà, al foyer e nel parterre de roi Fininvest, oltre al titolato titolare di queste note, è dato dalla presenza del conte Missoni; poi, il sipario s'alza su una farsa piuttosto ignobile. Si tira avanti tra battute sull'ignoranza del latino, il prodigarsi del comprimario Lello Arena, versione poverocristo nell'arena dei leoni, lo sgolarsi di Gigliola Cinquetti, che ci mette due atti a mostrare gambe similMarlene e le prediche del protagonista; si pensava che, con l'Uomo delle Stelle del conterraneo Tornatore si fosse toccato il fondo, ma il doppiofondo della valigia dei doppisensi ci riservava ancora questa sorpresa. Rincasando, la trans T* attacca bottone e completa la "recensione" della serata proclamando amore per il teatro, di cui mostra maggior competenza di quella esibita sulle tavole dello Smeraldo. T* si fa promettere commedie da leggere, per rendere più femminile la voce. Voilà.

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «...e le stelle stanno a guardare».





LA SOCIETÀ TEATRALE

NOTIZIARIO

a cura di Anna Ceravolo

VENETO TEATRO

BOSETTI: LE TAPPE DEL NOSTRO RISVEGLIO

Giulio Bosetti, direttore del Teatro Stabile del Veneto, è intervenuto alla seconda Convention del Forum La risorsa spettacolo tenutasi a Padova con una relazione che ha richiamato momenti significativi e recenti della vita teatrale nella Regione Veneto. Ne pubblichiamo uno stralcio.

Il Teatro Stabile del Veneto si avvia a svolgere il quinto anno di attività dopo la sua fondazione: come direttore sento l'esigenza di consolidare l'attività artistica svolta finora, di continuare un'attività culturale che valorizzi al meglio le potenzialità della nostra regione e delle nostre città, che dovrebbero essere unite in un unico proposito, città che nel campo del teatro hanno una tradizione unica al mondo. Occorre agire partendo proprio da questa consapevolezza.

In questi anni mi sono mosso nel convincimento che il primo impegno fosse quello di riannodare i fili con la tradizione: il nome di Goldoni era insomma una condizione di partenza addirittura necessaria. Gli allestimenti goldoniani che sono stati da noi prodotti in questi anni hanno dimostrato la possibilità di riscoprire un autore veneziano, italiano ed europeo con gli occhi del presente, traendo dalle avventure dei suoi personaggi significati utili alla vita dei nostri giorni.

A Padova le celebrazioni per i cinquecento anni dalla nascita di Angelo Beolco detto Ruzante, sono servite per congiungere, nel nome del magnifico autore padovano, un'importante tradizione di studi, che si sono sviluppati nell'ultimo cinquantennio grazie al contributo dell'Università di Padova, con la ricerca che da allora si è compiuta sul palcoscenico. E qui bisogna ricordare Gianfranco De Bosio, che per primo capì il valore dell'autore padovano. Non posso dimenticare anche l'amico Ludovico Zorzi che ci è venuto a mancare troppo presto e che non ha più rivisto dopo l'incontro avvenuto in occasione del mio debutto d'attore presso l'allora teatro dell'Università di Padova per l'edizione della *Moscheta* di Ruzante del 1950. A questo punto, noi che amiamo spronare i politici, dobbiamo una volta tanto ringraziarli. Senza l'intervento dei rappresentanti della Regione del Veneto nel 1993, per il Bicentenario goldoniano, senza la comprensione e l'appoggio del Presidente Galan per le celebrazioni di Ruzante, questi grandi avvenimenti non sarebbero potuti nascere.



Riguardo alla nostra attività passata mi piace ricordare il felice esito della novità italiana di Furio Bordon *Le ultime lune*, un grande successo determinato anche dalla partecipazione di un attore straordinario come Mastroianni; e mi piace ricordare ancora l'intervento di un grande regista qual è Jacques Lassalle per la nostra edizione de *Il Malato immaginario* di Molière.

Ma devo dirvi soprattutto contento perché le nostre produzioni hanno contribuito a rivelare molti validi collaboratori sul piano artistico e organizzativo: un giovane regista, Giuseppe Emiliani, che già si era espresso autonomamente a Venezia ma che con noi ha potuto essere apprezzato sul piano nazionale, e poi un gruppo di bravi attori della nostra regione, e ancora la rivelazione del talento di un giovane, Sergio Romano, che con noi ha fatto i primi passi ed ora è considerato tra i primissimi nel panorama teatrale italiano. Anno dopo anno possiamo dire di avere individuato una compagine in grado di sostenere il confronto con le nuove esigenze del teatro. Questo è stato il nostro lavoro e in questo senso pensiamo di muoverci per il futuro.

Nei prossimi anni contiamo di arricchire le nostre iniziative culturali, ini-

ziative che finora si sono basate sull'intento di illustri docenti per gli incontri col pubblico in occasione degli spettacoli presentati al Teatro Verdi di Padova e al Teatro Goldoni di Venezia... Infine vogliamo considerare al nostro attivo l'impegno a mettere in moto una seria scuola per attori che serva a valorizzare nuovi talenti, una scuola che sia gratuita e, se ci verranno dati i mezzi, che attribuisca addirittura borse di studio ai più meritevoli...

Le prospettive di lavoro dunque sono molte, nonostante le difficoltà economiche, ma a questo proposito occorre aggiungere che anche sul piano del bilancio finanziario e del rapporto con gli utenti, il Teatro Stabile ha raggiunto risultati positivi. Risultati nel segno dei quali vogliamo proseguire.

Tutto il lavoro passato, tutte le prospettive, i progetti futuri legati al nostro entusiasmo e ai nostri buoni propositi, sono solo in parte nelle nostre mani. Come Molière, che si inchinava davanti a Luigi XIV per avere la possibilità di rappresentare i suoi capolavori, noi ci inchiniamo a coloro che in questo momento

hanno in mano il potere di rendere concreti i nostri intendimenti. O meglio li guardiamo negli occhi e contiamo di avere una risposta che ci dia fiducia, una fiducia che, attraverso la cultura, attraverso la poesia, ci metta nella possibilità di migliorare la nostra esistenza.

DIRETTIVO BIENNALE - Nominati i nuovi componenti del Direttivo della Biennale di Venezia. Sono Walter Le Mali, Giorgio Van Straten, Lino Micciché, G. Romanelli, G.M. Pilo, A. Giannuzzi Miraglia, L. Barbiani, F. Gentile, L. Iorio, G. Meo Zilio, A. Donaggio, A. Zennaro, R. Da Mosto, C. Perna, F. Dal Co.

APPUNTAMENTI RICORDI - Presso la Sala Ricordi in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, per la rassegna Lieti Calici Aperitivi Musicali organizzati da Ricordi Media Stores e Conte Bernardi Spumante, si è tenuto un concerto del Quartetto Italiano di Flauti "Les Flutes Joyeuses".

INCONTRO DI CULTURE DIVERSE NEL CARTELLONE DEL KISMET

La lingua del viaggiatore atto terzo. Il fantasma della libertà. Si è aperta con questa insegna la stagione '96-'97 del Teatro Kismet O.per A. di Bari. La suggestione per questa traccia di lavoro deriva proprio dal film di Buñuel e *Il fantasma della libertà* vuole alludere alle molte facce della guerra, alla pace confezionata ad uso occidentale, allo sguardo reciproco delle diverse culture, alla maniera di guardare l'altro, il diverso culturale, senza etnocentrismi e con la disposizione a cogliere nei disequilibri, nella pluralità dei linguaggi un'opportunità di confronto di cui fruire e da offrire al pubblico.

I temi della diversità e del confronto sono presenti a partire dal convegno *L'attore sociale. Giornate di studio su creatività e handicap*, con cui il Kismet ha aperto il lavoro, condotto da sei anni con attori portatori di handicap, ad un confronto con esperienze analoghe gestite da compagnie teatrali di altri paesi europei come Amici Dance Company (Londra), Cova del Aire/Crei Sans (Barcellona), Lindegardsskolen (Herning - Danimarca), Oiseau Mouche (Roubaix - Francia). Gli spettacoli *Orfeo e Euridice*, ultimo lavoro della compagnia e *I segni dell'anima* primo successo allestito nel '90, hanno rispettivamente inaugurato e concluso i lavori del convegno.

Ancora di respiro internazionale è stato l'appuntamento, in novembre, con gli spettacoli della compagnia Teatro de Los Andes (Yatala - Bolivia) *Ubu in Bolivia* e *Solo gli ingenui muoiono d'amore*. Fra le produzioni Kismet sono presenti in cartellone *Le avventure di Pinocchio*, *Peter Pan* e il nuovo spettacolo, prodotto con Ravenna Teatro e Tam-Teatro-musica, *All'inferno*. Fra le ospitalità consuete ci sono la Societas Raffaello Sanzio con *Buchettino*, Koreja con *Desa-L'asino che vola*, Teatro delle Briciole con *Il canto dei Canti*, Teatro Valdoca con *Nei leoni e nei lupi*. Il rumore sottile della danza è lo spazio destinato alla danza per Giorgio Rossi/Sosta Palmizi con *Pasatua e Fiordalisi* e la Compagnia Monica Francia con *Fragole e sangue* mentre *Notturno femminile* è quello riservato alla lettura di autrici come Mariangela Guartieri e Francesca Mazza. Giovanna Verna

QUANDO I GIOVANI SCOPRONO IL TEATRO

Il teatro come mezzo per scoprirsi, crescere e guardare al mondo con occhi diversi: ciò è ancora valido, specie per i giovani. Lo hanno dimostrato i quindici ragazzi che hanno concluso il primo anno del corso di formazione per esperti in dizione e recitazione, organizzato, con il contributo della Regione Calabria, dall'associazione "Il Carro di Tespi" di Reggio Calabria presieduta da Giuseppe Barbera.

Giovani che hanno vissuto un'esperienza esaltante, unica; le loro emozioni sono rimaste impresse su carta, a testimonianza di ciò che il teatro può e deve essere per le nuove generazioni.

«Sapevo che il teatro era un mondo affascinante, ma non lo credevo così magnetico» (Livia Guarniera); «durante il corso mi sono sentita vera e ho capito che il teatro ti rende libero» (Franceschina Crisafi); «ogni personaggio da me scelto mi ha aiutato a conoscere me stessa, cioè ad aprire ad una ad una le porte della conoscenza» (Emanuela Barbaro); «l'ascolto è la cosa più importante nel teatro: ascoltare i maestri, i compagni di lavoro e soprattutto te stessa. Il teatro è in crisi proprio perché gli uomini non sanno più ascoltare» (Felicia Maria Russo); «questo corso mi ha aperto nuovi orizzonti: da ogni maestro mi sentivo trascinato in un mondo di favola nel quale vestivo i panni della protagonista» (Antonella Giordano); «frequentando questo corso la mia vita si è arricchita, anzi soltanto qui ho cominciato a vivere davvero» (Romana Santoro); «sto scoprendo piano piano il mio carattere, conosco un po' di più ciò che voglio, le mie aspettative, i miei limiti» (Pietro Paolo Molina); «sul palcoscenico diventavo un'altra persona, spariva la mia timidezza e riuscivo a fare qualunque cosa perché mi sentivo libero» (Francesco Sgrò); «quando sono salito sul palcoscenico, non so, è successo qualcosa che non riuscivo a spiegarmi, quello era il mio momento magico» (Massimiliano Curcio); «è stato un viaggio in un mondo misterioso, a me oscuro, pieno di meraviglie e soprattutto dove non ci sono limiti» (Silvio Surace); «abbiamo creato un vero gruppo, all'interno del quale mi sento una pedina, una parte che non è più dubbiosa, ma serena» (Elisa Mallamace); «con gli altri ragazzi ho instaurato un rapporto stupendo, quando recitiamo riusciamo a "sentirci" come si usa in teatro e a dare il meglio di noi stessi» (Massimo Cacciola); «un nostro punto fermo e di riferimento è rappresentato dal sentirsi dei privilegiati perché capaci di "metabolizzare" in positivo il dolore e la sofferenza» (Ilenia Meduri); «ora tutti noi abbiamo voglia di continuare e la speranza è di riuscire a "recitare per vivere"» (Ferruccio Ferrante). Paola Abenavoli

LE CINQUE GIORNATE AL NUOVO PICCOLO

In attesa dell'inaugurazione ufficiale del nuovo Piccolo Teatro di Milano, che tanto piccolo non è vista la capienza superiore ai 900 posti e la profusione di spazi marmorei del foyer, e nemmeno nuovo per la verità, quando questo attributo si applichi alla struttura - tradizionale - della sala, in attesa, appunto, dell'inaugurazione con l'*Arlecchino*, spettacolo storico - ancora nulla di nuovo - il Comune di Milano, settore cultura e spettacolo, ha offerto - ingresso libero - 1848. *L'insurrezione di Milano. Cinque giornate di lotta per la libertà*, andato in scena proprio negli stessi giorni di marzo in cui il popolo milanese si rivoltò contro gli Asburgo.

Sarà dipeso dalla curiosità di vedere il nuovo teatro, o dal vantaggio emotivo per le gesta audaci dei milanesi, ma gli organizzatori si sono trovati costretti a rimandare indietro una gran quantità di spettatori. È meno probabile che il pubblico sia accorso per le qualità intrinseche dello spettacolo.

La realizzazione ha ripreso connotati del melodramma, non solo perché alcuni brani d'opera costituivano la colonna musicale e un sonoro faceva da puro, e talvolta fastidioso, sottofondo per molta parte dello spettacolo, ma anche per il gran numero di figuranti in palcoscenico con la neutralità recitativa tipica delle comparse nelle opere liriche, mentre le luci disperdevano spesso ambienti vasti, scarsamente definiti. Costumi e scenografia si dividevano tra fedeltà storica dei primi e un compromesso di naturalismo e stilizzazione della seconda, che inoltre lasciava intravedere, priva di quinte a schermare completamente, la struttura del teatro, e dietro ai fondali si indovinavano i tiranti. La drammaturgia è stata accattivante nel mettere in bocca agli eroi risorgimentali il dialetto, o almeno la cadenza milanese e nel regalare frasi come: «Milano è dei milanesi, e di chi combatte e muore» (soltanto, per la città) che ha scatenato un applauso che è stato quasi un'ovazione, mentre un brivido ha percorso la schiena di chi crede il teatro luogo di cultura e di apertura, non uno stadio con le sue tifoserie schierate, senza per questo calpestore la memoria storica. Anna Ceravolo

LA MOLTIPLICAZIONE DEL DAMS - Il corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo non è più solo prerogativa dell'Università di Bologna. Dopo l'Università della Calabria, anche quelle di Torino e Roma-Tre hanno aperto tale corso e altre potrebbero aggiungersi.

FESTA AL VALLE - Il Teatro Valle di Roma ha compiuto 270 anni. Per l'occasione Luigi Squarzina ha curato una serata spettacolo condotta da Roberto Herlitzka con la partecipazione di Mario Scaccia, Lina Sastri, Lino Banfi e Franca Valeri.

TEATRO SCUOLA PIEMONTE - In conformità al protocollo d'intesa sottoscritto dalla presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento Spettacolo, dal ministero della Pubblica Istruzione e dall'EtI, che prevede "la formazione di operatori della scuola e del teatro", il ministero della Pubblica Istruzione, l'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte e i Provveditorati agli Studi di Alessandria, Asti, Biella, Cuneo, Novara, Torino, Verbania, Vercelli, hanno dato vita a "TE.S.PI. - Teatro Scuola Piemonte" per la formazione di insegnanti che diventeranno portatori della cultura teatrale nelle scuole medie superiori e inferiori. Il progetto sviluppato su due anni, vede la partecipazione di duecentoquaranta insegnanti.

RI-USCITA DI EMERGENZA - Sono passati sedici anni dalla rappresentazione di *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli, premio Ivi 1980. Dopo essere stato tradotto e recitato a Vienna, Zurigo, Parigi, Londra e Berlino, è tornato al Teatro La Comunità di Roma con la regia di Domenico Maria Corrado e l'interpretazione di Massimo Andrei e Giancarlo Cosentino.

INTRECCI TRIESTINI - Il Teatro Stabile La Contrada, il Teatro Miela e la Fondazione CR Trieste hanno realizzato congiuntamente la rassegna "Teatralmente Intrecci". Ha aperto la manifestazione *Il fuoco del radio. Dialoghi con Maria Curie* di Simona Cerrato e Luisa Crismani anche regista, quindi Marco Paolini in *Carta prima del Milion. Appunti in lingua foresta*, Anna Nogara in *Il racconto de l'incendio di via Keplero, Perfettissime sorelle* della compagnia Casa degli Alfieri e *Righibè* di Gabriella Bordin e Rosanna Rabezzana.

INTRAMONTABILE PINOCCHIO - È tornato, questa volta sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, *Pinocchio*, adattamento e regia di Stefano De Luca, musiche di Marco Mojana.

LA SCUOLA SI AGGIORNA - Fontanateatro e Diesse hanno proposto un corso di aggiornamento autorizzato dal Provveditorato agli Studi di Milano e strutturato come laboratorio: un percorso dalla lettura del testo alla sua messinscena. Gli incontri sono stati condotti da Roberto Pavanello e Anna Maria Ponzellini.

LE RAGIONI DELL'AMAZZONE FRA MITOLOGIA E MEDICINA

Il corpo: cardine di vita e morte, misura del dolore e del piacere. Il teatro, possibilità del doppio: biologia e cultura, maschile e femminile, amore e mutazione. Sono premesse a un progetto che affonda lo sguardo nella scienza (ma nelle sue ombre) con un convegno medico sul cancro al seno; e affronta il pensiero scomodo di ciò che tentiamo di allontanare (le ferite e le imperfezioni) con una conferenza in cui della mastectomia si richiama l'aspetto psicologico. Un progetto che sceglie il teatro per porre domande, con un evento corale e un incontro di studiose e attrici; e infine chiama le donne in assemblea per fare il punto su questioni politiche. In due parole: Progetto Amazzonia, da un'idea di Anna Barbera e Lina Prosa. Il convegno si è svolto al Teatro Biondo di Palermo: le "ragioni" dell'Amazzone non hanno, come ci si potrebbe aspettare, carattere di rivendicazione. Sono poste da Laura Mariani, curatrice dell'incontro, come ragioni dell'immaginario, sono il camminare su un confine, il coraggio di romperla, la ragione, di scoprirne l'incognita. Tre nudi di donna. Attrici che fanno del tema del dolore «un possibile accesso ad altre dimensioni». Quella di Lenzi è proprio una rivisitazione di Kleist. Pentestilea, amazzone dannata, svela la propria femminilità sotto l'abito maschile (Sandra Soncini con la regia di Federica Maestri, un frammento).

Il resto, le divagazioni, sono tra i geroglifici dei certificati medici di Ermanna Montanari, tra le sue viscere operate, nella censura di ragazzino ammutolito da una famiglia patriarcale. O tra i pezzetti della grammatica fisica di Claudia Contin, attrice al servizio del proprio corpo condotto a Egon Schiele da un congenito rachitismo.

Le Amazzoni: donne crudelissime? Selvagge? Guerriere senza città, rappresentano una minaccia costante per il mondo civilizzato. Infrangono l'ordine maschile nel loro essere figure autonome e misteriose. A rintracciarne i profili Francesca Mariani, Anna Beltrametti e Laura Angelini. Dalle antiche raffigurazioni pittoriche, un intreccio circolare di donne e cavalli, il tema di un caos primordiale. Poi il senso della mutilazione come fonte di energia. Un'energia che rompe gli argini, che spinge alla dimensione del delirio, che porta l'atto del baciare allo sbranare. Fino a che, con Renata Molinari, non si varca il pensiero dell'«amore come sradicamento di sé». Molinari è drammaturga di *L'assalto al cielo*, l'evento teatrale tratto da Pentestilea di Kleist, che è andato in scena con la regia di Thierry Salmon dopo un lungo laboratorio svolto a fasi alterne con un gruppo di ragazzi e uno di ragazze (alcuni sono attori e attrici della compagnia di Salmon, gli altri sono palermitani talvolta nuovi alla scena). Il mito evoca l'idea di una tribù, di un coro. Una sorta di anonimato che proprio nel solco di un'identità fluttuante pone il carattere dell'evento. Si entra in un luogo in allestimento. Uomini in tuta da lavoro tracciano, nel silenzio di sguardi complici, l'idea di una presenza in arrivo. Qualcosa che manca? Qualcosa che accadrà. Accadrà, tra racconti esagerati di donne alte dieci metri, tra cadute e arrampicamenti, tra lo sfuggirsi e il rincorrersi degli amanti, una storia dove la rinuncia, la menzogna, la morte, si confondono con l'amore. Siamo a Palermo, siamo nel campo di battaglia presso Traia, siamo nei capannoni alla Zisa. Cristina Ventrucci



CANTIERE TEATRALE SOTTO LE DUE TORRI

Apochi passi dalle Due Torri, al civico 96 di Strada Maggiore, ha da poco aperto i battenti Accademia 96 - Studio e Pratica Teatrale, un Cantiere Aperto sulla drammaturgia contemporanea ed europea. *Hystrio* ha incontrato il regista e drammaturgo Gianfranco Rimondi, creatore, con l'attrice Marina Pitta e il musicista Salvo Nicotra, di Accademia 96.

HYSTRIO - *Come nasce l'idea di creare un centro di studio e formazione teatrale attento alle istanze della drammaturgia contemporanea?*

RIMONDI - L'idea di attivare un Centro Studi e Ricerca Teatrale sulla Drammaturgia Contemporanea nasce dalla considerazione diffusa che poco si sa e ancor meno si fa, sia in ambito produttivo che accademico, per valorizzare i nuovi autori. Accademia 96 si propone quindi come risposta concreta all'esigenza di una approfondita conoscenza e diffusione della drammaturgia contemporanea. Il patrocinio che l'Assessorato alla Cultura di Bologna e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi hanno accordato all'iniziativa dimostrano l'interesse e l'attenzione di cui gode la drammaturgia contemporanea e confermano che Bologna è città sensibile alle istanze di rinnovamento della scena teatrale contemporanea.

H. - *Quali sono le principali attività di Accademia 96?*

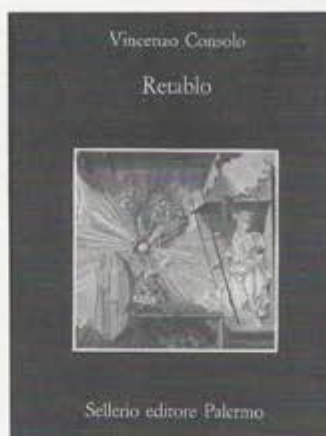
R. - Accademia 96 ospita un Cantiere Aperto che svolge funzioni didattiche, promuove momenti di formazione culturale e professionale. A gennaio ha preso avvio un laboratorio annuale rivolto a tutti coloro che detengono già una formazione teatrale di base denominato *Viaggio su Frammenti di Scena*. Si tratta di un laboratorio in cui si alterneranno seminari teorico-pratici tenuti da varie personalità artistiche, studiosi e operatori teatrali, e momenti di esercitazioni in palcoscenico con studio di tecniche recitative. La prima fase del lavoro, dedicata alla figura e all'opera di Massimo Dursi, si concretizzerà in una prima esibizione pubblica in cui alle letture interpretate dagli allievi di Accademia 96 si alterneranno le riflessioni di alcuni studiosi tra i quali Claudio Meldolesi, Giuseppe Liotta, Sergio Colomba, Lamberto Trezzini.

H. - *Quali sono i metodi didattici adottati dai docenti di Accademia 96?*

R. - Il nostro è un approccio strutturale alla pedagogia teatrale. Nel tentativo di un superamento dei metodi classici, riteniamo più opportuno proporre ai nostri allievi una metodologia pedagogica aperta contraddistinta da una particolare attenzione all'analisi testuale. Ricordiamo che il nostro è un progetto triennale i cui laboratori vanno considerati momenti di specializzazione dove allievi diplomati in altre scuole di teatro hanno l'occasione di approfondire la loro preparazione lavorando con attori professionisti e confrontandosi con il pubblico.

H. - *Accademia 96 è quindi un ponte tra le scuole di teatro e il palcoscenico, quali sono i progetti produttivi attualmente in Cantiere?*

R. - Stiamo lavorando alla messa in scena dello spettacolo *Bertoldo a corte* di cui curerò personalmente la regia e che debutterà la prossima estate a Bologna. La compagnia sarà formata da cinque attori professionisti ancora in fase di definizione e dagli allievi di Accademia 96. L'allestimento prevede inoltre la presenza in scena di quattro musicisti che eseguiranno le musiche originali del maestro Salvo Nicotra. L'allestimento di *Bertoldo a corte* rientra in un progetto intitolato *Massimo Dursi, ovvero il mestiere dell'uomo* che si concluderà in autunno con un convegno sulla figura di Dursi, cronista, critico teatrale e drammaturgo in rapporto all'esperienza culturale della città di Bologna. *Matteo Tarasco*



RETABLO DI CONSULO - Nella chiesa di San Paolo Converso di Milano è stata data lettura scenica del romanzo *Retablo* di Vincenzo Consolo con gli attori Sergio Romano, Giorgio Bongiovanni, Marisa e Paola Della Pasqua e il soprano Daniela Uccello. Il progetto, di Richi Ferrero e Sebastiano Romano, rientrava in una manifestazione dedicata al gemellaggio tra le province di Milano e Siracusa e comprendeva anche una mostra dei cartelloni dell'Opera dei Pupi, dalla collezione di Antonino Uccello, ospitata nel museo del Teatro alla Scala; inoltre la rappresentazione de *Il cuntù* di Mimmo Cuticchio, uno dei massimi esponenti della tradizione dei pupari.

LOMBARDIA FESTIVAL - La terza edizione del Festival si è svolta all'insegna della Rivolta, tema caro ad Albert Camus, scelto come figura di riferimento nel tentativo di delineare il disagio dell'uomo incalzato da un mondo insopportabile e la sua tenace, spesso disperata resistenza. Il calendario degli appuntamenti, distribuiti tra il Centro Civico di Bresso, il Teatro Pax e la Chiesa di S. Eusebio di Cinisello Balsamo, ha unito concerti di musica leggera, spettacoli teatrali e riflessioni attorno ai linguaggi poetico, drammatico e musicale. Alla presenza di Marco Masini, ha fatto seguito quella degli Area, tornati sulla scena con il recente album *Chernobil 7991*. A Luigi Pistillo, codirettore artistico del Festival insieme al fratello Carmelo, si devono invece testo, regia, musiche e interpretazione dello spettacolo *Trincea*. Il protagonista, partendo da osservazioni circa le distanze tra gli uomini nell'esperienza quotidiana, e passando attraverso alcune dissertazioni sulle eresie nel Medioevo, è giunto a fissare nel sospetto il motivo conduttore di nuove perplessità, fino a ridiscutere di fronte a un «ambiente personaggio: l'altro», ogni certezza acquisita. Presso la Chiesa di S. Eusebio, la riflessione poetica, a cura di Luigi e Carmelo Pistillo, ha invece trovato uno spunto dai toni intensamente spirituali nella figura «rivoluzionaria» di S. Francesco d'Assisi. *V.M.O.*

ATTORE E POETA - Dall'arte attoriale alla saggistica, Fabio Poggiali si è rivelato anche poeta. A Palazzo Rondanini a Roma è stato presentato il volume *Oltre il Sipario*, raccolta di liriche di Poggiali con la prefazione di Giorgio Albertazzi e illustrazioni di Carlo Cattaneo.

TOLSTOJ IN SCENA - Occupazioni Farsesche ha rappresentato in prima nazionale al Teatro Comunale di Barberino di Mugello (Firenze) *Confessione*, trasposizione teatrale da *Le confessioni* di Lev Tolstoj. Il soggetto è un intellettuale del nostro tempo che si interroga sul proprio ruolo.

RIAPRE IL TEATRO LIBERO - Dopo le vicende annuarie che avevano imposto al milanese Teatro Libero una chiusura di dieci mesi, riapertura con un programma che comprende i seguenti titoli: *Amici per gioco amici per sesso* di Andrew Fleming, *Cantata per la festa dei bambini morti di mafia* di Luciano Violante, *Il raffreddore onirico* e *Delirio a due* di Ionesco e *Zapping Pinter* da un'idea di Alessandro Lentati da testi del drammaturgo inglese.

MEDIA E RESPONSABILITÀ - Med, Associazione italiana per l'educazione ai media e alla comunicazione ha organizzato, al Centro salesiano di via Marsala a Roma, degli incontri aventi per tema la responsabilità dei produttori e dei recettori dei media. Sempre Med a Milano ha tenuto un corso di aggiornamento per educatori dal titolo *Potere e Contropotere. L'educazione di fronte alla sfida dei media*.

PREMIO GRINZANE CAVOUR - Possono concorrere al premio «Scrivere il Teatro» i giovani tra i 18 e i 30 anni, con un testo teatrale non superiore alle quattro cartelle. Luigi Squarzina, Umberto Orsini, Maurizio Scaparro, sono tra i componenti la giuria. Gli elaborati - non ammessi monologhi - devono pervenire entro il 30 giugno a: Premio Grinzane Cavour, concorso «Scrivere il teatro», via Montebello, 21, 10124 Torino, tel. 011/8126847.

RASSEGNA AD URBINO - Per festeggiare i dieci anni di attività il Centro teatrale Aenigma ha voluto regalare al pubblico di Urbino una rassegna di teatro ad ingresso libero per tutte le manifestazioni. Hanno aderito all'iniziativa i gruppi Teatro della bugia, Teatro Origine, Accademia di Belle Arti di Urbino, Teatro Runa, Rosa Spina, Gruppi dell'incontro dell'Umano, Teatro di Sacco, Graziella Galvani e Peter Kammerer e, naturalmente Aenigma, che hanno rappresentato un loro spettacolo.

Il Teatro della Villa di Roma gestito nel nome di Santuccio

L'Associazione culturale Gianni Santuccio è stata costituita in Roma da un gruppo di professionisti che da anni operano insieme nel tentativo di sviluppare un discorso serio e qualificato nell'ambito della ricerca teatrale e culturale. Aperta al contributo e alla partecipazione di quanti credono nel teatro quale insostituibile strumento di crescita sociale e civile, l'iniziativa si avvale dell'adesione di Giorgio Strehler, presidente onorario, che ha diretto Santuccio in numerosi spettacoli al Piccolo di Milano e che, in questa circostanza, non ha voluto far mancare il proprio sostegno. L'associazione è composta da un direttivo formato dal regista Walter Pagliaro, responsabile artistico, dall'attrice Micaela Esdra e dal Centro di produzione Diaghilev. Soci onorari, alcuni intellettuali e protagonisti della scena teatrale italiana tra cui Paola Mannoni, Roberto Herlitzka, Arturo Annechino, Virginio Gazzolo, Vito Amoroso, Giuseppe Farese, Maurizio Barletta, Pierfranco Moliterni.

Il Centro Diaghilev è la struttura preposta al coordinamento dell'attività di produzione dell'Associazione Gianni Santuccio e racchiude l'esperienza di lavoro comune svolto in sei anni da questo nucleo di artisti e studiosi, unitamente ad altri attori e collaboratori. Un'esperienza che trova in questo nuovo progetto un naturale momento di evoluzione e un'occasione di ampliamento della sfera di intervento, destinata ad abbracciare, oltre alla messa in scena di spettacoli; l'altrettanto impegnativo compito di gestione della programmazione del Teatro della Villa di Roma.

«Il Teatro della Villa, l'Associazione Gianni Santuccio e il Centro Diaghilev che ci sostiene nello sforzo produttivo - dice Walter Pagliaro - non vogliono e non hanno la possibilità di entrare in concorrenza con nessuno: desiderano soltanto fare seriamente il loro lavoro, in coerenza con le loro idee, pronti ad accogliere suggerimenti e proposte di altri. Ad una ipotesi però teniamo particolarmente: organizzare ogni anno una stagione per un pubblico adulto ed una per ragazzi, con la speranza che possano scattare tra i due progetti interferenze ed invasioni. Ci piacerebbe che il Teatro della Villa realizzasse nella città di Roma quello che in altri paesi europei è prassi normale: un luogo in cui ragazzi ed adulti possano fruire di spettacoli magari diversi, ma ispirati dalla medesima linea creativa».



KAFKA BAMBINO - Ha tredici anni ed abita a Palermo Alexandre Vella, che recita a fianco di Moni Ovadia ne *Il caso Kafka*. Non è la prima volta per Alexandre, che aveva esordito in *Diario ironico dell'esilio* prodotto dal Teatro Biondo di Palermo e poi nel film di Andò e Ovdadia *Diario senza data*.

MANUALE TASCABILE - Il centro "Gulliver" di Varese ha pubblicato un manuale tascabile di teatro a cura di Gaetano Oliva. La pubblicazione documenta il lavoro svolto durante il primo Laboratorio Teatrale Gulliver di Gallarate e contiene in sintesi i sistemi di Stanislavskij, Brecht, Vachtangov, Copeau, Grotowski per il lavoro dell'attore.

GUIDA VENETA - La delegazione Agis delle Tre Venezie con la collaborazione della Regione Veneto ha pubblicato una guida sulle attività professionali dello spettacolo. La pubblicazione segnala i centri di produzione, distribuzione e formazione relativi ai settori prosa, musica, cinema nel Veneto.

AREZZO PENSA AL FUTURO

Gianfranco Pedullà, consulente del Comune di Arezzo per le iniziative teatro-scuola, ha studiato un progetto teatrale rivolto alle nuove generazioni comprendente sia opportunità di formazione che una rassegna approntata selezionando spettacoli rappresentativi del Novecento. Sono andati in scena: *Totò dei miracoli*, Compagnia Teatro Popolare, Scuola Margaritone-Comune di Arezzo; *Gelsomina*, Compagnia Casa degli Alfieri; *L'Orlando... visto dalla luna*, Centro Teatro Linguaggi; *Canti briganti*, Teatro delle Briciole/Teatro al Parco; *Ragazzi terribili*, Compagnia Sipario Toscana; *Cinema Cinema*, Quelli di Grock, *Pasatua va alla fontana*, Sosta Palmizi; *A Sain-trotwist*, Compagnia Aringa e Verdurini. Fino ad ottobre è in corso un laboratorio con Pedullà e il musicista Faralli per giovani attori finalizzato alla rappresentazione di un'opera lirica contemporanea ispirata a Piero della Francesca e Tadeusz Kantor, mentre Riccardo Caporossi condurrà un workshop ispirato alla novella *Basta di Beckett*. Più mirati al mondo della scuola, un corso di aggiornamento per insegnanti dal titolo "Il teatro come linguaggio primario della contemporaneità" e spettacoli realizzati da compagnie locali per le scuole elementari. A.C.

UNA CONCERTA SUL MARE PER IL CENTRO DIAGHILEV

La Casa dei Doganieri di Mola di Bari inaugura il suo secondo anno di attività. Walter Pagliaro, a proposito delle caratteristiche di questo progetto, affidato alla cura del fratello Guido e dei soci del Centro Diaghilev si sofferma sulla necessità di proseguire una linea di ricerca teatrale in collaborazione con «quegli attori e con quegli intellettuali, protagonisti della scena italiana, che credono nel teatro quale insostituibile strumento di crescita sociale e civile». Sottolinea ancora come l'obiettivo sia quello «di individuare, senza alcuna presunzione e senza confini troppo dogmatici, in libertà, una chiave di lettura che attinga, di stagione in stagione, all'enorme patrimonio poetico e letterario».

Di grande interesse la scelta del luogo. Walter Pagliaro racconta di questo spazio suggestivo sul lungomare di Mola di Bari (a soli quindici chilometri dal capoluogo pugliese), che negli anni Venti e Trenta ha ospitato una fabbrica, una concerta. Restaurata e trasformata in laboratorio teatrale, si presenta come «ponte sul mare, proiettato verso il mediterraneo, simbolo di un popolo di mercanti che nello scambio e nell'incontro con altre culture fonda la sua identità». Questo laboratorio per lo spettacolo si propone come "fucina dell'arte", proprio in un momento particolare per la città in cui, nonostante il dolore per le ferite non ancora rimarginate, provocate dai roghi non del tutto spenti, crescono la domanda e l'interesse per il teatro come luogo di incontro e provocazione culturale.

La Casa dei Doganieri «si protende sul mare del teatro» in tutte le sue sfaccettature: la danza, la musica, la letteratura, dedicando attenzione sia alla sperimentazione, sia allo studio dei classici. Un omaggio a Napoli ha aperto, in novembre, il cartellone con *E... Litoranea* di Tony Servillo (Compagnia Teatri Uniti), e con il lavoro di Enzo Moscato *Lingua, carne, soffio*, dedicato ad Antonin Artaud nel centenario della nascita. Ha proseguito Caporossi con *Immagine* e Giorgio Barberio Corsetti con *Il corpo è una folla spaventata*. Piera Degli Esposti sarà presente a maggio con *Stabat mater* di Antonio Tarantino per la regia di Cherif, mentre uno spazio dedicato alla musica ha ospitato in aprile il quartetto di fisarmoniche e bandoneon Novitango che ha eseguito musiche di Astor Piazzolla. Per quanto riguarda la danza Maureen Fleeming ha condotto in marzo un workshop ispirato a *Il giardino delle delizie* del pittore fiammingo H. Bosch. Giovanna Verna

RICONOSCIMENTI A DE CAVAL - Il nostro collaboratore Rudy De Cadaval ha di recente ricevuto importanti riconoscimenti internazionali. Per il libro *Viaggi nello specchio della vita*, Ilte editrice, gli è stato assegnato il premio europeo di poesia "Antonietta Drago". Inoltre ha ricevuto dalla St. Petersburg University la laurea honoris causa in filosofia e dalla Pro Deo University di New York quella in letteratura.

VEDOVA ILLUSTRA NONO - Presso la Galleria Giò Marconi di Milano Casa Ricordi ha presentato alla stampa le nuove edizioni di partiture di Luigi Nono con le copertine realizzate da Emilio Vedova.

TEATRO E SOLIDARIETÀ - Una serata all'insegna della solidarietà: al Teatro Carcano di Milano è stato presentato *Banane Firmate*, uno spettacolo scritto da Martino Ragusa con la regia di Rossana Patrizia Sicari. Parte dell'incasso è stato devoluto all'Associazione Incontro composta da volontari e disabili.

BOZZETTI DI JOB - Allestita all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano *La scena esposta*. In mostra bozzetti e studi delle scenografie di Enrico Job, realizzazione modellini di Morresi e Branco.

CONFERENZA SPETTACOLO - Marta Comoglio e Claudio Lobbia hanno ideato *Il suono delle cose*, un intervento spettacolare a misura, in particolare, degli studenti delle superiori. Il lavoro, definito conferenza spettacolo e che in funzione didattica determina la partecipazione attiva degli spettatori, è stato presentato in diverse scuole del milanese e al carcere Beccaria.

LA MONTAGNA PROTAGONISTA - L'Assessorato alla Cultura di Rovereto ha invitato tre autori a scrivere monologhi aventi per tema la montagna. È nata così la rassegna "Tre per tre" che ha abbinato autore ad attore secondo il seguente ordine: *La frana* di Alessandro Tamburini con Giovanni Vettorazzo, *Eclissi* di Giancarlo Narciso con Giancarlo Ratti e *Skilift* di Duccio Canestrini con Giovanni Battaglia.



NON TUTTI I TOSCANI SONO "BENVENUTI" A TEATRO



In tournée per l'Italia con il suo ultimo spettacolo *Gino detto Smith e la panchina sensibile*, Alessandro Benvenuti, che sta già lavorando a un nuovo testo, ci parla del suo rapporto con il teatro.

HYSTRIO - Dopo la trilogia della famiglia Gori, che ha portato prima in teatro e poi nel cinema, che cosa farà?

BENVENUTI - Sono impegnato nella realizzazione del *Il mitico undici* che parla della vita in un paese di campagna, tema affrontato anche nell'attuale spettacolo. Il protagonista è un pensionato che ripercorre con toni malinconici ma anche esilaranti le tappe della sua carriera come ex calciatore di serie C ricordando con amore la squadra di un paese detto il Mitico Undici. La squadra era composta da undici ciabattoni terribili, calciatori della Casa del Popolo, formata dai tipi più spiritosi e buffi, quelli che già nel soprannome hanno tutta una storia.

H. - All'inizio della sua carriera quando lavorava con i *Giancattivi* per i quali scriveva anche i testi, utilizzava un linguaggio abbastanza surreale, successivamente invece, con le opere scritte a quattro mani con Ugo Chiti, si è avvicinato ad un linguaggio realistico.

B. - Io credo che tutti i codici teatrali possibili siano validi purché una persona abbia qualcosa da dire: se una persona non ha nulla da dire farà di tutto per ingarbugliare i codici perché così spera che la gente non si accorga che, di fatto, non ha nulla da dire. Uso il realismo non perché voglia attribuirgli

una qualche superiorità estetica, etica o ideologica ma semplicemente perché è il linguaggio che mi interessa di più e quello a me più consono; io comunque mi considero uno sperimentatore di linguaggi teatrali. Il cabaret dei *Giancattivi* era innovativo e ci volle un po' di tempo per addomesticare il pubblico televisivo ad un linguaggio a cui non era abituato.

H. - Lei non vive più in Toscana da molti anni. Come le sembra vista dall'esterno la situazione teatrale in questa regione?

B. - Non sono molte le realtà che considero valide a parte ovviamente la compagnia di Ugo Chiti con cui continuerò a collaborare o quella di Barbara Nativi e poche altre; sono molto preoccupato dal ritorno trionfante di un certo vernacolo becerino, non tanto per la lingua vernacolare in sé che io stesso e Chiti usiamo ma per certi modi di rappresentare: è giusto avere un certo amore per i temi della propria regione ma questo amore deve essere attento, cioè critico, non un amore beato e cieco. Utilizzare la lingua del vernacolo non deve significare campanilismo cioè repulsione verso altre lingue e altre culture. L'involutione verso il verismo regionale trasforma la cronaca in bozzetto, la realtà in folklore, l'impegno sociale in teatro dialettale. Il teatro è una cosa terribilmente complessa e sofisticata: non basta far ridere con una battutaccia toscana. Tra l'altro noi non abbiamo una tradizione teatrale dialettale così ricca come ad esempio quella partenopea. *Simona Morgantini*

ALLA LIMONAIA - Iniziative diversificate per il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Una rassegna di teatro d'autore con spettacoli di Laura Curino, Franco Scaldati, Claudio Morganti, Marco Paolini, Laboratorio Nove, Egum Teatro e Compagnia Monica Francia. Delle letture spettacolo su temi filosofici con gli specialisti del Gruppo di Quinto Alto e la regia di Barbara Nativi o Andrea Nanni. Degli incontri con la danza di Elisabetta Vittoni, Company Blu, Roberto Castello, Katie Duck, Compagnia Encanto, Company Hamilton.

Primi passi dei nuovi gruppi sulla scena del Franco Parenti



I luoghi istituzionali del teatro hanno finalmente avvertito il bisogno di rispondere a una ricerca espressiva estranea a scuole e circuiti ufficiali, che da anni, con povertà di mezzi e autogestioni spesso avventurose, rimane viva grazie a una variegata e nutritissima costellazione di gruppi. È stato il Teatro Franco Parenti di Milano, con la rassegna *Teatri '90 - La scena ardita dei nuovi gruppi*, a ospitare dieci spettacoli di altrettante compagnie teatrali e alcuni eventi collaterali. Antonio Calbi, introducendo la rassegna di cui è stato curatore, ha comunicato l'urgenza di "colmare il ritardo con cui Milano arriva a segnalare fermenti culturali" nell'ambito di un Paese dove a una «grande intelligenza teatrale» corrisponde un'«organizzazione inferiore», che non tiene il passo con gli inevitabili ricambi generazionali. Ricordati il festival Opera Prima di Ravigo e gli Incontri dei Teatri Invisibili di San Benedetto del Tronto quali principali punti di raccolta di tali fermenti, il curatore, che nel catalogo ha congiunto la sua firma a quella di Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci e Franco Quadri, impegnati in diversi contributi, ha inoltre tenuto a rimarcare l'eterogeneità dei gruppi e l'assenza di etichette, giustificando così le ragioni di una scelta. E di fatto, questo spaccato di un'ampia area semisommersa, è sembrato piuttosto diversificato e portatore di indirizzi poetici solo parzialmente connotabili.

Accanto a spettacoli che hanno prediletto temi e forme di indagine che radicalizzano l'esperienza del corpo fino a concederle un'utilizzo "straniante", meccanico, riconoscendo influenze di matrice specie critico-letteraria o figurativa (Deleuze, Duchamp, Bacon, Bataille, Ballard tra gli altri), ma anche di certa cinematografia (Greenway), si sono collocati lavori la cui sostanza, seppur con differenti approcci e intensità, è il tentativo di riappropriarsi di una memoria diremmo più "terrestre", vicina a sentimenti e cicli naturali (riemergono in questo caso autori e soprattutto poeti: Pasolini, Bertolucci e in fondo anche la rilettura di libretti d'opera, come la *Bohème* di Puccini). Tra i più convinti nella prima direzione, peraltro in armonia con la vena pulp e cyber di molto cinema e letteratura contemporanea, sono parsi i gruppi Maspes Teatro con lo spettacolo *Nur Mut, Motus con Catrame* e, pur con eccessi di arido manierismo, Fanny e Alexander con *Ponti in core*. La Nuova Complesso Camerata, presentando gli spettacoli *Verdi e La Nuova Gioventù*, ha invece unito suggestioni che rievocano la terra d'Emilia, memorie cantadine e partigiane a versi di poesia elegiaca o di amara denuncia (e qui appunto Pasolini, Celati o Bertolucci). In *Verdi*, spettacolo itinerante seguito in spazi aperti attorno all'Abbazia di Chiaravalle, il melodramma del maestro nativo della provincia parmense ha poi aggiunto a tutto ciò i toni scanzonati di un gioco in bilico tra sorrisi e strette al cuore.

Lo Studio Momus, con *Voilà Bohème*, in un pregevole equilibrio di voci e movimenti, conferendo alla scena una fluidità da divertito e romantico ontrattenimento, ha trasformato la partitura orchestrale dell'opera pucciniana in canto e il libretto nell'occasione di «un personale lavoro sulla musicalità del teatro», come dicono le brevi note di presentazione. L'Accademia degli Artefatti ha invece dedicato il suo lavoro dal titolo *Dati: 1) il bianco; 2) il silenzio; 3) √2 a Beckett*, sperimentando una lettura della sua drammaturgia che esclude la parola dalla scena, percorsa tutta da gesti, corpi fasciati, battiti e respiri. Al termine della rassegna, è stata offerta ai gruppi la possibilità di parlare della propria storia e del proprio lavoro a un pubblico di studiosi, critici e artisti. Molti ospiti hanno tentato una lettura di questa area di ricerca teatrale dai contorni ancora incerti. Tra gli interventi, possiamo ricordare quelli di Raimondo Guarino e Renata Molinari, la quale ha indicato nella chiarezza del «rapporto tra strumento e intenzione» il limite forse più diffuso delle nuove esperienze. Nella passione rinnovatrice dei modelli di rappresentazione tradizionali, ci si è spesso affidati a suggestioni visive che hanno eluso, e non superato, lo specifico senso drammatico e poetico della parola. *Vincenzo Maria Oreggia*



TEATRO AMATORIALE

UILT

Con il *Cirano* la Campogalliani festeggia il suo cinquantenario

A cura di Chiara Angelini

La prima sorpresa è il luogo teatrale: uno spazio minuscolo, un ingresso angusto dal quale sono per necessità esclusi i riti che solitamente precedono l'entrata in sala, le sigarette, le chiacchiere, l'attesa di chi è in ritardo. Si viene subito sospinti in sala dove, a dispetto dell'esiguità dello spazio, largo e pochissimo profondo, interrotto da colonne, saliscendi, deviazioni irregolari, sono assiegate tante sedie, disposte ovunque, degradanti verso il palcoscenico che incombe sulla platea, già protagonista benché il sipario sia ancora chiuso.

Con questo *Cirano*, già vincitore del festival nazionale di Schio, l'Accademia Campogalliani di Mantova ha colpito nel segno richiamando alle numerosissime repliche un pubblico affezionato che ogni sera gremisce il teatrino. All'ingresso della sala figura l'ambito cartello del "tutto esaurito". «Sarebbe così per tante altre serate - sottolinea con legittima soddisfazione il direttore artistico Aldo Signoretti, impegnato insieme a tutta la compagnia nelle manifestazioni per il cinquantenario della "Campogalliani" - ma gli attori reclamano un po' di libertà».

A vederli sul palcoscenico, questi attori, si ha però la sensazione che la libertà la ritrovino proprio lì, ogni sera, tante sono la generosità, la passione, l'affiatamento con cui tutti si concedono al "gioco teatrale". Basterebbe questo a decretare la bontà dello spettacolo, ma c'è molto di più. Del *Cirano*, di questo testo che è troppo "classico" per essere popolare e troppo noto per proporsi come spettacolo raffinato, la compagnia ha saputo restituirci tutto il sapore, operando la scelta forse più ardua: quella di non scegliere ma di credere in toto nell'autore, nel testo, nella storia e nei personaggi; e filtrando il tutto attraverso un unico strumento, l'attore.

Da quando il sipario si apre sulle note di Rameau il percorso è già chiaro: l'attore è il protagonista dello spettacolo. Complice la vicinanza del palcoscenico (dalla prima fila gli attori li potreste toccare) si ha una sensazione insolita di appartenenza, qualcosa di simile a ciò che doveva provare lo spettatore dell'Hotel de Bourgogne il quale divinizzava il proprio beniamino Montfleury e al tempo stesso scambiava battute con lui, "recitava" insieme all'attore magari seduto in prosenio. Della rispettosa traduzione di Mario Giobbe, dalla quale Alfredo Balducci ha tratto una rielaborazione che alleggerisce la commedia a vantaggio della sua rappresentabilità, gli attori restituiscono il gradevole andamento del verso, riuscendo a sposare felicemente la musicalità del testo con le sfumature interpretative richieste dai personaggi. Così Rossana, grazie alla limpida dizione unita alla capacità di abbandoni nient'affatto esteriori dell'interprete, acquista tutti i palpiti di una figura femminile troppo spesso compressa in una ieraticità un po' scostante. Ottimo il protagonista, Claudio Soldà, che privilegiando le corde dell'eroe stralunato più che guascone porta in scena la sua scomoda "appendice" con una disinvoltura veramente ammirevole, senza cedimenti. I monologhi più celebrati non deludono il pubblico, che li ritrova intatti nella loro irruenza; tra i tanti, il monologo della luna con cui *Cirano* trattiene il conte Deguiche rivela in pieno le doti dell'attore che sa conservare, nel funambolismo della performance, la disincantata ed amara ironia di chi conosce e deride le proprie ed altrui debolezze. Il giovane interprete di Cristiano ha il merito di dare spicco ad un personaggio che è sì co-protagonista ma che raramente l'attore riesce a far uscire dall'inevitabile ruolo di spalla. Qui invece Cristiano sa ottenere un proprio spazio autonomo, fatto di slanci, di spavalderie, di bronci e di malinconie. Un teatro d'attore dunque che, grazie al livello degli interpreti, convince il pubblico a ripetuti applausi non certo di circostanza. □

Sipario d'oro a Rovereto i premiati della V edizione

Domenica 23 marzo al Teatro Zandonai di Rovereto (Tn) si è conclusa la quinta edizione del Sipario d'Oro, Festival Nazionale di Teatro Amatoriale. La rassegna ha visto impegnate undici compagnie trentine in ventinove serate di spettacolo nei sette teatri del Comprensorio della Vallagarina che ospitano le sezioni nazionale e regionale del concorso.

Nell'edizione di quest'anno vanno evidenziati alcuni importanti segnali di novità che fanno ben sperare per il futuro della scena amatoriale. Innanzitutto va notato che le compagnie hanno coraggiosamente affrontato un impegnativo rinnovamento del repertorio, inoltre la presenza di molti giovani e promettenti interpreti testimonia che il teatro amatoriale è in una fase di rinnovamento delle modalità espressive. Nella sezione nazionale del concorso sono stati presentati testi quali *La vita che ti diedi*, un Pirandello poco frequentato, allestito alla Compagnia della Formica, il cui regista Gherardo Coltri si è aggiudicato il premio per la miglior regia, il Gad "Fabrizio Rafanelli" di Pistoia ha invece proposto *Il matrimonio* di Gogol premiato per le migliori scene e costumi (opera di Edoardo Salvi), per i migliori interpreti maschili (Fabio Gonfantini e Alessandro Rapezzi nei ruoli di Podkolyossin e Kotschkarióf; segnalati anche Alessandro Soldi, Marco Fondi e Massimiliano Barbin). L'*Amleto* della Compagnia del Giulare si è aggiudicato il premio di gradimento del pubblico, mentre il premio "Sipario d'Oro 1997" è andato a *Il crogiuolo* di Arthur Miller messo in scena dalla compagnia Gad Sperimentale Città di Trento. Nella pregnante coralità dello spettacolo vincitore spiccano specifiche individualità, in particolare la giovane ed intensa Veronica Vianini, migliore attrice protagonista nel ruolo di Mary Warren e Gabriella Scalfi, migliore attrice non protagonista per la sapiente interpretazione dell'anziana Rebecca Nurse.

Nella sezione regionale il premio "Sipario d'Oro" è stato vinto dalla Compagnia Filodrammatica Nino Berti di Rovereto con lo spettacolo *Taxi a due piazze* di Ray Cooney, premiato anche per le migliori scene, di Graziano Ferrari e Giorgio Pandini, per la miglior regia, di Michele Pandini, e per la migliore promessa, Francesca Velardita. Maria Marchetti, toccante protagonista di *El silenzio de Angela*, è risultata la migliore attrice protagonista, mentre gli interpreti maschili de *El tornado*, i disincantati Walter Gazzini e Bruno Vanzo, si sono aggiudicati il premio come migliori attori. In conclusione va sottolineata la particolare attenzione della drammaturgia dialettale per temi sociali di scottante attualità (la violenza carnale ne *El silenzio de Angela* di Gigi Cona e l'emarginazione dei disabili in *Querti e Campanil* di Leonardo Franchini, segnalato dalla giuria come miglior testo), che dimostra una diversa e più elevata funzione del teatro in dialetto e del teatro amatoriale, non più soltanto momento di svago, ma anche strumento di riflessione e approfondimento. Matteo Tarasco

L'Associazione Spazioalato di Bologna ha organizzato "Teatri in scatola", primo concorso nazionale di idee per un teatro contenuto in 120 metri cubici. L'originale iniziativa si propone di stimolare la creatività di compagnie e artisti singoli, che verranno selezionati da una commissione e i cui progetti rientrano nelle "dimensioni" previste dal bando.

CONVEGNI - Nel mese di marzo si è tenuto a Napoli un convegno sul teatro di base organizzato dalla Uilt Campania, alla presenza del sindaco Bassolino e dell'ex assessore alla cultura di Roma, Nicolini. Un segnale in più della vitalità delle Uilt Regionali, come poli trainanti di iniziative volte alla promozione del teatro di base.

S.I.A.D. - Dalla fine del '96 la Uilt ha intensificato i propri rapporti con la Società Italiana Autori Drammatici, nell'intento di contribuire alla promozione di autori contemporanei. In particolare è prevista la realizzazione di una rassegna di compagnie di teatro di base impegnate nel repertorio italiano contemporaneo.

RASSEGNE - L'Associazione artistica "Anni Verdi" di Biella, in collaborazione con la Uilt Piemonte, ha organizzato la XII Rassegna teatrale regionale al Teatro comunale di Cossato (BI), restaurato di recente. La rassegna, rinata dopo anni di interruzione, accoglie compagnie provenienti dal Piemonte e dalla Valle d'Aosta.



TEATRO AMATORIALE

LA "GIORGIO TOTOLA" DI SCENA A MONACO



La Compagnia teatrale "Giorgio Totola" ha ottenuto un prestigioso riconoscimento: l'ammissione al Festival mondiale del Principato di Monaco che si svolgerà nell'agosto 1997. Già nel 1989 aveva rappresentato l'Italia al Festival Internazionale Teatro Amatori in Canada.

Una Commissione mista del Principato di Monaco ha valutato le varie proposte presentate dalle associazioni nazionali, i riconoscimenti e i premi ottenuti, ha visionato gli spettacoli e ha scelto ventiquattro compagnie che rappresenteranno i rispettivi Paesi: per l'Italia la "Giorgio Totola".

Questa manifestazione che è sotto il patrocinio del Principe Ranieri III e ha luogo nel Principato di Monaco ogni quattro anni, riceve il sostegno dell'Unesco, è "manifestation associée" de l'Agence de Cooperation culturelle et technique e costituisce la più alta ricompensa che il Teatro Amatoriale possa offrire alle compagnie che rappresentano i Paesi partecipanti. Lo scopo del Festival è quello di proporre una varietà di spettacoli che riflettano la diversa cultura della comunità internazionale del Teatro Amatori offrendo un panorama mondiale di alta qualità. Sono previsti ateliers e incontri tra le varie compagnie partecipanti per avere una sintesi delle diverse tendenze del Teatro Amatoriale.

La Compagnia teatrale "Giorgio Totola" parteciperà, al Festival con *L'avventura del Signor Bonaventura* di Sergio Totano, spettacolo già presentato nei maggiori festival italiani del settore (Festival Nazionale di Pesaro, Schiofestival, Maschera d'oro, Sipario d'oro, Rassegna Nazionale di Macerata, Festival di Chioggia, Festival di Gorizia) e che ha ottenuto successi e prestigiosi premi. Ha inoltre rappresentato l'Italia al 17° Festival de Théâtre di Cavalaire in Francia e ha partecipato a "Vetrine '93" promosso dall'Etì. Ancora una volta Verona si pone all'attenzione degli operatori del teatro a livello mondiale grazie al lavoro di questa compagnia che da anni porta avanti una tradizione d'amore per il teatro e la cultura. L.T. □

PREMIO ODDONE CAPPELLINO

Il Festival delle Colline torinesi bandisce un concorso per autori teatrali con meno di quarant'anni dedicato allo scrittore torinese Oddone Cappellino, scomparso l'anno scorso. I lavori non possono superare le 60 cartelle e devono pervenire entro il 31 maggio al Festival delle Colline torinesi, via Po, 2, 10123 Torino, Tel. 0368-3495641, Fax 011-6504841. Il primo testo classificato verrà sottoposto a compagnie di spicco nazionali, il secondo verrà diffuso da Radio3.

SPETTACOLI IN CONCORSO

Scade il 30 aprile la raccolta di materiali (videotape, fotografie, scheda tecnica e curriculum del gruppo) per la selezione di spettacoli teatrali da inserire nella prima edizione di "Teatrinfa '97" organizzata dal Comune di Cusano Milanino (Mi) e l'Associazione Culturale Egumteatro. Inviare il tutto a: Ufficio Cultura c/o Biblioteca Civica - Viale Matteotti, 37 - 20095 Cusano Milanino (Mi); tel. di Egumteatro: 02/66400936, fax: 02/66301075-2570121.

FESTIVAL DI AMATORI O PERCORSI DI GUERRA?

Servono moltissimo, proprio come i fatidici quattrini della commedia di Armando Curcio: belle o brutte, ricche o povere, "servono ai filodrammatici". E tanto basta. Senza smorfie, senza contestazioni. Servono tutte: da Pesaro a Castellana Grotte, da Gorizia al Principato di Monaco. Le rassegne, i festival sono l'unico veicolo che consente agli Amatori una circuitazione dei loro spettacoli garantendo un salutare decentramento teatrale che nessun altro - ripeto "nessun altro" - svolge sul territorio. Queste "manifestazioni" propongono, globalmente, caratteristiche e diversità ad ogni livello: qualitativo, strutturale, storico, ambientale, finanziario, eccetera eccetera. Ma sarebbe invereconda e arbitraria ogni "classifica di merito". In questo bellissimo, sciagurato Paese, "si fa quel che si può" e i Filodrammatici fanno tantissimo: con fantasia, con errori, con buona volontà, con sfacciataggine, con presunzione, con simpatia, con civiltà. Nel panorama generale manca purtroppo - un tempo c'era e benemerita - una scenica parata di spettacoli "dialettali": la sua resurrezione garantirebbe gloria imperitura ai generosi, lungimiranti promotori. In una società sempre più multietnica, meticcia, disarticolata, la conversazione, non razzistica, ma storica, delle nostre tante "lingue regionali" - tutte magnetiche, tutte straordinarie - sarebbe impegno di grande merito civile, artistico, culturale. Cosa, più del teatro, può rispecchiare il vivere e il sentire "popolare" nella sua accezione più vera e profonda? Per quanto riguarda le rassegne e i festival attivi - rigorosamente "in lingua" - gli attacchi e le denunce sono frequenti e crudeli. Si può sempre fare meglio e su questo assioma è troppo facile essere d'accordo. Il guaio è che, al peggio, non si può opporre limite né rimedio. E hanno lo sgradevole olezzo del "peggio" - ma proprio sgradevole tanto - quelle proposte che vorrebbero imporre ad ogni rassegna l'assunzione di un tema, di una formula, costringendo gli Amatori alla "ricerca", alla nobile specializzazione e chi più ne ha più ne metta. I Gruppi sono quelli che sono: tutti differenti, tutti "dilettanti", carichi di pregi e difetti, sovraccarichi di problemi (soldi, spazi, repertorio, informazione, esigenze del pubblico, poco tempo disponibile e via così): con quale diritto, in nome di quale cultura, alla faccia di quale libertà vogliamo imbrogliare le loro teste dentro schemi prefabbricati? Dietro queste proposte - sia chiaro una volta per tutte - si nasconde la volontà, per altro ammirevole, di "promuovere e proteggere l'autore italiano vivente o comunque contemporaneo". Chi scrive - autoescludendosi dal mercato per doverosa scelta etica - porta avanti questa battaglia da tempo immemorabile con tutti i possibili mezzi consentiti da una democratica dialettica culturale. Ma rifiuta ogni sorta di coercizione recondita o scoperta. La nostra drammaturgia, tutto il nostro teatro, stanno soffrendo una crisi acuta di astinenza o rischio mortale e, purtroppo, anche nell'impegno dei Filodrammatici, il repertorio italiano contemporaneo patisce una caduta d'interesse a picco, travolgente. Perché? Questo è il problema. Ed è un dolore. Una mortificazione. Una sconfitta. Nel prenderne atto cerchiamo di capire. "Insieme" agli Amatori. Ma non cercando di compararli con qualche patrocinio peloso o quattro soldi di sovvenzione non richiesta. Per favore! Eva Franchi



RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER
CASA RICORDI IMPEGNATA A PROMUOVERE
NUOVI TESTI PRESSO I TEATRI ITALIANI.

Volimi 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 Manfredi
STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti
LA TANA

José Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusovskaja
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green
NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia
LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfredi
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 Manfredi
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 DOTTRESSA MOREAU, UNA VALIGIA
PIENA DI SABBIA, L'AUTOMA DI SALISBURGO

Giuseppe Manfredi
TEPPISTI!
ULTRA

Vincenzo Gianni
ULISSE È TORNATO

Cesare Lievi
FESTA D'ANIME

Roland Dubillard
BEETHOVEN NEI CAMPI DI BARBABIETOLE



RARITÀ DAI GRANDI TEATRI



GAETANO DONIZETTI
IL CAMPANELLO
Edizione critica



GAETANO DONIZETTI
LE CONVENIENZE ED INCONVENIENZE TEATRALI
Edizione critica



GIOVANNI PAISIELLO
LA MOLINARA
Revisione critica



ERMANNOWOLF-FERRARI
IL CAMPIELLO



FABIO VACCHI
LA STATION THERMALE



GAETANO DONIZETTI
LA FAVORITE
Edizione critica / Versione francese



PIOTR ILIC CIAIKOVSKIJ
IOLANTA



GIOACHINO ROSSINI
MAOMETTO II
Edizione critica



GAETANO DONIZETTI
POLIUTO
Edizione critica



GIOACHINO ROSSINI
SEMIRAMIDE
Edizione critica



LUIGI NONO
PROMETEO

• Ultime pubblicazioni

RICORDI

