

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

editoriale:
LA RESTAURAZIONE

**I CINQUANT'ANNI
DEL PICCOLO
IL SUO FUTURO
DOPO LA FESTA**

**LE RIBALTE
DELL'ESTATE ITALIANA**

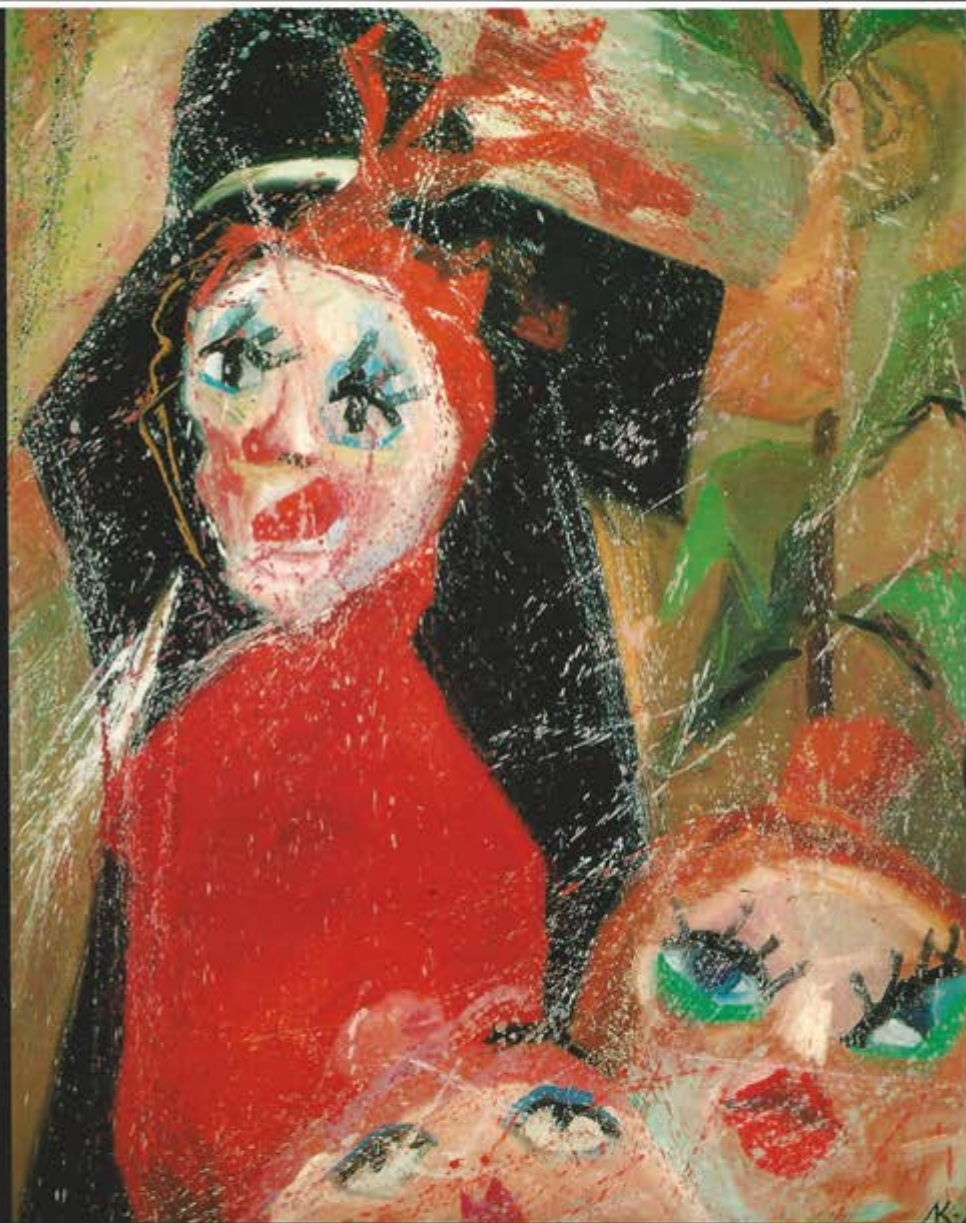
**La Maratona di Trieste
dell'autore italiano**

**Le Scuole di Teatro:
che cosa cambia**

Dossier scenografia

**SCHNITZLER
tra follia e ragione**

**Le critiche:
i fuochi d'artificio
di fine stagione**



TEATROMONDO In scena a Parigi
Pinter Festival *Les enfants
a Dublino* *du Paradis*

**Hong Kong
sul Tamigi**

**I nuovi autori
argentini**

**TEATRO D'EUROPA:
RINASCITA
MA "DAL BASSO"**

**Il Teatro d'Arte di
Mosca verso i cent'anni**

**IL TESTO:
POLIZIANO,
l'opera incompiuta
di E. A. POE
nella elaborazione
di Mario Verdone**

RICORDI

TARANTO, AGOSTO-SETTEMBRE 1997



MAGNA FESTIVAL GRECIA

**PREMI DELLA CRITICA 1997
CONVEGNO "IL TEATRO NEL SUD"**

In accordo con il Festival della Magna Grecia seconda edizione (direzione artistica Tato Russo), con la collaborazione dell'Amministrazione Provinciale di Taranto e con il patrocinio del Dipartimento dello Spettacolo, l'Anct (Associazione Nazionale Critici di Teatro) assegnerà nel corso di una serata-spettacolo

IL 2 SETTEMBRE, NEL CASTELLO ARAGONESE I PREMI DELLA CRITICA TEATRALE

Ad attrici, attori, registi, operatori teatrali distintisi nel corso della stagione 1996-'97. La scelta dei premiati risulterà da un referendum promosso dall'Anct fra i suoi iscritti e associati. Nel corso della stessa serata saranno assegnati la targa al merito critico "Roberto De Monticelli" della Regione Lombardia, la targa per la Giovane Critica dell'Ordine Nazionale Giornalisti, la Lente d'Oro dell'Asst ad un critico attento alla drammaturgia contemporanea, il Premio *Hystrio* di saggistica teatrale, la Borsa di Studio "Gianni Agus" per un giovane attore, la targa alla memoria di Tino Schirinzi della Provincia di Taranto.

L'1 SETTEMBRE, CONVEGNO "IL TEATRO NEL SUD": stato e prospettive della scena meridionale, alla presenza dei rappresentanti del Dipartimento dello Spettacolo, degli assessori alla Cultura e degli Enti locali del Mezzogiorno, di operatori teatrali, esperti, critici.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE
DEI CRITICI DI TEATRO

Segreteria operativa: ANCT - Viale Ranzoni, 17
20149 Milano - tel. 02/40073256 - telefax 02/48700557

EDITORIALE	La Restaurazione e la Legge	3
VETRINA	Piccolo Teatro: cronache del Cinquantenario - Le fasi di una crisi annunciata - Paolo Grassi ritrovato - L'albo d'oro dei dioscuri - Storia di mezzo secolo - I momenti delle celebrazioni - Drammaturgia contemporanea a Trieste: le catacombe dei nuovi autori. La maratona degli spettacoli - Che cosa chiedono i drammaturghi italiani - Ritratto di Giuliano Zincone - Rinasce il Modena di Genova - I nuovi direttori: i programmi di Maurizio Scaparro, Gabriele Lavia e Maurizio Costanzo - <i>Furio Gunnella, Ugo Ronfani, Ilaria Lucari, Paolo Guzzi, Cristina Argenti, Franco Garnero, Alessandra Di Tommaso.</i>	4
I MAESTRI	La passione quasi segreta di Consolo per il teatro - <i>Daniela Ardini</i>	24
TEORIA	Semiotica delle avanguardie - Lo psicodramma: sulle tracce di Moreno - <i>Franco G. Forte, Cristiana Tretti</i>	26
DANZA	Le tournées di primavera - <i>Domenico Rigotti</i>	30
TEATROPOESIA	<i>Pasticciaccio</i> in tv del Gran Lombardo - <i>Gilberto Finzi</i>	33
I FESTIVAL	Giro d'Italia delle rassegne d'estate - <i>Roberta Arcelloni, Anna Ceravolo</i>	34
INCHIESTA	Dossier scenografia, terza puntata - Intervengono <i>Baldò, Buti, Crisolini Malatesta, Galdo, Gaudi, Mannini, Palli, Panni, Rebaudengo, Sabounghi</i> - A cura di <i>Anna Ceravolo</i>	41
HUMOUR	Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	49
INCHIESTA	Situazione delle scuole di teatro: la Paolo Grassi verso la fondazione - Gregoretti alla D'Amico - Longevità dei Filodrammatici - Anche la danza al Carcano - <i>Claudia Cannella, Diana Ferrero, Pier Giorgio Nosari, Anna Ceravolo</i>	50
TEATROMONDO	Forum di Saint-Etienne: Teatro d'Europa ma "dal basso" - Cronache e inchieste da Parigi, Londra, Dublino, Berlino, Buenos Aires, Montreal, Mosca: verso i cent'anni del Teatro d'Arte - <i>Ugo Ronfani, Carlotta Clerici, Gabriella Giannachi, Monica Randaccio, Bianca M. Battaggion, Francesca Paci, Giusi Danzi, Denise Agiman Orvieto, Roberta Arcelloni</i>	55
CRITICHE	Tutte le prime teatrali della stagione	70
BIBLIOTECA	Schnitzler e il gran teatro nella Vienna fin-de-siècle - <i>Ugo Ronfani</i>	101
TESTI	<i>Poliziano</i> , l'opera incompiuta di <i>E. A. Poe</i> nella elaborazione di Mario Verdone	103
LA SOCIETÀ TEATRALE	Informazioni e commenti di attualità sul mondo del teatro	112
IN COPERTINA	<i>Lev Kropivnickij</i> , <i>Blooming Rod II</i> (olio, 1989)	

HYSTRIO

Direttore
UGO RONFANI

Editore

CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A.

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

Coordinamento redazionale

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

Segreteria: Natalina Fracasso, Rosa Izzo.

Art director: Ivan Groznij Canu.

Collaboratori

Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Guido Almansì, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Georges Bana, 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 Cavvegna, Carmelita Celi, Francesca Cersosimo, Rita Charbonnier, Giovanna Checchi, Giampaolo Chiarelli, Maura Chinazzi, Paola Cinque, Franco Cordelli, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Bruno Damini, Domenico Danzaso, Rudy De Cadaval, Luca De Fusco, Maura Del Serra, Renzia D'Inci, Alessandro Di Tommaso, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Sabrina Faller, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gaspareti, Luisa Cazzero Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Furio Gunnella, Raffaella Ilari, Carlo Infante, Marco Lombardi, Lia Lupini, Marna Leonardini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Mario Luzzi, Giuseppe Manfredi, Silvio Mannini, Laura Mansini, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Laura Meini, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Simona Morgantini, Piergiorgio Nosari, Valeria Ortolenghi, Vincenzo

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

Dall'estero

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

Direzione, Redazione e Pubblicità

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

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa

L.P.S., via Brizi, 5, tel. (02) 55211317 - Grafica Colognese, Cologno M. (MI)

Distribuzione

Jo - 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. 02/83811

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 stabile di bolzano

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

Medea

*di Euripide
traduzione Umberto Albini*

*regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni*

La Locandiera

di Carlo Goldoni

*regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni*

Sarto per Signora

*di Georges Feydeau
traduzione Angelo Dallagiacomà*

*regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
con Carlo Simoni, Alvise Battain*

La donna delle candele

novità di Vittorio Cavini

*Premio Bolzano Teatro 97
regia Antonio Salines*

Di commedia in commedia

*Viaggio nel teatro comico italiano
da Plauto a Goldoni*

regia Luigi Ottoni

L'uomo e la maschera

Viaggio nell'opera di Luigi Pirandello

a cura di Orlando Mezzabotta

STAGIONE TEATRALE 1997/98

LA RESTAURAZIONE E LA LEGGE

Che in Italia le riforme siano impossibili è verità difficilmente contestabile. Non appena tira aria di cambiamento, interessi di ogni sorta si coalizzano per difendere lo status quo. La società bloccata si difende, coalizioni eterogenee - destra e sinistra, sindacato e padronato - stringono innaturali alleanze pur di ostacolare spinte riformatrici paventate come salti nel buio. Gli esempi dell'immobilismo sono di quotidiana evidenza, dai lavori della bicamerale al riassetto pensionistico alla scuola alla sanità.

Non si vede perché anche nei campi della cultura e dello spettacolo le cose dovrebbero andare diversamente. Nel settore specifico del teatro, poi, si va ben oltre l'immobilismo: si aspira alla restaurazione. L'immagine, abusata ma veritiera, è quella delle famose comparse dell'*Aida*, che cantano «partiam partiam» e stanno ferme a battere coi piedi le tavole del palcoscenico.

Il «partiam partiam» è nella fattispecie la legge per il teatro presentata nel febbraio scorso dal governo, definita "rivoluzionaria" dagli incensatori di turno, in realtà moderatamente riformatrice, e presto seppellita - come volevasi dimostrare - sotto montagne di controproposte, emendamenti, critiche e riserve da parte dei politici, degli amministratori, dei rappresentanti delle categorie e delle sottocategorie del settore. Fino al prevedibile epilogo: la presentazione di un secondo progetto di legge, definito complementare, non alternativo, ma di fatto destinato ad insabbiare un riassetto legislativo di cui si chiacchiera da mezzo secolo.

Intanto, però, si parla a iosa di teatro riformato. O meglio: ne parlano gli ingenui (tra i quali noi siamo e vogliamo restare) e i furbi, quelli sempre pronti a manifestare attitudini alla rigenerazione ad ogni cambiamento di regime. Intanto i "castori" del vecchio teatro (castori o topi? roditori in ogni caso) si danno da fare per distruggere quel poco di spirito riformatore sopravvissuto nella miriade di convegni, assemblee e tavole rotonde convocati per dibattere sulla legge. Ed ora, com'era prevedibile, stanno occupando le posizioni di decisione e di potere che detenevano prima del "diluvio elettorale" dell'aprile '96: che per essi è stato una tempesta in un bicchier d'acqua. Del che non ci dobbiamo meravigliare, per due ragioni: perché il trasformismo è una delle caratteristiche del genio italico, e perché un sistema teatrale basato sull'assistenzialismo consociativo e lottizzato non poteva che sortire questi effetti.

Vediamo così inaffondabili rottami del vecchio teatro tornare sui vecchi ponti di comando, responsabili di deficit miliardari rimettersi in pista per la direzione di Stabili, burocrati dello spettacolo che avevano partorito le screditate circolari del Fus rimettere le mani in pasta, organismi in crisi come l'Eti o l'Idi sopravvivere come bracci secolari del nuovo (dis)ordine, dirigenti di teatri pubblici pontificare sulle riforme nel loro settore dimenticando di farsi un minimo di autocritica, carneadi "in quota" per via delle tessere giuste essere promossi ad esperti nelle commissioni, drammaturghi di mediocre talento essere rappresentati con fasto per meriti politici, giovani gruppi di ricerca essere discriminati ed emarginati dai nuovi (cioè vecchi) padroni del vapore.

Sì, tutto questo ha un nome: restaurazione. E che sopra il vistoso, diffuso ritorno al vecchio teatro si stenda la cortina fumogena della legge-miraggio non cambia lo stato delle cose. Ma così il teatro italiano accumula altri ritardi, perde le ultime virtù. Si è celebrato il cinquantenario del Piccolo Teatro senza riuscire a dire una parola sul futuro dell'istituzione teatrale fondata da Grassi e Strehler: la società teatrale bloccata, così com'è, arriva a questi casi estremi di impotenza. Possiamo consolarci, volendo, con la constatazione che la crisi del teatro italiano (di cui la povertà dei contenuti delle rassegne d'estate è prova ulteriore) si iscrive in una crisi diffusa dei teatri nazionali europei. La constatazione è emersa al Forum del Teatro Europeo tenutosi in giugno a Saint-Etienne, di cui diciamo a parte. I diversi sistemi teatrali non riescono a tenere il passo con la grande mutazione mediatica di fine secolo, i modelli della tradizione sono in via di estinzione, non riesce ad affermarsi una drammaturgia del tempo presente. Il futuro dell'Europa dei teatri risulta quanto mai incerto. È già finita, in ogni caso, l'illusione di un Théâtre de l'Europe soprannazionale coltivata nella Francia mediterranea: l'errore di un progetto culturale verticistico, nella logica di una "diplomazia" intergovernativa, è fallito. L'Europa dei teatri - si è detto a Saint-Etienne - non può che essere una "lingua spontanea" che esprima il rapporto fra l'uomo e la società senza schemi politici ed istituzionali; e per questa "lingua spontanea" stanno lavorando "dal basso", scambiandosi esperienze, spettacoli, linee di tendenza, attori e tecnici, le giovani leve dei "teatri invisibili" che agiscono fuori e contro le società teatrali sclerotizzate. Visto che da noi è tempo di restaurazione, l'augurio è che questo vento libertario, che muove "dal basso", si manifesti con forza anche da noi. HY



LA FESTA E I PROBLEMI

IL PICCOLO IN ALTO MARE COME UN BATTELLINO UBRIACO

Le manifestazioni del Cinquantenario sono state schegge di memoria che hanno celebrato il passato del maggiore Stabile italiano, i meriti di Strehler e il ruolo avuto da Paolo Grassi - Ma l'insieme delle celebrazioni non ha saputo aprirsi sul futuro, e si è conclusa nella confusione con il "me ne vado" del Maestro, le dimissioni di Lang, la decisione dell'amministrazione Albertini di fare rivedere i conti dall'Università Bocconi e la richiesta di programmi commisurati alle risorse - Confusione sull'identità dell'istituzione (Teatro pubblico, Teatro Nazionale, Teatro d'Europa?) e sulla ripartizione dei compiti fra Comune e Presidenza del Consiglio - Occorre ripartire da una coraggiosa autocritica, da una volontà di rinnovamento che implica un nuovo statuto, da un consiglio d'amministrazione autorevole, da un piano di attività a lungo termine, da un ricambio manageriale e da una ritrovata unità tra le forze della cultura milanese.

FURIO GUNNELLA

A rlecchino se n'è andato salutando sotto la pioggia dell'ultimo week end milanese di giugno. Finale senza festa del Cinquantenario del Piccolo. Che sia mancato il galà di chiusura non è una tragedia: i Piccolofili s'erano già incontrati, il non aver visto i "soliti noti" intorno a una torta con cinquanta candeline è stato forse, date le circostanze, più un bene che un male. Preoccupante, invece, che dopo le lampadine accese in via Rovello per illuminare il numero 50, quelle del numero 1 - per dire la seconda giovinezza del teatro - già tremino

come candele consunte. Che la nuova sede sia rimasta vuota come un lugubre sepolcro. Che al termine di una trista vicenda apertasi un anno fa con la prime dimissioni di Strehler, una delle più gravi crisi della cultura milanese e italiana si sia trasformata in una farsa tragica. Come cronisti di questa crisi, Ionesco o Gombrowicz, maestri del grottesco, non avrebbero potuto far meglio.

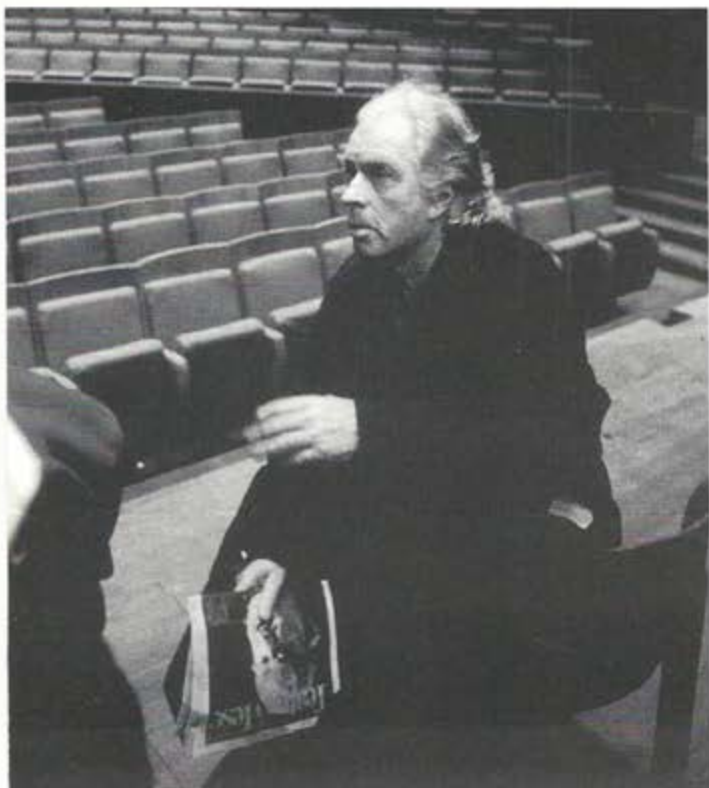
È costernante che dopo l'addio di Strehler e le dimissioni di Lang, dopo la confusione dei conti su cui indaga la Bocconi, dopo lo scaricabarile fra il vicepresidente del consiglio e il sindaco su funzioni e finanziamenti del Piccolo di domani, il maggiore Stabile italiano non sia stato in grado di varare un vero programma per la stagione '97-'98. Costernante che la popolazione milanese abbia osservato senza soprassalti la "bagarre", da non pochi considerata "un disastro annunciato". Costernante che, dopo anni di latitanza, il consiglio d'amministrazione del teatro (che non aveva ereditato - è vero - le responsabilità dei consigli precedenti, ma che non sembra dei più illuminati e uniti) si sia trovato per intero sulle spalle il compito di uscire dall'impasse proponendo pateracchi del tutto inadeguati.

Giudicare il programma del Cinquantenario può essere, in queste condizioni, come

mettere sale su una piaga. Le manifestazioni cominciate in aprile con la ripresa dell'*Isola degli schiavi* di Marivaux, e concluse con le capriole bagnate di Arlecchino, sono state un "amarcord" di via Rovello e di Milano che ha reso omaggio - com'era giusto - a mezzo secolo di lavoro di Strehler. Si è recuperato il ricordo di Paolo Grassi (e, con il ricordo, la necessità di un futuro manageriale per il Piccolo). Ma le circostanze, i veleni delle polemiche, gli affanni per il futuro, i regolamenti di conti hanno consentito di dire "ieri, l'altro ieri" e non "domani". Abbiamo avuto un bel libro commemorativo, quello di Maria Grazia Gregori. Abbiamo rivisto Strehler come attore in *Elvira*, servo di scena del suo maestro Jovet. Abbiamo applaudito (in pochi) il grande teatro russo con il Maly Teatr di Lev Dodin. Ma per il resto abbiamo avuto un teatro d'ombre, animato dalla sempre grande Milva con le canzoni di Brecht, da figure "coeve" di Strehler come Béjart o Zizi Jeanmaire, da "vestali" straniere come Ute Lemper; abbiamo avuto la commozione di una serata nostalgica per Fiorenzo Carpi grazie alla voce sincera di Rosalina Neri; e poi tanti video "sparati" nei circuiti interni. Ciò ha riunito spettatori nostalgici e giovani incuriositi; ma non si è detto nulla del futuro, nessuna sfida culturale ai "Giganti della Montagna". Un dibattito fra i critici sul futuro del teatro a Milano è stato annullato; gli autori contemporanei sono stati dimenticati.

Crisi al buio

Dolorosi dunque gli sviluppi del "pasticciaccio brutto" di via Rovello: ma lascia-



mo ad altri lo stupore. Quanto è accaduto con l'amaro congedo di Strehler, subito dopo la laurea honoris causa a Torino, e le dimissioni del direttore artistico Lang, ch'era investito del ruolo di demiurgo salvatore, era iscritto nell'ordine delle cose, annunciato da un vuoto verso cui da mesi, anzi da anni, precipitava il più grande Stabile italiano.

In questi anni Strehler è rimasto sempre più solo con i suoi sogni d'arte, la sua scarsa attitudine per il management e la sua (comprensibile) propensione a rispondere all'indifferenza del potere riepilogando su toni celebrativi le tappe di mezzo secolo di lavoro. Gli entusiasmi surrogavano gli smarrimenti dell'età, ma le difficoltà finanziarie e le incredibili traversie per la nuova sede logoravano gli entusiasmi. Per troppo tempo gli è mancato al fianco l'alter ego Paolo Grassi, tardivamente riscoperto, nel suo ruolo insostituibile, in occasione del cinquantenario. Artisti e tecnici di via Rovello hanno identificato in Strehler il futuro; il loro attaccamento è stato più fideistico che dialettico. La macchina burocratica del Piccolo s'è appesantita. Da un lato dei consigli d'amministrazione poveri di capacità decisionali, dall'altro le chiusure della giunta Formentini che ha preferito lo scontro politico-ideologico al dialogo, dall'altro ancora la contestazione più o meno esplicita della leadership del Piccolo da parte delle altre forze teatrali della città. Per finire, l'assenza di una politica centrale del teatro che intervenisse a salvaguardia dell'eredità e della funzione del Piccolo: si attribuivano all'istituzione milanese pompose qualifiche - Piccolo Teatro d'Europa, uno dei due Teatri Nazionali secondo la nuova legge - ma guardandosi bene dall'affrontarne i problemi strutturali e finanziari.

La scelta di Lang (9 gennaio '97) dopo le dimissioni di Strehler (annunciate nel giugno del '96, operative nel dicembre scorso) avrebbe dovuto aiutare il regista e riaprire il dialogo. Lang avrebbe potuto operare la svolta proponendo le regole della rifondazione con un nuovo statuto (ci eravamo permessi di dirglielo in un franco colloquio), ma si è trovato nella palude di una situazione bloccata, a mezzo del guado delle elezioni. Ha fatto opera di mediazione come ha potuto ma era assurdo aspettarsi, in queste condizioni, che facesse miracoli: a quanto sembra, non ha convinto neppure Strehler che la sua presenza fosse una garanzia sufficiente. Quale senso ha adesso chiedergli, nella confusissima situazione, di restare al Piccolo fino alla scadenza di un mandato triennale?

Un paradosso

È il caso di dire che tutta la faccenda, fuori dal gracido di grette polemiche e dalle amplificazioni retoriche, è lo specchio di una doppia crisi: quella della cultura a Milano, deprivata di memoria storica, immiserita da conflitti di interesse, impoverita di valori come la solidarietà, e quella di un sistema teatrale che, nonostante una promessa rigenerazione, è caratterizzato dai segnali di una restaurazione che non risparmia gli Stabili. Tutto questo ha

Il lavoro in scena di Strehler

Su Giorgio Strehler, regista del teatro di prosa e del teatro lirico, è uscito, in occasione del cinquantenario del Piccolo Teatro *Strehler dirige - Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, di Giancarlo Stampalia, con introduzione di Robert Wilson (Marsilio, Venezia 1997, pagg. 280. L. 28.000). È un libro-documento in cui sono raccolte, accanto a quelle del "maestro", diverse testimonianze di coloro - artisti e tecnici - che hanno lavorato con lui. Eccone, col permesso dell'editore, alcuni interventi.

IL RITO DELLE PROVE - Strehler sostanzialmente sembrerebbe non avere bisogno di nulla, perché sa tutto; in realtà poi è un uomo che sa anche essere molto umile e quindi ascoltare. È uno che lavora molto dialetticamente; gli piace parlare e gli piace avere interlocutori: non concepisce di fare le prove da solo, e quindi più gente c'è più contento è. (...) Per lui, se non c'è nessuno, il rito della prova è un rito povero. *Walter Pagliaro*

PROCEDE PER SENSAZIONI - Prima ancora di parlare di una praticità di scenografia, di cui in genere con Strehler non si parla (non diciamo «li mettiamo una scala perché il coro deve salire» o «mettiamo un praticabile perché deve salire l'attore»: quella è una cosa che viene sempre dopo), inizialmente Strehler ha un'intuizione, immagina lo spettacolo che vuole. Ma non procede per immagini precise, bensì sempre per sensazioni. Lui non dice, voglio quella tal cosa (...) dice piuttosto, io sento quest'atmosfera, vorrei fare uno spettacolo di questo tipo, vorrei raccontare questo tipo di storia (...) Molto spesso queste sue sensazioni sono inframezzate da ricordi d'infanzia (in genere nel cuore di ogni artista si cela un bambino, pieno di ricordi d'infanzia). Dà delle immagini, quindi, che raramente hanno a che fare con quella che sarà poi la scenografia: le sensazioni sono sempre delle intuizioni molto profonde, acutissime - veramente come una freccia che colpisce il cuore di chi le sente. Poi lascia fare. *Ezio Frigerio*

LAVORO DI SOTTRAZIONE - Io non ho mai visto Strehler mettere, ho sempre visto Strehler togliere. Non parte quasi mai essenziale, se vogliamo, parte sempre con le cose, e poi arriva all'essenzialità. *Giulia Lazzarini*

È LUI LO SPETTACOLO - Le prove con Strehler sono una specie di teatro nel teatro. Sono il partecipare a uno spettacolo, che non è quello che si fa in palcoscenico ma è quello che si fa in platea. C'è, voglio dire, una platea che viene scaraventata in palcoscenico: ci sono gli attori senza le poltrone rosse che guardano finalmente un palcoscenico che però è in platea. Lì si fa una serie di cose che sono piccoli sussurri, piccole immaginazioni che serviranno per lo spettacolo finale. (...) Il modo di provare di Strehler è stimolante proprio perché lui riesce attraverso la sua aneddotica, attraverso la sua immaginazione, attraverso la sua cultura, attraverso il suo essere teatrante, a fare lui stesso una rappresentazione "fuori dal testo" ma che "appartiene al testo". *Giancarlo Dettori*

TEMPI MUSICALI - Il senso ritmico e melodico dei suoi spettacoli Strehler lo prende dalla musica. Una grande mancanza di tutta una classe di attori italiani d'oggi, è che non hanno capito che la loro professione è molto vicina alla musica (...) La prima cosa che ti insegna Giorgio Strehler è questa, i tempi musicali quando reciti, mentre reciti. *Micaela Esdra*

CANTANTI LIRICI - I cantanti spesso si portano dietro una scarsa preparazione teatrale oppure uno scarso interesse, o anche un bagaglio di cattive abitudini. In quello Giorgio era grandissimo, faceva delle costruzioni magnifiche; il suo lavoro durante le prove era affascinante: tutti i cantanti si trasformavano, anche musicalmente. (...) Giorgio correggeva i loro "vizi" e sviluppava le loro qualità. *Claudio Abbado*

reso possibile, nella civile Milano, un paradosso tremendo: la città ha dopo diciotto anni di attesa un teatro per il Duemila (che il vicesindaco ha dichiarato agibile in questi giorni) ma di questo teatro non si sa che cosa fare; è rissa fra chi lo vuole sede di un Piccolo non più piccolo, chi lo immagina mausoleo per un Maestro, chi lo considera il luogo di uno dei due Teatri nazionali (vedi il progetto Veltroni) e chi (esternazione del vicesindaco De Corato) lo destina al Teatro d'Europa, con le implicazioni amministrative del caso. Non sappiamo se la nuova sede ospita davvero, mostruosa creatura, uno di quei Giganti della Montagna di pirandelliana memoria, nemici della poesia, come ha immaginato Strehler. Sappiamo però che di questo vuoto di pensiero intorno alla nuova fabbrica del teatro dovrebbe vergognarsi tutta la città.

Le previsioni sono difficili, il pessimismo giustificato. L'umorista Umberto Simonetta ha scritto che i "vado e torno" di Strehler ce lo rendevano simpatico, ma nessuno ha voglia di ridere. Tattico, il nuovo addio, come le dimissioni di Lang?

Per contare sull'*horror vacui*, scuotere la nuova giunta, costringere Veltroni a prendere sulle sue braccia l'affaire: il che vorrebbe dire ottenere che il governo si paghi il lusso di un Teatro nazionale e/o europeo a Milano? Il congedo di Strehler è una tragedia oppure la premessa per sbloccare la situazione ed affidargli magari, a crisi risolta, altre funzioni, prestigiose regie? Può davvero Carlo Camerastra garantire che il suo consiglio d'amministrazione riesca a colmare un vuoto così ampio?

Che cosa rispondere al sindaco Albertini, il quale sembra esigere che il programma della stagione '97-'98 sia commisurato alle reali disponibilità finanziarie, dopo che l'Università Bocconi, incaricata dal comune, avrà rivisto tutti i conti? e confrontato con le realtà finanziarie? Su questo punto ci si lasci dire, con la stessa chiarezza con cui abbiamo parlato finora, che una disciplina amministrativa diventa indispensabile, anch'essa, per finirla con il "pasticciaccio brutto". Nervi a posto e parliamo di realtà, non di fantasmi. È l'unico modo per uscire dalla crisi. □

L'EDIZIONE DEL CINQUANTENARIO



FRA LE OMBRE DELLE MASCHERE ARLECCHINO SCAPPA NEL FUTURO

Una "prova d'autore" con i giovani intorno
al sempreverde Soleri e a Mauri-Brighella.

UGO RONFANI



Il merito di Grassi e Strehler? «Avere costruito un teatro-costume fatto di mille pezzi, come il costume di Arlecchino». Parola di Jack Lang, direttore pro tempore del Piccolo, giunto in via Rovello dalla Francia - dove fa campagna elettorale - poco prima che le note di *Eine kleine nacht musik* di Mozart (le stesse di cinquant'anni prima, all'alzarsi del sipario sull'*Albergo dei poveri*) chiudessero la rappresentazione dell'*Arlecchino* del Cinquantenario. Sul palcoscenico, paternamente serafico, Strehler indicava col dito il soffitto coi buchi di Fontana o forse il cielo, dove Mozart doveva sorridere benedicente, e abbracciava Soleri-Arlecchino e Mauri-Brighella, interpreti "storici" di questa riedizione destinata ad aprire - parola del regista - l'"anno uno" del nuovo teatro, cui egli vorrebbe ancora dedicare tre o quattro anni, se glielo consentiranno, prima di passarlo ai giovani. Dieci minuti di applausi, ritmati come per i trionfi del Galileo, della *Tempesta* o del *Giardino dei ciliegi*: applausi al maestro uscito dal suo silenzio offeso, al 67enne Soleri ancora in gamba come un acrobata del Circo di Mosca, al comicamente farfugliante Mauri e ai dodici ex-allievi della Scuola del Piccolo che avevano preso il posto di quanto - Carraro, Parenti, Santuccio, Calindri, Dettori, la Zareschi, la Villoresi, la Jonasson - avevano recitato nelle varie edizioni, dal luglio del '47 in poi: alcuni andati lassù con Mozart, gli altri in sala per la grande serata amarcord. Il neosindaco Albertini è rimasto fino a metà, con l'aria di divertirsi come un ragazzo, anche se fra non molto dovrà pur sdipanare la matassa del Piccolo lasciata-gli da Formentini. Il cui ricordo è aleggiato nella burlesca invettiva del Dottor Lombardi al consuocero Pantalone: «Padan, Formentan»; e basta.

Tempestiva e ridente, Marta Marzotto scattava con un'automatica giapponese fotografie-souvenir di Albertini, stoicamente sorridente accanto al presidente del Piccolo Camerana; gli altri vip e gli attori della "vecchia guardia" erano nelle prime file e da essi partivano gli applausi a scena aperta, una quindicina, ai giovani attori e, naturalmente, al Soleri che dava l'anima nelle sue gags da antologia: la mosca ingoiata per fame, i funamboleschi andirivieni con budini e salsicce o la rozza dichiarazione d'amore a Smeraldina, con profusione di capriole, lazzi, bastonature e fughe sulle mani.

Cinquant'anni, l'Italia e il teatro cambiati: cambiamenti tangibili nella sala, la stessa del '47, ma con ben altro pubblico; tanto che ci sarebbe materia per un saggio di antropologia teatrale. Sicuramente bisognerà vedere, di questo *Arlecchino*, le repliche destinate ai giovani per misurarne la vitalità e, con essa, la vitalità del nuovo teatro "anno uno".

Quando Strehler, nel '47, lavorò sul canovaccio del Goldoni, le idee sulla Commedia dell'Arte e sulla riforma goldoniana erano poche e confuse. S'affidò ai ricordi di vecchi attori, ai libri degli eruditi, alle intuizioni della fantasia, perfino alle gags di Charlot e Totò. Poi, via via, Strehler, Moretti, Soleri e centinaia di interpreti davano forma a uno spettacolo nel quale s'incrociavano memoria del teatro e modernità: un Arlecchino "alla maniera degli zanni" ma come proiezione della lettura - necessariamente esclusiva - di un maestro della regia; un "esercizio di stile" continuamente rinnovato e trionfalmente esibito al mondo. L'edizione del Cinquantenario, consegnata agli ex-allievi della scuola del Piccolo intorno a Soleri e Mauri, nel ricordo del primo Arlecchino Moretti, è di questo percorso di mezzo secolo

la sintesi estrema: come tale, un concentrato di esperienze e di effetti, un ammucchiarsi financo esorbitante di "trovate", una esibizione di pezzi di bravura fra maestri ed allievi, con situazioni rivolte in chiave ironica, spunti per divagazioni parodistiche sottolineate dai temi musicali di Carpi per ottoni e percussioni, ammiccamenti del suggeritore (il lunare Scala) al pubblico invitato a scherzare coi propri ricordi, le irruzioni degli attori in platea. E giochi d'ombre in controluce preceduti alla fine da un'emblematica burrasca (che è ad un tempo il 1789, il 1945, le strehleriane tempeste con Shakespeare o Brecht...); prima che Arlecchino "immortale" se ne scappi via per il mondo inseguito dai personaggi-fantasma. Ad incontrare - mi viene da aggiungere - gli altri Arlecchini posteriori, quello senegalese di Martinelli, quello ruzantiano di Haber: che dovranno pur salire - penso - sulla scena del nuovo teatro. L'impianto scenico, di Frigerio, è ancora quello spoglio - candelabri, paraventi, bauli - dell'edizione "dell'addio" dell'87; i ritmi indiviolati, le uscite stentoree, le fitte controcene sono percorsi a centomila volts dal giovanilismo del giovane cast, con estremi di sovraccitazione quasi nevrotica.

I due maestri Soleri e Mauri a parte, hanno vinto la loro prova del fuoco Laura Pasetti, Clarice maliziosa nel suo fare la tortorella; il Bongiovanni che era un Pantalone insieme antico e moderno; il Calabresi nei panni di un Dottor Lombardi di una monumentale balordaggine, la Maragno come scatenata Smeraldina, il Leone e il Quatrosi come Florindo e Silvio, il Mazzotti, il Criscuoli. Ugo Ronfani

In questa pagina, due pose di Ferruccio Soleri - Arlecchino.

MILVA CANTA BRECHT

Il primo di due recital brechtiani di Milva ha concluso un convegno accademico su Brecht nel lavoro di Strehler e nel teatro d'oggi. Vedremo dagli atti di capire se e di quanto il convegno ha saputo travalicare il clima celebrativo del Cinquantenario. Ciò che a nostro modesto parere va affermato, proprio mentre in Germania Barbara Brecht viene accusata di essere vestale troppo arcigna dell'eredità paterna, il Berliner del dopo Müller è in crisi e in paesi come la Francia il brechtismo viene da molti considerato fuori corso, è che l'innesco dell'umanesimo lirico di Strehler sul trono del teatro epico-didattico del tedesco è stato fertile e benefico, come lo stesso Brecht ebbe a riconoscere. Quanto alla maggiore o minore attualità della drammaturgia brechtiana, essa dipende dalla capacità di rinnovarla, sganciandola dagli ideologismi della guerra e della guerra fredda, per rileggerla alla luce degli squilibri - non certo lievi - della società postcapitalista: operazione che il ciclo Brecht della scorsa stagione al Piccolo ha realizzato soltanto a metà.

Quanto al discorso di Brecht e la musica, non basterà dire che amava cantare in compagnia o che suonava la chitarra e il clarinetto; bisognerà pur giudicarlo come autore, assiduo, di testi che ebbero la fortuna di essere musicati da Weill, Hindemith, Eisler, Dessau, Schwaen: il che equivale a formulare un giudizio non soltanto sull'uomo di teatro, ma anche sul poeta. Ora io non sono sicuro che come poeta Brecht fosse grande: a sentire le canzoni, le ballate e i song interpretati da Milva si ha l'impressione di temi politici, sociali e filosofici spesso appesi a troppe lune rosse, smorte o biforcute, sull'onda di un lirismo facile, per non dire di maniera. Sono composizioni che conservano carica e suggestione quando esprimono sarcasmo contro la Germania pre e nazista o contro l'"imbianchino" Hitler (*La ballata di chi vuol stare bene al mondo*, oggi ancora sferzante), quando metaforizza la fine della democrazia borghese come un grande naufragio (*La canzone dei marinai*), o quando ancora descrive l'assurdo delle relazioni sociali (*Il giglio dei campi*, su un giovane assassino dei genitori). Altre volte, invece, il merito è piuttosto di coloro che avevano musicato le sue strofe: Kurt Weill per *Bilbao Song*, perla dell'*Opera da tre soldi*, o per *Surabaya Johnny*; Hanns Eisler per *La canzone di una ragazza di piacere*, Kurt Schwaen per *La canzone dei pendagli da forza*.

Detto questo, magari per tirare un po' sul freno degli esibiti entusiasmi celebrativi, è urgente e doveroso dire che Milva è stata commovente per impegno, sensibilità e bravura. Non sempre splende la luna era lo stesso recital, grosso modo, dell'"annata Brecht" al Piccolo; potevamo temere la ripetizione ed invece ecco la graditissima sorpresa di una ripresa più smagliante della prima edizione, con una Milva che - superato un certo sottotono iniziale - ha presto ritrovato, vittoriosa come mai contro il tempo che passa, tutta la sua potenza vocale, quei suoi ruggiti di *femme revoltée*, quelle sue inattese dolcezze, quella sua sapida insolenza verso i benpensanti. Tutto questo, in un variare di effetti che nascevano prima dal cuore che dalle corde vocali, ma anche in dieci e cento invenzioni sceniche: ogni canzone un gioiello di interpretazione rinnovata con le mani, con la gestualità, con l'uso magico della capigliatura fiammeggiante sul vestito nero.

Milva racconta di essere stata portata al Piccolo da Grassi, quando cantava canzoni partigiane per il marito Maurizio Corgnati; e al Piccolo era avvenuto l'incontro con il suo



Pigmalione, Strehler, e con il suo autore feticcio, Brecht, che l'avevano trasformata da "pantera di Goro" in una grande interprete, e in attrice. «Il maestro - dice di Strehler - mi ha dato molto, moltissimo, ma io sono rimasta me stessa». Voglia di rifare ancora una volta con il maestro *L'opera da tre soldi*, ha detto chiacchierando col pubblico, prima di concedersi ad un bis, sull'aria della *Moldava* di Smetana, ripresa a bocca chiusa dagli spettatori. I quali hanno ritmato gli applausi per molti minuti, affinché non sparisse subito con i suoi bravi compagni di scena, Moraschi (piano), Poletto (fisa) e Ulivi (corde). I. C.

ROSALINA NERI RICORDA CARPI

«Tutto questo per Fiorenzo», ha detto Strehler dopo essere andato ad abbracciare l'applaudita protagonista della serata - forse più spontanea del cinquantenario del Piccolo. Si è così concluso, tra la festa e il ricordo, il recital di Rosalina Neri *Omaggio a Fiorenzo Carpi*; prima il pubblico aveva ripreso in coro *Ma mi*, quella non dimenticata canzone di un operaio torturato dai tedeschi a San Vittore scritta da Strehler e musicata da Carpi.

La morte di colui che con Gino Negri aveva scritto le musiche per gli spettacoli usciti dalla fabbrica del teatro di via Rovello è stata il segno che il tempo passa, anche per il Piccolo. E per Milano, che forse non sa più cantare quelle canzoni composte da un maestro delle musiche di commento che aveva avuto orecchio per le voci della sua città.

L'omaggio al musicista appena scomparso è stato di una sobrietà esemplare. Hanno parlato soltanto le sue canzoni, composte ai tempi in cui al nazional-popolare di Sanremo usava ancora contrapporre la canzone d'autore firmata dai Fortini, dai Moravia, dagli Arbasino, dai Fo. Ritagliata come un'ombra viennese sul grigio della scena insieme a Roberto Negri, pianoforte, e Bruno Poletto, fisarmonica; saggiamente in nero con una zazzaretta argentea, Rosalina Neri è stata misurata vestale di questo rito del ricordo. L'ha guidata con lo stesso senso di misura (appena qualche concessione alla "teatralità" dei gesti per i temi satirici o realisti) Filippo Crivelli, che già nel '68 aveva curato, invitato da Grassi, lo spettacolo, *Canzoni senza Festival* sui motivi di Negri e di Carpi. Musiche di scena scelte fra le numerosissime scritte dal maestro (per il *Temporale* di Strindberg, per *El Nost Milan* di Bertolazzi, per *Il Corvo* di Gozzi, per *Le baruffe* di Goldoni) sono state il collante, suggestivo, del recital. Peccato che sia stata negata a noi spettatori l'emozione di sentire anche un frammento dell'operina, incompiuta, che a Carpi era stata richiesta da

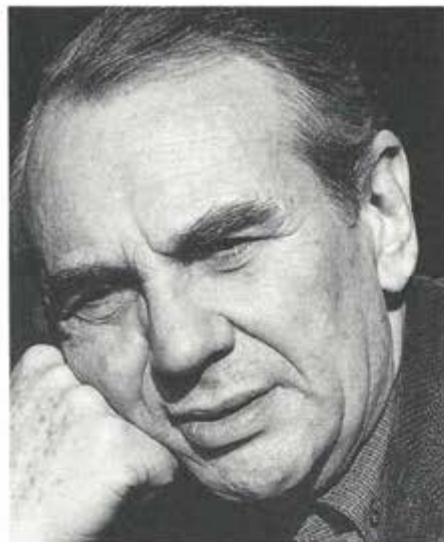
De Sabata per la Scala, dalle *Metamorfosi* di Kafka, con libretto di Strehler.

Dalle diciannove canzoni che Rosalina Neri ha presentato (cinque di Fo, le più impertinenti, due di Fortini di una sorprendente dolcezza, e di Gassman un finale appropriatamente pensoso, *La commedia è finita*) sono emerse *l'air du temps* ma, anche, la natura dolce e segreta di colui che le aveva messe in musica. Melodie piane, cantabili, che intrecciavano temi d'archivio e arie di strada, ritmi della musica leggera e cadenze classiche, citazioni da *bal musette* ed echi dei *songs* di Weill. Una natura musicale elegiaca, naturalmente popolare, disposta all'allegria ma tentata, soprattutto, dalle malinconie delle tonalità in minore.

Una Rosalina Neri lontana dagli esordi londinesi nella lirica, uscita dalle scanzonate cronache d'antan dei rotocalchi ed invece diventata padrona, alla scuola di Strehler, di una gestualità essenziale, è stata di una spontaneità efficacissima proprio tenuta sul filo dell'emozione. La sua natura popolare e il suo temperamento istintivo (che ci hanno fatto ricordare Edith Piaf, Catherine Sauvage, Milly) sono limpidamente emersi dietro la precisione dell'impegno. Ha impreziosito *Amare vuol dire mentire* di Moravia con un tono *canaille*, ha sfogato una sua ironia antiborghese in *Una vera signora* di Mauri, ha cantato fra la passioncella e l'etilisimo *Quella vecchia bottiglia di Barolo* di Fo, ha chiamato a testimoni di un amore stelle e fiumi azzurri con *Voi mi chiedete signori* di Neruda, ha rivelato la lombardità pudica di Fortini con *Quella cosa in Lombardia* e, perché il ricordo di Carpi fosse sereno, ha spremuto tutta l'intatta ironia di testi come *Liberarti di me* della Valeri, *Seguendo la flotta* di Arbasino, *Ti butto via* di Lericci. Ugo Ronfani



Carpi: se ne va in silenzio l'anima musicale del Piccolo



Ho conosciuto Fiorenzo Carpi nel dicembre del '96, dopo averlo "perseguitato" per un mese. «Non gli piacciono le interviste», mi aveva detto sua figlia, scusandosi per l'ennesimo rinvio a causa del ricovero del padre. Poi, un sabato piuttosto rigido, ho incontrato il maestro nella sua casa milanese. Prima di lasciarmi, la figlia mi aveva augurato buona fortuna, aggiungendo: «Scoprirà che mio padre è un osso duro». E, difatti, sul sottofondo d'un molesto condizionatore, Fiorenzo Carpi non ha smentito la sua fama. Silenzioso e schivo, discreto, riservato, severo. Tutti attributi che l'uomo ha trasferito nel musicista, colonna portante del Piccolo Teatro lungo i cinquant'anni della sua storia. «Siamo i dinosauri, io e Giorgio», scherzava, per rispondere ad un'impertinenza circa il futuro del Piccolo, fra le luci (le celebrazioni: «Ci siamo arrivati, quasi tutti. Un po' malconci, forse») e le ombre («Una vergogna. Lo scioncio di un'amministrazione che è lo specchio delle disillusioni di una politica che alla prosa ha dedicato le briciole di ben altri banchetti»). Classe 1918, diplomatosi con Ghedini al Conservatorio G. Verdi di Milano nel '45, era

già fra i protagonisti della rinascita milanese nel dopoguerra: i Pomeriggi Musicali, la fondazione del Piccolo, l'amicizia con Caprioli e Fo, il cabaret dei "Gobbi" e di Jannacci, la poesia di Fortini. Il sodalizio con Strehler, dal primo *Arlecchino* fino all'ultima *Isola degli schiavi*, s'è costituito in quella straordinaria empatia fra creazione registica e musicale che fa da parallelo all'omologa fusione con le scene di Frigerio. «Mi ricordo che, per *Il Gioco dei Potenti*, Strehler non faceva che chiedermi una musica, insistendo sull'atmosfera, dicendo che altrimenti non gli veniva di "comporre" la messinscena».

Le prove sono il terreno di questa duplice creazione. Così è per la *Tempesta* e per il *Faust* («Un'impresa impossibile. Una stanchezza da non credere»). Un musicista di scena, si diceva. Come altri lo sono per il cinema (Piovani, Morricone) e, tolti di lì, sono come fuori posto. Eppure, Carpi aveva composto anche musiche per film, come il celebre *Pinocchio* di Comencini (e per Gregoretti, Gassman, Bolchi, Malle e Chéreau). Gli restava, unico rimpianto, forse, la ventennale e incompiuta opera cui diceva di lavorare nelle pause fra uno spettacolo e l'altro. «Prima o poi la finirò. Se Giorgio può andarsene in pensione, perché io no?». *Ivan Canu*

STREHLER RECITA LOUIS JOUVET

Nell'86, per inaugurare il Teatro Studio Strehler scelse un testo, *Elvira o la passione teatrale*, che trasponeva sette lezioni tenute da Louis Jouviet, suo maestro delle origini, al Conservatoire di Parigi intorno al *Don Giovanni* di Molière, tra il febbraio e il settembre di quel 1940 in cui era esplosa la follia di Hitler. Le lezioni erano incentrate più esattamente sulla scena VI dell'atto IV, là dove la sedotta ed abbandonata Elvira supplica Don Giovanni di salvarsi l'anima con il pentimento; destinataria una giovane allieva, Claudia, che sul ruolo di Elvira preparava l'esame al Conservatorio. Con la

guida esperta di Jouviet Claudia vinse un primo premio. Due giorni dopo - era ebrea - fu arrestata dalla Gestapo; scampò miracolosamente al lager e, finita la guerra, tornò sul palcoscenico.

La storia di un destino umano, la guerra e l'arte, la lezione di teatro e di vita di un grande della scena e del cinema francesi fra le due guerre, fondatore con Baty, Dullin e Pitoëff del famoso *Cartel*, specialista di Molière e per i giovani Strehler e Grassi punto di riferimento per la loro avventura teatrale.

Poiché particolari, infelici circostanze hanno voluto che il cinquantenario del Piccolo fosse più celebrazioni di memorie che progettazione futura, era inevitabile e giusto che l'omaggio a Jouviet figurasse in calendario con gli stessi interpreti, Strehler e

la Lazzarini, applauditi dieci anni orsono. Ma ecco: la ripresa si è trasformata in evento, la lezione di Jouviet che opponeva il teatro alla guerra è diventata la voce della protesta di Strehler contro "altri mostri" oggi in agguato, il razzismo, l'intolleranza, l'e-

goismo, la violenza. Strehler non si è limitato ad "essere Jouviet" come attore, a ripercorrere la fiammeggiante materia didattica di quelle lezioni nell'Europa in guerra («Jouviet era Jouviet, - ha detto in un prologo accorato - altri erano i suoi tempi, sono diverso da lui per temperamento, carattere, esperienze») ed ha fatto uso del personaggio "astratto" del Maestro per disegnare, con puntigliosa sincerità, un proprio "autoritratto estremo": sorpreso, disincantato, offeso dal "disordine costituito" di un paese e di un teatro nei quali ormai fa fatica a riconoscersi.

Nella sua interpretazione-confessione c'è stata, come un leitmotiv, la malinconia di un distacco, che il pubblico ha avvertito ed applausi venuti dal cuore hanno sancito. In questa ripresa il testo delle lezioni di Jouviet (pubblicato da Gallimard) è stato tracciato, spunto, pretesto per un riepilogo - all'insegna di una concezione di alta retorica del mestiere - che ha abbracciato tutto, più di mezzo secolo fra le ombre della scena, la stanchezza e le speranze, il sentimento del teatro come solidarietà e amore, la ricerca delle passioni nel gioco delle finzioni di scena, il generoso affanno di trasmettere ai giovani la "mistica" dell'attore.

Strehler si è messo la maschera di Jouviet per essere se stesso: lo Strehler appassionato, sciamanico, inesauribile, inflessibile fino alla durezza che abbiamo conosciuto in tante prove dei suoi allestimenti. Ha aggiunto molto al testo, in un crescendo dal disincanto all'ardore, chiamando Giulia la Claudia del Conservatoire. E Giulia Lazzarini (un po' spiazzata, rispetto all'edizione dell'86, per questo recitare "all'impromptu" del partner) ha fatto ricorso alle raffinatezze della sua arte - più sospiri e sussurri e trasalimenti che grida - per disegnare la fatica dell'allieva spinta ai vertici della purezza interpretativa. Intorno alla ribaltina luminosa e alle panche della scena austera sono state comparse di questo rito dell'educazione teatrale sette allievi del Corso Jouviet del Piccolo. *Ugo Ronfani*

RUSSIA PERDUTA DI GALIN E DODIN

Stars in the morning sky, lo spettacolo che il Malyj Teatr di Pietroburgo porta a Milano per il cinquantenario del Piccolo (quasi nello spirito di un gemellaggio: Malyj Teatr in russo vuol dire Piccolo Teatro) non è una novità, perché in Russia è in repertorio da anni. Né sono a noi sconosciuti l'autore e il regista: di Aleksandr Galin, prolifico commediografo dedito a rappresentare con estro satirico la quotidianità (tra Zavattini e Flaiano, per intenderci) ricordiamo una bella edizione di *Retro*, sulla tragicommedia della terza età, curata dallo Stabile di Genova con il compianto Ferruccio de Ceresa. E Dodin è con Liubimov e Vasil'ev il regista russo più apprezzato in Italia: Milano, Roma e Spoleto risuonano ancora degli applausi tributati ai suoi spettacoli: *Fratelli e sorelle*, saga nazional-popolare tratta dalla tetralogia romanzesca di Abramov, *Claustrophobia*, di un espressionismo inquietante, e l'amaro, beffardo *Gaudeamus*. Con tutto questo, *Stelle nel cielo del mattino* (in

A pag. 7, in alto, Milva in un momento del suo recital brechtiano e, in basso, Rosalina Neri. In questa pagina, in alto, Fiorenzo Carpi e, in basso Louis Jouviet (a sinistra) incontra Giorgio Strehler a Parigi nel 1949.



L'ALTRA METÀ DI STREHLER

PAOLO GRASSI RITROVATO

La sua figura forte, autorevole, appassionata è uscita dall'ombra in occasione del Cinquantenario - Insieme al rimpianto per l'organizzatore, il propagandista e il manager insostituibile che, al fianco di Strehler "l'artista", seppe fare della piccola sala di via Rovello il centro del teatro italiano - Diceva: «L'efficienza pura è degli idioti; non credo all'efficienza che non sia sostenuta da una ragione morale».

UGO RONFANI



russo, al Lirico, con sottotitoli purtroppo poco felici, fuorvianti) hanno avuto il senso di un appuntamento importante nel programma del cinquantenario di via Rovello: non eccelso il testo, di un barocco lirico-espressionistico pasticciaccio, più di routine per oltre la metà dello spettacolo la regia di un Dodin altre volte geniale, ma spettacolo emblematico degli orientamenti del teatro russo di questo secolo.

Galina ha scritto *Stelle nel cielo del mattino* prendendo spunto da un gigantesco, disumano ripulisti attuato a Mosca per le Olimpiadi del 1980, quando la "feccia" della capitale - barboni, prostitute, alcolizzati - fu tolta dalla circolazione perché la patria del socialismo non sfigurasse davanti all'Occidente, e rinchiusa nelle baracche di un ex-manicomio. Un testo premonitore, che annunciava lo sfacelo del sistema; una riproposta postrivoluzionaria dei *Bassifondi* di Gorkij senza messaggi classisti, tra il patetico e il beffardo. Ma è il modo in cui l'agra vicenda immaginata da Galina (prendendo a soggetto l'emarginazione al femminile) viene presentata oggi, a distanza di anni, calcando sul grottesco, mescolando lirismo e sarcasmo, insistendo su un espressionismo caricaturale, che finisce per "fotografare", forse involontariamente, la presente condizione del teatro russo: un presente che se rifiuta, ormai, la propaganda ideologica, inclina tuttavia ad un consumismo di mercato.

In *Stars in the morning sky* si guarda molto a certi modelli del teatro occidentale: quelli del surrealismo e dell'assurdo (Ionesco e Adamov in particolare), ma anche quello della derisione, che non esita a fare ricorso alla farsa nera e, perfino, agli espedienti della commedia da boulevard, sia pure stravolti sul tono *grinçant* come faceva un Anouilh. È come se Dodin, mancatigli i toni epico-popolari di *Fratelli e sorelle*, si fosse accanito in un "gioco al massacro" spietatamente caricaturale, di ironica denuncia dello sbando ideologico, politico e morale di una Russia alla deriva fra i rottami del socialismo reale.

Le "olimpioniche", ossia le emarginate nell'ex-manicomio, sono una ubriaccona nostalgica del Komsomol, una ex-trapezista che sogna di volare in un'ultima estasi amorosa con uno scienziato matto, una povera *filie à soldat* che una prostituta trascina in squallide avventure notturne, e una guardiana del campo duramente materna. Nell'impianto scenico, modesto, di Poraj-Koshits, le attrici (Tatiana Chestakova, Tatiana Rasskazova, Marina Kridasova, Galina Filimonova, Angelica Nevolina) sono tutte degne della grande scuola russa. In questo microcosmo femminile alla deriva, dove il maschio (lo scienziato matto, il soldato) è assente, esplose alla fine la gioia isterica per l'apparizione della fiamma olimpica, ultima retorica di una *troupe finis mundi*: e qui testo e regia s'innalzano verso una denuncia disperata ed efficace. Ugo Ronfani

Sul quadrante del cinquantenario del Piccolo Teatro è venuta anche l'ora del ricordo di Paolo Grassi. Di colui che per vent'anni fu con Strehler alla guida del Piccolo e vi rimase, solo, per altri cinque quando il compagno della grande avventura se ne andò nel clima rovente del '68; per poi succedere a Ghiringhelli come sovrintendente alla Scala, dove portò lo "scandalo proletario" dei concerti per gli operai, e finire presidente di una Rai partitica e lottizzata, dove portò in tv l'opera lirica. Ricordarlo non ha voluto dire soltanto celebrare il passato, ma anche parlare del presente del Piccolo. Al quale Grassi manca.

La giornata dedicata al ricordo del grande operatore teatrale di Martina Franca (mancato ai vivi nella notte del 14 marzo dell'81 all'Harley Street Clinic di Londra, dove il suo cuore stanco s'era fermato) è servita a restituirci l'immagine - che s'era stinta, diciamo, nel fracasso dei giorni ordinari - di un Grassi organizzatore, propagandista e manager di totale efficacia, e per farci sentire ancora il bisogno di uomini di teatro del suo stampo. Dire queste cose non significa negare i meriti di colui - parlo di Strehler - che, dopo aver fondato con Grassi «un teatro d'arte necessario come la metropolitana, di contenuti popolari, costruito sulla regia e sull'organizzazione» (si riconosce qui lo stile "di combattimento" di Paolo, lo stesso che l'aveva portato a capeggiare in gioventù i fischiatori del teatro borghese, a organizzare la fronda teatrale di *Palcoscenico* contro la scena littoria, a scri-

unità esemplare. Dire queste cose non significa neppure sottovalutare il lavoro di quanti, alla sua scuola, hanno cercato di continuarne l'opera, a cominciare da Nina Vinchi, devota allieva e compagna. Significa riconoscere - e riproporre ad esempio - la sua ineguagliabile capacità di lavoro, la sua determinata volontà di affrontare e risolvere le peggiori difficoltà, la sua perspicacia nel mettere d'accordo cultura e management, la sua abilità nel "vendere" le capriole di Arlecchino in tutto il mondo. Aveva la grinta dei grandi impresari del teatro privato come Paone e lo spirito di servizio dell'operatore della scena pubblica.

Ho conosciuto Grassi negli anni '60, quando veniva a Parigi - dove vivevo - per le trasferte del Piccolo al Théâtre des Nations. L'ho visto in un bugigattolo dell'Odéon di Barrault prendere d'assalto la *ville lumière* attaccandosi al telefono. Abbiamo litigato un po' sui quattro del «nouveau théâtre», Ionesco e Beckett, Genet ed Adamov, di cui ero infatuato ma che lui preferiva tenere fuori da via Rovello. Nel comune amore per Brecht (il Brecht non museificato) abbiamo lavorato per far venire Pia Colombo a cantare a Milano, prima di Milva, il repertorio brechtiano. Ho ritrovato Paolo stanco, smarrito quando, alla presidenza della Rai, doveva piegarsi ai diktat dei compagni dirigenti: uomo di partito, sì, ma all'antica, che considerava la tessera un onore, non un privilegio, che lavorava quattordici ore al giorno perché «essere socialisti - diceva - voleva dire fare il proprio dovere».



più degli altri»; e ch'è morto povero. Avendolo conosciuto così, nella sua integrità di uomo di cultura e di organizzatore («L'efficienza pura, - diceva - è degli idioti; non credo all'efficienza che non sia sostenuta da una ragione morale»), non mi va di ricordarlo con la lacrima del rimpianto, con la retorica del pugliese venuto come un D'Artagnan alla conquista di Milano.

Nel libro scritto insieme nell'86 (e che, per il cinquantenario, ha tradotto in giapponese la Hayakawa Publishing di Tokio), Strehler mi ha confermato quella lite omerica con Paolo, in via Rovello, sotto gli occhi spaventati di Nina Vinchi; una lite che gli aveva fatto saltare i nervi, tanto che se n'era andato urlando: «Compero una pistola e t'ammazzo!». Al che Grassi aveva detto alla Vinchi, che stava per svenire: «Ma no, figurati: dove va a comperare una pistola, se non ha in tasca una lira!». Mezz'ora dopo i due fratelli nemici si abbracciavano.

Bene: di queste liti fra l'arte e il management il Piccolo, oggi, ha ancora bisogno. □

A pag. 9, in alto, un momento dello spettacolo «Stars in the morning sky» del Malyj Teatr con la regia di Lev Dodin e, in basso, lo storico incontro di Grassi e Strehler con (al centro) Bertholt Brecht; in questa pagina, in basso, un'emblematica immagine di Strehler e Grassi; a pag. 11, in alto, una visione del Teatro Studio e in basso foto d'insieme dei fondatori del Piccolo, aprile 1947.



UN LIBRO RACCONTA LA PASSIONE TEATRALE DI GRASSI E STREHLER

Il volume, scritto "dall'interno" da Maria Grazia Gregori, attinge alla memoria collettiva della comunità di via Rovello e finisce per mostrarci la natura segreta del regista, compresa la solitudine ferita degli ultimi tempi.

FURIO GUNNELLA

Un bel libro riccamente illustrato (*Il Piccolo teatro di Milano - Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Leonardo Arte editrice, pagg. 240, Lire 80.000), ha dato il coup d'envoi alle celebrazioni per il Cinquantenario. Lo ha scritto Maria Grazia Gregori, giornalista e docente; lo ha dedicato a Strehler, a Nina Vinchi Grassi, alla memoria di Paolo Grassi e al Piccolo Teatro che - dice -

«prima da giovanissima spettatrice e poi da critico ho sempre vissuto come la mia casa». Un altro critico, Giovanni Raboni, ha firmato la prefazione, ragionando intorno alla storia cinquantennale del più importante teatro italiano del dopoguerra: «lungo romanzo di come, in anni grandiosi di macerie e di promesse, la volontà visionaria di due giovani uomini avesse trasformato un piccolo cinema

La leggenda aurea dei dioscuri del Piccolo

Ecce in breve la "leggenda aurea" di Grassi e Strehler. S'incontrano a Milano, alla fermata di un tram. Amano il teatro sopra ogni altra cosa, fanno la fronda con quelli del Guf di Posizione, a Novara mettono in scena Pirandello e Ippolito. Il pugliese Grassi, sveglia e infaticabile, a 21 anni è già organizzatore di compagnia, nel '41 fonda il gruppo d'avanguardia Palcoscenico; fa il regista ma si rende conto che la regia non è il suo mestiere. Finita la guerra fa il critico teatrale per l'Avanti!, ed ha la stroncatura facile. Nel maggio del '47 la passione teatrale del sindaco, socialista e galantuomo Antonio Greppi, nella Milano da ricostruire, mette a disposizione di Grassi e del triestino Strehler, enfant prodige della nuova regia postbellica - un piccolo cinema di via Rovello già covo di fascisti e tedeschi. Nasce e cresce, prototipo dei futuri Stabili, il Piccolo Teatro: storia troppo nota per essere raccontata di nuovo.

Strehler e Grassi, l'artista e l'organizzatore, lavorano gomito a gomito per vent'anni, fino al '67: un'amicizia profonda, forse per questo conflittuale, i cui alti e bassi sono ancora da raccontare. Nel '68 Strehler, in crisi, abbandona il Piccolo e fonda il gruppo Teatro e Azione; Grassi resta come direttore unico fra le difficoltà di un teatro e di una società turbati.

Il '72 è l'anno del ritorno di Strehler, a sua volta direttore unico, mentre Grassi è nominato sovrintendente alla Scala e comincia una nuova battaglia contro una certa borghesia e un sindacalismo corporativo che rischiano di indebolire la più grande istituzione lirica del mondo. Strehler, che ha accanto Nina Vinchi Grassi, lavora alle grandi regie di Shakespeare, Brecht, Goldoni, Cechov, tornando ciclicamente sugli stessi allestimenti; e negli anni '70, fino alla nomina a direttore del Théâtre de l'Europe (1982), sperimenta autori del nouveau théâtre francese come Genet e Beckett (che Grassi sottovalutava); si misura con Strindberg, torna al già frequentato Bertolazzi, fa regie liriche. Lessing e Corneille, Eduardo e Goethe sono gli altri autori accostati da Strehler senza Grassi. Questi diventa presidente della Rai fra il '77 e l'80; poi si occupa di editoria fino all'81, anno della morte.

Dei vent'anni di lavoro in comune - Strehler signore del palcoscenico, Grassi sulla tolda del lavoro organizzativo come stimolatore del pubblico "alla Vilar" e organizzatore delle grandi tournées - restano 75 allestimenti, 30 dei quali inediti: poche le novità italiane, ma tutti i grandi spettacoli che sono stati lo zoccolo duro della storia del Piccolo: dall'inaugurale *Albergo dei poveri* di Gorkij all'immortale *Arlecchino servitore di due padroni*, alla prima edizione dei *Giganti* di Pirandello, al *Riccardo II*, *La Tempesta*, *La dodicesima notte* e il *Macbeth* di Shakespeare, a *Lulu* del primo Bertolazzi, alle varie esplorazioni del teatro di Brecht (fino alla memorabile *Vita di Galileo* nel '63), e di Cechov, ai contemporanei come Salacrou, Giraudoux, Camus, Sartre. I.C.

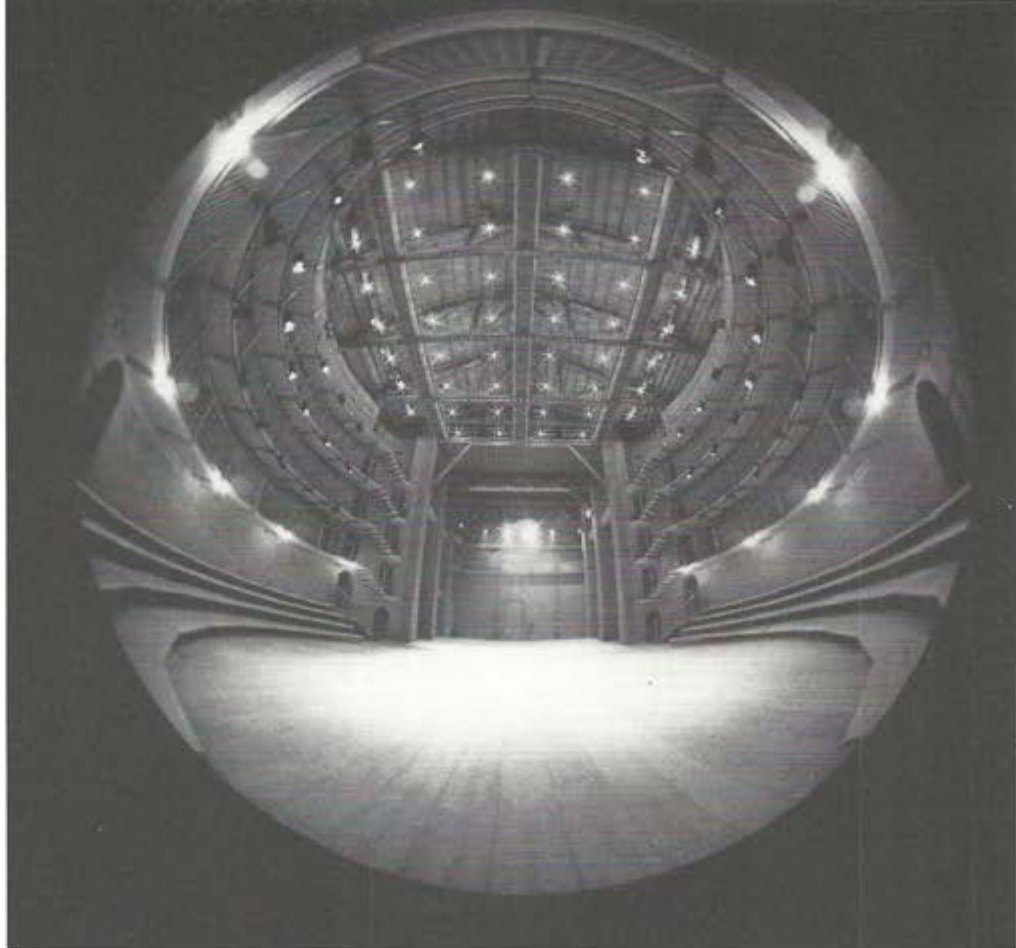
dalla fama sinistramente malinconica (n.d.r. era stato bivacco della Muti e della Gestapo) in una meravigliosa, inesauribile fabbrica di poesia».

Dichiaratamente celebrativo, il libro si sottrae tuttavia ai limiti di pubblicazioni del genere: ha il passo di un lungo saggio articolato secondo i capisaldi tematici del percorso di Strehler; intreccia lo svolgimento dei temi con testimonianze di quanti - registi, attori, scenografi, musicisti, osservatori esterni - hanno in vari modi diviso con il regista fondatore la Grande Avventura; incorpora nella vasta esposizione riflessioni del protagonista, dei collaboratori e dei critici che hanno seguito e valutato i risultati della lunga giornata di lavoro strehleriana.

L'aspetto "amarcord" non trascura tutta una parte leggendaria, "mitologica" del passato del Piccolo, ma l'arricchisce con episodi ritrovati nella memoria collettiva della comunità di via Rovello. Sicché le testimonianze e le 370 illustrazioni, un setto delle quali a colori, risultano omogenee rispetto ai quindici capitoli tematici, anche per l'accorta posizionatura grafica. Non dunque un libro "usa e getta", da dimenticare quando si siano spente le luminarie della festa del Cinquantenario, ma un compendio ricco di fatti e di idee al quale si dovrà attingere per conoscere e valutare, insieme alle vicende del Piccolo, la storia della cultura a Milano in questo secondo Novecento.

Le prime prove dei due dioscuri del Piccolo, al teatro del Guf di Novara in piena guerra, con Grassi ancora tentato dalla regia; le trattative con il sindaco della Liberazione Greppi, avvocato e drammaturgo, per dare vita ad un teatro che elargisse cultura e poesia come si erogano l'acqua e il gas; la visita all'ex-cinema abbandonato di via Rovello quando il sogno di quel teatro prese corpo; Strehler con fisarmonica che fa Alioscia nell'*Albergo dei poveri*; l'apprendistato di Marcello Moretti come "immortale" Arlecchino; la visita a Milano di Brecht che sanzionò la vocazione brechtiana del Piccolo; le prime pionieristiche tournées; gli incantesimi strehleriani intorno ai testi canonici di Goldoni, Shakespeare e Cechov; il temerario viaggio nell'arcipelago *Faust*: non è il caso di ripercorrere qui le tappe che hanno fatto del palcoscenico di un ex-cinematografo del centro di Milano uno dei "santuari" del teatro del secolo. La "piccola storia" - che del resto è stata più volte raccontata, e fa parte della memoria collettiva di Milano - balza dalle pagine del libro, evidenziata dalle fotografie (di Buscaglia, Mulas, Luxardo e, collaboratore esclusivo dal '64, Ciminaghi) ripescate fra il mezzo milione di immagini dell'archivio.

Il movimento sincronico fra la crescita della "casa" di via Rovello e, con il contributo decisivo di Strehler, l'affermarsi della regia critica per un teatro d'arte; il concorso di talenti e competenze da parte dei "compagni di strada" dei dioscuri (che Nina Vinchi Grassi, mediatrice e custode di un'amicizia spesso tempestosa, evoca nel fervore dell'"artigianato" povero degli esordi, ricomponendo nella mitezza del ricordo una fraternità di fondo), e dunque le attestazioni degli scenografi



Damiani e Frigerio, del musicista di casa Fiorenzo Carpi, della costumista Squarciapino; le stagioni sfolgoranti nel segno di Shakespeare, intorno al vortice magico della *Tempesta* (qui testimonia Ottavia Piccolo, anche nel ricordo di Tino Carraro); l'affollarsi delle grandi ombre, Santuccio e la Brignone, Tofano e Ricci, ma anche l'avvicinarsi delle primedonne la cui carriera per tanta parte si identificò con il teatro, Valentina Cortese e Mariangela Melato, Pamela Villosi e Milva, Giulia Lazzarini e Andrea Jonasson... Intanto Arlecchino conquistava l'immortalità sulle scene del mondo (e Soleri sognava ad occhi aperti di conquistarsi il titolo di erede di Moretti agli occhi severi del Maestro); fra le nebbie suburbane del *Nost Milan* di Bertolazzi s'affacciava la stagione del nazional-popolare, la *Commedia Umana* trascorrevano da Molière (prematamente abbandonato forse per scarsa compatibilità) a Goldoni a Marivaux, e il realismo russo diventava poesia con Cechov, e Brecht forniva la bandiera

dell'impegno socialista e delle utopie dell'umanesimo marxista... Il libro procede per blocchi di cronaca che è già storia e, singolarmente, fra le pieghe dei ricordi e delle confessioni dei testimoni, emerge il ritratto segreto di Strehler, possessivo, ostinato, "mostruosamente" duro con gli attori (Giancarlo Dettori racconta, benissimo, gli incubi delle prove, gli scoramenti, le dolci vittorie con l'elogio del Maestro), fedele nelle amicizie, testardo fino alla solitudine nel difendere i suoi sogni. È qui, in queste pagine di affetti e di conflitti, il cuore tenero di questo libro; è nell'ingenuità d'artista - stavo per dire di fanciullo - di Strehler che chiede, a 75 anni, memoria per quello che ha fatto e un po' di gratitudine; è nell'ansia con cui chiede che gli si dia ancora un po' di tempo, tre anni, per concludere il suo sogno e la sua missione, ch'è nascosta la spiegazione della solitudine ferita in cui s'è rinchiuso. Tutto questo - diceva Jouvet - è passione teatrale. È il teatro che verrà. □





DOPO TRIESTE

LE CATAcombe DEI NUOVI AUTORI NEL BASSO IMPERO DELLA SCENA

La nostra drammaturgia contemporanea è un "Meinoevo" di segnali non ancora ben definiti, una mappa dell'indistinto sottovalutato o addirittura ignorato dalla burocrazia dello Spettacolo e da troppi Stabili - Al teatro del tempo presente si chiede di aspettare - ma quanto? - il "miracolo" della legge Veltroni; e intanto si continua a chiacchierare in astratto - All'estero gli autori scrivono "dentro" il teatro, da noi sono isolati e confusi fra l'arsenale dei miti e gli stimoli della realtà - Il Premio Idi non assegnato e le proposte per una svolta.

UGO RONFANI

Benché il cartellone risultasse un po' eterogeneo, il Festival della drammaturgia italiana contemporanea organizzato per la seconda volta, fra maggio e giugno, dal Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia (quarantadue spettacoli, se abbiamo contato bene), rappresenta un serio tentativo per fare uscire i nostri autori dai ghetti nei quali li ha relegati il sistema teatrale vigente. Sono convinto che se soltanto la metà dei nostri teatri pubblici facesse regolarmente quello che fa lo Stabile diretto da Antonio Calenda, la drammaturgia italiana per il tempo presente comincerebbe ad avere finalmente un'identità e un ruolo. Mi auguro che il Dipartimento dello Spettacolo e gli amministratori degli enti di territorio riconoscano l'importanza straordinaria di una rassegna come quella di Trieste e la considerino perciò non solo in termini di audience o di budget, ma come un vero e proprio investimento per il teatro di domani.

Dopo tanti convegni impastati di chiacchiere, lamentazioni e piccole complicità corporative (ce ne sono state anche al convegno Idi "L'autore e la legge" tenutosi a Trieste in apertura della rassegna, da parte di burocrati dello Spettacolo in servizio permanente effettivo e di responsabili di teatri pubblici inadempienti verso

l'autore italiano), il Festival dello stabile triestino ha indicato la via da percorrere: semplicemente quella del fare anziché del dire. Anche perché gli autori erano numerosi a Trieste, ed hanno discusso senza peli sulla lingua i loro problemi, accantonando per cominciare un falso dibattito paragonabile a quello sul sesso degli angeli, e che per trent'anni ha fornito alibi al non fare: e cioè se oggi l'autore di teatro, nel paese di Goldoni e Pirandello, c'è o non c'è. Si è partiti, invece, da una secca, perentoria affermazione di principio: che non è vero che il nostro autore non viene rappresentato perché non c'è, ma che se non c'è - se non esiste, intendo, nella realtà della scena - è perché non sussistono, nel sistema teatrale italiano, le condizioni minime necessarie perché si esprima, sia giudicato, e attraverso il giudizio del pubblico acquisti consapevolezza e responsabilità.

È proprio muovendo da questa premessa tanto dolorosa quanto necessaria che nell'aprile scorso la giuria del Premio Idi - di cui chi scrive faceva parte - aveva ritenuto di non assegnare ricompense per il '97, limitandosi a quattro segnalazioni (e con questo adempiendo al suo dovere di giudicare, ma senza compiacenze e complicità, i 120 copioni giunti in concorso); però rifiutandosi di avallare ancora, in

una fase che ci presentano come riformatrice ed è invece avvinghiata al vecchio come l'ostrica allo scoglio, una politica dei pannicelli caldi, dei cerotti sulla gamba di legno e - come dire? - dei diversivi, in definitiva degli alibi con cui da troppo tempo, ormai, si perpetua il *rendez-vous manqué* con l'autore contemporaneo. Non ha più senso, anzi è deleterio, fingere di tutelare un nuovo teatro che resta affermazione di principio ma non diventa prassi nella società teatrale, ch'è costretto a muoversi nell'ombra e nella solitudine, che non può aggiungere alla pagina scritta il plusvalore della scrittura di palcoscenico, che approda alle scene invisibili senza uscire da un perenne stato larvale, che sussiste sotto il minimo vitale con la Caritas del Fus, dell'Idi, di qualche Stabile un po' più attento alle ultime lune. La verità è che la drammaturgia italiana contemporanea è in situazione di stallo; "il re è nudo", e la decisione della giuria dell'Idi ha avuto se non altro il merito di mettere in piazza questa verità. Mi auguro che gli autori abbiano capito che tale decisione non era diretta contro di loro, ma che ha voluto porre con forza il loro diritto a un'esistenza reale e dignitosa. Ormai i Premi di drammaturgia sono perlopiù soltanto "scene virtuali" senza rapporto con la realtà teatrale, abitate da fantasmi

– gli autori – che quasi sempre ripiombano nella clandestinità una volta pronunciati i verdeti. Ma allora dovremmo smetterla con i processi indiziari a carico degli autori, con cui vengono trasformati in corresponsabili della crisi del teatro, mentre sono piuttosto vittime di una cronica marginalizzazione.

Scrivere “dentro”

Altrove, in Gran Bretagna, in Germania, in Francia, in Russia gli autori scrivono “dentro” il teatro; sperimentano i testi sulla scena, sono dei dramaturg che lavorano su ordinazione; incontrano produttori, compagnie, registi e attori che investono su di loro come da noi era accaduto a Pirandello, Fabbri, Patroni Griffi, Brusati. Queste pratiche, che sono di riconoscimento, anzi di “legittimazione” dell'autore, producono i Pinter, i Mueller, i Botho Strauss, i Koltés. Da noi nulla di tutto questo accade; le condizioni sono tali per cui l'autore è e resta “potenziale”, non “realizzato”. Esamino per dovere d'ufficio non meno di 150 copioni all'anno, all'incirca un quarto – credo – della produzione nazionale. Non credo di sbagliarmi affermando che i testi di valore assoluto sono come aghi in un pagliaio; che incontro nella lettura drammi e commedie che rivelano pesanti sudditanze in un arco che va da Pirandello a Beckett e, più frequentemente ancora, che poco conoscono nella struttura e nel linguaggio lo specifico della scena ma tendono verso i modelli del cinema e della televisione (c'è una koiné teatrale da teledipendenza, ormai): il che denota chiaramente un impoverimento della memoria e del senso del teatro. Il panorama che ne esce è quello di un “teatro mentale” che nasce e muore a tavolino, che cerca spesso di tenere insieme – diceva Franco Cordelli – l'arsenale dei miti e gli stimoli della realtà, che viene scritto da chi non sa bene per chi scrive e dunque risulta di una sconcertante varietà di linguaggi e di temi, senza che però questa eterogeneità esprima risultati persuasivi, proprio per l'insicurezza di fondo. L'analisi che nel dicembre scorso il convegno dell'Associazione Critici ha condotto al Piccolo Teatro di Milano, mentre ha cercato le cause anche “storiche” che hanno penalizzato l'autore italiano (fra queste la prevalenza di una regia critica che ha scelto il metateatro delle rivisitazioni dei classici, le inadempienze istituzionali dei Teatri Stabili, la ghettizzazione anche ideologica della sperimentazione e la sottovalutazione, Pirandello a parte, della nostra civiltà teatrale del Novecento), ha bene evidenziato la mappa a pelle di leopardo di una drammaturgia brulicante di segnali, capace di riflessi mimetici davanti alla società reale ma sostanzialmente irrealizzata: la drammaturgia del mito rivissuto nel presente (Manfredi, la Battaglini), la drammaturgia minimalista che guarda al cinema e alle metaculture diffuse (Marino), la drammaturgia delle microsocietà metropolitane (Longoni, Bassetti, Franceschi, Erba), quella dell'espressionismo dialettale (Moscato, Scaldati, Franceschi), quella del-

l'impegno o della satira civile (Paolini, Ovidia, Mario Proserpi), quella del teatro di poesia (Luigi, Lievi); e si potrebbe continuare nelle classificazioni e nei nomi, ma senza grande costrutto perché siamo e restiamo – ripeto – più in un indistinto creativo che in un panorama definito da linee di tendenza forti e precise. Intendiamoci, tuttavia: questi segnali non sono privi di valore; concorrono a determinare un sommerso e un inespresso che riaccostano nondimeno la cerimonia teatrale al tempo presente, positivamente dissacrandola; e sembrano l'espressione, ancora notturna, di una sorta di “Medioevo della scena” – l'espressione, efficace, è di Dalla Palma – che preme sotto le stanche vesti di un Basso Impero della scena. E dunque si tratta di trasformare questi segnali poco distinti in “segni” ben definiti: il che ci rinvia al discorso di un terreno di cultura idoneo.

La legge, ma quando?

Dal febbraio scorso siamo invitati a consolarci con la constatazione che il disegno di Legge per la disciplina dell'attività teatrale dedica uno dei suoi 39 articoli, il 23, alla Drammaturgia italiana contemporanea, in tre paragrafi, indicandola come prioritaria nella elaborazione dei progetti culturali, prevedendo una selezione annuale di testi (quanti e come non è specificato) poi da sostenere e rappresentare; e indicando nel Fus il serbatoio delle risorse ad hoc. Altri aspetti del disegno di Legge la mettono in evidenza, all'articolo 2 punto uno fra i compiti di tutela e di promozione di Stato, regioni ed enti locali, all'articolo 3 punto due paragrafo B tra i ruoli dello Stato per incentivarla; all'articolo 21 del titolo II, capo primo, punto C dove la promozione della Drammaturgia italiana contemporanea figura fra le condizioni per la stabilità teatrale su progettazioni triennali; all'articolo 31, punto 2 dove il repertorio italiano contemporaneo rientra fra i compiti dei Teatri stabili pubblici; ancora all'articolo 35 punto 2 paragrafo A dove si dice che gli Stabili con finalità culturali debbono tener conto della Drammaturgia italiana contemporanea;

mentre è ragionevole ritenere che le previste regole generali per la programmazione a base triennale più volte richiamata, per la stanzialità con la formula delle residenze biennali (articolo 37) e per il fondo per l'apertura di luoghi teatrali (articolo 38) vadano almeno tendenzialmente a favore, non contro la drammaturgia nazionale per il tempo presente.

Benissimo; però non dimentichiamo che adesso stiamo parlando di un disegno di Legge, di un Godot legislativo insomma la cui attesa dura da quasi mezzo secolo, con scadenze disattese (vedi i progetti Lagorio o Carraro). Personalmente do atto che il ministro Veltroni ha mantenuto la promessa di un Disegno di Legge governativo per il teatro, e prendo atto del suo ottimismo della volontà quando ci dice che la Legge ci sarà; dubito invece che “il contesto”, per dirla con Sciascia, sia favorevole all'approvazione. Per tre ragioni: 1) perché la questione culturale, dunque la questione teatrale, non figura certo in cima alle preoccupazioni dei politici di questo Paese; 2) perché su un parlamento spesso bloccato premono altre emergenze, dall'Europa all'Albania alla disoccupazione all'ordine pubblico; 3) perché continua ad agire, all'interno del teatro, un partito trasversale contrario alla Legge, che ha da lungo tempo imparato a trarre partito dal provvisorio.

C'è il rischio, secondo me, che il movimento, nel teatro, si faccia una volta di più in astratto, allungando il catalogo delle rivendicazioni, delle promesse e dei sogni già infoltito con la grande chiacchiera riformatrice di centinaia di convegni; ma che al dire virtuoso per un futuro improbabile continui a contrapporsi, nel teatro, un fare retrivo, passatista, nel migliore dei casi basato sulla ripetizione delle regole dell'“ancien régime”, quello della partitoburocrazia teatrale e dell'assistenzialismo corporativo, quando non incline alle complicità incrociate che hanno caratterizzato la gestione delle strutture e delle risorse pubbliche. Io vedo i segni di questo grande e malinconico ritorno al vecchio, diffusi, inquietanti; vedo affievolirsi gli entusiasmi e le speranze di un rinnovamento, vedo riaffacciarsi vecchie pratiche e vecchie figure che alzano il muro di una opaca continuità per non spartire il vecchio potere teatrale con i portatori di





esperienze, competenze e proposte finora esclusi dal sistema chiuso della gestione teatrale.

L'autore, però, non può più "aspettare Godot", cioè la Legge; non può attendere di conseguenza che in tempi sicuramente lunghi le indicazioni di tutela della Legge che lo riguardano si traducano in indicazioni e prassi. Neppure può attendere - non ne ha più il tempo - che si decida, prima, che cosa debbano diventare organismi come l'Idi o l'Eti. Il disegno di Legge annulla praticamente questi organismi - parola di Veltroni nel presentarlo - nel Centro Nazionale per il Teatro (capo II del titolo I), la cui natura verticistica, di ispirazione politica, è destinata a fare discutere molto. Personalmente sono d'accordo con chi ritiene che l'Eti, l'Idi et similia appartengano al vecchio sistema teatrale, che abbiano supplito in questi anni, come hanno potuto, alla povertà di indirizzi del governo del teatro ma che ormai, ridotti a funzioni di burocratica marginalità, abbiano esaurito le loro funzioni. Ma il problema non è questo, non si tratta di subordinare la questione dell'autore all'esistenza o meno di contenitori vecchi o nuovi, bensì di cominciare, subito, ad adottare misure di sostegno per non poche delle quali sarebbero sufficienti - ritengo - la volontà decisionale dell'autorità di governo e l'autonomia operativa del Dipartimento Spettacolo.

Fatti concreti

I tre organi rappresentativi degli autori - l'Asst, lo Snad e l'Anart - hanno elaborato un insieme di proposte al quale è giusto dare risposta. L'iniziativa è importante, perché inaugura una fase di collaborazione unitaria dei tre organismi prima divisi, spesso in sterile competizione fra di loro e che - mi sia consentito dirlo con franchezza - debbono porsi adesso il problema di un rafforzamento qualitativo della loro rappresentatività, sollecitando la partecipazione di drammaturghi autorevoli finora estranei all'impegno sindacale.

Bisogna dare una nuova definizione giuridica dell'autore italiano "contemporaneo": e pare si possa convenire che egli debba essere vivente o deceduto non oltre trent'anni. Bisogna sia detto chiaramente, nella normativa, che accedere ai

finanziamenti pubblici vuol dire riservare una quota consistente dei borderò (il 30, il 50 per cento: è da discutere) a opere di contemporanei, e che all'interno di questa quota la percentuale maggiore debba essere di autori italiani contemporanei. A esclusione delle mises-en-espaces, delle letture e di altri escamotages in uso per fingere di aiutare l'autore italiano senza aiutarlo. Bisogna che, in questa logica e in coerenza con i concetti di progettualità triennale, di stanzialità e di utilizzo razionale dei luoghi, in particolare delle risorse sottoutilizzate dei piccoli e medi palcoscenici, alle novità italiane, a garanzia di un loro effettivo decollo, siano assicurate almeno trenta repliche, magari prevedendo sgravi fiscali per chi le mette in scena. E se non è fuori luogo pensare - visto che allo stato attuale si son voluti immaginare due poli forti del teatro, a Milano e a Roma - che uno dei due Teatri Nazionali si caratterizzi come Teatro del Repertorio Nazionale, occorrerà che i Teatri Stabili (i cui amministratori debbono essere richiamati al rispetto del "principio di terzietà", i cui direttori artistici debbono astenersi dal mettere in scena loro opere nel corso del mandato) siano osservanti



in primis delle nuove regole. La Siae - la cui sezione Dor è la Cenerentola - potrebbe essere indotta a riservare i proventi riscossi per le opere di pubblico dominio al sostegno della nuova drammaturgia nazionale, con iniziative del tipo di quelle in opera in Francia e in altri Paesi europei, come Premi alla Carriera, borse di studio per esordienti, seminari di avviamento alla scrittura teatrale (vedi Ville-neuve-les-Avignons), stages di perfezionamento all'estero. Là dove queste funzioni risultassero esorbitanti per la Siae dovrebbe subentrare una struttura che erediti, ampliate, le funzioni dell'Idi; che



sia in grado di promuovere selezioni permanenti di testi e la loro circolazione attraverso convenzioni con i teatri nazionali e regionali, con la Rai-tv, con i laboratori di drammaturgia, con le università. Dalle funzioni estese alla conservazione con archivi informatizzati e una videoteca delle carte e degli allestimenti degli autori (punto di riferimento il Fondo dei manoscritti di Maria Corti), alla circolazione dei nuovi testi italiani (fra parentesi, pare non dubbio che la diffusione del nostro teatro fuori dai confini nazionali debba essere sottratta, per palese incompetenza, al ministero degli Esteri): ecco altri compiti non previsti né nel vecchio statuto dell'Idi né in quello nuovo frettolosamente varato, compiti per la cui esecuzione dovrà vigilare una rappresentanza diretta degli autori.

Ottenere che diventi realtà il ruolo del *Dramaturg* nel settore del teatro pubblico, mantenere in contatto l'autore con le accademie di recitazione e la scuola, rivitalizzare il teatro delle etnie investendo del compito gli enti di territorio, prendere atto della realtà di un teatro amatoriale che ha sei milioni di spettatori all'anno, inserire nell'editoria teatrale l'informazione permanente sul repertorio contemporaneo, incentivare agenzie teatrali volte a promuovere il nostro autore sul mercato dello Spettacolo; tagliare i rami secchi, come quell'incredibile dinosauro che è l'Enap: le linee di movimento ci sono, mettendo insieme queste proposte si può aiutare l'autore italiano ad essere non più fantasma ma corpo reale del teatro. Però, sia chiaro: non bisognerà più dire; bisognerà fare. □



A pag. 12, Giulio Brogi e Massimo De Rossi in «Winckelmann»; a pag. 13, un'immagine della tavola rotonda degli autori; in questa pagina, dall'alto in basso, Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey in «Bruciati», Adriana Innocenti in «Eleonora, ultima notte a Pittsburgh», e gli attori di «Sopra e sotto il ponte».

DRAMMATURGIA NO STOP MARATONA A TRIESTE

Quarantadue spettacoli in un mese alla seconda edizione del Festival della Drammaturgia Contemporanea organizzato dallo Stabile del Friuli-Venezia Giulia - Tra gli autori rappresentati: Bassetti, Santanelli, Cappuccio, Cavosi, Nediani, Fiore e Però.

ILARIA LUCARI

Drammaturgia contemporanea: una spina nel fianco, per il teatro italiano? Un coacervo di testi deboli, che è troppo rischioso inserire nei normali cartelloni di prosa? Il Festival della Drammaturgia Contemporanea, organizzato a Trieste dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, e giunto quest'anno alla sua seconda edizione, mette in discussione queste opinioni, allarmanti e piuttosto diffuse. La manifestazione, unica nel suo genere, si pone infatti l'obiettivo - a nostro avviso, in gran parte raggiunto - di imporre all'attenzione del pubblico, della critica e degli addetti ai lavori, quanto di meglio ha prodotto la drammaturgia negli ultimi anni, per scoprirne le tendenze, coglierne gli elementi vitali e rilevarne gli eventuali limiti.

In tal senso, i quarantadue spettacoli in programma, si sono rivelati un ottimo campione: sono stati presentati testi attualissimi, ispirati a fatti di cronaca, e altri basati sulla rievocazione di particolari atmosfere storiche o letterarie; hanno partecipato autori di grande esperienza e giovanissimi emergenti; linguaggi ricercati, preziosi, ricchi di pathos si sono intrecciati a dialoghi dalle strutture fin troppo televisive; ci sono state grandi prove d'attore e delicate regie... Una vetrina esauriente, che ha rivelato una drammaturgia piena di potenzialità, che merita la sensibilità di produttori, interpreti e registi.

È certamente fra questi *Le due sorelle* di Alberto Bassetti, in cui alla vicenda dolorosa di due attrici alle prese col dramma dell'usura si sovrappone, in un gioco lieve, l'evocazione di atmosfere e personaggi cechoviani e di un certo teatro dell'assurdo. A tale dimensione sospesa, che lascia solo intuire il tragico epilogo, si è adeguata l'ottima regia di Antonio Calenda, che ha colto tutti i suggerimenti dell'autore e guidato le due brave protagoniste, la vibrante Daniela Giovanetti e la dura Claudia Poggiani, nel delicato altalenare fra malinconia e ironia, fra complicità e rivalità, fra realtà e menzogna.

E si è rivelato interessante pure *Sopra e sotto il ponte*, il secondo testo di Bassetti presente al Festival, incentrato su conflitti familiari e malessere giovanile. Ma più che per i temi, il testo ci è sembrato notevole per l'originale struttura: la storia procede per flash, che si succedono a ritmo veloce, in una scansione quasi cinematografica. Una costruzione che il regista Maurizio Panici ha giustamente rispettato nello spettacolo, fortemente ca-



ratterizzato dalle inquietanti scene di Nunzio e interpretato da una compagnia che purtroppo mostrava ancora qualche disomogeneità.

Un altro testo che si è distinto per la puntualità della scrittura, il perfetto meccanismo di battute e di tempi comici, l'acutezza degli spunti di riflessione, è *Disturbi di memoria* di Manlio Santanelli, che Rosario Galli mette in scena "in tempo reale", ponendo il pubblico davanti a un banale incontro tra amici, foriero di sorprendenti rivelazioni... Ottima la prova dei due affiatati interpreti, il divertente e "acrobatico" Paolo Triestino e il più pacato Stefano Antonucci.

Ma se la nostra caleidoscopica realtà attrae l'attenzione dei giovani autori, intenso sembra essere pure il richiamo di riferimenti più colti, profondi: lo sa bene Ruggero Cappuccio che evoca in *Desideri mortali* le atmosfere di Tomasi di Lampedusa, in un prezioso intreccio di dialetti, voci, movimenti e musiche dissonanti, penombre, colori, e corpi che diventano espressione totale, emozionante, vitalissima della smania eterna a cui condanna le figure del romanziere siciliano. Il fascino di Montale ha colpito invece Virginio Gazzolo, interprete raffinatissimo di *Chissà se un giorno butteremo le maschere* un collage di scritti del grande poeta, costruito dallo stesso Gazzolo su schemi lontani (e molto più efficaci) da quelli ormai abusati del classico recital.

Loch Ness di Antonio Nediani, complesso, forse non molto "teatrale", è stato invece occasione per la splendida prova di Ro-



berto Herlitzka, incantevole nei panni di un mostro-artista dalle infinite sfaccettature, ironico, mutevole, cattivo, patetico. Un grande attore, che sfruttando le sfumature della voce, i ritmi della recitazione, la ricca gamma dei toni, ha creato un piccolo gioiello d'interpretazione.

Di clima tipicamente mitteleuropeo *La coscienza di Ulisse* di cui Silvio Fiore è stato autore e regista: nello squallido scenario di una bettola malfamata Svevo e Joyce chiacchierano di letteratura e di vita. L'invenzione e il divertimento del testo sono da ricercare negli improvvisi mutamenti del linguaggio, che fluisce ora ricercato e letterario, ora colloquiale e addirittura dialettale.

Più impegnativo il lavoro di Franco Però, per *Winckelmann. Verrà finalmente la quiete*: la misteriosa morte del personaggio, suggerisce all'autore la necessità di un'indagine da svolgere su diversi piani temporali, ognuno dei quali (intelligentemente connotato dalla colta scenografia di Pierpaolo Bisleri) si interseca agli altri e conduce a un'inevitabile conclusione.

Si è concluso a giugno inoltrato il Secondo Festival della Drammaturgia Contemporanea, con un'ultima sfida: una felice incursione nel mondo del musical (genere abbastanza atipico per un teatro stabile) con *Irma la dolce* firmata da Antonio Calenda: e per non smentire la fiducia riposta negli autori contemporanei la riduzione drammaturgica dello spettacolo è stata affidata a Roberto Cavosi. □

In questa pagina, dal basso in alto, Paolo Triestino e Stefano Antonucci in «Disturbi di memoria»; Paolo Bonacelli in «Winckelmann»; Claudia Poggiani e Daniela Giovanetti in «Le due sorelle».





DOCUMENTO PER LA LEGGE

GLI AUTORI ITALIANI: ECCO I NOSTRI DIRITTI

Obbligo di programmazione di testi contemporanei per accedere ai finanziamenti pubblici e destinazione per la nuova drammaturgia di parte dei provenienti dalle opere di pubblico dominio – Contributi alle Agenzie teatrali specializzate – Riforma finalizzata dell'Eti e dell'Idi e sostegno del teatro amatoriale.

A differenza di quanto avviene in tutti i Paesi d'Europa, manca in Italia una legge di settore che difenda e promuova il lavoro degli autori drammatici contemporanei, favorendone il confronto, essenziale per la crescita civile e culturale, con il "mercato". Per questo gli autori dell'Asst (Associazione sindacale scrittori di teatro), dello Snad (Sindacato nazionale autori drammatici) e dell'Anart (Associazione nazionale autori radiotelevisivi e teatrali) hanno elaborato una serie di norme (che qui riassumiamo) da inserire nella futura, promessa legge sul teatro, e hanno inviato il documento al ministro Walter Veltroni.

PARTE PRIMA: PROPOSTA DI NORME

– 1) Per autore italiano "contemporaneo" si deve intendere ogni autore di lingua italiana vivente o deceduto non oltre i trent'anni antecedenti la data in oggetto. 2) Ogni soggetto produttivo, pubblico, privato o cooperativistico, senza esclusione di festival e rassegne, per accedere al finanziamento pubblico statale e regionale deve riservare almeno il 60 per cento del complesso dei propri borderò dell'intera stagione alla rappresentazione di testi di autori contemporanei. All'interno di questo 60 per cento, l'80 per cento deve

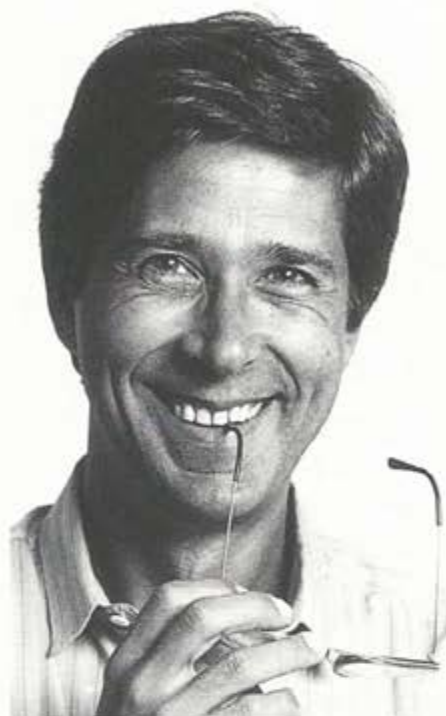


essere riservato alle opere di autori contemporanei italiani. Non sono considerate borderò le letture sceniche e le *mise en espace*. Questo deve valere per tutto il teatro italiano che acceda ai finanziamenti pubblici, con un'unica eccezione: gli autori italiani infatti auspicano che, sul modello della Comédie Française, venga istituito un Teatro Nazionale o Teatro del repertorio italiano, col compito di rappresentare i classici del repertorio teatrale italiano di tutti i tempi. Si ribadisce inoltre la necessità, almeno da parte degli Stabili, di prevedere un minimo di trenta repliche per gli allestimenti di novità italiane. 3) I membri dei Consigli di Amministrazione dei teatri pubblici e a partecipazione pubblica devono rispettare il "principio di terzietà", ossia non devono in alcun modo essere direttamente cointeressati o svolgere attività nell'ambito delle competenze dell'ente o istituzione che essi amministrano. Ciò vale altresì per i direttori artistici, cui è fatto divieto di mettere in scena propri testi e/o adattamenti e traduzioni nel periodo della loro carica. 4) Deve essere previsto nella nuova legge un rilevante sgravio fiscale per le sale teatrali, gli esercizi e tutti gli spazi di spettacolo che inseriscano nei propri programmi almeno il 50 per cento di ope-



re di autori teatrali contemporanei. Norma transitoria: lo Stato promuove l'adeguamento della realtà teatrale nazionale a quella degli altri paesi europei, incentivando la costituzione di agenzie letterarie teatrali: associazioni o società private con il compito esclusivo di assistere gli autori nel lavoro di contatto con enti ed organismi produttivi, fino alla messa in scena. Tali agenzie, oltre la quota loro spettante sul diritto d'autore, riceveranno nel periodo 1-6-1997/31-12-2005 un contributo statale di £ 3.000.000, rivalutabili, per ogni testo di autore italiano contemporaneo andato in scena – su certificazione della Siae – per loro tramite sul territorio nazionale ed estero, e che abbia fatto almeno 30 borderò. 5) Lo Stato, secondo il modello inglese e francese, destina i proventi – o parte di essi – derivati annualmente dalle trattenute riscosse dalla Siae sulle opere di pubblico dominio allo sviluppo e al sostegno della nuova drammaturgia nazionale, istituendo presso la Siae un ufficio delegato all'istituzione ed assegnazione di Borse di Studio agli autori per viaggi di aggiornamento all'estero, allo sviluppo dell'editoria dei testi teatrali contemporanei e all'attuazione di una politica di sostegno degli autori sul modello delle legislazioni europee. 6) La Conven-





zione Stato-Regioni assegna alle Regioni il compito di provvedere al ripristino e all'agibilità dei numerosi teatri storici italiani, ricchezza del Paese e richiamo turistico internazionale.

PARTE SECONDA: SUGGERIMENTI PER ULTERIORI NORME - 7) RIFORMA DELL'ETI - Gli autori auspicano che, nell'ambito della promulgazione della nuova legge sul teatro, venga attuata la riforma dell'EtI con la formulazione di un nuovo Statuto in cui sia prevista un'adeguata rappresentanza degli autori nel Consiglio di Amministrazione; lo Stato affidi all'EtI il compito della promozione e della diffusione, su tutto il territorio nazionale, di spettacoli basati su testi di autori contemporanei, nelle percentuali indicate (art. 2).

8) RIFORMA DELL'IDI - Revisione dell'assetto statutario e di conseguenza della composizione del C.d.A., potenziamento dell'Istituto, ampliamento e specifica dei suoi compiti, garanzie di autonomia. I - L'IdI ha il compito specifico e primario di promuovere e incentivare la drammaturgia italiana contemporanea in Italia e all'estero. L'incentivazione della nuova drammaturgia italiana è l'unico motivo culturale dell'esistenza e dell'autonomia di tale Ente, ritenuto di primario interesse nell'ambito del progetto culturale dello Stato. II - L'IdI assolve ai suoi compiti mediante: a) Concorso Premio annuale per opere inedite di drammaturgia contemporanea italiana. b) Convenzioni con l'università per la promozione di laboratori di drammaturgia ed anteprime nell'ambito universitario di inediti italiani contemporanei. c) Convenzioni con teatri nazionali e regionali per lo sviluppo della drammaturgia italiana e contemporanea

A pag. 16, dall'alto in senso orario, Vittorio Franceschi; Manlio Santanelli; Raffaella Battaglini. In questa pagina, Furio Bordon (a sinistra) e Giuseppe Manfredi.

in lingua e dialetto. d) Convenzioni con le università, la Rai, i teatri stabili, comunali, regionali etc. e con eventuali Fondazioni per la creazione e la conservazione della memoria storica del nostro patrimonio teatrale, con raccolta di documenti, registrazioni audio e video, fondi testamentari, raccolte fotografiche etc. e) Convenzione con la Siae affinché si reperiscano tutti i fondi possibili per la realizzazione del programma al punto "d", affrontando il problema dei proventi dei diritti del pubblico dominio. È necessario altresì sviluppare un'intesa fra Idi e Siae per la creazione di una collana di drammaturgia contemporanea. III - Data la centralità per la drammaturgia italiana dell'IdI, gli autori esigono di essere rappresentati per statuto attraverso le proprie organizzazioni sindacali (e non a discrezione) nel Consiglio di Amministrazione, che deve restare autonomo e non assorbito da altri Enti.

9) TEATRO AMATORIALE - Il teatro amatoriale può e deve ricominciare a essere un banco di prova per le novità italiane. Si auspica che lo Stato istituisca un premio annuale per la compagnia amatoriale che abbia allestito nel modo più confacente una novità italiana. È inoltre indispensabile che Comuni, Regioni ed Enti locali sostengano con facilitazioni fiscali, forniture di servizi, promozione pubblicitaria e istituzione di rassegne, le compagnie amatoriali dedite alla drammaturgia contemporanea italiana in lingua e in dialetto.

10) TEATRO E SCUOLA: GLI AUTORI E L'EDUCAZIONE AL TEATRO - Istituzione, in accordo con il ministero della Pubblica Istruzione, della nuova cattedra di "Educazione teatrale" e di conseguenza creazione di una nuova figura professionale, quella del docente teatrale - o educatore al teatro - per le scuole medie inferiori e superiori. Questo in relazione al Protocollo d'intesa del 6 settembre '95 tra presidenza del Consiglio dei ministri-Dipartimento dello Spettacolo, ministero della Pubblica Istruzione ed Ente Teatrale Italiano. □



trimestrale di teatro e spettacolo
diretto da Ugo Rosfani
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
ria Salomone, 77
20138 Milano

HAMM - *Di, non siamo... non stiamo esprimendo
qualche cosa?*
CLOW - *Esprimendo? Voi, esprimendo qualche cosa?*
(Basata) *Basata, questa?*

SAMUEL BECKETT - *Finale di partita*



CARTE SEGRETE

GIULIANO ZINCONI COLUMNIST E DRAMMATURGO DIMEZZATO

«Volevo fare l'uomo di spettacolo, poi ho scritto romanzi, inchieste e sono finito commentatore, ma...» – Una tesi di laurea su Artaud e testi degli anni Sessanta, uno rappresentato al Piccolo di Milano, oggi ripubblicati – Il giornalismo può essere teatro.

PAOLO GUZZI

Giuliano Zincone noto giornalista del *Corriere della Sera*, editorialista e polemista, autore di inchieste e testimonianze raccolte in volume sulla guerra del Vietnam, romanziere con *Edizione straordinaria* (1979), *Vita, Vita, Vita* (1985), *Il miele delle foglie* (1995) è anche autore di teatro, e pubblica ora *Lo stivaletto malese* con quattro testi per le scene: *Reparto infortuni*, *Attomobile*, *Lo stivaletto malese* che dà sintomaticamente il titolo al libro, *Identikit*, (edizioni La Conchiglia di Capri) introdotti da Raffaele La Capria. Si tratta di *piecès* scritte nella seconda metà degli anni Sessanta, che ci rivelano aspetti poco noti o dimenticati del giornalista scrittore.

HYSTRIO – Il teatro è dunque per lei un antico amore.

ZINCONI – Ho sempre pensato e scritto sin da giovane testi che destinavo ad una eventuale rappresentazione, cioè in funzione dello spettacolo. La mia tesi su Artaud, allora pochissimo conosciuto, mi ha formato nella mia concezione drammaturgica. I testi ora raccolti in volume hanno avuto vari riconoscimenti e sono stati pubblicati su riviste specializzate, mentre *Identikit* è stato finalista al premio Pirandello. Invece *Reparto infortuni* è stato messo in scena avendo vinto un concorso a Pescara, in cui era il pubblico a scegliere il vincitore. Fu rappresentato anche al Piccolo di Milano ma per la mia trascuratezza, o forse per la mia presunzione di allora, la cosa non ebbe seguito; e un giorno Paolo Grassi mi rimproverò di non essermi più fatto vivo. Nel 1967 partecipai a un seminario per giovani autori indetto dalla Rai, ma trovammo i funzionari di allora molto impreparati al nuovo teatro che avrebbe dovuto essere trasmesso in Tv. Eravamo allora, noi giovani, molto motivati e polemici, il vero Sessantotto era cominciato già prima di quell'anno.

H. – Artaud dice « La scena è il luogo fisico concreto che chiede di essere riem-

pito», e il suo teatro mi sembra seguire la lezione artaudiana per i molti interventi multimediali che vengono inseriti nei suoi testi: schermi cinematografici, rumori, musica...

Z. – Non mi sembrava allora di dover porre al centro la parola, il dialogo. Ho usato il linguaggio dell'assurdo per situazioni possibili, realistiche, mentre ho adoperato un linguaggio realistico in situazioni assurde. Ho fatto parlare gli oggetti perché allora, per una forma di presunzione certamente, non ritenevo gli attori italiani adatti al mio teatro.

H. – Raffaele La Capria, nell'introduzione, cita come possibile una sua conoscenza del *Living*, di Peter Brook e del teatro espressionista, oltre a quello dell'Europa orientale, Witkiewicz per esempio. È d'accordo?

Z. – Tranne Artaud, gli autori citati da La Capria sono stati da me conosciuti successivamente: così il *Living*, il Performing Garage, il Berliner Ensemble, gruppi straordinari, attori magnifici.

H. – Burocrazia, politica, malattia fisica e mentale, impossibilità di muoversi e di respirare, mi sembrano questi i leitmotives del suo teatro, che sovente ricorda un Beckett dilatato, elefantico...

Z. – Ho voluto scrivere piuttosto una trilogia sull'uomo che lavora, l'operaio, il professionista, il burocrate (Alfredo Quadro di *Attomobile*) ma senza dare giudizi di tipo politico, quanto piuttosto evocare atmosfere esistenziali. Non c'è ricerca della parola nei miei dialoghi, non c'è bellezza. È la rappresentazione che conta. Si tratta di un teatro "evento", come dice La Capria, un teatro molto pessimista che avverte la carica rivoluzionaria che c'era allora, ma che non partecipa delle speranze, che esistevano, nel cambiamento della società. Nello *Stivaletto malese* (lo stivaletto malese è un tipo di tortura graduale e insopportabile) si rappresenta un matrimonio marcato dal peccato originale; si auspica il divor-

zio, l'aborto, leggi che allora erano di là dall'essere approvate.

H. – Quanta parte ha il giornalismo nel suo teatro?

Z. – Ho cominciato giovanissimo a scrivere per il teatro. Volevo fare l'uomo di teatro, e fin da ragazzo prendevo appunti per future soluzioni sceniche. Poi ho scritto romanzi, inchieste giornalistiche, ma non più per il teatro.

H. – Il giornalismo è teatro?

Z. – Il giornalismo può essere teatro. Ma le due cose non vanno confuse. Se nella scrittura giornalistica entra qualcosa della scrittura teatrale, ciò non è intenzionale. Se tale tecnica serve per fare un buon articolo, è bene. Se per teatro si intende spettacolo in senso negativo, come oggi si vede in certa televisione, allora no, non va bene. Certamente, in me, il teatro ha influenzato il giornalista e probabilmente, nelle mie inchieste, ho creato e dosato gli effetti per provocare maggiore interesse nel lettore. Il mestiere del giornalista su carta richiede ricerca continua e oggi che sono commentatore politico sento forse, come ha detto il mio amico Giuliano Scabia, che la mia ricerca per scrivere teatro, o narrativa, mi serve per scrivere bene sui giornali. Comunque, se nella scrittura giornalistica entra qualcosa di quella teatrale, ciò non è voluto. Vedrei un rapporto invece più stretto tra la mia narrativa e il teatro. In *Il miele delle foglie* c'è una ricerca sulla parola, una divisione in piccoli capitoli, come fossero delle diapositive, con una storia dentro, un ragazzo che uccide i genitori. *Edizione straordinaria* uscì da Mazzotta, nella collana dei gialli, ed è ambientato nel mondo del giornalismo.

H. – Quale teatro le piace vedere?

Z. – Per me esistono due tipi di teatro: quello di ricerca, che merita grande attenzione, e quello dei classici, filologicamente rappresentati. Credo poi che i testi antichi necessitino di più attenzione e rispetto di quanto ne hanno ora. □



SULLA LEGGE

Tendenza prevalente
conservare l'esistente

«Il disegno di legge Veltroni non ci riconosce alcun ruolo? Pazienza, vorrà dire che i nostri 450 milioni invece di darli allo Stabile li daremo al teatro off, ci divertiremo un po'...» La Presidente della Provincia di Torino è la prima ad aprire il fuoco al convegno *La legge di riforma per un teatro contemporaneo*, organizzato dal Laboratorio Teatro Settimo che si è tenuto nel capoluogo piemontese il 3 giugno scorso. Tuttavia, dopo di lei, con accenti più o meno polemici, anche l'assessore comunale Ugo Perone, quello provinciale Walter Giuliano e quello regionale Giampiero Leo hanno sottolineato come il tanto sospirato decentramento e la tanto reclamizzata autonomia in materia di cultura ancora non si intravedono.

Al convegno, presieduto da Giorgio Guazzotti, erano presenti Agostino Re Rebaudengo e Gabriele Lavia per lo Stabile, la dimissionaria Elsa Tessore per il Regio, oltre a esponenti del teatro non istituzionale, come Gabriele Vacis e Giorgio Barberio Corsetti, critici, parlamentari e registi. Se Gabriele Vacis ha parlato, tra l'altro, di «una forte tendenza a conservare l'esistente, e cioè i privilegi e le sperequazioni, la corruzione», Leo ha invece ricordato che buona parte delle cose previste dal disegno di legge voluto da Veltroni in Piemonte sono già realtà, a cominciare dalle cosiddette residenze teatrali, ovvero dalle sedi concesse alle compagnie che si impegnano ad abitarle per tre anni con il proprio cartellone e le proprie attività, ma che le opposizioni «rendono difficile il cammino della riforma». Per Perone invece il disegno di legge è pieno di buone intenzioni, perché stabilisce il principio della residenzialità e concede ampi margini alla specializzazione e alla sperimentazione, ma non anticipa certo il futuro per quanto riguarda i rapporti tra Stato ed Enti Locali. «Non siamo stati interpellati - ha aggiunto l'assessore - e io non vedo, per esempio, la necessità di istituire due teatri nazionali, una scelta che mi pare sottintendere l'esistenza di teatri di serie A e di serie B». «E la prima legge sul teatro in cinquant'anni di storia repubblicana» ha replicato Veltroni. «Io spero che venga almeno discussa senza che venga fatto ostruzionismo. Ci sono state osservazioni critiche dalle Regioni che immaginavano si potesse andare a un decentramento delle funzioni e delle responsabilità di gestione dei teatri su scala regionale, una posizione che noi abbiamo ritenuto non giusta». Il ministro ha sostenuto inoltre che «la cultura non può avere confini regionali», anzi, che se si fosse curata di più «la cultura italiana forse oggi non ci sarebbero voci secessioniste». E parlando un po' di politica nazionale, un po' di rapporti tra Stato ed Enti Locali, il ministro ha lanciato accuse quali «ho conosciuto conservatorismi insospettabili, siamo un Paese dove esiste un atteggiamento tipo Ghino di Tacco: poco confronto sulle proposte, ma tanti impedimenti a fare politica, mettendosi di traverso si costringe a trattare». Veltroni ha inoltre anticipato che il Governo istituirà un fondo di 50 miliardi per la concessione di mutui agevolati per chi produce attività teatrali, sblocco dei finanziamenti per lo spettacolo, autocertificazione per il pagamento degli accenti, stanziamenti per il teatro greco-romano e per progetti speciali in aree teatralmente depresse. *Franco Garnero*

PONTEDERA

LE AMAZZONI DI SALMON
E UN OMAGGIO ALL'ODIN

RENZIA D'INCA

Dopo alcuni anni torna il festival-laboratorio internazionale *Passaggio a Pontedera*. Quasi tempio laico del teatro di sperimentazione, luogo in cui da anni lavora stabilmente Grotowski, crocevia di scuole e maestri, il Centro di sperimentazione e ricerca teatrale di Pontedera diretto da Roberto Bacci ha voluto in questa edizione rendere omaggio all'Odin Teatret col quale ha condotto un comune percorso artistico culturale che va avanti da decenni. Il progetto si è concretizzato in un cartellone che ha proposto due prime italiane dell'Odin: *Dentro lo scheletro della balena*, incentrato sulle dinamiche della ritualità del teatro, il secondo *Le farfalle di Dona Musica* sempre per la regia di Eugenio Barba con Julia Varlej è la storia di un personaggio evaso da uno spettacolo e un balletto dal titolo *Ode al progresso*, definito «spettacolo safari tra il popolo nascosto dei folletti» sul problema della spaccatura fra il teatro e la danza. A questi si sono affiancate altre performance quali: *Itsi Bitsi*, *Bianca come il gelsomino*, *Ali* che appartengono ormai al repertorio tradizionale dell'Odin.

L'altra presenza di punta del festival era quella del regista belga Thierry Salmon, personalità chiave legata storicamente all'esperienza di Pontedera. Salmon ha presentato in prima nazionale: *Temiscira 2. Come vittime infiorate al macello*, già proposto al Théâtre de la Balsamine in Belgio. Ideale prosecuzione del precedente *Assalto al cielo* e sempre ispirato dalla *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, lo spettacolo sviluppa in una dilatazione parossistica del tempo inversamente proporzionale alla dimensione spaziale - ultraridotta e paranoica - il tema della guerra delle Amazzoni che fanno prigionieri un gruppo di giovani e li preparano alla festa delle rose, quella in cui si congiungeranno per poi ucciderli per assicurare una discendenza alla loro stirpe. Tematica intrigante letta dalla regia dal punto di vista degli uomini, dei prigionieri. Si

tratta, quindi, di una riscrittura ispirata da Kleist in cui viene isolato il momento della prigionia, dove gli uomini sono ostaggi il cui destino è consegnato nelle mani di altri e in questo caso gli altri sono donne. E dentro il meccanismo della situazione di impotenza e di smarrimento che caratterizza lo stato di prigionia, che l'occhio del regista ha scelto di indagare affidando agli uomini il ruolo delle vittime che prendono la parola per raccontare e raccontarsi, per tentare una propria autodefinizione rispetto al loro passato segnato dall'incontro con le Amazzoni.

È stato presentato anche *Il maiale*, il *Pirandello* e il *Cristo in croce*, farsa tragica in un atto con la regia di Dario Marconcini e Paolo Billi, del Teatro di Buti, altra realtà storica locale di ricerca da sempre legata al Csrt, oltre a spettacoli di Bustric, Marco Paolini, Aringa e Verdurini, E Zezi. E ancora gli spettacoli: *Studi per le Idi di marzo* con la regia di Paola Teresa Bea, *Ottavia* prodotto da Pontedera Teatro e la rassegna *Operai e Cinema, tre esempi*: *Monicelli*, *Olmi* e *Pozzessere* che è stata curata da Goffredo Fofi. Ma il festival *Passaggio* non è stato solo questo. Centinaia di persone e molte autorità hanno manifestato per protestare contro il blocco dei lavori nel cantiere del nuovo Teatro Era, destinato al Centro di ricerca di Pontedera. Per le lentezze del Consiglio di Stato, che non si decide a fissare la data per discutere il ricorso di una ditta edile concorrente a quella che ha vinto l'appalto, si rischia di perdere il finanziamento (tre miliardi) stanziato dalla Cee. E quindi che impedirà di fatto la costruzione del teatro. □

Nella foto sotto, Eugenio Barba guida il «training» di Sae Nanaogi e Iben Rasmussen.





RIAPRE IL MODENA

GENOVA HA UN TEATRO IN PIÙ

Affidato alla giovane e vivace Compagnia dell'Archivolto guidata da Gallione e la Rando.

Prevista per il 18 settembre, l'inaugurazione del Teatro Gustavo Modena si preannuncia come uno degli eventi della prossima stagione di prosa. Gestito dalla Compagnia dell'Archivolto guidata da Giorgio Gallione e Pina Rando, l'edificio ottocentesco, intitolato al celebre attore, si apre a una nuova stagione del teatro genovese. Abbiamo chiesto maggiori notizie al direttore artistico e regista Giorgio Gallione.

HYSTRIO - *Si apre un nuovo teatro a Genova, mentre in altre città i teatri chiudono, non è una contraddizione?*

GALLIONE - Genova guadagna ora quello che non ha mai avuto. In questi anni ha vissuto in un semimonopolio, per molti anni il mercato genovese è stato ristretto, Bologna e Torino ad esempio hanno sempre avuto molti teatri in più. Certamente si tratta di una sfida, ma dovrebbe essere la stessa che vede in gioco molti teatri: bisogna reinventare un nuovo modo di fare teatro. Larghe fasce di pubblico si sono allontanate dalle platee e non se ne sono state formate con le nuove generazioni. È di pochi giorni fa la notizia statistica secondo cui i giovanissimi vedono solo film e per lo più in video. L'aria seria e un po' terroristica che circondava i teatri e la confusione che regna non hanno certo favorito la formazione di un nuovo pubblico.

H. - *Cose che non sono successe quando più di cent'anni fa i sampierdarenesi decisero di costruire il Modena...*

G. - È vero. Il Modena ha anche la caratteristica di essere l'unico vero teatro genovese, tutti gli altri sono stati ricavati da spazi destinati ad altre funzioni. Il nostro teatro, nonostante la ristrutturazione, ha mantenuto le sue caratteristiche originarie. Non solo ha un grande

palcoscenico, ma addirittura conserva la buca dell'orchestra e una cabina cinematografica, segno di come questo spazio si è modificato nel corso del tempo.

H. - *Tutti elementi che voi utilizzerete per la vostra programmazione. Su che cosa punterete per ottenere il consenso del pubblico?*

G. - Tenteremo di fare una programmazione di prosa, danza, musica, teatro per ragazzi e cinema. Non vogliamo costruire un cartellone tradizionale, l'offerta sarà molto diversificata. Contiamo soprattutto sulla presentazione di "eventi", e sapendo che le nostre risorse economiche non sono principesche, difenderemo strenuamente le nostre produzioni. Inoltre lavoreremo su progetti: per esempio in occasione dell'inaugurazione è previsto un Fellini Festival, con una produzione principale di prosa e molti eventi cinematografici e di arte via satellite. Con l'inizio del '98 proporremo un Pennac Festival che raccoglierà la produzione dell'autore in quattro spettacoli (*Come un romanzo, Monsieur Malaussene, L'occhio del lupo, e Le tour du ciel*, una favola non ancora tradotta in Italia che Pennac ha scritto ispirandosi a dodici quadri di Mirò).

H. - *Per fare tutto questo state ingrandendo la compagnia, aggiungendo nuovi elementi. Cambierà anche la vostra cifra stilistica?*

G. - Lo stile è sempre in evoluzione. Adesso accanto ai Broncovitz e alla coppia Giorgio Scaramuzzino- Gabriella Picciau si sta formando una compagnia specializzata in diversi codici espressivi. Noi cerchiamo attori con caratteristiche poliedriche che sappiano lavorare rubando lo stile al teatro popolare, a quello dei

fratelli Marx o di Totò. Si sono aggiunte al nostro gruppo quasi venti persone nuove, compresi danzatori e coreografi. Ma avremo come compagni di strada

anche molti attori e autori che stanno lavorando con noi e ci danno sostegno: Benni, Altan, Beppe Grillo, e lo stesso Pennac. Ci saranno anche Claudio Bisio, che debutterà a Spoleto con *Monsieur Malaussene*, e Ivano Marescotti che dal cinema passerà alle tavole del palcoscenico interpretando un testo di Stefano Benni e un lavoro in dialetto di Raffaello Baldini, *Carta canta*, previsto per dicembre. *Cristina Argenti*

TUTTI I NUMERI DEL MODENA

Autore del progetto di ristrutturazione e restauro: architetto Alberto Filippi. Gestione: Coop. Teatro dell'Archivolto; sede uffici: piazza Soziglia 12, Genova. Totale posti: 495 (320 in platea). Palchi: 3 ordini (175 posti). Tipo di palcoscenico: legno. Graticcia/soffitto: in legno, altezza m. 14. Sipario: elettrico e manuale. Schermo cinematografico. Camerini: 4. Buca dell'orchestra m. 12 x 3. Potenza elettrica disponibile: 120 kw.

LA SUA STORIA: progettato da Nicolò Bruno, venne inaugurato il 18 settembre 1858 dalla compagnia Barbieri-Thiollier con lo spettacolo *Tutti in maschera* di Pedrotti. Dopo la prima guerra mondiale il teatro viene rimodernato: il restauro è affidato a Raffaele Bruno, nipote del progettista, e, nel 1922, la sala viene inaugurata una seconda volta con la *Carmen* di Bizet. Dal 1936 al 1950, pur essendo l'unico teatro a Genova non danneggiato dai bombardamenti, l'attività del Modena va calando, anche per il crescente successo che incontra il cinema. Alla fine del 1950 - dopo qualche discutibile ristrutturazione - scompaiono gli arredi dei palchi e altre strutture originali. Nel 1979 ha luogo la terza inaugurazione con *La petite messe solemnelle* di Rossini. Nel 1983 il teatro viene definitivamente chiuso. Nel 1996 il Comune di Genova, proprietario della quota di maggioranza del teatro, ne affida la gestione al Teatro dell'Archivolto con una convenzione, rinnovabile, della durata di dieci anni. □





Paolo Panelli: tristezza per un comico che ci ha lasciati

Sommesso e bonario se n'è andato Paolo Panelli. Anche lui, dopo Mastroianni, antico complice di sketches nelle vacanze estive a Castiglioncello, dei quali la figlia Alessandra ha mostrato un paio di anni fa i filmati amatoriali. Dopo Walter Chiari, con il quale recitava in *Buonanotte Bettina* nel '56, quando lo colpì la morte del primo figlio. Dopo l'amatissima compagna, in scena e nella vita, Bice Valori, con la quale aveva lavorato negli spettacoli teatrali, radiofonici e televisivi più celebri: da *Niente sesso siamo inglesi* del '73, a *Ma che sera* del '78 fino all'ultimo *Accendiamo la lampada* dell'80. I compagni dell'Accademia, diploma '46, lo hanno preceduto: Tino Buazzelli, Adolfo Celi, Luciano Salce. Teatro "alto", il primo. Addirittura una scrittura per il *Giardino dei ciliegi* con Tofano e Randone, fino ai *Sei personaggi* con la regia di Costa. Ma è l'incontro con Garinei e Giovannini che apre a Panelli la futura carriera comica. Arrivano subito anche gli anni della radio con Bonucci (*Senza rete*) e *Gran Varietà*, già con la Bice. Il successo è nel '59 con la mitica Canzonissima in *trimurti* con Delia Scala e Nino Manfredi, che gli vale la strada per *Studio Uno* e l'amicizia di Antonello Falqui. Con la televisione avrà un rapporto continuo, come dimostra la Canzonissima del '68 con Mina e Walter Chiari e come testimoniano le invenzioni caratteriali più dirompenti: i borghesi più piccoli che medi, sarcastici e miserabili, come il Cecconi e lo Strarompi, il pistolero, fino ai vecchiacchi bizzosi di *Pazza famiglia*, suo ultimo lavoro con la regia di Enrico Montesano (già coppia nel film *Il*

conte Tacchia). Tutti personaggi che il pubblico televisivo degli anni '60 ritrovava nella *PEP*, la *Piccola Enciclopedia Panelli*, centone delle più straordinarie invenzioni scenettistiche che costituiscono la cifra autentica della comicità di Panelli (poi racchiuse nella galleria *Quarant'anni di scenette*). Il pubblico assai più disincantato degli anni '90 ha rivisto sprazzi di questo genio negli spezzoni di *Magazine 3* ('95), ma più spesso lo ha associato al rincoglimento senile del patetico marito di *Parenti serpenti*, ultimo film con Monicelli, o al patetico vecchietto dell'impietoso teatrino domenicale della Venier. A 72 anni Paolo Panelli che si diceva «non propriamente basso, ma un italiano medio...sull'orlo del basso», se n'è andato, bonario e sommesso. Ivan Canu

ROMA - È scomparsa a Roma l'attrice Leda Gloria, nota al grande pubblico per aver interpretato la moglie di Peppone nel primo *Don Camillo*. Dopo aver vinto un concorso cinematografico aveva frequentato corsi di recitazione e danza e si era diplomata in arpa. Tenne anche concerti per la famiglia reale. Divenne una stella del varietà e si impose in ambito cinematografico agli inizi del sonoro, recitò inoltre ne *Il mulino del Po*.

Pernice: un brillante nato con i *Giovani*

L'ultimo spettacolo cui aveva partecipato Gino Pernice, scomparso all'età di settant'anni lo scorso aprile a Roma, era stato *Due dozzine di rose scarlatte* di De Benedetti, accanto a Andrea Giordana e Ivana Monti. E per la sua interpretazione aveva ricevuto nel 1991 il Premio Sciacca come attore non protagonista. Attore brillante dalla figura elegante e dai modi garbati, ma capace anche di calarsi con impegno in ruoli drammatici, Pernice era nato a Milano dove si era diplomato alla Accademia dei Filodrammatici nel '52. Importanti per la sua formazione furono gli anni passati, a partire dal '60, nella Compagnia dei Giovani di Valli e De Lullo, con la partecipazione a spettacoli come *Anima nera* e *D'amore si muore* di Patroni Griffi, *La dodicesima notte* di Shakespeare, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, *Victor o i bambini al potere* di Vitrac. Diretto da Enriquez nel '62 partecipa a *La bisbetica domata* di Shakespeare con la Moriconi protagonista e nel '74 a *Divinas Palabras* di Valle-Inclan sempre accanto alla Moriconi (con l'attrice è anche nell'*Anima buona di Sezuan* di Brecht, regia di Besson). Gli anni che seguono lo vedono impegnato in alcuni spettacoli di livello come *La Foresta di Ostrovskij* nella regia di Squarzina allo Stabile di Genova, e *Non si sa come* di Pirandello diretto da Lavia, ma anche, sempre più spesso, in commedie musicali o leggere al fianco di Montesano, Manfredi e la Vitti, fino a passare con successo ai ruoli della classica operetta mitteleuropea nelle riedizioni del Festival di Trieste. Numerose anche le apparizioni al cinema - diretto da De Santis, Festa Campanile, Petri - e quelle televisive da *Studio Uno* con Mina e *Portomatto*. R.A.

Montagnani: ciao don Fumino

Saranno forse state le chilometriche gambe delle soubrette di Macario, irrinunciabile cornice sexy dell'avanspettacolo anni '50 (fra Dapporto e Bramieri), a segnare la carriera di Renzo Montagnani nello spettacolo italiano. Eppure, come molti altri attori, anche lui aveva battuto palcoscenici di ben altro impegno: Sartre e *Il crogiuolo* di Miller, Parise e Zardi. Attore non grande ma apprezzato caratterista, Montagnani esordisce nel '61 con *I sogni muoiono all'alba*, prima ed unica incursione cinematografica di Montagnani. È, poi, il ruolo del padre nel *Metello* di Bolognini a rivelare il suo talento (oltre alle piccole parti in *Faustina* di Magni e nel *Delitto Matteotti*). È a questo punto che si inserisce il ruolo più noto nel film di Monicelli *Amici miei-atto II* (confermato nel terzo episodio), dove Montagnani aveva preso il posto di Noiret. Una comicità, la terza, toscanesima e salace, che gli offre il ruolo di protagonista in *Peccati di famiglia* ('75), film non altrimenti notevole se non per essere il capofila del genere scollacciato o porno-soft, che è la più remota e degenerata filiazione della commedia all'italiana. Con questo e molti altri film, in cui Montagnani interpreta il goffo, lascivo e pluriaccettato professore-impiegato-borghesucco alle prese con procaci e provocanti ventenni (dalla Fenech alla Bouchet), sempre scosciate e falsamente madonneggianti, l'attore si guadagna la notorietà ed il denaro (utile a curare un figlio gravemente infermo). Altrove, in teatro e soprattutto in televisione, Montagnani dava il meglio del suo talento. Lo ricordiamo più volentieri che nelle varie *Giovannone*, nel *Mulino del Po* di Bolchi e nella macchietta di Don Fumino. Il rigore e l'umiltà lo hanno portato a recitare fino all'ultimo, come i più grandi attori, perfino sulla sedia a rotelle, prestando il dolore reale alla finzione dell'inedito film per la tv, *Il mastino*. Ivan Canu





I TEATRI CHE CAMBIANO

L'ELISEO DI SCAPARRO: UNA CASA DEL TEATRO

Aria nuova all'Eliseo di Roma. Maurizio Scaparro è stato nominato direttore artistico di quello ch'è uno dei più prestigiosi teatri della capitale, dove dal dopoguerra in poi hanno operato Luchino Visconti, Romolo Valli, Giorgio De Lullo, Paolo Stoppa. La decisione è stata presa in vista dello sviluppo delle attività del teatro, di cui Giuseppe Battista conserva la responsabilità organizzativa. Dopo la nomina Scaparro - che è anche per il secondo anno direttore del Festival d'Autunno di Vicenza - si è subito messo al lavoro per predisporre un piano di sviluppo triennale ed il programma di attività per la prossima stagione, che saranno presentati entro giugno.

HYSTRIO - Per cominciare, i criteri generali della sua gestione nell'immediato futuro e per il triennio.

SCAPARRO - La stagione '97-'98 era già stata predisposta da Battista; verrà mantenuta e sarà una stagione di transizione. Intanto il nuovo Eliseo si avvierà ad essere nei fatti ciò che vuole e dev'essere: un teatro privato di interesse pubblico. Questo significa che sarà prevalentemente non un teatro di ospitalità, funzione che tocca alle sale dell'Éti, ma un centro di produzioni e di coproduzioni teatrali. Non una vetrina, ma una fabbrica del teatro.

H. - Non si sa se e quando il progetto Veltroni per il teatro diventerà legge, perché c'è chi rema contro. Ma ammettiamo che arrivi in porto: come e in quanto il suo Eliseo, Scaparro, risponderà o si distinguerà dai criteri del disegno di legge?

S. - Nel disegno di legge si mette l'accento sulla progettualità, triennale, sulle radici nel territorio, sul nuovo slancio da dare alla produzione, sui nuovi obblighi dei teatri di interesse pubblico. Auspicando che questi principi diventino realtà, credo di poter dire che si ritroveranno nei programmi del mio Eliseo.

H. - Mentre lei preparava il programma del Festival all'Olimpico di Vicenza, e dava il suo contributo di esperto per la rico-

struzione della Fenice di Venezia, il suo nome veniva fatto per altri incarichi, come direttore del Biondo di Palermo, dello Stabile Veneto, dello Stabile di Torino. Alla fine, a candidature ancora aperte, lei ha scelto l'Eliseo. Perché?

S. - Perché, a parte le concrete valutazioni del caso, desideravo tornare a lavorare nella mia città. Non lo dico per retorica: sento la responsabilità e l'orgoglio di farmi carico della grande tradizione dell'Eliseo pensando, nel contempo alla Roma del Duemila, alle prospettive che si aprono sull'Europa, ai doveri che la gente di teatro ha di votarsi ad una nuova creatività.

H. - Una fabbrica del teatro, si diceva. E inoltre?

S. - Una casa del teatro, come la intendeva Vilar a Palais Chaillot. L'Eliseo ha due sale, uno splendido foyer. Può diventare un luogo dove si fanno teatro e cultura teatrale fuori dagli spettacoli serali. Un club di amici uniti dallo stesso amore per il teatro.

H. - In questi anni l'Eliseo si è identificato, oltretutto con l'avvocato Battista, con Rossella Falk e Umberto Orsini. Il quale annuncia, mi pare, una ripresa di Morte di un commesso viaggiatore. Li rivedremo all'Eliseo?

S. - Mi auguro di sì, spero possano essere ancora protagonisti, con i loro spettacoli, la nostra scena.

H. - Finirà, col nuovo incarico, il suo lavoro a Vicenza?

S. - Sicuramente no per questa stagione, e forse no anche più avanti: sarà un problema di compatibilità e di energie. Anche l'Olimpico, come l'ho voluto, è una fabbrica del teatro. Il cartellone del mio secondo Festival è pronto: dal 5 al 28 settembre l'*Edipo tiranno*, un kolossal degno dei fasti dell'Olimpico rigorosamente ripreso dallo spettacolo inaugurale del 1985, con i cori maestosi del Gabrieli e la regia di De Bosio; *Giacomo Casanova comédien* nell'adattamento drammaturgico di Robert Abirached, con la mia regia, protagonista Albertazzi; *L'alfabeto dei villani*, un omaggio a Giovanni Poli con testi di autori veneti del '500, *I due nobili cugini* di uno Shakespeare sconosciuto affidato ai giovani e incontri, convegni, una mostra. Ho bisogno che mi facciate gli auguri. I.C.

In questa pagina, Maurizio Scaparro; a pag. 23, Maurizio Costanzo.

LAVIA A TORINO: UNO STABILE APERTO A TUTTA LA CITTÀ

Dopo un trimestre di consultazioni e manovre il nuovo direttore artistico del Teatro Stabile di Torino è Gabriele Lavia, tutt'altro che entusiasta, in un primo tempo, di tale prospettiva, forse anche solo per pretattica. Una volta nominato però il neo-direttore è apparso più soddisfatto e motivato: «L'ho detto e lo ripeto quanto mi gratifichi un impegno legato alla città in cui ho trascorso la mia giovinezza dopo un primo periodo passato in Sicilia. È vero che a quattro anni ebbi la mia prima esperienza di spettatore al Biondo di Palermo, dove mio padre mi portò a vedere Gino Cervi nel *Cirano de Bergerac*, ma è nella Torino della stagione d'oro degli Stabili, con De Bosio in carica, coi cartelloni dove brillavano *Arturo Ui* di Brecht o *Cesare e Cleopatra* di Shaw, che ho fatto la più cosciente scoperta del teatro, amando e desiderando farlo».

Dopo tanti anni di teatro privato ora ha l'incarico di dirigere uno dei più importanti teatri pubblici d'Italia. Quale teatro intende progettare? «Non smetto di dire che le mie scelte di repertorio sono state finora improntate a una drammaticità classica e moderna e che non ho mai frequentato la zona delle commedie di intrattenimento. Quindi una certa coerenza di impegno l'ho assunta da sempre. Ciò non esclude che il mio nuovo compito resti difficile e problematico perché non viviamo più un'epoca con modelli da imitare. Un obiettivo è comunque imprescindibile: il teatro pubblico deve avere il segno della città».

Come intende realizzare questo intendimento? «Ho in mente uno spazio di incontro, di continuo contatto tra cervelli e affetti. Un luogo tanto produttivo quanto elettivo. Una struttura che non si limiti a programmare spettacoli ma che incentivi al massimo le attività cosiddette collaterali senza imbarcarsi in tournée ma aumentando piuttosto e qualificando il rapporto fisso con il proprio pubblico. Andando anche a colmare i vuoti delle aree emarginate, riflettendo anche il disagio di territori e cittadini soggetti a discriminazione. Penso che il teatro vero e proprio, quello tradizionalmente di velluto, rischi di essere poco adatto a testimoniare da solo i mali della nostra epoca».

Cercherà di dare vita, come Ronconi che l'ha preceduta su questa poltrona, a una compagnia di attori sostanzialmente stabile? «Disporre di una serie di artisti che lavorino con più assiduità all'interno di un programma è bene, ma far conto solo su un nucleo esclusivo è limitante. Se una squadra di calcio viene lasciata sempre intatta non vince più. Il teatro è un'arte contemporanea nel senso etimologico del termine, nasce e muore allo stesso tempo, i veri autori sono gli attori e il pubblico. Ma non è giusto che tutto si concluda nella resa di un testo: è molto più necessario interpretare il proprio tempo attraverso la messinscena di questa o di quell'opera». Franco Garnerò



LA SCENA A DUE PIAZZE DI MAURIZIO COSTANZO



È un grande rientro. Maurizio Costanzo torna a Milano e lo fa in veste di nuovo direttore artistico del Ciak, una delle sale più amate dalle nuove generazioni di comici italiani. Dalla prossima stagione sarà lui a gestire la programmazione del teatro milanese e, c'è da scommetterci, ne vedremo delle belle.

HYSTRIO - Allora, Maurizio Costanzo si lancia in un'avventura settentrionale. Perché questa scelta, la "conquista" del nord Italia l'alletta?

COSTANZO - Ci sono varie ragioni alla base di questa decisione, ma non quella di una conquista del territorio nordico. Quando mi è stata fatta la proposta di prendere in gestione la sala ho accettato volentieri perché conosco molto bene la tradizione del Ciak, la sento affine a me e proprio perché la stimo non ci saranno grandi cambiamenti dello staff operativo del teatro. E poi per me questo è una specie di ritorno. Ho lavorato molti anni a Milano prima con Gino e Michele, poi alla *Domenica del Corriere*, a *L'Occhio* e nella redazione di *Grazia*. Per non parlare degli anni in cui il *Costanzo show* era un appuntamento settimanale e ci ospitavano teatri come il Piccolo, il Carcano e il Manzoni.

H. - Dal Parioli di Roma, teatro giovanile e divertente, al Ciak, passerella frequentatissima dai comici nazionali. Vede un'analogia tra le due strutture?

C. - Il Parioli, dove lavoro da nove anni, ha una tradizione molto simile a quella del Ciak. Sicuramente la vicinanza artistica delle due sale è stata una delle ragioni che mi ha fatto propendere per il "sì". Sono due teatri che sento molto vicini come indole.

H. - Che farà Maurizio Costanzo al Ciak? Cosa dobbiamo aspettarci da questa nuova gestione?

C. - Ho intenzione di rispettare completamente la tradizione della sala, quindi largo ai comici italiani. Prevedo una collaborazione con lo Zelig per dare spazio agli stessi ospiti del locale milanese però in orari diversi e anche qualcosa di rilevan-

za internazionale di cui, per il momento, è prematuro parlare. Non dimenticherò neanche il cinema a cui sarà dedicato uno spazio grazie alla collaborazione con Maurizio Porro del *Corriere della Sera*. Per il momento non posso dire altro.

H. - In questo fermento per i preparativi del "nuovo arrivato", non c'è il rischio che si dimentichi del Teatro Parioli?

C. - Assolutamente no. Anzi, da questo punto di vista il Parioli avrà una ricarica.

Gli spettacoli delle due sale saranno intercambiabili. Se per esempio lo scorso anno Margherita Buy era a Roma, la prossima stagione sarà a Milano mentre, viceversa, gli spettacoli del Ciak passeranno al Parioli. Si lavora molto meglio quando si può offrire ad un attore la possibilità di recitare su due piazze.

H. - Insomma una vera e propria collaborazione tra i due spazi?

C. - Certamente il Ciak, dati i suoi 900 posti, avrà un respiro più ampio rispetto al Parioli che ospita solo 500 persone, ma non ho intenzione di privilegiare uno dei due. Roma e Milano non sono una la periferia dell'altra.

H. - Per Costanzo non sarà troppo duro tutto questo lavoro?

C. - Spero proprio di no. Sono dimagrito apposta. *Alessandra Di Tommaso*

INTERVISTA A PEDULLÀ

Prepariamo il pubblico di domani

PAOLO GUZZI

Walter Pedullà è professore ordinario di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università "La Sapienza" di Roma. Critico letterario, collabora al *Messaggero*. Già presidente della Rai, presiede attualmente il Teatro Stabile di Roma. Studioso, con importanti saggi, di Palazzeschi, Savinio, Gadda, e dell'avanguardia di questo fine millennio, ha pubblicato recentemente da Rizzoli, *Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente* in cui il "delinquente" del titolo va inteso nel senso latino di "lasciare", "abbandonare", cioè il narratore è colui che lascia una riva, in viaggio verso un altro luogo dell'esprimersi.

HYSTRIO - La proposta di legge Veltroni sulla rifondazione dei teatri Stabili, con la creazione dei teatri nazionali, dei teatri di città ed altro ancora, è convincente?

PEDULLÀ - È bene rilevare il coraggio di aver proposto qualcosa di nuovo che costringa a dire sì o no; tuttavia occorre prima che la legge venga approvata e sottoposta a verifica. La verità è che si sottolinea, con questa proposta, che un vecchio tipo di teatro è morto, e che è nata la consapevolezza, anche a livello governativo, che sia necessario un intervento per predisporre un teatro diverso. Si tratta di un'ipotesi forte.

H. - Allora più teatro privato?

P. - Il teatro pubblico non deve rendere in termini economici. Ti deve far vedere cose che non hai mai visto. Non voglio demonizzare il teatro di consumo, quello di puro divertimento e di evasione, che però non è l'unico teatro possibile. Il Teatro d'Arte va potenziato attraverso la ricerca e sostenuto economicamente. Come diceva Corrado Alvaro, il teatro «è un comizio quotidiano in cui persone in carne e ossa parlano a persone in carne e ossa». Esistono due modi di avvicinare il pubblico: attraverso un linguaggio accessibile che lo abitui ad andare a teatro e poi introdurre anche altri linguaggi in evoluzione, che dicano alcune cose che devono essere dette attraverso il teatro in un linguaggio diverso da quello a cui il pubblico è solitamente abituato. I pochi spettatori di questo tipo di teatro vanno moltiplicati.

H. - In che modo?

P. - Abbiamo dato quest'anno, qui al Teatro di Roma, un esempio di quello che intendo per avvicinare maggiormente il pubblico al teatro. Anche quando non c'è lo spettacolo vero e proprio, il teatro va aperto a manifestazioni di contorno, gratuite, che facciano entrare il pubblico negli ambienti del teatro. Numerosissimo pubblico quest'anno ha assistito a concerti, tavole rotonde, ad incontri con l'autore, a dibattiti sulla critica militante, sulle riviste, sull'economia della cultura. Abbiamo chiamato ad un corso di aggiornamento gli insegnanti, abbiamo fatto incontri con poeti e narratori degli anni '90, sia all'Argentina che al Teatro Centrale, abbiamo spettacolarizzato testi contemporanei di letteratura meridionale, testi su Roma, abbiamo fatto scegliere favole per bambini da scrittori illustri. Il Centro Studi del Teatro di Roma fondato nel marzo scorso, sta raccogliendo video di spettacoli teatrali, in collaborazione con il Teatro Ateneo dell'Università di Roma, riviste, testi in una piccola biblioteca. □



PAGINA E SCENA

LA PASSIONE QUASI SEGRETA DI CONSOLO PER IL TEATRO

Lunaria, Premio Pirandello, e *Catarsi*, scritta per lo Stabile catanese, sono le sue sole due opere teatrali. Ma non si tratta di esperienze casuali: sono i segni evidenti di una teatralità che si è manifestata anche in *Retablo* e nelle altre prove narrative dello scrittore siciliano.

DANIELA ARDINI



L'incontro di Vincenzo Consolo con le scene è stato in apparenza occasionale, contrassegnato da una certa ritrosia e stimolato da progetti. Presto però il teatro ha assunto valenze importanti come spazio deputato ad una critica intellettuale ed estetica del genere letterario da lui maggiormente frequentato, il romanzo. Vedremo qui come nelle sue due opere teatrali Consolo passi dal ritenere lo scrivere per il teatro un segnale di "rottura", di aperta antitesi col mondo letterario, al considerare possibile un autonomo percorso espressivo. Sugeriremo poi qualche percorso che faccia intravedere il nesso che lega al teatro anche i romanzi.

L'avvio di Consolo al teatro è con una asserzione di impossibilità: sulla "teatralità" della prima opera, *Lunaria* (1985) – vincitrice non a caso di un premio attento al teatro di poesia quale il Pirandello – l'autore manifesta infatti i suoi dubbi e dice nelle note che siglano il libretto: «Il risultato è questo *Lunaria* che temo, ahimé, sia lontano dal genere teatrale. Penso che *Lunaria* sia solo un *cuntu*, una storia, un racconto dialogato scritto per essere letto (e contemplato nelle immagini che lo accompagnano). Dopo qualche anno invece il rapporto cambia, diventa costruttivo. Consolo scrive *Catarsi*, tragedia in un atto sulla morte di Empedocle, commissionatagli – ma l'idea di scrivere sul personaggio caro ad Hölderlin era già nel "calendario" dell'autore – dallo Stabile di Catania nell'occasione di presentare una rosa di scrittori siciliani in un *Trittico* – questo il titolo dello spettacolo – dai toni diversi.

Lunaria venne scritta dopo un romanzo di formazione, *La ferita dell'aprile* (1963), dopo il successo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), e soprattutto dopo un periodo abbastanza lungo di «delusione del genere romanzo, o almeno della produzione e del consumo oggi del romanzo, e delusione nei confronti della storia» (dalla relazione tenuta da Consolo al Convegno "Scrivere per il teatro" in Genova, marzo 1987). *Lunaria* è soprattutto il tentativo di recuperare nel mondo odierno la necessità e il senso della metafora – quella Luna che cade su un mondo piagato dalla violenza e risorge in un paese di fantasia e poesia – ma è anche, nell'orizzonte personale della poetica di Consolo, l'opera che permette allo stesso autore di recuperare il senso e la necessità della scrittura. Nell'incontro successivo, *Catarsi*, il rapporto che l'autore ha con il teatro si complica di ulteriori significati: nello stesso

recupero di una forma classica (la tragedia) e nella scelta del verso (endecasillabi e metri vari) si incentra una intenzione polemica e forse anche politica: «la tragedia è la meno convenzionale, / la meno compromessa delle arti, / la parola poetica e teatrale, / la parola in gloria raddoppiata, / la parola scritta e pronunciata. / Al di là è la musica. E al di là è il silenzio».

Che il teatro abbia in sé una forza salvifica che consenta di recuperare l'integrità della parola, quasi di "santificarla", facendo un *gestus* simile a quello del sacerdote officiante, è convinzione del Consolo autore di *Catarsi*, forse in ossequio alla tradizione greca, alla grande classicità. Ma proprio in questo essere propositivo, al di là dei giudizi di valore interni all'opera, il secondo pezzo teatrale di Consolo si differenzia dal primo: tra Consolo e il teatro cambia la prospettiva del rapporto, sembra che il dialogo ci possa essere e possa essere significativo per entrambi. Nel teatro ora l'autore scopre il discorso sociale: un avvicinamento alle origini, alla purezza e alla forza di comunicazione di una parola intatta, non logorata dall'abuso, che possa salvare dalla brutalità del giorno d'oggi, dalla protervia della parola del potere. E nel far sì che questa parola sia pronunciata, recuperare il rito, avvicinarsi a Pasolini.

In questa pagina, in alto, Mario Toccacelli in «*Lunaria*» di Consolo, regia di Daniela Ardini (1986) e, in basso, un primo piano dello scrittore. Nella pagina seguente, Mario Grossi e Nestor Saied in una seconda edizione di «*Lunaria*» (1988).



La lezione greca

Se nella figura di drammaturgo a Consolo rimane sempre l'atteggiamento un po' timido di chi invade campi altrui, non si può certo dire che come spettatore o critico non abbia esperito il teatro. Dal complesso delle sue opere si ricavano facilmente i dati in merito: Consolo conosce bene, sin dagli studi liceali, e soprattutto dal successivo periodo di "innamoramento per i classici", il teatro greco; ricorda in più di un'occasione il giorno - e le emozioni provate - in cui andò per la prima volta a vedere le tragedie a Siracusa e assistette alle *Baccanti* e ai *Persiani* e per Siracusa ha anche tradotto, insieme a Dario Del Corno, *Ifigenia in Tauride*.

Conosce la tradizione dei *cuntù* siciliani (in *Lunaria* le didascalie stesse possono essere interpretate come testo di un contastorie), prima per curiosità personale, e bagaglio lessicale cui rivolgersi nella futura creatività, poi, con la frequentazione di Lucio Piccolo, come fatto letterario, e infine come mentore e memore, con la consapevolezza, cioè, della necessità di non perdere questa ricchezza ma riplasmarla e ricrearla nelle sue opere attraverso un gesto che riflette insieme una esigenza documentativa e comunicativa accumulabile al lavoro di Ignazio Buttitta o di Antonino Uccello. Di questo percorso veniamo a conoscenza leggendo il libro dedicato ai padri, alle radici: *Le pietre di Pantalica*.

Sfogliando le pagine di Consolo riconosciamo le altre citazioni: gli autori del Siglo de Oro, ad esempio, Cervantes in testa, il cui *El retablo del las Meravillas* è già nel titolo del romanzo, *Retablo*, e nell'episodio centrale in cui due furfanti copiano dell'opera teatrale «il far credere, sotto pena di essere in qualche cosa manchevole, quel che si vuole a qualcuno». Al Sigismondo protagonista de *La vita è sogno* di Caldéron è stato paragonato il Viceré di *Lunaria*; all'Empedocle di Hölderlin si riferisce esplicitamente *Catarsi*; in più di un caso Consolo recupera dalla sua memoria letteraria termini pirandelliani, temi e immagini - basta pensare alla licanropia di Petru in *Nottetempo, casa per casa* o all'immagine delle giare come badesse; e speriamo che il prossimo incontro per un *Ifigenia* sia col grande Goethe che media Euripide.

Ma oltre le citazioni linguistiche o contenutistiche il teatro si offre a Consolo anche come pratica scenica. Riconosciamo in molti passaggi l'uso come evidenziatore della macchinaria teatrale: l'occhio di buca del *Sorriso dell'ignoto Marinaio*, o i frequenti paragoni con luci da teatro; gli effetti sonori («Chi è? ripetuto dall'eco delle volte» nel *Sorriso*); il gusto di scenografie "emblematiche" che condensano in immagine i contenuti primi dell'opera. Immagini che "pesano" sono ad esempio la chiocciola del *Sorriso* che diventa segno della presa di coscienza del letterato Mandralisca. La chiocciola è prima il soggetto della monumentale storia della Malacologia siciliana che lo studioso sta scrivendo e poi diventa la pianta del carcere di S. Agata. Altri esempi possono essere il gran retablo pieno di immagini alla Fabrizio Clerici, dentro le cui predelle si fissano i gesti dei viaggiatori del romanzo più teatrale di Consolo, *Retablo* appunto; o la finestra nella *Ferita dell'aprile* dove il ragazzo assiste alla vita e contemporanea-



mente la reinventa: «passa qualcuno dentro la finestra, lo fermo nel telaio, penso ogni cosa che gli appartiene, il padre la moglie i figli, è ricco o è povero, lavora o non lavora, la pena che l'affligge, le cose più importanti di tutta la sua vita. Se mi si dice non si guarda dalla finestra, allora mi volto alla parete bianca ed è più bello il gioco delle ombre rovesciate...».

Come Bob Wilson

Concludiamo soffermandoci ancora con qualche nota sul linguaggio. L'iterazione, la cantilena delle ripetizioni, le cosiddette elencazioni che sono segno contraddistintivo dello stile dell'autore sono sicuramente una derivazione dal teatro dei contastorie, ma sono anche il tentativo di afferrare la realtà negli aspetti fuggevoli, o un modo per dare sottolineatura ad un pensiero, ed anche un tentativo di bloccare il tempo nel suo scorrere infinito, fissandone un istante e dilatandolo. Teatralmente si può accomunare questo tentativo ai percorsi lentissimi degli spettacoli di Bob Wilson, ai suoi personaggi riassunti in un gesto che è sempre uguale e non ha impercettibili sviluppi. Anche molti personaggi di Consolo, vedi *Lunaria*, sono riassunti nel loro nome. In Consolo c'è il tentativo della conversazione, che lui stesso così bene ha rintracciato nel Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, lo spostamento di piano, cioè, che consente di uscire dal mito e di approdare alla realtà, il salto dalla natura alla storia; ma non c'è dialettica tra le parti, o quando c'è apparentemente, come in *Lunaria*, è fra diversi registri linguistici e mondi di appartenenza diversi. Oggi il teatro è alla ricerca di nuovi sensi e nuovi modi: autori come Heiner Müller, Bernhard, Handke, Koltès, riflettono tentativi diversi e sempre pregnanti di significato, ed è tra queste presenze che si potrebbe allineare il percorso futuro di un autore come Consolo, se le sue parole verranno ascoltate dal teatro italiano col rispetto che meritano, senza essere travolte dal meccanismo triturante del teatro mercantile. □

HANNO DETTO

«C'è qualcosa che non va nel teatro italiano. La creazione appartiene all'impresario, è regolamentata... ed è regolamentato il talento. Proprio non va. Ciò che, quand'ero giovane, reputavo italiano, ciò che di italiano conosco dalla letteratura e dal cinema, nel teatro italiano d'oggi non l'ho trovato. Però, una volta questo sentimento si è ripetuto. Mi ha fatto un'impressione fortissima uno spettacolo di Giorgio Strehler a Mosca. Ho pensato: che cosa geniale questo Campiello! ecco quel che può fare il teatro italiano! Poi a Milano, ho visto l'Arlecchino. Ecco un'opera che permette di farsi un'idea della grande cultura teatrale italiana. Ma cose di questa forza non ne ho più viste. Un teatro, secondo me, stenta a vivere se a governarlo è lo spirito burocratico e commerciale». ANATOLI VASILIEV, Corriere della Sera

«Stanno costruendo la sede del Piccolo da 17 anni. Non è solo colpa del sindaco attuale ma di tutte le amministrazioni che si sono succedute. Fatto sta che una persona come Strehler ha bisogno per lavorare di una certa tranquillità. A Milano non hanno nemmeno terminato il Dal Verme. Per non parlare di Roma, dove ci sono voluti cinquant'anni per costruire l'Auditorium. È preoccupante che un Paese non si occupi dei luoghi della cultura». OTTAVIA PICCOLO, Il Giorno

«Strehler doveva darle vent'anni fa, le dimissioni; è troppo pressante in lui il concentrato di teatro-politica. È come Dario Fo: loro non lo sanno ma sono omologati ai desiderata del potere. Sono gli sberleffi del cortigiano al principe». ALDO BUSI, Corriere della Sera

«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



SEMIOTICA DELLE AVANGUARDIE

DAL TESTO
COME
SPETTACOLO
ALLO
SPETTACOLO
COME TESTO

Il processo di unificazione testo-messinscena-pubblico è profondamente cambiato – La sperimentazione teatrale in Italia in rapporto con le ricerche degli altri Paesi.

FRANCO G. FORTE

❶ L'attività nelle poltrone di una sala è spesso più interessante di quella che si svolge sullo schermo. È un'ipotesi avanzata, nei primi anni Sessanta, da Claes Oldenburg in *Moviehouse*. Dal cinema al teatro: sono anni nei quali molte cose vengono messe al loro posto e anche qualche leggenda sul versante dello spettacolo è smascherata. Come quella costruita da numerosi testi biografici attorno all'americano Theatre Group. In realtà il maggiore teatro anteguerra, negli Usa, era stato il Mercury, diretto da Orson Welles, il quale poneva «le esigenze della messinscena al di sopra della fedeltà al testo» e «per conferire alla rappresentazione carattere spettacolare giungeva a rimaneggiare opere classiche», come avverte R. Kostelanetz, gran sistematore, nel periodo, delle esperienze raggruppate sotto il termine di happenings o «teatro di Mezzi Misti», tese ad avvalorare la funzione di un teatro non letterario ma «spettacolo vivo».

The Brig (1963) e *Frankenstein* (1965) del Living, *Vietrok* e *America Hurrah* (1966) dell'Open, la fondazione del Performance Group di Schechner (1967), il lavoro del regista John Vaccaro e del drammaturgo Tavel, (corto)circuitante con The Playhouse of the Ridiculous (dalla primavera del 1965), l'animazione sui marciapiedi e nei cortei, e il workshop di Schumann, attivo dal '61, la sperimentazione politica in teatro del San Francisco Mime Troupe di Davies e del Teatro Campesino di Valdez, assieme alle messinscene di S. Schubert Walter a Minneapolis ('65 e '66), e *Riot* di Julie Portman a Boston (estate del '67): ecco una mappa esile, *full of gaps*, per un tempo assai vitale del '900 teatrale, che scava energie dall'ansia di riesame dei ruoli dentro lo spettacolo, ad onta degli ardui primi passi, almeno per l'allargamento delle prospettive, come dimostrerebbe da solo il fatto che il pubblico dell'*off-off* è, per la quasi totalità, composto da autori, attori, registi, gente di teatro, frequentatori abituali dello stesso Village: un *esprit de coterie*, insomma, che non pare condurre da nessuna parte. Ma non è così. L'aria che si respira nel caffè della Stewart, o tra i 100 posti dell'*Off-Center*, i 75 di Cino, i 40 del Playbox – e in tutte le sale (una ventina) aperte al *new theater* – esce come vento che spira forte ed accoglie il turbinio che arriva dall'Europa: il '66 è, infatti, l'anno del *trionphe parisien* de *Il principe costante*, presagito da quanto Barba ha scritto, un paio di anni prima qui da noi in un esem-

plare testo teorico-diaristico e, nella primavera del '65, in due articoli su *Tulane Drama Review* riguardo al tentativo grotowskiano di creare un moderno rituale laico, ricercando immagini archetipiche per portare il pubblico (da una sempre più diffusa catatonìa) al coinvolgimento emotivo. Nella dialettica di «apoteosi e derisione» – statuto del «teatro autonomo» del maestro polacco – il testo è rozza materia da modificare in libertà, l'avventura dello spettacolo procedendo solo con mezzi teatrali.

Senza matrice testuale è anche l'attore nell'happening statunitense, privo del resto di trama narrativa, rapporto causativo, climax, e con struttura a compartimenti. Tra i precedenti individuati, Schwitters, dadaismo, Artaud, Cunningham e Cage, che invita a guardare l'evento scenico come ciò che impegnando le nostre capacità visive e uditive ci permette di «vedere la vita quotidiana stessa come teatro». Così, da ora c'è una nuova dignità per suoni, odori, movimento della luce; e c'è una nuova realtà, quella del «teatro in atto» o della «scrittura scenica»; nozione presente nel documento di Ivrea '67 (firmato da Bartolucci, Capriolo, Fadini, Quadri) e divulgata da Bartolucci (*La scrittura scenica*, Roma, 1968) che, recensendo, poco tempo dopo, quel che ha visto nella rassegna tedesca «Experimenta 3», scriverà: «si comincia un po' dappertutto a considerare l'azione teatrale come una scrittura scenica, e questo significa che l'insieme delle ri-



cerche critiche e delle esperienze va indirizzandosi verso l'analisi e la conquista di un movimento scenico in grado di superare il concetto di prodotto; e questo movimento scenico è ricettivo e aperto al tempo stesso, nel senso che chi lo adopera non rifiuta alcuna derivazione da altre arti, di tale combinazione servendosi come procedimento».

2 Nella seconda metà degli anni Settanta due sono le parole d'ordine della ricerca teatrale in Italia, dettate entrambe da Giuseppe Bartolucci: postavanguardia ('75-'77) e catastrofe ('78-'80). I Colloqui internazionali di Padula (novembre '78) su "teatro-spazio-ambiente" sono animati da polemiche (Banu e Scarpetta vs Artioli e Bartoli circa la visione artaudiana; Moscati vs Ruffini, ovvero l'"ideologia del vedere" contro l'"ideologia del sedere"), discussioni sopra assenze intenzionali (Cordelli, Carella) o interventi di puro silenzio (Colosimo), vigili critici d'arte (Menna: la grande illusione di far uscire il teatro dalla ribalta; Trimarco: il mancato superamento della finzione sia nell'arte concettuale che nell'avanguardia teatrale; Bonito Oliva: è Duchamp la cerniera tra arte e teatro), presenze americane: M. Kirby, F. Deak, T. Shark. Questi ultimi suscitano il maggior interesse informando attraverso l'analisi di spettacoli e performance (Foreman, Hirshman, Hunting, Leasy, Welfare-State, Snaktheater, Squat) intorno all'importanza che la ricerca d'oltreoceano decreta al modo di vedere degli spettatori. E se Deak illustra con un ricco supporto visuale le caratteristiche formali di personaggi come Hirshman, Hunting, Leasy, performers che in quegli anni suscitano il maggior interesse sulla westcoast, Shank si sofferma diffusamente sull'attività dei gruppi. D'altronde, egli stesso qualche anno prima ha osservato che un teatro basato sulla cooperazione di un gruppo di creazione collettiva evidenzia, in quel decennio, la ricerca di una globalità in quanti reagiscono alla frammentazione (che disorienta) della società specialistica: «Invece del metodo del doppio procedimento del teatro tradizionale - un drammaturgo isolato scrive un copione e altri artisti lo mettono in scena - il nuovo teatro pratica un procedimento unico, laddove il gruppo stesso sviluppa il dramma dalla concezione iniziale allo spettacolo compiuto». Appartiene, dunque, a questo *new theater* una persona «con più ampie responsabilità creative, che non può fare differenza tra il lavoro di attore, regista, scenografo e drammaturgo, ma che applica le proprie energie creative alla costruzione di un dramma teatrale con tutte le sue implicazioni» (Th. Shank, *Teatroltre*, 7, 1973). A sua volta, un paio di mesi dopo Padula, Michael Kirby se la prende (*Versus*, 21, 1978) con la semiotica teatrale che ostinatamente non impara a misurarsi con lo "spettacolo concreto": se c'è una *deep structure* del significato della rappresentazione, assai probabilmente è situata in quel che viene creato *by the director*. Può esserci coincidenza o meno con il *meaning* del testo letterario; ciò che importa è che il significato nello spettacolo è *self-sufficient and does not depend on or exist in relation to a script*.



Nello stesso numero della rivista che ospita la nota di Kirby, De Marinis sostiene che la semiotica teatrale deve finalmente transitare dall'esame del «testo (scritto) come spettacolo a quello dello spettacolo come testo (semiotico)». Certo, profonda è la differenza tra lo stato di semiotica teatrale e quello, poniamo, di semiotico letterario, cinematografico e via dicendo. Infatti, il primo si contrista per una duplice assenza, mancandogli l'oggetto nella sua scientificità (e poco male, dal momento che ogni oggetto materiale diviene presente come oggetto scientifico solo quando strumenti teorici "disciplinati" lo costituiranno come tale), ed anche - quel che è grave - nella sua qualità di oggetto materiale pre-scientifico. Una peculiarità tutta dello spettacolo teatrale il cui testo «si dissolve, col finire della rappresentazione, lasciando dietro di sé solo delle tracce più o meno consistenti: copione, appunti di regia, documentazione fotografica, cinematografica o televisiva, descrizioni degli spettatori, recensioni dei critici, etc...». Importante è, poi, la individuazione nello spettacolo di due livelli comunicativi: tra i personaggi (infrascenico) e tra scena e pubblico (extrascenico). Che quello del pubblico, del suo ruolo nella totalità della rappresentazione scenica, sia un problema complesso lo rileva il fatto che alla soglia degli anni Ottanta, da più parti, esso è privilegiato come tema in discussione. Con bello scatto su chi vede nel "gesto" teatrale l'unica realtà fenomenica con la quale uno spettatore viene a contatto, non pochi allargano la prospettiva. In *L'Univers du théâtre* Girard, Ouellet e Rigault definiscono il teatro innanzitutto come «un luogo sociale da cui emana qualcosa per della gente che si è volontariamente riunita». E nel panorama storico-critico offerto da M. Carslon (*Theorie of the Theatre*, 1984) è possibile rinvenire, nell'ordine, qualche utile sintesi: della formulazione di Whitehead, per cui l'evento teatrale sarebbe un nesso di sei *loci* correlati: testo, regia, l'insieme degli attori, tecnici, pubblico e la realtà creata dalla doppia coscienza dell'attore (la sua e quella del personaggio); della visione esposta in *La relation théâtrale* (1981), curata da Régis Durand, circa il rapporto pubblico-testo (note su strumenti per orientare il pubblico nel teatro inglese medioevale, rinascimentale e scespiriano; strategie per l'analisi del contributo del pubblico nell'esperienza spettacolare; etc.); delle osservazioni di Eschbach e Chambers sopra l'opera d'arte, la quale, liberatasi presto del suo autore, si rivolge a frui-

tori che, in contesti diversi, cambiano in continuazione. Anche un numero speciale di *Poetics today*, nell'81, si confronta con il tema-spettatore, arrivando a proporre studi più dettagliati su singoli componenti del pubblico (tipici di collettività sociali) e su situazioni particolari (casi tipici di eventi sociali). Questo "re della festa", il "ricevente" nel processo di comunicazione teatrale, trae il suo piacere da diverse fonti, come dimostra la *Ubersfed in L'école du spectateur* (1982): c'è il piacere della scoperta e quello derivante dall'analisi dei segni dello spettacolo, un piacere della identificazione e uno della invenzione dei significati; infine, c'è un piacere complessivo, «l'unione di tutti gli elementi affettivi più la distanza che dà la pace». Ma soprattutto, e disarmonicamente, è il desiderio come mancanza a trionfare, nel pubblico. Cosicché ancora una volta, e per sempre, siamo costretti a sperimentare, nel teatro, l'assenza.

3 Se una tale questione oggi sopravvive, ciò avviene sul versante dell'unificazione testo-messinscena-pubblico, in virtù del consenso-adequamento al quale si corre, in affanno, così da parte dell'autore (ad es., l'uso preilluministico di frattaglie mitologiche) come della regia (vedi la globalizzata menomazione scespiriana e dei classici, anche il set similallegorico che pertiene alle sciagure cruenti e morali esteropee). Sull'"arida sponda" del pubblico teatrale, poi, una volta gettati all'ammasso i generosi protagonisti di un trentennio addietro - ed, invero, anche perché «ciò che un giorno apparve alla luce di una trasparenza sublime è divenuto opaco come una lastra arramata e non consente alle immagini di passare, di riflettere» (A. Mango) -, allo spettatore degli avanzati anni Novanta, al suo massimo grado di compromissione con la esibizione mediatica, è lasciata la sola opportunità di verifica di un senso già detto, agito, vissuto. O forse no. Se siamo accorti, si può rubare la luce bluette dall'insegna di un Mexico Bar da sobborgo accesa da Lear-Leo-Charlie Warwick ("l'ultimo degli indipendenti") e con essa illuminare il sentiero che riconduce sulla strada maestra del coinvolgimento del sentimento (finalmente romantico) di una folle artisticità teatrale. Altra soluzione è abbandonare, cliccando sull'icona uscita dal gioco. □

A pag. 26, dall'alto in basso, Tadeusz Kantor; Jerzy Grotowski. In questa pagina, Judith Malina e Julian Beck.



PSICODRAMMA: SULLE TRACCE DI MORENO

CURARSI IN SCENA ISTRUZIONI PER L'USO

Come la danza, la pittura e il canto anche la recitazione è un'arte con virtù terapeutiche – Jacob Moreno e l'"invenzione" a Vienna

dello psicodramma negli anni Venti – Le elaborazioni simboliche della scuola junghiana – L'archetipo del mandala tibetano.

CRISTIANA TRETTI

Parallelamente alla danza, alla pittura e al canto, anche la recitazione può costituire una forma di arte-terapia. Oltre a permettere il recupero della spontaneità e di spazi ludici dimenticati, induce motivazione e autostima, favorisce il processo assertivo dell'io e migliora la comunicazione con il mondo esterno. Anche in contesti psichiatrici il ricorso a questa forma terapeutica si è rivelato in diversi casi un supporto prezioso, in grado di produrre un effetto euforizzante e di determinare progressi significativi. La recitazione coinvolge la persona nella sua globalità: non si tratta solamente di espandere la voce e di utilizzare una respirazione più profonda, ma anche di sviluppare la plasticità del corpo, un utilizzo espressivo della mimica e della gestualità, il senso del ritmo e del movimento. Recitare aiuta inoltre a gestire meglio le emozioni. Per un attore i ruoli interpretati sono l'occasione di interiorizzare differenti paradigmi umani, che arricchiscono e affinano la sua sensibilità. L'espressione drammatica amplifica i sentimenti, che vengono vissuti a un livello di grande intensità, ma identificarsi con il personaggio non significa essere travolti dal pathos: l'abitudine a scandagliare le passioni rende l'attore in grado di schematizzare, cogliendo nelle emozioni una for-

ma essenziale e stilizzata, e il fatto stesso di porsi come la sorgente di quelle emozioni fa sì che egli impari a dirigerle e a controllarle.

Nel caso di individui con problemi psichici, però, o anche semplicemente depressi o esauriti, interpretare ruoli inadeguati potrebbe avere conseguenze destabilizzanti. Secondo la tecnica dell'espressione scenica applicata a Parigi da Emile Dars, il terapeuta assegna al paziente un brano teatrale di particolare pregnanza – appositamente scelto in relazione ai suoi conflitti interiori – perché lo legga ogni giorno, curando l'interpretazione. Si crea così un meccanismo di identificazione proiettiva con un personaggio che rappresenta un modello positivo di evoluzione personale, e questo aiuta la trasformazione della personalità. Quanto alla drammaterapia, assai fiorente in Inghilterra, in Francia e in America (interessante ad esempio l'esperienza dell'inglese Leah Bartal, che utilizza le metafore e la forza creativa primordiale del mito tragico greco), in Italia non ha ancora assunto un'identità precisa.

Fin qui ci siamo riferiti a forme terapeutiche connesse alla recitazione di testi teatrali. Esiste però anche un metodo diretto e potente – fruibile tanto da chi è affetto da disturbi psichici quanto da chi ricerca uno strumento di crescita personale – dove i pazienti interpretano i propri vissuti. Stiamo parlando dello psicodramma.

Negli anni Venti

Negli anni Venti Jacob Moreno, medico e psicologo rumeno, elabora a Vienna una forma sperimentale di teatro basata sull'improvvisazione e sulla spontaneità (venivano rappresentate sceneggiature solo abbozzate oppure avvenimenti di crona-

ca, secondo la cosiddetta "tecnica del giornale vivente"). Resosi conto delle potenzialità terapeutiche di questa modalità espressiva, la sviluppò negli Stati Uniti, dove emigrò nel 1925. Da allora le idee di Moreno hanno conosciuto grande fortuna e si sono diffuse in numerosi paesi, subendo con il tempo rinnovamenti rispetto alla formulazione originaria. Lo psicodramma analitico, ad esempio, ha integrato il metodo dello psicodramma classico con la prospettiva psicanalitica, attribuendo particolare importanza ai processi di simbolizzazione. Lo svolgimento della seduta di psicodramma prevede differenti tipologie a seconda delle diverse scuole. In linea generale, comunque, uno dei partecipanti al gruppo di psicodramma racconta un sogno, una situazione realmente vissuta o anche una fantasia su cui desidera lavorare e poi rappresenta la scena grazie all'intervento di personaggi ausiliari. Questi ultimi (gli altri pazienti, oltre a uno o più terapeuti) interpretano i ruoli richiesti dall'azione e i differenti personaggi interni del soggetto. Lo psicodramma consente dunque di far dialogare le sottopersonalità, le voci interiori – spesso in conflitto tra loro – che abitano ogni persona. Si dà così vita a ruoli latenti e inespressi (che vanno riconosciuti e spesso trasformati), mentre ruoli cristallizzati ed estrinseci vengono decostruiti per sperimentare nuovi ruoli più autentici, più aderenti alla natura del soggetto. La medesima scena viene poi ripetuta scambiando le parti, consentendo all'individuo di percepire la situazione da un punto di vista decentrato, più obiettivo.

Lo psicodramma promuove un effetto catartico. Esteriorizzare e attualizzare – sotto la guida del terapeuta – i propri nodi interiori e gli eventi che hanno segnato la propria vita provoca un'intensa liberazione emozionale (il concetto di catarsi



era originariamente riferito all'ambito medico, nell'accezione di "purificazione ottenuta grazie all'espurgare", ovvero grazie al pianto o al vomito) e questa liberazione porta a una presa di coscienza. Come affermava Moreno, «ogni vera seconda volta è una liberazione dalla prima: ognuno, nei confronti di quello che ha fatto, assume il punto di vista del creatore».

L'efficacia della performance psicodrammatica rispetto all'analisi classica risiede nel coinvolgimento della dimensione corporea e della componente dell'agire. Attualizzare i conflitti e le situazioni traumatizzanti appartenenti al passato permette di comprenderli meglio, di confrontarli più concretamente con la realtà, portando alla luce sfumature e aspetti che sfuggono al versante razionale della parola (ciò è utile soprattutto nel caso di bambini e di soggetti non facilmente raggiungibili attraverso la comunicazione verbale tradizionale). Inoltre è assai importante il carattere ludico dell'esperienza psicodrammatica, il suo instaurare uno scarto rispetto alla realtà quotidiana, il suo porsi come spazio aperto e fluido dove è possibile rivivere e riplasmare liberamente ogni situazione. La condivisione dei propri problemi e del proprio mondo interiore con gli altri compagni del gruppo, infine, crea scambio e interazione e contribuisce a migliorare le relazioni interpersonali. Nei casi particolarmente delicati, però, non sempre è sufficiente l'impiego esclusivo di questa forma terapeutica.

La cornice rituale

Estremamente interessante è un particolare tipo di psicodramma elaborato da analisti di formazione junghiana. Wilma Scategni e altri studiosi hanno rilevato che in alcuni casi - nelle immagini che emergono durante gli incontri di psicodramma o anche nei sogni dei partecipanti - si manifestano situazioni simboliche come lo scambio di abiti e la preparazione collettiva di vivande in paioli di natura alchemica, oppure anche riferimenti ai temi della montagna sacra, dei mondi sotterranei, delle dimensioni celesti e dell'energia degli elementi: tutto ciò indica che lo psicodramma può essere vissuto come un percorso iniziatico, come viaggio avventuroso verso la trasformazione interiore. Una percezione simile è favorita dalla cornice rituale che viene adottata in questo tipo di psicodramma: utilizzando la disposizione circolare dei partecipanti, lo spazio scenico (dove agiscono solo le persone di volta in volta coinvolte) risulta delimitato da una sorta di cerchio magico protettivo, formando un'area mandalica all'interno della quale avviene il passaggio dallo stadio iniziale - caotico, magmatico e pulsionale - all'organizzazione armoniosa e bilanciata delle forze interiori dell'individuo. Anche nel palcoscenico psicodrammatico ideato da Moreno si può ravvisare una valenza rituale: i tre piani circolari concentrici che lo costituiscono (ognuno sopraelevato rispetto all'altro) rappresentano livelli progressivi di consapevolezza e richiamano

Psicodramma: a chi rivolgersi

Studio di psicodramma di Milano, diretto da *Giovanni Boria*, Via Cola Montano 18 - 20100 Milano. Tel. 02/68.80.850 (psicodramma classico)

Paolo Carlirolo, presidente dell'AI-PSIM (Associazione italiana psicodrammatisti moreniani), Via San Gervasio 4 - 46100 Mantova. Tel. 0376/32.58.50

ARPA (Associazione per le ricerche sullo psicodramma attivo), diretta da *Ottavio Rosati*, Via della Lungara 3/20 - 00165 Roma. Tel. 06/58.98.271 (psicodramma junghiano)

Wilma Scategni, Via Piero Bagetti 30, Torino. Tel. 011/43.41.230 (psicodramma junghiano)

Studio di psicodramma diretto da *Andrea Cocchi*, Via Santa 3 - 40125 Bologna. Tel. 051/266433

Paola de Leonardis Via Montevideo 11 - 20100 Milano. Tel. 02/463618 (psicodramma classico)

Laura Consolati Via Porcellaga 4 - 25100 Brescia. Tel. 030/294.173 (psicodramma classico)

La scacchiera magica, Via dei Rondinelli 1 - 50123 Firenze. Tel. 055/294.053 (psicodramma classico)

EVENTI - La mente sul palcoscenico Presso il Teatro Stabile di Bologna si è tenuta una rassegna di serate dedicate allo psicodramma. L'iniziativa, che ha registrato uno straordinario successo di pubblico, è stata curata da *Andrea Cocchi* e dalla Cooperativa Nuova Scena.

Nel mese di maggio si è svolto a Milano presso il Nuovo Spazio Guicciardini il Convegno *Arte, teatro, handicap: perché?*

la struttura degli stupa buddhisti e delle ziggurat babilonesi, i cui gradini corrispondono a fasce cosmiche o stati dell'essere. In fondo rituale e culturale è la radice stessa del teatro. Lo spazio e il tempo non ordinari in cui si inserisce l'azione teatrale erano originariamente intesi infatti come l'ingresso nella sfera del trascendente, in una sfera in cui l'uomo poteva comunicare con il mondo divino derivandone un'energia rigenerante.

Anche nel Tibet

Il mandala, diagramma esoterico di forma circolare tipico dell'arte sacra tibetana, può essere considerato la matrice di numerose forme di azione ritualizzata (non solo mistiche ma anche terapeutiche, come lo psicodramma), finalizzate a porre l'uomo a contatto con una rete di simbologie archetipiche altamente armonizzanti e riequilibranti. Il mandala è una rappresentazione del cosmo, ma anche uno *psicogramma*, cioè un articolato e affascinante schema della mente umana. Può essere percorso tramite la tecnica della visualizzazione, attraverso un itinerario che conduce a penetrare nei diversi settori del palazzo celestiale collocato al centro. Lì si incontrano le divinità che vi risiedono (interpretabili anche emblemi delle qualità superiori e degli stati elevati della mente) e ci si identifica con esse, assorbendone l'energia ed entrando in una condizione di beatitudine estatica. Nel *Libro tibetano dei morti* è citato anche il mandala relativo al mondo dell'illusione e della materia, all'interno del quale avviene il confronto con le cosiddette divinità irate. Si tratta di energie divine benefiche che, *personificando e drammatizzando* le passioni e le impurità dell'individuo, lo aiutano a prendere coscienza di questi stati negativi e a superarli (a tale scopo il soggetto deve riconoscere che l'aspetto terribile sotto cui percepisce queste divinità non è che una proiezione dei suoi oscuramenti mentali). Ciò presenta forti analogie con i metodi dello psicodramma. □

In queste pagine, in senso antiorario, *Jacob Levy Moreno (1889-1974)*; due fotografie scattate nel Teatro del Psicodramma del Centro di Psicoterapia di Brescia.





LAMPI DI PRIMAVERA

KRESNIK, BEJART E SPOERLI: FURORE E PASSIONE D'OLTRALPE



In evidenza nell'ultimo scorcio di stagione Frida Kahlo, A propos de Shéhérazade, Le presbythère e le Goldberg Variationen - Convincono poco le produzioni italiane: Orlando all'Opera di Roma e Apollo e Dafne al Maggio Fiorentino.

DOMENICO RIGOTTI

Tra un balletto provocatorio, o finto provocatorio, e il ritorno in Italia del Béjart Ballet Lausanne con le sue ultime produzioni, si è consumata la stagione di danza di primavera. Consumata, anche se, a vero dire, i fuochi accesi non sono stati molti e solo qualcuno di fiamma davvero splendente.

Il lavoro provocatorio è *Frida Kahlo* di Johann Kresnik, produzione non nuovissima e che in Italia si è incaricato di farci conoscere il Teatro Comunale di Ferrara. Diamo merito, è uno dei pochi teatri che ha una bella stagione di balletto. Di recente ha ospitato anche le stelle dell'Opéra di Parigi con un programma tutto balanchiniano. Kresnik, è opportuno ricordare, è forse oggi l'artista più radicale della scena di danza germanica. *Frida Kahlo*, esempio di "teatro-coreografico" e non di "Tanztheater" come lo stesso Kresnik definisce il suo operare, venne creato cinque anni fa a Brema e come già il titolo mette in evidenza vede protagonista l'eccentrica pittrice messicana da qualche tempo al centro di nuove attenzioni. Grandi mostre, biografie, lavori teatrali e prossimamente anche pellicole cinematografiche, una è quasi certo anche con Madonna, perlustrano il complesso ed anche esplosivo cammino esistenziale ed artistico della pittrice che la natura offese nel corpo, e gravemente.

Eros, dolore, sangue, seduzione, morte, ma anche un tantino di kitsch, investono la pièce che Kresnik organizza in una lunga serie di scene, una trentina, che seguono, ma all'insegna personale, il percorso biografico della terribile Frida che sulla scena vediamo sdoppiarsi in tante e diverse immagini. Nessun dubbio, il lavoro di Kresnik è tra i più singolari visti ultimamente sulle nostre ribalte. Soprattutto brilla il grande impatto visivo, anche se poi certa sua cruda e insistita violenza inficia non poco il risultato.

Da Pitti all'Aids

Altre, e ben diverse, sono le emozioni invece suscitate da Béjart sceso in Italia con il suo sempre prestigioso Ballet Lausanne per una lunga tournée che dopo il capoluogo piemontese ha toccato Milano, Ravenna, Verona, Taormina. E ancora Firenze dove all'anfiteatro di Boboli ha regalato il suo estro (*Barocco Belcanto*) a Pitti Uomo alle sfilate di moda dell'amico Versace. Il talento del grande coreografo francese si rivela soprattutto con l'ancor fresco *A propos de Shéhérazade* che ha trionfato al Regio di Torino e con il più recente ancora *Le presbythère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat*. Questo secondo lavoro passato, sempre con gran successo, al

Lirico di Milano in occasione dei cinquant'anni del Piccolo Teatro. Momento che ha pure permesso di tornare a incontrare altri "mostri sacri" della scena europea. E cioè Zizi Jeanmaire, inossidabile in *Gainsbourg* e Susanne Linke la grande portavoce del Tanztheater tedesco. Una Linke in verità meno aspra e più commerciale la quale anche lei sembra essersi piegata alla vanità della moda, quella con la M maiuscola.

Per tornare a Béjart, tutto nei suoi due nuovi lavori deborda di immagini e di grande danza. Ma se *Le presbythère* è coreografia che, creata come omaggio agli scomparsi Freddy Mercury e Jorge Donn, affronta direttamente il tema dell'aids, *Shéhérazade* si propone come opera ancor più ambiziosa e meno intimista. La vicenda della bella fanciulla che nell'harem racconta storie che non hanno fine al sultano per vincere la morte, qui subisce una moderna trasformazione e il personaggio della protagonista diventa simbolo della donna capace con la sua intelligenza, e le armi del caso, di liberare l'Asia e i suoi popoli. È infatti un forte grido di ribellione quello che con la sua coreografia Béjart lancia contro il nuovo colonialismo e i suoi servi. Bruceranno alla fine le bandiere dei paesi guerrafondai, dietro i reticolati di filo spinato non ci saranno più padroni e schiavi e l'Asia, paese del futuro con i suoi tre miliardi e mezzo di abi-

tanti, utopicamente si troverà unita nella pace. Suddiviso in tre parti, sfruttando bellissime canzoni di Ravel, suggestive musiche tradizionali iraniane; ma recuperando anche la splendida e famosa *suite* della *Shéhérazade* di Rimskij Korsakov, il balletto cede qua e là alla retorica, vive di qualche esuberanza ma possiede stupende pagine corali, momenti d'alto virtuosismo, regalatici questi dal sempreverde Gil Roman e dal giapponese Kobayashi. Insomma, dal Lemano con passione e furore.

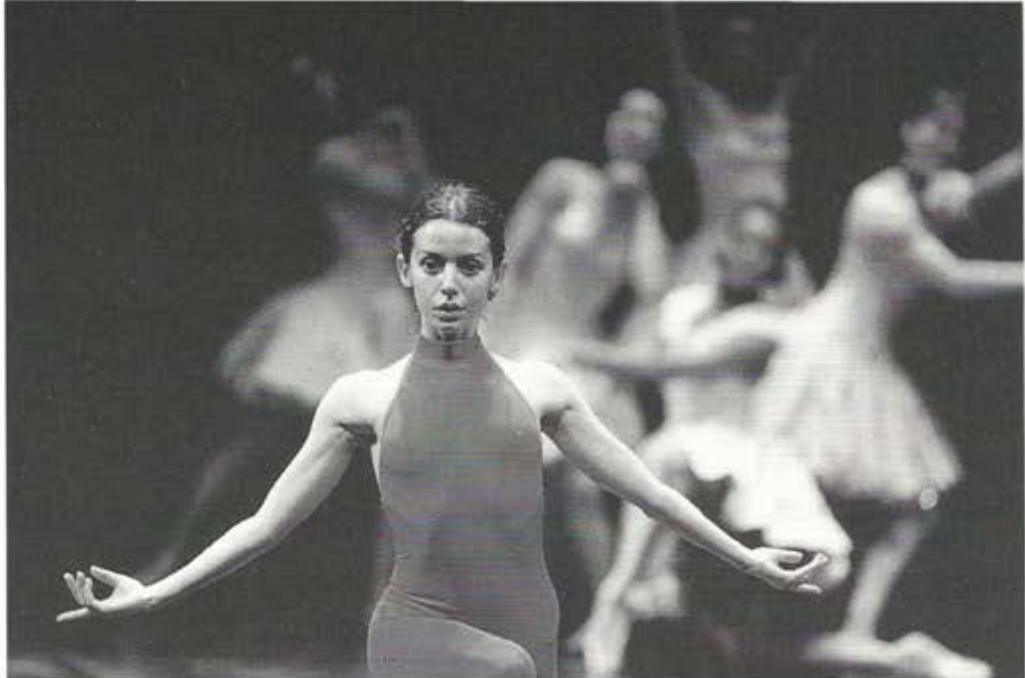
Danzare Bach

Ma non soltanto Béjart è arrivato dalla Svizzera. In questa primavera se pur fuggevolmente s'è visto, e giustamente applaudito, anche lo Zürcher Ballet guidato da Heinz Spoerli. Al Comunale di Cagliari, ben impegnato anch'esso sul fronte della danza. In prima italiana, è stata presentata *Goldberg Variationen*. Una solida e inebriante coreografia strutturata sulle trenta variazioni bachiane, da secoli gioiello musicale. Se il paragone può valere, un balletto che possiede il respiro di certe larghe, lunghe frasi proustiane. Giocati infatti come se fossero le celebri "intermittenze del cuore", sulla scena tutto un fermento di incontri di coppie e non solo di coppie. Con una danza moderna che non respinge l'accademia e che anche sembra voler tenere presente le leggi della matematica, Spoerli, se pur cedendo a qualche compiacimento, è riuscito a costruire con intelligenza una partitura che vuol anche essere metafora della vita. Dell'esistenza umana in rapido passaggio dalla giovinezza alla maturità alla vecchiaia. In calzamaglia dai colori splendidi, davanti a fondali neutri capaci di far meglio risaltare i loro audaci movimenti, splendidi sono sembrati i danzatori del Balletto di Zurigo, certo una delle compagnie fra le migliori d'Oltralpe.

Dall'estero insomma, con passione. E da parte italiana? Molto rumore intorno a due spettacoli che poi grande segno non hanno lasciato, veri eventi non sono apparsi. L'Opera di Roma ha puntato su *Orlando* ricavato (ma banalmente) dal coreografo Robert North dal ben noto lavoro di Virginia Woolf e se applausi ci sono stati ciò è avvenuto per il carisma di Carla Fracci. Sempre brava ma implicata questa volta in un'avventura assai insidiosa.

Al Maggio Musicale Fiorentino l'obiettivo invece era puntato su un *remake* di *Apollo* e *Dafne* a firma dell'ex ragazza terribile della danza moderna Karole Armitage. Musica di Haendel sempre seducente ma coreografia frenetica e molto confusa. Se in questo caso la stampa ne ha parlato e molto, ciò però era anche, o soprattutto, dovuto al fatto che all'impresa partecipava in veste di debuttante il regista americano James Ivory. Suo il compito di illustrare, cioè dei costumi. Non c'è che dire, il geniale autore di *Camera con vista* ha lavorato con gran gusto e bella fantasia, anche se poi non proprio in maniera originale. Tutto sulla scena appariva come un bel libro di figurini pescati entro la grande pittura del secolo del Re Sole e di Luigi XV. Adesso è la grande kermesse estiva. Nel giro di due mesi si bruceranno molte cartucce. Ogni festival, ogni rassegna cerca di avere il suo fiore all'occhiello. Da Bolzano a Vignale Monferrato, passando per Spoleto, Verona, la Versiliana e tanti altri luoghi noti, molta è la danza contemporanea. Chi ha il programma forse più solido è ancora una volta il festival di Nervi. I nomi sono quelli forti di Twyla Tharp, di William Forsythe, della Martha Graham Dance Company e dell'inossidabile Alicia Alonso. Ma si fa spazio anche al Balletto di Toscana. Con una novità di Mauro Bigonzetti di recente passato alla testa dell'Aterballetto. □

A pag. 30, un'immagine di «Heisse Luft» della coreografa Susanne Linke con il Bremer Theater. In questa pagina, «A propos de Shéhérazade» del Béjart Ballet Lausanne.



TEATRO DELLE REGIONI '97

Luci della città: Roma giovani autori crescono

Molti autori crescono nella capitale. Intorno ai trenta anni o giù di lì, scrivono come matti per il teatro. Chi glielo fa fare, verrebbe da dire, con l'indifferenza sempre più crudele sull'argomento? Eppure, scrivono. Scrivono testi sulla difficoltà dei sentimenti, sull'amore e il perdono (*Nella voce* di Lucilla Lupaioli); su cultura e natura mentre la vita diventa sempre più preziosa (*Carta e penna* di Duccio Camerini); sugli albanesi che premono alle porte quando il razzismo, in realtà, è dentro di noi (*Sa razza* di Giordano Raggi). Scrivono su temi del presente, anche se non disdegnano di tuffarsi, come Pier Paolo Palladino con *Il cappello del Papa*, nella Roma fine Ottocento, con i bersaglieri a Porta Pia e un'unità italiana già allora sgangherata e corrotta.

Se quest'anno, con la terza edizione del Teatro delle Regioni, tenuta a San Casciano nello scorso maggio, si è deciso con l'Arca Azzurra di lanciare uno sguardo sul giovane teatro romano, le ragioni sono state proprio queste: una rinnovata vitalità della parola nella città dell'avanguardia. Dopo trent'anni da quella stagione i giovani sentono l'esigenza di scrivere per la scena, e trovano sale pronte a ospitarli a cominciare dall'Argot, dove in molti sono nati e a cui la rassegna ha dedicato una animata serata; registi come Maurizio Panici e soprattutto attori: giovani divi come Chiara Noschese e Vera Gemma, oppure Massimo Wertmüller o Ennio Coltorti. E con Wertmüller e Coltorti a San Casciano è nata una strana, gustosissima coppia, sia nell'interpretazione del testo di Palladino, curata da Panici, sia in un delizioso pezzo inedito di Edoardo Erba, *Vaiolo*, ambientato in un futuro non molto lontano in cui non si conosce più la funzione e il senso del teatro: cos'era, una malattia, il vaiolo?

Per tre giorni, secondo la formula di questa rassegna, si sono presentati dei testi, o meglio delle ipotesi sceniche dei vari testi: come *La matriarca* di Giuseppe Manfredi allestita sotto forma di laboratorio dallo stesso autore con gli attori dell'Arca Azzurra (Massimo Salviani, Dimitri Frosali, Giuliana Colzi, Lucia Socci, Andrea Costagli) e nel ruolo di un'inedita Medea una eccellente Anna Bonaiuto; o come *La donna dispari*, dolcemente parabola costruita da Alessandro Rossi sulla incomunicabilità amorosa tra irraggiungibili guardiani di fari, Patrizia Corti e Marco Natalucci.

Il risultato è stato una vetrina di giovani talenti, da produrre e far girare al più presto: come Duccio Camerini ad esempio, autore, attore e regista che con *Carta e penna* ha imbastito un discorso attualissimo sul futuro e sul presente, su arte e vita, su una conservazione che stenta ad accogliere il nuovo che nasce a un palmo dal naso. O ancora il giovane Palladino, formatosi alla scuola dei napoletani, che con *Il cappello del Papa* ha lavorato di fino su una lingua romana inesistente eppure corposa e piena di sorprese. Per tre giorni questo clima romano si è trasferito nel Chianti, come già con Napoli e con il Friuli Venezia Giulia, per un viaggio a prima vista regionale e etnico, ma in realtà squisitamente italico; in una fase in cui la drammaturgia contemporanea appare un tema quanto mai emergente, come nella nuova Legge disegnata da Veltroni che all'argomento dedica non poca attenzione. Ma le parole non bastano, come sempre. Per questo dal Convegno "Qualche appunto per Walter", tenuto in un clima di buon ritiro nella splendida azienda dei Castelli di Grevepesa, si è fatto il possibile per uscire dai discorsi e formulare delle proposte concrete per gli autori italiani: un Organismo istituzionale dedicato alla tutela della drammaturgia; un sistema delle residenze che sia anche agganciato alla figura dell'autore sul modello stesso dell'Arca Azzurra e infine il recupero del pubblico dominio che ha tolto ogni tassa dalle opere antiche ma che rischia di penalizzare proprio l'autore contemporaneo. E ne è venuto fuori un documento firmato dai molti autori presenti (Chiti, Cavosi, Manfredi, Marino, Caligari, Pressburger, da tutti i partecipanti alla rassegna e da altri che si sono aggiunti via via come Moscato ed Erba). *Luciana Libero*

Teatro di Roma - Teatro Stabile di Torino

RUY BLAS

di Victor Hugo - regia di Luca Ronconi

Teatro Argentina, 4 - 23 novembre 1997

Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa

L'AVARO

di Molière - regia di Lamberto Puggelli da un'idea di Giorgio Strehler

Teatro Argentina, 27 novembre - 21 dicembre 1997

Teatro di Roma

I FRATELLI KARAMAZOV

di Fëdor M. Dostoevskij - regia di Luca Ronconi

Teatro Argentina, 15 gennaio - 28 febbraio 1998

Teatro di Genova

LA DAME DE CHEZ MAXIM

di Georges Feydeau - regia di Alfredo Arias

Teatro Argentina, 10 - 29 marzo 1998

Teatro degli Incamminati - Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia

RICCARDO III

di William Shakespeare - regia di Antonio Calenda

Teatro Argentina, 21 aprile - 8 maggio 1998

Teatro di Roma

TIESTE di Seneca

LE BACCHIDI di Plauto

regia di Ruggero Cappuccio

al Teatro dell'Angelo, marzo - aprile 1998

In collaborazione con E.T.I.

Teatro Stabile di Torino - Teatro di Firenze

LA SERRA

di Harold Pinter - regia di Carlo Cecchi

al Teatro Valle, 29 ottobre - 16 novembre 1997

Teatro Stabile dell'Umbria

LA RAGIONE DEGLI ALTRI

di Luigi Pirandello - regia di Massimo Castri

al Teatro Quirino, 11 febbraio - 1 marzo 1998



PASTICCIACCIO IN TV DEL GRAN LOMBARDO

GILBERTO FINZI

Se il *Pasticciaccio* è pura lingua, e non finisce, parole di ogni risma (furore febbre e fetore) escono e trovano nella divaganza mostruose bocche da tritare -

Le inquadrature piccole italiane sul palcoscenico-regime manovrano - La scena storica con la scena di ogni giorno si alterna - le fobie, le ire, le scarse verità, i passi così sicuri, le finzioni, le mortali stanchezze nascoste, le scure malinconie, i personaggi, le menti, le azioni, tutto nel marciare veloce sta di una folla marrone disegnata da un Magritte senza l'azzurra nuvola del cielo. Nel folto e digrediente andare che nasconde ogni terrestre limite lento si apposta fra gli amici, i complici e i nemici, un Ingravallo di sego umano fatto come il vecchio Germe - e gira, si muove, parla e ammira bellezza fortunata prima e poi svilita. Amo e dunque non sono - e qui diventa altra la persona che muore e quella che sopravvive, vista da fuori e dentro, avvolta nelle sue borghesi anni Trenta miserie che il mondo finge

di odiare - donna-donna
serva signora o affittacamere, errante
nodo di follia
rivela i suoi momenti (i suoi!)
di fronte all'inespresso, al bisogno
di chiarire, di dire il misconosciuto.

(Il romanzo non dice, solo è)
(La donna perde, il maschio vince)
(Siamo negli anni, siamo nel regime)
(Cadono le facciate delle case, inquadrano
sulla scena i gruppi, i singoli,
"per carità, state fermi!" io penso)
(i colpevoli, gl'inquirenti, le spie, i testi
parlare - ed è fortuna - devono sé stessi
in terza persona: del Gran Lombardo il tomo è come
in sordina rivivesse: dalla lettura mentale
la pagina ritorna e il fascino
inconscio dell'immaginare
il nettare della parola brucia in un
proprio colorato quadro.)

Ma la parola non è tutto - bada al gesto,
alla sua ripetizione, al fermo macchina e
alla tecnica che ritinge (televisiva)
e sottolinea - tutto sembra, tutto è
linea (teatrale? letteraria?)
di vita che entra ed esce dalla scena narrativa:
così futura, diretta e irraccontata
torna romanzo in atto
la traccia di un teatro d'invenzione.



Dalla trasposizione teatrale di Luca Ronconi alla riduzione e proposta televisiva di Giuseppe Bertolucci, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di Carlo Emilio Gadda, uno dei più grandi e complessi romanzi del '900 italiano, non è risultato affatto diminuito nel linguaggio o nella struttura narrativa. Al contrario, gli artifici visivi e tecnici (angolazioni diverse della stessa scena in rapide successioni, replay, dissolvenze incrociate, fermo immagine, ecc.) hanno contribuito a rendere efficacemente il plurilinguismo, il groviglio narrativo, le rifrazioni sperimentali e l'ardua proliferazione dei personaggi gaddiani. Due ore di spettacolo affascinante e "diverso" hanno confermato le possibilità di un teatro televisivo autonomo rispetto alla pura e semplice ripresa tv del teatro scenico. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, produzione Raidue e Teatro di Roma, regia di Luca Ronconi, regia televisiva di Giuseppe Bertolucci, interpreti principali Franco Graziosi, Ilaria Occhini, Corrado Pani, Maria Grazia Bon, Antonio Zanoletti, Gea Lionello, è stato trasmesso sabato 15 marzo, in seconda serata, su Raidue.



GIRO D'ITALIA DEI FESTIVAL

Oltre alle rassegne tradizionali – Spoleto, Taormina, Verona e la Versilia – vivace presenza di nuovi gruppi sperimentali non soltanto a Santarcangelo e ad Asti - La fantasia si scatena nella ricerca dei luoghi e degli ambienti - Shakespeare sempre protagonista – Segnali nuovi al Mittelfest e "prove d'esame" per molti giovani autori – Autrice d'eccezione la quasi centenaria Nathalie Sarraute – Alla seconda edizione il festival Magna Grecia.

C'è chi lo fa salire in treno, chi lo fa penetrare in grotte o calare in cave, chi lo invita in collina, chi a inerparsi su alte cime, chi fa aprire per lui nobili e antiche ville, chi lo costringe a naso all'aria ad osservare le stelle. Chi lo fa scarpinare per vicoli di antichi borghi, chi visitare celle e percorrere spalti di possenti fortezze, chi, infine, una sedia, gliela concede ma più che il quadro gli addita l'immane "splendida cornice" di giardini, chiese o piazze. Stiamo parlando dello spettatore estivo. Se d'inverno egli viene solitamente lasciato tranquillo in poltrona, lo sguardo autorizzato a guardare soltanto dritto davanti a sé, con l'arrivo della bella stagione spunta una gran voglia di vederlo "itinerante", e guai a lui se non interagisce col paesaggio, con i centri storici e con i propri simili, possibilmente abitanti del luogo. Insomma, d'estate lo spettacolo lo si guarda con un occhio solo, l'altro è tenuto a circolare.

Piemonte

Mettiamoci dunque in moto anche noi e, carta geografica alla mano, percorriamo, regione per regione, le strade dei festival e le mille località grandi e piccole che li ospitano. Partiamo dal PIEMONTE, e precisamente da Asti, luogo dell'ormai storico Asti Teatro – siamo alla diciannovesima edizione – diretto quest'anno per la prima volta da Luciano Nattino. Il programma della manifestazione ha puntato quasi interamente sui gruppi di ricerca – tendenza, quest'anno, comune a molti festival –, dalla Raffaello Sanzio con Giulio Cesare al Centro di Pontedera con *La vita difettosa*, dalla Casa degli Alfieri con il non nuovo *Van Gogh* alla Compagnia Pippo Delbono, una delle più "gettonate" del-

l'estate teatrale, con *Barboni*. Accanto a loro, alcuni maestri storici del teatro contemporaneo: Judith Malina protagonista di *Schizophrenia*, spettacolo della compagnia slovena Koreodrama in coproduzione con Asti Teatro (lo si può vedere anche al Mittelfest); e due artisti collaboratori di Peter Brook, l'attore Yoshi Oida con *Interrogations* e il coreografo Karunkaran in uno spettacolo di danza Kathakali. Dalla Russia due spettacoli incentrati sulla figura del clown, *Once* del gruppo Derevo di San Pietroburgo e *Yellow* con Slava Polunin, direttore del teatro di mimi e clown Licedei, mentre dalla Spagna arrivano i Comedians con *Anthologia*. In scena, inoltre, i finalisti del Premio Candoni - Arta Terme e del premio Scenario e, su schermo, i vincitori del Riccione TTVV. Sottofondo musicale delle serate festivaliere le note comiche della Banda Osiris. Bisogna andare su e giù per colli se si vuole raggiungere gli undici comuni deputati agli spettacoli proposti dal Festival delle Colline Torinesi, giunto alla sua seconda edizione. Attento alla drammaturgia contemporanea, il programma prevede testi di Testori, Gadda, Maria Luisa Speziani, Ugo Chiti, Vincenzo Consolo,



Nevio Spadoni affidati ad attori come Adriana Innocenti, Anna Nogarà, Andrea Sofiantini, Galatea Ranzi e molti altri. Non si trascurano le lingue regionali con una rivisitazione di Genet in napoletano del gruppo Galleria Toledo e un testo in piemontese arcaico di Giovan Giorgio Alione. Dalle colline ai monti della Bassa Val di Susa e della Val Cenischia per **Lo spettacolo della montagna**, manifestazione di musica, cinema e teatro organizzata da Onda Teatro, per ritrovare il piacere di "vedere dall'alto". Sempre

a cura di Onda Teatro, a settembre, alla Casa degli Alfieri di Castagnole Monferrato, **Teatro e Oltre**, quattro giorni di spettacoli con, fra altro, *Il colore delle lacrime* di e con Francesco Silvestri, *La trilogia del Balarino-Skankrer*, operina in lingua padana di Alessandro Berti e Michela Lucetti, *Oriente, storia del principe Siddhartha* di Bobo Negrone e, a conclusione, un'azione teatrale intorno a un tino ripieno d'uva per festeggiare la vendemmia. Ancora a settembre, al Castello di Rivoli e al Teatro Piccolo Regio di Torino, **Incanti**, rassegna internazionale di teatro di figura, e in particolare d'ombra, diretta dal gruppo Controluce che presenta il suo ultimo lavoro *Petits Fours*, omaggio alla musica (Ravel e Satie) e al mondo del primo Novecento francese. Compagnie ospiti la Amoros & Augustin dalla Francia, Ariely-Inbar da Israele, Teatro Gioco Vita di Piacenza e L'asina sull'isola di Reggio Emilia.

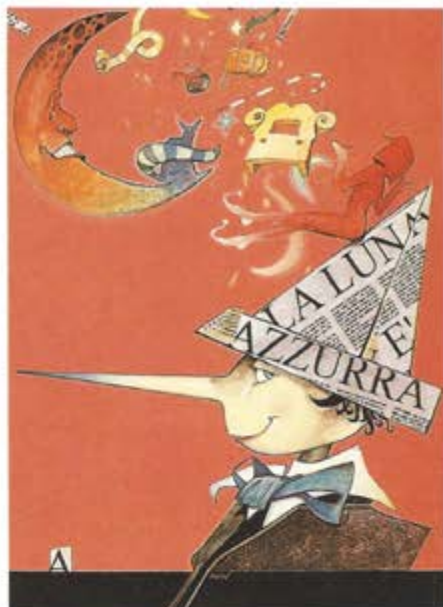
Liguria

Oltrepassiamo gli Appennini per andare in LIGURIA, a **Borgio Verezzi**, dove dal 12 luglio al 10 agosto, si tiene la XXXI edizione del festival. Si parte con *Il Borghese gentiluomo* di Molière con protagonisti Calindri e la Feldmann diretti da Filippo Crivelli, e si prosegue con *La locandiera* di Goldoni con Paola Quattrini e regia di Salvetti, quindi *I nomi ve li faccio in camerino* di e con Mino Bellei, *Billy Bud* da Melville con Corrado Pani e Massimo Foschi, regia di Sandro Sequi (spettacolo prodotto da San Miniato), *Fiori d'acciaio* di Robert Hartling con Anna Mazzamauro, regia di Teodoro Cassano. Dopo essere stato nelle grotte della cittadina per assistere, con *Omaggio ai corpi incontaminati delle beate* di Beatrice Monroy, all'ascesi spirituale di due consorelle medievali interpretate da Guia Jelo sotto la direzione di Walter Manfrè, il pubblico, in testa l'elmetto da speleologo, penetrerà nella Cava dei Fossili per ascoltare le terzine dantesche dell'*Inferno* affidate ad attori come Anna Bonaiuto, Elisabetta Pozzi, Amanda Sandrelli, Toni Servillo, Blas Roca Rey, Luca Zingaretti, Nestor Saied, Maria Paiato. La regia "infernale" è di Lorenzo Salvetti. Se si vuole uscire "a riveder le stelle" bisogna andare nell'antico borgo medievale di Apricale, in provincia di Imperia, dove, nella prima quindicina d'agosto, gli attori del Teatro della Tosse di

Genova da spalti, finestre, celle, scalinate, racconteranno ai visitatori della magica e labirintica cittadina i loro *Sogni di una notte d'estate*, variazioni da Shakespeare a cura di Tonino Conte. Si tratta di **E le stelle stanno a guardare**, manifestazione che il gruppo genovese organizza già da otto anni. Sempre a ponente, ad Andora, il **Festival internazionale tra la danza e il teatro** (luglio e inizio agosto) nella chiesa romanico-gotica dei Santi Giacomo e Filippo. Ha aperto la rassegna Pippo Delbono con *La rabbia*, un omaggio a Pier Paolo Pasolini, seguito da un monologo di Fo recitato da Ugo Dighero, e da spettacoli di Giole Dix, Bruno Gambarotta, Marina Senesi, Luciana Littizzetto e del Teatro delle Nuvole. Per la danza contemporanea, *Verso Dino*, ispirato all'opera di Dino Campana, con la compagnia genovese Arbaletes e la regia di Giorgio Gallione. Comici televisivi e non nel cartellone di **Ridere d'agosto ma anche prima**, settima edizione della rassegna che si svolge nel parco della Villa Imperiale di Genova. Si va da Daniele Luttazzi a Paolo Hendel, da Luciana Littizzetto e Bruno Gambarotta a Jacopo Fo. Ma c'è anche una *Lena* di Ariosto con il Teatro Ateneo, *Provaci ancora Sam* con la compagnia Luisa Mariani, regia di Andrea Buscemi, e una produzione del Teatro Garage, organizzatore del festival, *Uomini veri* dell'autrice genovese Patrizia Pasqui, regia di Lorenzo Costa. Tutto dedicato al teatro dei nuovi gruppi **Teatro a cielo aperto** a Rio Maggiore e Manarola in provincia di La Spezia dalla seconda metà di luglio al venti agosto. Fra le compagnie ospiti, Japigia Teatro, I Naviganti, la Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, il Crt di Paroni de Castro, la Compagnia 5 Terre, Area Piccola, Galleria Toledo di Manchisi-Redi.

Lombardia

Riattraversiamo gli Appennini e andiamo in LOMBARDIA, dove nelle vie e nelle piazze di otto comuni milanesi, si è già svolto a fine maggio a cura del Polo culturale dei Navigli, **Le strade del teatro**, otto giornate animate da clown, arlecchini, saltimbanchi e giocolieri. Per arrivare a Campsirago, comune di Colle Brianza nel lecchese senza acqua corrente ed elettricità, bisogna camminare per un chilometro, ma nonostante questo, il festival **Campsiragoteatro** continua a vivere e con riscontro di pubblico. Onore al merito, dunque, del Teatro La Ribalta e del Teatro Invito che anche quest'anno hanno offerto un programma interessante ospitando compagnie come Katzenmacher di Santagata, Scena verticale, Erbamil, Tangram, Teatro Città Murata, Casa degli Alfieri di Nattina e artisti come Giuliano Scabia alle prese con la lettura dei suoi fantastici racconti. Da segnalare anche *Il paese dei vinti*, prodotto dai due gruppi organizzatori insieme a Teatro Città Murata, Tangram e Erbamil, storia di Campsirago e della campagna povera nel Lecchese dal dopoguerra a oggi. Il programma di **La luna & le stelle**, festival che coniuga scienza e spettacolo, organizzato a Bergamo Alta dal Pandemonium Teatro, offre conferenze, passeggiate al chiaro di luna e osservazioni telescopiche a cura



dell'Associazione Astrofili, e per quanto riguarda il teatro *La via dell'acqua*, un progetto del musicista Alberto Nacci che unisce narrazione (in scena l'attore Albino Bignamini) e musica, e *Clair de Lune* che Lisa Ferrari ha tratto da due racconti di Guy de Maupassant.

Autori classici scelti con un occhio di riguardo per il turista compongono il cartellone degli **Spettacoli del Vittoriale** che si tiene a Gardone Riviera da metà luglio a metà agosto. Dopo l'omaggio al Vate con la sua *Città morta*, protagonista Milla Sannoner, regia di Manfrè, *Un curioso accidente* di Goldoni con I Guitti di Adolfo Micheletti, *Rock Aulularia* di Plauto di e con Mario Scaccia, *Le allegri comari di Windsor* di Shakespeare con Bianca Toccafondi e regia di Ladogana, *Le donne al parlamento* di Aristofane nella regia di Garinei. Seguono alcune operette e tre spettacoli di balletto.

Veneto

Varchiamo il confine lombardo e entriamo nelle terre secessioniste del VENETO per vedere cosa ci propone l'**Estate teatrale veronese '97**. Da quarantanove anni ancorato al nome di Shakespeare, il festival non può certamente offrire novità, ecco dunque il *Sogno di una notte di mezza estate* con il Teatro dell'Elfo diretto da Elio De Capitani e *Riccardo III*, coproduzione Teatro stabile del Friuli-Teatro degli Incamminati, nella regia di Calenda. Inoltre *La folle Verona di Shakespeare* con La Barcaccia e regia di Roberto Puliero. Per la danza il Béjart Ballet Lausanne e il Balletto nazionale d'Ucraina. Nelle splendide dimore estive affacciate sulle sponde del "placido Brenta", si svolge fra giugno e settembre il **Festival delle Ville**. Nata lo scorso anno a cura di Moby Dick - Teatri della Riviera e promossa dai comuni di Dolo, Fiesso, Mira e Mirano, la manifestazione rinnova l'appuntamento. A dire il vero, per quanto riguarda il teatro, non c'è quasi nulla di nuovo: Marco Paolini ricopia i suoi *Appunti foresti* nel *Quaderno veneziano* e compare "special guest" allo spettacolo di storielle ebraiche *Perché no?* di Moni Ovadia; il Laboratorio Teatro Settimo presenta *Dei liquori fatti in casa* con

Beppe Rosso e *Il ritorno delle ... Zie d'America* e il Teatro delle Briciole porta *Un bacio... un bacio ancor un altro bacio*. Festa del teatro di piazza con il *Don Quijote* del Teatro Nucleo e al termine di una bicicletata notturna di un'ora, scoppio di camere d'aria con *Boom!*, spettacolo comico-visuale degli spagnoli Chapertons Comic Theatre. Marionette per adulti, infine, quelle che animano *Charta*, quattro storie di Massimo Schuster e del suo Théâtre del l'arc-en-terre. Fra le Dolomiti, a Ponte nelle Alpi, in provincia di Belluno, il Tib diretto dalla regista Daniela Nicosia porta alla terza edizione il **filo d'Arianna**, festival attento al teatro di ricerca derivato dal movimento degli anni '70, e al teatro di poesia e di piazza. Oltre al debutto di *H... la donna di vento*, dal romanzo di Ben Jelloun, di e con Serena Sartori coprodotto con il teatro di Tubingen, presenti, fra altri, il Teatro dell'Aleph con *Carmen*, messinscena sui trampoli dell'opera di Merimée, e *Valzer*; l'attrice dell'Odin Else Marie Laukvik con *La saga di Peer Gynt*; il Teatro del Lemming con *Edipo, una tragedia dei sensi* (per un solo spettatore), Beppe Rosso e Mirko Artuso in *Narrabondi*, e tra i binari di una stazione ferroviaria, *Merima* del Teatro Miela.

Friuli Venezia-Giulia

Eccoci nel FRIULI VENEZIA-GIULIA, a Cividale per la sesta edizione del **Mittelfest** che prosegue la sua ricognizione sul tema dell'identità dei popoli iniziato lo scorso anno. Prima e più importante produzione del festival un evento itinerante tratto da *Danubio* di Claudio Magris. Coordinato e diretto da Giorgio Pressburger, lo spettacolo vede la partecipazione di altri registi italiani e stranieri, fra i quali Barberio Corsetti, Tiezzi, Marcucci. Altre produzioni *Gaber per Mittelfest* di e con Giorgio Gaber e *Noli me tangere* di Giuseppe Rocca con Anna Bonaiuto. Gli spettacoli stranieri ospiti sono il già citato





FESTIVAL

Schizophrenia con Judith Malina; *Nathan il Saggio* di Lessing del teatro di Spalato, regia di Georgij Paro; un *King Lear* sperimentale del Teatro della Nazionalità Albanese di Macedonia; *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus messo in scena dagli ungheresi di Veszprei; *Immanuel Kant* di Thomas Bernhard realizzato dal Teatro di Wrocław, regista Krystian Lupa e, infine, *Caccia al topo* di Peter Turrini del teatro Metropolis di Salisburgo, regia di Windisch-Spoerck con un'edizione parallela in italiano a cura di Giampiero Solari. Tre le ospitalità italiane: *Schifo* di Schneider con Graziano Piazza, *Rom Stalker* con dodici attori Rom diretti da Loredana Putignani e *Vangelo* del Teatro Kismet Opera.

Emilia Romagna

Trasferiamoci in EMILIA ROMAGNA, regione turistica per eccellenza. Nel capoluogo regionale **Estate a Villa Spada**. Il Laboratorio dell'Attore cura un appuntamento settimanale con i ragazzi e interviene in performances poetico-visive e musicali; in memoria delle vittime della strage di Bologna presenta il dramma teatrale *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*. Iniziative curiose: la narrazione di antiche leggende bolognesi del mistero e la storia dei Presocratici, rivisitata da Kamo McGuire, nel giardino all'italiana trasformatosi in palcoscenico. E sarà proprio Bologna nella prima settimana di settembre ad ospitare **Danza Urbana**, il primo festival nazionale di danza per strada e danza-architettura con le coreografie di Carla Vannucchi Formazione danza, Kinkaleri, Passo sul tempo, ImagoLab, Compagnia Laudati, T.I.R. danza. La vivace Parma propone un tris di eventi. **Suoni barbari** anima la città in luglio e agosto, ed è una rassegna che dedica un vasto spazio alla musica etnica ma che avanza due proposte del Teatro delle Bri-

ciolo: *Un bacio... Un bacio ancor... Un altro bacio* di Bruno Stori, regia di Letizia Quintavalla, e la prima nazionale *Cuore di cane* di Marina Allegri da Bulgakov, regia di Maurizio Bercini e un cast di giovani attori. A Colorno, cittadina ricca di monumenti ed angoli suggestivi alle soglie di Parma, è stato ambientata in giugno la seconda edizione di **Colorno Teatro Musica**. Due gli appuntamenti col teatro: *Il castello indemoniato di Pantalone*, Commedia dell'Arte con Fiorello Falciani, e ... e poi *Bornisi*, recital di poesia dell'attore emergente nonché direttore del festival Sebastiano Rolli che ha recitato brani di Dante, Foscolo, Leopardi, Montale, Ungaretti e del parmigiano Renzo Pezzani, "Bornisi". L'evento resta però **Teatro Festival Parma**, quest'anno con un cartellone dedicato al Bardo. Doppio *Amleto*: uno con la regia di Eimuntas Nekrosius, coproduzione Lithuanian Theatre Festival Vilnius, Festival de la Batie Genève, Teatro Festival Parma, e la versione di Carlo Cecchi prodotta dal Teatro Biondo di Palermo. Idem per *Macbeth*, nell'allestimento della Società del Maggio Drammatico di Costabona, e in quello della Needcompany - TAT Francforte con l'adattamento e regia di Jan Lauwers. Ancora *Wood as wood*, una coproduzione di Associazione De Sono, Teatro Festival Parma, Museo delle marionette - Festival di Palermo e *Sogno di una notte di mezza estate*, nuovamente la regia è di Cecchi. Ad arricchire il programma Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa con *Happy days in Marcido's field*, da Beckett, *Shakespeare and friends Ibsen and enemies* con Fiona Shaw ed un nutrito carnet di incontri tenuti da Agostino Lombardo, Stefano Benni, Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati, Eimuntas Nekrosius; uno spazio Scuole di Teatro e una mostra, *Shakespeare e Flüßli: Pittura e teatro* che rimarrà aperta fino a dicembre; infine *Lo Stato del Teatro*, l'attesa Convention del Teatro Italiano completano il calendario degli avvenimenti. Più lunga di cinque giorni la XXVII edizione dello storico **Festival di Santarcangelo** (1-13 luglio) che Leo De Berardinis, riconfermato direttore per un altro triennio, ha chiamato *Novecento e Mille*, "un titolo riconducibile ai tradimenti e alle maestrie del secolo ventesimo". Nelle prime giornate sono andate in scena le nuove realtà teatrali, durante la seconda parte i palcoscenici sono invece stati occupati dalle compagnie Impasto di Bologna, Testedastris e Quelli che restano di Roma, Liberamente di Napoli. Due spettacoli per la compagnia Katzenmacher di Alfonso Santagata: *Ubu scurnacchiato* e *Petito Strenghe*. Prodotto dal Teatro di Messina Totò Onnis ha recitato *Antonio* ed Enzo Moscato ha presentato in anteprima assoluta *Acquarium ardent, studio primo di un Rimbaud minore*. Dall'entroterra alla costa adriatica. Il Meeting di Rimini (ultima settimana di agosto) ha annunciato in prima nazionale *Delitto e castigo* di Dostoevskij nella versione di Wajda, affidata a Branciaroli. Lucilla Mor-

lacchi leggerà in versione integrale *Il Vangelo secondo Matteo* e ritorno di Moni Ovadia con *Ballata di fine millennio*. Largo ai ragazzi, protagonisti di *Per gioco... fantasticando*, spettacolo dell'Associazione Romagna Danza con 120 mini ballerini e delle cinque serate riservate agli spettacoli vincitori del Premio Techne per gruppi teatrali non professionali formati da giovani di età non superiore ai vent'anni. E per un giovane pubblico spettacoli con i Pupi Siciliani, La piccola scuola di circo e le marionette di Guido Ceronetti.

Toscana

Andiamo in TOSCANA, un'altra terra prodiga di manifestazioni estive. A Pisa, forse, la palma della provincia più attiva da questo punto di vista. **VolterraTeatro 97**, in alcuni comuni limitrofi della cittadina dal 17 al 27 luglio, si suddivide in due progetti. Il primo, *Laboratorio di teatri* a cura di Pontedera Teatro, comprende oltre a tre produzioni della compagnia - *Argilulfo, una rigorosa inesistenza* e *La vita difettosa*, entrambi con la regia di Roberto Bacci, e *Leone*, regia di Nicoletta Robello - *TE-MISCIRA 3, le vostre madri sono state più solerti...*, regia di Thierry Salmon, la novità di Enzo Moscato *Teatri del mare, Il Milione* di Marco Paolini; spettacoli di Spiro Scimone e Segnale Mosso rientrano in una sezione che mette a fuoco l'attività culturale siciliana. Pontedera Teatro ha organizzato dei laboratori tenuti da protagonisti del teatro internazionale quali Bruce Myers, Ghennadi Bogdanov, e Torgeir Wethal e Roberta Carreri dell'Odin. Il secondo progetto, *I teatri dell'impossibile* è stato ideato da Carte Blanche - Centro Teatro e Carcere di Volterra. Retrospectiva degli spettacoli di repertorio della compagnia della Fortezza: *Marat-Sade* da Peter Weiss, *La prigioniera* da Kenneth Brown e *I negri* da Jean Genet, regia di Armando Punzo. Ospiti: *Tendo Chido* del danzatore giapponese Kazuo Ohono, spettacoli creati da un gruppo di ex allievi della Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano e una performance della compagnia francese Les Passangers con gli attori acrobati che, sospesi a 16 metri d'altezza, dipingono un quadro. Emerge un'attenzione evidente per l'arte figurativa, infatti il programma ha incluso una mostra di Oliviero Toscani e *Corpi e anticorpi*, performance, conferenze e video a cura di Francesca Alfano Miglietti sulla body art. Intorno a San Miniato è tutto un brulicare di eventi. La cinquantunesima **Festa del Teatro** (17-24 luglio), a cura dell'Istituto del dramma popolare, uno tra i più antichi festival italiani, propone *Billy Bud*, edizione teatrale di Enrico Groppali, dal romanzo di Hermann Melville, regia di Sandro Sequi, con Massimo Foschi, Aldo Reggiani, Maximilian Nisi. La rassegna è stata anticipata da *La luna è azzurra*, XIV Festival del Teatro di Figura - La Fiaba (1-5 luglio), spettacoli delle compagnie Pupi di Stac, Leonardo Lepri, Teatro Gioco Vita e altre;



dall'estero i gruppi Teatrino Pulgarcito e Umnaia Mascia. A San Miniato anche un programma di formazione, la tredicesima edizione di **Prima del teatro** - Scuola europea per l'arte dell'attore, organizzata da Teatro di Pisa, Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico", Istituto del drama popolare. Corsi per attori, registi, drammaturghi con docenti provenienti da vari paesi europei, per citarne solo alcuni: José Sanchis Sinisterra, Lorenzo Salvetti, Marco Sciaccaluga, Michel Azama. In provincia di Siena due le rassegne d'interesse. **Estate a Radicondoli**, diretta da Nico Garrone, giunta alla XI edizione dal 26 luglio si protrae fino al 10 agosto. In prima nazionale *Suor Juana* di Dacia Maraini, allestimento a cura di Nico Garrone, voce narrante della scrittrice. Krypton presenta *Rosso Liberty*, brani dell'autore Nino Genaro recentemente scomparso, regia di Massimo Verdastrò, ed Occupazioni farsesche *La confessione* di Tolstoj. Due a solo: Sandro Lombardi è interprete di *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini di Mario Luzi e *Tre canzoni d'amore* di Giovanni Testori, Dario D'Ambrogi di *Legge 180? No grazie. Torno in manicomio* da lui scritto e diretto. Per i ragazzi *Il miracolo* di Lucheria di Marina Allegri ispirato a Turgenev, regia di Letizia Quintavalla, prodotto da Le Briciole e *Bambine*, testo e regia di Maria Maglietta, vincitore dello Stregagatto 1997. Ancora nel senese, ad Abbazia San Salvatore e a Piancastagnaio si svolge (fine luglio - metà agosto) **Amiata Teatro**, in scena *Il mestiere di ridere* e *Amori* di Sergio Staino. Dopo massaggi e fanghi c'è da divertirsi a Chianciano Terme con **Riso di sera**, alla prima edizione. Si alterneranno (fine luglio-agosto) sul palcoscenico: Gianfranco D'Angelo, Eva Grimaldi, Cinzia Leone, Oreste Lionello ed altri comici. In area fiorentina, precisamente a Certaldo, il borgo medievale si trasforma per una settimana di luglio in un teatro a cielo aperto: **Mercantia** compie dieci anni e per questa edizione ha promesso 250 tra artisti di strada e artigiani da tutta Europa. In autunno l'avanposto della drammaturgia inglese avrà patria a Firenze all'**Intercity London** per fare poi tappa a Milano e Bologna. Si comincia con la versione italiana di *Blasted* dell'esordiente Sarah Kane, regia di Barbara Nativi, per passare alle ospitalità: *One man*, tre monologhi di Steven Berkoff e *Leaking from every orifice* di Clarie Dowie, al Teatro della Limonaia, i gallesi Frantic Assembly porteranno *Flesh* al Teatro Studio di Scandicci, mentre la compagnia Out of Joint sarà con *Shopping and fucking*, di Mark Ravenhill, reduce dai successi londinesi della scorsa stagione, al Teatro di Rifredi. Ad Arezzo (luglio e agosto) una rassegna dal titolo quando mai enigmatico, **Il Teatro e il Sacro luoghi del mistero**, rispetto al programma che comprende: *Boom* della compagnia Chaperons di Barcellona, *Gli album* di Marco Paolini, *Un bacio... Un bacio ancor... Un altro bacio* del Teatro delle Briciole, *Virgo dolens* di Fabio Battistini da Charles Peguy con Lucilla Morlacchi, *Piume* di Sosta Palmizi. Il **Festival della Riviera Etrusca** si articola in vari comuni della provincia di Livorno; per la sezione teatro due spettacoli della compagnia Chille della Balanza, *Il viaggio e Cinema*, il Progetto *Kaos*, ambientato nel

ANAGNI

Commedia spregiudicata di uno studente del '400

Dodici secoli lungo i quali il teatro era vivo e vitale; effimero soltanto perché lo si rappresentava in circoli ristretti, e generalmente senza repliche. Sono i secoli che vanno dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente fino al Barocco: un patrimonio di testi e documenti che attestano forme diverse di spettacolo scenico e che sono pascolo quasi esclusivo di filologi e storici. Giacché gli operatori teatrali non se ne curano quando compongono i loro programmi. A riscoprire tutto questo si dedica da oltre un ventennio il Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale ovvero un manipolo di studiosi che il direttore Federico Doglio tiene insieme - Albini, Bertini, Borsellino, Costa, d'Amico, Luisi, Oldoni, Staube - per fare in modo che una volta all'anno si incontrino filologi, storici del Medioevo e del Rinascimento e artisti del palcoscenico. Quest'anno era argomento del convegno *Spettacoli studenteschi nell'Europa umanistica*, e in scena *Philogenia* di Ugolino Pisani. Il vasto corredo di indagini portato dai relatori nei rispettivi interventi ha mostrato le Università a metà '400 come il crogiuolo della civiltà umanistica. Anna Laura Trombetti Budriesi, docente presso l'Università di Bologna, ha individuato quegli aspetti di vita goliardica che poterono dare ali alla fantasia teatrale, la licenza di trasgressione spinta fino alle estreme conseguenze. E Ugolino Pisani tuttavia con la sua *Philogenia* - commedia in latino dotta sul sequestro di una fanciulla da parte dell'amante, col consenso della sequestrata, e la conclusione col matrimonio che non impegna l'uomo ma gli conserva l'amante - non è facilmente inquadrabile in questo contesto universitario prerinascimentale. Quel che ipotizza della commedia umanistica studentesca Erminia Artese, nuova traduttrice in volgare del testo rappresentato ad Anagni, è che fossero sfoghi scherzosi della spregiudicatezza giovanile, volti a dileggiare le istituzioni. Cinismo della più bell'acqua, amoralità che è anche dei personaggi rappresentativi dell'"ordine". Intonazione caustica risolta dall'allestimento di Salvetti in puro gioco di contrasti comici, ritmi ansimanti, che vogliono essere "clima goliardico". E lo spettacolo funziona, comunica freschezza anche a chi arriccia il naso per sospetto delitto di lesa filologia. E si chiede: ma è dunque inevitabile il delitto quando si propongono oggi testi siffatti? Tante le risposte fra relatori e attori che danno lustro ulteriore a questo XXI incontro del Centro Studi di Doglio. Lo diranno, anche a chi ad Anagni non c'era, il video dello spettacolo e gli atti del convegno che si aggiungono alle precedenti testimonianze di un lavoro ormai ciclopico. **Toni Colotta**

parco archeologico di San Vincenzino a Cecina, riassume gli spettacoli *Dialoghi sull'armonia nascosta*, *Eroticon*, *Ho vegliato le notti serene*, *Euripides*, regia di Carlo Rotelli, drammaturgia di Fabrizio Parrini; infine *Aiace* di Sofocle, regia e drammaturgia di Marco Leone. Risate con un poker di comici: Paolo Hendel, Daniele Luttazzi, Antonio Albanese, Giorgio Panariello. È il Festival **La Versiliana** a chiudere la panoramica toscana a Marina di Pietrasanta, provincia di Lucca. Molte le prime, si inaugura con *Sei personaggi in cerca di autore* con Sebastiano Lo Monaco, Mariangela D'Abbraccio e la regia di Patroni Griffi, Giancarlo Sepe è ideatore e regista di *Balando... Balando* ispirato al film di Scola, *Filottete* di Virginio Gazzolo, *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare, regia di Nucci La Dogana. Altre proposte: *Trash* di Montesano, *La locandiera* di Goldoni con Paola Quattrini, show di Gaber, Albanese, Rezza.

Lazio

Scendiamo la penisola, raggiungiamo il LAZIO. Il lungo programma di **RomaEuropaFestival** invade la capitale da giugno ad ottobre con eventi anche extracontinentali. In ambito teatrale si evidenziano infatti due spettacoli canadesi: *Les Aigüilles et l'Opium*, regia di Robert Lepage con Nestor Saïed, traduzione di Franco Quadri, produzione Ex-Machina e *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* di Tabucchi nella versione di Denis Marleau, con Paul Savoie, produzione Théâtre Ubu. Torna l'ottava edizione di **FuggiPia-teaEuropa**, il festival diretto da Pino Pel-

loni che ripropone il titolo *Uomini contro*. Quest'anno le tre figure di riferimento intorno a cui ruota il programma sono Giovannino Guareschi, Ennio Flaiano e Roland Topor. Non solo spettacoli teatrali, ma anche incontri con esponenti della cultura quali Catherine Spaak, gli scrittori Vittoria Ronchey e Giorgio Montefoschi, Carlo Vergani e molti altri, e iniziative volte a rinvigorire la satira politica, come l'inaugurazione di Villa Guareschi e del Museo della satira politica, l'istituzione del primo Oscar nazionale e del Premio Roland Topor per la satira.

Marche

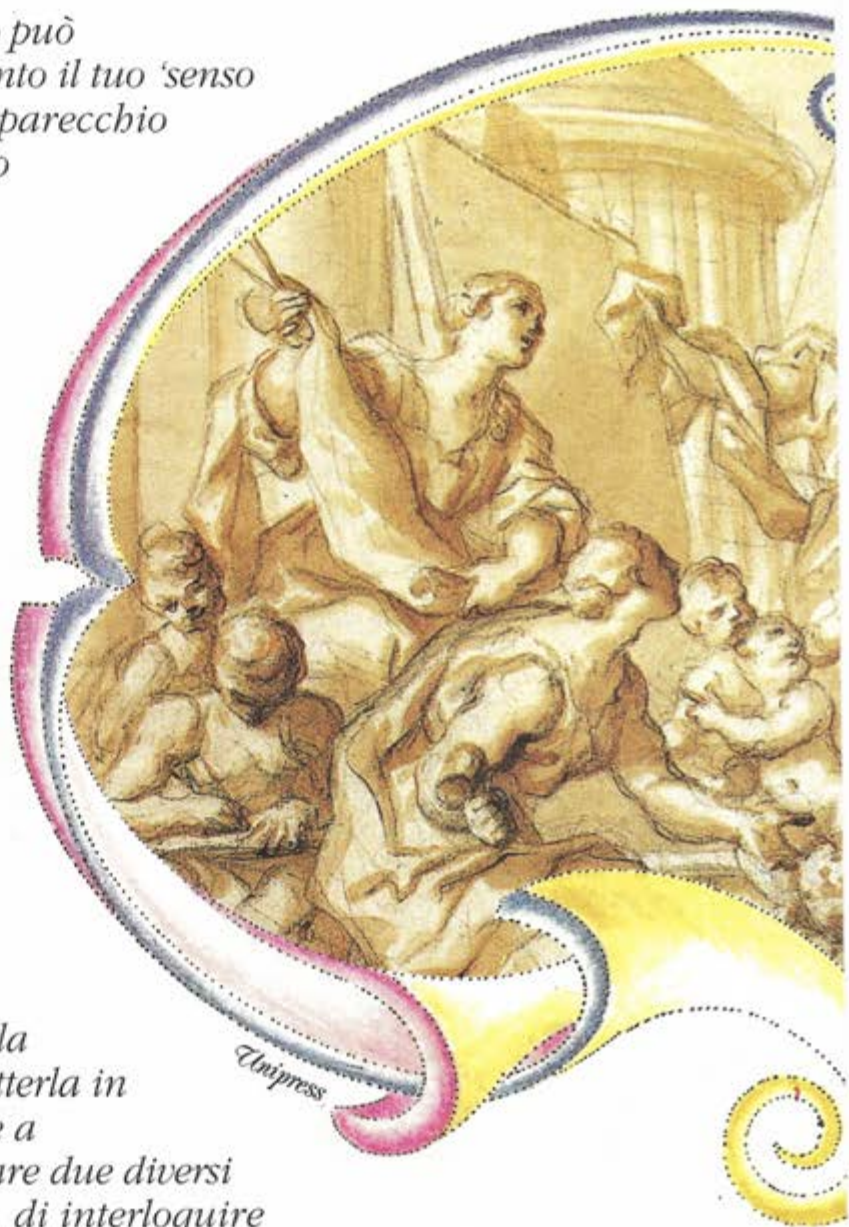
Compie vent'anni il Festival **Inteatro** di Polverigi (luglio), in provincia di Ancona. La manifestazione è improntata specialmente alla danza e alle sue contaminazioni. Si comincia con *Zirkus primitif opéra*, dalla *Pentesilea* di Kleist della compagnia italo-francese Festina Lente in cui teatro, danza, musica dal vivo e canto lirico si fondono. *Focus on L* vede in scena Cristina Rizzo e Rebecca Murgia, anche coreografa in un balletto dove i movimenti si ispirano ai disegni di Leonardo. Dei fiamminghi Victoria *Bernadetje* definita soap opera teatrale transgenerazionale. E ancora i berlinesi Dead Chickens, i catalani Incredacion e uno stage con Antunez, uno dei fondatori del gruppo Fura del Baus.

Umbria

Arriviamo al cuore dell'Italia, al 40° anno del **Festival di Spoleto**. Un rutilante carosello di eventi dei quali mettiamo a fuoco

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



la 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

ECOM
ITALIA

Rosa Federico del.



Al Festival d'Avignone "un programme russe"

Nathan le Sage di Lessing, nella regia di Denis Marleau, con la compagnia del Théâtre Ubu, inaugura la cinquantunesima edizione del festival. Un programma sempre denso e accattivante quello che per un mese anima la bianca città dei papi. Dopo Lessing è la volta di un testo di Olivier Py, anche regista, *Le visage d'Orphée*, con la compagnia L'Inconvénient des Boutures e quindi di *Dédales*, spettacolo scritto e diretto da Philippe Genty. Dal Sud Africa arriva la Handspring Puppet Company diretta da William Kentridge con *Ubu and the truth commission* che Jane Taylor ha tratto dall'opera di Jarry. In cartellone anche *Pereira prétend* del nostro Tabucchi, adattato e portato in scena da Didier Bezace. Stanislas Nordéy affronta *La Dispute* di Marivaux e la fa seguire da *Contention*, "un baisser de rideau" di Didier-Georges Gabily. Ma su Avignone soffia forte il vento dall'est. Ecco il Teatro accademico di Stato della Lituania guidato da Oskaras Korsunovas che presenta due spettacoli incentrati su testi di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij - rappresentati, da noi ancora tutti da scoprire, del teatro russo dell'assurdo degli anni '20-'30 - dal titolo *Là, être ici* e *La vieille 2*. Ed ecco un vero e proprio "programme russe" che comprende quattro spettacoli della Masterskaja di Petr Fomenko, il regista-pedagogo che nella sua vivacissima "bottega" moscovita alleva attori e registi di talento, vale a dire *Le aventure de Casanova* di Marina Cvetaeva, *Lupi e pecore* di Ostrovskij, *La dodicesima notte* di Shakespeare e *Un mese in campagna* di Turgenev; due provenienti dal Teatro Scuola d'Arte drammatica di Anatolij Vasil'ev (*Les lamentations de Jérémie* e *Amphitryon*) e, per finire, uno spettacolo di marionette di Rezo Gabriadze, *Un chant pour le Volga: la bataille de Stalingrad*. Per quanto riguarda i "Rencontres de la Charreterie", dedicati alla drammaturgia contemporanea, oltre alle letture quotidiane, cinque nuovi testi messi in scena. Naturalmente non manca il teatro-danza con *Bernadette* di Alain Platel e Arne Sierens con la compagnia Victoria di Gand e *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* di Josef Nadj del Centre chorégraphique national d'Orléans, e neppure il balletto presente con quattro compagnie francesi ed una statunitense. Segnaliamo anche il recital (in francese, tedesco e inglese) *Le temps suspendu (mehr licht)* di Hanna Schygulla.

i quattro appuntamenti con la prosa. Omaggio a Nathalie Sarraute, della scrittrice francese candidata al Nobel, Ugo Ronfani ha tradotto *Elle est là* e *C'est beau*, interpreti: Margherita Buy, Silvio Orlando, Renato Scarpa, Roberto Citran, regia di Marco Lucchesi. Ancora un autore francese, il fenomeno Daniel Pennac, già un mito della narrativa, si è dato al teatro con *Monsieur Malaussène* interpretato da Claudio Bisio diretto da Giorgio Gallione. Franco Però ha allestito *L'agnello del povero* di Stefan Zweig nella traduzione di Umberto Gandini con Gea Lionello e Franco Castellano. Si chiude con *L'isola purpurea* di Bulgakov, ancora Lucchesi al-

la regia, traduzione di Manlio Santanelli, novità la compagnia di attori di questo spettacolo, tra cui Nello Mascia, che negli intenti andrebbe a costituire il nucleo di una compagnia stabile del festival.

Campania

Per quanto riguarda la CAMPANIA, a Villa Campolieto di Ercolano ecco a luglio il Festival delle Ville Vesuviane, che propone sei appuntamenti fra prosa e musica. L'inaugurazione è avvenuta con il debutto di *Luparella* di Enzo Moscato, anche regista dello spettacolo che ha come protagonista Isa Danieli. Altre due "prime": *Masaniello* di Elvio Porta e Armando Pugliese, quest'ultimo anche regista, con la Compagnia delle Indie Occidentali, e *Beirut* di Alan Bowne, testo d'attualità impennato sul dramma dell'Aids presentato dall'attore e regista statunitense Carlo Giuliano della Gregory Laurence Baim. Infine, prodotto dall'Inda di Siracusa, il *Miles Gloriosus* di Plauto, regista Egisto Marcucci.

Puglia

In PUGLIA, a Taranto, tra agosto e settembre, nella cornice del castello aragonese e di quello spagnolo, Tato Russo vara la seconda edizione del Magna Grecia Festival e per sollecitare l'attenzione dei turisti compone un programma variegato in cui coesistono i nomi di Katia Ricciarelli e Piera Degli Esposti (*Nostos - Ritorni* a cura di Franco Meroni), di Elisabetta Gardini e Erika Blank (*Eletra*). Ci sono anche Luciano De Crescenzo che affabula su *Acqua, aria, terra e fuoco*, Leopoldo Mastelloni in *Oh Edipus*, da Pasolini, Tato Russo e Patroni Griffi, Paolo Ferrari in *Anfitrione 38* di Giraudoux, Massimo Venturiello in *Aiace* di Sofocle riletto da Ritsos, Anita

Laurenzi e Maurizio Gueli in *La morte della Pizia*, azione scenica di Ugo Ronfani da Dürrenmatt e Maurizio Micheli in *La città di porpora* di Cerliani.

Sicilia

Ultima tappa del nostro viaggio per festival: la SICILIA. Abbiamo già citato il *Miles Gloriosus* di Plauto messo in scena da Egisto Marcucci al Teatro Antico di Segesta per il IX Ciclo di spettacoli classici prodotto dall'Inda, e dunque passiamo a Taormina Teatro, di cui è direttore artistico per il secondo anno Giorgio Albertazzi. In programma, *La figlia di Iorio* di D'Annunzio nell'edizione siciliana del 1904 di Giuseppe Borgese, di cui sarà interprete Albertazzi stesso accanto a Laura Marinoni, regista Melo Freni. Sempre al Teatro Antico *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello diretti da Patroni Griffi con Lo Monaco e la D'Abbraccio. In coproduzione con lo Stabile di Catania, alla Villa Comunale andrà in scena *Il ratto di Proserpina* di Rosso di San Secondo, regia di Federico Magnano San Lio, quindi *La donna di sabbia*, versione teatrale di Ugo Ronfani dei romanzi *La creatura di sabbia* e *Notte fatale* di Ben Jalloun, con Giancarlo Dettori e Franca Nuti, *Filottete* di Sofocle con Virginio Gazzolo e Piero di Iorio, regista Teresa Pedroni, *Abelardo ed Eloisa* di Maricla Boggio con giovani attori e, sempre del celebre epistolario, una versione di Roberto Cavosi con Claudia Koll e Arnaldo Vinchi. Infine, ampiamente annunciato dalla stampa, a dimostrazione, come ci ha insegnato Shakespeare, che le notti d'estate favoriscono da sempre strani connubi, *Il diavolo con le zimme*, nuovo testo di Dario Fo su una Tangentopoli del Cinquecento, che vede insieme in scena Albertazzi e Franca Rame. (a cura di Roberta Arcelloni e Anna Ceravolo)

I cinquant'anni di Edimburgo

Avignone i cinquant'anni li ha compiti la scorsa estate, quest'anno tocca a Edimburgo toccare la soglia del mezzo secolo. E bisogna dire che il festival scozzese (10-30 agosto) non mostra segni d'invecchiamento e presenta come sempre un ampio cartellone che spazia dall'opera lirica e dai concerti di musica classica e moderna al teatro e alla danza. *Misura per misura* di Shakespeare è la principale produzione del festival. La regia è affidata a Stéphane Braunschweig che affronta per la prima volta il testo in lingua originale con gli attori del Nottingham Playhouse. Presenza non nuova al festival, Peter Stein presenta *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, una produzione del Festival di Salizburgo, con protagonisti Jutta Lampe e Peter Simonischek. Altra produzione, *The Cocktail Party* di Eliot, testo che debuttò proprio qui, al festival, nel 1949 e che ora viene messo in scena da Philip Franks con la Royal Lyceum Theatre Company. La compagnia spagnola La Cubana porta *Blinded by Love* (*Cegada de amor*), spettacolo che fonde teatro, cinema e danza e che già da tre anni tiene cartellone a Madrid e a Barcellona. Da quest'anno si apre anche un nuovo spazio dedicato alle giovani compagnie e ai nuovi testi, il Gateway Theatre, dove in questa prima stagione si vedranno i debutti di due testi inglesi, *Partition* di Harwant Bains e *Timeless* di David Greig, a cura, rispettivamente, di Krisine Landon-Smith e Graham Eatough e la "prima" europea del cinese *East Palace, West Palace*, scritta e diretta da Zhang Yuan. Il programma di danza comprende *Fish* della compagnia australiana Bangarra Dance Theatre, *Végétal* del Ballet Atlantique Régine Chopinot in collaborazione con l'artista Andy Goldsworthy, *Tharp!*, nuova coreografia di Twyla Tharp e *Tears of Laughter* di Jiri Kylian con il Nederlands Dans Theater III. Il balletto classico, infine, è rappresentato da alcuni lavori del San Francisco Ballet. R.A.





L'inchiesta di Hystrio sulla situazione dell'arte scenografica è alla sua terza puntata. Quali sono le condizioni di lavoro dello scenografo nel teatro d'oggi, in Italia? Qual è il suo rapporto attuale con il regista? Quali sono i condizionamenti della produzione e della circuitazione sulla sua creatività? In quale misura l'apporto delle nuove tecnologie modifica la progettazione di un impianto scenografico? Sono evidenti, nell'arte di costruire un décor, gli influssi delle ultime avanguardie?

La nostra inchiesta si è articolata su queste domande, alle quali hanno risposto molti addetti ai lavori, che ringraziamo per la loro partecipazione. Dopo le risposte di Bertacca, Ceravolo, Damiani, Diappi, Gregori, Guglielminetti, Luzzati, Milopulos, Pier'Alli, Pomodoro e Taddei, l'inchiesta - affidata ad Anna Ceravolo - prosegue in questo numero con gli interventi di Balò, Buti, Crisolini Malatesta, Galdo, Gauli, Mannini, Palli, Panni, Rebaudengo e Sabounghi. □

MAURIZIO BALÒ

È difficile parlare di qualsiasi aspetto del lavoro dello scenografo in Italia senza toccare nello stesso tempo il tema della condizione itinerante del nostro teatro di prosa. Per chi considera la scenografia come un intervento su uno spazio preesistente per trasformarlo nel luogo dell'azione scenica è fondamentale che questo spazio esista nella sua precipua fisicità. Ora è vero che i palcoscenici sono per definizione i luoghi dell'azione scenica ma, dovendo accogliere lo stesso impianto scenografico, pur essendo tutti fra loro diversi, finiscono per non essere più considerati dallo scenografo entità concrete ma solo dei contenitori. lo scenografo quindi, in fase di progettazione, ha come riferimento uno spazio generico, un volume con larghezza, profondità ed altezza - meglio se abbastanza contenute



– per permettere alle scenografie di essere montate anche nei palcoscenici più modesti e di essere trasportate con la minore spesa possibile. Si capisce facilmente come anche questo aspetto del trasporto talvolta quasi giornaliero delle scenografie condizioni pesantemente la fase progettuale. Tutte queste difficoltà invece di aguzzare l'ingegno, come vorrebbe il luogo comune, al contrario lo deprimono, soprattutto quando le possibilità espressive crescono, grazie all'esperienza. A quel punto si vorrebbe che le condizioni produttive fossero tali da permettere a ciascuno di esprimere le proprie possibilità nei modi a lui più congeniali, dentro o fuori dagli spazi tradizionali, e questo soprattutto come dato acquisito dalla cultura teatrale di un paese e non come forma di privilegio o, peggio, di ghettizzazione. La differenza che mi è sembrato di riscontrare fra la

cultura teatrale del nostro paese e quella di paesi a noi confinanti, anche in relazione al lavoro dello scenografo, è in buona parte proprio questa.

Balò – Si vorrebbe che le condizioni produttive fossero tali da permettere a ciascuno di esprimere le proprie possibilità nei modi a lui congeniali; dentro o fuori dagli spazi tradizionali; e questo soprattutto come dato acquisito dalla cultura teatrale di un paese e non come forma di privilegio o, peggio, di ghettizzazione.



La sintonia che si deve stabilire con il regista, il confronto che porta al dipanarsi dell'interpretazione sono elementi imprescindibili per la riuscita di un progetto scenico, per risolvere quello che è uno tra i momenti più affascinanti della creazione dello spettacolo: quel vagone della fantasia alla ricerca di una suggestione che traduca le parole in immagini, il tentativo di dare un corpo, o meglio uno spazio, alle idee che accompagnano il testo, il trovare quella visione da trasmettere per sottolineare l'aspetto drammaturgico che è la riscrittura del testo stesso.

In questo vagare, la metafora rappresentata per me una grande libertà espressiva. Nel teatro, la creazione di metafore continue, libera la fantasia dello scenografo e dello spettatore, aiuta a non cadere nel

A pag. 41, «Ecuba» di Euripide, regia di Massimo Castri, scene di Maurizio Balò. In questa pagina, dall'alto in basso, «Elettra» di Euripide, regia di M. Castri, scene di M. Balò, «Senilità» di Svevo e «Candida» di Shaw, regia di Luca De Fusco, scene di Firouz Galdo.



FIROUZ GALDO

Credo che la scenografia sia la traduzione visiva dell'idea drammaturgica del regista, di quella riscrittura del testo che il regista compie con la propria interpretazione e che noi modelliamo e raccontiamo con un linguaggio visuale oggi sempre più importante nello spettacolo teatrale. Allo scenografo viene consegnata, come all'attore, una grossa parte della comunicazione dell'opera drammaturgica del regista, anzi in qualche modo il regista utilizza la scenografia per raccontare alcune parti fondamentali delle spet-

Galdo – Credo che la scena reciti, sia quando agisce che quando viene agita; e così al pari di un attore si esprima, racconti e interpreti, senza mai prevaricare ma sollecitando, stimolando la recitazione degli attori stessi.

tacolo, se non per tradurre in spettacolo teatrale il testo che altrimenti finirebbe per essere radiofonico (e certo scena è anche un palcoscenico vuoto o un'arena del teatro greco).



trabocchetto della visione realistica (così improponibile oggi) mettendo a frutto la convinzione che è la base della rappresentazione scenica stessa per far passare inganni e seduzioni come un realismo fantastico, autorizzando così la creazione di luoghi dove gli attori possono muoversi naturalmente e soprattutto credibilmente tra mobili sospesi per aria o tra le pagine di un immenso libro. (indimenticabile a tale proposito per me la scena di *Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene ambientata in un gigantesco arredo di tavola con Giulietta rinchiusa in un torre/calice).

Credo che la scena reciti, sia quando agisce che quando viene agita, e così al pari di un attore si esprima, racconti, interpreti, senza mai prevaricare ma sollecitando, stimolando la recitazione degli attori stessi che proprio perché calati in uno spazio di metafora, spesso inusuale, possono trovare in questo raffrontarsi con l'ambiente che li circonda una chiave di interpretazione, un supporto per assecondare la lettura drammaturgica del regista. Il linguaggio insomma della metafora, del realismo fantastico come autonomia espressiva tipica del teatro, unico luogo dove poter raccontare con un grado di libertà incomparabile.

PIERO GAULI

D - Com'è avvenuto il suo incontro con il teatro?

R - Prevengo dall'esperienza artistica di *Corrente* animata da personaggi come Birolli, Sassu, Joppolo e Migneco che mi hanno sostenuto e incoraggiato. A Milano, invece, il transito dal teatro è attraverso Paolo Grassi. Ma la mia esperienza teatrale risale al '38, quando al Verdi di Padova firmo le scene de *La giara* di Pirandello. Sono originariamente un espressionista e anche Pirandello, in ambito letterario, lo era. Siciliano, sì, ma coloritore di personaggi dalle tinte accese, vicino al clima tedesco degli anni dal



'15 al '40. Così comincio a dedicarmi a questo compromesso tra architettura, pittura e letteratura che è il teatro.

D - Perché da un certo periodo in poi non ha più voluto occuparsi di scenografia?

R - La mia esperienza si chiude quando sopravvivono interessi pratici, e si conclude con la ricerca della luce che culmina ne *L'ultima stazione* di Joppolo, dove aveva distinto e caratterizzato i personaggi con il colore delle luci. Io credo che l'artefice di una creazione debba essere una sola persona, perché ci deve esser unità di visione. Se come scenografo passi in sottordine o sei succube, allora la situazione diventa difficile.

D - Che funzione deve avere la scenografia?

R - Ho sempre pensato che la scenografia debba essere come un personaggio muto,

Gauli - *Ho sempre pensato che la scenografia dovesse essere come un personaggio muto, come un coro muto. Non deve sovraccaricare: e a questo proposito ultimamente ho visto cose tremende. Si vuole impressionare epidermicamente, ma non si fa nulla di culturalmente rilevante.*

come un coro muto. Non deve sovraccaricare: e a questo proposito ultimamente ho visto cose tremende.

D - Trova che oggi la scenografia sia troppo invasiva?

R - Secondo chi la fa. Talvolta si vendono dei castelli in aria, cose talmente pesanti che annullano il valore del testo o dell'invenzione registica. La scenografia diventa allora esibizione, un riempitivo. Si vuole impressionare epidermicamente, ma non si fa nulla di culturalmente importante.

D - Qual è il rapporto tra pittura e scenografia?

R - Non esiste una questione sul rapporto tra pittura e scenografia. È una questione di luce perché, lo ripeto, il teatro vive sulla luce. Gli elementi fondamentali sono i riflettori.

D - Lei ha conosciuto molti personaggi del teatro di questo secolo, Paolo Grassi per esempio.

R - Paolo Grassi era un grande organizzatore, tanto è vero che ha abbandonato la creazione per il suo sogno di fare l'impresario. Aveva lo spirito del fare, dell'organizzazione e del ricercare sempre persone disponibili ad affiancarlo nelle sue attività.

In questa pagina, due bozzetti di Gauli per «La giara» di Pirandello e «L'ultima stazione» di Joppolo.





Palli – *In Italia la circuitazione è un dato di fatto e l'uso di scenografie importanti incide sicuramente sui costi, ma credo che uno dei ruoli dei teatri stabili sia proprio quello di promuovere la ricerca dello spazio scenico.*

MARGHERITA PALLI

Alle domande formulate da Hystrio ritengo di poter dare le risposte seguenti.

Rapporto scenografo-regista – La progettazione dello spazio scenico fonde queste due figure; se il senso dello spazio è comune il rapporto diventa magico.

Concreti problemi di costi di produzione – È solo la scenografia che incide sui costi di produzione dei teatri?

Evoluzione della scenografia in rapporto alla drammaturgia multicode e all'uso delle nuove tecnologie – L'evoluzione della scenografia nel '900 è sempre stata legata all'uso di nuove tecnologie. Ritengo che l'uso del computer nella preparazione di una scenografia agevoli il lavoro di progettazione.

Condizioni di lavoro in rapporto ai luoghi teatrali e alle regole di circuitazione – In Italia la circuitazione è un dato di fatto, l'uso di scenografie importanti incide sicuramente sui costi, ma credo che uno dei ruoli dei teatri stabili sia di permettere una ricerca sullo spazio scenico.

Richieste e progetti da avanzare agli organismi di produzione teatrale – Non è lo scenografo che deve avanzare richieste e progetti agli organismi di produzione teatrale, sono gli stessi che dovrebbero lavorare per creare continuamente nuovi progetti.

Esperienze e indicazioni provenienti dall'estero – Gli edifici teatrali tradizionali all'estero hanno palcoscenici che ancora oggi si chiamano teatri all'italiana.

ROBERTO REBAUDENGO

Il mestiere di scenografo si può apprendere solo sul campo, "rubando" ai propri maestri, in quanto le scuole accemiche danno una preparazione lontana da quello che è lo specifico del lavoro teatrale.

Le possibilità per un giovane come me di realizzare scene totalmente proprie è limitata a piccole produzioni per le quali si dispone di modeste risorse economiche. Pertanto, in campo strettamente teatrale è difficile avere accesso alle nuove costose tecnologie. In ogni caso, la possibilità di lavorare in laboratorio, anche con materiale povero, in modo da progettare la scena in termini della sua realizzazione pratica, è di grande stimolo e di indubbia utilità.

Un campo che ritengo oggi aperto ai giovani è quello delle scenografie destinate ad altre forme di intrattenimento, ad ambienti fieristici o a spazi ricreativi. Penso ad esempio alle discoteche, che sono solitamente snobbate dal mondo del teatro, ma che possono offrire la possibilità di impiegare tecnologie avanzate e sperimentare materiali nuovi.

Rebaudengo – *Eliminare le forme di protezionismo che chiudono il "teatrale" alla novità dell'immagine, per esempio di cultura underground e techno, avvicinerrebbe l'esperienza teatrale ad un pubblico più giovane, capace di critiche fertili e non accademiche.*

Potremmo inserire tra questi due estremi il mondo della scenografia televisiva che, anche se ancora più impenetrabile di quello teatrale, dal punto di vista delle realizzazioni è certamente più libero.

A mio parere, eliminare le forme di protezionismo che chiudono il "teatrale" alla novità di immagine riconducibile a panorami diversi, per esempio di cultura underground e techno, avvicinerrebbe l'esperienza teatrale ad un pubblico più giovane, capace di critiche fertili e non accademiche.

In effetti si può dire che in Italia non esiste una scenografia "moderna" per concezione oltre che anagrafe e possibilità tecniche. Un maestro in questo senso è Svoboda, ma come interprete di una modernità che oggi è già storia, accanto alla plastica e alla tv. Forse lo scenografo non può essere precursore di correnti o novità artistiche, ma deve esserne comunque in interprete rapido e attuale. In questo contesto, una difficoltà che trovano i giovani è legata alla gelosia da parte di chi da anni opera nel campo teatrale e fatica ad accettare idee e proposte diverse dalle proprie.

Quest'ultimo aspetto è forse legato al fatto che ogni realizzazione è un'opera di artigianato e, come tale, nega lo sperimentalismo.

GIUSEPPE CRISOLINI MALATESTA

Ritengo il teatro arte collettiva, non demiurgica: tutte le componenti dello spettacolo sono ugualmente importanti. Non soltanto quelle artistiche, ma anche quelle tecniche. La scenografia più inventiva o più poetica può essere completamente travisata o deformata da una cattiva realizzazione. Mi pare che sia sempre più difficile per un giovane acquisire cognizioni tecniche complete,

Crisolini Malatesta – *Il teatro italiano, per la sua struttura in gran parte itinerante, mette a dura prova il lavoro di uno scenografo che voglia fare bene, perché l'adattamento spesso sciatto e frettoloso delle scene alle tante e diverse rappresentazioni è quanto di più antiartistico possa esserci nella nostra attività, un vero e proprio invito allo squallore della routine.*

visto che nelle scuole di scenografia e costume insegnano raramente persone di grande esperienza teatrale.

Questo per dire che, certo, è essenziale conoscere tutti gli sviluppi della tecnica e dei nuovi linguaggi, ma è innanzitutto necessario conoscere gli strumenti della tradizione attraverso i quali raggiungere la perfezione del linguaggio, in una parola la "qualità", termine purtroppo sempre meno usato nel nostro lavoro.

Ogni collaboratore dello spettacolo è responsabile della propria inconfondibile qualità, dallo scenografo al costumista, dal direttore di scena al datore luci. Detto ciò, riconosco al regista la funzione accentratrice e coesiva che gli è propria: l'idea centrale di uno spettacolo è di sua esclusiva spettanza e, mi pare, gli apporti anche spesso veramente creativi e originali degli altri collaboratori sono tanto più validi quanto più non si sovrappongono ma si integrano all'idea conduttrice.

Per quanto riguarda le condizioni di lavoro, è certo che il teatro italiano, per la sua struttura ancora in gran parte itinerante, mette a dura prova il lavoro di uno scenografo che voglia fare bene, perché l'adattamento spesso sciatto e frettoloso delle scene alle tante e diverse rappresentazioni, è quanto di più antiartistico possa esistere nella nostra attività, un vero e proprio invito allo squallore della routine.

ARMANDO MANNINI

Per quanto riguarda il rapporto regista/scenografo, la mia esperienza mi dice che, al momento della progettazione di un bozzetto, lo scenografo ha la pretesa di poter fare anche la regia mentre il regista di regola, anche se volesse non potrebbe fare la scenografia, per la semplice ragione che (di regola, ma molto di regola) non la sa fare.

La mia potrebbe sembrare una considerazione molto polemica, e in effetti lo è. Se

il regista non è portatore di poesia (quella dell'autore e/o la sua) che ci sta a fare? Non potrebbe impegnarsi con più profitto nella redazione di un giornale o in una casa editrice?

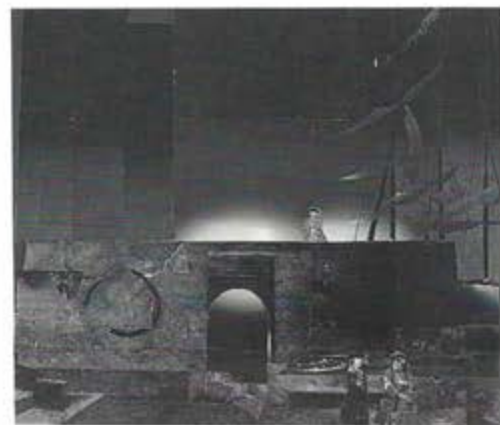
E non dimentichiamo l'apporto fondamentale che nella creazione di uno spettacolo viene dato dal costumista. Ecco allora che abbiamo due contributi sicuramente visivi-visionari di una messa in scena. Il terzo di questo *ménage à trois*, cioè il regista, deve avere con gli altri due un rapporto viscerale; se fa funzionare solo il cervello, se invece di visioni propone solo dissertazioni teoriche, il legame di questo *ménage* è fallimentare.

C'è poi il problema dei costi di produzione. Abbiamo abituato la maggior parte del pubblico (specie nella lirica) a montagne di crema e panna montata: difficile, molto difficile ora proporre diete.

Per quanto riguarda l'evoluzione della scenografia ad uso di nuove tecnologie, ho memoria di avere trovato in teatro, da ragazzo, la cantinella e di dover fare ancora i conti con essa. Domanda (a me stesso): sinceramente, ho nostalgia o repulsione della cantinella? Mah!

Luoghi teatrali. Vale il discorso della cantinella. Bomboniere settecentesche ho trovato, e bomboniere settecentesche continuo a trovare. Che fare? Distruggerle? Aspettare che brucino tutte come La Fenice? Io penso che, invece di investire tanto nel restauro dei nostri teatri-museo, sa-

Mannini – *All'estero? Non hanno la nostra manualità-artigianalità e forse, fino a ieri, avevano anche meno fantasia, ma sicuramente c'è una grande serietà professionale. Che invidia!*



rebbe molto meglio che, sulle ceneri del defunto ministero, si costruisse una reale "Energia, e Competenza culturale" che rianimi il nostro Caro (quasi) Estinto... Ma, ahimè, siamo pur sempre nel paese che fa affidamento soprattutto sulla "Forza del destino".

All'estero? Non hanno la nostra manualità-artigianalità e forse, fino a ieri, avevamo anche meno fantasia, ma sicuramente una grande serietà professionale. Che invidia!

GIORGIO PANNI

A proposito del rapporto tra scenografo e regista, non bisogna dimenticare che solitamente il testo teatrale viene proposto dal regista allo scenografo e che in questo stesso gesto sta già il senso della collaborazione: lo scenografo aiuta l'idea che il regista ha avuto alla lettura, nello studio e nell'interpretazione del dramma. Sono convinto che per maturare un rapporto con il testo il regista debba avere in mente un'idea, anche di massima, della spazialità entro cui l'allestimento dovrebbe essere realizzato. Su questa idea di massima lo scenografo lavora: porta la sua esperienza, dà le sue valutazioni tecniche ed estetiche, apporta modifiche per una maggiore chiarezza scenica o facilità realizzativa, consiglia materiali.

Entra certo anche nei significati dell'immagine, ma è guidato dall'interpretazione del regista. Non a caso, quando il rapporto è sbilanciato a favore dello scenografo lo spettacolo ne risente.

Personalmente mi considero uno scenografo artigiano, con grande manualità, che gioca con la fantasia e con il gusto sviluppato in anni di collaborazione con esponenti del teatro italiano, e continuo a credere che ognuno debba fare il proprio mestiere con la massima disponibilità verso gli altri responsabili dell'allestimento.

Con il mio lavoro scenografico devo aiutare il lavoro del regista, del costumista, del musicista e dell'attore, e questi devono aiutare il mio.

Panni – *Lo scenografo entra certo nella ricerca dei significati dell'immagine, ma è guidato dall'interpretazione del regista. Non a caso quando il rapporto è sbilanciato a favore dello scenografo lo spettacolo ne risente.*



A pag. 44, bozzetto di Margherita Palli per «Falstaff» di Giuseppe Verdi, regia di Luca Ronconi, Festival di Salisburgo 1996. In questa pagina, tre bozzetti di Armando Mannini per «Manon Lescaut» di Giacomo Puccini al Teatro del Giglio di Lucca, stagione 1996.



CASTELLO DI RIVOLI: GIÙ I SIPARI

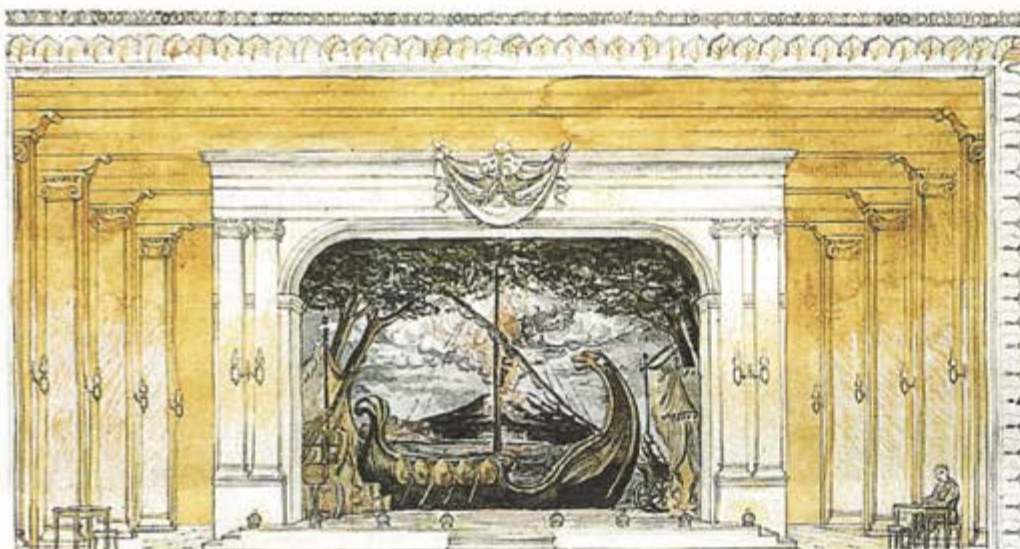
Sipario: così s'intitola l'importante mostra allestita nel Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli (20 febbraio-25 maggio) e dedicata al rapporto fra teatro e arte, e in particolare, per l'appunto, al sipario, «zona franca fra pittura e teatro, uno spazio visivo incuneato fra lo sguardo e lo spettatore e la scena, un annuncio di magica cavità spettacolare da cui parte il respiro e il gesto degli attori» come scrive Ida Gianelli, curatrice, insieme a Maurizio Fagiolo Dell'Arco, dell'esposizione e del catalogo (Edizioni Charta, Milano 1997). Nel più teatrale degli spazi museali europei, distribuito in grandi sale dove l'antico e il moderno sono stati mirabilmente fusi dal restauro, l'allestimento propone sei artisti, ponendo in particolare luce l'ispirazione che il palcoscenico ha suscitato nelle ricerche delle avanguardie storiche. Sorprende e diverte la scenografia futurista, rutilante e variopinta, pensata da Giacomo Balla per Feu d'artifice di Stravinskij; sintesi tra musica, volumi e movimento, è stata ricostruita per la mostra su un bozzetto del 1917. Scorre invece la fantasia metafisica dei disegni preparatori creati da Giorgio De Chirico per balletti e opere, e deliziano per l'inventiva e la perfezione descrittiva i sipari e i siparietti suggeriti all'estro di Alberto Savinio suggeriti dall'Oedipus Rex di Stravinskij e dai Racconti di Hoffmann di Offenbach. Naturalmente il polo d'attrazione è l'imponente sipario (8 metri per 13) realizzato nel 1936 da Picasso per Il quattordici luglio di Romain Rolland e intitolato La spoglia del Minotauro in costume d'Arlecchino.

La passeggiata in questo frammento di storia dell'arte del palcoscenico, resa più suggestiva dalla penombra che porta fra le storiche mura soffi arcani, si chiude e si completa con due creazioni molto "teatrali" e assai intriganti di due artisti contemporanei: Giulio Paolini ed Enzo Cucchi. M.C.



ALDO BUTI

Mi sento troppo giovane per esprimere un parere "autorevole" sulla scenografia del teatro italiano. Ci sono maestri come Luzzati o Tommasi per il teatro di prosa, o Damiani per quanto riguarda l'opera, o Anna Anni per il balletto che, data la loro eccezionale esperienza, possono dare un contributo più rilevante del mio. E poi sono molto riservato nel parlare e nello scrivere. Lasciamo che siano i suoi bozzetti a parlare di lui e del suo lavoro.



In questa pagina, dall'alto in basso, «La spoglia del Minotauro in costume d'Arlecchino», Sipario realizzato da Picasso per «Il quattordici luglio» di Rolland (1936); scenografia di Giorgio Panni per «La nave» di D'Annunzio, regia di Aldo Trionfo; bozzetto di Aldo Buti per «Il turco in Italia» di Gioacchino Rossini, regia di Trionfo. Nella pagina seguente, maquette di Rudy Sabounghi per «La serva amorosa» di Goldoni, regia di Jacques Lassalle.



RUDY SABOUNGHI

D. - Quali sono secondo lei le caratteristiche più interessanti dell'evoluzione della scenografia in Francia?

R. - Credo che ci sia un'evoluzione della scenografia francese che si contrappone alle scenografie molto "costruite" tipiche degli anni Settanta. Era l'epoca dei grandi allestimenti di Chereau, Vitez, Lavaudant, Vincent, Kokkos o, per parlare dell'Italia, di Ronconi. Questi registi realizzavano dei grandi *décors* e hanno creato una tendenza, in cui la scenografia e lo spazio erano al centro dell'attenzione. Ho l'impressione che adesso - non so se a causa della crisi economica o di qualche altro fenomeno sociale - ci sia un ritorno al teatro "povero", un teatro che sembra rinunciare definitivamente al gigantismo delle generazioni precedenti e che cerca invece di fabbricare l'illusione con il minor numero possibile di elementi scenografici e con una grande economia di mezzi. Trovo questa riscoperta molto interessante: come raccontare "di più" con "meno" elementi decorativi possibili.

D. - Cosa pensa dell'utilizzazione delle nuove tecnologie con cui l'evoluzione della scenografia di cui lei parla mi sembra in totale contraddizione?

R. - Non credo che le nuove tecnologie apportino qualcosa di più o di fondamentale nella scenografia, né nel senso di un capovolgimento né di un'evoluzione, in ogni caso non nel teatro che amo.

D. - Quali sono le ragioni del suo disinteresse verso l'utilizzazione delle nuove tecnologie nel teatro contemporaneo?

R. - In realtà penso che il teatro debba sempre partire dal *bricolage*, da qualcosa che è e resta per un certo tempo in fieri. Quello che mi interessa è vedere come l'approssimazione di una scenografia trovi la sua forma definitiva sulla scena grazie al lavoro compiuto durante le prove e la rappresentazione. Le nuove tecnologie, invece, rappresentano solo dei *gadgets* dello spettacolo, perché sono elementi fissi, a-dialettici, che non permettono alcuna evoluzione e non offrono alcuna possibilità di modellare, modulare, far evolvere lo spazio voluto.

D. - In quali termini si materializza la nuova tendenza della scenografia nelle giovani compagnie con cui ha lavorato?

R. - Posso citare come esempi la compagnia di Anne Teresa de Keersmaker o quella di Marc François che ha presentato il suo *Macbeth* il novembre scorso al festival d'Automne di Parigi. Nel loro caso lo spazio è "dato", assegnato una volta per tutte; è uno spazio multiplo non definibile. Non essendoci una scenografia diversa per ogni scena, la scansione dei passaggi successivi si attua a partire dai movimenti degli attori nello spazio, dalle loro posizioni successive all'interno di ogni scena.

D. - Lei ha lavorato con Lassalle, Ronconi, Grüber. Come si distingue il loro approccio registico rispetto a quello dei giovani registi?

R. - Ogni regista ha il suo personale modo di esprimere la propria visione poetica, si tratta di vedere come ognuno arriva alla poesia del testo. È una questione di metodo. In questo senso, Grüber lo associo più a Marc François che a Ronconi o a Lassalle. Grüber è un poeta che mette in scena delle sensazioni. Lo spettacolo è il frutto dell'onda d'urto che il testo ha provocato sul regista, e che si traduce in forma. Anche Ronconi e Lassalle sono grandi creatori di immagini, ma il loro teatro parte prima di tutto dalla drammaturgia e dalla comprensione dei rapporti tra i personaggi. L'immagine scenografica si sviluppa in un secondo momento.

D. - Malgrado la diversità dei registi che ha incontrato nel suo percorso professionale, ritiene che il suo lavoro sulla scenografia risponda a un'unica esigenza estetica e, se sì, quale?

R. - Mi piacerebbe rispondere con un aneddoto. Io credo che a teatro il *clin d'oeil*, l'astuzia di una trovata e la complicità con gli spettatori siano molto più importanti di qualunque tecnologia o sistema sofisticato di macchinario teatrale. Mi ricordo di aver visto una volta uno spettacolo di Benno Besson in cui a un certo punto uno dei personaggi metteva un cappello magico sulla testa e diceva al pubblico: «Attenzione, attenzione, adesso metterò un cappello magico in testa e diventerò invisibile». Naturalmente tutto il pubblico pregustava l'effetto e si chie-

deva in che modo il regista sarebbe riuscito a rendere invisibile il suo personaggio. Abbiamo visto arrivare dalla centina del teatro un piccolissimo sipario appena sufficiente a nascondere l'ometto in questione. Il siparietto è sceso davanti all'attore e l'attore è scomparso come per magia. Tutta la sala ha cominciato a ridere divertita e ad applaudire, perché in fin dei conti il regista ci aveva preso in giro, ma per un attimo ci avevamo creduto. È molto più gratificante per il pubblico vedere il trucco, vedere il modo in cui "gliela si fa": questo crea una sorta di complicità affettiva. Il teatro è il mezzo che ti permette di raccontare il modo in cui crei, di mostrarlo al pubblico invece di nascondere come nelle grandi superproduzioni americane dove tutti gli effetti speciali sono assolutamente perfetti e non vedi mai il trucco.

D. - Dunque è favorevole a una scenografia "incompleta" che denunci sempre la sua essenza illusoria, la finzione del teatro?

R. - Sì, preferisco la gabbia scenica vuota dove solo grazie a pochi elementi si arriva a creare un mondo immaginario. La forza dell'illusione è molto più grande se te la guadagni progressivamente attraverso il movimento dello spettacolo. Non serve a nulla avere una scenografia imponente e inamovibile, con i pavimenti di marmo e mobili lussuosi: questo è il cinema, non il teatro. In ogni modo è anche vero che la maniera di lavorare cambia in funzione del regista che hai di fronte. E dunque, per ritornare alla sua domanda, non credo di avere un'estetica personale da difendere, perché in realtà bisogna sempre essere disponibili, aperti e rimanere in ascolto delle diverse sensibilità.

D. - Trova che ci siano delle differenze tra il sistema produttivo francese e quello italiano?

R. - Non credo proprio. Trovo che ogni paese abbia dei settori nei quali è più o meno forte, più o meno competitivo, ma i sistemi produttivi sono ormai molto simili. Si lavora sempre più in termini di produzioni europee: quando ad esempio dovevamo costruire la statua di Andromaca per la tragedia di Euripide, abbiamo fatto una sorta di gara d'appalto tra differenti partners europei prima di trovare una soluzione interessante sia dal punto di vista artistico sia da quello puramente economico. (A cura di Angela De Lorenzis)

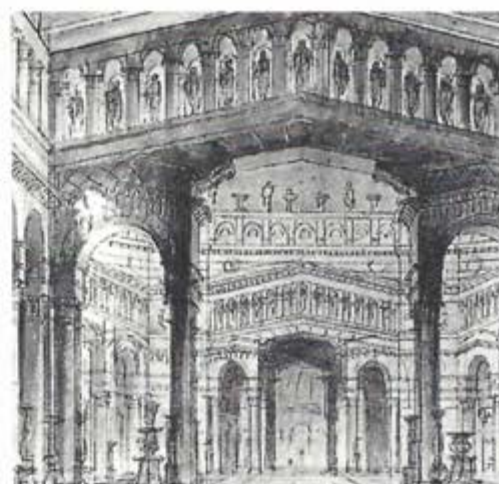
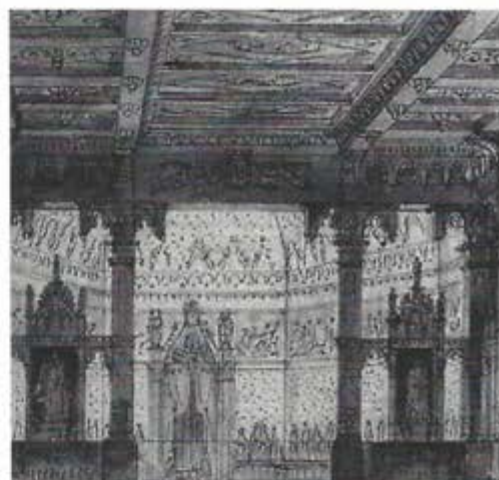
SABOUNGHI - Penso che il teatro debba partire dal *bricolage*. Mi interessa vedere come l'approssimazione di una scenografia trovi la sua forma definitiva sulla scena grazie al lavoro compiuto durante le prove e la rappresentazione.





BAGNARA E I FASTI DELLA FENICE

È passato più di un anno da quando un incendio ha distrutto il Teatro La Fenice di Venezia. Di sicuro buon auspicio, non quale testimonianza dello splendore andato in fumo, ecco fresco di stampa Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839 di Maria Ida Biggi, edito da Marsilio. L'opera completa di Bagnara alla Fenice - 640 bozzetti per 106 tra opere e balli - è raccolta in una collezione di quattordici album presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia. Francesco Bagnara, nato a Vicenza nel 1784, inizia giovanissimo a lavorare come pittore con lo scenografo Giovanni Picutti. Ben presto diventa collaboratore di Giuseppe Borsato, stimato pittore e scenografo ufficiale della Fenice dal 1809, che lo introduce definitivamente alla carriera teatrale. L'epoca in cui Bagnara è alla Fenice coincide con gli anni d'oro della lirica antecedenti la rivoluzione verdiana; Bagnara è chiamato a disegnare le scene per le opere di Rossini, Bellini e Donizetti. Si ispira in un primo tempo alla scuola neoclassica e a esponenti del pittoricismo veneto quali Marco Ricci, Pietro Gonzaga, Guardi e Piranesi, la maturità artistica invece lo avvicina ai temi cari ai romantici. Bagnara è inoltre richiesto da molti teatri della regione anche per restaurare e decorare le sale. La sua competenza è così apprezzata che quando nel 1836 scoppia il primo incendio alla Fenice (completamente ricostruita e riaperta nel 1837!) i fratelli Meduna, incaricati della ricostruzione, vogliono la consulenza di Bagnara. In quell'occasione verranno apportate sostanziali modifiche al palcoscenico consentendo l'inserimento di macchine per un risultato tecnico più moderno ed efficiente. Dal '38 Bagnara è titolare della cattedra di paesaggio all'Accademia di Belle Arti di Venezia; quando nel '52 si ritira dall'insegnamento il corso viene chiuso per la mancanza di un valido successore. *Anna Ceravolo*



In questa pagina, dall'alto in basso, due bozzetti di Francesco Bagnara rispettivamente per «Lucia di Lammermoor» di Gaetano Donizetti, in scena al Teatro Apollo di Venezia nella stagione 1836-37, e per «Norma» di Vincenzo Bellini allestita al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione 1832-33; manifesto di Emanuele Luzzati per la mostra svoltasi quest'anno al Palazzo Ducale di Genova.

Il mondo fiabesco di Luzzati in una mostra nella sua Genova

Il Palazzo Ducale di Genova ha raccolto negli ampi saloni la storia di Lele Luzzati, scenografo e illustratore, ospitando una mostra che ha già girato mezza Europa; il debutto era stato al Beaubourg di Parigi.

HYSTRIO - Che effetto le fa raccontarsi nella sua città?

LUZZATI - Sono molto contento di questo allestimento perché è più completo di quelli precedenti a me dedicati. Della mia storia qui manca solo la parte relativa alle ceramiche e all'arredamento navale.

H. - La mostra, oltre ai bozzetti, i filmati d'animazione e le illustrazioni, ospita anche una sezione laboratorio che viene seguita dai suoi allievi. L'esperienza di insegnante è stata definitivamente archiviata?

L. - Diplomare degli scenografi è una grande responsabilità. Io ho accettato di insegnare solo quando ho avuto a disposizione sia un laboratorio che una sartoria. Una scuola che non preveda l'esercitazione pratica è inutile, vuol dire mandare i ragazzi al macello. Il corso, professionale e finanziato dalla Regione, aveva un limite: l'età dei partecipanti che non poteva essere superiore ai venticinque anni. Oggi i ragazzi, molto spesso, prima di un corso di specializzazione, frequentano l'Accademia o l'Università, quindi sarebbe stato più opportuno aver posto il limite d'età a trent'anni. Ho voluto seguire gli studenti anche dopo l'esperienza della scuola. Nel complesso sono soddisfatto perché oggi sono praticamente tutti impegnati. Alcuni nella scenografia, altri anche nell'animazione. Qualcuno poi ha trovato lavoro come allestitore. *Cristina Argenti*





FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Vedi quella? È Desdemona; ma siccome le manca la erre, invece di baciare il moro di Venezia, bacia il molo di Venezia».

Vignetta di Federico Fellini
intitolata "Accidenti al difetto" dal Marc'Aurelio

Genova, maggio: l'associazione critici di teatro si riunisce in assemblea. Nella generale lamentazione sulla perdita progressiva di spazi, ruolo, senso, qualcuno critica i direttori di giornali che mettono l'attore Eddie Murphy sorpreso con un transessuale in prima pagina. Vediamo di tenere, per una volta, il passo dei colleghi nordamericani, pur senza pretendere la copertina: anch'io sono stato sorpreso con un transessuale, di nome Tamara. È accaduto in piazza Medaglie d'Oro a Milano: Tamara ed io stavamo parlando di teatro. Lei ci va spesso (e volentieri), più spesso dei direttori di quotidiani e settimanali e mi aveva visto nei *Giganti della montagna*. Così mi ha chiesto di Strehler... Conoscete già l'episodio di questo incontro dallo scorso numero: precedenza, quindi, su Murphy!

«Nel teatro classico francese si distinguevano due tipi di attori, quelli che facevano la parte dei re e quelli che non la facevano. Io sono di quelli che interpretano i re».

Dichiarazione di Orson Welles

Milano, maggio: festeggiamenti per i Cinquant'anni del Piccolo Teatro. Ricordi personali: da ginnasiale, una commedia di Wesker vista in via Rovello in compagnia dell'amata e mai dimenticata Giulia B*, *Patatine di contorno*; da liceale, la mia prima commedia, *La profezia del mammoth*, in pubblica lettura al Piccolo; da neoregista, metto in scena *Casi di emergenza* nell'ambito di una rassegna di contemporanei promossa dal Piccolo e ho le foto di scena di Ciminaghi e ho una visita, pastorale e augurale, di Strehler; da attore, ricevo una telefonata e vado in Via Rovello, dove Strehler mi convince a rinunciare alla barba per lavorare con lui... Ah, mi avevate chiesto di Strehler.

«Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Se non ci fosse il palco... se non ci fossero gli esseri umani... se non ci fosse niente... racconterei muto, immobile, attraverso fili, dentro uno schermo, dentro una ribalta, perché questo è l'importante per me».

Dichiarazione di Giorgio Strehler

Insomma, come vanno questi festeggiamenti del cinquantenario? Passiamo per via Dante, angolo Via Rovello: c'è l'*Arlecchino*. In scena, la novità sono i ragazzi della scuola di Strehler inseriti nel cast, tra cui Giorgia Senesi, Sergio Leone (love story tra i due), Max Mazzotta. Fuorisceña, la novità sono i ragazzi dei licei in attesa di entrare. Si divertiranno? Si divertiranno. Ce ne ralleghiamo con l'autista di Strehler. Che apprezza il tono, composto, sobrio, di queste celebrazioni. Le voci sul futuro sono ancora vaghi mormorii: ricorre il nome di Goldoni. La novità del dietro-le-quinte è il distacco, anche professionale, di Andrea Jonasson dal Piccolo. Dommage!

«- Ho aspettato tanto tempo a farlo -
- E allora fallo per tanto tempo! -»

Dialogo cinematografico tra David Niven e Virna Lisi

Continuiamo con gli scandali, che sono il chili del gossip: sempre per prodigarmi a difender gli spazi della nostra categoria, ridottissimi per la preponderante presenza in cronaca delle peripezie sessuali di Wendy (che non è solo una marca di wurstel) piuttosto che del collega Barbareschi, mi faccio cogliere nella toilette pour dames del Teatro Nazionale a giocare al dottore. Con Margot. Il successivo gonfiarsi del suo ginocchio conseguenza di una caduta da bicicletta, sgonfia un po' il divertimento per *L'ultimo dei Mohicani*, commedia di Bianchi Rizzi (già

padre di una figlia di Lella Costa) con Franco Oppini (già padre del figlio di Alba Parietti) e Corrado Tedeschi (già). Alla pièce, di natura off off, non giova ambientazione (e claqué) tipo Broadway.

«Un film austero e a tratti spiritoso liberamente ispirato a *Forges...*»

Tullio Kezich

Flano pubblicitario del film *Nel profondo paese straniero*

Ah, l'epifania del refuso, il lapsus della sciatteria, per un film elegante che Fabio Carpi ha dedicato a Borges. Un film che amo quasi troppo, protagonisti Claude Rich e Valeria Cavalli, un'attrice che non ho amato abbastanza, a suo tempo, quando partecipò a un mio film. Ma sono ancora in tempo. Lo sono?

«...in fondo ogni scrittore vero è come un uccello che rifà sempre lo stesso verso...»

Dichiarazione di Alberto Moravia

È quel che fanno, ahimè, i pigolanti teatranti nelle gabbiette da fiera di paese appese ai festival estivi in crisi. Non solo economica. A Santarcangelo, ancora la Valdocca, a Spoleto la novità è la 95enne Sarraute. Citiamo, come eccezione positiva, stando ai programmi, "Teatro a cielo aperto", dal 19 luglio al 30 agosto alle Cinque Terre. Buone vacanze! □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: Summer is magic: S. Lorenzo night, 1# ciak. Desideri per una stella: Lazzarina Del Drago. Co-starring Greta. Arrivederci all'autunno: che ne sarà del Piccolo Teatro?





OLTRE LA CRISI

LA «PAOLO GRASSI» IN MARCIA PER DIVENTARE UNA FONDAZIONE



Mario Raimondo, nuovo direttore della scuola milanese, indica i tempi e i modi per superare un biennio di crisi – Un triennio per passare da laboratorio di ricerca a centro di formazione senza steccati culturali-politici in un rapporto di cooperazione fra il Comune e i privati.

CLAUDIA CANNELLA

Poco meno di due anni fa Renato Palazzi, direttore didattico con funzioni anche amministrative della Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi», diede le dimissioni in polemica col Comune di Milano che, osservando alla lettera un regolamento anacronistico, aveva nominato un preside di scuola media a gestire la parte amministrativa. Con il posto di direttore vacante si perse praticamente un anno didattico. A questo si aggiungeva il problema dei professori a contratto che non potevano più essere assunti secondo i vecchi regolamenti modello 397 perché l'Inps li riteneva una sorta di frode e il Comune era stato multato di una cifra considerevole. Ad un certo punto gli insegnanti, esasperati per questa situazione di tensione e di stallo, chiesero all'ex-assessore Daverio di nominare un nuovo direttore. Egli rispose che gli si facessero dei nomi: tra i candidati più accreditati c'era Mario Raimondo, ex dirigente Rai, che venne scelto come successore di Palazzi.

HYSTRIO – Quando è stato nominato direttore?

RAIMONDO – L'ex-sindaco Formentini ha firmato la mia nomina lo scorso ottobre. Sono arrivato qui con alle spalle un anno didattico in cui non si era fatto quasi nulla e con il nuovo anno già impostato. Inoltre non si sapeva se avremmo potuto prendere insegnanti esterni (di solito attori e registi che tengono corsi pratici, mentre quelli di ruolo tengono corsi più

teorici). Bisognava rimettere in piedi la struttura. I corsi sono iniziati in novembre, ma solo con i professori di ruolo che hanno coperto anche altre funzioni. Successivamente siamo riusciti a sbloccare col Comune la situazione dei professori a contratto.

Romperla routine

H. – Come pensa di rinnovare la didattica?

R. – La mia opinione è che bisogna ricompattarla. In questi ultimi dieci anni la scuola ha seguito con attenzione l'area della ricerca privilegiando alcuni maestri (Kantor, Grotowski, Müller) e tendendo a gestire la didattica solo attraverso programmi "laboratoriali". Abbiamo per esempio un corso di regia che si fonda sulle esperienze più diverse, ma non c'è un insegnamento di "istituzioni di regia": può andar bene ma anche essere troppo vago. Oggi l'obiettivo che ci proponiamo di raggiungere è che il corso di regia parta dalla struttura del palcoscenico, passi per l'analisi del testo e finisca sulla dimensione critica del lavoro. Ci sarà anche una rivisitazione del primo anno, che attualmente, pur essendo comune a tutti, tende troppo a soddisfare le esigenze del corso attori. Diventerà propedeutico con insegnamenti di base teorici e tecnici e solo alla fine di questo gli studenti decideranno a quali corsi iscriversi per gli anni successivi. Il corso di regia e quello per attori passeranno quindi da quattro a tre

anni, quello per drammaturghi a uno e quello per operatori teatrali a due. Questo progetto dovrebbe diventare attivo già dal prossimo anno. Ho poi intenzione di rendere i corsi meno impermeabili fra loro: i registi faranno saggi con gli allievi attori dell'ultimo anno e viceversa, magari con l'aiuto dei drammaturghi. Altro problema: gli insegnanti di ruolo sono inamovibili e inevitabilmente "invecchiano", mentre gli allievi sono sempre giovani: se non si può dar loro mobilità all'esterno cercheremo di crearla all'interno dell'istituto rimettendo in discussione modi e tipi d'insegnamento o spostando docenti da un corso all'altro. Bisogna rompere la monotonia della routine ponendosi al livello di curiosità degli allievi.

H. – Quali sono attualmente i problemi specifici dei singoli corsi?

R. – Il laboratorio di scrittura drammaturgica ha un problema di fondo: è nato su suggestione del teatro mitteleuropeo e in particolare del teatro tedesco. La speranza era quella di fare nascere anche in Italia la figura del dramaturg, ma questo non è accaduto. È diventato allora un corso per aspiranti scrittori di teatro, radio, tv o cinema. Certo, si possono dare delle nozioni di base – e al momento si fa questo – come se si trattasse di una sorta di master post-universitario, ma il talento non si insegna. Inoltre dal punto di vista dello sbocco professionale non garantisce assolutamente niente. Bisogna trovare soluzioni nuove, è un corso

che potrebbe essere molto importante se trovasse un perno intorno al quale ruotare: per esempio ritrovare un discorso di collaborazione alla scrittura all'interno del teatro, formare drammaturghi in grado di trasformare un testo o un'idea del regista secondo le esigenze della compagnia e della messinscena, essere quindi più uno strumento efficace nel lavoro culturale del teatro che un velleitario autore "puro".

H. - E per quanto riguarda il corso per operatori per lo spettacolo e l'Atelier di teatro-danza?

R. - Nel corso operatori per lo spettacolo non c'è da cambiare nulla: vi si danno insegnamenti concreti (si impara a leggere un borderò o una circolare ministeriale, a verificare le condizioni di agibilità di una sala ecc.), quindi è più facile da far funzionare rispetto agli altri. È un corso validissimo che riceve molte richieste di ammissione e che garantisce quasi sempre un posto di lavoro. Per quel che riguarda la danza, non si tratta di un vero e proprio corso, non dà un diploma, è un Atelier di teatro-danza al quale vengono ammessi allievi che hanno esperienza in qualche caso già professionale. Non si trasformerà in corso, ma rimarrà un atelier aggregato alla scuola. Sarà un fiore all'occhiello che realizzerà produzioni, riceverà ospiti di rilievo, magari grazie a sponsorizzazioni, cercando di diventare un centro importante a Milano e in Italia di esperienze di teatro-danza, disciplina che investe sempre di più l'espressione teatrale.

Gli amici della scuola

H. - E il progetto di creare una fondazione?

R. - La fondazione dà molte garanzie. La ripartizione accarezzava l'idea di poter fare una sola fondazione nella quale rientrassero tutte le scuole d'arte: secondo me non è la soluzione migliore perché si creerebbe ancora una volta un problema di burocrazia accentrata per scuole di musica, cinema e teatro che hanno esigenze diverse. Andrebbe bene anche un regolamento autonomo delle scuole d'arte all'interno della ripartizione comunale che non sia lo stesso delle scuole statali gestite dal Comune. Non credo comunque che il progetto andrà in porto quest'anno.

H. - La fondazione che vantaggi offre?

R. - Garantisce un'autonomia finanziaria e amministrativa totale: si abbrevierebbe per esempio il lunghissimo iter burocratico che colpisce soprattutto il reclutamento di professori a contratto. Inoltre offre la possibilità di avere aiuti dall'esterno attraverso donazioni o sponsorizzazioni private. La fondazione sarebbe finanziata dal Comune e in parte dalla Provincia. Dal Comune attraverso un fondo di dotazione e l'usufrutto dell'immobile con relativa manutenzione, attraverso il comando degli insegnanti di ruolo e con un intervento economico corrispondente al bilancio di un anno della scuola allo stato attuale. L'operazione è abbastanza facile perché al Comune non costa una lira in più rispetto a oggi. Importante è poi

il ruolo dell'Associazione Amici della Scuola, che è stata appena costituita sotto la presidenza di Nina Vinchi e con un comitato promotore composto sia da ex studenti che da sostenitori (Salvatore, P. Rossi, Fo, Gregotti): sua funzione sarà quella di far diventare questa scuola un punto di riferimento culturale per la città, utilizzando il suo spazio teatrale, promuovendo manifestazioni di teatro e danza grazie a un suo fondo di dotazione proveniente da sponsorizzazioni pubbliche o private.

H. - Come sarà la «Paolo Grassi» dei prossimi anni?

R. - Credo che Palazzo abbia fatto della scuola negli anni passati soprattutto un laboratorio di ricerca e di creazione. La situazione attuale impone un cambiamento: abbattere gli steccati cultural-politici per fare della «Paolo Grassi» un punto di riferimento per tutta la città. Io sono stato nominato per tre anni e se questo succederà nei tre anni del mio mandato avrò un buon motivo per andare via. □

A pag. 50, un'immagine di «Terrore e miseria» di Bertolt Brecht, regia di Gigi Dall'Aglio, con gli allievi della Scuola «Paolo Grassi».

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



ALLA D'AMICO

GREGORETTI: NON SARÒ PIÙ UN PRESIDENTE FANTASMA

Dopo un periodo di ridotta disponibilità il successore di Pedini si impegna a studiare i problemi dell'Accademia, in un contesto nel quale il ruolo dell'attore è cambiato.

DIANA FERRERO

Teatro Valle, l'inaugurazione del 60° anno dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica "Silvio D'Amico". Celebrano l'evento il presidente Ugo Gregoretti con il saluto ufficiale, il direttore Luigi Maria Musati in una lunga lettera appassionata e, con un intervento, il vicepresidente del Consiglio dei Ministri Walter Veltroni. In chiusura, il saggio dell'Accademia: frammenti da *In principio, drammaturgia sui sette giorni della Creazione* di Luigi Maria Musati.

Con l'ironia che gli è propria, Gregoretti dà il via alla celebrazione con un breve discorso e una battuta pungente su ministri «che confondevano attore con trattore». Alla fine della serata lo abbiamo incontrato e gli abbiamo rivolto qualche domanda.

HYSTRIO - *Che cosa ha significato per lei, uomo di teatro e di cinema, assumere la presidenza dell'Accademia dopo un politico, Mario Pedini, ex ministro della Pubblica Istruzione?*

GREGORETTI - Stimolo il mio predecessore ma indubbiamente, rispetto ad altri, sono più dentro ai problemi del teatro. Avrò diretto, in decenni di lavoro, più di mille attori: ne conosco molti, ne apprezzo tanti e ho un certo *penchant* per i giovanissimi, che mi fanno tenerezza. Conosco i loro problemi e le loro ansie, i sacrifici all'inizio della carriera, le illusioni e le delusioni.

H. - *A un anno dalla sua nomina, quali sono i problemi che ha incontrato e quali gli obiettivi raggiunti? Ha in mente innovazioni nelle strutture, negli ordinamenti o nel corpo docente?*

G. - Fino ad ora sono stato un presidente-fantasma, un presidente-pony o per telefono. I miei contatti con la struttura

sono stati calorosi e felicissimi, ma discontinui e frammentari. Quando il ministro Lombardi mi chiese di accettare questo incarico, feci presente che per tutto il '96 sarei stato impegnato alla Rai di Milano per un lungo lavoro televisivo che sto concludendo, ed egli accettò questa condizione di partenza. L'anno prossimo mi riprometto di essere più presente, anche se non ho ancora ben capito cosa mi sia richiesto. Finora ho più che altro firmato una montagna di documenti non proprio creativi, ma in due occasioni ho avuto un rapporto diretto con gli allievi. Li ho accompagnati all'estero con il saggio *In Principio* e ho allestito con loro un piccolo spettacolo per la rassegna di Benevento attualmente diretta da Costanzo, e che io stesso ho fondato e diretto per dieci anni. Comunque, lo statuto dispone che la responsabilità della linea didattica appartenga al direttore. Quindi sto attento a non interferire, essendo discreto per natura. Se mi si chiede un contributo sono pronto a darlo, però da me non ci si deve aspettare un intervento molto incisivo. Non è nel mio ruolo.

H. - *Cosa pensa delle metodologie didattiche adottate dalla scuola? Ritiene che siano da modificare?*

G. - Da anni uso i prodotti dell'Accademia, ma non concorro alla loro fabbricazione. A volte mi sono accorto che l'impostazione del giovane attore uscito dall'Accademia era eccessivamente teatrale e non teneva conto delle situazioni di oggi: mentre lo sbocco teatrale si va restringendo se ne sono aperti altri, quali la televisione e il cinema, su cui bisognerebbe puntare. Però, a giudicare dalla riuscita di molti ex allievi che si affermano nelle arti sorelle o cugine del teatro, sugli schermi grandi e pic-



coli - Castellitto, Elena Sofia Ricci, Margherita Buy - direi che l'Accademia riesce a formare attori non più soltanto per la rarefatta torre d'avorio del teatro, ma anche per questi mestieri più "volgari".

H. - *Qual è l'immagine dell'Accademia all'estero? Come si configura e differenzia rispetto a istituti simili di altri Paesi?*

G. - All'estero l'Accademia è rispettata. Recentemente ho visto due scuole di teatro, quella di Tel Aviv e di Città del Capo. Entrambe sono faraoniche rispetto alla nostra, che è allocata in un villinetto pseudonobiliare dei Parioli stile Anni '20 e ha un teatrino in via Vittoria, il Teatro Studio Eleonora Duse, che per di più verrà chiuso per restauro. Direi che il prestigio della nostra Accademia è inversamente proporzionale ai mezzi e alle strutture di cui dispone. C'è una richiesta di partecipazione molto nutrita, la selezione è severa, il corpo insegnante eccellente, i risultati ottimi. Però ci sono i soliti problemi di strutture e di finanziamenti. L'Accademia è divisa da un nodo schizofrenico, essendo finanziata, congruamente, dal ministero dello Spettacolo e, meno congruamente, dal ministero della Pubblica Istruzione che, con tutto il rispetto è meno sensibile a certi argomenti. Il lustro accademico ci viene proprio dalla Pubblica Istruzione che ci considera Scuola Superiore come l'Accademia di Belle Arti e l'Accademia Nazionale di Danza e ci equipara alle facoltà universitarie. Ma sinceramente l'idea di dipendere dal ministero della Pubblica Istruzione mi fa un po' ridere, dato il mio curriculum garibaldesco... All'Accademia ci chiamano professori, invece io preferirei essere chiamato maestro: fingo umiltà ma mi piace, è un termine più teatrale. □

PRIMATO DI LONGEVITÀ IN OCCIDENTE: I FILODRAMMATICI

PIER GIORGIO NOSARI

Tino Carraro, Giorgio Strehler, Franco Parenti, Lucilla Morlacchi, Franca Nuti, Mariangela Melato: sono solo alcuni degli ex-allievi dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, che nel 1996 ha compiuto 200 anni di vita. Per ripercorrerne le vicende abbiamo incontrato l'ingegner Giulio Rusconi Clerici, presidente dell'Accademia, Marina Robecchi, del Consiglio Direttivo, e Franco Sangermano, docente di storia del teatro.

HYSTRIO - Quali furono le origini dell'Accademia?

SANGERMANO - Possiamo indicare come inizio la data della petizione con cui, il 28 giugno 1796, un gruppo di repubblicani milanesi chiese al generale francese Despinoy l'autorizzazione ad istituire, presso il Collegio dei Nobili, già dei Barnabiti, il Teatro Patriottico. Un paio d'anni dopo il Teatro, che iniziava a svolgere anche attività didattica, si spostò in corrispondenza dell'attuale sede, presso l'allora Chiesa dei SS. Cosma e Damiano. Con il ritorno del governo austriaco, la scuola, la cui attività era nel frattempo divenuta prevalente, assunse la denominazione che mantiene tuttora, politicamente neutra e meno esplicita di quella precedente, e si sviluppò ulteriormente. Oggi è una delle scuole più antiche e longeve del mondo occidentale.

H. - Qual è la sua attuale configurazione giuridica?

RUSCONI CLERICI - La nostra è una scuola privata, amministrata da una società di persone. Nel 1994 abbiamo istituito la qualifica di "Amico dell'Accademia dei Filodrammatici". Costituitisi in Comitato, gli Amici organizzano dal 1995 gli "Incontri", cicli di conferenze su argomenti di cultura teatrale.

H. - Come valutate l'azione dell'Accademia in questi due secoli? Pensate che il suo ruolo sia stato di rinnovamento o di conservazione?

S. - L'Accademia è stata senz'altro un fattore d'avanguardia per tutto l'800, nei confronti di un teatro ancora largamente basato su compagnie "nomadi" e a tradizione familiare, nel cui ambito avveniva

anche l'istruzione teatrale. L'idea stessa di scuola implicava un'apertura anche a chi non fosse figlio d'arte e un apprendimento più disciplinato e vicino alla società civile.

H. - E oggi?

S. - Fin dai primi del '900 l'Accademia ha svolto un'azione "neutrale", né di rinnovamento né di conservazione: la scuola deve fornire un'impostazione tecnica e un'adeguato bagaglio culturale, ma poi tocca agli allievi scegliere. L'esempio viene dalle scuole anglosassoni, mentre l'idea di una scuola "di tendenza" è più dell'Europa continentale e orientale. In questo, la tradizione dell'Accademia ci è d'aiuto, perché la scuola ha una storia indipendente dalle personalità degli insegnanti.

H. - Quanti sono gli aspiranti al posto d'allievo in Accademia?

S. - Negli ultimi quindici anni sono stati circa 170-190 all'anno. Oggi preferiamo, rispetto a quanto si faceva un tempo, selezionare subito un gruppo di 10-12 allievi, numero sufficiente per garantire la qualità dell'insegnamento e dei servizi che offriamo, che sono gratuiti. Il numero dei diplomati oscilla tra i sei e i dieci.

H. - Le loro caratteristiche sono mutate nel corso degli anni?

S. - Sì. Oggi, a differenza di quando l'area d'influenza dell'Accademia era soprattutto regionale, riceviamo domande da tutta Italia, molte da città di provincia. La provincia italiana è mediamente più attiva di un tempo e offre, soprattutto ai giovani, molte più opportunità. Molti degli aspiranti hanno infatti già frequentato corsi di teatro nelle loro città, alcuni dei quali anche validi. In generale, tuttavia, il livello culturale tende ad abbassarsi, mentre l'età si innalza, il che accresce i problemi sia d'insegnamento, sia d'inserimento professionale dopo il diploma.



H. - Quali sono i vostri programmi per il futuro?

S. - È di quest'anno il Corso di perfezionamento attorale e di cultura teatrale, in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano e con Guido De Monticelli, che ha diretto il seminario di recitazione. Il corso si è affiancato al tradizionale biennio di base - la sua istituzione risale al 1912 -, che negli anni ha aggiunto a dizione e recitazione gli insegnamenti di corpo, voce e canto.

ROBECCHI - Compatibilmente alle risorse, vorremmo offrire agli allievi la possibilità di affinarsi e fare esperienza. Inoltre, attraverso gli "Incontri" cerchiamo di promuovere la diffusione della cultura teatrale. A questo proposito, abbiamo anche curato la pubblicazione delle conferenze dei primi due anni.

H. - Quali rapporti avete con le istituzioni politiche o culturali?

S. - Nessuno, se si eccettua quello stretto quest'anno con l'Università Cattolica. La rivalità stessa tra le scuole rende difficile coordinarsi per un'azione comune, come dimostra il fallimento dell'Associazione delle Scuole di Teatro Italiane e del tentativo di costituire un Ufficio Scuole presso l'Agis. □

A pag. 52, Ugo Gregoretti. In questa pagina, la facciata del Teatro Filodrammatici di Milano.



SCUOLE

DANZA: OLTRE ALLA SCALA A MILANO C'È IL CARCANO

Con la scuola di danza diretta da Aldo Masella, e che affianca quella di teatro, il teatro milanese ritorna in un certo senso alle origini – Nessuna conflittualità, anzi collaborazione con la scuola scaligera.

ANNA CERAVOLO

HYSTRIO – Com'è organizzata la Scuola del teatro Carcano? Quanto dura e quanto costa agli allievi frequentarla?

MASELLA – La scuola è organizzata in due sezioni: la danza, classica e contemporanea, modern jazz, flamenco e tip tap, e il teatro, con corsi di dizione e recitazione dove si studiano anche materie complementari come mimo, teatrodanza, letteratura poetica e drammatica, storia del costume, canto. La nostra è una scuola privata; penso che noi costiamo, occhio e croce, la metà di quanto costano le altre strutture pur dando un minimo di due lezioni settimanali di un'ora ciascuna, di propedeutica alla danza classica per bambini che abbiano compiuto almeno sei anni, al costo di 750.000 lire per tutto l'anno, compresa tassa d'iscrizione e assicurazione. Mentre offriamo un massimo di ventotto ore settimanali di lezione a chi sceglie il perfezionamento professionale e quindi studia tecnica della danza accademica, anatomia, storia della danza, musica, storia del teatro, costume e trucco teatrale; qui il costo è di 4.500.000 lire l'anno. Per quanto riguarda la durata, per la danza accademica il ciclo completo è di otto anni più un biennio di tirocinio, mentre l'insegnamento della modern jazz, della danza contemporanea e del tip tap è triennale: livello principiante, intermedio e avanzato.



Anche la scuola di teatro si articola in un triennio: il primo di dizione, i successivi di recitazione. Luigi Lunari è docente di drammaturgia e storia del teatro mentre io, che prima di venire a Milano ero regista stabile al San Carlo di Napoli, insegno recitazione.

H. – Esistono criteri di selezione per ammettere gli allievi ai corsi?

M. – Per la scuola di danza la selezione riguarda anzitutto le condizioni fisiche, accertate dalla dottoressa Albano; segue un esame tecnico che si effettua nel corso di quattro, cinque lezioni. Per la scuola di teatro, invece, le iscrizioni sono aperte a tutti; soltanto chi chiede di accedere direttamente al secondo anno, cioè al corso di recitazione, deve dimostrare di avere già seguito un corso di dizione.

H. – Perché una scuola di danza all'interno di un teatro di prosa?

M. – Il Teatro Carcano è nato come teatro lirico e di danza. Non dimentichiamoci che in questo teatro hanno debuttato opere liriche come *La sonnambula*, che è il teatro dove sono state eseguite per la prima volta in Italia le musiche di Wagner, e che ha ospitato Gasparo Angiolini e Salvatore Viganò, due grandi coreografi che hanno introdotto riforme essenziali alla danza. Un teatro, quindi, che ha pieno diritto di ospitare una scuola con vasti interessi artistici.

H. – Rispetto alle altre scuole di danza milanesi, in particolare quella del Teatro alla Scala, come si differenzia? Che tipo di richiesta vuole coprire?

M. – Con la Scala abbiamo un rapporto non solo di simpatia, ma di collaborazione. Nel nostro corpo insegnanti abbiamo Alex D'Orsay che tiene corsi anche alla Scala, e Cristina Molteni, diplomata al corso per insegnanti della Scala. Anche la stessa direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, Anna Maria Prina, tiene al Carcano due seminari all'anno sulla didattica della danza, e gli allievi del loro corso di *mâtres à baller* vengono qui per l'allenamento pratico. Noi siamo un'alternativa alla scuola del Teatro alla Scala; e lo dico con orgoglio, anche perché siamo forse l'unica scuola privata in Italia che possa garantire agli allievi – intendiamoci – veramente meritevoli, l'opportunità di fare due anni di tirocinio in compagnia, in particolare quella del "Centro studi coreografici – Teatro Carcano" che ha prodotto *Romeo e Giulietta* con Carla Fracci e George Iancu, *Blu diable* con Luciana Savignano, *La marchesa von O* con Oriella Dorella, Marco Pierin e Vittorio Biagi e che ha in programma *Van Gogh*, una novità assoluta con Pierin e la Savignano.

H. – Quali iniziative avete in programma con gli allievi?

M. – A fine anno organizziamo uno spettacolo conclusivo. Poiché i nostri allievi sono circa trecento, l'anno scorso abbiamo presentato due lavori: *Sogno di una notte d'estate* nella sua versione classica, e *Sogno di una notte di quest'estate* in versione rock.

H. – Si è parlato di un calo di interesse dei giovani verso la danza.

M. – In questi ultimi anni si è parlato di crisi, è vero; ma, vuoi perché abbiamo raggiunto gli obiettivi prefissati, vuoi perché questa scuola esercita un particolare fascino essendo inserita all'interno di un teatro, noi non ne abbiamo risentito. □

In questa pagina, al centro, Aldo Masella, e un momento dello spettacolo di fine corso «Sogno di una notte di mezza estate», musiche di Felix Mendelssohn.





FORUM DI SAINT-ETIENNE



Il castello d'Urfé, nel dipartimento francese Rhône-Alpes, è un vecchio bastione tardo medioevale trasformato dal suo proprietario il nobile Claude d'Urfé, innamoratosi del Rinascimento italiano a furia di frequentare Roma come ambasciatore di Francesco I presso il papa - in una piccola Fontainebleau. Qui abbiamo avuto modo di partecipare ad un incontro internazionale di gente di teatro patrocinato dai presidenti Chirac e Havel: per l'esattezza, un Forum del Teatro Europeo di cui era promotrice la cinquantenaria Comédie de Saint-Etienne, coeva del Piccolo di Milano, antenata dei centri drammatici francesi, animata ieri dal leggendario Jean Dasté, discepolo di Copeau, ed oggi diretta con salda mano dal regista-attore Daniel Benoin nel cuore di una provincia mineraria e siderurgica oggi trasformata dal terziario tecnologico e dal turismo della Loira.

Riteniamo non inutile dire di questo Forum (che ha avuto fra i suoi conduttori il ceco Petr Oslzly, uomo di fiducia di Havel per il teatro, il filosofo e scrittore Bernard Henry Lévy e l'ex-direttore per i teatri di Francia Robert Abirached), perché dall'incontro è emersa chiara una nuova tendenza: quella di concepire la costruzione di un'Europa del Teatro non più come somma di progetti istituzionalizzati (com'era ai tempi in cui Strehler dirigeva all'Odéon di Parigi il Théâtre de l'Euro-

In questa pagina, in alto, Daniel Benoin e, in basso, Jean Dasté.

IL TEATRO D'EUROPA? RINASCE, MA "DAL BASSO"

L'incontro svoltosi al Castello d'Urfé, nella Loira, per il cinquantenario della Comédie di Saint-Etienne ha mostrato che le forze nuove del teatro non credono più a progetti istituzionalizzati come il Théâtre de l'Europe, ma lavorano per intese soprannazionali, senza modelli statalisti, orientamenti decisi dall'alto, bardature burocratiche, per una gestione diretta della casa teatrale.

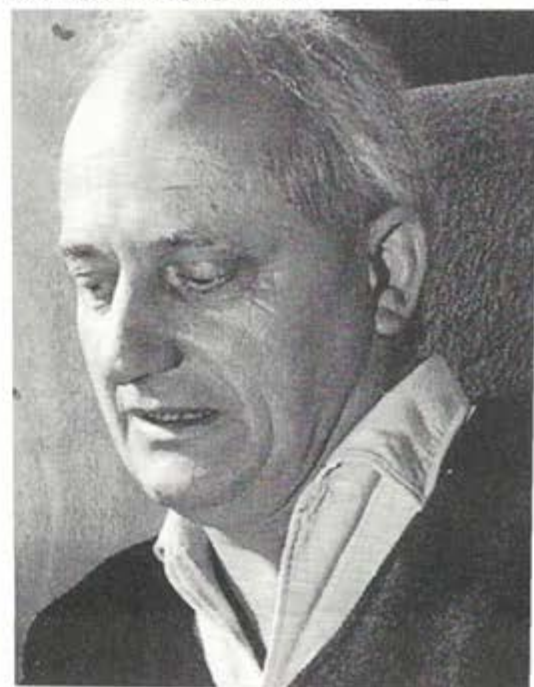
UGO RONFANI

pe), ma come il risultato, domani, di una gestione diretta della casa teatrale da parte di chi il teatro lo pratica come arte, professione e comunicazione, senza modelli statalisti, orientamenti soprannazionali, bardature burocratiche. Al castello d'Urfé si è ragionato sullo stato delle scene nazionali, su esperienze in corso e sulle tendenze che si manifestano "fuori dagli schemi".

Un altro aspetto importante del Forum è stata la constatazione che il sistema teatrale è in crisi dappertutto in Europa. E che non ci sono modelli da proporre in alternativa: neppure quello tedesco, che pure si difende meglio di altri col suo sistema di autonomie gestionali. Nella Repubblica Ceca non è bastato che andasse al potere un uomo di teatro come Havel per produrre una scuola di autori. In Russia si va insediando un consumismo di basso profilo. In Ungheria il teatro di contestazione sociale torna nelle catacombe. In Romania la scena del dopo Ceausescu s'è assestata su un prudente conformismo. In Gran Bretagna il teatro ha cercato di sopravvivere ai guasti dell'era Thatcher aggrappandosi al repertorio di tradizione. In Olanda si cercano risposte nei cambiamenti esasperati delle forme espressive, come in uno zapping televisivo. In Svizzera si vive di rendita sulla memoria: Fritsch e Dürrenmatt, in Polonia si fa lo stesso con Grotowski o Kantor, in Norvegia si commemora Ibsen, in Svezia si conta su Bergman. E in Italia siamo nel gran disordine della crisi degli Stabili, dei teatri "invisibili" della sperimentazione, nel mezzo di un dibattito su una possibile legge "rivoluzionaria" di cui si discute in astratto mentre si fa di tutto per restaurare il vecchio teatro assistito.

Al Castello d'Urfé si è cercato di andare oltre la crisi ponendo la questione della "coabitazione mediatica" fra teatro, televisione, cinema e altre forme di spettacolo. Significativo che a Parigi, in questi giorni, si renda omaggio ad un uomo di

teatro come Ingmar Bergman presentandone l'opera di regista cinematografico, di uomo di teatro e di narratore come un tutto unico ed inscindibile. Si è detto, con forza, che il teatro deve andare al pubblico (recuperando senza imbarazzi la funzione didattica-pedagogica ch'era stata di Vilar). Ha suscitato curiosità, perciò, l'iniziativa di un gruppo giovanile che va "a prostituire" il teatro (prostituzione "missionaria") nelle discoteche della Riviera romagnola perché il teatro deve, necessariamente, andare là dove c'è un pubblico potenziale. Tutto questo è stato chiamato, nel colloquio, "teatro di situazione": non nel senso che J.P. Sartre, negli anni dell'engagement ideologico, attribuiva alla formula in un suo celebre saggio, ma come teatro che vuol essere ed è in accordo con la società che cambia. Il che ha voluto dire, al Forum d'Urfé, un requiem per il "teatro della metafora" classico e di tradizione, e l'affermazione di un "discorso diretto", quello che vogliono i giovani "in esilio nelle discoteche": di una drammaturgia per il tempo presente. □





DALLA FRANCIA

LES ENFANTS DU PARADIS: MEGLIO AL CINEMA CHE IN SCENA

Claude Régy e Deborah Warner mettono in scena con successo *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck e *Casa di bambola* di Ibsen, mentre il giovane Stanislas Nordey propone *J'étais dans ma maison...* di Lagarce - *Adam et Eve* di Grumberg e *Le siège de Leningrad* di Sinisterra, ovvero il "comunismo perduto" con ironica disillusione.

CARLOTTA CLERICI

L'ultima parte della stagione è stata particolarmente ricca: basterebbero, a definirlo tale, *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck messo in scena da Claude Régy e *Casa di bambola* messo in scena da Deborah Warner.

La mort de Tintagiles, che Maeterlinck scrisse come "pièce per marionette", è restituita su un palcoscenico spoglio, nero, appena illuminato da una luce livida. I personaggi si muovono impercettibilmente, a gesti lentissimi: figure completamente smaterializzate, ridotte a ombre, parlano con una voce cadenzata che pare venire da altrove, riempiendo di silenzi gli stacchi tra una battuta e l'altra, tra una parola e l'altra. Gli elementi che caratterizzano tutti gli spettacoli di Régy si radicalizzano e raggiungono, a contatto con il grande poeta simbolista, drammaturgo del silenzio e della morte, una nettezza e una purezza assolute. Avversario del naturalismo, dello psicologismo, convinto che il senso di un testo sia, al di là delle parole, nel clima mentale che esso suscita, Régy ha offerto con *La mort de Tintagiles* un sogno a occhi aperti fuori dal tempo, tra la vita e la morte.

Deborah e Nora

Agli antipodi *Casa di bambola*, andato in scena all'Odéon: stupisce addirittura, considerando la fama di *enfant terrible* delle scene inglesi che Deborah Warner si è guadagnata, di trovarsi dinanzi a uno spettacolo assolutamente tradizionale, classico. Ma stupisce piacevolmente: la giovane regista ha concentrato le proprie energie sulla costruzione dei personaggi

ed è stata aiutata da un cast eccezionale. In primo luogo da Dominique Blanc, che ha dato di Nora un'interpretazione indimenticabile, giocando costantemente e sin dall'inizio su un doppio registro: Nora non è una bambolina che a un certo punto si risveglia, è una donna consapevole di sé e della propria forza e consapevole della commedia che recita, abilissima, nei confronti del marito. La ribellione finale non nasce dal nulla, è preparata sin dal principio della pièce, latente sin dalle prime battute. Ma, non per questo, è meno intensa: il discorso di Nora che se ne va constatando «ho vissuto con un estraneo» è emozionante. Dominique Blanc recita con una vitalità e una mobilità straordinarie, di volta in volta divertente, commovente, tragica. Accanto a lei, e come lei invischiati nella continua altalena tra la menzogna delle apparenze e i momenti di sincerità, sono bravissimi André Wilms (Krogstad), Maurice Bénichou (il dottor Rank) e Christine Gagnieux (Kristine). Un po' monocorde, nel suo ottuso egoismo e nella sua sovraeccitata gaiezza, il Torvald di Andrzej Seweryn.

Stanislas Nordey, il regista più in vista della nuova generazione, ha confermato ancora una volta la propria predilezione per la scrittura contemporanea: dopo avere incontrato, tra gli altri, Pasolini, Koltès, Guibert, Llamas e Heiner Müller, ha scelto di mettere in scena le due ultime pièces di Jean-Luc Lagarce, giovane autore francese recentemente scomparso. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* è andata in scena al Théâtre Ouvert, centro drammatico diretto da Lucien et Micheline Attoun e esclusivamente votato alla promozione della drammaturgia contemporanea, dove Lagarce aveva co-

minciato e portato avanti il proprio lavoro. Protagoniste della pièce sono cinque donne, tre sorelle, la madre e "la più vecchia"; cinque donne attorno al letto di un giovane uomo tornato a casa dopo un lungo esilio, tornato a casa per morire. La presenza muta del figlio e fratello spinge le donne a rompere un silenzio durato anni: perché se n'è andato, cosa ha fatto? Attorno a queste domande si risvegliano con violenza i conflitti sopiti, la ricerca della responsabilità di ciascuna e il desiderio disperato di accaparrarsi in esclusiva l'amore dell'uomo. E si risveglia il rimpianto per gli anni perduti, per una vita che è rimasta bloccata nell'attesa. La scrittura di Lagarce è poetica, essenziale, capace di concentrare un pensiero in poche parole, in una battuta secca; la regia di Nordey è rigorosa, tesa a contenere gli eccessi, l'esplosione violenta delle passioni, a controllare la tragedia che si intravede ribollire dietro i gesti misurati delle cinque donne. Bravissime Valérie Lang, Sarah Chaumette, Véronique Nordey.

Illusioni perdute

Come si può, oggi, parlare del comunismo, delle illusioni perdute? Attraverso l'ironia, sembrano suggerire due spettacoli in scena in questo momento.

Protagonista di *Adam et Eve*, la pièce di Jean-Claude Grumberg messa in scena al Théâtre National de Chaillot da Gildas Bourdet, è una coppia di ex-militanti ebrei, comunisti, internazionalisti, antisionisti. Delusi da una Storia che non sono riusciti a cambiare, Adam e Eve se ne sono autoesiliati rinchiodandosi nella

propria vita privata, nel proprio giardino in campagna. Ma, un giorno, decidono di andare a ricercare quel passato rimosso organizzando un pellegrinaggio a Parigi nel *bistrot* delle loro illusioni e della loro gioventù: e lo ritrovano, il loro passato, perché anche altri ex-compagni capitano casualmente in quel bar ormai completamente cambiato. I dialoghi tra i due vecchi coniugi e gli altri personaggi - l'amica di lei elegantissima e frivola con il terzo marito alto borghese, raffinatissimo esteta, il compagno di strada che ora, di mestiere, fa il Babbo Natale, e il padrone del bar abbandonato dalla moglie - fanno ridere sino alle lacrime. Ma, dietro il riso, si spalanca un abisso di commozione, di nostalgia: Grumberg coinvolge lo spettatore nello stesso rimpianto dei suoi personaggi per un passato in cui si sperava un futuro migliore, e lo trascina, con i suoi personaggi, a sperare ancora in un mondo migliore. Michel Aumont e Geneviève Fontanel (Adam e Eve) sono veri e toccanti.

Le siège de Leningrad dello spagnolo José Sanchis Sinisterra (autore di un successo internazionale, *Ay Carmela*), messo in scena al Théâtre de la Colline da Dominique Poulange, punta decisamente sulla satira. Due donne se ne stanno da vent'anni asserragliate in un teatro abbandonato, quel teatro che fu un fulcro di lotta politica e che appartenne a Nestor, marito dell'una, amante dell'altra, morto in circostanze misteriose durante le prove di una misteriosa pièce, *Le siège de Leningrad*, appunto. E, da vent'anni, le due donne cercano il manoscritto della pièce nella speranza di capire come e perché l'uomo amato (e l'idolatrato capo carismatico) sia morto; nel frattempo, evocano l'epoca del sogno rivoluzionario, delle assemblee generali e dei picnic proletari. Alla fine della pièce, le donne trovano il manoscritto e, con esso, il motivo dell'assassinio di Nestor: la pièce preveggeva lo scacco dell'utopia. Quali che siano le intenzioni di Sinisterra, *Le siège de Leningrad* ha un difetto di base: a evocare il passato sono due folli che hanno rifiutato il mondo in nome di una passione monomaniacale (passione diretta, a dire il vero, più verso un uomo che verso un ideale). Di conseguenza, il nichilismo sovrappiù l'amarezza, la derisione e la nostalgia. Più interessante dell'aspetto politico è l'analisi del complesso rapporto di rivalità-solidarietà tra le due donne, interpretate da un'intensa Judith Magre e da una Emmanuelle Riva un po' manierata.

Avvenimento attesissimo, la versione teatrale di *Les enfants du paradis*, messo in scena da Marcel Maréchal al Théâtre du Rond Point. Maréchal ha voluto rendersi autonomo dal mitico film di Carné e restituire il testo di Prévert (la sceneggiatura originale e i dialoghi) come un testo sul teatro, dato a teatro. Ha scelto, tra l'altro, dei giovani attori (Garance Clavel e Mathias Maréchal) per i ruoli principali perché fisionomie note non entrassero in competizione con le figure leggendarie di Arletty e Jean-Louis Barrault cui sono assomigliati, nell'immaginario dei francesi e di ogni cinefilo che si rispetti, i personaggi di Garance e Jean-Baptiste. Ma il ricordo del film è presente, a ogni istante: il



confronto obbligato tra l'eleganza e la discrezione del bianco e nero e lo sfarzo multicolore dei costumi di Christian Lacroix, l'intensità dei primi piani e la dispersione imposta dalle dimensioni e dalla distanza di un grande palcoscenico. Ci si chiederebbe, se la sala non fosse piena, perché Maréchal abbia deciso di farlo. Va segnalato il dittico *Don Juan* (di Molière) e *Chimère et autres bestioles* (personale rilettura del Don Giovanni) che Didier-George Gabily, una delle voci più interessanti, coraggiose e atipiche del teatro francese ha lasciato incompiuto scomparendo tragicamente, la scorsa estate, a soli 41 anni. Hanno portato avanti il suo lavoro gli attori del gruppo che aveva fondato e dirigeva, lo T'Chan'G.

Ricorderemo infine *La tragédie du roi Christophe* di Aimé Césaire, andato in scena

alla Colline (la regia è di Jacques Nichet) dopo la presentazione al Festival di Avignone del '96: dalla sua creazione nel 1964, è la prima volta che una troupe di attori neri riprende la tragedia del liberatore di Haïti, il testo di quello che Vitez chiamava «il nostro Shakespeare nero». E lo spettacolo, pur non essendo completamente riuscito, presenta alcuni momenti scenici di singolare bellezza, momenti di cerimoniale primitivo dal respiro epico. □

A pag. 56, un momento dello spettacolo «Casa di bambola» di Ibsen messo in scena da Deborah Warner. In questa pagina, una scena di «Adam et Eve» di Jean-Claude Grumberg, regia di Gildas Bourdet con il Teatro di Chaillot.

ORGANIZZATO DA "ULYSSE"

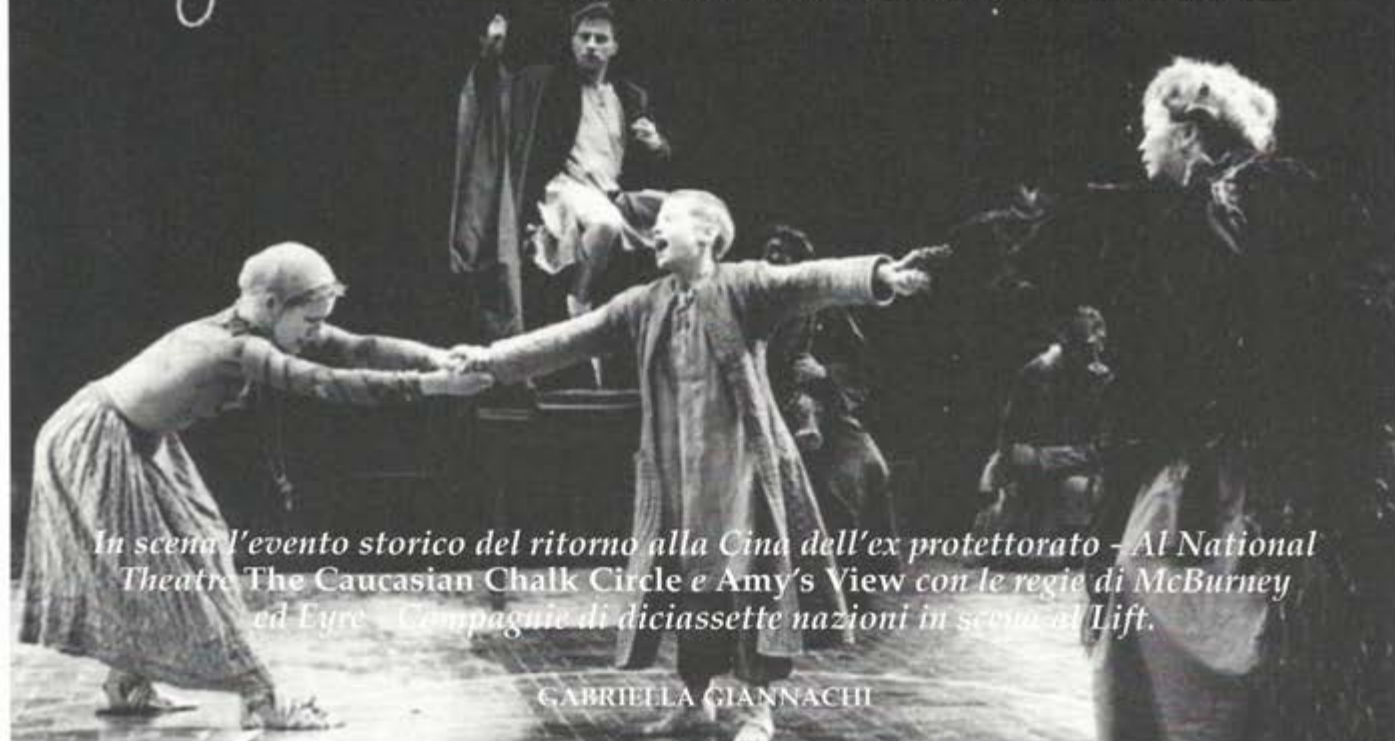
Scrittura e traduzioni teatrali alle giornate europee di Orléans

Si è tenuto a Orléans, in aprile, il primo incontro degli *Entretiens de Théâtre Européen*, un programma destinato a svolgersi nell'arco di quattro anni, organizzato da "Ulysse", organismo di ricerca, formazione e mediazione teatrale. Scopo degli *Entretiens* è sollecitare gli scambi tra i professionisti del teatro di tutta Europa invitandoli a dialogare, di volta in volta, attorno a un tema: il rapporto tra Teatro e Storia era al centro di questo primo colloquio, intitolato *Théâtre, ultime scènes du dialogue*, che ha raccolto una settantina di partecipanti tra artisti, redattori, critici, saggisti, traduttori e direttori di teatro provenienti da ventisei paesi diversi. A rappresentare l'Italia erano Paola Ciccolella (del Centro internazionale di scrittura drammaturgica "La loggia"), Giuseppe Manfredi, Paolo Puppa e Gianni Poli. Diviso in tre giornate - dedicate alla scrittura, alla traduzione e al ruolo del teatro nello sviluppo delle attività culturali europee - il colloquio si è svolto in maniera informale, lasciando emergere dati e riflessioni importanti dallo scambio delle esperienze più diverse (di grande interesse, a tale proposito, la presenza di numerosi rappresentanti dei paesi dell'est). Si è cercato di fare il punto sulla situazione attuale della scrittura drammaturgica dibattendo, in particolare, sul legame tra la scrittura teatrale e la contemporaneità, sull'impegno del testo e sul suo rapporto con il pubblico; si sono affrontati i problemi della traduzione dal punto di vista tecnico ma, soprattutto, sono stati messi in luce i problemi di diffusione della drammaturgia da un paese all'altro, la carenza dell'informazione e la necessità di strutturare i canali di comunicazione; sono stati chiamati in causa, per la situazione interna ai singoli paesi e per gli scambi internazionali, il ruolo e la responsabilità delle istituzioni. Sono emerse proposte, suggerimenti, ipotesi di lavoro comune, e la vivacità del dibattito, che ha sollevato problemi centrali senza mai lasciarsi tentare dal disfattismo, ha dimostrato la necessità di moltiplicare iniziative come questa e ripensare la questione del teatro a livello europeo: in paesi come la Germania, l'Inghilterra, la Francia e il Belgio sono ormai consolidati diversi centri di coordinamento internazionale delle attività teatrali, varrebbe la pena seguirne l'esempio. *Carlotta Clerici*



DALL'INGHILTERRA

ADDIO A HONG KONG FRA BRECHT E HARE



In scena l'evento storico del ritorno alla Cina dell'ex protettorato - Al National Theatre *The Caucasian Chalk Circle* e *Amy's View* con le regie di McBurney ed Eyre - Compagnie di diciassette nazioni in scena al Lift.

GABRIELLA GIANNACHI

L'Ica (Institute of Contemporary Arts) ha dedicato cinque settimane della sua stagione primaverile alla diaspora cinese nella speranza di sollecitare l'interesse del pubblico intellettuale riguardo al *handover* di Hong Kong alla Cina il 30 giugno 1997. Al programma, che prevede una serie di messe in scena, installazioni e dibattiti di artisti provenienti dalla Cina, Hong Kong, Singapore e Taiwan, oltre ad un cospicuo numero di artisti in esilio in varie parti del mondo, partecipano personalità quali Sheng Qi di Anhuu, Wen Hui e Wu Wenguang, rispettivamente fondatrice del Living Dance Studio e regista cinematografico, entrambi di Pechino, e Xu Bing, uno dei più interessanti e controversi artisti cinesi, attualmente in esilio negli Stati Uniti. Xu Bing, nato nel 1955 a Chongquin, nella provincia di Sichuan, ha studiato all'Accademia delle Belle Arti di Pechino, dove poi ha insegnato per qualche anno. Dal 1990 vive in esilio negli Stati Uniti e insegna all'Università del Wisconsin. Bing, che ha esposto opere a Norimberga ('88), Pechino ('89), Tokyo ('90), Pasadena ('91), Sydney ('92), Venezia ('93), Madrid ('94) e Barcellona ('95) e ne ha in esposizione permanente a Londra, New York, Brisbane, Parigi e Pechino, fa parte della New Wave di giovani cinesi che dal 1985 alla fine del 1986 hanno denunciato nelle loro opere l'oppressione politica e la soppressione della libertà di parola da parte del regime comunista.

A Book from the Sky, attualmente all'Ica, venne originariamente esposta a Pechino nel 1988 per dimostrare che anche due anni dopo la repressione dei moti studenteschi del 1986 la

giovane Cina era ancora in grado di ribellarsi all'oppressione politica comunista. Il coraggioso atto di Bing non è però durato a lungo: il giorno seguente l'inaugurazione della mostra *A Book from the Sky* è stata chiusa al pubblico. In questa straordinaria e suggestiva opera, da molti considerata come il capolavoro della New Wave cinese, Bing presenta quattromila caratteri stampati, alcuni esposti in libri riposti sul pavimento, altri su una lunghissima pergamena appesa al soffitto a mo' di vela. I caratteri "appaiono" cinesi, ma sono di fatto inventati e quindi illeggibili, indecifrabili. In *A Book from the Sky* Bing sfida quindi la cultura cinese in uno dei suoi principali capisaldi: la parola scritta. I suoi caratteri sono come intrappolati nello spazio fra significante e significato, né parola, né non parola, essi appartengono interamente al mondo della probabilità evocando suggestioni allarmanti, pensieri ribelli o sogni proibiti che vivono proprio nello spazio dell'ineffabilità e della transitorietà e che assumono significato proprio nel loro non essere.

Al National Theatre segnaliamo invece la spettacolare e coinvolgente messa in scena da parte della compagnia Théâtre de Complicité del testo brechtiano *The Caucasian Chalk Circle* con la regia di Simon McBurney, anche interprete del giudice ubriaco Azdak, e la bravissima attrice Juliet Stevenson nel ruolo di Grusha. Allestito all'Olivier con una pianta a palcoscenico centrale e ambientato in una piccola comunità della Georgia, la parabola di Brecht ha ancora una volta affascinato il pubblico e la critica inglesi per i continui cambiamenti dei punti focali della narrazione. McBurney, che

in questa sua messa in scena ha proprio voluto sottolineare l'inquietante e attualissima pluridiscorsività del testo, ha così inscenato una serie di trasformazioni fra le quali quella più felice è probabilmente l'immagine del figlio del governatore che inizialmente è rappresentato da un cuscino, successivamente da una fascina, poi da un piccolo bambolotto, quindi da una sorta di burattino manovrato dagli attori e infine da un bambino che, ritrovata la sua umanità grazie a Grusha, si sfilava di dosso la maschera per correrle incontro.

Sempre al National Theatre, la prima mondiale di una nuova pièce di David Hare, *Amy's View*, sul rapporto fra una madre dominatrice e sua figlia, con la regia di Richard Eyre e con Samantha Bond e Judi Dench nei ruoli protagonisti. Segnaliamo ancora *Closer*, nuova pièce scritta e diretta da Patrick Marber su una storia d'amore a quattro ambientata a Londra e *Othello* con la regia del giovane direttore artistico del Donmar Warehouse Sam Mendes e con David Harewood nel ruolo di Otello e il bravissimo Simon Russel Beale in quello di Iago.

Fra le novità della stagione estiva segnaliamo invece alla Royal Festival Hall una straordinaria serie di concerti e performances fra cui meritano menzione il celebre regista Richard Foreman, da anni lontano dalle scene inglesi, in *Permanent Brain Damage*, Spalding Gray in *It's a Slippery Slope* e una serie di performances di Laurie Anderson culminanti in un gala in suo onore che prevede fra l'altro la partecipazione di Lou Reed, Bill T. Jones, Youngchen Lhamo, Ryuichi Sakamoto e Bob Wilson.

Per quanto riguarda il Lift, l'acclamatissimo London International Festival of Theatre che

vede in scena a Londra ventuno compagnie provenienti da diciassette nazioni, segnaliamo Gesher, una delle principali compagnie di teatro israeliane, nella pièce *K'far (Il villaggio)* di Joshua Sobol, storia di alcuni abitanti di un villaggio della Palestina ambientata negli anni Quaranta, e Al-Kasaba Theatre, una delle più importanti compagnie palestinesi, in *Ramzy abul majd*, adattato da George Ibrahim da un testo di Athol Fugard sulla vita nei territori occupati. Segnaliamo inoltre, il noto coreografo giapponese Saburo Teshigawara nelle affascinanti pièces *I Was Real* e *Invisible Room*; la straordinaria danzatrice Kathakali Maya Krishna Rao in *Khol do (Il ritorno)* e la bravissima compagnia colombiana Taller de Investigación del Imagen Teatral in *Oráculos* ambientata nelle ventisei sale delle cantine del Roundhouse.

Per chi desiderasse avere un ruolo più attivo ci sono le attività dell'International Workshop Festival che, per questa stagione estiva, ha in programma laboratori di Zygmunt Molik, noto attore polacco ed ex-collaboratore di Grotowski; Richard Armstrong, uno dei fondatori della compagnia Roy Hart; Ida Kerelova, fondatrice della International School for the Human Voice; Georges Appaix, danzatore, attore e clown francese; Zhi-Zheng Chen, maestro di opera cinese e collaboratore di Meredith Monk e Grisha Coleman, membro dell'Urban Bush Woman Theatre. □

DALL'IRLANDA

AL PINTER FESTIVAL L'AUTORE È ATTORE

Quattro spettacoli (The Collection, Ashes to Ashes, A Kind of Alaska e No Man's Land), incontri, letture e film alla seconda edizione della rassegna dublinese.

MONICA RANDACCIO

L'evento più atteso della stagione teatrale dublinese è stato senza dubbio la seconda edizione del Pinter Festival, in aprile, organizzata dal Gate Theatre. Contemporaneamente alla presentazione di *The Collection, Ashes to Ashes, A Kind of Alaska* e *No Man's Land*, si sono svolte una serie di manifestazioni collaterali.

Al Trinity College, il Samuel Beckett Centre ha ospitato l'International Pinter Symposium che ha visto riuniti i grandi nomi

dell'"intelligentia teatrale". Ha aperto i lavori Austin Quigley, della Columbia University di New York che ha parlato dei "luoghi pinteriani" in chiave linguistica, mentre Ruby Cohn, Katharine Worth, note studiose di teatro, insieme a Michael Billington, critico del *The Guardian* e autore di una recente biografia su Pinter, si sono soffermati di più sull'aspetto drammaturgico dell'autore. Ma, dopo l'intervento di Peter Raby (luoghi e voci in Pinter) e Charles Evans (Pinter in





Russia), il momento clou è stato la lettura che Pinter stesso ha fatto dei suoi testi e il successivo dibattito con un pubblico affascinato dalla sua bravura e dalla grande carica umana. L'Irish Film Centre ha invece proiettato alcuni film di cui Pinter ha curato le sceneggiature.

Harold on stage

Fra gli spettacoli proposti, *The Collection* è stata la grande attrazione del festival e ha rappresentato per gli appassionati di teatro l'occasione, più unica che rara, di vedere Pinter calcare ancora una volta le scene. La rappresentazione si apre con l'autore che nel ruolo di Harry, un distinto uomo di mezz'età, risponde a una telefonata anonima per Bill, il giovane stilista con cui vive e interpretato da un bravo Frank McCusker, perfetto nella parte dell'edonista. La loro tranquilla relazione, di cui si intuisce la natura omosessuale anche se non emerge mai dichiaratamente, incomincia a essere minacciata per precipitare nel sospetto più profondo con

l'arrivo di James (Gerard McSorley), che accusa Bill di avere avuto una relazione con sua moglie Stella (Ingrid Craigie), anche lei stilista, durante una sfilata di moda. Da questo momento in poi assistiamo alla "ricerca della verità" che pone nel linguaggio pinteriano il suo strumento d'analisi privilegiato. Ogni conversazione gira intorno a se stessa e contiene delle mezze verità che potrebbero essere altrettante mezze bugie, piene di contraddizioni e toni di voce che tradiscono le vere intenzioni. Questo *tour de force* verbale culminerà nel «non essere ridicolo!» che Harry rivolge a Bill nel finale, quando quest'ultimo si dichiara disposto a raccontare la "verità" in un clima che è diventato sempre più carico di violenza e ambiguità sessuale. È interessante notare come Ingrid Craigie nella parte di Stella si adegui perfettamente, nella parsimonia di gesti e parole, al ruolo di motore immobile del testo, facendo da catalizzatore al malcelato odio dei tre uomini verso le donne. La regia di Alan Stanford tanto valorizza le parole del testo quanto ne ri-

spetta le pause e dà il giusto ritmo allo spettacolo, tutto giocato fra i due salotti che la bella scenografia di Frank Hallinan Flood ha creato tagliando diagonalmente il palcoscenico.

La verità in fuga

E se *The Collection* riflette la natura fuggitiva della verità, *No Man's Land* fa ancora un passo in avanti nella "strategia artistica pinteriana": rende incerto ciò che è già incerto di per sé e conduce gli individui a vedere il passato come un «territorio destinato a rimanere freddo e silenzioso». Dopo essersi incontrati casualmente in un pub, un importante esponente del mondo letterario, Hirst, conduce Spooner a casa sua. Prima Spooner attacca Hirst, successivamente i ruoli si invertono iniziando quel gioco al massacro verbale che finirà senza vincitori né vinti. L'accurata regia di Ben Barnes è riuscita a sincronizzare bene gli attori in scena, che si muovono a loro agio sullo sfondo di un'ineccepibile, ma un po' fredda, scenografia sempre di Frank Hallinan Flood.

Gli altri due spettacoli in cartellone sono stati *Ashes to Ashes*, prodotto dalla English Stage Company per la regia di Pinter e già rappresentato nel 1996 al Royal Court Theatre di Londra, e *A Kind of Alaska*. Questo testo, come il precedente, richiede molto all'interprete principale che, come Lindsay Duncan in *Ashes to Ashes*, ha un ruolo che non lascia grandi possibilità di movimento. Deborah si sveglia dopo un sonno letargico durato trent'anni. Costretta a letto, si trova sospesa tra presente e passato, condizione ben resa dall'uso che la Wilton fa della voce passando da toni adolescenziali a toni maturi con grande maestria. Il passato e il presente continuano a sovrapporsi nella mente di Deborah rendendo incerto sia l'uno che l'altro, così come incerto diventa il margine fra verità e menzogna. Lo spettacolo, egregiamente diretto da Karel Reisz, ha una presa immediata sul pubblico, nonostante l'azione drammatica sia fortemente penalizzata dall'eccessiva staticità implicita nel testo.

E così, nell'equivalenza tra verità e bugia, si è conclusa questa edizione del Pinter Festival, che ha riscosso un successo unanime visto che, come sostiene Richard Kearney, filosofo e acuto osservatore della realtà locale, gli irlandesi sono un «popolo di bugiardi», se la bugia implica un altro modo di guardare la realtà. □

A pag. 58, la scena finale di «The Caucasian Chalk Circle» di Brecht, regia di Simon MacBurney. A pag. 59, l'attrice Frances Tomelty in «Give me your answer, do!» di Brian Friel, anche regista.

DUBLINO

Scrittore in crisi e figlia afasica: l'ultimo discusso dramma di Friel

Da marzo a maggio è andato in scena all'Abbey Theatre di Dublino l'ultimo spettacolo di Brian Friel, *Give Me Your Answer, Do!*. Dopo i controversi *Wonderful Tennessee* (1993) e *Molly Sweeney* (1994), anche questo lavoro non ha mancato di suscitare polemiche e giudizi contrastanti. Il testo ruota intorno a un tema dalla forte valenza metaforica: l'attesa della risposta e i limiti che essa impone alla comunicazione.

La scena iniziale visualizza infatti la mancanza di comunicazione: Tom Connelly, scrittore in crisi creativa da sette anni, interpretato da Tom Hickey in modo forse troppo manieristico, cerca disperatamente di comunicare con la figlia Bridget (Pauline Hutton) che è ridotta al silenzio da una lunga malattia mentale. Questa scena, che verrà ripetuta in chiusura ed è uno dei rari momenti suggestivi dello spettacolo, racchiude simbolicamente il tema del testo. Dall'ospedale psichiatrico in cui questo inizio è ambientato, l'azione si sposta poi alla vecchia casa padronale, divisa scenograficamente in interno e giardino da Frank Hallinan Flood, dove Tom e sua moglie Daisy, un'incisiva Catherine Byrne, sono in attesa dei loro ospiti. Il primo a fare il suo ingresso è David Knight (Darragh Kelly), un agente letterario che dovrà valutare ed eventualmente comperare l'intero archivio della produzione letteraria di Tom per conto di un'università americana, subito seguito dai genitori di Daisy. La situazione conflittuale di questi anziani coniugi riflette, come in un gioco di specchi, quella degli altri due invitati, Garret e Grainne Fitzmaurice (Des McAleer e Frances Tomelty), amici dei Connelly e che, a loro volta, ne rappresentano la controparte. Anche Garret è uno scrittore ma, "troppo desideroso di piacere", ha rinunciato all'integrità personale che Tom custodisce invece gelosamente, mentre Grainne, come Daisy, si è annullata completamente per seguire la vita artistica del marito.

Il tema del sacrificio richiesto all'artista e alla sua compagna, caro a Friel fin dai tempi di *Faith Healer* (1979), qui non convince: né Daisy né Grainne hanno l'intensità di Grace, sventurata compagna del "guaritore", così come Tom e Garret scoloriscono al confronto di Frank e consegnano al pubblico due immagini speculari e stereotipate dell'essere artisti.

Nell'atmosfera conviviale arriva il colpo di scena. Due romanzi pornografici che Tom non ha mai voluto pubblicare convincono l'ancora esitante David del valore letterario di Tom. L'ironia del finale giace nel fatto che l'unica risposta che il testo offre è quella "sbagliata" di David. L'astensione, invece, da ogni responso come nel caso di Tom, che non sapremo mai se acconsentirà a vendere l'archivio, diventa il segreto della vita perché «essere vivi significa rinviare ogni verdetto». Peccato che questo "segreto" emerga più dalle parole che dall'azione drammatica, malamente diretta dallo stesso Friel. Impostato in maniera tradizionalistica, con una regia che ne appiattisce tutte le potenzialità, questo spettacolo rientra a pieno titolo proprio nei *well-made play* di cui Friel nel '68 aveva trionfalisticamente annunciato la fine. *Monica Randaccio*



FESTIVAL

XXXI FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI

12 Luglio - 10 Agosto 1997

12 - 13 - 14 - 15 luglio - PRIMA NAZIONALE
IL BORGHESE GENTILUOMO di Molière
con Ernesto Calindri e Liliana Feldmann - Regia di Filippo Crivelli

18 - 19 - 20 luglio - PRIMA NAZIONALE
LA LOCANDIERA di Carlo Goldoni
con Paola Quattrini, Daniele Griggio, Francesco Pannofino, Carlo Ragone
Regia di Lorenzo Salvetti

23 - 24 luglio - PRIMA NAZIONALE
I NOMI VE LI FACCIÒ IN CAMERINO
commedia ad un solo personaggio di e con Mino Bellei

27 - 28 luglio - dalla Festa del Teatro di San Miniato
BILLY BUDD di Hermann Melville
con Corrado Pani, Massimo Foschi, Riccardo Garrone, Maximilian Nisi
Regia di Sandro Sequi

30 - 31 luglio - 1 - 2 agosto - PRIMA NAZIONALE
FIORI D'ACCIAIO di Robert Harling
con Anna Mazzamauro, Fiorenza Marchegiani, Luciana Turina, Luisella Boni,
Karin Proia, Maria Cristina Borgogni - Regia di Teodoro Cassano

3 - 4 agosto - PRIMA NAZIONALE alle Grotte di Borgio Verezzi
OMAGGIO AI CORPI INCORROTTI DELLE BEATE di Beatrice Monroy
con Guja Jelo e la partecipazione di Giancarlo Condé
Progetto teatrale e regia di Walter Manfrè

5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 agosto PRIMA ED ESCLUSIVA NAZIONALE alla Cava dei Fossili
INFERNO '97 da Dante Alighieri
con Anna Bonaiuto, Giovanni Crippa, Maria Paiato, Elisabetta Pozzi,
Blas Roca Rey, Nestor Sajed, Amanda Sandrelli, Toni Servillo, Luca Zingaretti
Regia di Lorenzo Salvetti

Per informazioni: tel. 019/610167 - 610594

AMBASCIATA D'ITALIA SEOUL ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA

Direttore: FIORELLA ARROBBIO PIRAS

L'Istituto Italiano di Cultura a Seoul - che celebra nel 1997 i suoi dieci anni d'attività - organizza concerti, seminari, tavole rotonde, corsi di lingua italiana, spettacoli teatrali e partecipa ai maggiori festivals coreani. Cura anche la stampa di una collana bilingue (italiano e coreano) di poesia e teatro contemporaneo.

MANIFESTAZIONI TEATRALI per il 1997

maggio-giugno 1997
IN FONDO ALLA STRADA di Eva Franchi
Compagnia Uri dell'Istituto per il Teatro di Seoul
Pubblicazione dell'opera in lingua italiana e coreana (Edizioni IIC Seoul)
Teatro Pukchon Chang Woo

settembre 1997
SHEHERAZADE e PETRUSCHKA
Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli
Rielaborazione per marionette e regia di Eugenio Monti Colla
Centro Culturale Sejong di Seoul

ottobre 1997
OMAGGIO A SALVATORE QUASIMODO
Serata di poesia con Alessandro Quasimodo e Mario Cei
da un'idea di Alessandro Quasimodo
Teatro dell'Università Coreana delle Arti di Seoul

ottobre 1997
Tournée **INTERNATIONAL CHAMBER ENSEMBLE** di Roma
Direttore: Francesco Carotenuto

novembre 1997
ATERBALLETTO

LABORATORIO NOVE
e
TEATRO DELLA LIMONAIA
presentano

INTERCITY LONDON

Parte seconda

X FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO LETTURE INCONTRI MOSTRE

SETTEMBRE - OTTOBRE 1997

informazioni:

Teatro della Limonaia
via Gramsci 426 - Sesto Fiorentino (Fi)
tel. & fax 055/440852



XVII FESTIVAL
DEL TEATRO ITALIANO
RIVIERA D'ULISSE
Terracina
Area del Tempio
di Giove Anxur
25 luglio - 17 agosto 1997

25 - 26 - 27 luglio: **IGLOO** di Fabio Clemente (prima nazionale)
28 luglio: **DIARIO INTIMO DI SALLY MARA** di Mario Moretti
29 - 30 luglio: **SCONOSCIUTI E LONTANI** di Enrico Ianniello
31 luglio: **APOLOGIA DI TEATRO** di Dario Bellezza (p.n.)
2 - 3 agosto: **DECA... MERON** di Renato Giordano (p.n.)
4 agosto: **PROVA ORALE** di Lunetta Savinio
5 - 6 agosto: **TUTTO A POSTO** di Giacomo Ciarrapico e Mattia Tores
8 - 9 - 10 agosto: **MIGNOTTI** di Riccardo Reim (p.n.)
12 - 13 agosto: **UOMINI E VASI** di Valentina Ferlan (p.n.)
14 - 15 agosto: **L'APE REGINA** di Giovanni Ammendola (p.n.)
16 - 17 agosto: **L'IMPERO DEI SENSI DI COLPA** di Duccio Camerini (p.n.)

Sagrato della Cattedrale di Terracina - 15 agosto:
IL SACRO GRAAL / PARSIFAL di Daniele Valmaggi
NAPOLI FELIX di e con Nuccio Siano
XXIII PREMIO FONDI LA PASTORA DI TEATRO

PREMIO DI TEATRO: OLTRE IL PROFANO (1ª edizione)
per un testo teatrale ispirato alla religiosità così come è vissuta dall'uomo di
fine millennio (Sezze Romano).
I testi premiati saranno rappresentati nell'anno del Grande Giubileo.

Per informazioni e prenotazioni: tel./fax 0773/702253



DALLA GERMANIA

AMBURGO SBANCA TUTTI AGLI INCONTRI BERLINESI

Tre gli spettacoli dalla città anseatica ai *Theatertreffen*: oltre al *Triumph der Illusion* di Corneille, regia di Bachmann, e a un testo austriaco messo in scena da Thirza Bruncken, *Kasimir und Karoline* di Horvath e *Lina Böglis Reise* diretti da Christoph Marthaler - Berlino rappresentata da *Des Teufels General* di Zuckmayer. Fuori rassegna *Teorema* di Pasolini secondo Kresnik e un banchetto futurista.

BIANCA M. BATTAGGION



Come ogni anno si è svolto a Berlino il *Theatertreffen*, la manifestazione che presenta le dieci migliori rappresentazioni in lingua tedesca prodotte dai teatri tedeschi, austriaci e svizzeri. Questa edizione della rassegna è apparsa nel suo complesso meno vivace e stimolante di quella scorsa, e nonostante ci sia stato un cambio generazionale - erano infatti assenti le firme dei vecchi e grandi maestri - non si è visto niente di particolarmente nuovo e speciale. Ha rispecchiato, insomma, la situazione di stallo in cui pare trovarsi il teatro di prosa tedesco al momento attuale.

Berlino è stata rappresentata dalla regia di Frank Castorf di *Des Teufels General* (*Il generale del diavolo*) di Carl Zuckmayer, importante, forse, più che per la messa in

scena in sé, per la funzione e il ruolo che il teatro di Castorf, la Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz, rappresenta nella cultura della nuova Berlino unificata. La parte del leone l'ha fatta invece il teatro di Amburgo, il *Deutsche Schauspielhaus*, che ha presentato ben tre produzioni. Innanzitutto la regia di Stefan Bachmann - il più noto e brillante dei nuovi giovani registi - del *Triumph der Illusion* (*L'illusione comique*) di Corneille: un impianto scenografico geniale, interessanti effetti cinematografici, realizzati in parte attraverso la presenza di un rumorista, ma qualche guitteria di troppo nelle interpretazioni. Quindi *Stecken, Stab und Stangel* (*Conficcato, stecca e stanga*) della scrittrice austriaca contemporanea Elfriede Jelinek, messo in scena dall'attenta e intelligente regista

Thirza Bruncken. Il dramma, che gli attori recitano su un molle pavimento fatto di materassi di gomma, prende spunto da un fatto di cronaca di qualche anno fa - il misterioso assassinio di quattro zingari rom - ed è un lungo requiem sul tema della morte e della violenza nella realtà di oggi e sull'uso spietato che ne fanno i media. Terza produzione *Kasimir und Karoline* di Ödon von Horvath, regista Christoph Marthaler, storia di Karoline, ragazza preoccupata soltanto di contrarre un matrimonio vantaggioso e che per questo abbandona il povero Kasimir rimasto disoccupato. Attorno a lei, un'umanità misera, egoista e corrotta, ideale terreno di coltura del nazismo. Seguendo come una partitura il testo di Horvath, Marthaler crea un lungo spettacolo - tre ore e tre quarti - pieno di elementi musicali, tragico-grotteschi, dove si mescolano destini piccolo-borghesi collettivi e individuali.

Viaggi della governante

Marthaler, vera star di questo *Theatertreffen*, apprezzato anche da Bob Wilson, è l'unico regista presente alla rassegna con un secondo spettacolo: *Lina Böglis Reise* (*I viaggi di Lina Bögli*), prodotto dal Teatro di Basilea e dalla Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz di Berlino. È il racconto, basato sui suoi scritti, della vita avventurosa di una governante svizzera, morta nel 1941, che per dieci anni peregrinò per il mondo. Uno spettacolo tutto musicale, pieno di voci, di canti; le atmosfere dei paesi esotici attraversati dalla Bögli sono evocate con voce di sogno da una straordinaria Catriona Guggenbühl, malinconica e risoluta Lina.

Interessante *Topdogs* (*Topmanager*) dello svizzero Urs Widmer, regia di Volker Hesse con il Theater Neumarkt di Zurigo, incentrato sul mondo "in riunione" dei manager e sulle loro ambizioni, frustrazioni e paure della disoccupazione; de-



gna di nota la produzione della coreografa e ballerina di Karlsruhe, Sasha Waltz (in compagnia anche l'italiana Nadia Cusimano), dal titolo *Allee der Kosmonauten* (*Viale dei Cosmonauti*). Surreale resoconto sulla quotidianità e le catastrofi della vita di un condominio popolare prefabbricato dell'ex Berlino est, fra la presenza del televisore e di molto kitsch postmoderno. Deludente, invece, la regia di Andreas Kriegenburg (trentatreenne regista dell'ex Rdt che lavora al Bayerisches Staatstheater di Monaco) di *Drauben vor der Tür* (*Fuori, davanti alla porta*) di Wolfgang Borchert, testo dimenticato ma noto al pubblico tedesco, sul dramma di un reduce della seconda guerra e di una generazione che si trovò di fronte alla rovina, all'indifferenza e all'incertezza del futuro. Il trentatreenne regista Christof Loy (Schauspiel Staatstheater di Stoccarda) ha realizzato un *Triumph der Liebe* (*Il trionfo dell'amore*) di Marivaux non del tutto convincente

ma carico di una certa seduzione. Com'è tradizione, durante la rassegna è stato assegnato il premio della stampa, che quest'anno è andato a Pina Bausch.

Al di fuori dei Theatertreffen, qualcosa di diverso arriva ancora una volta dal teatro coreografico di Johann Kresnik che con *Gastmahl der Liebe* (*Banchetto d'amore*) ha portato sulla scena, in uno stile rigoroso, meno provocatorio e violento del solito, in un gioco scenografico basato soprattutto su un grandissimo specchio, *Teorema* di Pasolini. A proposito di autori italiani e di banchetti, curioso, interessante e piacevolissimo il banchetto futurista, *Zum exaltierten Schwein* (*Al porco esaltato*), organizzato dalla brava attrice Elettra di Salvo alla Haus Schönhof di Francoforte, per circa ottanta partecipanti, con un eccezionale menu di dodici portate, tratto da autentiche ricette di Marinetti. Musica, danza, teatro, cibo da odorare, ammirare, assaggiare, gustare. □



A Ravenna l'italiano della Ruhr

Per la terza volta in Italia dopo essere stato ospite al Festival di Parma e di quello romano organizzato da Dyonia, il Theater an der Ruhr di Mülheim diretto dal milanese Roberto Ciulli, ha presentato a Ravenna, al Teatro Alighieri, due degli ultimi lavori realizzati per la passata stagione teatrale e già rappresentati presso diversi palcoscenici tedeschi. In scena per una sola serata ciascuno, *Don Juan* e *Schlangenhaut*, sono infatti due spettacoli particolarmente rappresentativi della metodologia e delle scelte tematico-linguistiche che hanno fatto nel tempo del Theater an der Ruhr una realtà esemplare nel panorama teatrale tedesco ed europeo. Costruito su una singolare fusione fra il testo di Molière e quello forse meno noto dell'ultimo Brecht, il *Don Giovanni* si distingue per una forte tensione dialettica, in cui la tradizione mimica della Commedia dell'Arte si mescola e si sovrappone alla drammaticità titanica dell'anima tedesca in un continuo gioco di rimandi e di maschere tragicomiche che un pubblico, forse non sempre abituato al teatro in lingua originale, sembra saper apprezzare. *Schlangenhaut*, invece, testo certamente più ostico tanto da un punto di vista linguistico quanto di contenuti, è il frutto di una consolidata e fertile collaborazione fra il drammaturgo croato Slobodan Snajder e l'ensemble di Mülheim. Traducibile in italiano come *Pelle di serpente*, *Schlangenhaut* è uno spettacolo che racconta con un linguaggio crudo e brutale il tema drammaticamente attualissimo della "guerra dimenticata" e dello stupro etnico ad essa connesso. Nei sotterranei di un indefinito ospedale di guerra, dove quotidianamente arrivano uomini o quel che resta di uomini cui dare una sommaria sepoltura, Hassan, Marta e Asra, rappresentano gli epigoni di un'umanità giunta alla sua fase terminale. Nelle circa tre ore di teatro, in cui la lingua tedesca gioca un ruolo relativamente minoritario, scorrono davanti agli occhi del pubblico esterrefatto le immagini di un mondo assurdo in cui le lingue non rappresentano più alcuna identità e sembrano aver perduto definitivamente il loro potere evocativo di cose e di emozioni. Si parla di maternità, ma non esiste maternità dove la donna è considerata territorio di conquista da costringere a generare nel proprio grembo un piccolo nemico. Si parla di religioni ma non esiste più religione in questo spazio senza tempo in cui gli idoli sacri si sono infranti ed hanno lasciato scoperto il volto dei padroni della morte. Si parla di infanzia, ma non esiste alcuna infanzia possibile in questo Presepe surreale nel quale sono i Re Magi ad indicare la strada ad Erode e nel quale i bambini non ancora nati sono già stati uccisi. Si parla di inciviltà infine, ma con il suo duro radicalismo, questo teatro è teatro civile. *Francesca Paci*

A pag. 62, Catriona Guggenbuhl, protagonista di «Lina Böglis Reise», drammaturgia e regia di Christoph Marthaler. In questa pagina, in alto, Werner Rehm, Sigg Schwientek e Stefan Merki in «Triumph der Illusionen» di Corneille, regia di Stefan Bachmann; in basso, Verena Buss e Hedi Kriegeskotte in «Triumph der Liebe» di Marivaux, regia di Christof Loy.



DA BUENOS AIRES

LO SGUARDO PERPLESSO DELL'AUTORE ARGENTINO

*Tradizione e rinnovamento
nella nuova drammaturgia,
che viene incoraggiata da inter-
venti pubblici e privati -
Interesse per il minimalismo
di Daniel Veronese.*

GIUSI DANZI



Negli ultimi dieci anni in Argentina si è venuto costituendo un ampio movimento di autori teatrali, la cui età oscilla fra i trenta e i quarant'anni, che hanno cominciato a scrivere e/o rappresentare le loro opere a metà degli anni ottanta. Fra questi figurano Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Marcello Ramos, Monica Ottino, Patricia Zangaro, Roberto Ibanez, Adriana Genta e altri. Hanno contribuito a creare questo movimento i seminari del Somi (Fondazione Carlos Somigliana per l'autore teatrale), i concorsi per la nuova drammaturgia dell'Associazione argentina Attori e del Fondo nazionale delle Arti e i corsi privati che coordinano i drammaturghi Roberto Cossa, Ricardo Monti e Mauricio Kartun. In questi nuovi autori si avverte una marcata diversità nelle poetiche e un'eterogenea mescolanza di codici: l'unica regola generale sembra essere la libertà assoluta, oltre alla certezza che nessuno possieda il discorso ideologico ed estetico più chiaro. Nonostante tutto, dentro questa diversità, si possono segnalare alcuni punti ricorrenti rispetto all'organizzazione delle poetiche che non sono appannaggio esclusivo della nuova drammaturgia, poiché si incontrano anche nell'attuale produzione di drammaturghi delle generazioni anteriori.

Le costanti più facilmente identificabili sono le seguenti:

1. - La volontà di rinnovare il linguaggio della drammaturgia attraverso "mondi" poco frequentati dal teatro precedente: l'utopia satirica, le speculazioni futuristiche della fantascienza, il racconto poliziesco. Questi mondi nuovi non implicano solamente un cambiamento nel contenuto e nell'ordine tematico dei testi drammaturgici, ma condizionano anche le convenzioni formali delle rispettive poetiche.

2. - L'attitudine a recuperare la tradizione teatrale argentina (il grottesco, il dramma sociale) come fondamento di valori e di appartenenza culturale.

3. - La continuità dei modelli drammatici imposti dal 1960/70 dai drammaturghi della statura di Roberto Cossa e Griselda Gambaro, in particolare l'assurdo sociale e il realismo nel quale si inseriscono elementi del teatro dell'assurdo e del teatro espressionista.

4. - Da ultimo, la nuova drammaturgia appare radicata in un sentimento di incertezza e perplessità nei confronti del mondo circostante.

L'opera drammatica di Daniel Veronese riassume alcune caratteristiche della nuo-

va drammaturgia argentina. Nato nel 1955 Veronese è autore e regista di uno dei più brillanti gruppi di teatro di Buenos Aires, El Periferico de Objetos; fra i suoi testi più importanti citiamo: *Cronica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), *Variaciones sobre B* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (1992), *Del Maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna* (1992). La produzione di Veronese non appare legata ad un medesimo stile, eppure nella diversità si incontra un punto comune: la poetica del "minimo". Egli propone un altro modo di concepire l'opera drammatica: il racconto di dettagli, di esperienze minime, segnato dalla ripetizione ossessiva dei medesimi oggetti. Ne *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*, Veronese (maestro di strane forme narrative) racconta un fatto minore, il disincanto di una coppia. Il protagonista Basilio, solo nel suo appartamento nel mezzo della notte, si sforza di ricostruire la storia del suo amore con Delfina. Come fu in verità questa storia? Non lo sapremo mai, e non perché le versioni dei personaggi siano in contrasto fra loro: è la stessa versione di Basilio ad essere in perpetua metamorfosi. Grazie alla sua abilità nel maneggiare le situazioni ambigue, Veronese ci mostra alcune scene delle quali non sappiamo con certezza se si svolgono nel presente, se siano evocazioni attualizzate del passato o mere creazioni immaginarie. Passato, presente e persino futuro si integrano per costruire, a partire da frammenti, la totalità di una storia. *Conversación nocturna* ci dice che non rimangono grandi storie da raccontare e che il vero protagonista di fine secolo è il simulacro del linguaggio dietro al quale si scopre, con vertigine, il nulla. □



ARGENTINA

TORNANO LE FAULKLAND SULLE SCENE DI BAIRE

Ricca e vivace il cartellone della capitale: da Bar Ada opera prima di Leyes e Los Siete Locos, riduzione dal celebre racconto di Arlt a Master Class di McNally con Norma Leandro - Imminenti debutti: La trilogia della villeggiatura di Goldoni e Preferirei di no di Antonia Brancati.

GIUSI DANZI

È stata particolarmente vivace e ricca questa nuova stagione del teatro argentino a Buenos Aires con un cartellone che ha proposto più di novanta spettacoli. Al Teatro San Martin è andato in scena *Bar Ada*, opera prima del giovane drammaturgo argentino Jorge Leyes. Ada è la padrona di un piccolo bar sperduto nel sud dell'Argentina e Titino è un sopravvissuto alla guerra delle Malvinas (Faulkland), a cui Ada ha scritto durante il conflitto. La storia narra dell'incontro fra i due, in bilico tra l'amore e la pazzia, che terminerà con l'uccisione di Titino da parte di Ada. L'angusto bar, stracolmo di bottiglie vuote e con le porte-finestre sprangate, vedrà consumarsi la tragedia di Titino, mentre il vento della Patagonia continua a soffiare inesorabile, fino ad assumere la consistenza di un personaggio sempre presente sulla scena. Lo spettacolo è risultato forte e incisivo per la bella prova degli attori e per la mano sicura del regista Daniel Marcove. Inoltre la tematica toccata dal drammaturgo Leyes trova forti riscontri tra il pubblico perché la sconfitta contro l'Inghilterra per il possesso delle isole Malvinas è per l'Argentina una ferita ancora aperta. Il Teatro Cervantes ha proposto una riduzione del celebre racconto *Los Siete Locos*

di Roberto Arlt (1901-42). La regia dello spettacolo è stata curata da Rubens Correa e da Javier Margulis, registi noti per la loro ricerca legata a un teatro di forte impatto visivo. Siamo negli anni Trenta. La vicenda narra di un personaggio, chiamato l'Astrologo, che vuole organizzare una società segreta che abbatta il sistema attraverso una rivoluzione. A questo scopo si allea con altre sei persone, fra cui Erdosain, vero protagonista della storia. La complessa scenografia rotante sulla quale si svolgono le vortuose vicende di Erdosain e della setta propone spazi sempre diversi e suggestivi, marcati dalla desolazione che sembra avvolgere questo universo di creature umiliate e impotenti. Nonostante momenti di autentica poesia, l'impegno e la bravura degli oltre trenta attori presenti in scena, lo spettacolo si perde, soprattutto nella seconda parte, in cui attori e registi sembrano prigionieri di un testo-mito più grande di loro. La possibilità di eliminare alcuni passaggi non essenziali farebbe emergere maggiormente il fascino e la potenza di questa pièce. Al Teatro Maipo va segnalato *Master Class*, un interessante testo di Terrence McNally ispirato alle lezioni di canto che Maria Callas imparò alla fine della sua carriera. Diretto da Augustin Alezzo, lo

spettacolo è stato un vero successo di critica e di pubblico e la bravissima Norma Leandro ha impersonato Maria Callas con istrionismo degno di nota. Anticipiamo, infine, le prossime "prime". Al Teatro San Martin andrà in scena *La Trilogia del Veraneo*, un adattamento delle tre opere di Carlo Goldoni con la regia di Daniel Suarez Marzal, mentre al teatro Sala Plateada verrà presentato *Preferiria No Hacerlo* dell'autrice italiana Antonia Brancati con la partecipazione delle brave attrici Mabel Manzotti e Ana Acosta. *Fragmentos de Troya* è invece lo spettacolo che Monica Viñao proporrà al Teatro Cervantes: la ricerca di questa giovane e promettente regista si baserà sul metodo Suzuki. □

A pag. 64, in alto, un primo piano di Rafael Spegelburd, autore-attore di «Remanente de invierno» (1995) e, in basso, Daniel Veronese, promettente autore della nuova generazione argentina. In questa pagina, un'immagine di «Los Siete Locos», spettacolo tratto da un racconto di Robert Arlt, messo in scena al Teatro Cervantes da Rubens Correa e Javier Margulis.





DA MONTREAL

L'IDENTITÀ DEL QUEBEC COMINCIA DAI RAGAZZI

Giovani compagnie alimentano un repertorio per il pubblico giovane del Canada francese. Dove gnomi e fate sono sostituiti da personaggi che appartengono al mondo d'oggi.

DENISE AGIMAN ORVIETO

Il teatro per ragazzi nel Québec nasce negli anni '70, quelli della «rivoluzione tranquilla» che ha provocato una presa di coscienza dell'identità quebecchese rispetto a quella canadese. Si è rivalutato il *joual*, dialetto quebecchese fino ad allora considerata una lingua di second'ordine e lo sviluppo di un immaginario culturale alternativo rispetto a quello ereditato da coloni francesi e britannici e distinto dagli Stati Uniti.

Risale a quell'epoca la creazione di istituzioni per lo sviluppo delle arti quebecchesi: nel 1962 nasce il ministero della Cultura e nel 1964 quello dell'Educazione.

Gli artisti che operano nel teatro ragazzi si sono spesso sentiti poco riconosciuti dalla critica ufficiale. Il «teatro per il giovane pubblico» - come viene definito - è sempre stato vittima di un pregiudizio per cui è considerato di secondo livello, meno importante. Eppure le compagnie teatrali per i giovani sono state tra le prime ad individuare un pubblico ben identificato, riconoscibile e reperibile, a preoccuparsi del livello di percezione dei loro spettacoli e a stabilire un nuovo patrimonio di convenzioni che hanno modificato l'arte drammatica del Québec.

Istituite in forma di cooperativa, queste compagnie sono generalmente composte da attori da poco diplomati nelle scuole di teatro, interessati a realizzare delle strutture che consentano un inserimento rapido nel lavoro. Di solito la messinscena è collettiva, solo talvolta appare la firma individuale dell'autore, del regista, dello scenografo o del compositore.

Jasmine Dubé, Sylvie Prevost, Serge Marois, Yves Masson, Pascale Rafie sono alcuni degli autori più importanti nel settore. Se all'inizio questi artisti si basavano su pièces del repertorio clas-

sico, in seguito hanno sviluppato una nuova drammaturgia attraverso l'improvvisazione in ateliers di sperimentazione con bambini e giovani.

Premminente è diventato il bisogno di trattare temi e situazioni che fossero più vicine alla realtà del pubblico. Così gli autori hanno rimpiazzato gnomi e fate con dei personaggi credibili che rappresentassero l'autorità, il rifiuto, l'abuso, la punizione. Una nuova figura simbolica si è inserita nella drammaturgia giovanile: quella del fratello maggiore che rappresenta colui che ascolta, che capisce e che dà validi consigli. Alcuni autori applicano una scrittura con accenni surrealistici, altri adat-

tano i racconti tradizionali e folkloristici ai gusti contemporanei: ma ci si propone sempre un approccio al reale e al quotidiano. In generale le commedie suggeriscono dei comportamenti sociali e politici.

I nomi di spicco della regia sono quelli di André Laliberté, Gervais Gaudreault, Claude Poissant, André Viens, Michel Fréchette. Di preferenza gli attori vengono guidati in modo da indirizzare le battute e i gesti direttamente al pubblico. Nel caso delle rappresentazioni per adolescenti i registi hanno adottato il ritmo del *clip*, con i suoi moduli brevi e repentini cambiamenti di stile e di situazioni.

I gruppi più interessanti nel panorama del teatro per il giovane pubblico nel Québec, sono i seguenti: Théâtre du Sang Neuf, Théâtre de la Marmaille - Les Deux Mondes, Théâtre de Quartier, Théâtre du Gros Mécano, Théâtre des Confettis, Théâtre Sans Fil, Le Carrousel, Théâtre Bouches-Décousues, Théâtre Petit à Petit, Ma Chère Pauline, Théâtre l'Arrière Scène, Théâtre de l'Avant-Pays, Théâtre de L'Oeil.

I progetti teatrali per i giovani degli anni '90 si caratterizzano dunque per essere frutto di un lavoro collettivo, il cui fine è quello di giungere a un unico prodotto teatrale creato da artisti formati nelle diverse arti della scena che lavorano in interrelazione. □

In questa pagina, in alto, la marionette del Théâtre de l'Oeil in «Qui a peur de Loulou?», 1994; in basso, Marcela Pizarro e Jean-Guy Viau in «Salvador», messo in scena dalla compagnia Le Carrousel nel 1994; a pagina 67, un'immagine dei «Contes du temps qui passe», 1994, del Théâtre de Sable.





Una casetta in Canada per il teatro ragazzi

La Maison Théâtre è un teatro situato nel cuore di Montreal che raggruppa una ventina di compagnie specializzate nelle produzioni per il giovane pubblico. Dalla sua fondazione, dodici anni fa, ad oggi hanno assistito agli spettacoli della Maison Théâtre oltre cinquecentomila spettatori. Abbiamo incontrato la direttrice artistica Nicole Doucet: «Ancora negli anni '60 si pensava a questo tipo di teatro solo come ad un divertimento per i più piccoli. Nel corso degli anni '70 e '80 siamo riusciti finalmente ad attribuire all'espressione drammatica anche un ruolo didattico. Il pubblico della Maison Théâtre è fedele e in continuo aumento, tanto che si fa fatica a far fronte alla domanda. Nella nostra sede attuale lo spazio è ormai insufficiente. Manca una sala per la merenda dei piccoli; non c'è un luogo di riunione per studenti e professori; manca una biblioteca. Così abbiamo deciso per una nuova sede; i lavori dovrebbero iniziare quest'anno e completarsi entro tre anni. Nel nuovo spazio ci sarà un centro di documentazione sulla letteratura per l'infanzia e l'adolescenza e anche dei computer a cui richiedere informazioni sulla storia del teatro o sulle commedie a cui si va ad assistere. Comunque se si può affermare che il teatro per il giovane pubblico ha superato il suo rodaggio, vi sono ancora degli ostacoli. È vero che chi lavora per i ragazzi gode delle stesse condizioni professionali vigenti nelle compagnie di teatro per adulti ma resistono i pregiudizi che trovano la loro più palese espressione nelle sovvenzioni governative. Queste, a differenza dei teatri istituzionali del Québec, devono essere continuamente sollecitate e ridiscusse». D. A. O.

IN FONDO ALLA STRADA PER EVA FRANCHI C'È SEOUL

GIOVANNI ANTONUCCI

«**L**a vocazione storica della nostra scena è il rifiuto dell'autore nazionale». Questa lucida affermazione di Carlo Terron si presta assai bene alla drammaturgia di Eva Franchi, autrice di testi più fortunati all'estero che nel suo Paese. Una fortuna che non nasce solo da occasioni e incontri fortuiti, appunto, ma da una drammaturgia di ampio respiro e che può essere contemporaneamente rappresentata con successo nella Turchia di oggi, lacerata fra i valori dell'Occidente e il fondamentalismo islamico, e in una Corea del Sud sempre più americanizzata, eppure tutt'altro che estranea alle sue antiche radici. Abbiamo intervistato Eva Franchi, appena reduce da Seoul dove è andato in scena il suo testo *In fondo alla strada*.

HYSTRIO - Lei ha una lunga storia drammaturgica, ma il pubblico italiano non gli "addetti ai lavori" che la conoscono bene - ha potuto apprezzare solo isolatamente le sue commedie. Perché?

FRANCHI - Ho debuttato in teatro negli anni '60 con un "Premio R. Ruggeri" per l'atto unico *La magnifica notte* che ebbe molta fortuna. Poi *La ragazza di Dachau* provocò scandalo e censure, ma mi procurò anche una proficua collaborazione esterna con la Rai: ho scritto molto per la radio e il linguaggio radiofonico continua ad affascinarmi in forza della sua articolata disponibilità. Così mi sono allontanata un po' dal teatro ed è stata una fortuna. Perché proprio allora il "teatro operativo" (quello dei registi e degli attori) ha cominciato a maltrattare la drammaturgia nazionale fino a rinnegarla.

H. - Che accoglienza ha avuto il suo testo in Turchia e in Corea del Sud?

F. - Ad Ankara *In fondo alla strada* è rimasto in scena per tutta la stagione '96/'97 superando ampiamente le 150 repliche, alternate in tre diversi teatri. A Seoul ha avuto 60 rappresentazioni nel periodo maggio/giugno '97. Pubblico e stampa sono stati gentili, generosi. Ho incontrato molti studenti estremamente interessati alla nostra arte, alla nostra cultura. Con i registi Ege Aydan e Lim Geog Sik il rapporto è stato dialettico, venato da qualche iniziale diffidenza che poi è diventata stima reciproca e amicizia. In entrambi i casi ho avuto interpreti di eccezionale bravura e professionalità.

H. - Che cosa contiene *In fondo alla strada* per suscitare reazioni così positive e significative in Paesi profondamente diversi dal nostro?

F. - Gli emarginati, i "diversi", i malati non hanno patria, né bandiere, né età. Sono estranei anche alle mutazioni politiche o economiche: vivono, si ribellano, patiscono, muoiono ovunque. E sempre con le stesse motivazioni. Credo sia per questo che Berto, Dolfo, Regina - mediante semplici aggiustature di forma, di costume - sono diventati naturalmente turchi o coreani.

H. - Concludo con una domanda inevitabilmente polemica. Perché si può avere successo all'estero e, come è accaduto per *In fondo alla strada*, non arrivare in Italia neppure alla messinscena?

F. - Non lo so. Mi creda: non intendo aggirare l'ostacolo. Posso affermare, in co-



scienza, che per raggiungere New York, Ankara o Seoul, non ho preso alcuna iniziativa, non ho usufruito di alcun privilegio. E allora? Da tanto tempo mi pongo la sua stessa domanda, ma non ho mai trovato la risposta. □

Sopra, da sinistra a destra, Oh Kwang-Rok (Berto), Yoo Jeong-Ho (Regina) e Joo Jin-Mo (Dolfo) nello spettacolo di Eva Franchi diretto da Lim Geog-Sik con la compagnia URI.



DA MOSCA

L'URAGANO DELLA PASSIONE SU CASANOVA E KATERINA

Al Teatro d'Arte, che nel '98 festeggia i suoi cent'anni, Efremov mette in scena *Tre sorelle* di Cechov, mentre Kozak cura *Il matrimonio di Gogol'* - Il capolavoro di Ostrovskij con la regia della Janovskaja e una giovane rivelazione - Il libertino veneziano visto da Marina Cvetaeva all'Ermitaž, regista Levitin.

ROBERTA ARCELLONI

Il 22 di giugno di cent'anni fa, verso le due del pomeriggio, entrarono allo Slavjanskij Bazar - un rinomato ristorante di Mosca - Konstantin Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko e si sedettero a un tavolo per parlare di teatro. Ne uscirono verso sera e, sempre presi dalla loro conversazione, presero insieme un treno e si recarono alla dacia di Konstantin Sergeevic dove non smisero di parlare fino alle otto di mattina del giorno seguente. L'esito di quelle diciotto ore di dialogo ininterrotto fu la nascita del teatro più celebre e importante del Novecento, il Chudo žestvennyj teatr, vale a dire il Teatro d'arte di Mosca. In vista delle celebrazioni di questo storico avvenimento, che prenderanno il via il prossimo anno - perché è nel 1898 che debuttò il primo spettacolo della neonata compagnia - Oleg Efremov, da oltre un quarto di secolo guida del teatro, ha messo in scena *Tre sorelle* di Cechov. Sembrerà strano ma questa, del testo cechoviano, è solo la terza messinscena nella storia del teatro, e terza dopo quella di Stanislavskij nel 1900 e di Dancenko nel 1940. Una scelta, dunque, data l'occasione, che si colora di un significato particolare anche perché chiude il ciclo delle pièce cechoviane firmate nel corso degli

anni da Efremov. Un vero peccato, allora, dover constatare che questa volta il regista - che tanto ha fatto per far circolare aria nuova in un'istituzione che rischiava di trasformarsi in mausoleo - non è riuscito ad essere all'altezza della situazione.

Dacia e betulle

L'impianto scenografico imponente, la lunga facciata di una dacia che montata su un girevole di diciotto metri ruota su stessa mostrando spaccati d'interni, e tutt'intorno un fittissimo bosco di slanciate betulle scenografate con effetto suggestivo su fondali sovrapposti e trasparenti, non è bastato a compensare, dello spettacolo, la povertà di idee, la stanchezza emotiva e l'opacità del disegno dei personaggi. Il regista invece di indagare le sfumature del testo, o di scegliere di metterne in evidenza anche solo una, le ha come impastate confusamente col risultato di ottenere un generico colore della tristezza col quale ha pennellato in modo uniforme tutto lo spettacolo. Ne risente anche l'interpretazione degli attori che sembrano stare dentro i personaggi con l'indifferenza di una gruccia dentro un abito. In

primo luogo le tre sorelle Prozorov, così pallide e sfocate che potremmo far nostra la battuta che Versinin rivolge loro «Non mi ricordo di voi in particolare, solo che c'erano tre sorelle», se non fosse che anche di lui (ottimo attore in altre occasioni) non si può dire diversamente. Migliore prova la dà Nevinnyj, nella parte di Cebutykin, l'anziano ufficiale medico, ma soltanto Viktor Gvozdickij ha saputo dare una chiave di lettura insolita - fra ingenuità e timidezze di ragazzo mai cresciuto e profonde e inesprese tenerezze d'animo - alla parte del barone Tuzenbach. Ma se lo spettacolo di Efremov è probabilmente il frutto di una momentanea stanchezza creativa, l'altra nuova produzione del Teatro d'arte, *Il matrimonio di Gogol'*, firmata dal giovane Kozak, appare chiaramente come un'operazione "di cassetta" o come prodotto "export" per gli Stati Uniti (in platea sedevano con tanto di cuffie per la traduzione simultanea calcate sulla testa i possibili "acquirenti" americani). Infatti la magnifica commedia gogoliana è qui solo un pretesto per dar modo ad attori famosi e amati dal pubblico come Jurskij, Kaljagin, Nevinnyj e altri di scaricare sul pubblico il fuoco continuo del loro virtuosismo comico. L'unico "tocco di regia" è nel finale: Podkolesin, lo scapolo che alla minestra del matrimonio preferisce il salto dalla finestra, anziché dileguarsi per le vie della città, prende la strada del cielo e, sospeso sopra la scena come un personaggio chagalliano sui tetti dei villaggi ebrei, se ne vola via. L'idea non è male, ma isolata com'è, priva di qualsiasi rapporto col resto dello spettacolo, appare - si può ben dire - campata per aria.

Sgocciolo musicale

Ma per assistere a uno spettacolo capace di estrarre nuova linfa vitale da un testo classico della drammaturgia russa bisogna andare al Tjuz (Teatro del giovane



spettatore) dove la regista Janovskaja ha messo in scena *L'uragano* di Ostrovskij. Al centro del dramma, ambientato in un villaggio sul Volga dove dominano ignoranza e grossolanità, la figura di Katerina, fanciulla del popolo di straordinaria purezza e sincerità d'animo, di spontanea e naturale religiosità che, sposata a un uomo che non ama, il debole e sottomesso Tichon, e vessata dalla madre tiranna e ipocrita di lui, la Kabanova, si lascia andare dopo una dura lotta con i propri sentimenti di cui non comprende subito la natura, all'amore per un giovane mercante di Mosca.

Organicamente incapace di mentire, Katerina confessa alla famiglia la sua colpa ma non trova né comprensione né perdono; picchiata dal marito e abbandonata dal mercante Boris, si getta nelle acque del Volga, spinta anche dall'avvicinarsi dell'uragano, interpretato come un segno di punizione divina.

Lo spettacolo è tutto percorso dal tema della pioggia, che ripetutamente annaffia la scena fra fragori di tuono (provocati a vista scuotendo lastre di metallo), mentre nell'aria vorticano - uccelli in fuga o foglie strappate ai rami dall'uragano - bianchi areoplanini di carta, come se sul villaggio - la Russia arretrata di ieri e di oggi - il vento sospingesse senza requie minacciose nuvole nere. Un tema anche musicale perché è una vera partitura per gocce d'acqua quella messa a punto dalla regista: lo sgocciolio che terminata la breve furia del temporale scandisce con rintocchi ora metallici ora sordi e con ritmo ora ossessivo ora melodico la tragica vicenda di Katerina, unico «raggio di luce nel regno delle tenebre» come scrisse il critico Dobroljubov.

Ma l'acqua è anche quella del fiume, del Volga, qui evocato da un lungo e stretto canale, con gli argini stretti da un basso declivio di terra, che corre fra due alti muri di mattoni e segna la linea di separazione fra spettatori e attori, entrambi sistemati sul palcoscenico del teatro. Sarà lì che Katerina, l'acqua alleaviglie, compirà nella scena finale il suo lento cammino verso la morte che, varcata una porta subito chiusa alle sue spalle, l'attende oltre quel muro. È un mondo fermo, stretto tra un cielo plumbeo e un fiume che alimenta fantasie strampalate su un altrove sconosciuto, quello che la natura primordiale, e dunque mobile e ardente, della ragazza mette incoscientemente sotto accusa.

Al suo debutto in teatro la giovanissima Julja Svezakova dona al candore passionale di Katerina il suo volto straordinariamente mobile ed espressivo: le labbra sempre aperte in un sorriso innocente e selvaggio che solo il luccichio accresciuto degli occhi muta in sguardo di smarrita e indifesa disperazione. Tutto in lei, la voce e il corpo, vibra di giovanile istinto vitale e ci fa comprendere come possa essere concreta ed anche grezza, ruvida la purezza di un'anima. Ma anche gli altri attori, a cominciare da Elena Zigansina che disegna il personaggio della suocera tiranna con insolita perfida dolcezza materna, sono bravissimi e contribuiscono a fare di questo spettacolo, che con audacia rischiarla le tinte di un testo inserito in



tutti i programmi scolastici, uno dei più felici della stagione.

Lettere in fuoco

Ma anche sulla ribalta dell'Ermitaz (che, fra l'altro fu il teatro che ospitò la prima stagione della compagnia del Teatro d'arte che era ancora in costruzione) c'è uno spettacolo che dimostra come a Mosca, dove ci sono più uffici di cambio che panetterie e il dollaro la fa da padrone, il teatro mantiene ancora vivo il piacere della cultura e non sia, per ora, diventato terra di colonizzazione. Si tratta di *Sonecka* e *Casanova* che il regista Michail Levitin ha tratto da due opere di Marina Cvetaeva: *Il racconto di Sonecka*, dedicato a un'attrice, Sonja Holliday, promettente allieva dello studio teatrale di Vachtangov e amata intensamente dalla poetessa ("come lo zucchero durante la rivoluzione"), e *Fenice*, una pièce in versi sull'ultimo periodo di vita di Casanova, bibliotecario al castello di Dux. È un'operazione drammaturgica di grande acutezza e sensibilità letteraria, quella compiuta da Levitin - non a caso è anche scrittore di racconti e romanzi - che sa legare con sapienza teatrale destini distanti per epoca ma affini per natura. La cinguettante "piccola Sonja", creatura femminile fatta d'amore, eros liberato, è infatti ravvisabile, sotto panni ottocenteschi, nelle Enrichette, Rozanette o Francesche, le imprevedibili donne-bambine amate dal Casanova della Cvetaeva nel ciclo delle pièce a lui dedicate. Lo spettacolo, che si svolge in platea fra i tavolini di un caffè estivo e lascia gli spettatori padroni del palcoscenico, incentra la sua prima parte sulla vicenda di Sonja e sul rapporto singolare che con lei intrecciò la poetessa nei terribili anni seguenti la rivoluzione, mentre nel secondo tempo lascia in pieno il campo alla figura di Casanova. L'uomo che tutte avrebbero desiderato amare è ormai un vecchio podagroso e tremante (l'attore Viktor Gvozdickij, strepitoso nel restituircene tutta la terribile grandezza) che, la notte di vigilia del nuovo secolo, il 1800, nella sua solitudine cupa e rabbiosa, dà fuoco alle lettere d'amore ricevute nel tempo giovane della vita. E si abbandona

a un ultimo disperato ma tenerissimo sogno d'amore con Francisca-Sonja, "bambina salamandra", immagine della bianca infanzia, che, una volta fra le sue braccia, finirà per cedere al sonno più dolce sulle note di una ninna-nanna che lui, il vecchio amante intonerà per lei. □

HANNO DETTO

«Alessandro Baricco, detto il Pretenzioso, figlio della Terra e della Cattiva Letteratura, padre di quella terra, per grazia e potere di Davila Rai designato Sapiente di Scrittura ed eletto divo di fanciulle inconsapevoli, si alzò e disse: Io sono Colui che Scrive e Maestro di Coloro che Scrivono. E ancora disse: nella seconda repubblica è fatto ordine che il Pretenzioso sia rappresentato con pompe ed apparati di magnificenza, con pubblica moneta e con gli incantesimi all'occhio propizi di Luca Ronconi detto il Primo e il Sommo, figlio di nessun teatro e di ogni teatro padre. E le parole che abbiamo per nominare il Vuoto trovano la risposta alla domanda ammicchita di coloro che devono udire la scrittura del Pretenzioso e che chiosano il Vuoto del vuoto con il colmo di sibili e dissensi sonori... La parodia è spesso un omaggio al parodiato. In questo caso, no. Serve solo per ricordare a chi, ahimè, ha visto e sentito Davila Roa il bovarismo della scrittura di Baricco applicato al teatro: un ginnasiale che insegue modelli inopinati e irraggiungibili nei paraggi della Torah, del Corano, dei Vangeli con scopiazzatura di atmosfere borghesiane.» RITA CIRIO, *L'Espresso*

«L'attore non dev'essere particolarmente colto e nemmeno particolarmente intelligente; dev'essere - forse - anche un po' idiota. Sì, se fosse anzi completamente idiota sarebbe un grandissimo attore.» VITTORIO GASSMAN, *La Repubblica*

«Siamo tutti dotati di fantasia, tutti ci figuriamo delle storie delle quali siamo protagonisti, delle passioni che in realtà non abbiamo; e coltiviamo illusioni inesistenti. Se questo è vivere molte vite, non è un privilegio degli attori. La verità è che la vita, quella vera, è molto breve.» MARCELLO MASTROIANNI, *La Repubblica*

A pag. 68, un momento di «L'uragano» di Ostrovskij in scena al Tjuz nella regia di G. Janovskaja. In questa pagina, Irina Bogdanova e Viktor Gvozdickij in «Sonecka e Casanova» da M. Cvetaeva, regia di Levitin.



Danza macabra per un amore: Bob Wilson interpreta la Duras

UGO RONFANI

LA MALADIE DE LA MORT (1982), di Marguerite Duras. Regia, scene e luci di Robert Wilson. Musiche di H.P. Kuhn. Con Lucinda Childs e Michel Piccoli, interpreti d'eccezione, coadiuvati da oltre 40 collaboratori di scena. Prod. Vidy di Losanna, in esclusiva nazionale per lo Stabile di Genova, in francese, sottotitolato.

Duras-Wilson, un incontro in qualche sorta "fatale". Il testo della scrittrice franco-indocinese dal quale il regista ha tratto un mirabile "libro sonoro" di immagini stupefacenti, appare a chi ne conosca l'opera - dalla sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* per Resnais a *Suzanne Adler* (che fu allestita proprio qui a Genova) - come una decantazione poetica, in forma di *réverie*, delle sue storie di amori e di solitudini, nelle quali una sensualità fredda cerca di allontanare la "malattia della morte".

Un uomo compera con il denaro l'amore - reale? immaginario? - di una donna che si impadronisce della sua mente e dei suoi sensi con il bel corpo, ma anche con il suo mistero, prima di sparire dalla sua vita. Si contempla sulla scena, nella luce arcana di un erotismo alla Bataille e con implicazioni sadiane, "l'amore dell'amore"; si parla, con la lingua delle immagini, di una passione «perduta prima che possa realizzarsi». È una danza macabra dove Strindberg raggiunge Cechov, consumata in amplessi notturni, davanti a un mare scuro, fra lo stridore di gabbiani e l'ansito di treni. La donna esiste nel desiderio dell'uomo, al quale vorrebbe forse sottrarsi, perché contiene in sé impulsi di morte; il suo corpo è sognato, voluto, violato, rimpianto. "Macchina di carne" legata per contratto alla solitudine dell'uomo, docile concubina come sono gli amanti nelle storie della Duras, un giorno la donna scompare: una farfalla d'argento ch'era destinata a svanire alla luce del giorno.

Costruire un'architettura del desiderio, condensare la love story in lente visioni sceniche scandite dai tempi larghi delle musiche di H.P. Kuhn (c'è anche, come citazione ironica, la voce della Callas in *Casta Diva*): è stato questo il nuovo tour-de-force di Robert Wilson. S'intrecciano in questa "sinfonia da guardare" tre stili figurativi: il new realisme di Rauchenberg nelle scene luminose a geometria variabile; l'iperrealismo di Hopper nel disegno delle due figure e l'aura metafisica della pittura di Delvaux. Il duello amoroso, estenuato e malinconico, prende così corpo, parola per parola, nella sfocata visibilità di una forma teatrale che rappresenta iconicamente flussi di coscienza, tropismi dei sensi e della memoria.

Di questa fantasmagoria di parole trasformata in segni pittorici i due protagonisti sono marionette docili ai comandi del regista-entomologo; essi si esprimono con movenze ieratiche, "orientali", rotte da impennate gestuali. È come se il regista sapesse che per udire il pubblico non ha altro senso che la vista: e difatti - si ricorderà - il primo storico spettacolo di Wilson era stato rivolto, nel '71, a giovani autistici, ed era intitolato *Lo sguardo del sordo*.

Celebre al cinema e in tv ma anche attore di teatro di lungo corso, Michel Piccoli (nella foto sotto con Lucinda Childs) obbedisce con asciutto rigore al metronomo del regista, ed è padrone della partitura come un maestro del Kabuki. L'attrice-coreografa Lucinda Childs è stupenda: regale come la Garbo, fasciata in una toilette alla Kim Novak, enigmatica come Delphine Seyrig, che fu una grande interprete della Duras, fonde in una aerea performance parola, gesto, musica. Uno spettacolo - una cerimonia - di raffinata bellezza, leggibile per la ricchezza dei segni allo stato puro, che ha spalancato al pubblico - conquistato, molto plaudente - i grandi spazi ancora inesplorati del teatro. □



E PER TENERSI IN FORMA CALINDRI FA BALZAC

MERCADET L'AFFARISTA, di Honoré de Balzac (1799 - 1850). Traduzione e adattamento (felice) di Luigi Lunari. Regia (lievità da boulevard) di Antonio Moretti. Scene e costumi (800 francese) di Roberto Comotti e Antonella Poletti. Musiche di Sellani e Libano. Con Ernesto Calindri (intramontabile bravura) e un buon cast: Liliana Feldmann, Luca Sandri, Ugo Bologna, Miriam Mesturino, Enrico Bertorelli, Gerardo Amato, Enrico Baroni, Cesare Capitani, Gianluca Machelli, Andrea Montuschi. Prod. Tuttoteatro.

Convinto di avere il bernoccolo degli affari o di essere quantomeno, per gli studi fatti, esperto di economia e di finanza, il vulcanico Honoré de Balzac, mentre accumulava debiti con rovinose imprese, trasferiva questa sua passione nei personaggi dei romanzi e delle più rare commedie: ch'erano poi gli esponenti di quella borghesia francese del cosiddetto "regno dei banchieri", quello di Luigi Filippo, sul quale si sarebbe abbattuta la prima rivoluzione proletaria del 1848.

Intrigante, fantasioso, astuto e disinvolto faccendiere, Mercadet guazza felice fra cambiali in protesto, azioni svalutate, spericolate operazioni borsistiche, fatture impagate ed è, appunto, l'ironica e un po' masochistica caricatura del suo autore. La sua filosofia lo porta a ragionare che «quanto più uno ha debiti tanto più è corteggiato, stimato e protetto; e si pone al di sopra dei propri creditori». Se uno non ha debiti - spiega alla moglie, soave creatura che Liliana Feldmann rende con l'abituale nitore interpretativo - nessuno si occupa di lui; io invece sono al centro dei pensieri di mezza Parigi». Convinto che gli affari debbano venire prima dei sentimenti, Mercadet rifiuta la figlia Giulia (Miriam Mesturino, brava a recitare la parte della bruttina stagionata dall'anima di colomba) ad un impiego squattrinato e dal nome premonitore, Minard (Cesare Capitani, virtuosamente povero), e si dà da fare per preparare un matrimonio alla grande, destinato a prosciugargli i debiti, con un furfantello, Michonnin de la Brive, che - l'avete indovinato - è in realtà a sua volta pieno di debiti (gustosa caratterizzazione a puntasecca del sempre più bravo Luca Sandri). Ovviamente, la commedia degli inganni si conclude con le giuste nozze di Giulia e di Minard, mentre il ritorno dalle Indie di Godeau, socio in affari di Mercadet nel frattempo arricchitosi, completa l'happy end con il riassetto delle finanze di tutta la compagnia. E poiché Godeau e Godot sono omofonici, vi lascio immaginare come l'adattatore Lunari - che in queste cose ci sa fare - si gioca Balzac contro Beckett, facendo dell'arrivo di "Godò" l'annuncio di un postcapitalismo universale che nel finale trasforma il salotto di Mercadet nei recinti dei grandi mercati borsistici.

Mercadet è Ernesto Calindri: 88 anni, la prestanza di un sessantenne (a fargli torto) e la memoria di un ventenne; brillante, pungente, comicamente cinico, abilissimo nel mantenersi in bilico fra la satira di costume e il vaudeville. Un miracolo di longevità, un esempio unico di intramontabile professionalità: è da lui che prende ritmo tutta la vicenda, abilmente condotta dal regista Moretti ed interpretata da attori tutti bravi, alla fine festeggiatissimi insieme al protagonista. Ugo Ronfani

TEATRO DI BATTAGLIA COL GRUPPO DI TANGUY

BATTAGLIA DI TAGLIAMENTO, dai *Diari* di F. Kafka. Regia di François Tanguy. Con F. Biornstad, Branlo, L. Chable, P. Condé, J.L. Coulloc'h, Y.N. Genod, K. Guex-Pierre, Nigloo, J. Rochereau, F. Tanguy, N. Vonderheyden. Prod. Théâtre du Radeau, Le Mans; Festival d'Automne, Paris; Théâtre National de Bretagne, Rennes; Centre Dramatique National Théâtre de Gennevilliers; Kunstfest Weimar; Théâtre National de Dijon.

Il lavoro teatrale del gruppo di Radeau, impostosi all'attenzione internazionale come la novità francese più significativa dai tempi del Théâtre du Soleil, è una complessa macchina spaesante, come può esserlo ciò che si regge su di una logica onirica, oscura e insieme necessaria. La battaglia cui si fa riferimento è uno dei sogni che Kafka descrive nei suoi *Diari*, ma



Grande interpretazione di Haber nei dolori del povero Woyzeck

WOYZECK, di Georg Büchner (1813-37). Traduzione (esemplare) di Claudio Magris. Regia (sensibilità, vigore espressionistico) di Nanni Garella. Scene e costumi (atmosfera, funzionalità) di Antonio Fiorentino. Coreografie di Emilyn Claid con il Gruppo inglese CandoCo di danzatori disabili e non. Musiche (pregevoli) di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli. Con una ventina di attori e sei danzatori, fra cui Haber (vigoroso Woyzeck), Ruggero Cara, Umberto Bortolani, Sara D'Amario, Andrea Serra Giaretta, Stefania Stefanin, David Toole, Sue Smith, Charlotte Darbyshire. Prod. Nuova Scena - Arena del Sole.

1823: decapitazione a Lipsia di Johann Christian Woyzeck, ex soldato e barbiere che aveva accoltellato a morte l'amante. Un anno prima di morire di tifo, a 25 anni, Büchner scrisse una ballata tragica in venti scene che si rifaceva alla figura di quel criminale, come avrebbe fatto ai nostri giorni Koltès con Robert Zucco. Rappresentata soltanto nel 1913, giudicata opera rivoluzionaria da Brecht, musicata da Alban Berg, interpretata da grandi attori fra cui, da noi, il compianto Vittorio Mezzogiorno, *Woyzeck* fuse insieme le idee politiche, la poetica visionarietà e le osservazioni cliniche di un genio della letteratura che si era schierato con l'estremismo giacobino e aveva studiato medicina.

Il suo "antieroe" è un soldato incolto e miserando, umiliato da una società stupida e crudele, offeso dalle beffe e dagli oltraggi di un medico scienziato, di un capitano sarcastico e di un tambur maggiore che gli sedotto la sua donna. Egli uccide più per rivoltarsi contro le angherie che per gelosia.

L'allestimento di Garella mi è parso uno degli esiti più alti di quest'ultimo scorcio della stagione di prosa. Per tre ragioni; la prima per la stupefacente interpretazione di Haber (dico l'attore teatrale, più bravo di quello cinematografico): il quale sa persuaderci di essere l'incarnazione stessa di Woyzeck con i suoi smarrimenti di fronte ai soprusi, le sue cupe introversioni, i suoi straniamenti catatonici, il suo doloroso furore nel crimine. Ma c'è nell'allestimento, seconda ragione, una presenza altrettanto straordinaria: ed è l'attore disabile, privo di gambe, David Toole nel ruolo di Andres, il compagno di Woyzeck, che si muove sulle mani con la tremenda agilità dovuta all'handicap; e del soldato assassino è una sorta di doppio. Toole fa parte del gruppo inglese CandoCo Dance Company, di danzatori disabili, su sedie a rotelle, e non, che con figurezioni di esaltata espressività proiettano in scena il mondo esplosivo che s'agita nella coscienza turbata di Woyzeck.

Probabilmente certe coreografie del gruppo, allucinate come le tele di Bosch o i disegni di Grotz, smagliano un po' la tensione drammatica del testo; ma è certo che l'idea di rendere visibile la diversità psicologica di Woyzeck attraverso la diversità fisica dei danzatori (Toole, ma anche i non disabili, fra i quali Kuldip Singh-Barmi) è di forte impatto. Garella vi aggiunge un'escursione altrettanto impressionante nel mostruoso-grottesco, con la scena della baracca foranea dove un irrefrenabile saltimbanco (Silvano Melia) esibisce una donna scimmia e una donna cavallo (Sue Smith e Charlotte Darbyshire); inoltre introduco come una figura alata nel suo empireo scienziato il medico pre-lombrosiano che usa Woyzeck come una cavia (Umberto Bortolani), e che si diverte alle sue spalle insieme allo stolto, cinico capitano (l'applaudito Ruggero Cara). Terzo motivo di interesse dell'allestimento, infine, la trasformazione della *femme à soldats* Marie (Sara D'Amario) in una ragazza madre angelicata, irreali nei suoi pentimenti come il goffo sogno d'amore di Woyzeck.

Il Woyzeck di Haber (nella foto a destra) è un apparente fantasma vagante in una foresta cupa come quella del Macbeth, maldestro, aggrappato alle parole della rassegnazione ma angosciato da un fuoco che gli brucia il cervello. Il fantoccio ha un cuore che sanguina, cova una rabbia che si riflette nella dolorosa diversità di Andres; e dopo avere affrontato all'osteria il seduttore di Marie (Andrea Serra Giaretta, aitante e sfrontato) colpisce a morte la sua donna, per liberarla dal male, con il coltello che insanguina la luna. Ugo

Ronfani

dell'altopiano in cui italiani e austriaci corrono e sparano non resta nulla in questa messinscena (nella foto a destra), fatta eccezione per il titolo e per il foglio di sala sul quale è fedelmente riportata la pagina kafkiana. La battaglia, in questo lavoro del Théâtre du Radeau sembra combattuta nelle stanze della mente. La scena è abitata da rapide apparizioni e sparizioni di uomini e donne o presenze oniriche (angeli o pagliacci), come abbagli o errori di valutazione; è occupata da improbabili palme, tavoli, specchi, dipinti che entrano e scompaiono o calano dall'alto, come intuizioni; in taluni casi la battaglia è a costruire, sembra quella della sopravvivenza stessa del teatro in quello spazio trattato come una cosa plasmabile e incerta: le sue dimensioni sono continuamente modificate dall'entrata e uscita di pannelli e colonne, dalla chiusura e riapertura del sipario. Il pensiero combatte, in questo lavoro di Radeau, in taluni casi come per resistere all'oralità e non sempre si rende udibile, in altri invece diventa una parola capace di tradurre (una lingua in un'altra, un pensiero "filosofico" in espressioni fluide e rilassate) resistendo, anche con distacco ironico, agli attacchi del silenzio o

del caos (il sipario che si chiude, o il continuo mutamento della situazione). Gli attori, tutti bravissimi, sono dei "portatori": di oggetti o della stessa parola o di un travestimento, sono al servizio di qualcosa che è in formazione, l'evento sotto i nostri occhi allo stesso tempo si dà e si prepara. Cristina Gualandi





ESULI, O IL TRIANGOLO PSICANALITICO DI JOYCE

ESULI, di James Joyce. Traduzione (limpida) di Nanni Garella, anche ottimo regista e interprete nel ruolo di Robert Hand. Scene e costumi (sobriamente evocativi) di Antonio Fiorentino. Musiche (efficaci con discrezione) di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli. Luci (nordiche penombre) di Gigi Saccomandi. Con Graziano Piazza (nella foto sotto), Sabrina Capucci, Sara D'Amario, Maria Teresa Giudici, Marzio Gandini. Prod. Ctb, Brescia.

Un primo allestimento di Ferrieri a Milano nel '30 e un'edizione di Trieri-Lojodice negli anni Settanta non erano riusciti ad accreditare completamente *Esuli* di Joyce, scritto nel '14 a Trieste dopo *Dedalus* e prima di *Ulisse* ma giudicato irrepresentabile dall'autorevole Pound, tanto da convincere l'autore ad abbandonare il teatro per il romanzo. *Esuli* è invece sicuramente un capolavoro, purtroppo scritto in anticipo, quando le platee erano ancora impreparate ad accettare la simbiosi fra scena e psicanalisi.

Muovendo da un complicato autobiografismo riguardante i suoi rapporti con l'ex cameriera Nora Barnacle diventata sua moglie, lo scrittore dublinese mandò in pezzi, con questo testo, il famoso triangolo coniugale su cui era vissuta di rendita la scena ottocentesca. Apparentemente, inalberando la formula del libero amore, poiché la situazione è determinata da un marito che offre alla moglie e all'amante la libertà di tradirlo; in realtà scandagliando nel profondo tre anime in crisi, nel giro di rapporti sado-masochisti ovattati dalla rispettabilità borghese eppure laceranti come nei drammi di Strindberg.

Comincia con *Esuli* la drammaturgia introspettiva del Novecento tutta "sussurri e grida"; e oggi ci rendiamo conto che un testo del genere sta alla pari con le commedie di conversazione di Eliot, i romanzi sul mistero del male di Green, il cinema dei conflitti d'anime di Dreyer

e Bergman. Se il valore del testo ci viene finalmente svelato il merito è di Nanni Garella, che firma una traduzione, una regia e un'interpretazione, nel ruolo dell'amico amante della moglie, di cui non sai se lodare di più l'intelligenza o la sensibilità o le due insieme. Nell'allestimento il dramma "irrepresentabile" emerge dalle penombre "nordiche" di cui era già ovattata un'altra sua regia per *L'avventura di Maria* di Svevo (richiamo non casuale: esistono affinità fra i due testi) per risplendere della luce di un autentico capolavoro. Doveroso aggiungere che il risultato è merito anche, in non piccola parte, dei cinque interpreti (cui s'aggiunge un bambino biancovestito, di deliziosa fragilità, Marzio Gandini, che s'aggira nel testo come un Peter Pan perduto in una foresta freudiana, recitando frammenti dell'infanzia di Joyce tratti da *Dedalus*). Aderiscono tutti, con pari intelligenza e sensibilità, al disegno registico, e sopra gli altri si colloca una Sabrina Capucci che, intensa e smarrita nel ruolo della moglie Bertha, si conquista sul campo, il titolo di primadonna. Il bisturi di Joyce affonda nei rapporti che legano Richard Rowan, scrittore tornato a Dublino dopo un esilio di anni, alla moglie Bertha, un'istintiva di condizione sociale inferiore; al giornalista Robert Hand, suo amico, attratto dal fascino di Bertha, e alla cugina Beatrice Justice, a lui devota e sua ispiratrice segreta. Lo scrittore avverte i turbamenti di Bertha e Robert ma, anziché cercare di allontanarli, quasi spinge la moglie nelle braccia dell'amico: perché soltanto così, al prezzo della libertà dei sentimenti, si potrà ritrovare una sorta di verginità al rapporto coniugale incrinato. Il gioco crudele della sincerità determina reazioni a catena all'interno del triangolo, scattano le trappole dell'eros e dell'orgoglio ferito, s'annunciano catastrofi sepolte nel subconscio; poi il girotondo delle tre anime ferite si ricomponde alle soglie delle stanche convenzioni sociali. I coniugi si ritrovano; Richard non saprà mai se Bertha è sincera quando afferma di voler restare accanto «al suo strano amore selvaggio»: è questa la misura consentita per una piccola, malinconica felicità. Ugo Ronfani

PROCESSO (IMMAGINARIO) A UN BARBABLÙ FEMMINA

LA DEPOSIZIONE, di Emilio Tadini. Regia (corpo a corpo con un testo arduo) di Andrée Ruth Shammah. Scena (tribunale-carcere) di Gian Maurizio Fercioni. Musiche (raffinate suggestioni) di Michele Tadini. Luci (efficaci). Con Anna Nogara (toccante per impegno). Prod. Franco Parenti.

Un Barbablù donna. Madame Landru. Lady Killer. Sorella Morte. La protagonista di *La deposizione* - così definita nelle cronache dei giornali colpevolisti - ci viene incontro dall'attualità criminale propinataci dalla stampa e dalla tv, e dall'estro creativo di Emilio Tadini, pittore e teorico dell'arte ma anche romanziere, tentato dal teatro dopo che, proprio al Parenti, un attore del calibro di Piero Mazzarella ha interpretato il suo testo *La Tempesta*, nell'adattamento della Shammah.



Il pubblico che, in numero chiuso, è ammesso nello Spazio Nuovo sovrastante il Parenti (suggestivo nell'ideazione metafisica di Fercioni ma di poche risorse acustiche) è promosso al ruolo di voyeur fra una cella di sicurezza con inferriate e un'aula di Corte d'Assise: quanto basta per prepararsi alla visione di un *legal thriller* in forma di confessione dell'imputata. Nulla di tutto questo, in verità: anche se l'uso che la regista - sforbiciando e posponendo senza mezze misure - fa del testo di Tadini (pubblicato dalla Einaudi), e anche se il monologo s'apre, sulla pagina, a due possibili conclusioni - condannata, assolta - a seconda degli umori del pubblico, non ci troviamo di fronte ad un Perry Meson in versione teatrale. Si può pensare senmai, ma alla lontana, ad un Simenon psicologico privo però di un epilogo "razionale", se non quello del dubbio sulla colpevolezza di Elide Zampelli (tale il nome della "divoratrice d'uomini": infermiera, caposala, governante, impiegata?). Ma alt anche in quest'area del "giallo psicologico": in realtà, come dice in conclusione la Elide (e la frase è scritta sulle pareti della sala, «qui tutto è finto, tranne la passione»; e, francamente, resta da vedere se la passione resiste alla ricostruzione artificiosa dell'ambiente giudiziario e carcerario per il quiz finale - colpevole? innocente? - cui son chiamati a partecipare gli spettatori - che nel clima di disinibita mondanità della "prima", presenti molti vip generosi di applausi - ha rasentato il puro gioco intellettuale: laddove - me ne scuso - criminalità, prigione e giustizia vogliono ben altri coinvolgimenti emotivi. Temendo la letterarietà di un testo non sempre pronunciabile in scena, la Shammah, regista di cento astuzie, ha sfronato per mettere a nudo il plot di un testo che era piuttosto pretesto. Ma c'è, ad evitare i rischi di un'operazione nel complesso cerebrale, la presenza irruenta, provocatoria, trasgressiva eppure, fra cedimenti e femminili reticenze, umanamente, disarmata di una interprete della classe di Anna Nogara (nella foto sopra). È la "corporalità" della sua presenza scenica, l'intelligenza della solitudine e del dispregio di una donna "aggredata" dalla brutalità dell'universo maschile che innestano momenti di passione e di verità nel "tutto finto" dell'operazione. Ugo Ronfani



EDIPO VA A COLONO E TROVA UN MANICOMIO

EDIPO A COLONO (406 a.C.) di Sofocle, scrittura rievocativa di Ruggero Cappuccio su progetto di Antonio Calenda, anche regista di moderne invenzioni. Scene e costumi (manicomio-lager) di Bruno Buonincontri. Musiche (antichi temi su fisarmonica) di Germano Maz-zocchetti. Con Roberto Herlitzka e Piera Degli Esposti (interpreti eccezionali), e Ester Galazzi, Stefano Galante, Antonio Tallura, Dodo Gagliarde, Gino Monteleone, Maurizio Zacchi-gna, Paolo Fagiolo. Prod. Stabile Trieste.

Scritta da Sofocle un quarto di secolo dopo *Edipo re*, *Edipo a Colono* si conclude con la morte, misteriosa, dello sventurato re di Tebe, inconsapevole parricida e sposo incestuoso, nel bosco sacro alle Eumenidi fuori Atene, dov'è giunto, vecchio e cieco, guidato dalla devota figlia Antigone. Mediatori gli dei, le Erinni si son trasformate da Furie vendicatrici in consolatrici "portatrici di doni" (Eumenidi): a Edipo si fa incontro l'altra figlia Ismene, che dice della contesa fra Eteocle e Polinice; il benevolo Tesseo re di Atene e lo stesso Polinice, invano ammonito dalle sorelle a non guerreggiare con Eteocle.

Giovane drammaturgo emergente di scuola napoletana, Cappuccio ha riscritto il testo "evocando" in una lingua pluriethnica, dove il siciliano, il napoletano e il veneto si mescolano in una koiné arcaico-mediterranea, questo tema del dolore implacato, come inevitabile condizione umana, secondo il disegno del regista Calenda. Il quale trasferisce la tragedia - se mi si passa il bisticcio - in una atemporalità contemporanea: Edipo e la figlia sono dei raminghi clochards, il demo di Colono è una eliottiana *waste land*, che nella impressionante figurazione scenografica di Buonincontri si configura come scantinato di un palazzo devastato (Sarajevo?), forse ex-ospedale o manicomio, dormitorio di senzatetto nei ruoli di coreuti che si esprimono sugli accordi di una fisarmonica o al ritmo di una rudimentale tamurrata di piatti e cucchiari. E se la scrittura di Cappuccio insiste - anzi eccede - in compiacimenti rettorici, e s'avvita su se stessa con dannunziane, barocche, sonore ridondanze, i segni della regia citano e fanno citare dagli interpreti reminiscenze dagli autori altre volte frequentati: Strindberg per il doloroso espressionismo di Edipo-Herlitzka, Beckett per il rapporto fra Pozzo e lo schiavo in *Godot*, ma anche la straziata solitudine del Viviani di *La musica dei ciechi* e addirittura fosforescenze sceniche dalla sceneggiata e dal varietà, fra Eduardo e Totò.



L'insieme diventa così, su entrambi i versanti del testo e della regia, un alto, complesso e per certi versi contrastante "esercizio di stile": somma di un modernismo letterario più applicato che emozionante e di una sperimentata, magistrale capacità di "incarnare" nella realtà di una scena turbata dai drammi epocali i miti tragici del passato.

Si spiega così anche il manifestarsi di due piani espressivi da parte degli interpreti: tutto abbandonato al *grand jeu* delle sue straordinarie risorse vocali e gestuali Herlitzka (nella foto sopra con Piera Degli Esposti), il cui Edipo ripercorre un ampio spettro recitativo da Zaccagni a Totò, e invece più "classica" la Degli Esposti nell'essere Antigone, benché memore di *La musica dei ciechi* di Viviani. Pubblico non numeroso, ma attento e ammirato per l'impegno degli applauditi attori, fra i quali è giusto citare il Galante (Tesseo), il Tallura (Creonte), la Galazzi (Ismene), il Gagliarde, il Monteleone. Ugo Ronfani

REGIA DI BERNARDI

Cavosi evoca una Medea milanese nella Bolzano fascista anni Venti

PIAZZA DELLA VITTORIA, di Roberto Cavosi. Regia (dinamica e attenta al testo) di Marco Bernardi. Scena (interni borghesi degli anni Venti) di Gisbert Jaekel. Costumi (dell'epoca) di Roberto Banci. Musiche (jazz) a cura di Fabio Zamboni. Con Patrizia Milani (intensa), Carlo Simoni (ottimo partner), Alvise Battain (convincente maggiordomo), e (cast all'altezza) Mario Pachi, Libero Sansavini, Elena Ursitti, Mariacristina Marocco, Giovanni Sorenti, Renato Perina, Maria Pia Zanetti, Luigi Ottoni, Davide Jamunno, Paolo Beretta, Riccardo Zini, Maurizio Ranieri, Antonio Caldonazzi, Fabio Cocifoglia. Prod. Stabile di Bolzano.

Con l'allestimento di *Piazza della Vittoria* di Roberto Cavosi lo Stabile di Bolzano conclude il Progetto Medea inaugurato dalla *Medea* di Euripide e proseguito con una serie di manifestazioni legate al tema (spettacoli di musica e danza, conferenze e seminari, mostre e programmi televisivi). Rispetto alle circa duecento rielaborazioni teatrali del mito di Medea scritte dall'antichità ad oggi, il dramma di Cavosi segue una successione narrativa diversa. La cornice ambientale è Bolzano nel 1928, quando la rabbiosa colonizzazione imposta dal regime fascista stava trasformando la città e la regione in terra di conquista, il cui simbolo corrisponde al titolo stesso della pièce: una piazza con il monumento della Vittoria, sorta di Arco di trionfo, ancora oggi contenitore di forti tensioni etniche.

La prima scena prende spunto dagli episodi conclusivi della tragedia greca. In una stanza completamente bruciata ci sono cinque cadaveri carbonizzati, irrecognoscibili. Poliziotti, commissari, medici e fotografi cercano di ricostruire la dinamica del disastro. Incidente o atto doloso? L'incendio tinge la commedia metafisica di giallo. Il mistero della morte legittima la tecnica del flash back. Nella seconda scena, la parte migliore del dramma di Cavosi, il Signore (Carlo Simoni) e la Signora (Patrizia Milani), calchi moderni di Giasone e Medea trasferiti dalla Colchide milanese di lei alla novella Corinto altoatesina, animano una situazione esplosiva provocata dalla decisione dell'uomo di abbandonare la convivente per sposare la figlia del Prefetto e ottenere la carica di direttore della acciaieria. La scena è un campionario di violenza magistralmente interpretata dai due attori e rappresentata con efficacia dalla regia di Marco Bernardi, attento a scavare le sfaccettature più conflittuali nelle pieghe del testo. È violenza a tutti i livelli, morale, sessuale, sentimentale, intima, soprattutto è scontro tra il freddo pragmatismo del successo dell'uomo e la forte fede cristiana cui si appella la donna. La scenografia di Gisbert Jaekel - pochi mobili e arredi d'epoca - e i costumi convenzionali disegnati da Roberto Banci, rispecchiano l'austerità interiore dei personaggi in bilico tra enfasi dannunziana e isteria strindberghiana. Dalla camera da letto si passa, nella terza e conclusiva scena, alla stanza da pranzo, prima del rogo, pronta per la festa nuziale, dove in realtà si consuma una gelida e simbolica Ultima Cena, perché l'elemento di disturbo è l'arrivo della Signora, vestita a lutto, che si presenta con il baule contenente il corpo martoriato del figlio o, come vuole vedere il Signore, semplici e freddi sassi. E qui la Milani dà il via al monologo drammatico e intensissimo, fatto di striduli ora ingolati ed esplosivi ora disperati e folli, in cui racconta l'infanticidio. È una relazione quasi autoptica di impatto terribile, ma contenuta da un abile montaggio di regia in un delicato equilibrio fra realismo e irrealtà della situazione. Il gioco al massacro non culmina nella tragedia. Nessuno crede al racconto straziante della Signora. Il baule-bara viene rimosso, si passa al ballo. Poi, l'arrivo delle fiamme, che invadono la scena, avvolgono l'episodio di ambiguità e irresolutezza. *Piazza della Vittoria* è la denuncia dell'impossibilità della tragedia e della percezione del tragico nella nostra epoca, che nega il Divino ma fa uso della violenza. Massimo Bertoldi

GIOIE E DOLORI DEL CONTRABBASSISTA

IL CONTRABBASSO, di Patrick Suskind. Regia (efficace) di Marco Bernardi. Scena e costumi (accordati) di Roberto Banci. Con Carlo Simoni (ottimo interprete). Prod. Stabile di Bolzano.

Il rapporto fra uno strumento musicale e chi lo suona è ricorrente nel teatro e nel cinema: si pensi alle violiniste di una stazione termale dell'*Orchestre* di Anouilh o a *Prova d'orchestra* di Fellini. Ispirandosi proprio al film di Fellini il bavarese oggi cinquantenne Patrick Suskind - conosciuto soprattutto per il curioso romanzo "olfattivo", *Il profumo* - ha scritto una decina di anni orsono questo monologo, *Il contrabbasso*, ch'è più precisamente un dialogo fra un bizzarro orchestrale e il pubblico, attraverso la "quarta parete", e ch'è stato ed è rappresentato un po' dappertutto nel mondo. Si capiscono le ragioni del successo: sui toni del tragicomico, alternando temi alti e bassi come nei celebri monologhi *Il tabacco fa male* di Cechov o *Relazione all'accademia* di Kafka, *Il contrabbasso* espone inquietudini e chimere, ingenuità e livori di un uomo "piccolo piccolo", nella fattispecie un suonatore di un'orchestra di stato che ha un rapporto difficile con il più antipatico, in apparenza, strumento musicale, il con-



trabbasso. Scelto dall'anonimo personaggio per compiere una sorta di doppia vendetta verso entrambi i genitori: il padre che lo voleva impiegato e la madre che lo desiderava artista. La cifra freudiana è complicata dal rapporto contraddittorio, di odio-amore, con l'ingombrante strumento: chiuso in una stanza insonorizzata, con un finestrone che, aperto, lascia passare i rumori della città (bene l'ambiente claustrofobico costruito dallo scenografo Banci), murato nella sua solitudine di mediocre orchestrale, perduto dietro un sogno d'amore irrealizzabile, il nostro antieroe beve birra e volubilmente si racconta. Uomo maturo, è innamorato di un mezzosoprano poco più che ventenne, Sarah, dall'incerto avvenire e forse dalla dubbia moralità, cui manda messaggi muti e disperati dal fondo dell'orchestra, dov'è relegato con il suo monumentale strumento. Sapremo che medita un grande gesto: urlare l'amato nome, Sarah, la sera della prima del wagneriano *Oro del Reno* presente il capo dello stato, e così far conoscere al mondo la sua passione, conquistare la distratta cantatrice e, finalmente, farsi licenziare in tronco, riscattando in tal modo una mediocre esistenza. Non sapremo se oserà questo supremo gesto di rivolta quando alla fine, indossato il frac e abbracciato il contrabbasso, lascerà la sua tana per andare al concerto: ma la logica del personaggio fa presumere che si limiterà a grattare il suo strumento, antieroe fino alla pensione. Un'intesa profonda fra regista, scenografo ed interprete fa dello spettacolo - che vivamente consiglio - un piccolo gioiello di fine stagione. Bernardi ha dato al testo coloriture di misurata umanità, mai sbilanciate in un grottesco facile, eppure venute di un'ironia ferma alle soglie delle segrete umane pene del contrabbassista. E al tragicamente comico si attiene Carlo Simoni (nella foto sotto), senza inutili forzature, con quel suo senso

della verità della scena che ne ha fatto in questi anni una delle due colonne - l'altra è Patrizia Milani - dello Stabile di Bolzano. Egli cesella con la voce e il gesto il suo personaggio di "travet" della musica, ora esaltato a descrivere le inimmaginabili qualità dello strumento per il quale Brahms componeva concerti ed ora accanito a distruggerlo masochisticamente come la

negazione del sentimento musicale, confuso in una sessualità oscillante fra la giovane cantatrice e il contrabbasso, amaro verso il mondo ostile, Simoni avvince il pubblico con la sua rappresentazione di una patetica, deformata umanità e alla fine gli applausi, ch'egli divide con il contrabbasso, sono lunghi e convinti. Ugo Ronfani

REGIA DI VACIS

La Moriconi splendida eroina nella *Rosa tatuata* di Williams

FABIO DOPLICHER

LA ROSA TATUATA, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Gabriele Vacis. Scene e costumi di Lucio Diana e Roberto Tarasco. Con Valeria Moriconi, Massimo Venturiello, Emma Dante, Giovanna Detoni, Mariella Fabbris, Mattia Fabris, Massimo Sabet, Beatrice Schiros, Alessandra Tomassini, Anna Maria Torniai. Prod. Teatro Stabile delle Marche e Teatro Stabile d'Abruzzo.

Il teatro di Tennessee Williams è dominato da una triade che sta alla radice delle sue opere, quasi come una premessa fatale che muoverà poi la storia o meglio il destino dei personaggi. La prima "figura" è quella del Sud, un Sud statunitense dove ogni pulsione è portata al calor bianco e i comportamenti, almeno esteriori, devono confrontarsi con i pregiudizi e il controllo sociale. L'altro aspetto è quello delle pulsioni sessuali che quasi in un paradigma psicanalitico, degenerano facilmente nell'anormalità e nella violenza. Infine l'individuo, che tende al suo punto estremo di dolore, di desiderio, di ribellione votata allo scacco. Ne deriva un teatro di grandi figure, di personaggi per attore di grande fascino, proprio per quel realismo, frutto di abilità e di conoscenza del mondo, che questo autore sa rendere concreto.

La *rosa tatuata* è un testo del '51 e sta, con altri, in un periodo intermedio fra i due successi maggiori di Williams, *Un tram chiamato desiderio* del '49 e *La gatta sul tetto che scotta* del '55. Sono opere notissime al pubblico del teatro e ancor più del cinema, perché il particolare realismo di Williams, torbido e violento, con squarci di intensa melinconia, si legava molto bene ad una stagione del cinema americano. Una serie di grandi attori, con la verità del proprio personaggio, dette vita e felicità espressiva a delle figure spesso estremizzate al limite del credibile. Così fu anche, sullo schermo, per *La rosa tatuata* in cui ricordiamo Anna Magnani e Burt Lancaster. Un simile precedente tenne lontano il copione dai nostri teatri, forse perché la storia veniva ritenuta troppo conosciuta, o per il confronto attoriale con la Magnani, certo molto impegnativo.

Questa messa in scena di Vacis crea una cornice, direi una distanza, con alcuni segnali che rimandano al teatro sperimentale: una povertà della scenografia, pur funzionale, che volutamente crea luoghi deputati con paraventi, finte pareti, un interno-esterno di casa povera stilizzato ed efficace. Ancora, qualche sprazzo di colore, come la danza degli abiti confezionati dalla protagonista Serafina Delle Rose, la straordinaria Valeria Moriconi, che segna uno splendido pari teatrale con la Magnani pur con la propria maschera e il proprio stile così diverso. La sua presenza, ben assecondata dal bravo Massimo Venturiello nella figura di un innamorato rozzo quanto necessario, fa scattare lo spettacolo intorno a sé, quasi che tutti gli altri personaggi fossero un coro che ne illustra il carattere. Certo, le vicine, la figlia ribelle ma anche tanto simile a Serafina, l'amante del marito, che rivela alla vedova come la camicia di seta che le commissionò anni prima era proprio un dono che faceva al fedifrago, lo stesso spasimante-Venturiello dai toni di un efficace teatro popolare napoletano (ma chissà perché ho pensato ad alcune volute "goffaggini" dello *Zappatore* di Leo De Berardinis), tutti sono precisi e ben guidati nella loro parte: ma solo con la Moriconi, con la protagonista, questo testo improbabile ha in scena momenti di vero teatro. Sono quelle piccole corse nervose che tante volte vedemmo, quel suo chiudersi a riccio, quasi imbevuto dall'emozione, l'espressività del volto, a momenti tagliato dalle pieghe del desiderio, a tratti un'icona, che danno un senso allo spettacolo, un suo valore esemplare. La collocazione della storia fra emigranti italiani del Golfo, l'approssimazione dei rapporti in un mondo che è diverso da quello che Williams conosce davvero, i limiti di un mito amoroso - che tocca il ridicolo con la venerazione delle ceneri del defunto marito in un'urna che sarà svuotata per la rabbia alla scoperta del tradimento - la stessa rosa, che il marito "modello" aveva tatuata sul petto e che l'impacciato replicante si fa a sua volta incidere, diventano esemplificazioni o attributi della protagonista-Moriconi, che costruisce una splendida e originale figura umana, sospesa fra l'insoddisfazione, il mito e la necessità del piacere. □



PANI: UN DON GIOVANNI CON I CAPELLI BIANCHI

DON GIOVANNI E IL SUO SERVO, di Rocco Familiari. Regia (enfatica e roboante) di Augusto Zucchi. Scene (eleganti) di Nicola Rubertelli. Costumi (assai curati) di Zaira De Vincenzi. Luci (determinanti) di Stefano Pirandello. Coreografie di Paola Maffioletti. Musiche di Luciano Francisci. Con Corrado Pani (corrosivamente analitico), Augusto Zucchi (piuttosto monocorde). Prod. Progetto Genesio s.r.l.

Lo spettacolo si avvia dalla fine, quella del Don Giovanni mozartiano trascinato nell'abisso delle fiamme infernali. Una bella fine in fondo, destinata a traghettare nell'eternità della leggenda l'immagine di un uomo ancora fiorente di giovinezza. Ma in realtà non è così. Non per Rocco Familiari che, nel *Don Giovanni e il suo servo*, Premio Idi 1982, riprende il personaggio nel segno di un'avanzata vecchiezza e accanto gli mette, come un alter ego di diabolici riflessi, un servo che non ha più nulla dell'antico Leporello e che al padrone si accompagna tra complicità e disprezzo, fino alla morte che lui stesso gli darà, nella consapevolezza di essere l'unico depositario del suo mito. Un Don Giovanni tuttavia che, pur nell'avvilente menomazione degli anni, non si arrende e che, privo ormai del fascino della giovinezza, non esita a ricorrere alla mediazione avvilente del denaro o a mendicare un po' d'amore così come altri vanno mendicando un po' di pane o qualche straccio per coprirsi. Mentre tornano Donn'Anna e il cavaliere, destinato ancora a morire, ma quasi stupidamente questa volta, in difesa di un onore che non corre alcun pericolo poiché l'amore di Don Giovanni oggi si appaga della contemplazione di un sogno da sempre inseguito. In realtà il personaggio delineato da Rocco Familiari ha insolite sfaccettature di malinconia, di consapevolezza, d'ironia che si strugge e s'irride, e, come gettando un ponte tra l'empietà del libero pensatore settecentesco e la tortuosità di un più moderno atteggiamento psicanalitico, osserva il proprio esistere con lucidità corrosiva e un po' perversa, continuando a spostare, fra tragico e grottesco, i limiti del proprio piacere, fino alla contemplazione della sua stessa morte. Intorno a lui, nell'allestimento di Augusto Zucchi, un piccolo coro di personaggi, che nella concisa fissità della maschera ricorda la commedia dell'arte e che accompagna e commenta, con la parola, il canto, la danza, i trucchi e gli inganni dell'attentato seduttore. Ma, per quanto interessante, questo Don Giovanni sembra perdersi tra le pieghe di una fastosità accuratamente studiata nel gioco delle luci, nell'allusività delle coreografie, nella risonanza delle musiche, finendo come sfocato e rimpicciolito nella solitudine di un'ineludibile lontananza. Mentre l'impegno di Corrado Pani (nella foto sopra) sembra soccombere sotto la pesantezza inerte di un allestimento inutilmente pretenzioso e altisonante. A cui avrebbe forse giovato un coraggioso snellimento del testo e, soprattutto, una più sensibile malleabilità degli interpreti, primo fra tutti lo stesso Zucchi che nello spettacolo si cimenta con l'impegnativo ruolo del servo. Antonella Melilli

LE CAREZZE ARRABBIATE DEL CATALANO BELBEL

CAREZZE, di Sergi Belbel. Regia (vigorosa) di Barbara Nativi. Scene e costumi (degrado metropolitano) di Dimitri Milopulos. Musiche (coinvolgenti) di Marco Baraldi. Con Alessandro Baldinotti, Massimo Grigò, Monica Bauco, Monica Demuru, Roberto Gioffré, Sandra Be-



dino, Sandra Garuglieri (lodevole impegno). Prod. Laboratorio Nove.

Il titolo è ironico, anzi sarcastico. Schiaffi, calci, insulti, turpiloquio e sesso violento, non "carezze", tengono insieme le dieci scene con epilogo della pièce di Sergi Belbel, giovane "arrabbiato" catalano, che Barbara Nativi e gli attori del suo Laboratorio Nove - attivo al Teatro della Limonaia fuori Firenze - propone a Milano subito dopo un successo del suo repertorio, *Le cognate*.

Le scene forti che si susseguono nell'ora e venti di spettacolo (nella foto sotto) non sono per stomaci delicati. Belbel ha voluto dimostrare - dice la regista - che divertendo si può essere spietati: e così le carte sono in tavola, il pubblico è avvertito che nella sala del Porta Romana, dove sono stati rappresentati Fassbinder, Koltès e Copi, umorismo e crudeltà si danno la mano. Concatenati dalla presenza di uno dei personaggi nel quadro seguente (secondo la progressione drammaturgica che Schnitzler aveva adottato per *Girotondo*), i vari episodi raccontano storie di ordinaria abiezione chiuse fra le pareti domestiche, nel cuore di una città di ordinaria violenze. Una coppia «che non ha più nulla da dirsi», se non con gli schiaffi e i pugni; una figlia abbandonata da una madre che ha sognato la *belle vie*; due ricoverate in un ospizio evocanti balli di gioventù e avviate alle scoperte dei piaceri di Saffo; un barbone che grufola fra i bidoni dell'immondizia e copre di insulti la sua vecchiaia; un adolescente che racconta al clochard la sua vita brava per procurarsi la droga; un omosessuale che consegna ad una madre-sanguisuga il denaro guadagna-

to vendendosi e via di questo passo: situazioni limite, che secernono odio, violenza, sadomasochismo.

È forse il caso di fornire qualche istruzione per l'uso. Spiegare che un testo così esplicito nel descrivere l'abiezione e il degrado non è soltanto un grottesco *en noir* con una sua acre, disperata comicità, ma diventa, inevitabilmente, una denuncia della impossibilità, ormai, di comunicare altrimenti che con l'aggressività e l'odio. Il teatro della crudeltà secondo Artaud, o Genet, diventa così (ma qui interviene lo sguardo della regista) un teatro della pietà. Non la catarsi, no, che sembra bandita dalla scena contemporanea, ma il disagio, l'inquietudine, lo smarrimento sì. Il sarcasmo di Belbel è in rapporto con la rivolta di Genet, la rabbia di Koltès, la smorfia di Copi, l'assurdo di Ionesco. Ed è rigorosamente "spagnolo": voglio dire che un testo come *Carezze*, con il suo espressionismo saturnino, non sarebbe concepibile senza gli *esterpentos* di Valle Inclán, gli "scarabocchi" folli di irregolari, mendicanti e "mostri" dell'autore di *Divinas palabras*.

La regia di Barbara Nativi è ferma, rigorosa, intrepida. Il nuovo teatro ha in lei, alla ribalta fiorentina della Limonaia, una figura di prua; e la distratta società teatrale italiana comincia, sia pure in ritardo, ad accorgersene. C'è nel suo lavoro la stessa forza di quello di Ariane Mnouchkine; la sua direzione degli attori è eccellente, il suo stile compatto. A diversi livelli di professionalità (taluni sono molto bravi, ad altri consiglieri di curare la dizione) i giovani attori assumono con intrepido vigore i loro ruoli. Ugo Ronfani





FANTASMI E RIMORSI DI UN ANNIVERSARIO

L'ANNIVERSARIO (1991), di Raffaella Battaglini. Regia (aderenza agli enigmi del testo) di Giampiero Solari. Con (impegno interpretativo) Glauco Onorato, Patrizia Zappa Mulas, Ruggero Dondi, Gaetano D'Amico. QP produzioni.

È andato in scena a Milano, con un ritardo che si spiega con lo scarso interesse del teatro italiano per la nostra drammaturgia contemporanea, *L'anniversario* di Raffaella Battaglini, che nel '92 aveva vinto ex-aequo il Premio Idi. La Giuria ravvisò nel testo, nonostante una certa dipendenza dal cinema di Buñuel, una voce nuova e già esperta, che rinnovava quel teatro metafisico del tempo e della memoria già praticato nel Novecento (da Cechov a Wilder a Bontempelli) e attenta alle più aggiornate lezioni di Pinter, di Bernhard, della Duras. Intanto, in questi anni, la Battaglini ha continuato il suo lavoro liberandosi dalle iniziali subordinazioni, illimpidendo una sua "drammaturgia dell'allusività", e i suoi testi successivi hanno ottenuto l'attenzione del Piccolo (*L'ospite d'onore*) e dei Magazzini di Tiezzi (*Conversazione per passare la notte*).

Forse, però, finora questo teatro si è, più che incontrato, "scontrato" con interpretazioni registiche che l'hanno caricato di notturni espressionismi mentre necessiterebbe, a mio parere, di registi capaci di evidenziare le rarefatte atmosfere e le trasparenze emozionali del linguaggio. Da questo punto di vista, benché prodotto in economia, l'allestimento visto al Filodrammatici (nella foto sotto) mi sembra rappresentare un passo avanti verso l'intelligenza interpretativa di una drammaturgia che vive anche, se non soprattutto, delle raffinatezze di una sua *petite musique*, e ha bisogno di essere scandito con il metronomo di una lettura sottotestuale.

Lunga cena che predispone ad inquietanti ricongiungimenti famigliari l'atto unico, di un'ora e venti, si svolge intorno ad una tavola imbandita, che il regista Solari fa ruotare lentamente su una piattaforma come sul quadrante di un metafisico orologio. Sono in scena quattro personaggi: un padre-padrone (Glauco Onorato), proprietario della casa di campagna ch'è il luogo della vicenda; un anziano domestico (Ruggero Dondi), che officia con puntiglio e qualche distrazione il rituale della cena di anniversario, e due giovani ospiti (Patrizia Zappa Mulas, Gaetano D'Amico) capitati non si sa se per caso nella sinistra sala da pranzo.

La pièce lentamente si snoda come un concertato di piani temporali diversi, di frammenti di un vissuto familiare tormentato da rancori, rivalità e segreti. La comunione del convito, con le successive portate "imposte" dal domestico, assume l'inesorabile andamento di un gioco sadico condotto con sarcasmo ed ironia, intorno ai misteri di quei personaggi che sembrano sconosciuti fra loro e che sono invece consanguinei. La ripetizione ossessiva di una scena di incesto fra il padre e la figlia, che si riverbera simmetricamente nel rapporto fra la giovane donna e il fratello, consente non di appurare (perché siamo - ripeto - in un "teatro delle allusioni") ma di immaginare la verità nascosta, mentre la cerimonia del cibo e dei ricordi ricomincia dov'era finita. Di più non credo proprio di dover dire: *L'anniversario* è un testo aperto alle ipotesi e alle interpretazioni; sembra di poter sopporre, davanti al crollo finale del padre-padrone, che sia tutta una storia di ricordi e di rimorsi, nel deserto della solitudine.

Glauco Onorato è il padrone di casa autoritario e aggressivo: lo fa con professionalità, forse forzando un po', a mio gusto, sui toni del realismo. Patrizia Zappa Mulas usa della sua intelligenza interpretativa per essere l'ospite misteriosa, la figlia irretita e la madre di se stessa, con l'arte di variazioni sottili. Ruggero Dondi è bravo nel ruolo dell'inquietante cameriere custode di segreti terribili e di antiche ricette, e Gaetano D'Amico rende d'impetto gli antagonisti umori del marito-fratello. *Ugo Ronfani*

IL POZZO DEI PAZZI: SCALDATI IN SASSARESE

LA FARADDA DI LI MACCHI, libero adattamento di Leonardo Sole da *Il pozzo dei pazzi* di Franco Scaldati. Regia di Giampiero Cubeddu. Scene di Giovanni Lubino. Luci di Marcello Cubeddu. Con Gaetano Lubino, Mario Lubino, Teresa Soro, Tore Virdis, Gianni Sini, Marina Serra, Emiliano Di Nolfo.

La *faradda di li macchi* (*La discesa dei matti*) è una rilettura e un adattamento di *Il pozzo dei pazzi* del vigoroso drammaturgo siciliano Franco Scaldati. Del testo di partenza restano, in questa realizzazione, oltre al generale impianto drammaturgico, anche alcuni riferimenti a una realtà che è più siciliana che sassarese in senso stretto. Tuttavia, la rilettura di Sole produce un dramma sostanzialmente autonomo, i cui punti di riferimento culturale, sostenuti da un vi-

goroso dialetto locale, sono ben marcati e individuabili: il titolo stesso richiama quella che è ancora oggi la festa popolare più autenticamente sassarese, "la discesa del voto dei Candelieri" di mezzo agosto, per cui, come quella, anche questa dei "matti" rappresenta una sorta di percorso rituale e mitico. Ciò che viene presentato, in questo dramma, è un mondo di emarginati in un esterno urbano degradato, che va oltre il paesaggio di rovine dell'immediato dopoguerra per diventare espressione di una condizione spirituale e morale altrettanto disastrosa. Le vicende che hanno come protagonisti Bisi Bisi, Zinzura, Mementommo - emblemi, più che individui - è ombra deformata, apparentemente grottesca, in realtà fortemente segnata di tragedia, del destino umano immerso nella perplessità della decodificazione di un mondo disordinato, violento, segnato da contrasti, alleviato da occasionali attimi di solidarietà tenera o disperata. Ad altro livello, i giovani Masino e Zizi riproducono l'incontrarsi e lo scontrarsi, l'attirarsi e il respingersi dei loro compagni di "muntinaggiu" (immondezzaio): sono la nuova generazione, altrettanto disperata e sbandata; ma sarà da loro che, pur in un groviglio di contraddizioni, giungerà un segnale di redenzione, articolato in un sogno di armonia e conciliazione fra cose che si incontrano, perché si cercano, per armonizzarsi: un orientamento, un'indicazione di palingenesi, che non giunge improvvisa o arbitraria, essendo stata prefigurata nella metamorfosi - che non era riuscita tuttavia ad emergere del tutto a livello di coscienza - di un personaggio come Bisi Bisi - violento, prevaricatore e ladro - che nell'affetto che finiva per riversare su una gallina precedentemente rubata al compagno di sventura, Mementommo, scopriva un fondo di tenerezza e di sollecitudine umana da lungo tempo dimenticate.

Della regia di Giampiero Cubeddu è assai convincente la caratterizzazione sanguigna e robustamente popolare conferita a personaggi come i compari Zinzura e Bisi Bisi e alla coppia simmetrica rappresentata da Peppinu e Gianninu; più discutibile invece la scelta di affidare alla lingua italiana le parti di Masino e Zizi: l'accostamento del sassarese e dell'italiano si risolve a tutto svantaggio di quest'ultimo, che suona manierato, stonato, leggermente affettato e lezioso. Splendida l'interpretazione di Zinzura e Bisi Bisi di Gaetano e Mario Lubino; divertente, anche se mai puramente farsesca, quella di Tore Virdis e Gianni Sini nelle parti di Peppinu e Gianninu. Gli stessi Emiliano Di Nolfo e Marina Serra reggono bene la scena, anche se non riescono a sfuggire al tono leggermente sdilinquinato della dizione "alta" sottintesa nella lingua italiana. Molto articolata e credibile nella difficile parte di Mementommo, Teresa Soro. *Giuseppe Serpillo*

SCALDATI FRA LE OMBRE NEI QUARTIERI DI PALERMO

LA LOCANDA INVISIBILE, di Franco Scaldati. Regia (metafisica, poetica) di Roberto Guicciardini. Scene (magrittiane) di Piero Guicciardini. Costumi (popolani) di Daniela Cernigliaro. Luci (oniriche) di Franco Caruso. Con Franco Scaldati, Melino Imparato, Alessandro Badagliacco, Fiorenza Brogi, Donatella Cerlito, Giacomo Civiletti, Gaspare Cucinella, Carmen Cutrera, Antonella Di Salvo, Cetty Genovese, Marianna Lucchese, Bob Marchese, Nunzio





Pace, Antonella Sampino, Vito Savelli, Manfredi Scaffidi Abbate. Azioni coreografiche di Antonietta Daviso, eseguite da Patrizia De Bari, Luisa Guicciardini, Deanna Losi, Maurizio Nardi, Ada Totaro. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo in collaborazione con Orestadi di Gibellina.

Franco Scaldati è un poeta della scena. Uno di quei cantori che ti senti di accostare a Borges per il suo continuo riflettere e rovellarsi sui tempi d'antan, popolati da personaggi in via d'estinzione e che solo la memoria e dunque il teatro può sostanziare sulla scena come reperti d'una archeologia che poteva rinvenirsi ne *La classe morta* di Kantor o in quell'episodio di *Ro-GoPaG*, intitolato *La ricotta*, di Pier Paolo Pasolini. Del resto era lo stesso Scaldati a dichiarare alcuni anni fa in occasione del suo *Pozzo dei pazzi* che «da *Assassina* in poi non mi è successo di rivolgermi né al passato né al presente né al futuro ma ai morti, non riesco a vedere altri dialoghi se non con le cose che non esistono più». Cose e personaggi che puntualmente ritornano in questo suo nuovo testo, *La locanda invisibile*, capitolo primo della *Trilogia delle ombre* (progetto incentrato sul recupero dell'immaginario poetico dei quartieri di Palermo), metafisicamente messo in scena al Teatro Biondo dal suo direttore artistico e qui regista Roberto Guicciardini, cui la durata di tre ore non fa godere al meglio l'intero spettacolo recitato in vernacolo palermitano.

La locanda invisibile allude alla Palermo dei borghi e dei quartieri che intona inesorabilmente il suo Requiem; al tempo in cui per sole cinque lire una donna-nave-scuola mostrava le cosce ai ragazzini o un vecchio postino, divagando sull'identità d'un tale che non riusciva a rintracciare, non poteva andare in pensione per colpa di quella dannata lettera che riconosceva, paradossalmente, al destinatario quello che a lui veniva ancora negato. Una locanda fatta di spazio e luce quella ritratta da Piero Guicciardini, con assemblaggi di sedie e di biciclette, fatte scendere giù dalla graticcia, come quelle sculture di Cesar di orologi e valigie di alcune stazioni parigine, cui fanno capolino figurine magrittiane e scale metalliche alla maniera di Fausto Melotti. Uno spazio astratto che si vivacizza con le apparizioni di Fortunato (lo stesso Scaldati, nella foto sopra) e di Spardaquassetta (la maschera inconfondibile di Melino Imparato, che molti ricordano ignudo e con pochi capelli nei film di Ciprì & Maresco), due figure beckettiane con una saggezza e una comicità che travalica la Sicilia e un ensemble coreografico che non riesce a dimenticare la Pina Bausch del noto balletto palermitano. Fra i tanti protagonisti meritano di essere ricordati Gaspare Cucinella, Giacomo Civiletti,

Antonella di Salvo e poi Bob Marchese e Fiorenza Brogi, avvolti da quello struggente valzer dal titolo emblematico *Speranze perdute*. *Gigi Giacobbe*

UNA CITTÀ DA SOGNO LA LISBONA DI TABUCCHI

UN SOGNO A LISBONA, di Alberto Bassetti. Libero adattamento (assai equilibrato) dal romanzo *Requiem* di Antonio Tabucchi. Regia (eleganza onirica) di Teresa Pedroni. Scene (stilizzate) di Roberto Posse, anche dignitoso interprete. Con Antonio Fattorini (complessivamente debole), Stefano Gragnani (allusivamente efficace), Stefania Graziosi (acerba), Gianluigi Pizzetti (impostazione accurata), Andrea Lavagnino (discontinuo). Prod. Compagnia Diritto e Rovescio.

Non è la prima volta che Teresa Pedroni, con la sua Compagnia Diritto e Rovescio, si occupa di Antonio Tabucchi. Ne ha messo in scena infatti nel '95, l'unico testo scritto specificamente per il teatro, *I dialoghi mancanti*, che valse a Roberto Herlitzka il Premio Idi per la migliore interpretazione. Ora il sodalizio fra la regista e lo scrittore, e insieme l'attenzione per un rapporto teatro-letteratura da sempre presente nel lavoro del gruppo, si rinnova con il romanzo *Requiem* divenuto, nell'adattamento di Alberto Bassetti, *Un sogno a Lisbona*. Un percorso a ritroso nel tempo, che, in realtà, è un viaggio interiore in cui il passato e il presente si confondono come in un sogno ad occhi aperti, sollevando dalle pieghe dei ricordi nodi e interrogativi mai risolti, alla ricerca di chiarimenti, giustificazioni forse, che finalmente diradino le brume confuse dell'anima. E fatalmente onirica, ma come sospesa in una nebulosità dorata di fiaba, che in parte attutisce l'intensità dolente della scrittura originaria, è l'impronta del presente allestimento. Dove la materia drammatica del romanzo viene resa attraverso una serie di incontri che sembrano fraporsi e preludere insieme a un appuntamento finale, non si sa dove né quando, lungo una sorta di percorso catartico destinato ad approdare dalle nebbie ovattate dell'incubo al sollievo sorridente del chiarimento finalmente raggiunto. Mentre l'ambiguità del sogno riverbera allusiva dalla fissità luminosa e astratta della scenografia firmata Roberto Posse (anche interprete), e dalla pluralità stessa dei ruoli sostenuti dagli attori. Tra cui decisamente acerba, sebbene non priva di una certa presenza scenica, appare Stefania Graziosi, che è di volta in

volta, la zingara, la Viriata e Isabel. Ma nuoce un poco all'impronta elegante dello spettacolo il ricorrere, seppur circoscritto, di un certo macchietismo, in cui finisce per abortire ogni lampo d'ironia, e, soprattutto, la debolezza sostanziale del protagonista Antonio Fattorini. Mentre risalta la minuziosità accurata e non priva di vigore con cui Gianluigi Pizzetti disegna la personalità nevroticamente rattratta del poeta, che tuttavia un poco stride e stenta a raccordarsi con l'evanescente fluidità della narrazione, percorsa nell'insieme da un senso di impalpabile e sfuggente levità. *Antonella Melilli*

LA ZITELLA TURBATA DI MANLIO SANTANELLI

VIRGINIA E SUA ZIA, di Manlio Santanelli (dalla raccolta di monologhi intitolata *Ritratti di donna senza cornice*). Regia di Daniela Cenciotti. Scene (surrealismo alla Magritte) di Luigi Sacco. Costumi di Ludovica P. Leonetti. Musiche di Luigi Esposito. Luci di Franco Grieco. Con (interpretazione in crescendo) Gina Perna. Prod. Gitiessse Spettacoli e Carlo Croccolo, Napoli.

Un interno surreale; un tavolo e delle sedie poggiati su un piano inclinato, con pavimento a scacchiera; un grande armadio spalancato sul vuoto; un varco aperto verso altri ambienti, senza porta né cornice; una finestra priva di battenti. È la spazialità metafisica dell'ambiente quotidiano nel quale vive Virginia, anonima donna quarantenne, zitella, un impiego alla Rai come sarta di Studio, e in privato la condanna di un'anziana zia sulla sedia a rotelle a farle da madre, da figlia e da compagna di vita.

Daniela Cenciotti, giovane attrice diplomata all'Accademia "Silvio D'Amico", al suo debutto nella regia con questa pièce presentata in anteprima nazionale alla Galleria Toledo di Napoli, ha ritrovato nell'arte figurativa, e precisamente nella poetica degli oggetti d'uso familiare, nell'abbattimento delle pareti che delimitano l'interno ed esterno, in certe prospettive ardite e improbabili comuni alla pittura di De Chirico e di Magritte, la chiave di lettura di uno stato d'animo, la visualizzazione di una vertigine della mente che assale la protagonista nell'attimo stesso in cui s'appresta a gettarsi nel baratro di un incontro galante, che potrebbe cambiarle per sempre la vita e che la tiene perennemente in bilico fra razionalità e follia, passione e disincanto, ironia e disperazione, rassegnazione e timida voglia di riscatto.

Gina Perna, che asseconda con ritmo via via crescente un ruolo particolarmente impegnativo, tesse per tutta la durata della pièce un dialogo "di rimando" con un altro-da-sé, astratto e invisibile, che le consente di raccontarsi, di sviscerare la propria femminilità, di verbalizzare desideri e paure annidate nei recessi più intimi della coscienza, brandendo l'arma dell'ironia sagace e della considerazione di sé, prima di rivelarsi pensiero invalidante, carcere dell'anima, origine e giustificazione di una fuga dal mondo che assume i toni lividi della morte. *Paola Cinque*

USCITA D'EMERGENZA DICIASSETTE ANNI DOPO

USCITA DI EMERGENZA, di Manlio Santanelli. Regia (calore e grazia) di Domenico M. Corrado. Scene (genio della semplicità) di Francesco Ghisu. Costumi (stracci perfetti) di Teresa Acone. Luci (sapiente efficacia di giochi



obliqui) di Peppe Sabatino. Musiche (appropriate) di Stefano Longobardi. Con Massimo Andrei (intelligenza teatrale) e Giancarlo Cosentino (spessore umano). Prod. Elledi 91, Napoli.

Eccolo, finalmente, il piccolo diamante senza difetti che ogni tanto il teatro ci regala: quasi nascosto nel cartellone del Teatro Erba di Torino. *Uscita d'emergenza* è un testo di straordinaria forza espressiva, napoletanissimo ma senza confini, molto piacevole per l'intelligenza che lo sorregge e l'ingenuo candore che lo illumina. E singolare è anche la sua vicenda: vincitore del Premio Idi 1979, dopo un primo allestimento nel 1980, fu negato ai palcoscenici dall'autore e mai più rappresentato in Italia (fatta eccezione per una edizione televisiva con Luca De Filippo e Lello Arena). Il broncio - non esteso all'estero dove la commedia è stata tradotta e rappresentata - è durato sedici anni, in attesa della comparsa di giovani attori di talento e ben temprati. E l'occasione è arrivata con Giancarlo Cosentino e Massimo Andrei, una coppia compenetrata in un affiatamento perfetto, che dietro una regia impeccabile ha offerto la risposta che ha premiato gli indugi.

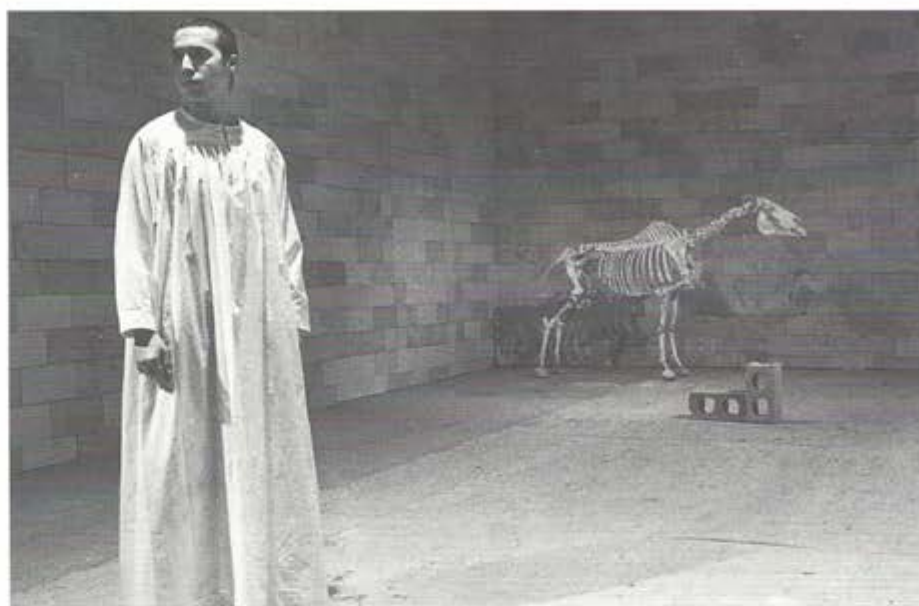
Inconsistente eppure molto densa la trama: Cirillo e Pacebbene sono due poveracci che la società ha sputato a margine e che la miseria ha unito in coabitazione forzata. All'interno di una vecchia carrozza merci in disarmo, fra giornali, cartoni e stracci, trascinano una vita grama e immobile. Lontani colleghi dei due di Beckett, non aspettano riscatti e tantomeno il verbo che porti l'ordine. Ex sacrestano l'uno e ex suggeritore l'altro, nel bagaglio dei loro ricordi senza sorrisi trovano un appiglio per intrecciare qualche discorso sulle passate esperienze. Non si somigliano, non trovano mai il senso della loro coabitazione, non si possono vedere. Perciò mettono in continua azione l'unica cosa che hanno in comune - la cialtroneria briconca - per tendersi reti di piccoli imbrogli, dispetti maligni e bugie che insieme agli sbotti di violenza portano un po' di animazione a quella realtà feroce dove tutto è negato.

Nel racconto scenico, dove transita qua e là il fantasma di Eduardo, tutto fluisce concatenato con precisione e fra botta e risposta, gli inni sciolti alla Madonna, il pesce imbalsamato e la pastiera spuntano anarchia e fede, ideologia e cinismo, sentimenti e indifferenza. Finché un piccolo colpo di scena porterà una lacerazione a quell'atmosfera disseccata, lasciando però tutto come prima: all'estremo di una emarginazione irreversibile.

Veri artisti, i due interpreti, diversi per temperamento sono egualmente efficaci nello scavare con la loro abilità psicologica i caratteri dei compari. Molta forza viene dal testo, ma va riconosciuta la finezza e la solidità della resa che non rileva mai squilibri e si merita riconoscimenti ufficiali, che, ci auguriamo, non tarderanno ad arrivare. *Mirella Caveggia*

RETORICA ASSASSINA PER BRUTO E CASSIO

GIULIO CESARE, di Romeo Castellucci, da Shakespeare e dagli Storici latini. Declamatio: Chiara Guidi. Actio: Claudia Castellucci. Con Alvaro Biserna, Giovanni Rossetti, Lele Biagi, Elena Bagaloni, Cristiana Bertini, Dalmazio Masini, Adam Peter Brien, Ivan Salomoni. Prod. Societas Raffaello Sanzio - Wiener Festwochen, Vienna - Kunsten Festival Des Artes, Bruxelles.



Nella tragedia shakespeariana riproposta dalla Raffaello Sanzio (nella foto sopra), l'omicidio di Giulio Cesare appare come una pennellata rosso acceso all'interno del più grande affresco del destino che prefigura per Bruto e Cassio una colpa ben peggiore, quella di non essere all'altezza della parola, di non poter di fatto governare un popolo da un pulpito. Vittime di una superiore potenza chiamata Retorica, quell'arte della persuasione che resiste immutata all'avvicinarsi storico dei poteri (e che informa ogni discorso compreso l'artistico), soccomberanno anch'essi e lasceranno vincitore il corpo che in questa tragedia la retorica sceglie per essere rappresentata degnamente: Antonio, Bruto e Cassio, centrali in entrambi gli atti di questo lavoro, sono corpi plasmabili. In particolare in Bruto, il più ossessionato dal proprio destino, la parola si insedia al di là della sua volontà, realmente e senza pietà per la visione incarnata: egli parla con inserito in una narice un endoscopio, che proietta sul fondo le contrazioni dei muscoli vocali (la "carne della voce" di Artaud!) tramutando il palcoscenico in una enorme bocca spalancata che lo inghiotte; eppure ispira elio ed emette parole distorte dal passaggio del gas attraverso gli organi di fonazione. Il gigantismo iconoclastico della macchina teatrale del gruppo cesenate non può tuttavia spazzare via anche la retorica ma anzi per la prima volta ce la mostra in tutta la sua potenza. Essa può produrre emozioni al limite del sopportabile (anche se intendiamo sotteso il gioco di pure forme) quando, in questa mimesi estremizzata della carne (non più dell'attore), nel secondo atto Bruto e Cassio dopo l'omicidio sono interpretati da attrici anoressiche, da corpi di un dopo Olocausto (anticipato nel primo atto da una pioggia di scarpe e dal rumore insistito di un treno) entro uno scenario che mostra un teatro distrutto da un incendio; o ancora quando il corpo vincitore, Antonio, parla con una voce prodotta da non-corde vocali (l'interprete è un laringectomizzato). Teatro che sembra da un lato precedere ogni sovrastruttura intellettuale, nella sua carnale veridicità, dall'altro risulta rigidamente e persuasivamente intellettuale, come può esserlo una tecnologia spinta e imprescindibile, ovvero usata non semplicemente come "specchio dei tempi" bensì come mezzo utile a raggiungere gli obiettivi espressivi di volta in volta possibili. *Cristina Gualandri*

TRE EROI SHAKESPEARIANI TRAVOLTI DALLA TEMPESTA

TEMPESTE, spettacolo d'arte varia da William Shakespeare di e con (bravissimo, capace di mille fantasie) Claudio Morganti. Luci di Vittorio Corti. Suoni di Alessandro Biagi. Prod. Esecutivi per lo Spettacolo.

Gesto d'amore o gesto di tradimento quello che, con *Tempeste*, Claudio Morganti compie nei riguardi di Shakespeare? Forse l'una cosa e l'altra. Ma alla fine, crediamo, più un gesto d'amore, di disperata passione verso il grande autore e il teatro. Del resto, il bravo attore al Bardo inglese e da anni, fin da quando era in coppia con Alfonso Santagata, si va rivolgendo per usare del suo mondo e della sua poesia come traccia di vita per parlare del mistero dell'esistenza e del cuore. Anche questa volta, la linea è la medesima. Non tanto lo scopo è quello di recuperare le pagine più alte delle tragedie shakespeariane, quanto piuttosto a muovere il bisogno di catturare tutte le emozioni e gli spunti fantastici che esse possono dare. A nascere così, attraverso questo "spettacolo d'arte varia" come recita il sottotitolo, un ennesimo viaggio giocato sulle ali della fantasia per trasmettere una metafora esistenziale. Ma perché *Tempeste*? Perché tempesta è quella che agita la mente del vecchio Lear, solo e stanco e perduto nella sua follia cui resta tra le mani solo il teschio della povera Cordelia simile a un burattino. Perché è tempesta quella che gonfia di ira e di collera la mente gelosa di Otello. E ancora è tempesta, e vera, quella che scaglia nell'isola deserta e incantata il nobile Prospero che al tramonto della sua vita va cercando armonia e pacificazione per sé e per gli altri. I tre personaggi ineffabili, Morganti li coglie nel momento estremo della loro parabola esistenziale per ricondurli alla sua condizione di uomo e di attore. Così Lear può comparirci davanti in un lungo camicione bianco da matto, pronto a nascondere il volto dietro una maschera argentea che può tintinnare di sonagli come il berretto di un buffone. E può a sua volta essere un buffone con il cuore pieno di strazio Otello che, sotto un cielo di lampadine rosse, furente percuote una grande batteria (ah, il tumulto del cuore!) prima di avvicinarsi a un leggio vuoto e pronunciare parole che lasciano

il segno. Spezzata la bacchetta degli incantesimi, morte tutte le illusioni, toccherà infine a Prospero lasciare nel silenzio quel palcoscenico che ogni sera può diventare, anzi deve diventare, isola dei sogni. Tre cuori, tre anime, tre metamorfosi operate da un attore che con la sua intelligenza straordinaria ha veramente qualcosa di singolare da dirci. *Tempete*, uno spettacolo sottile e bruciante capace di resistere nella nostra memoria. *Domenico Rigotti*

ALLEGRE VARIAZIONI SUL BARDO ALLA TOSSE

LE CERIMONIE DELLA NOTTE, da William Shakespeare (di Cardini, Almansi, Maggiani, Conte). Regia (iperstilizzazione) di Tonino Conte. Scene e costumi (scuola luzzatiana) di Guido Fiorato. Con Consuelo Barilari, Enrico Campanati, Patrizia Ercole, Pietro Fabbri, Aldo Ottobri, Carla Peirolero, Veronica Rocca, Mariella Speranza. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Seguendo a *Cuori nella foresta*, *Le cerimonie della notte* coglie, si può ben dire, un particolare successo di pubblico e di critica. Sarà perché una consistente drammaturgia regge queste ulteriori variazioni shakespeariane; o perché Conte conduce con maggior energia e convinzione situazioni e attori a una rappresentazione efficace. L'impegno in alcuni temi e personaggi di forte valore linguistico, consegue un disegno compiuto, sicché ne risulta un insieme coerente e motivato. In clima da tragedia, nei registri acridi del grottesco e dell'irrisione. Sarà, infine, per l'evocazione di un'atmosfera "intima", colloquiale e domestica, per cui da semplici, misurate condizioni di sorpresa deflagra teatralità pura. Il luogo scenico ha un lucido pavimento speculare. Il pubblico lo contorna dai tre lati e l'azione finisce per coinvolgerlo davvero, non più soltanto per un gioco di reciproca finzione e scambio di ruoli. È specchiarsi in una stessa "acqua" dai riflessi simbolici profondi. Franco Cardini s'ispira al *Macbeth*, con una specie di antifatto. Il confronto avviene tra un mondo cristiano e un riflusso di paganesimo: le Streghe si confondono con le Madri ancestrali. Carla Peirolero impersona la protagonista con toni luttuosi, di un "nero" copiato da stereotipi cinematografici. Sir John parte da (e converge in) Falstaff autentico, orgoglioso qui di una carnalità invadente, frutto di meditata "ideologia" del piacere. La sua sensualità pare trascendere i vizi (gola, lussuria) che la nutrono per dimostrare la possibile rivalsa sulla morte imminente. Figurazione dovuta alla sapiente retorica (scurrile e culta) di Guido Almansi, interpretata dal giovane Aldo Ottobri con assoluta presenza. La sua ciccia deborda (una coperta imbottita), il naso scoppiato di cirrosi, i suoi gesti di decrepito gaudente sono di un'umanità straziata, ilare e poetica. Poi, Cesare e Bruto (*Brutus*, di Maurizio Maggiani), presi nel discorso ideologico, analisi dei moventi al potere, fra dittatura e democrazia. L'Agorà del Teatro genovese è davvero un'agorà: al centro, Campanati espone le ragioni del sovrano; attorno, il popolo, da cui emergono via via figure dal più definito, canonico ruolo. In epilogo, *Tito Andronico* visto da Conte come la "più crudele tragedia mai scritta". È l'occasione per illustrare il "movimento" quale vaudeville macabro e infernale, spinto a giochi (raggelati e stilizzati) da Grand Guignol. La parodia investe, oltre a quel genere, anche il melodramma, di cui echeggiano squallanti note; e l'avanguardia di trapassata memoria, quella che sadicamente riversava sugli spettatori le velleità degli artefici. *Gianni Poli*

L'imbalsamatore della mummia di Lenin e i fantasmi della Russia di Stalin



L'IMBALSAMATORE, novità di Renzo Rosso. Regia (penetrante, efficace) di Guido De Monticelli. Scene e costumi (abili suggestioni ambientali) di Graziano Gregori. Musiche (coinvolgenti) di Mario Boriani. Con Vittorio Franceschi (grande interpretazione) e Simona Guarino, Alberto Giusta, Vito Favata. Prod. Stabile di Genova.

Sono ricorrenti nel genere satirico-grottesco personaggi comicamente minuscoli alle prese con grandi questioni: i piccoli burocrati di Gogol, il conferenziere di *Il tabacco fa male* di Cechov, l'umanoide di *Relazione all'Accademia* di Kafka. Un personaggio del genere è il protagonista del monologo (con tratti dialogici: ma l'interlocutore è muto) della novità del romanziere e drammaturgo Renzo Rosso che lo Stabile genovese di Ivo Chiesa ha allestito con successo affidandolo, non a caso, ad un regista che ben conosce il teatro dell'Est, Gogol compreso. Aleksej Miscin, dell'Istituto di Anatomia patologica di Mosca, ha il compito di vegliare sullo stato di salute - se così si può dire - della salma di Lenin (che anche nella realtà ha posto di recente qualche problema di conservazione, come hanno informato le cronache). Penetra, Miscin, nel tenebroso mausoleo-cripta-pantheon affidato alla sorveglianza di due militari e allo scarso zelo di una donna delle pulizie e, con i ferri del mestiere, iniettando sostanze acide ed alcaline, cercando di superare tedio ed inquietudini con abbondanti libagioni di birra e di vodka, si applica a fare la toilette alla Salma per antonomasia (ricostruita con dovizia di dettagli, in un glaciale spazio iperrealista, dallo scenografo Gregori). Carburandosi con l'alcol il nostro imbalsamatore si mette a discorrere (si fa per dire) con Lenin. Le varie vicende di un privato "piccolo piccolo" (la moglie assatanata, le querelles con i colleghi, il sogno di una dacia) s'intrecciano con quelle della Storia con la maiuscola: utopie rivoluzionarie, splendori e miserie dell'epopea leninista da Kronstadt a Zurigo a Pietroburgo, l'ascesa sormonia e inarrestabile del georgiano Stalin emergono, in un crescendo confuso e contraddittorio, dallo sfogo liberatorio di Miscin. E quando la Grande Mummia si sgretola (con effetti da horror abilmente escogitati), superate la costernazione e la paura, scartata l'ipotesi di fuggire a Londra per fare l'imbalsamatore di cani ed uccelli, Miscin finisce per truccarsi come Lenin e sostituirsi a lui nella teca di cristallo: rappresentazione mummificata, a sua volta, delle illusioni e delle delusioni della Storia.

Il testo di Rosso è scritto con perizia teatrale e qualche ridondanza, là dove il delirio etilico e la confusione esistenziale di Miscin entrano in contatto con i più ampi, ma anche più rigidi, schemi politico-ideologici. Ma una buona intesa fra autore, regista ed interprete impedisce che il monologo finisca nel pamphlet politico, per restare nell'ambito più efficace, in definitiva più persuasivo, di una "carnevalizzazione" del soggetto, fra Dostoevskij e Pirandello. Come Miscin, Vittorio Franceschi - le cui qualità hanno trovato allo Stabile genovese, in questi anni, giusto riconoscimento - è di una bravura superlativa. La sua è una recitazione straniata nel grottesco, con una gestualità da tragicomica marionetta umana, un crescendo nel parossismo fino al delirio di identificazione finale: omuncolo trascinato fra i detriti della Storia. *Ugo Ronfani*

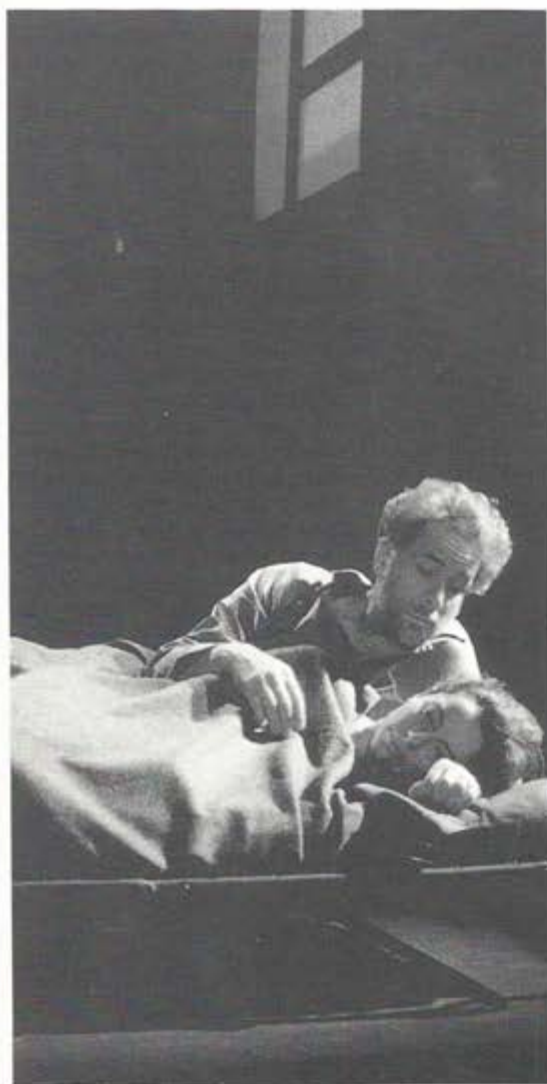
TRE STORIE COL MORTO IN UN PUZZLE SURREALE

PRIVACY, testo e regia (crescente tensione) di Duccio Camerini, anche interprete. Scene (funzionali) di Tiziano Fario. Con Lucrezia Lante della Rovere (vivacissima), Blas Roca Rey (intensità nevrotica), Pasquale Anselmo e Lorenzo Gioielli (bene in parte). Prod. Cooperativa Argot, Roma.

Sono cinque gli attori in scena per questo *Privacy* di Duccio Camerini e tre gli ambienti in cui si svolgono altrettante storie, solo apparentemente slegate fra loro. Unica invece la struttura, funzionale anche se un po' rodata, ideata da Tiziano Fario, che, ruotando su se stessa, mostra di volta in volta uno scantinato bianco di calce, un ambiente ingombro di scatoloni e uno studio zeppo di libri e sculture. In scena un ragazzo riccioluto, di gesti e linguaggio nevrotici e smozzicati, ma anche un critico, tanto



famoso quanto deluso, che, parlando dei compromessi normalmente vigenti nel mondo culturale, cinicamente infierisce sull'adorazione perfino untuosa di un plagiato discepolo. E infine una ragazza incolta, per nulla sgomenta di una verginità ingravidata che l'apparenta alla Madonna, intenta a sgomberare, con l'aiuto di un riluttante fratello di lui, la casa di un uomo trovato sfracellato in fondo a uno strapiombo. In realtà ogni cosa troverà una sua esatta collocazione all'interno di un puzzle vagamente surreale che la regia dell'autore, anche interprete, a dire il vero un po' troppo truce e monocolore nei panni dell'invelenito critico, ricomponde abilmente raccordando situazioni e personaggi intorno alla realtà di un assassino. Ma soprattutto traendo dalla narrazione, condotta da un'iniziale impronta grottesca alla tesa suspense di un autentico thriller, il riverbero di una più profonda ricerca esistenziale che dall'uno all'altro rimbalza nella domanda finale con la percezione sospesa di un fuori, necessario e temuto, attraverso cui misurarsi con l'inquietante mistero di un'ignorata identità. Mentre gli attori, dal tenerissimo ragazzo reso da Blas Roca Rey in un misto di fragilità ingenua e di titanica sfida a se stesso e al mondo, alla cameriera simpatica e un po' squinzia impersonata da Lucrezia Lante della Rovere, convergono sempre più sicuri a delineare i rimandi sottesi di uno spettacolo lucidamente gradevole e compatto. Antonella Melilli



Lavia e Guerritore coppia terribile nel matrimonio secondo Ingmar Bergman

SCENE DA UN MATRIMONIO (1973), di Ingmar Bergman. Regia di Gabriele Lavia, eccellente anche come interprete in gara di bravura con Monica Guerritore. Scene (grigio assemblaggio in interno borghese) di Alessandro Camera. Musica di scena: adagio per archi di Samuel Barber. Prod. Eliseo-Compagnia Lavia.

«Ho impiegato tre anni per scrivere *Scene da un matrimonio* ma è stato necessario un tempo molto lungo della mia vita per viverle». Parole di Bergman per presentare questa analisi tagliente sulle relazioni di coppia (che deve molto a Strindberg, suo maestro) realizzata nel '71 come film per la tv svedese, trasferita sul grande schermo con una versione di tre ore e due volte allestita per le scene.

La vicenda di Johan e Marianne - docente universitario lui, lei avvocato specializzato nel diritto di famiglia che constatano il declino di una unione "normale" ma logorata dalla routine; che vivono incomprensioni e infedeltà, collere e riavvicinamenti per ritrovarsi vent'anni dopo, con altre due famiglie per altro fragili, «in una notte, in una casa buia, in qualche parte del mondo», per ancora una volta unire le loro solitudini - è paradigmatica della crisi della coppia in una società dove è difficile amare. Perché - dice Lavia nelle note di regia - «l'amore ha bisogno di tempo, e la nostra epoca è caratterizzata dalla mancanza di tempo».

Al posto dell'attenzione verso l'altro, dell'approfondimento delle ragioni del compagno di una vita, la coppia è continuamente alle prese con i "fantasmi" della società: il fantasma del successo economico, quello del giudizio degli altri, quello dei rapporti con le famiglie di origine; il fantasma delle obbligazioni mondane, del tempo libero, della casa. Apparenze, spettri che, ipertrofizzati, distruggono la coppia dal dialogo dei sentimenti, la squilibrano nei ruoli rispettivi: Johan si sente «un bambino con i peli» che non vuole crescere e assumere responsabilità, Marianne «slitta» dal ruolo femminile a quello maschile, pur confessando «io non so chi sono»; e in questa relazione continuamente compromessa l'aspetto archetipico dell'incesto, freudianamente, si esaspera in una nevrotica frenesia erotica.

Questo nulla matrimoniale invaso dalle cose superflue, che distruggono il ricordo di una iniziale felicità e determinano prima la non comunicazione e poi uno stato di disagio e di solitudine, è esposto da Bergman secondo il modello della famiglia scandinava; e nelle forme teatrali assume quelle, interiorizzate dal gioco psicanalitico, dei drammi di coppia di Strindberg. Come se nella lunga gestazione dell'opera le varie esperienze coniugali del regista svedese siano state sottoposte alla lente di ingrandimento della scena.

Il timbro scandinavo è rimasto nell'allestimento di Lavia (nella foto in basso a sinistra con M. Guerritore), ma con altre risonanze, quelle di una coppia italiana e, forse una lettura teatrale simmetrica a quella di Bergman, di un loro diretto approfondimento dei problemi della coppia: con il che lo spettacolo ha quasi assunto la funzione di una seduta psicanalitica di gruppo. Sul palcoscenico-casa-mondo della scenografia, in un *bric-à-brac* di mobili in grigio, le sette scene che Lavia, con tratti di ironia quasi impercettibile, annuncia di volta in volta prima di viverle con la sua compagna, riflettono emozioni e pensieri delle donne e degli uomini, delle mogli e dei mariti, dei genitori e degli amanti che sono "il pubblico".

Questo coinvolgimento, proprio del grande teatro, è possibile grazie alla straordinaria bravura degli interpreti, alla loro totale capacità di abbandonarsi ai ruoli. Un Lavia maturato attraverso le prove di quest'ultimi anni, Cechov e Pirandello, Strindberg e Dostoevskij, ormai capace di intensità e misura, insomma di recitare con un espressionismo interiorizzato, ha dato del marito-bambino Johan, esaltato, immaturo, apparentemente protettivo ma in realtà indifeso, tratti di toccante, disarmata verità. Monica Guerritore anch'essa padrona "dall'interno" del ruolo, ci ha dato momenti di commozione percorrendo le tribolazioni di una moglie abbandonata, innamorata, combattuta tra la schiavitù dell'amore e la libertà, umiliata e fiera, smarrita. Una lezione di teatro che è anche lezione di vita, che spiega a tutti come non continuare a essere degli «analfabeti dei sentimenti». Ugo Ronfani

IN SCENA PROUST MALATO DI GELOSIA

ALBERTINE O DELLA GELOSIA, di Alma Daddario, dall'opera di Proust e da un'idea di Aurora Cafagna. Regia (sobrietà e fascino) di Giuseppe Lorin. Grafica e scene (ingegnose) di Massimo Jatosti. Costumi (*fin de siècle*, molto azzeccati) di Adriana Ruvolo. Consulenza musicale di Tito Schipa Jr. con Federico Bonetti al pianoforte. Disegno luci di Sandro Di Cello. Con Edoardo Siravo (un Marcel tormentato ed efficace), Adriana Ortolani (un'Albertine fresca e seducente), Patrizia La Fonte (algida governante e madre assai ben costruita) e Lucianella Cafagna (una inquietante Andrèe). Prod. Stanze Segrete.

Non era facile portare sulla scena l'opera di Marcel Proust, così estesa, così intrisa di digressioni decadenti, a tratti così descrittiva e così apparentemente contraria al *genus* teatrale. C'è riuscita Alma Daddario, con un testo di un'ora imperniato sulla passione e la gelosia di Proust per Albertine. Isolando dal tessuto narrativo, con buona sicurezza e molta poesia, una favola breve e convincente. Sorretta molto bene da una regia intelligente e chiara, straordinariamente sinergica rispetto al testo, e da un gruppo di attori bravi e affiatati. Edoardo Siravo in *primis*, con il suo Proust nevrotico e malato di una gelosia inguaribile, eco di un male di vivere sottile e penetrante, che nulla riesce ad afferrare e possedere nel tumulto della vita. Un racconto arricchito dall'Albertine di Adriana Ortolani, che mescola insieme, con

leggiadria, ingenuità e malizia, la voglia di fuggire e il piacere di possedere, e dal doppio ruolo di Patrizia La Fonte, che si divide con ottimo professionismo tra la rigida e sterile governante di Proust, e l'evocata madre del poeta, garrula e superficiale. Un bello spettacolo di parola, di testo e di attori insieme, calato in un piccolo sogno scenografico e costumistico *fin de siècle*, sorretto dalla musica dal vivo di un pianoforte in bilico tra Satie e Saint-Saëns.
Marco Brogi

L'ORLANDO DELLA WOOLF CON LA REGIA DI BITONTI

ORLANDO, da Virginia Woolf. Regia e adattamento (ottima sintesi) di Salvo Bitonti. Scene e costumi (essenziale nitore) di M. Giliberti. Con ("phisque du role" ed eccellenti capacità di interiore trasformismo) Cristina Borgogni. Prod. Teatro del Mare, Roma.

Per quella strana cabala di incastri e di disincastri, coincidenze o perdite di quest'ultime, l'adattamento teatrale "per voce solista" del capolavoro di Virginia Woolf è avvenuta al Teatro Ghione di Roma, proprio nei giorni in cui si annidavano polemiche e perplessità sulla performance coreutica di Carla Fracci, anch'essa ispirata all'intrigante allegoria della scrittrice vetero-femminista; né andrebbe dimenticato il palese "allontanamento" dal personaggio che tanto la rese celebre, da parte di un'attrice efebica, ambigua, intensissima, come l'inglese Tilda Swinton, protagonista di un film furbo e pasticciato qual è *Perversioni femminili*.

Inno scarabocchiato alla promiscuità e alla indeterminazione dei sessi che, nell'adattamento di Salvo Bitonti (e nella forte interpretazione di Cristina Borgogni, nella foto sotto, "sintatticamente" filtrata su una vasta gamma di chiari e vibranti accensioni del corpo e dello spirito, all'unisono), torna sulle tracce di Virginia Woolf sulla scorta di quanto la sua lezione di "artigiana" e filologa della parola (e di rarefatte atmosfere dell'inconscio) ha saputo tramandare: prima fra tutte l'ambiguità della condizione umana, la sua non-assimilabilità ai dogmi del ruolo, dell'immutabilità del genio, del suo essere cavia e prigioniera dei limiti della Storia. Contro cui l'affascinante prosa della Woolf, qui tradotta in linguaggio simbolico ed onirico, scaglia le sue dure frecce antifiliste e anti-positiviste. Proponendo, come tutti sanno, l'evoluzione da uomo a donna (e viceversa) di un personaggio "fuori dal tempo" che attraversa quattro secoli di storia, celebrando il mito dell'eterna giovinezza. Angelo Pizzuto



DAVILA ROA

Cerca un destino e trova Ronconi il principe tormentato di Baricco



DAVILA ROA, di Alessandro Baricco. Regia di Luca Ronconi. Scene (cinematografiche e incombenti) di Daniele Spisa. Costumi (suggestivi) di Giorgio Mayer. Collaborazione coreografica di Micha Von Hoecke. Luci (metafisiche) di Sergio Rossi. Con (tutti misurati e intensi) Massimo De Francovich, Maurizio Gueli, Francesco Siciliano, Gian Paolo Poddighe, Walter Malosti, Pierluigi Cicchetti, Paolo Ricchi, Antonio Zanoletti, Francesco Gagliardi, Stefano Lescovelli, Daniele Salvo, Clemente Pernarella, Aldo Vinci, Jacopo Serafini, Luigi Siravo, Massimo Poggio, Massimo De Rossi, Luigi Diberti, Massimiliano Sbarsi, Giovanni Crippa, Galatea Ranzi, Michele Orlando, Angelo Giraldi, Christian Brogna. Prod. Teatro di Roma.

Parole. «Splendenti feroci parole». «Parole da scagliare» per difendersi. Di questo dice *Davila Roa*. Della lunga battaglia sul filo del paradosso, che è anche la prigione dell'infinito: usare le parole per mettere finalmente al guinzaglio le cose del mondo, e dalle parole essere di nuovo presi al laccio.

Catturare e definire, e ritrovarsi ancora definiti e catturati. Cercare la verità solida che pone confini e scoprire che «la verità dei libri è un'agonia che tace e mente». Inseguire i nomi smarriti. Fare domande per vincere il dolore e accorgersi che «è una crudeltà, qualsiasi voce che chiede».

Il bianco principe Davila Roa però non si arrende. È potente, ma non sa se la donna che ama - la più bella del regno, la più temuta del regno - sia il suo Peccato o il suo Destino. Glielo dovranno dire i Sapiienti dai neri mantelli che conoscono i sedici Libri. Rimarranno rinchiusi nella nera cattedrale del pensiero il tempo di tre lucerne. Il tempo di trovare una risposta. Un tempo nero, implacabile, gelido, greve come una tomba.

Ma i saggi che dovrebbero sapere senza vedere, vogliono vederlo, il bellissimo amore del loro signore. E vogliono toccarlo. E possederlo. E dilaniarlo. Per conoscerlo, solo per capirlo. Dove cominciano le risposte inizia lo sterminio. Della vita resta solo quel dolore a cui si cercava un nome.

Così Ronconi mette il rosso del sangue sul candido ventre della giovinetta bellissima. E la fa morire - madre e amante del suo re, strega sul rogo della verità, Peccato e Destino insieme - tra i più forti topoi dell'officina del racconto. *I deus ex machina* (molti), il coro che diventa protagonista, le dolci e solenni partiture delle genealogie biblico-orientali, l'anafora incalzante dell'*epos*. Con la penna di Baricco (questa sì, sapiente davvero) che, nel dialogo negato e nelle voci arcane che parlano di sé in terza persona, ritrova l'incanto del mito nella più emozionata scommessa tra *logos* e *poiesis*.

Ed è anche grazie alla straordinaria duttilità degli attori - sempre flagellati da inquisitorie lame di luce - che Ronconi può sostenere senza intervallo un'ora e quaranta di spettacolo (tra applausi caldi in tutte le repliche, ma non alla prima) ad alta densità concettuale. Moltissime sollecitazioni - visive, sonore, olfattive persino - in un crescendo che non trova riposo e rischia a tratti di entrare in collisione con l'universo della parola, già "tridimensionale", di Baricco. Un universo saturo che forse si potrebbe correre il rischio di presentare nudo, lasciando ossigeno all'eco evocativa del testo. Perché, se l'incontro tra Baricco e Ronconi dà vita ad uno straordinario mondo di idee, sembra tuttavia faticare ad accendere un mondo artistico unitario, un *unicum* che respiri al battito vivo della necessità.

In fondo, sulla bilancia degli Dei, il cuore - e il cuore dell'arte *in primis* - dev'essere pesante come una piuma. È questa la sfida, soprattutto di fronte ad un testo contemporaneo. La sfida che proprio Ronconi lancia, innalzando tra gli interpreti e il pubblico una fitta, sottilissima rete che "sgrana" l'immagine della scena come una foto troppo ingrandita. Difficile vedere bene. Difficile indovinare di più. L'alta definizione non è una virtù della parola. Ma la leggerezza della sfumatura è una virtù dell'arte. E del Teatro. Valeria Carraroli



A CATANIA

Perde dal romanzo al palcoscenico *Il Gattopardo* (ma bravo Turi Ferro)

IL GATTOPARDO, di G. Tomasi di Lampedusa (1896-1968). Riduzione (puntuale) di Biagio Belfiore. Regia e drammaturgia (impegno) di Lamberto Puggelli. Scene (sfarzo un po' accademico) di Roberto Laganà. Costumi (alla Tosi) di Alberto Spiazzi. Musiche (da Bellini e Verdi) di Giovanni Sollima. Con ventisette attori, fra cui Turi Ferro (saldo protagonista), Umberto Ceriani, Miko Magistro, Marcello Perracchio, Leonardo De Colle, Ida Carrara, Conchita Puglisi (esordiente Angelica), Rossana Bonafede. Prod. Stabile di Catania.

1968: Feltrinelli pubblica *Il Gattopardo* romanzo tardivo di scrittore dilettante, Tomasi di Lampedusa, rifiutato dall'Einaudi e dalla Mondadori, ma difeso da Bassani che lo definisce «felicissimo caso di poema nazionale» e che la critica accosta dopo il Premio Strega (intanto l'autore è deceduto) alle opere di Manzoni, Nievo e Verga. Il romanzo dice la storia di don Fabrizio principe di Salina, fiero aristocratico all'antica coinvolto con la famiglia negli avvenimenti risorgimentali di Sicilia, consenziente ma amareggiato per l'ascesa al potere della borghesia (identificata nel possidente don Calogero Sedara) e per i tempi nuovi (con l'idillio tra il nipote Tancredi, ex garibaldino e la figlia di don Calogero, Angelica), fino al declino della sua classe e alla sua morte.

1996, 11 novembre: nel centenario della nascita dell'autore, allo Stabile di Catania diretto da Baudo (assente *L'anchorman* ma presente il gotha politico-culturale siciliano) va in scena *Il Gattopardo* teatrale di Biagio Belfiore, che era stato fuggacemente presentato nel '79 al teatro greco di Tindari e che Puggelli ha adattato e allestito con impegno, puntando sul carisma di Turi Ferro e cercando di aderire - gli sia dato atto - più al romanzo che al film, quasi un invito a tornare alla fonte letteraria dopo la "geniale prevaricazione" di Visconti. E immergendo il tutto in un'aura melodrammatica, con profusione dei più risaputi motivi di Verdi e Bellini, per una illustrazione sonora, suppongo, simmetrica ai pregi iconici del film. Proprio per un ritorno al romanzo c'è un prologo in cui vediamo Umberto Ceriani (il migliore e il più applaudito dopo Ferro, che ha anche reso l'inviato del regio governo Chevalley con sottili cadenze piemontesi) nelle vesti di Bassani, a ridire la sua prefazione alla prima edizione del libro. Anche il bozzetto del ritorno a San Cono del gesuita don Pirrone, per salvare l'onore di una nipote sedotta (quinto capitolo del romanzo) è sì riscattato dalla viva caratterizzazione del Perracchio, ma risulta estraneo alla logica centrale dell'allestimento, che con due intervalli termina ben oltre la mezzanotte.

Ma perché questo *Gattopardo* teatrale procede con lentezza, rivela un *déoupage* appiattito sul romanzo, s'irrigidisce in schemi didascalici e smorza la fluidità lirico-ironica della scrittura di Tomasi? Credo, anzi sono convinto, che tutto questo dipenda dalla pressione alla fine eccessiva (una cornice pesante su una tela d'autore) delle musiche di Bellini e di Verdi. Si sarebbe dovuto chiedere a Sollima una partitura originale, non un *pot-pourri* del melodramma da *Casta diva* a *Libiam*. Il testo di Tomasi riemerge, torna la «ricerca del tempo perduto» in casa Salina e Donnafugata, riaffiora un teatro di parole e di idee quando sulla scena si fa silenzio, e il gioco alla fine scontato tra l'azione e le citazioni libresche si scioglie - che so? - nel litigio notturno tra il principe e la moglie (Ida Carrara) negli entusiasmi garibaldini («Se si vuole che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi») del nipote Tancredi (che il De Colle, da Puggelli scovato al Piccolo di Milano, rappresenta con acerba sincerità); o ancora nella solida scena fra Chevalley e il principe che dice no al seggio senatoriale perché lui «rappresenta il vecchio ordine»; dopodiché dà dei siciliani un ritratto lucido e disincantato «Tutte le nostre manifestazioni sono oniriche, anche le più violente; la nostra sensualità è desiderio d'oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte». Nella magistrale interpretazione di Turi Ferro il malizioso, ironico gattopardismo del principe, si intride di malinconia, di brusco pessimismo; la stanchezza epocale dopo il ballo dai Ponteleone e la serena agonia, vent'anni dopo, nell'albergo Trinacria di Napoli, dove lo raggiunge «la bella creatura bramata da sempre», la morte: sono i momenti alti di un'interpretazione intensa per umana misura. Conchita Puglisi, scelta tra uno stuolo di candidate è Angelica: radiosa, ricorda la Cardinale ma non sa ancora recitare. Applausi fuori scena a Ferro, a Ceriani e al Perracchio; allà fine calorosi consensi a tutti, anche al regista. Ugo Ronfani

SCACCIA SOVVERSIVO E MITE PROFESSOR TOTI

PENSACI, GIACOMINO! di Luigi Pirandello. Regia (leggerizza favolistica) di Marco Malturo. Costumi (divertenti) di Giuliano Zompi. Musiche di Diego Dall'Osto. Luci di Valerio Di Filippo. Con Mario Scaccia (istrionica malleabilità), Federica Bern (interpretazione corretta), Federica Di Bella (forte caratterizzazione), David Sebasti (felliniano satirico), Giuseppe Crisafi, Nicola D'Eramo, Laura Allegrini, Francesco Colella, Daniela

Piazza, Rosalba Ammendolea (tutti affiatati) e la piccola Valentina Rubini. Prod. Arte della Commedia S.r.l.

Gli elementi della favola ci sono tutti, dall'improbabile generosità di un anziano professore disposto ad accollarsi un ruolo fittizio di marito e padre a un sorridente lieto fine che vede trionfare su maldicenze e trame d'ogni sorta la verità umana di sentimenti incoercibili e profondi. E come a una favola si accosta Marco Malturo al pirandelliano *Pensaci, Giacomino!*, senza peraltro tradirne l'essenza di metafora gustosa e amara che impietosa-

mente smaschera la disumanità di una ipocrisia sociale intrecciata di invidia, avidità e grettezza. Ecco allora che l'insolita vicenda dell'anziano, quanto onesto e malpagato professor Toti, pronto a offrire a Lillina, incinta di Giacomino, che del professore è stato allievo, un matrimonio riparatore, attraverso cui tra l'altro costringerà lo stato a pagare per lunghi anni una pensione alla futura giovane vedova, si tramuta in una galleria di personaggi che sembrano uscire dritti dritti dall'iconografia dell'infanzia. Dove si riconosce una serva che ha il fare un po' ottuso del povero negro, ma anche un direttore che ha i mustacchi e i modi rigidi di un domatore e una donna perfida e invidiosa quanto la matrigna di Biancaneve. Ma anche un prete quasi felliniano, mondanamente cinico e a suo agio nelle trame ordite contro il solare intento del professore di assicurare a Lillina e al bimbo un onorato futuro di famiglia tranquilla riunita al legittimo marito e padre. Mentre uno scoppietto di risatelle e pernacchie di scolari discolori buca il fondo scuro di uno scoperto teatrino di pupi, degno scenario con i suoi fili e le sue impalcature, di equilibri codificati e ottusi, incapaci di liberare autenticità di sentimenti e di scelte. Contro cui la consapevole scelta del professore, che ha la testa bianca, gli occhi vividi e la malleabilità istrionica di Mario Scaccia (nella foto sotto con la Rubini), non può non assumere il valore sovversivo di chi apertamente sfida, apparentemente accettandole, ogni consuetudine e regola sociale. E intanto dal tono divertente e scanzonato dell'allestimento, realizzato con l'equilibrato apporto di un partecipe manipolo di attori, va emergendo il senso tragico e crudele di una corallità meschina che nello scandalo trova l'esca per una irrimediabile cattiveria. Mentre l'ottimo professore, furbescamente bonario, sentimentale e iconoclasta, va combattendo una battaglia tenace e struggente, fiduciosa e indignata, che non si arrende e gradualmente incide il bubbone di una società marionettisticamente paludata di valori fittizi. Fino a quel lieto fine che non appartiene più alla fiaba ma a una rivendicazione tutta terrena di autenticità morale che accuratamente difende il diritto di scelte autonome di onestà e di amore. Antonella Melilli



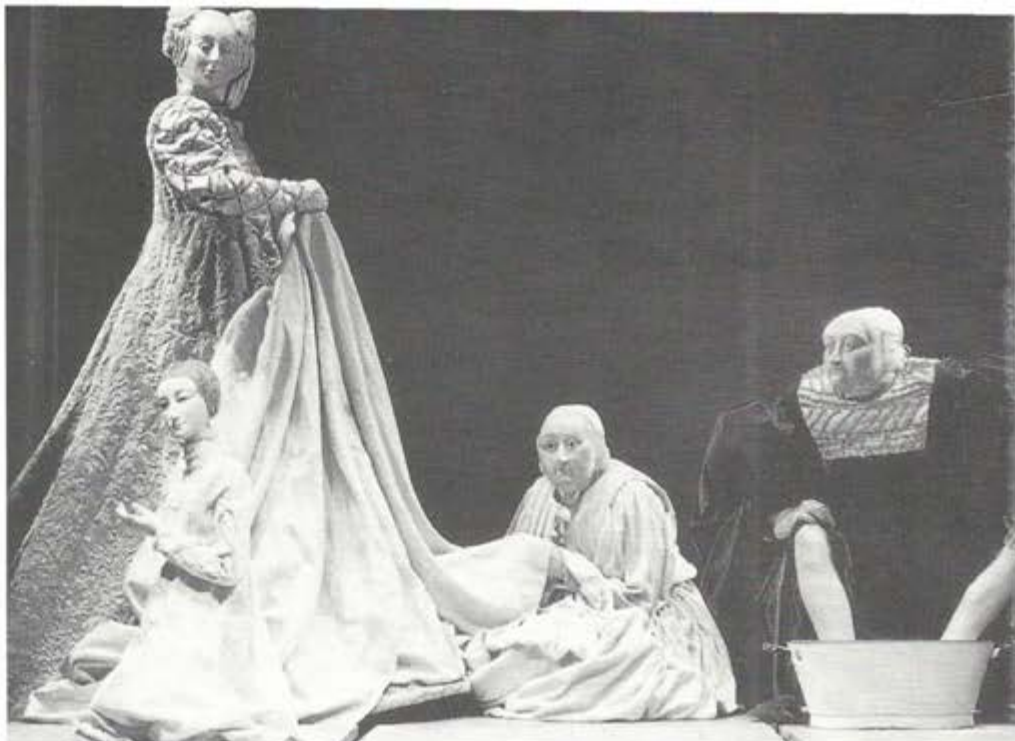
ROMEO E GIULIETTA TENERE MARIONETTE

ROMEO E GIULIETTA, da Shakespeare. Adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani. Scene, costumi e marionette di Graziano Gregori. Musiche da *I Montecchi e i Capuleti* di Bellini. Con Maria Teresa Elena, Simona Generali, Claudio Lorimer, Maria Vittoria Nervi, Giacomo Pecchia, Giacomo Vezzani. Voci recitanti di Sergio Basile e Maria Grazia Cipriani. Prod. Teatro del Carretto, Lucca.

«Stendi la tua fitta cortina, o notte, sacerdotessa d'amore». Così, dalla scabra legnosità d'un assito di palcoscenico, la Voce recita il prologo del dramma più disadorno e prosciugato che avremmo potuto sognare. Scorrono sul rullo i fondali che scandiscono il trapasso delle ore e della luce fittizie, sulla scatola dei pupazzi irta di botole, rumori e fessure. Non sorprende il successo che undici anni fa, dopo il felice esordio della *Biancaneve*, questa fiaba "per musica ed automi" (nella foto a destra) ha decretato al Carretto, aprendo la strada all'immaginifico *Sogno*, all'aspra e dolorosa *Iliade* (con minori e discontinui esiti nelle *Metamorfosi* e nelle *Troiane*). A distanza, lo spettacolo torna a fascinare pubblico assai meno avvezzo - per pigrizia, incultura, mediocrità - all'intensità. In poco più di un'ora dalla scatola scenica emergono le maschere e i pupazzi: servitori e musicisti, dalle movenze grottesche, i cui lazzi scandiscono un tempo comico affatto estraneo al dramma shakespeariano, seguendo un rituale coreografico netto e seriale di "dentro e fuori". Stilizzati come pure apertamente fasulli gli animali, il cagnolino di Giulietta e le oche, gli uccelli meccanici che fanno da scenografia al celebre dialogo degli amanti. Un gioco, raffinato senza cadere nel lezioso, porta in scena un'altra finzione, quasi pre-rinascimentale: la prospettiva. Il gigantismo (protettivo ed affettuoso quello della nutrice, incombente e schiacciante quello dei genitori) è opposto alla piccolezza dei due giovani, quasi ridicoli pupazzetti nella scena del matrimonio. Il gioco prospettico delle dimensioni e delle profondità, assolute e surreali, esemplifica la dimensione del mito e della *fabula* dei bambini veronesi, spogliando con la stilizzazione delle pitture quattrocentesche (come non pensare a Piero della Francesca per la figura matronale della madre) la storia da ogni contingenza e regolarità narrative. Artificiosità estrema è richiesta dal procedere per quadri, dallo scarto stilistico fra le maschere, gli attori, i pupazzi e i Pupi (Tebaldo e Mercuzio, lottatori sotto le musiche del melodramma belliniano). La tragedia elisabettiana riportata alla forma di novella rinascimentale non perde in drammaticità, ma nello scarto di toni e ritmi, nell'assiduità meccanica dei movimenti scenici, nell'assolutizzazione del fittizio ritorna come spogliata e cesellata. Ideale conclusione, nel moto verticale (delle colonne del sepolcro che calano) e orizzontale (frontale, del catafalco ove giace Giulietta con Romeo ai piedi) del letto-feretro degli amanti, finalmente visibili in dimensioni reali eppure, in quanto attori, assolutamente e perfettamente irreali. *Ivan Canu*

UN PO' DI DISNEYLAND PER IL VECCHIO PLAUTO

TRUCULENTO, di Tito Maccio Plauto (251-184 a.C.). Traduzione (didattica) di Giusto Monaco. Regia (invenzioni giocose) di Giancarlo Sammartano. Scena (antica Disneyland) di Gaetano Tranchino. Costumi e maschere (ricostruzioni in grottesco) di Zaira De Vincentiis e Giancarlo Santelli. Con Marcello Bartoli, Sebastiano Tringali, Luca Biagini e Lombardo Fornara, bravi in 15 ruoli, anche femminili. Prod. Inda.



Milano chiama Siracusa. L'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico) manda al Nord i suoi spettacoli sulla grande commedia latina e il Carcano, coi suoi velluti rossi da teatro all'antica, si trasforma nella cavea di pietra di Segesta. Là, nell'estate del '93 questo *Truculentus* (titolo tradotto alla lettera, ma noto anche come *Lo scorbuto*) fu tenuto a battesimo. Un programma di scambi Nord-Sud voluto dal grecista Umberto Albini, che presiede alle sorti dell'Inda dopo la scomparsa di Giusto Monaco; e al Carcano dicono che sono intenzionati a continuare nel sodalizio, anche perchè è bene che i giovani cui questi scambi sono particolarmente destinati - e che fuori dai libri di testo sanno qualcosa della tragedia greca ma poco o nulla della commedia latina - profittino delle realizzazioni del centro siracusano.

Truculento (nella foto sotto) è una delle 21 commedie dall'erudito Varrone attribuite a Plauto; è mutuata dagli archetipi greci ed è costruita intorno ad una meretrice avida ed astuta, Fronesio, che con l'aiuto della mezzana Astasio irretisce tre spasimanti, il contadino sempliciotto Strabace, il bellimbusto Diniarco e il soldato vantone Stratofane. A quest'ultimo Fronesio, per spillargli denaro, fa credere di averlo reso padre mentre era in guerra; e per questo si fa prestare un neonato ch'è figlio, invece, degli amori di Diniarco e della figlia di Callicle. Mescolate questi ingredienti e avrete la farsa morale (fino ad un certo punto) di Plauto.

Dalle commedie plautine i nostri registi, Calenda e Marcucci fra gli altri, hanno tratto libere parodie, sconfinanti nel musical. L'edizione dell'Inda, invece, è fedele all'originale quanto al testo: la traduzione di Monaco (ch'è stato il rigeneratore dell'Istituto del Dramma Antico, e al quale vorremmo rendere omaggio) è invece filologicamente ineccepibile, anzi perfino "paludata" nella sua classica costruzione latina.

La modernizzazione, il gioco dei riscontri con le forme dello spettacolo d'oggi, anche televisivo; l'ingrandimento satirico-grottesco delle figure e delle situazioni, le piroette degli equivoci e degli imbrogli sono invece invenzioni del regista Sammartano, un altro didatta di lungo corso dell'Inda. Manipolando la materia *cold* dell'originale, usandola qual'è, cioè come finzione arqueo-letteraria, in un gaio, solare impianto scenografico che s'offre allo spettatore come una disneylandia antica, restringendo ai quattro bravissimi interpreti l'insieme dei ruoli, interpretati dentro gli involucri delle maschere e dei costumi ricavati dalle terracotte colorate del museo di Lipari, al ritmo di musiche parodiche, giocando sul "mistero" dei travestimenti istantanei e sulla ricchezza dei toni e dei gesti espressivi, Sammartano ha costruito uno spettacolo insieme colto e popolare. Che deve moltissimo ai quattro ottimi attori, assidui agli spettacoli estivi di Siracusa: Marcello Bartoli, Sebastiano Tringali, Luca Biagini, Lombardo Fornara. *I. C.*





L'opera del siciliano Martoglio oltre i confini regionali

Si è svolto in aprile nella Sala Laudano di Messina un convegno incentrato su *La lingua di Martoglio: il dialetto nella drammaturgia contemporanea*, con relazioni svolte da Sarah Zappulla Muscarà sull'opera teatrale e cinematografica di Martoglio, da Fernando Gioiale sull'originalità drammaturgica del testo scritto, da Vetrano e Randisi (*La Martogliata*, in scena in contemporanea al Teatro in Fiera), e da Rosalba Gasparro sul dialetto come non-lingua, passaporto di gesto e mimica da rendere ovunque comprensibile grazie all'apporto del regista che deve amplificarne la spettacolarità. Fra gli autori contemporanei che scrivono in dialetto sono stati citati il palermitano Franco Scaldati e il messinese Spiro Scimone.

Andare a trovare il figlio tredicenne ricoverato in ospedale, aprire per sbaglio la porta d'un ascensore e morire precipitando in quel nero imbuto. Questo è accaduto a Nino Martoglio il 15 settembre del 1921 quando aveva 51 anni. Scompareva uno dei più arguti poeti e drammaturghi siciliani in vernacolo, amato da Luigi Pirandello che tre giorni dopo la sua tragica fine scriveva: «Nino Martoglio è per la Sicilia quello che è Di Giacomo e il Belli per Napoli (noi aggiungiamo anche Viviani); il Pascarella e Trilussa per Roma; il Fucini per la Toscana; il Selvatico e il Barbarani per il Veneto: voci native che dicono le cose della loro terra, come la loro terra vuole che siano dette per essere quelle e non altre, col sapore e il colore, l'aria, l'alito e l'odore con cui vivono veramente e si gustano e s'illuminano e respirano e palpitano lì soltanto e non altrove».

Nato in paesino alle falde dell'Etna chiamato Belpasso e deceduto nel costruendo Ospedale Vittorio Emanuele di Catania, Martoglio fu giornalista, cineasta, poeta e soprattutto un colorito e vivace drammaturgo, i cui testi resero famosi grandi attori come Giovanni Grasso e Angelo Musco. In Sicilia non c'è compagnia teatrale che almeno una volta non abbia messo in scena *L'aria del continente*, *Il marchese di Ruvo*, *U contra* (*Il contravveleno*), *Voculanziula*, (*L'altalena*) o *A vilanza* (*La bilancia*), o *Cappiddazzu paga tuttu*, quest'ultime due scritte in collaborazione con Pirandello. A rendere ancor più popolare il suo nome ci ha pensato adesso la casa editrice Newton Compton che ha pubblicato in edizione economica tutto il suo teatro e le sue poesie raccolte sotto il nome di *Centona*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà.

E se nel recente passato avvicinarsi a Martoglio è stato un modo "facile" di far teatro, con risultati spesso scadenti per via di scene in stile rustico o falsoperbenista e costumi da presepe, relegando i suoi testi in una nicchia prettamente regionalistica, adesso Enzo Vetrano e Stefano Randisi, transfughi da Palermo a Imola, hanno realizzato al Teatro in Fiera di Messina uno spettacolo senza più orpelli folcloristici, ma semmai onirici e surreali, che figurerà quest'estate al festival di Sant'Arcangelo. *La Martogliata* (nella foto sotto) è il suo titolo, ma potrebbe benissimo intitolarsi *La porta*, visto che l'unico elemento scenico è una dannata porta attraverso cui si sostanziano tanti coloriti personaggi che il duo Vetrano-Randisi ha estrapolato da alcune poesie e da sette commedie. Ecco quindi sovrapporsi i caratteri di *Lu zù Masi* e di sua figlia *Rosa* di *Scuru* con quelli di *Cosimu* e di *Angilina* di *Nica* e così pure le *Cicche Stonchite* e i *Messer Rapa dei Civitoti in pretura* con quelli di *Don Procopiu Ballaccheri* de *U contra*. Il risultato è quello d'un lavoro originale, un testo inedito quasi, in un dialetto catanese con accenti messinesi. I cinque attori in scena assumono connotati medianici e assurdi, comici e grotteschi come in alcuni vaudevilles con richiami all'avanspettacolo e ad atmosfere da *Commedia dell'Arte* per via di quelle due coppie di sedie ai due lati di quella porta. S'è apprezzato in questa *ronde* un irrefrenabile Antonio Alveario che nel ricordo di Totò, Petrolini o De Vico esprimeva una comicità stralunata tutta sua, in grado di suscitare risate di cuore fra gli spettatori quando spiegava cos'era "l'igiene" ne *U contra* o i bocconi amari che doveva mandare giù il suo *Don Cola Duscio* de *L'aria del continente* nello scoprire che la sua canzonettista *Milla Milord* altro non era che una carrapipana, ovvero di *Caropepe*, l'attuale paesino del catanese *Valguarnera*. Ben calibrate le luci di Giuseppe Ardizzone che nei momenti più drammatici si stagliavano ad intermittenza sui personaggi come nei film muti degli anni Venti e indovinata la scelta dei brani musicali tratti da Chopin, Waits, Gambarek, Lieber, Bregovic. Accanto al già citato Alveario, si faceva notare con una raggiunta maturità espressiva Maurizio Puglisi nei ruoli di cieco o di sciancato, Margherita Smedile molto versatile sia nei ruoli drammatici che in quelli comici, Laura Buccheri e Vincenzo Tripodo, due realtà teatrali non soltanto siciliane. I costumi appropriati come nelle antiche foto di famiglia erano di Francesca Cannadè e le scene minimali di Mariella Bellantone.

Gigi Giacobbe



TESTO DI AYCKBOURN CHE GUARDA A FEYDEAU

SINCERAMENTE BUGIARDI (1967), di Alan Ayckbourn. Traduzione e adattamento di Luigi Lunari. Regia di Antonio Syxty. Scene di Annelisa Zaccheria. Costumi di Erica Ferrazzini. Con Antonio Ballerio (Philip), Giovanni Battaglia (Greg), Roberta Fossati (Ginny) e Silli Togni (Sheila). Prod. Teatro Litta in collaborazione con Luganoteatro.

Trama da *pochade* quella di *Sinceramente bugiardi* (nella foto sopra), appartenente alla produzione di intrattenimento di Ayckbourn, poi passato, dal 1980, a lavori impegnati nella difesa dei valori tradizionali. In questo testo "alla Feydeau", il plot va viepiù complicandosi con una serie di equivoci fino allo sfoderamento, in un secondo tempo sempre più esangue, di spericolate acrobazie verbali, pur di mantenere una parvenza di verosimiglianza, che traghetti personaggi ormai disumanizzati dalla loro difficoltà di comprensione verso un *happy end* stracchiato e di rito.

Lo stile recitativo adottato dall'affiatata compagnia e facente capo al disegno registico di Syxty (con il quale gli attori hanno lavorato più di una volta), ricorda quell'"andante veloce" delle scalinate filodrammatiche di provincia alle prese con il genere. Anche le due scene, un minuscolo appartamento londinese e un assolato giardino di campagna, somigliano alle povere scenografie delle filodrammatiche. Il tutto è incorniciato sapientemente da stacchi musicali tipici della *situation comedy* britanniche e dei cartoni animati di Hanna e Barbera. Se, sulle prime, il gioco attoriale sembra interessante per il carattere smascherante i meccanismi comici di maniera, alla lunga, proprio a causa della "monotonia" (nell'accezione etimologica del termine) dello stile recitativo, risulta sgradevole, ed è un peccato, perché si sarebbe potuto ottenere, da questo *ensemble* bene assortito, uno spettacolo molto più che piacevole. Danilo Ruocco





MARIVAUX, REGISTA LA PEZZOLI

I travestimenti del teatro sull'amore e sulla politica

UGO RONFANI

IL PRINCIPE TRAVESTITO (1724), di Marivaux. Traduzione (acuta) di Roberto Buffagni. Regia (di qualità) di Cristina Pezzoli. Scene (sfarzo barocco) di Giacomo Andrico. Costumi (alla Vélazquez) di Nanà Cecchi. Luci (suggestive) di Giancarlo Salvatori. Musiche di Bruno De Franceschi. Con (cast di livello) Bruna Rossi, Sara Bertelà, Luciano Virgilio, Massimiliano Spezzani, Sergio Romano, Pia Lanciotti, Nicola Pannelli, e il contraltista Maurizio Ripa. Prod. Stabile di Torino.

Davico Bonino ha passato la mano a Lavia alla direzione dello Stabile Torinese con uno spettacolo di grande impegno e di notevole riuscita: questo *Principe travestito* (nelle foto sopra) scritto dal trentaseienne Marivaux una sessantina di anni prima della Rivoluzione del 1789, opera poco frequentata dagli stessi francesi (Vitez la allestì nel 1982 per il Tnp) e mai rappresentata in Italia.

Se c'è una città italiana culturalmente in grado di apprezzare Marivaux, questa è Torino; e l'allestimento ha il merito di contribuire alla ancora scarsa conoscenza, da noi, del teatro del grande francese (visitato da pochi nostri registi, Pagliaro e Castri, Sequi e Strehler con *L'isola degli schiavi*), indicandone la modernità, con la traduzione di Buffagni che guarda a Freud e la regia della giovane Pezzoli, attenta ai risvolti del sottotesto e ad esibire - a rischio di ridondanze - la straordinaria ricchezza di un testo ch'è insieme fiaba scenica e dramma storico, commedia e tragedia (c'è un Arlecchino bianco e stralunato, involontario *meneur du jeu*, ma ci sono anche i toni eroici del *Cid* di Corneille).

Da apprezzare anche, per l'impegno, la tenuta interpretativa dei sette attori, che si lasciano alle spalle gli abusati *marivaudages* per lavorare sui mezzitoni, intrepidamente calati (prima fra tutti la sensibile Bruna Rossi, nel ruolo di Ortensia) nei labirinti di una *pièce à conversation*. E la complessità "ronconiana" di un dispositivo scenografico che nel sapiente variare delle luci, dietro ad un (storicamente metaforico) sipario-ghigliottina di lastre di rame, mostra facciate di palazzi barocchi stravolte con prospettive alla Mantegna, scorci lagunari visti dall'alto e giardini autunnali invasi dai rampicanti: l'idea, ardita e suggestiva insieme, è quella di vedere i luoghi con gli occhi "irregolari" di un Arlecchino ch'è fuori dalla realtà dell'ordine costituito, in una dimensione buffonesca e infantile che Massimiliano Spezzani rende efficacemente con straniamenti surreali ed inattesi contropiedi interpretativi. Aggiungo che anche gli interventi musicali, affidati all'estro bizzarro del contraltista Maurizio Ripa, contribuiscono a creare un clima fantasmagorico, di *féerie*, che impreziosisce il gioco teatrale tutto basato sulla "congiura dei sentimenti", e che in epilogo si risolve sul registro di una fiaba conclusa ironicamente, con il sipario-ghigliottina che cala sull'improbabile lieto fine. La Pezzoli - che io considero una Ariane Mnouchkine nostrana votata all'analisi dei sentimenti, ma con la stessa vigorosa capacità di dirigere gli attori - ha colto bene, nella "miriade di schegge teatrali" di questo testo giovanile ch'è tutto un intreccio delle ragioni della mente con quelle del cuore, ma che soffre di una certa farraginosa staticità (per cui sarebbe stato bene sfrondate), il geniale paradosso che lo sottende: quello del travestimento che alla fine rivela la natura autentica degli uomini, della maschera applicata alle passioni e al potere che finisce per mostrare la verità nascosta.

La commedia dice di un nobiluomo, il principe di Leon (Sergio Romano, schietta interpretazione) ch'è innamorato della giovane vedova Ortensia (Bruna Rossi, di cui ho già detto tutto il bene che penso), ma per il quale sospira anche la principessa di Barcellona (Sara Bertelà, in bell'equilibrio fra dignità e dolcezza). S'intromette un ministro invidioso (Luciano Virgilio, ancora una volta magistrale), che cerca di corrompere il servitore del rivale, Arlecchino, a sua volta conquistato dalle moine di Lisette (la vivace Pia Lanciotti). Alla fine la principessa, magnanime, si fa da parte, consentendo l'unione del principe e di Ortensia, e si consola sposando il re di Castiglia (Nicola Pannelli, degno e misurato), che le si era presentato nelle vesti di ambasciatore di se stesso.

La storia vale per l'aereo, aggraziato concertato sentimentale, ed è merito indubbio della regista, pur tentata di eccedere in effetti e trovate, e dei bravi interpreti se questa "fiaba di corte" arriva a toccare, per le verità del cuore che nasconde, il pubblico di oggi, molto plaudente alla fine. □

FEYDEAU SU MISURA PER GIANRICO TEDESCHI

IL SIGNORE VA A CACCIA, di Georges Feydeau. Traduzione di Mario Flaiano. Regia (senza colpi d'ala ma funzionale) di Piero Maccarinelli. Con Gianrico Tedeschi (ottimo mestiere e grandi guizzi di ironia), Marianella Laszlo, Franco Iavarone, Dina Braschi.

Non so se, come qualcuno reputa, *Monsieur chasse* che, molto godibilmente Gianrico Tedeschi con la sua affiatata compagnia ha riportato alla ribalta con il titolo più rafforzato di *Il signore va a caccia*, sia davvero una delle più felici commedie del sempreverde Feydeau. Certo, una delle sue più divertenti continua a rimanere. Dopo un primo atto un po' lento e scontato perché serve a mettere a fuoco i personaggi, il meccanismo comico di cui il drammaturgo francese è maestro si scatena in pieno allineando i famosi "effetti Feydeau" a base di porte che sbattono, di adulteri rinchiusi in armadi a soffocare, di "terribili" verità sfuggite dalla bocca di borghesi imbecilli.

Qui il signore che afferma di andare a caccia, è monsieur Duchotel, il marito di tutti i tempi il quale, con il pretesto di dedicarsi al suo sport preferito riesce a godere della fiducia di Leontine, la piacente consorte nonché velleitaria borghesuccia. Tutto è noto, andrebbe per il meglio se uno spasimante di "madame", il mediocre dottor Moricet non facesse sorgere il dubbio nella signora circa la fedeltà del marito. Dubbio che diventa mezzo per convogliare la desiderata amante in una ospitale pensioncina. La quale, vedi caso, è la medesima di cui è assiduo frequentatore il presunto cacciatore di lepri e di pernici alle quali però preferisce graziose donnine. Facile allora immaginare cosa a questo punto può succedere quando nella stessa camera si ritrovano tutti: peccatori e peccatrici e magari anche un giovane nipote alle sue prime prove d'amore. Davanti al fuggi fuggi negli armadi e davanti ad apparizioni fugacissime di grotteschi signori senza pantaloni (*Monsieur chasse* è famosa anche per questo), la platea non ha che da scatenarsi nelle risate fino al finalino pronto a mettere tutti in regola.

Non c'è dubbio che Feydeau, con il suo infernale meccanismo ai limiti del delirio metafisico, anticipa in qualche modo il futuro "teatro dell'assurdo". Anche se poi il regista Piero Maccarinelli preferisce premere il pedale del farsesco con un occhio attento alle vecchie comiche del muto. Quanto agli interpreti, Gianrico Tedeschi non ha faticato a tratteggiare con molto umorismo ma anche con lucida e intelligente misura il personaggio del protagonista. Meno sottile l'intervento dei suoi compagni tra i quali Marianella Laszlo e Franco Iavarone. E ancora Dina Braschi nel ruolo della ruffiana Madame Latorre. *Domenico Rigotti*



SE IL QUADRO D'AUTORE È UNA TELA TUTTA BIANCA

ART, di Yasmina Reza. Traduzione di Giuseppe Manfridi. Regia (correttamente funzionale) di Ricky Tognazzi, anche interprete. Scena (scabra essenzialità) di Alberto Andreis. Musiche (un po' grigie) di Nicola Piovani. Con Paolo Graziosi (solidità interpretativa) e Giobbe Covatta (un po' confuso). Prod. Fascino Pgt e Fox & Gould.

Giunge in Italia onusto di gloria questo *Art* che alla sua autrice, la francese Yasmina Reza, ha regalato il suo secondo Prix Molière. Un successo strepitoso ne ha accompagnato infatti il debutto in Francia, ma anche in molti altri paesi, dalla Norvegia alla Spagna, dal Canada a Israele e all'Inghilterra, dove è attualmente in scena nella traduzione di Christopher Hampton e con l'interpretazione di Albert Finney e Tom Courteney, consacrando definitivamente l'ascesa di un'autrice drammaturgicamente giovane, che ha frequentato a lungo il palcoscenico come interprete, ma che ha al suo attivo cinque testi teatrali in tutto. Si tratta del resto di un successo meritato poiché la commedia, di trama esilissima e di equilibrio delicatamente arguto, è in realtà assai ben scritta e capace di restituire, con l'acutezza briosa di uno sguardo divertito e impietoso insieme, i meccanismi assurdi, se non grotteschi, della nostra modernità umana e culturale. Al centro di essa infatti l'acquisto di un quadro completamente bianco, appena increspato di impercettibili rughe, bianche anch'esse, la cui firma prestigiosa e il cui costo enorme si prestano ad essere diversamente valutati, tanto da rimettere in discussione la stima reciproca dei tre personaggi in scena. Mentre, dietro la diatriba che oppone i tre amici in un intrecciarsi di atteggiamenti intransigenti, aggressivi o accomodanti si vanno indovinando le radici di più impalpabili quanto irrisolti disagi individuali. Un testo dunque di apparente levità, la cui potenzialità

Il teatro è un vagone ferroviario nel viaggio per l'ignoto di Manfrè

IL VIAGGIO, progetto teatrale, ideazione scenografica e regia di Walter Manfrè, su testi di U. Chiti, R. D'Onghia, E. Erba, V. Franceschi, A. Grimaldi, G. Manfridi, F. Silvestri. Scenografia di Renato Lori (realizzata dagli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli presso lo spazio teatrale Elicantropo). Con Roberto Azzurro, Connie Bismuto, Peppe Bosone, Carlo Cerciello, Ottavio Costa, Bianca D'Arienzo, Enrica D'Orta, Sandra De Falco, Francesca Di Mattia, Sergio Di Paola, Alessandra Di Somma, Tina Femiano, Antonio Iavazzo, Cinzia Mirabella, Sergio Rispoli, Imma Villa. Prod. Teatro Proposta, Roma.

Ancora una serie di confessioni *vis à vis* nel nuovo progetto teatrale di Walter Manfrè (nella foto a sinistra) il quale, dopo *Visita ai parenti*, *La cena* e *La confessione*, prosegue il proprio percorso di ricerca su un rapporto diverso, più reattivo, tra attore e spettatore. Questa volta il luogo delle confidenze assume la forma di un angusto, grigio, claustrofobico vagone ferroviario in partenza per chissà dove: all'interno, quattro scompartimenti accolgono ventiquattro spettatori per sera divisi in gruppi di sei, accanto ai quali si avvicendano, simultaneamente, degli attori-passeggeri che si improvvisano loro compagni di viaggio. Testimoni attoniti di vicende consumate o narrate nel breve lasso di tempo che intercorre tra una fermata e l'altra, come spesso volte accade nella realtà, i ventiquattro viaggiatori occasionali si trovano costretti, loro malgrado, a fare i conti con storie di violenza, follia, sopraffazione psicologica, ricatto sessuale, suicidio ed eutanasia, composte per l'occasione da alcuni drammaturghi italiani contemporanei.

Con Sandra De Falco e Bianca D'Arienzo ci si imbatte nella disperazione, venata di follia, di una sorella "difficile" (*Verso l'orlo dell'oscurità* di Rocco D'Onghia); Roberto Azzurro e Peppe Bosone sono i protagonisti di uno squallido quanto enigmatico caso di pedofilia, rispetto al quale ciascuno cerca di accattivarsi, in base alla propria versione dei fatti, la complicità dei presenti (*Viaggio in treno* di Aurelio Grimaldi); Carlo Cerciello e Imma Villa interpretano con disarmante verità, una struggente storia d'eutanasia relativa ad un malato terminale e alla sua giovane sposa, che per amore si trasfigura in angelo della morte (*Lena* di Francesco Silvestri); per Antonio Iavazzo, Tina Femiano e Sergio Rispoli una pièce surreale, provocatoria e paradossale, che ha per oggetto il tentativo di coinvolgimento del pubblico viaggiante nell'uccisione di un cucciolo di cane, fastidioso ingombro in vista delle ferie (*I nemici dell'amico* di Vittorio Franceschi); ad Enrica D'Orta il compito di raccontare, con accenti lirici, la vita di una dama di compagnia, grafomane per amore fino allo spasimo (*Wilma* di Ugo Chiti); con Ottavio Costa e Alessandra Di Somma si sfiora il tema dell'incesto tra padre e figlia, della ribellione vana, del ricatto brutale (*Il persecutore* di Giuseppe Manfridi).

Sul filo dell'ambiguità, cifra comune alle storie narrate, cambia di volta in volta il panorama de *Il viaggio*, che nel geometrico alternarsi degli eventi denuncia i propri limiti, ma che dal punto di vista interpretativo si rivela una riuscita prova d'attore, nell'aspirazione a rappresentare la vita senza il diaframma del palcoscenico. Paola Cinque



caustica ed effervescente si affida soprattutto alla validità degli interpreti. E in questo senso l'attuale allestimento pecca forse un poco, indulgendo, sulla traduzione di Giuseppe Manfridi, al gusto di ormai rituali cadenze dialettali, plausibili del resto, ma scenicamente non troppo ben risolte. Mentre la regia di Ricky Tognazzi (nella foto sopra con G. Covatta e P. Graziosi), anche dignitoso interprete accanto a un solido Paolo Graziosi e a un non sempre incisivo Giobbe Covatta, stenta un poco a libe-

rarsi da un iniziale fastidioso meccanicismo. Finendo tuttavia per conquistare il pubblico, peraltro fitto di giovani, e avocando a sé il merito di porgere, con l'asciuttezza di uno spettacolo sostanzialmente scabro, temi inusitatamente colti e raffinati, decisamente distanti dalla pretenziosa ampollosità di certi eventi nostrani. Cosa che, per il nostro palcoscenico inflazionato di volgarità corrive e di scimmiotamenti televisivi, non è davvero poco. Antonella Melilli

Sfida a Samuel Beckett dei Marcido anarchici dell'espressione estrema

MIRELLA CAVEGGIA



HAPPY DAYS IN MARCIDO'S FIELD, da Beckett (estromesso dalla locandina). Regia (gusto dell'eccesso, corsa in folle) di Marco Isidori. Attrezzatura scenica (invenzione sesquipedale) e costumi (un'ubriacatura) di Daniela Dal Cin. Con Luisa Abate (recitazione-mostro, soffocata e spezzata), la signorina Ludmilla, Lai Marzia, Nuova Simona Rosso, Matteo Lantero, Arcangela, Bruna Gherner, Simone Salvemini (nudi come i lombrichi e come i lombrichi, innocenti). Prod. Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa.

C'era da aspettarsi che la follia visionaria dei Marcido, gli anarchici autoincatenati dall'espressione estrema, lo sberleffo alla misura e la voce estirpata dalle viscere gettassero il guanto alla scrittura beckettiana per sfidarla in un corpo a corpo feroce e le confiscassero Winnie l'interrata, per porgere al pubblico il guscio vuoto dell'attore.

La cinquantenne dei *Giorni felici*, per il gruppo torinese che reca ancora incandescente l'impronta di Carmelo Bene, diventa immagine deformata, dilatata e svuotata attraverso un gioco da camera privatissimo, stravagante ed esclusivo (pochissimi spettatori alla volta).

Senza le sue cosucce di scena - ombrellino, borsa, cappellino - l'eroina di questo allestimento è incastrata con un imbragamento poderoso in un girello fuori dimensioni concepito per lei dalla fantasia altrettanto smisurata di Daniela Dal Cin. Sull'impalcatura che invade tutta la stanza-teatro dell'appartamento dei Marcido scivolano come ragni sulla tela sette corpi nudi - cinque femminili e due maschili - con il capo fasciato da cuffie nere terminanti in barbetta rettangolare. La massa di carne viva, palpitante in una nudità innaturale e senza difese, le si compatta intorno strutturandosi su questa parete vuota in un intreccio, in costante mutamento di membra, voci e suoni. Staccati dal soffitto da cui pencolavano appesi per i polsi, i sette sono diventati il marito Willie, che si è scomposto e moltiplicato, e stringe d'assedio la donna nel tentativo di sommergerla.

Lei, Luisa Abate, piccolo mostro della scena, imparruccata e tutta in rosso - dal vestito alla pelle color carminio - colloquia all'altezza del soffitto con le cose della vita, arsa dalla luce di un'aureola di lampadine. Isterica e indispettita, trasforma la tiepida dolcezza della nostalgia in uno strazio rabbioso, feroce, lacerante e la voce stridula o viscerale che lancia al deserto esce soffocata, come se le corde vocali fossero elastici tese fino allo spasimo dentro di lei. È brava, malgrado una certa mancanza di sfumature, di stacchi nei tempi e di ironia. Ma questa affiora alla fine quando senza soccombere alla massa di carne tentacolare e impudica che la incalza, la signora in rosso si cava la parrucca e con i compagni di scena, finalmente coperti da un accappatoio, se ne esce in processione con loro intonando il valzer della *Vedova allegra*. □

ATTORE SOLITARIO PER PUBBLICO VAMPIRO

NEL CATALOGO FIGURATE COME UOMINI, di Gian Luca Favetto (disordine formale, ricchezza espressiva). Scene (niente, nemmeno le sedie). Con Michele di Mauro (finalmente impeccabile). Prod. Gruppo della Rocca.

L'attore prima della prima parola: è un istante di dialettica pungente e schizofrenica, un lampo, un'eternità, una frontiera che genera tensione creativa e che prima dell'attraversamento esige la più pesante delle riscossioni: la lace-

razione dell'identità personale di un uomo che deve affondare nel personaggio imposto dal teatro. Su questo spazio deserto e prima di entrare nella carne e nel sangue del suo "altro", in un universo separato che non concede facili accessi, l'attore (con cui molto bene s'identifica Michele Di Mauro), sosta per cinquanta minuti e tesse il suo monologo. Lo rovescia sugli spettatori del momento, ma anche su tutto il "pubblico vampiro", che succhia e scortica l'interprete fra indifferenze e incoscienza. La confessione è un filo esile, sul quale si incrostano emozioni furiose e trepide che rimodellano una vita anomala oscurata da difficoltà e da pressioni, da precarietà e insicurezze, ma su

cui si stende qualche volta anche la luce dei sogni. È la coesistenza fra terra, inferno e paradiso.

L'operazione è di grande interesse, e come spesso accade nella ricerca teatrale, di non facile presa. Priva di sostegni scenografici per non dare spazio a distrazioni, si vale di un testo in cui gli accenti drammatici sono sovrastati dalla valenza letteraria. C'è qualcosa di irrisorio, di disperato e di luttuoso negli scritti teatrali di Gian Luca Favetto. Autore dalla sensibilità accesa, mescola timidezze e impetuose aggressività, soprassalti quasi infantili e profonde lacerazioni, anche quando la sua scrittura - bella e scontrosa - a tratti è schiarita da sfumature ironiche. In Michele di Mauro, bravo attore dalla forte tempra, lo scrittore di questo brano ha trovato un interprete ideale, che con sapiente sgradevolezza, tinta di ambiguità, ha comunicato al pubblico chiamato alla consapevolezza, il giusto disagio e il piacere della buona recitazione. *Mirella Caveggia*

BERGONZONI SPERICOLATO ACROBATA DELLA PAROLA

ZIUS-ZIGOTES, scritto e interpretato da Alessandro Bergonzoni. Regia (abile e calibratissima sul piano dei ritmi visivi-uditivi) di Claudio Calabrò. Scene (un geniale percorso strutturato da semplici pannelli trasparenti) di Mauro Bellei. Prod. I Piccioni di Piazza Maggiore.

Si scrive come si pronuncia, ma è lo spettacolo più straordinario, misterioso e inverosimile, eppure così immediatamente coinvolgente e trascinante, che l'indiscusso talento affabulatorio di Alessandro Bergonzoni abbia ideato e scritto, oltreché agito, per la scena.

Zius è quell'universo immaginario dove il racconto interrompe il suo corso naturale e si frange in mille parole frantumate, disperse, ritrovate, riannodate quasi in una ricomposizione plausibile, possibile, sicuramente provvisoria, di vecchie e nuove trame, di impraticabili miti, di personaggi inconsistenti (puri onemi scaturiti dal gioco seriale di assonanze spericolate) che entrano ed escono dalla storia con la leggerezza di un cartoon. Lo spunto è da antica commedia: una eredità da distribuire, un testamento-farsa, un Olimpo da metamorfosi improvvise dove le identità non sono vere: un mondo abitato da sosia, doppi e multipli creato dal linguaggio, da una parola parlata che affonda i suoi tanti incipit in una lucida e consapevole vertigine di stupefatti non senso, vorticosi grammelot, acrobazie linguistiche, brucianti aforismi, irresistibili paradossi, splendide illogicità. La parola: nuove istruzioni per l'uso.

Prima la voce, l'inganno dei significati, i trucchi della memoria, quindi il gesto: all'anarchia verbale si unisce la macchina impazzita del corpo, che mai come nei precedenti spettacoli, si offre alla dinamica faticosa e vagabonda della scena. Ed è grande divertimento vederlo muovere in quel labirinto trasparente di plexiglas ideato dal bravo Mauro Bellei, sdraiarsi, nascondersi, appoggiarsi, giocare con scaltrezza da faina, e abilità da acrobata, in una disarticolazione comica che ricorda Totò e Harpo Marx.

Naturalmente Bergonzoni fa tutti i personaggi della sua storia, ma più che negli altri spettacoli scopre di più se stesso, una "anatomia" d'autore più libera e coraggiosa che ci darà, siamo certi, ancora più ardite sorprese.

Il regista Claudio Calabrò segue come un'ombra il viaggio mentale e fisico del suo attore scrittore, ne asseconda le stravaganti improvvisazioni, e gli frappa le giuste contrarie scene, formando con Bergonzoni un singolare e inedito binomio artistico che riesce a produr-



re esiti di straordinaria misura e intelligenza scenica. Il grande divertimento dello spettacolo è stato assicurato dalla durata degli applausi e dalle numerose richieste di bis (tutte soddisfatte) che hanno prolungato lo spettacolo di una buona mezz'ora. *Giuseppe Liotta*

LA TRAGEDIA RIDICOLA DI UN UOMO IN LYCRA

DECATHLON, di Francesco Freyrie (da un'idea di Gene Gnocchi). Regia di Daniele Sala. Costumi di Silvana Vialli. Con Gene Gnocchi (e la partecipazione di Roberto Cacciali). Prod. ITC, Idee di Teatro Contemporaneo.

Poiché non è raro che la scena del delitto, sulla quale l'assassino torna, sia pure un luogo comune del dire, ecco che scriviamo del ritorno di Gene Gnocchi (nella foto sotto) al Teatro Ciak di Milano, dopo la gustosa rock opera *Tutta questa struttura è suscettibile di modifica* andata in scena l'anno passato. Come a corroborare una tesi di circolarità lo spettacolo esordisce là dove l'altro si chiudeva: Gene seduto di fronte agli spettatori, in camicia e aria di ruffiana colloquialità. Un lungo, esilarante preambolo sullo spettacolo ideale (un irrepresentabile copione inglese con annessa traduzione *in progress* di centinaia di pagine), comicità spiccica ma anche riso bergsonianiano. Fuor di citazione (ma pure citante altro luogo dello spettacolo, il cinema) ecco Gene comparire inguainato in un costume di lycra (materiale sulla cui sublime duttilità crea un monologo travolgente), trionfante della sua monoforme (in-forme?) fisicità. In pieno e attuale revival della *Carica dei 101*, il costume atletico si trasmuta in tutina e accessori maculati in simil-dalmata. Ma questa è la "buccia" dell'esilarante spettacolo che Gene costruisce sulla figura miserrima d'un atleta della sfiga, ultimo nelle gare, ultimo nelle prove, ultimo nella considerazione di onnipotenti, onniveggenti ed onnisfottenti giudici di gara. Schiacciato da una non contingente, ma sostanziale e perdurante nullificazione di sé, eppure costante nell'opporvi un diluvio di sillogismi, Gene trionfa per genialità e teatralità assolute. Quanti sono sopravvissuti alla devastazione del ridere, accoglieranno il prossimo ritorno del "Gene teatrale", per il momento accontentandosi della sua parallela frequentazione televisiva. *Ivan Cami*

PER CAMPIELLI E CANALI CON PAOLINI CANTASTORIE

APPUNTI FORESTI, di e con Marco Paolini. Prod. Moby Dick - Teatri della Riviera/Teatro del Buratto.

C'è uno strano sovrapporsi di nostalgia e divertimento nel lavoro di Marco Paolini. I suoi "appunti" sono un intreccio di antiche memorie e nel contempo una satira brillante dell'imbacillità consumistica e del selvaggio turismo di massa. Si narra di Venezia e della laguna attorno, dello straordinario accumulo di esperienze di una città inventata da uomini ostinati nel proposito di tenere a distanza la "campagna" infida, impegnati a moltiplicare per secoli palafitte come miracolosi cammini sulle acque. *Appunti foresti* ci invita a ripercorrere lungo ponti e canali una mappa privata della città, aprendo prospettive insolite su quartieri, abitudini di testarde beghine o sulle isole della laguna, le storie dei loro primitivi insediamenti e il vario dislocarsi della popolazione a seconda delle arti e dei mestieri. La cronologia non importa: Paolini salta liberamente dalle carovane dei mercanti sparse nell'Asia alle processioni degli autobus che scaricano fiumi di pellicole e *souvenir* sulla città degli amanti, e ancora spazia dalla Marghera industriale che disperde veleni nelle acque basse agli aerei civili che sfrecciano inverosimili sulla pista di atterraggio del Marco Polo. Con la lingua sciolta di un cantastorie, infila battute pungenti sui nostri tempi di progresso, ma ogni tanto ferma la corsa per aiutarci a scorgere quanto rimane, a uno sguardo più attento, tra le rovine di una civiltà millenaria. È un equilibrio difficile, quello che cerca, tra cabaret mordace e teatro che vuole dare vita a ricordi. Nei tempi però eccede un poco, l'autore-attore, e in oltre due ore di spettacolo commette forse il peccato di non sfozzare gli appunti, di non schiumarne qualche eccesso di *verve* troppo leggera. Il pubblico saluta con un caloroso, meritato applauso. *Vincenzo Maria Oreggia*

TRIONFA ROCKY HORROR MUSICAL CULT DI O'BRIEN

THE ROCKY HORROR SHOW, (musical trasgressivo e fantasioso) di Richard O'Brien. Regia (accurata) di Christopher Malcolm. Coreo-

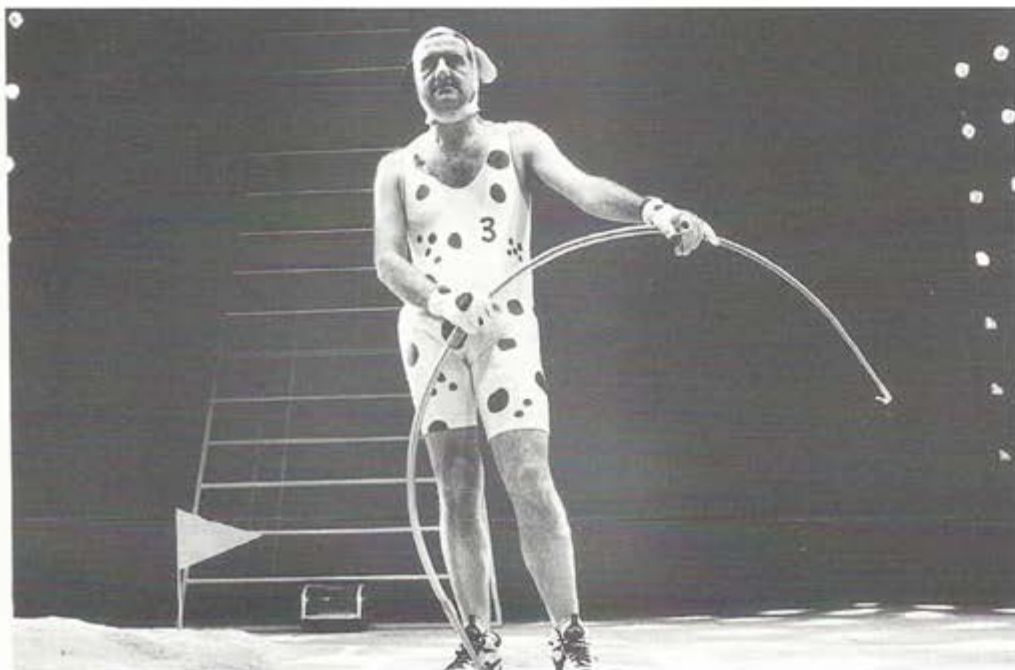
grafie (trascinanti e magistrali) di Stacey Haynes. Costumi (chiassosi e luccicanti) di Sue Blane. Luci di Michael Odam. Scene (raffinato horror) di Robin Don. Con (tutti di gran qualità) Bob Simon, Gregory Watt, Larissa Murray, Brad Drummer, Hans B. Goetzfried. Prod. London Musical Theatre.



Dal 1973, la storia dell'allucinante e originale avventura musicale della coppia Brad Majors e Janet Weiss, in visita a un loro insegnante e costretta, per un guasto all'auto, alla sosta nel castello Frankenstein Place, dove vive il trasgressivo Frank originario del pianeta transessuale Transilvania, è diventata un *cult* internazionale (anche un *cult-movie*, dopo l'edizione cinematografica) e attira folle di giovani, galvanizzati dai frenetici ritmi del rock (*Time warp*, *Hot potato*, *Sweet transvestite, I'm going home*, *Double feature*), che si scatenano ballando sulle note delle canzoni. Anche questa edizione '97 è colaudatissima e tutti i segni scenici potenziano il fantastico intreccio narrativo, a cominciare dai tetri e brillanti costumi intimi *en travesti*, l'ottimo uso del vasto e pluritonalità parco luci, l'imponente metallico cilindro futuribile avanzante, dove Frank sta costruendo Rocky, il suo uomo ideale. Affiatata e di prim'ordine, anche per le rare qualità vocali, la compagnia degli interpreti, tra cui si impongono Bob Simon (nella foto sopra con G. Watt e L. Murray), l'appassionata e sensuale Regina aliena in giarrettiere e tacchi a spillo; Gregory Watt e Larissa Murray, la prima spaventata e poi sedotta coppia-cavia; Brad Drummer, l'imponente e aitanate Rocky e Hans B. Goetzfried, il simpatico narratore, che sa rispondere anche "per le rime", in un rozzo italiano, al pubblico rumoroso. Di classe anche tutti gli arrangiamenti musicali (magnifico l'utilizzo dei fiati) di Richard Hartley e la bella e entusiasmante esecuzione dal vivo (bissata) di *Time warp* per il sax di Dave Webb. *Sandro M. Gasparetti*

AMARSI IN PROFUMERIA A SUON DI MUSICAL

SHE LOVES ME, musical di Joe Masteroff, Jerry Bock, Sheldon Harnick. Traduzione e adattamento di Teresa Pascarelli, anche lodevole interprete. Regia (accurata precisione) di Giuseppe Dipasquale. Scene e costumi (spiritosamente attinenti) di Angela Gallaro. Movimenti di scena di Marise Flach. Direzione e riduzione musicale di Angelo Pieroni. Con Paolo Ferrari (saporosa misura), Bruce McGuire (convincente gradualità), Franca D'Amato, Sebastiano Vinci, Stefano Gragnani, Franco Mirabella, Camillo Mascolino (tutti bene in parte) Prod. Deanne in collaborazione con Aries.



Due cuori solitari, legati da una fitta corrispondenza epistolare, scoprono di essere in realtà due compagni di lavoro neppure troppo simpatici l'uno all'altra. Ma superata la delusione del primo incontro, finiscono per avviarsi, ancor più felicemente innamorati, verso un idillio lieto fine. Una trama tenue, dunque, accanto a cui si snodano un po' in sordina le vicende parallele del signor Maraczeck, proprietario dell'omonima profumeria di Budapest in cui si svolge quasi interamente l'azione, e del piccolo mondo dei commessi e fattorini che per lui lavora. Mentre sullo sfondo aleggiano gli ultimi bagliori di una mitteleuropa futile e galante ormai prossima a sparire. Un'opera dunque che non può non risultare fuori tempo per le generazioni delle autostrade telematiche e di Internet. Ma anche così *She loves me*, derivato dal film *Il negozio all'angolo* di Ernst Lubitsch, tratto a sua volta dalla commedia *Parfumerie* di Miklos Lazlo, è uno dei musical più amati dal pubblico di Broadway. Perché in fondo il soggetto è quello sempiterno di una solitudine umana che nell'amore continua a cercare il suo naturale complemento. Questa la ragione anche dell'attuale allestimento, firmato da Giuseppe Dipasquale, che segue di un anno il trionfale debutto viennese della commedia, firmata rispettivamente per il libretto, la musica e le liriche da Masteroff, Bock e Harnick. Nonostante lo spettacolo fatichi un po' all'inizio gli attori si prodigano tutti con grande bravura, destreggiandosi, sui movimenti scenici di Marise Flach, tra i pannelli disegnati da Angela Gallaro, che essi stessi muovono a vista a delineare di volta in volta la profumeria, la strada o la casa dell'indomabile protagonista Amalia Balash, interpretata con intensa partecipazione da Teresa Pascarelli. Mentre Paolo Ferrari rende con spiritosa efficacia il personaggio di Maraczeck e quello di un sussiegoso maitre e Bruce McGuire amabilmente dipana i tratti del caro amico. Determinante, ovviamente, il ruolo dei musicisti, diretti in scena da Fabrizio Pieroni, che firma a sua volta la riduzione musicale. Antonella Melilli

INTELLIGENTI DEMENZE DELLA NUOVA COMICITÀ

PITECUS, di Antonio Rezza e Flavia Mastrella. Con Antonio Rezza (nella foto sotto). Prod. Teatro Stabile delle Marche.



L'unicità di Antonio Rezza avrebbe bisogno più di pubblico che di critici, i primi a confermare che l'istintualità del comico unita all'intelligenza dell'autore sanno far ridere oltre la vacuità catodica, i secondi a smentire che le medesime due qualità sopracitate non fanno "cassetta" (come dire che Totò o Benigni sono un fiasco al botteghino). Uno spettacolo di un'ora che si prolunghi della metà per acclamazione di pubblico, non può non definirsi un successo. Perché, poi, sorprendersi che un solo attore, dal profilo dantesco innestato su un corpo filiforme e una testona trucioluta, che compare tra buchi e pezze di siparietti di stoffa (crature di Flavia Mastrella), possa scatenare un tale tripudio? Sarebbe come sorprendersi dell'evoluzione dell'uomo dal primate attraverso la capacità di ridere. Rezza è l'anello mancante. Tra l'intelligenza e il ventre. Non ha bisogno di compagni per mettere in scena il suo universo affollato della più bieca, stolidità, mugugnante e miserabile umanità. Bastano il suo profilo, un gomito qua, un ginocchio là, le mani sempre in movimento e la voce, strepitosa. Ed ecco affacciarsi il misantropo Gidjo, il sofferente Fiorenzo, i malati terminali del prof. Stella, Saverio e Mirella, il padre della Bella che, per far dormire la figliola, non esita a ricorrere al gas. Sono facce da archetipo del negativo, del pessimismo e del cinismo più aguzzi senza sogni, speranze che non siano miserabili. E poi, come a proseguire fuori di scena questo sconcertante girone d'inumani, Rezza prende di mira, spietato, il pubblico, ne provoca la passività, ne insulta la crassa acquiescenza televisiva, perfino mettendone alla prova la tolleranza con l'episodio degli autostoppisti, la cui attesa è presentata in tempo reale, massima sfida al consumo di un teatro *fast-food*. Non sprechiamo superlativi. Piuttosto, dopo le apparizioni televisive su canali privati (ed una recente riproposta del terrifico Gidjo nel programma *Facciamo Cabaret* allo Zelig milanese), merita attenzione il primo lungometraggio di Rezza *Escoriandoli*. Una conferma sorprendente. Ivan Canu

ANTONIA BRANCATI ADATTA SIMON

DUE SCAPOLI E UNA BIONDA, da *La ragazza a stelle e strisce* di Neil Simon. Traduzione e adattamento di Antonia Brancati. Regia (coerente) di Pippo Cairulli. Scene (funzionali) di Alessandro Chiti. Con Claudio Insegno, Pier Luigi Misasi, Barbara Terrinoni (tutti decorosamente disinvolti). Prod. Compagnia Teatro della Cometa.

L'amore ha a volte risvolti di autentica ossessione, che prende un individuo e grottescamente lo trasforma da scrittore occhialuto e talentato in adoratore ossessivo e persecutorio. Come accade al protagonista di *Due scapoli e una bionda* che insieme a un amico porta avanti, in maniera del tutto artigianale, una rivista impegnativamente intitolata alla foca monaca. Quando una sventola di bionda, fuggita dall'America per non aver saputo adeguatamente difendere l'onore della patria nei campionati mondiali di calcio, bussa alla sua porta, egli ne rimane infatti folgorato al punto da tallonarla ossessivamente con mille attenzioni invadenti e disastrose. E sarà poi la ragazza ad esser presa a sua volta da un'irresistibile attrazione per l'amico dello scrittore, che pur non le piace, provando di persona gli effetti di un irrazionale quanto insopprimibile fascino per un essere diverso da sé. Mentre la spirale si attorciglia e ricresce, avviandosi a nuovi sviluppi con lo scrittore già posseduto dall'odore di una rossa che passa per la via. Un tessuto esilarante, dunque, che ripropone nell'adattamento di Antonia Brancati *La ragazza a stelle e strisce* di Neil Simon, addentrandosi nelle assurdità ec-

centriche e stravaganti delle dinamiche amorose. Ma nell'attuale allestimento della Compagnia della Cometa, diretto da Pippo Cairulli sulla scenografia descrittivamente squillante e un po' greve di Alessandro Chiti, la commedia rimane, al di là di ogni volenteroso sforzo degli interpreti, come stancamente sospesa in un'apnea boccheggiante di favola astrusa. Lasciando l'amaro in bocca per quell'affiorare di azzeccatissime battute sempre un po' buttate via, senza riuscire a raccordarle nella naturale asciuttezza di un humour da noi fondamentalmente lontano. Antonella Melilli

SE C'È IL BLACK-OUT VIENE TUTTO ALLA LUCE

BLACK COMEDY, di Peter Shaffer. Traduzione di Guidarino Guidi. Adattamento di Attilio Corsini. Regia (straordinaria nel primo tempo, in discesa nel secondo) di Attilio Corsini. Scene e costumi (spiritosi) di Uberto Bertacca. Con (divertentissimi, nella foto sotto) Simone Colombari, Biancamaria Lelli, Viviana Toniolo, Stefano Altieri, Giulio Pizzirani, Annalisa Di Nola, Carlo Lizzani. Prod. Compagnia Attori e Tecnici.

In casa dello scultore Brindsley Miller la luce se ne va. E la vita comincia. Perché questo testo di Peter Schaffer (che in Italia non veniva rappresentato dal '67) è ingegnosamente costruito "al negativo", mostrando al pubblico solo ciò che accade al buio, ma mantenendo rigorosamente i riflettori spenti nei momenti in cui da Miller torna la corrente. Vediamo così, nel paradosso di un'oscurità totale per i personaggi, le trame di Brindsley che, nel tentativo di fare colpo su un miliardario che deve arrivare ad acquistare le sue opere scultoree e far cessare la sua vita di stenti, si impadronisce, con l'aiuto della nuova fidanzata Carol (una Biancamaria Lelli in gran forma), del salotto del vicino di casa gay Harold, in vacanza per qualche giorno. E, per colmo di sciagura, arrivano nel *black-out* anche la signora della porta accanto e il padre di Carol, in ricognizione ufficiale alla coppia per dare il suo benestare alle nozze della figlia. Nel disastroso caos delle tenebre, il gioco degli equivoci però non è finito perché all'improvviso arriva Clea, l'ex fidanzata di Brindsley (che però non sa ancora di essere una "ex"). Un primo tempo di ritmo e comicità irresistibili, mentre il secondo mostra un po' di stanchezza, con una comicità che si dimentica del divertimento dei qui pro quo per scivolare pericolosamente nel sentenzioso. Un vero peccato per la bravura degli attori e per la godibilità del testo. Valeria Carraroli





Al Teatro della Tosse anche Faust diventa un eroe da Grand Guignol

FAUST CIRCUS, da J.W. Goethe. Testo e regia (eterogenea) di Tonino Conte. Scene e costumi (circensi) di Guido Fiorato e Emanuele Luzzati. Con Enrico Campanati (Hinkfuss tuttofare), Aldo Ottobri (Faust-Mefisto), Paolo Kessisoglu (Mefisto-Faust), Carla Peirolero (Cavallerizza, Elena), Francesca Donato (Barbuta, Margherita), Pietro Fabbri (Homunculus), Consuelo Barilari, Veronica Rocca, Alessandro Bianchi, Nicholas Brandon, Bruno Cereseto, Enrico Bonavera, Giuliano Fossati. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

L'indole antinaturalistica e fantasiosa di codesta drammaturgia comporta un illusionismo smaccato e demistificato, che Conte continua ad applicare a idee e testi discontinui per tessitura e qualità. La cifra parodistica prevarica spesso sulla lettura critica. Lo sfondo goethiano di questo *Faust* è frammisto di citazioni dal mondo vario e anacronistico che quella mitologia ha seminato: dalla leggenda alle marionette, dal melodramma al cinema.

«Stasera si recita a soggetto» sottintende Hinkfuss (Enrico Campanati), il *dramaturg*-imbottitore, mentre trascina il pubblico a un'improvvisazione sulla vita del Dottore. E subito gli svela patemi e segreti dell'attore e del teatro. Ambientazione generale in un circo, delimitato dai muri del palcoscenico. L'intuizione centrale, prelevata da René Clair, sta nello scambio di ruoli tra Mefisto e Faust. Peccato che non risulti più chiaro l'omaggio a un evento d'epoca passata, nell'intuizione di quel "doppio" che fu di Trionfo e Salvetti, con Bene e Branciaroli, in *Faust Marlowe-Burlesque* del 1976. La scena, anche allora, era di Luzzati, che oggi fornisce uno stupendo fondale alla Notte di Valpurga. Ma come spaesato, poiché gli stanno accanto un vespasiano, riprodotto in *liberty* fedele e una pedana circolare inclinata, con altra attrezzatura da tendone. Il bric-à-brac (non solo oggetti scenici, ma generi e stili) è attraversato da pagliacci coloratissimi, vestiti da Fiorato. Sono i personaggi-comparsa circensi: il Contorsionista, la Donna Cannone, l'Augusto, l'Illusionista, la Fanciulla Barbuta, la Cavallerizza, Diavolina... Tipi affidati a una presenza coreografica, a interventi parlati unicamente corali. Gli accostamenti e le intrusioni di tali figure in ruoli faustiani sono spunto al sorriso. La Barbuta fa Margherita (Francesca Donato) e la Cavallerizza seduce Faust uscendo da un sarcofago egiziano. E anche Elena e Faust si scambiano i ruoli: Carla Peirolero veste abiti maschili per convolare a nozze col partner dal bianco velo.

Due cambi di scena, piuttosto lunghi, sono colmati dal *savoir faire* di Campanati, brusco, aggressivo, ma conquistatore, capace di un rapporto diretto autentico col pubblico. Episodi salienti, il "patto" e la sostituzione (dal Tango allo Swing, la colonna sonora). L'invasione della sala per la distribuzione dei giornali, in seguito all'esecuzione di Margherita, trattata alla stregua di un'odierna madre snaturata. E l'osservazione dell'Homunculus, alchimisticamente partorito, quale mostro da baraccone. Da un canovaccio da Guignol (con assonanze e rime a volte curiose), uno spettacolo pieno di idee, mosso da generosa dedizione. Alla morte dell'eroe, «il corpo cade nella segatura dell'arena, l'anima vola leggera sul trapezio»: programma che la Compagnia (nella foto sotto) insegue con passione, ma che lascia un po' come sospeso, intimidita forse da tanta e tale ambizione. Gianni Poli

Assistendo all'*Anfitrione* della compagnia Pantakin è subito riconoscibile l'impianto e lo stile de *Il ritorno di Scaramouche* di Leo de Berardinis. Infatti lo spettacolo era stato a conclusione di un seminario che Eugenio Allegri, regista di *Anfitrione*, aveva tenuto per gli attori di de Berardinis sulla Commedia dell'Arte. Anche qui è la fisicità della tecnica attoriale a dare l'impronta, ad inquadrare l'opera di Molière in una cornice che ne accentua l'espressività comica.

Richiami chiari alla Commedia dell'Arte anche per quanto riguarda la scena che è costituita da un palchetto innalzato sul palcoscenico del teatro guarnito da una ribaltina; telette laterali e un fondalino dipinto la completano. Costumi e maschere sfumano su tonalità omogenee abbinando, ad ogni personaggio, un colore vivace e contrastante con gli altri. E sulle orme dei commedianti dell'Arte la compagnia ha già esportato in Europa lo spettacolo, ben fruibile anche da un pubblico che non condivide la nostra lingua o tradizioni. Anna Ceravolo

LA VALDOCA IN CERCA DEL DISORIENTAMENTO

NEI LEONI E NEI LUPI, di Mariangela Gualtieri. Regia e luci di Cesare Ronconi. Costumi di Patrizia Izzo e Monia Strada. Con Bibi Agosto, Catia Dalla Muta, Claudia Dulitich, Silvia Lodi, Fabrizio Miserocchi, Gabriella Rusticali. Servi di scena: Manuel Cassano e Mauro Marino. Prod. Teatro Valdoca-Teatro Bonci, Cesena.

«Io me ne frego del passato... io riparto da zero»: è la voce di Edith Piaf che accoglie il pubblico mentre prende posto. *Nei Leoni e nei Lupi* vuole infatti essere "grado zero", si colloca sul margine fecondo e rischioso dello sbilanciamento, in quel punto da cui si può cadere all'improvviso all'indietro, ma da cui si può anche compiere un balzo in avanti. Qui si è allo sbaraglio, tutto è sempre visibile e ben illuminato, la scena è un grande proscenio e come in un varietà "ci si butta" (entrate e uscite avvengono da un sipario centrale di fondo). Qui il disorientamento è grande, non si sa dove, chi, quanti si sia: gli attori talvolta sembrano moltiplicarsi, essi possono vedere accolte parti di sé dalla presenza di altro, per esempio nei "dialoghi a sei" in cui due parlano nascondendo la bocca, per due che muovono la bocca senza parlare, i quali a loro volta animano dei burattini. Non c'è una storia, come sempre per la Valdoca, eppure sembrano poterne incominciare molte. Qui ci si interroga e si interroga chi guarda sulla bellezza, il mangiare, il morire, compiendo azioni che alternano comicità a violenza a tenerezza a strazio. Anche la regia interroga se stessa giustapponendo e capovolgendo situazioni come ubriaca di senso. Pensieri e visioni vengono spezzati, e poi ripresi ma senza contraddizione perché senza giudizio, in un mostrarsi mentre si va cercando, come in quel non rispettare certi confini dati (ad esempio in atti sessuali sfrenati che coinvolgono i tecnici luci) o come nell'immenso stupore portato dalle parole di Mariangela Gualtieri, i verbi all'infinito e le interruzioni di senso che impediscono qualsivoglia certezza e che pure appaiono, anche grazie ai bravissimi attori, parole così sicure di essere giuste. «È ciò che non conosciamo fino in fondo a nutrirci - scrive l'autrice - come i leoni e i lupi dentro cui non sappiamo cosa c'è, eppure li mangiamo». Cristina Gualtieri

LA COMMEDIA DELL'ARTE INTERPRETA ANFITRIONE

ANFITRIONE, da Molière. Regia (efficace nell'intersecare l'opera molieriana e la Commedia dell'Arte) di Eugenio Allegri. Scenografie e maschere di Stefano Perocco. Costumi e attrezzatura di Mara Masiero. Con (giovani e preparati) Michele Casarin, Sandra Mangini, Barbara Mautino, Emanuele Pasqualini, Giorgia Penzo, Benoit Roland. Prod. Pantakin, Venezia.

La commedia *Anfitrione* di Plauto risale al terzo secolo a.C. Molière, che la riscrive nel 1668, ne fa uno strumento per mettere a nudo gli intrighi amorosi alla corte del Re Sole: in Giove si specchia Luigi XIV. Oggi, nella versione della Pantakin, contaminata dal linguaggio pubblicitario, la commedia ha ancora degli insegnamenti da porgere. Giove-Re Sole, invaghito della bella e fedele Alcmena, ne insidia la buona fede assumendo l'aspetto del suo sposo Anfitrione partito per la guerra. Al suo ritorno, però, cominciano gli equivoci; il lieto fine è recuperato da Alcmena che dà alla luce due gemelli, e i rivali in amore si riappacificano. Siano dei o monarchi, comunque i potenti spadroneggiano impuniti gabbando l'onestà dei servi: questa è la lezione sempre valida, ma lauguratamente.



LE ALLEGRE AVVENTURE DI TRE VEDOVE AMICHE

IL CLAN DELLE VEDOVE, di Ginette Beauvais Garcin. Traduzione di Luca Barcellona. Adattamento di Valeria Valeri. Regia (passiva) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene (funzionali) di Alessandro Chiti. Con Valeria Valeri (ammiccante superficialità), Miriam Crotti (efficace misura), Germana Dominici (disinvolta), Bruno Crucitti, Solena Nocentini, Clara Arganti. Prod. Progetto Genesis s.r.l.

Poiché le donne sono notoriamente più longeve, può capitare di ritrovarsi a una tavolata di vedove e di trarne l'ispirazione per una commedia dedicata al loro stato. E pare che sia proprio questa la genesi di questo *Clan delle vedove* scritto dall'attrice Ginette Beauvais Garcin e premiato in Francia nel 1991 con l'Etoile du rire. Dove c'è un marito ignominiosamente ucciso dal crollo di uno sciacquone, mai riparato per puntiglio d'affittuario, e una moglie costernata per il doppio evento della morte e della casa allagata. Accanto a lei due amiche, che l'esperienza della vedovanza hanno già superato compensando, l'una, col cibo l'assenza dell'amato coniuge e scoprendo, l'altra, la gioia di una libertà foriera forse di più genuini piaceri. E infine la scoperta di una doppia e forse tripla vita, con relativi eredi, dell'uomo appena scomparso. Una commedia brillante, dunque, che tende a demitizzare nel sorriso la cupezza di una inevitabile vecchiaia. E che tuttavia, proprio per i sicuri effetti del suo potenziale comico, presta il fianco alla faciloneria della farsa più corriva. Come purtroppo accade in questo allestimento diretto da Patrick Rossi Gastaldi, che si affida alla facile presa di gag scontate e all'inerzia grottesca di deivalizzati stereotipi. Tra cui Valeria Valeri (al centro, nella foto sopra, con G. Dominici e M. Grotti) spazia con gridolini e ammiccamenti, sottolineando per contrasto la compassata comicità di Miriam Crotti nei panni della neo-vedova. Mentre l'allestimento, appesantito da una sostanziale passività degli interpreti, finisce per stravolgere il sorridente ottimismo del testo in spettacolo deprimente di compassionevole senescenza. Antonella Melilli

L'OCCIDENTE È MORTO ANZI PUTREFATTO

L'ULTIMO OSPITE, di Herbert Achternbusch. Regia e traduzione di Werner Waas. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Mariella Visalli. Progetto luci di Gigi Saccomandi realizzato da Cesare Agoni. Con Carla Chiarelli, Martino D'Amico, Piero Di Iorio, Sergio Mascherpa, Paolo Musio, Fabrizio Parenti, Gianfranco Varetto. Prod. Ctb, Brescia.

Siamo al De profundis per il mondo occidentale, quello nato dalla Grecia col valore aggiunto della religione cattolica. Sul soffitto della sala una grande croce, in scena tanti lumini a dare il primo ben servito e a circondare la scatola chiusa di un bar dalla varia umanità, ambientato nell'antica Ellade ai tempi della guerra del Peloponneso, spazio tuttavia astratto, dove il tempo scorre fra il giorno e la notte senza connotazioni congiunturali ma con un preciso annuncio di fine.

Putrefazione è la parola d'ordine provocatoria del testo dell'artista tedesco, scrittore, pittore, cineasta, sempre contro. E fin troppo putrefazione è stata per il regista Waas che non ha esitato, in dodici giri anzi gironi, a calcare i toni, con forzature caricaturali, con vomito e pisciate, sbrodolate, ammucchiate, contorno di una martellante distruzione verbale tirata orizzontale sul filo del rasoio. Nel bar parlano, parla-



no, senza comunicare, anche se ci provano col telefonino; parlano di tutto e bevono di tutto fino ad annientarsi. Un gelato si scioglie sulla testa dello scriba egiziano Ptah, la puttana Esmeralda ancheggia con attaccato un enorme fallo, lo schiavo Blu, pitturato, ha il perizoma a forma di grossa mano e bofonchia in dialetto bresciano, Paolo l'oste romanaccio tocca genitali in continuazione, suoi e altrui, Semel figlio di un greco importante, fasciato in un body azzurrino, statto fin dall'inizio più si interroga e più si abbruttisce, Paola la moglie nubiana di Paolo è in realtà un negrone con fuori due capezzoli pendenti e rinsecchiti.

Ma non è finita. C'è il cane Otto, l'acquario, i coccodrilli; spuntano fuori poliziotti a far casino, divinità con teste d'animale, nazisti ubriachi, ladri; c'è persino un Babbo Natale nell'ansia registica di non dimenticare alcunché. È una gran baronada di colori violentemente mediterranei, costumi stravaganti, oggetti impensati, personaggi stravolti, frammenti che navigano in assenza di gravità. L'universo intero va a catafascio, le esistenze deturpate, i miti, i valori, le cose; destinati a essere divorati o ad autodivorarsi. Il calzolaio, sempre nominato, non compare: unico oppositore, è stato crocifisso. L'ultimo ospite, Tucidide, che governa la storia, arriva ma non c'è più niente da fare: non rimane nemmeno la salvezza del distacco culturale. Anche Dio è morto nella finale dichiarazione di ateismo. Magda Biglia

CELLI L'ENTOMOLOGO E BORGIA IL TIRANNO

VITA E MORTE DI RAMIRO DELL'ORCO, di Giorgio Celli (entomologo di fama, ma anche drammaturgo colto e raffinato). Regia e ideazione scenica (onirismo metafisico) di Gabriele Marchesini. Costumi (storicamente attinenti) di Elisabetta Muner. Musiche originali (intensamente evocative) di Paolo Vivaldi. Disegno luci (eccessivamente solare) di Andrea Testa. Con (cast ben assortito) Ivano Marescotti, Massimo Antonio Rossi, Uliana Cevenini, Massimiliano Sassi. Prod. Teatro Perché-Compagnia d'Arte, Bologna.

La storia di Ramiro dell'Orco è narrata da Niccolò Machiavelli ne *Il Principe*. Il notaio fiorentino accenna brevemente alla figura di questo uomo d'armi "crucele ed espedito" che, nominato da Cesare Borgia luogotenente in Romagna con l'ordine di sterminare i rivoltosi per ristabilire la pace e infine divenuto personaggio scomodo, viene decapitato per volere dello stesso Borgia. Giorgio Celli ha rintracciato in questa storia una metafora del Novecento, secolo che ha visto la tirannia salire al potere, immaginando il Borgia come tetra parodia del superuomo nietzschiano, e Ramiro dell'Orco

come volenteroso carnefice che si giustifica proclamando l'innocenza dell'obbedienza. L'atto unico di Celli, messo in scena da Gabriele Marchesini con il Teatro Perché, racconta i tormenti di Ramiro nella sua ultima notte di vita. Rimasto solo nel suo fortino, luogo dell'anima che Marchesini ha popolato di riferimenti alla metafisica di de Chirico, ottimamente sottolineato dalle musiche originali del maestro Vivaldi, lo spietato luogotenente incontra i demoni che lo ossessionano. In un rapido susseguirsi di riflessioni sul senso dell'esistenza e di impetuosi scatti irrosi - perfettamente congeniali a Ivano Marescotti (nella foto sotto), padrone del ruolo e raffinato acrobata dell'effetto di straniamento - si alternano in scena i dialoghi tra Ramiro e il Boia, eterno specchio del giustiziere, super-io severo cui Massimiliano Sassi imprime un tratto quasi stilizzato, e tra Ramiro e il Fantasma della moglie immolata sul patibolo per gelosia, interpretato da Uliana Cevenini, attrice dotata di raffinata levità. Il reciproco gioco di specchi tra sogno e realtà, cifra prima dello spettacolo cui un disegno luci più rarefatto avrebbe reso maggior giustizia, si compie con l'arrivo a Cesena di Cesare Borgia. La venuta del Principe "senza scorta" sottolinea che l'incontro con Ramiro non è una singolar tenzone tra militari, ma la resa dei conti tra due esseri umani tentati dal potere, ognuno in preda al proprio delirio di potenza. La regia di Marchesini, in bilico tra le fascinazioni metafisico-digitali delle scene e una recitazione a tratti iperrealista, ammantata di suggestioni oniriche la vera storia della resistibile ascesa di Ramiro dell'Orco. Purtroppo la compattezza stilistica dello spettacolo rischia talvolta di essere compromessa da un uso troppo didascalico delle proiezioni fotografiche, così come il doppio prologo iniziale a sipario chiuso (voce fuori campo e narratore con leggione) rischia di creare un eccesso di informazione che va a discapito dell'azione rappresentata. Matteo Tarasco





RANIERI A PALERMO EROE DI NOTTI ARABE

LE MILLE E UNA NOTTE, frammenti di un sogno mediterraneo progetto ideato e diretto da Maurizio Scaparro. Adattamento teatrale di Antonio Gala. Traduzione e adattamento versione italiana di Otello Lottini. Regia (pochi effetti speciali ma con trionfo della parola) di Maurizio Scaparro. Musiche (orientali e accattivanti) di Anouar Brahem e Eugenio Bennato. Costumi (suntuosi, favolistici) di Santuzza Cali. Scene (macchine lignee funzionali) di Roberto Francia. Movimenti coreografici di Susanna Beltrami. Con Massimo Ranieri (misurato e asciutto in più ruoli, canta solo una canzone applaudita), Caterina De Regibus (aggraziata Shahrazad), Orlando Forioso, Franco Iavarone, Antonella Morea, Fernando Pannullo, Giovanni Grasso, Salvatore Lazzaro, Biancamaria Lelli, Massimo Romagnoli, Natale Russo, Massimo Zoppi. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo.

A quattro passi dalla centralissima Piazza Maggiore, in quell'antico quartiere arabo di Palermo denominato la Kalsa, se ne sta nascosta l'incredibile Chiesa Santa Maria dello Spasimo. Incredibile come una di quelle storie delle *Mille e una notte* messe in scena da Maurizio Scaparro in questo gioiello architettonico (stranamente in stile gotico, visto lo stile arabo di questa città) restituito da un paio d'anni alla città. Una chiesa-convento mai completata e che a tutt'oggi mostra la grande navata centrale a cielo aperto accarezzata in più punti da altissimi alberi di sommacco per un brivido di frescura e di mistero e chiude l'intera struttura un'altissima e superba abside dalle possenti arcate a sesto acuto degnamente restaurata. Nei suoi quasi cinque secoli di storia lo Spasimo è stato fortezza militare, teatro alla fine del '500 (il merito va al vice-re Marcantonio Colonna), lazaretto con la peste del 1624, magazzini generali, ospizio dei poveri, ospedale geriatrico e dopo la seconda guerra mondiale soltanto un deposito di rifiuti, di rovine e di macerie. Adesso lo Spasimo è uno spazio culturale multifunzionale e indovinata è stata la scelta di Scaparro per mettere in scena le *Mille e una notte* chiamando Massimo Ranieri (nella foto sotto) a interpretare una serie di multiformi eroi,

resi invero senza sbavature, tratti dai racconti fantastici, narrati, come si sa, dalla bella e saggia Shahrazad (qui è Caterina De Regibus a darle fattezze a tutto tondo e aggraziate movenze e ritmi) al suo sultano Shahriyar per salvarsi la vita e vivere felicemente con lui liberandolo dalla misoginia. Di rilievo le musiche di Anouar Brahem e di Eugenio Bennato in netto stile orientale accattivanti e in sintonia, durante lo spettacolo pomeridiano di cui siamo stati spettatori, con le colombe che tubavano e gli uccellini che squittivano volando da un ramo all'altro di quegli altissimi alberi. Belli i costumi di Santuzza Cali e funzionali le macchine lignee di Roberto Francia. *Gigi Giacobbe*

DUE GIOVANI AUTORI E IL MITO DI FAUST

LE STANZE DI FAUST, di Sergio Basile, lettura dell'autore e TERRA, di Anna Ceravolo, un'idea per il Teatro di Documenti. Direzione artistica (impronta raffinata e intensa) di Luciano Damiani. Regia video di Marcello Alongi. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Sybille Ulsamer. Con (affiatati e bravi) Sergio Basile, Elena Fanucci, Cristina Macà, Maurizio Mosetti, Walter Toschi, Mirko Verdogliak. Prod. Teatro di Documenti, Roma.

Una storia che non sembra fermarsi mai quella di Faust, come quella di certe creature della mente destinate a non lasciare più il corso del tempo e del pensiero e a farsene anzi specchio e stimolo per riflessioni sempre più complesse e inaspettate. Accade così che l'antica figura, dopo aver cavalcato i secoli sull'onda di empie dannazioni, illuministiche ampiezze e romantici assalti al cielo, aggiunga, ai nostri giorni mutati, un nuovo anello al suo percorso sfaccettato attraverso la voce di due drammaturghi, vincitori del III Progetto speciale Per il secondo Faust, patrocinato dalla Presidenza del Consiglio (Dipartimento Spettacolo) e dedicato questa volta ai giovani autori, con cui l'Associazione Teatro di Documenti fondata da Luciano Damiani, Luca Ronconi e Giuseppe Sinopoli, procede nel percorso intrapreso due anni fa. Si tratta di Sergio Basile e Anna Ceravolo, i cui testi, rispettivamente *Le stanze di Faust* e *Terra*, impernati attorno al tema obbligato dell'Inferno, appaiono accomunati nella loro diversità da una osservazione attenta e sensibile della realtà e soprattutto da un filo sottile di umanità ambigua, perversa e disperata, che allusivamente intreccia le figure di Faust, Mefistofele e Margherita nell'essenza amara e inquietante di nuovi assetti, scardinati e contorti. Lucidissimo e serrato il primo lavoro, inchiodato nell'attuale allestimento all'asciuttezza scarna di una lettura che tuttavia va sbalzando dall'interno, come da un involucro di formale immobilità, una ricchezza viva di tortuosa complessità umana. Dove la personalità nevroticamente contratta del poeta Pessoa, tentato per il suo Faust, da tempo interrotto, da una mediazione diabolica a cui in fondo non crede, sembra trovare uno speculare equilibrio nella vitalità rumorosa e affettata di uno scrittore, un po' dandy, un po' mago o ciarlatano, che alla sua richiesta finisce per opporre la complicità di un disincantato cinismo e di una tormentata solidarietà. Mentre la malinconia di rarefatta di un vagheggiato ricordo va delineando nel tessuto umbratile del sogno la saldatura segreta di una premonitrice circolarità. Meno cupo ma più dichiaratamente impronta-

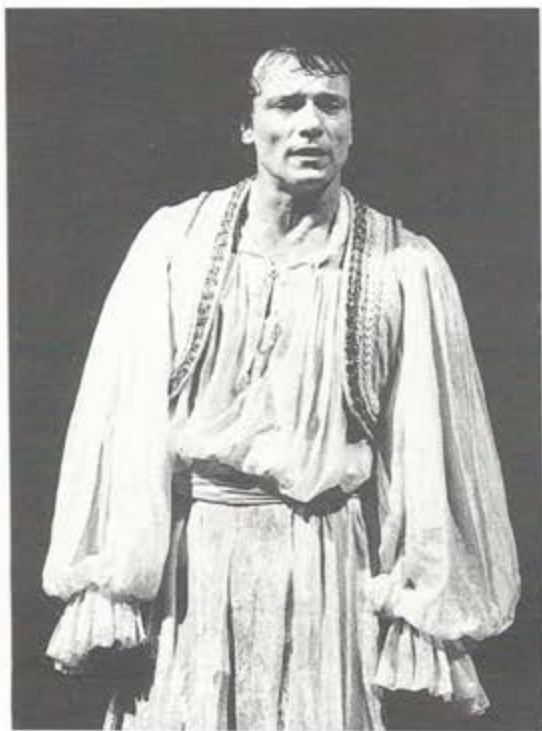


to a una lucidità ferma e guizzante di ironia, il testo di Anna Ceravolo, segnato nella concezione e nella realizzazione dal movimento di un autentico itinerario, che fruga e s'incunea negli angoli più riposti del teatro e della realtà, fondendo luoghi e significati nella felicità di soluzioni scenografiche di quasi barocca inventiva e di tagliente incisività. Mentre il passo dello spettatore si accompagna al piglio deciso, divertente, amaro di una narrazione che va sollevando lo spirito mefistofelico dei tempi nella connotazione divertita e truce di una follia collettiva segnata di telefonini invadenti, aberranti clonazioni e solitari delirii. Restituendone, per sguardi accorati o fulminei di fragilità disperata, di barricate chiuse, di esilaranti superficialità, incontrovertibili orrori e assurdità grottesche, che rimandano tutti a un più vicino e tangibile inferno da cercare oltre i limiti, in fondo confortanti, di una finzione teatrale. A cui resta nell'occasione il merito di una rappresentazione corposa e raffinata insieme, che sembra dipanarsi su una ventata di intelligente freschezza, validamente sostenuta peraltro dall'impegno degli attori, dalla discrezione sommessa dei video, dalla suggestione determinante delle musiche e delle luci. *Antonella Melilli*

I MISTERI CELTI DI GROPPALI E SYXTY

MISTERI, di Enrico Groppali da Yeats e Lady Gregory. Regia (ritualità simbolista) di Antonio Syxty. Con (efficace impegno) Giancarlo Condè, Raffaella Boscolo, Daniela Allegra, Antonino Latella, Fabio Sonzogni. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Un testo di Enrico Groppali ha chiuso in bellezza la stagione dell'Out Off. *Misteri* - questo il titolo - è definito dall'autore «un omaggio ai riti e ai miti degli antichi celti nelle opere di William Butler Yeats e di Lady Augusta Gregory», ossia di due illustri esponenti dell'*Irish revival*, del risveglio irlandese del secolo. All'alta tenuta della scrittura di Groppali ha corrisposto una regia raffinata, di eleganti geometrie sceniche, di Antonio Syxty, e un'interpretazione attenta a rendere la ritualità magica di un fiabesco etnico da parte dei cinque attori: sicché (dopo avere premesso doverosamente che trattasi di un teatro "colto", e criptico per chi poco o nulla sappia delle tradizioni e della



letteratura gaeliche) possiamo dire che lo spettacolo lo spettacolo è risultato di un livello eccellente, molto applaudito da un pubblico motivato.

Groppali ha impaginato citazioni e riferimenti come "stazioni" di un Mistero profano, puntando sulla ritualità di un teatro di simboli ed allegorie. Egli ha dato in un certo senso per acquisito in partenza il tessuto narrativo della composizione, di questa mostrando soprattutto le innervature poetiche. È questione di un poeta che decide di lasciarsi morire di fame alle soglie del Palazzo di un Principe il quale ha bandito la poesia e il pensiero dai giochi del potere; di una regina traditrice, Dergorvilla, che avendo abbandonato lo sposo per l'amante ha provocato la calata sul paese degli inglesi appressori e sconta una secolare dannazione e infine, attraverso un gioco di metamorfosi, della parabola di un Cieco e di uno Zoppo che impetrano - l'uno attento ai piaceri terreni, l'altro portato alle beatitudini dell'aldilà - la grazia di un santo eremita.

La saga gaelica è ricondotta da Groppali, con spirito colto, ai climi di Beckett e di Joyce, quelli della landa desolata e dei labirinti esistenziali. Il linguaggio è quello di un simbolismo sfarzoso che evoca D'Annunzio, Maeterlinck, Montherlant. I Misteri narrati, anzi evocati, sono stati dal regista Syxty deliberatamente liberati dalle tenebre delle antiche saghe e come chiusi in una "ragnatela luminosa" di gesti rituali, di forme pure, di intonazioni antinaturalistiche ("alla Ronconi", per intenderci), di sintesi iconiche evocanti i preraffaelliti, in una scena che è, per allusioni, antica reggia, scacchiera per giochi di potere, camera iperbarica affollata di ombre. Levigate, ritualizzate, intense per la carica simbolica le interpretazioni; da elogiare la versatilità espressiva di Giancarlo Condè, il Cantastorie e il Cieco, di Raffaella Boscolo, tormentata Dergorvilla, di Daniela Allegra (foto in alto, a pag. 92), Antonio Latella, Fabio Sonzogni. I.C.

La ragione di tanta fortuna sta nella portata innovativa delle tecniche. Innanzitutto i performer: otto abilissimi percussionisti, ma non solo - infatti non si tratta di un concerto -; il sonoro è integrato in una coreografia risolta dagli stessi musicisti, il gesto del creare suoni si fa danza. In secondo luogo sfilano sotto i nostri occhi insospettabili strumenti musicali: ramazze, secchi di latta, lavandini, spatole, seghe, accendini, sacchetti di carta, di plastica, giornali, bidoni della spazzatura coi loro coperchi; tutto ciò, opportunamente percosso o agitato, produce rumori consueti. Ma gli Yes/No People rielaborano questi suoni a ritmo e, dalla quotidianità dove sono relegati, assurgono a temi musicali. Infine si può affermare che la filosofia che sta a fondamento di *Stomp* è sfumata di ecologismo ed anticonsumismo dal momento che guida una ricerca su materiali e oggetti di recupero, a portata di mano.

Suddiviso in scene rimanda, e non solo per questa ragione, ai lavori dei Mummenshantz e dei primi Momix, con una platea gremita, già istruita e acritica, ormai non disposta a "sentire" e a reagire, distante. Rientra tra gli spettacoli sicuri, che non urtano mai, non graffiano, in definitiva non scontentano nessuno perché sono stati concepiti per piacere ad un pubblico di massa, e come biasimarli visti i risultati al botteghino? Così, per esempio, anche l'atmosfera metropolitana che abita *Stomp* è mera circostanza ambientale, purificata da ogni disagio, mentre indiscutibilmente trascinate è l'energia esternata dai vitalissimi performer. Anna Ceravolo

L'ISOLA DEI MORTI, di August Strindberg. Regia di Marzio Manenti. Scene di Marzio Manenti, Mariella Butturini. Costumi di Mariella Butturini. Con Andrea Manni, Simona Baccolo, Carla Butturini, Cristina Guerra, Francesco Arcaro, Herta Manenti, Mauro Scalora, Sergio Tosoni. Prod. Teatro dei Lumi, Salò.

Il Teatro dei Lumi opera a Salò, sotto la direzione di Marzio Manenti, già assistente di Cesare Lievi, che avendo trovato uno spazio particolare, non lontano dal centro cittadino, è riuscito ad articolare una stagione che, oltre a Strindberg, vanta i nomi di Lorca, di Pirandello e di Pasolini.

Di Strindberg, Manenti ha scelto un testo poco noto in Italia: *L'isola dei morti* che appartiene all'ultimo periodo della produzione del grande autore svedese quello del teatro da camera, ed è un'ennesima variante sul tema dell'oltretomba, che tanto affascinò Strindberg, soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita. Scrivendo all'amico Shering (26/4/1907), così sintetizzava il suo pensiero: «non riesco ad interessarmi della vita, della quale comincio a presentirne la fine».

In quegli anni, Strindberg, aveva letto il *Fedone* e il *Timeo* di Platone e ne aveva subito il fascino. *L'isola dei morti* non è altro che un accumulo di frammenti di vita che si intersecano con frammenti della poetica strindbergiana.

Marzio Manenti ha ambientato la vicenda in un luogo che sta tra cielo e terra, ha costruito uno spazio insieme a Mariella Butturini, che sembra la tolda di una nave, sulla quale si abbassano quattro scale che, a loro volta, fanno pensare a degli ingressi, dai quali scendono degli incappucciati che si avvicinano, quasi ritualmente, ad una tomba che si trasforma, in particolari occasioni, in divano, dove si consumano le piccole accuse quotidiane tra il protagonista Assir, i familiari, il macellaio, il libraio. Il divano, a sua volta, si trasforma in catafalco attorno al quale avviene una resa di conto finale, costruita dalla regia come una sorta di cerimonia, attraverso la quale si cerca di svelare non solo il significato dell'esistenza, ma anche i misteri del mondo. Uno spettacolo sicuramente avvincente che può contare su una buona prova di giovani attori. Andrea Bisicchia



EUGENIO ONEGHIN, di Paolo Pacca e Flavio Ambrosini, da Alexandr S. Puskin. Regia di Flavio Ambrosini. Scene e costumi di Ferruccio Bigi. Con Massimo Loreto (Eugenio), Annina Pedrini (Tatiana), Ivano Borra e Maria Teresa Picasso. Coop. Nuove Parole, Milano.

Accade sovente, nelle riduzioni per il teatro di opere nate per la lettura, che più che far agire dei personaggi, li si racconta, generando, in tal modo, un testo che definire teatrale pare eccessivo. Purtroppo, non sfugge a questo meccanismo perverso, neppure *Eugenio Onegin* di Pacca e Ambrosini (dal romanzo in versi - quasi un'autobiografia - di Puskin): nel loro spettacolo, infatti, non si fa altro che ascoltare due attori che descrivono i sentimenti e la vita dei loro personaggi. Il tutto crea uno sgradevole effetto di staticità che gli interpreti tentano, invano, di allontanare con impennate vocali e passeggiate per la scena essenziale che si risolvono sempre in uno spostamento da una sedia a un'altra. Meglio sarebbe stato un oratorio.

Massimo Loreto non è del tutto convincente nel suo ruolo, sia perché è ben lontano, per fisico e per età, dal "Giovin Signore" d'evidente ascendenza pariniana, sia perché ha più di un'incertezza nella memorizzazione della lunghissima parte. Composta e convincente, invece, è Annina Pedrini che disegna una Tatiana fiera e dalle pose figurative. La regia è frutto di un onesto mestiere. Danilo Ruocco

SABBIA, scritto e diretto da Riccardo Caporossi. Con Saverio La Ruina e Dario De Luca. Prod. Scena Verticale.

Da quasi cinque anni Saverio La Ruina e Dario De Luca hanno deciso di impiantare il loro laboratorio in provincia. Ed hanno scelto, come luogo d'azione, la propria terra, la Calabria. Lì, a Castrovillari, hanno costituito Scena Verticale, una compagnia che opera sul terreno di una ricerca seria, non estrema, ma comunque profonda per i contenuti. In questa stagione, dopo averlo prodotto nel '94, hanno ripreso *Sabbia*, spettacolo di quel Riccardo Caporossi al quale, insieme ovviamente a Claudio Remon-di, i nostri debbono la loro formazione artistica. Tra Dafoe e Tournier, tra Beckett ed un omaggio sincero all'inconfondibile stile dei "padri", un Robinson Crusoe ed un Venerdì si interrogano, in un silenzio dove la parola è una conquista, sull'uomo frammentato e solo. Qualche acerbità nei toni, un apprezzabile sicurezza gestuale e meritate consensi hanno segnato l'uscita romana nel nuovo spazio del Teatro degli Artisti. Pierfrancesco Giannangeli

LA NOVITÀ BATTE IL RITMO DI STOMP



STOMP, concezione e regia (altissimo contenuto innovativo) di Luke Cresswell e Steve McNicholas. Con (tecnicamente perfetti) Sean Edwards, Joanne Fagon, Peter Francis, Dave Gallagher, Paul Gunter, Manasseh Jackson, Ameenah Kaplan e Lorraine Le-Blanc. Prod. Yes/No Production.

Lo spettacolo *Stomp* della compagnia Yes/No People ha debuttato sei anni fa a Londra e da allora va mietendo successi in tutto il mondo. Ad Edinburgo e ad Adelaide si è aggiudicato il premio *Best of the fringe*. Attualmente lo spettacolo è permanentemente in scena a New York con un cast interamente americano, e contemporaneamente in tournée.



IL DIARIO DI ANNA FRANK, dall'omonimo libro di Frances Goodrich e Albert Hackett. Traduzione di Francesca Serra e Paolo Collo. Regia (fredda) di Pierluigi Cominotto. Scena (traccia spazi claustrofobici) di Elio Sonzogni. Con (mnemonici) Alberto Bergamini, Graziella Cerri, Pierluigi Cominotto, Barbara Federico, Enzo Giraldo, Deborah Pala, Lucia Piani, Francesco Porfido, Katia Restori, Marco Vergani. Coprod. Teatro del Mediterraneo.

Del micromondo che per mesi è rimasto immobile veglia, nella soffitta al 263 di Prinsengracht, Amsterdam, l'unico sopravvissuto è stato il padre di Anna Frank. Finita la guerra egli fa ritorno al rifugio e i suoi ricordi ripopolano di anime l'angusto nascondiglio. Inizia con questa scena lo spettacolo coprodotto dal Teatro Carcano di Milano e dal Teatro del Mediterraneo di Genova con il sostegno degli assessorati alle attività culturali e alla pubblica istruzione di Genova.

La scenografia disegna e fa indovinare spazi soffocanti dove la convivenza dei reclusi diventa difficile e i litigi, le debolezze e i conflitti generazionali quotidianamente insistenti si stagliano in primo piano rispetto agli eventi storici.

Fu per un soffio che Anna Frank e i suoi non si salvarono, gli alleati erano già penetrati in Europa, e ancora pochi convogli dovevano prendere la direzione dei lager. Purtroppo, nella messinscena in questione, l'emozione e le riflessioni - che la materia trattata porgevano - sono state congelate e le situazioni rese nella loro superficie. Questo è da imputarsi alla regia, frettolosa, che non si è risolta a fermare nessuna immagine, ma ha trascinato la trama in una monotona mancanza di discriminazione di ciò che andava accadendo in palcoscenico, se si eccettua la conclusione, efficace, dove ogni personaggio in prosenio ha nominato luogo e data della propria morte. Corresponsabile del risultato scarsamente convincente l'interpretazione, ancora troppo acerba, o pressoché radiofonica, degli attori.

Un'occasione persa di esprimere doverosamente il sofferto e resistente ottimismo di un'adolescente condannata a morte dalla follia hitleriana. *Anna Ceravolo*

ARANCIO: Goethe giornalista di guerra, di Franco Cordelli. Regia (sperimentale e no) di Alessandro Berdini. Scene (suggestive) di Lorenzo Ciccarelli. Costumi di Eva Coen. Musiche a cura di Luca Damiani. Luci di Valerio Geroldi. Con Gianni Caruso, Nicola D'Eramo, Alberto Di Stasio, Giorgio Ginex, Ugo Margio, Alessandro Pala, Guidarello Pontani, Luigi Rigoni. Prod. Progetto Teatroinaria Stanze Lumiose.

Iscrivere in uno spazio teatrale un *conte philosophique*, in modo tale che il ragionamento venga rappresentato, è sempre una scommessa, vinta in questo caso dal regista Alessandro Berdini, con un'intuizione che risulta validissima e una realizzazione che tiene lo spettatore teso e coinvolto tra le linee rette del pensiero continuamente immerso nella competitività dello sport. Il personaggio Goethe, ottimamente reso da Alberto Di Stasio, osservatore della guerra tra Prussia e Francia, siamo nel 1792, conclusasi a Valmy con la sconfitta dei tedeschi, insieme con alcuni militari e con due personaggi femminili, rappresentati da due attori, accoglie il pubblico su di una scena che cita qua e là appena, per quei candelieri accesi e

posti alla rinfusa, il secolo illuminista che va esaurendosi, mentre tutto si svolge in una sorta di palestra plurisportiva, metafora non difficile di battaglie non cruenti ma non meno pericolose di quelle armate. Infatti, Goethe non si interessa tanto agli sviluppi della guerra, quanto al suo concetto, alla poesia nella sua assenza entusiastica, all'amore tattile per i libri da ordinare, in un vecchio ordine che egli difende, contro l'odiato Schiller. L'arancione è il colore del compromesso, e il Barbiere, che sta in alto a regolare la partita di tennis, accetta ogni punto di vista, eco del *Clavigo* goethiano e dell'innovativo Figaro di Beaumarchais. Molti applausi di pieno consenso all'autore e agli attori. *Paolo Guzzi*

MOBY DICK, di Luciano Nattino e Antonio Catalano. Regia (collaudata) di Luciano Nattino. Scene (evocative) di Maurizio Agostinetto. Musiche (all'altezza della fama) di Paolo Conte. Con (molto bravi) Antonio Catalano, Antonello Cassinotti, Andrea De Luca. Prod. Alfieri Società Teatrale.

Dopo molti anni di letargo torna in scena *Moby Dick*, lo spettacolo del Mago Povero, ora Alfieri Società Teatrale, che sembra più ispirato al *Don Chisciotte* di Cervantes che al capolavoro di Melville.

La scena, dalle quinte completamente nere, si apre su un'impalcatura a due piani che si può trasformare in letto o in nave. Qui prendono forma gli incerti parti dello scrittore, afflitto da un'ispirazione intermittente. Individuata, dopo mille incertezze, la via del mare, il servitore Ismaele e il contadino Talino - che diventa il ramponiere Quiqueg - si trasformano in ciurma e lo scrittore in Achab, il capitano della nave-casa che deve fronteggiare soprattutto i marosi di una scatenata fantasia. La gamba mangiata dalla balena bianca viene piegata all'indietro con l'aiuto di un elastico, lunghe lenzuola di plastica bianca sono le onde, scarpe pendenti dal soffitto i gabbiani e il leviatano, il terrore di tutti i marinai, viene rappresentato da uno scolapasta che incombe sul tutto.

Lo spettacolo non ha perso il fascino e la magia ingenua che ne avevano caratterizzato la prima fortunata edizione del 1986; anche il protagonista, Antonio Catalano, dimostra di essere rimasto in perfetta sintonia con il personaggio e con i ruoli impegnativi che negli ultimi tempi tende a evitare. Rimane il rimpianto di un tempo in cui il Mago Povero, meno afflitto da ambizioni organizzative e gestionali, poteva dedicare le sue migliori energie alla creazione artistica. *Franco Garnerò*

DELIRIO A DUE, o a quanti se ne vuole, di Eugenio Ionesco. Regia (efficacemente ironica) di Silvano Piccardi. Impianto scenico (funzionale) di Gianluca Massiotta. Musiche (brani classici e suoni onomatopeici) a cura di Giovanna Nocetti. Con (impegnò) Gianna Breil, Antonio Guidi e Gigi Rosatelli. Prod. Teatro Libero.

Il simpatico allestimento è composto oltre che dal suddetto atto unico, scritto nel 1962, dai due sketch *Il salone dell'automobile* e *Il raffreddore onirico*. In *Delirio a due* (foto sopra a destra) si parla della crisi di una coppia, invano asserragliatasi in una stanza-bunker per sfuggire alla violenza e ai soprusi del mondo esterno. I due affiatati interpreti rendono con ritmo *humour* i grotteschi amanti e la serie del loro paradossali alterchi (tormentone sulla somiglianza tra la tartaruga e la lumaca), da cui non c'è via

d'uscita, come se fossero due criceti rissosi e insofferenti, che si ostinassero a vivere nella stessa tana, ma pur sempre preferibile al caos che li circonda e li terrorizza. Gli altri due pezzi sono dei rapidi schizzi satirici sui tic comportamentali della società contemporanea, ma ugualmente corrosivi, a partire da semplici e quotidiane azioni. Così un'automobile da acquistare può assumere i requisiti di una buffa personificazione femminile o l'andare in una farmacia per un'aspirina diventare l'occasione per uno spiazzante inventario della nostra follia consumistica, abilmente risvegliata e da una procace farmacista che deve far comprare, assolutamente, qualcosa al timido e imbranato cliente, e dall'oppressivo dottore che visionariamente diagnostica il "raffreddore onirico". *S.M.G.*



CHE RAZZA DI GENTE SIAMO?, scritto e diretto da Antonia Spaliviero. Con (volenterosi e determinati) Clelia Allosio, Giusi Amaro, Lucia Biancotto, Mariuccia Bison, Angelo Campesti, Adelaide Colher Pereira, Barbara Costamagna, Enza Fantini, Pierandrea Ferrando, Massimiliano Giacometti, Paola Gousse, Franca Graziano, Gianni Grosso, Monica Livoni Larco, Simone Marcon, Giuseppe Orlando. Prod. Teatro Studio.

Che razza di gente siamo? conclude un itinerario di lavoro sull'intolleranza e il razzismo con un gruppo di attori non professionisti. Nello spettacolo precedente *Io volevo sempre essere il comandante* Antonia Spaliviero si era soffermata sul linguaggio e la vita quotidiana di un bambino di sette anni nel 1937, l'anno che precedette le leggi razziali in Italia. In *Che razza di gente siamo?* si discute invece non solo la nostra capacità di convivere con persone diverse da noi e quindi anche di altre terre e di altre razze ma anche quali possono essere i nostri atteggiamenti quotidiani consci o inconsci, nei confronti di coloro che costituiscono la nostra comunità di riferimento: l'organizzazione e l'etica sociale, il mondo del lavoro, il rapporto tra i sessi ma anche le diversità, le difficoltà, il dolore. *Che razza di gente siamo?* è un percorso alla ricerca di ciò che spesso, senza averne coscienza, rende la nostra vita e le nostre migliori aspirazioni difficili da realizzarsi. Gli attori sono dei non professionisti in massima parte dipendenti Telecom che da alcuni anni hanno dato vita a un gruppo abile e affiatato; dopo aver lavorato sulla tecnica ora si sono concentrati sui contenuti e sui linguaggi con risultati tuttora encomiabili. *Franco Garnerò*



DIARIO INTIMO DI SALLY MARA, di Mario Moretti, liberamente (e intelligentemente) tratto da Raymond Queneau. Regia di Leonardo Petrillo. Con (molto comunicativa) Manuela Mandracchia. Prod. Compagnia Teatrale Obiettivo Atlantide.

Sally Mara è una ragazza di famiglia, ingenua, che tutto annota su un diario: le tempeste del cuore, le parolacce che le insegnano, gli incontri sull'autobus, le feste, i ragazzi, l'amore. E così, attraverso la lente gigante delle sue pagine adolescenziali - da Moretti cadenzate in ritmi e modi da cabaret, con l'emittente costantemente puntato sul pubblico - coglie il fluire della vita, con un linguaggio sfasato, infantile, tutto teso a catturare il mondo nuovo del sesso che avanza. In una saporita atmosfera di metafora boccacciana, in cui la trattazione "altra" del discorso erotico, affidando senza troppi veli la ricontestualizzazione al pubblico, scatena una pungente complicità di sottosensi e risate. È qui la forza dell'operazione. Nella scatola di montaggio testuale e nella abilità comunicativa di un'attrice, Manuela Mandracchia (nella foto sopra), che riesce a cavalcare un'ora di boutades con garbo, abilità e molta simpatia. *Valeria Carraroli*

PROVACI ANCORA SAM, di Woody Allen. Regia di Andrea Buscemi. Con Andrea Buscemi, Francesca Censi, Cristiano Militello, Carla Guido, Roberto Merlino. Prod. La Nuova Compagnia di Teatro Luisa Mariani.

Sono trascorsi venticinque anni dal debutto sulle scene di Broadway ma il personaggio di Allan, nevrotico intellettuale critico cinematografico in preda alla depressione perché abbandonato dalla moglie, appare tutt'altro che invecchiato. La famosa commedia di Woody Allen ricca di trovate geniali - trasformata in film di successo nel 1973 - è riproposta da Andrea Buscemi in un raffinato *pastiche* umoristico.

L'interpretazione di ruoli caustici nella loro carica comico-nevrotica è sciolta dagli attori in una lettura scenica mai viziata al caricaturale, e dunque in linea con la struttura sopra le righe della commedia. I personaggi sono di forte presa sul pubblico, anche le otto parti femminili in cui si cimenta con fregolismo Carla Guido e le apparizioni in voce e ombra del mitico alter-ego di Allan Humphrey Bogart, ma senza schiacciare il primo piano indiscusso della messinscena.

Briglia sciolta alla fantasia: un solo ambiente è punto scenico di convergenza dell'intreccio narrativo; a ritmi concitati e a colpi di swing si assiste alla sovrapposizione e alla giustapposi-

zione simultanea di azioni e sketch - proiezioni di incubi, ricordi e crisi di autocoscienza - per un montaggio di rapidi cortometraggi. Il risultato buono: per l'abilità registica di Andrea Buscemi e per la sua lettura naturale del testo in chiave ironico-surreale. *Nicoletta Campanella*

SORELLE, MADRI, SPOSE..., di Leopoldo Mastelloni. Regia di Leopoldo Mastelloni. Scene (suggestive) di Walter Frediani. Costumi (stravaganti) di Lina Cardone. Luci di Giuseppe Perrella. Arrangiamenti musicali di F. Capriolo, P. De Asmundis, E. Iglio, G. Ferrio, P. Perris, F. Prisco e B. Canessa. Con Leopoldo Mastelloni. Prod. Teatro Bellini, Napoli.



Su uno sfondo dominato da alte inferriate e da un grande orologio privo di lancette campeggiano, in un caotico affastellamento, i simulacri di tutti gli stereotipi sociali e culturali in cui la donna è segregata da sempre: una culla, un letto, due troni, una sedia a dondolo, tre televisori, un lampione. Oggetti estremamente funzionali a quello che vuole essere il senso di questo spettacolo, presentato in prima nazionale al Teatro Bellini di Napoli: un'esplorazione dell'universo femminile che parte dal mito di Edipo e Giocasta, particolarmente rappresentativo di modi di essere punteggiati di incertezze e contraddizioni, per arrivare alle storie dolorosamente vere ed attuali di bambine violentate, di mogli sfruttate dai mariti, di donne costrette a vendere se stesse o addirittura i propri figli pur di sopravvivere. Leopoldo Mastelloni (nella foto sopra), spogliandosi gradualmente di ampi costumi sovrapposti, passa camaleonticamente da un personaggio all'altro offrendo una ricca galleria di esempi, ora ironici, ora amari, ora drammatici, di sorelle, madri, spose... Fino a quando, intervenendo il meccanismo precedentemente usato, si veste con abiti maschili ed abbandona la cella che lo imprigionava. Tuttavia la gabbia di stereotipi dalla quale la donna sembra essersi affrancata in realtà si rivela come qualcosa di irrinunciabile, visto che il protagonista, una volta uscito, mostra di non riuscire ad allontanarsene. Lo spettacolo, pensato da Mastelloni come omaggio a Pier Paolo Pasolini, contiene frammenti di scritture di Giuseppe Patroni Griffi e Tato Russo; ma un insostituibile supporto al tessuto drammaturgico è costituito dalle appassionate esecuzioni canore del protagonista, il quale alterna canzoni del repertorio classico napoletano con brani di Tenco e Modugno, mentre i momenti di maggiore intensità drammatica sono sottolineati dalle struggenti musiche di Paganini, Valdi, Chopin, Wagner, Cilea. *Stefania Maruacci*

METTI UNA SERA IN SCENA, di Giorgio Molino. Regia (sorniona) di Giorgio Molino. Musiche dal vivo con Alberto Vindrola. Con Giorgio Molino (affettuosa, buffa dedizione), Carlotta Josetti (spigliata), Maria Paola Oreglia (caratterista versatile). Prod. Arte e Studio Compagnia Comica Molino Josetti.

J'ai deux amours, anzi tre: il Piemonte, Torino e il Teatro. Lo potrebbe cantare in musica Giorgio Molino, vessillifero del teatro vernacolare piemontese. Dei tre oggetti del suo deferente e incondizionato affetto tratta l'attore in questo spettacolino onesto, che a condizione di capire un po' di piemontese e di accoglierne con indulgenza le ingenuità, offre momenti di spensieratezza e di divertimento.

Giorgio Molino punteggia di illustrazioni che lo vedono permanente protagonista il racconto del teatro, così come egli l'ha visto dipanarsi nella sua terra: dagli avanspettacoli concepiti a inizio secolo per far accorrere la gente al "cinemasceppio", dai cabaret, dai teatri stabili a quelli dell'avanguardia, il disegnano è tracciato rapidamente e generosamente spruzzato di comicità. Lo ispira un certo teatro locale, che rimane spesso a margine, ma che in fondo è sempre a galla, intrepido, ingenuo e soprattutto imbevuto di una tenera comicità. *Mirella Cavaglia*

NEUROTICA IN NEW YORK, scritto e diretto da Alessandro Varani. Coreografie di Franco Senica. Con (convincente, nella foto sotto) Patrizia Bettini e la partecipazione della ballerina Beba. Prod. Menis Associazione.

Nella cella grigia d'un carcere una giovane donna viene sorpresa dall'obiettivo della macchina da presa per pochi secondi a pregare, e poi ripresa seduta dietro un banco a raccontarsi. Un'ipotetica figura femminile - di fatto il pubblico - l'ascolta. La storia di Gloria a New York - evocata da una gestualità e da un parlare psicopatico fitto di immagini e di particolari allusivamente simbolici - è il racconto del viaggio iniziatico di una ragazza impedita nel profondo a vivere, e per sua colpa condannata a rinunciarvi. Da aspirante ballerina di *modern dance* e protagonista di episodi dalle tinte "pulp" a vittima metropolitana, alla quale - come la Winnie di *Giorni felici* - non resta che trascorrere la vita tra gli squilli stridenti del campanello.

Molto interessante la regia di Alessandro Varani che ha seguito un montaggio di tipo cinematografico costruito per sequenza rapida e nitida d'immagini: i primi piani a luce bianca su Gloria, e gli interventi (flashback) psichedelici in pose verticali della ballerina. *Nicoletta Campanella*





IL MESTIERE DE LE PUTTANE, drammaturgia di Mario Moretti dai *Ragionamenti* di Pietro Aretino. Regia (essenziale) di Lorenzo Salvetti. Costumi (predominanza di bianco tra i panni al sole di un basso napoletano) di Marcella Cirillo e Magda Accolti Gil. Con (tutti incisivi) Liliana Randi, Enrica Compri, Paolo Orlandelli. Prod. Apas/Giovani.

Non è proprio sotto quella "ficaia", dove Pietro Aretino pone l'azione dei *Ragionamenti* tra la Nanna e la Pippa, che Moretti e Salvetti hanno ritradotto la scena del loro spettacolo. Ma va bene così. Va bene perché in questa casa-guardaroba della Nanna, con i panni stesi e un giovane cliente che dormicchia e mangia con avidità uova sbattute con lo zucchero, mentre una Pippa trasognata ascolta le narrazioni talora liete, talora tetre, sempre scanzonate e sconce della madre, c'è proprio tutto l'Aretino. Conservato da Moretti nella tripartizione del femminile (le monache, le maritate, le puttane); conservato, infine, nell'amarezza profonda degli spunti realistici, nelle osservazioni puntuali di Messer Pietro. Che nemmeno una monomania tenace e falloforica riesce a guadagnare al sorriso, permeata com'è di un'allegria feroce e disincantata, pronta ad usare la lingua come spada più che come blanda consolazione delle miserie umane. Uno spettacolo che corre via liscio, senza intoppi. Per merito soprattutto di una Liliana Randi (foto sopra, a destra con Enrica Compri) distesa e suasiva, Nanna materna e saggia, quasi un po' didattica nella casistica oscena delle posizioni e delle intenzioni. Marco Brogi

LADIES' NIGHT, di A. Mc Carten e S. Sinclair. Adattamento e regia di Roberto Marafante. Traduzione di Mariella Minnozzi. Scene e costumi di Chiara Defant. Musiche di Tito Schipa jr. Coreografie di Lilla Vancheri. Con Gabriella Borri, Carlo Conversi, Felice Casciano, Giuseppe Gravante, Gianluca Merli e Niki Siri. Prod. La Bilancia.

Erano cinque amici al bar, che non sapevano come passare il tempo e, soprattutto, come fare "la svolta" e guadagnare denaro. Un bel giorno, ad attirare la loro attenzione è la pagina di un giornale dove si pubblicizza uno spogliarello maschile. Eccola lì, l'idea: usare al meglio le doti di madre natura. Le prime e clandestine prove sono decisamente avvilenti e per questo i nostri si affidano ad una professionista affinché coordini i loro fusti. Finalmente arriva il debutto, la sera in cui passano dalla paura al successo.

Tra generose esibizioni di muscoli e le gradevoli (se non tirate per le lunghe) improvvisazioni rivistaiole del Conversi, Marafante dà una lezione sui metodi da usare per strizzare l'occhio alla platea. Ma, per carità, lasciamo stare la sociologia e le considerazioni sull'«inquietudine mista alla speranza di questo poco decifrabile fine-secolo» che pure appaiono nelle note di regia. Pierfrancesco Giannangeli

LA NONNA, di Roberto Cossa (dramma semiserio, delirante, simile a una "strip comica"). Traduzione (scoppiettante) di Nestor Garay. Regia (privilegiata la chiave del grottesco) di Attilio Corsini. Scene e costumi (da "cartoon") di Uberto Bertacca. Musiche (pimpanti) di Alessandro Giandonato. Con (esilaranti, tragicomici, affiatati) Nestor Garay, Viviana Toniolo, Anna Lisa Di Nola, Sandro De Paoli, Cetty Arancio, Simone Colombari, Bruno Alessandro. Prod. Attori e Tecnici, Roma.

A dieci anni dalla sua prima edizione italiana, torna (sui praticabili del teatro Vittoria) *La nonna* del sudamericano Roberto Cossa, piccola gemma misconosciuta di un "teatro dell'assurdo" sguinzagliato fra i territori del grottesco e della satira di derivazione vignettistica (della quale lo scomparso Copi resta probabilmente il più prolifico e tramandato autore). E ben si tratta, in questo caso, di accentuare, esasperare (ma al tempo stesso fluidificare) tempi comico-paradossali di una "commedia

al vetriolo", di una satira dell'unità domestica che vede il suo culmine nella proficua idea di lucupretare le esuberanze erotiche dell'anziana progenitrice, prospettandole un'onorevole carriera di "donna di piacere" (personaggio *en travesti* che Nestor Garay estremizza con espressività fosca e da orca domestica). Accade poi che la brillante idea dei congiunti si trasformi, per vie traverse, in una sorta di trappola per topi, in un viatico verso l'altro mondo al quale ciascun personaggio accederà con viva ed inconsapevole letizia. In un clima sospeso fra la satira e l'horror carnevalesco, si evidenziano ritmi di regia sincopati e ammiccanti (talvolta oltre il dovuto), devoluti a uno spettacolo di sicuro effetto ilare e paradossale: con amarissimi risvolti alla André Gide («Famiglie, vi odio tutte»). Angelo Pizzuto

MANICOMIO PRIMAVERA, dal libro di Clara Sereni. Scritto, diretto e interpretato da Carlina Torta. Prod. Teatro delle Donne/Panna Acida.

Della maternità dolorosa, tradita, poiché il prolungamento biologico è confluito in una creatura irricognoscibile, in uno specchio orribilmente deformato dell'io materno: di questo tratta *Manicomio Primavera*, dal libro di Clara Sereni, che Carlina Torta (foto sotto) ha rielaborato e interpretato consegnandoci un esempio di teatro al femminile di nuova maturità, dove il padre e marito - com'è consuetudine - è una comparsa nel dramma familiare; il coraggio senza chiasso ma saldo della protagoni-



sta brilla di luce propria, autosufficiente: né rabbia, né rassegnazione. Solitudine; della madre che si alimenta della solitudine della figlia: tra le pareti di casa, in un inferno di incomunicabilità; fuori, con la bambina-mostro per mano, a sfidare gli sguardi disgustati e disgustosi della gente. Bravissima Carlina Torta, talento e generosità sbrigliati in un apparato scenico essenziale, e prima, per la scelta dell'operazione. Anna Cervolo

LIEVI SCARTI DELLA LUNA, testo regia e luci di Enzo Cecchi. Con Enzo Cecchi (un romanziere inurbato con nostalgie rurali), Simonetta Favari (metallica nella sua fama di erotismo senza sentimento), Danio Bellomi (bellocchio da fotoromanzo gaio). Prod. Piccolo Parallelo, Romanengo.

Lui, lei e l'altro, ma non si tratta del solito dramma con le corna sullo sfondo. *Lievi scarti della luna* è un racconto monologante a tre voci dove a scontrarsi sono tre anime inquiete in cui il sesso appare come l'unica via di scampo per alleviare una solitudine destinata a trionfare. A confrontarsi fra coiti e rapporti etero e omosessuali sono Giordano, quarantenne in crisi e la moglie Elisa, professoressa in cerca di certezze emotive. Fra i due si inserisce il giovane Peter, emblema di una adolescenza mai finita, figlio di papà che le prova tutte: si inietta acqua distillata per fingersi drogato, tenta il suicidio e va a letto indistintamente con uomini e donne, il tutto per alleviare un pericoloso senso di vuoto. In questo gioco al massacro destinato ad allontanare definitivamente le tre anime in crisi di identità, si consuma *Lievi scarti della luna* un testo interessante, magari prevedibile che sembra un sunto di certa letteratura cinematografica dei nuovi mauditi: *Notti selvagge* di Cyrill Collard, *La natura ambigua dell'amore*, *Amici per gioco amici per sesso*. Detto questo alla fine lo spettacolo lascia nello spettatore un angoscioso senso di vuoto e di desolazione più che per quanto dice per quanto non esprime. Nicola Arrigoni

BABBO NATALE È UNO STRONZO, di J. Balasko, M.A. Chazel, T. Lhermitte, B. Moynot, C. Clavier, G. Jugnot. Traduzione (vivace) di Luca Barcellona. Adattamento e regia (ritmatissima) di Claudio Insegno. Musiche (garbate) di Jacopo Fiastri. Scene e costumi di Sandra Rienzi. Voci fuori campo: la Premiata Ditta. Con (tutti godibili e molto divertenti) Daniela D'Angelo, Paolo Bonanni, Paolo Giovannucci, Nathalie Guetta, Gabriele Cirilli, Gianluca Ramazzotti. Prod. Beat 72.



Sbarca in Italia la commedia francese *Le Père Noël est une ordure*, la farsa natalizia considerata oltretutto una delle commedie più divertenti degli ultimi quindici anni (un successo storico: otto anni di repliche). E sbarca nella sarabanda di uno spettacolo (foto sopra) firmato da Claudio Insegno: ritmi veloci e comicità graffiante contro il buonismo imperante massimo quello delle feste. Ruota intorno all'agenzia «Sconforto-Amicizia» la storia privata di Teresa e Piero, assistenti volontari per candidati al suicidio in crisi esistenziale acuta, continuamente interrotti nella loro missione anti-depressiva dal gioco degli equivoci scatenato dal travestito Katia, dallo jugoslavo del piano di sopra e dalla cugina di Teresa, Giuditta, con marito vestito da Babbo Natale e armato di cacciavite e pistola. Un girotondo di gags che scivola via sul ritmo rapido del *divertissement* fino al *coup de théâtre* conclusivo, in cui, tra fughe, lacrime e spaventosi, riaffiora la sorridente suspense dell'agnizione plautina. Il tutto condito da cadaveri affettati in cesti natalizi. Per fanatici del *blood and gore* in teatro. Valeria Carraroli



IL FUOCO DEL RADIO: dialoghi con Madame Curie. Di Luisa Crismani e Simona Cerrato. Regia (rigorosa) di Luisa Crismani. Costumi e scene (essenziali e illuminate freddamente e di taglio) di Sergio D'Osimo e Federico Cautero. Musiche di Carlo Moser. Con (nella foto sopra) Ariella Reggio, Guglielmo Menconi, Marzia Postogna, Elke Burul. Prod. Teatro Stabile La Contrada, Trieste.

S'intitola *Il fuoco del radio* l'ultima produzione del Teatro La Contrada, atto unico teatral-scientifico, dedicato alla figura di Madame Curie. Al fuoco del radio però, noi aggiungeremo quello delle passioni, filo conduttore dello spettacolo e della storia della celebre scienziata, di sua figlia Irène e della tedesca Lise Meitner, loro notevole rivale. La passione per la ricerca cui Marie si votò anima e corpo, è la vera protagonista: nella rigida scena di Sergio D'Osimo, ricostruzione del laboratorio di rue Lhomond, si ricordano infatti momenti eroici e di sconforto, grandi risultati (la scoperta del radio e del polonio) e prestigiosi riconoscimenti (i due Nobel). Ma ci sono pure le emozioni di Marie-donna: la sofferenza per il tempo negato alle figlie, per la perdita di Pierre, compagno di studi e di vita. Altre passioni dunque, a cui si unisce quella per l'arte della regista Luisa Crismani e delle interpreti, che hanno accettato la sfida di portare in scena argomenti tanto insoliti. Fondamentale il lavoro drammaturgico svolto dalla Crismani e da Simona Cerrato, con la preziosa consulenza di Margherita Hack: il testo, pur preciso e divulgativo, evita agilmente pesantezze da trattato scientifico, eccessive ingenuità e toni celebrativi. E sono preparate le attrici; austera la Marie Curie di Ariella Reggio, molto valorizzata da questo ruolo drammatico, più morbide e umane le scienziate di Marzia Postogna (appassionata Irène) e di Elke Burul (la Meitner).

«Colui che vuol sapere», reso da Guglielmo Menconi come un pallido uomo in frac (figura affascinante e misteriosa, che speriamo non diventi un cliché) evoca l'incubo della bomba atomica, diretta applicazione degli studi sul nucleare, ed è giudice, arbitro, narratore. O incarna forse quella coscienza che, come la luce ambrata ferma sulla platea, ci ricorda che i maturi eredi delle scoperte dei Curie dovremmo essere proprio noi. Ilaria Lucari

CRUCIFIGE, drammaturgia di Nicola Arrigoni. Regia di Claudio Misculin. Realizzato dagli operatori e pazienti dell'Ussl 23 di Cremona e dell'Istituto psichiatrico di Sospiro. Prod. Accademia della Follia, Cremona.

Un gran tavolone imbandito, stile Ultima Cena, e qualche fredda croce innalzata sulla scena: questi i pochi elementi scenografici che fanno da sfondo alla narrazione - la Passione di Cristo - ora struggente ora ironica ora estremamente vera e amaramente contemporanea della Compagnia Accademia della Follia di Cremona, alla cui guida Claudio Misculin ha incarna-

to un Cristo di indubbia forza espressiva, dando prova di una grande padronanza delle tecniche drammaturgiche e attoriali. «Qual è la tua colpa?», su questa scia si susseguono sulla scena i racconti-confessioni dei protagonisti, da cui emerge una gran voglia di capire, di lasciarsi condurre, passo dopo passo, nel difficile cammino compiuto per superare o solo sopportare la propria personale passione. Grazie al gioco teatrale che, qui più che altrove, dimostra di non essere solo maschera e finzione, i Cristi in scena «spuntano il rosario» fino a una benefica e catartica trasformazione. Tra momenti duri ed estremamente emozionanti - ricoveri forzati, incomunicabilità con i servizi sociali, solitudine fino allo struggente sfogo d'amore mancato di una prostituta sul corpo del suo amato - emerge un messaggio positivo: la via dell'amore e della fratellanza che permette una reale unione col prossimo. Nadia Cavalli

AVANTI MARXI, di e con Giorgio Donati, Jacob Olesen e Ted Keijser (associazione di nonsense, fantasia strampalata). Regia di Riccardo Magherini (ingarbugliata vitalità). Scene di Laura de Josselin de Jong (pezzi di recupero intercomponibili). Costumi (ameni) di Dorian de Jong. Prod. Granserraglio - Compagnia Donati & Olesen.

Scenografie e attrezzature in fumo, un debutto annullato. La vita di chi dà vita al teatro non è cosparsa di rose e ce n'era abbastanza per deprimere anche i tre allegri discepoli di Jacques Lecoq. Che la ripresa dello spettacolo abbia risentito della disavventura, è possibile. Fatto sta che *Avanti Marx!* è uscito un po' afflosciato, come un soufflé dal buon impasto ma dalla cottura inappropriata. La trama, refrattaria a tutte le logiche e sparata a raggiera, si ispira alla *Guerra lampo* dei Fratelli Marx. Si contempla una faccenda di staterelli travolti dai debiti, una vedova farcita di soldi che potrebbe risolvere il dissesto, intrighi, spionaggi e una guerra che deflagra in virtù delle insensatezze che nutre quell'ambiente non comune. La pace sarà suggellata fra le note di un tip tap e quelle di un ridicolissimo inno nazionale. Proprio questo coretto, intonato fin dal principio con compunzione, che inneggia a mucche, prati verdi, uccellini in libertà, offre il passaggio più gustoso dello spettacolo. Efficaci sono anche le espressioni mimiche che i tre si dipingono addosso mentre ammucciano concentratissimi una gran confusione, quel loro distacco rarefatto tinto di languore, le musicchette e i giochi metamorfici messi a punto con particolari minimi. Ma Donati e Olesen, corroborati a dovere da Ted Keijser, un ineffabile olandese sempre affondato nelle nuvole, ci hanno abituati a migliori rappresentazioni. Questa volta le trame inconsistenti e i ricami mimici non hanno l'intreccio preciso di sempre e la struttura, pur rimanendo in piedi, spesso ondeggia facendo vacillare anche l'equilibrio degli interpreti, che si aggirano poco convinti nel labirinto dove si sono cacciati. Mirella Cavvegna



LE SUBURBE STRAPARLANO D'AMORE, di e con le Sorelle Suburbe (consistente bagaglio di marca francese), Tiziana Catalano (compunta e appuntita) e Luisella Tamietto (espresività elastica e surreale). Regia (solida esperienza) di Richi Ferrero. Granserraglio Produzioni, Torino.

Brutte come il debito (ma solo nel loro gioco spassoso), scardinate, con un'aria di zitelle senza speranza, goffe quanto basta per non suscitare mai né invidia femminile né desideri maschili, questa coppia subalpina di sorelle in arte è un piccolo fenomeno da scoprire. Affiatate, identiche e complementari nella loro diversità, sono afflitte da pettinature da campagna mai viste e sono vestite allo stesso modo: pantalone da boy-scout, calzerotti e scarpe assortite, camicia bianca e cravatta smilza. La loro comicità tutta compressa ha odore di spontaneità, anche se quel che esce dal paniere non è tutto originalissimo e il ritmo è piuttosto quello di due donnette di campagna in forzata convivenza che si incalzano l'una con l'altra. La singolarità delle Suburbe sta nel loro ruzzare in una riserva solitamente destinata alle scorribande maschili. Quando mai le donne si imbruttiscono, e senza calcare troppo la mano si rendono pacchiane e grottesche? Loro invece della bruttezza fanno l'elogio e dileggiando inconsapevolmente la sacralità del teatro, incasiano testi poetici di illustre ceppo e con dialoghi di genuina banalità ne fanno marmellate. La rincorsa è presa nella notte dei tempi e la scarrellata intorno all'argomento le porta ad addentrarsi in sproloqui in latinorum, in finto tedesco o piemontese verace, in letture di piccola posta corredate da risposte che ovviamente non stanno né in cielo né in terra. *Mirella Cavaglia*

A ZONZO, di Giuseppe Liotta ("metafisico"). Regia (concentrata, pensosa), scene e costumi di Giuseppe Liotta. Con Serena Rovera, Maria Teresa Quinto, Dario Turrini. Prod. Trame Perdute.

Tre personaggi, in fuga da non si sa dove verso non si sa cosa. Una camera forata al centro da un oblo, da cui vedere l'immobile faccia della

terra e una porzione di paesaggio lunare. Degli oggetti comuni, che da un lato alludono a una qualche normalità, dall'altra moltiplicano lo straniamento di quel *ménage à trois* senza senso. Parole e frasi si susseguono lungo tre linee di discorso che solo accidentalmente si incontrano in un senso compiuto. Contatti casuali, relitti di parole, frammenti di azioni e di vita che in un altro luogo e in un altro tempo sarebbero anche potuti essere una storia: sono gli elementi di un quieto incubo ad occhi aperti, che, a fine millennio come a fine serata, non procura terrore o angoscia, ma lascia lucidi e sobri. Le scelte formali e il senso di *A zonzo* si spiegano così. Liotta compone in scena una "favola metafisica" dal sapore assurdistico e volutamente non ne accentua la chiave umoristica: l'umore dei tempi non lascia neanche più la forza, o la volontà, di rappresentare in modo più graffiante il naufragio di ogni ipotesi di comunicazione o società. Non c'è spazio che per un atto di constatazione. *Pier Giorgio Nosari*

PASSAGGI, di Gian Luca Favetto (poesia pregnante, drammaturgia assente). Regia di Beppe Rosso (agilità, povertà di mezzi). Allestimento scenico di Fulvio Donorà (acutezza nelle soluzioni). Luci di Bruno Pochettino (destrezza, tocchi magici). Con Barbara Dolza (sorridente, dolce, insinuante), Vanni Zinola (meno efficace). Coprod. Teatro dell'Angolo e Co.Tr.A.O. (nel progetto Teatro della Montagna).

Mentre si intersecano le luci e i colori della terra nel volgere delle stagioni, si scioglie il racconto a due voci dei protagonisti: un uomo e una donna avvezzi a scandire i ritmi della loro vita con quelli della natura. Dialogando tra loro, ripetendo gli antichi gesti, immutati attraverso le generazioni, evocano cicli di vita, le trasformazioni degli elementi, la calda comunione con la natura, madre dall'amorevole ruvidezza, che si va allontanando lasciando il senso di una perdita dolorosa.

Nella soluzione scenica di un testo che per la sua evanescenza poetica lascia poche tracce in scena, il gioco, destinato soprattutto ai piccoli spettatori, si fa rituale e simbolo. Molto indaffarati i due attori ad evocare lavoro e sentimenti. Immersi in uno stupore non sempre autentico, condividono con la regia l'adesione allo spirito dell'autore. Il suo testo, molto ispirato, lascia intravedere fra trasognati deliri e qualche cerebralismo una confusa irrequietezza e una sincera solidarietà verso gli umili che irradiano nella penombra la luce del cuore. *Mirella Cavaglia*

EXIL, di Yves Lebreton. Regia, interpretazione, luci e montaggio musicale di Yves Le Breton. Prod. L'Albero.

«È necessario formare un nuovo attore e solo dopo imporgli nuove esigenze». La frase di Mejerchol'd sintetizza la linea poetica dell'ultimo spettacolo di Lebreton, in cui questi vira la propria ricerca verso una più radicale riflessione e pratica attoriale. Al lume fioco di una lampadina e di una pervasiva luce blu che domina anche lo sfondo, sta, solo, il corpo dell'attore. È la componente di base dell'espressione e della comunicazione teatrale, su cui agire per stabilire una nuova relazione con il pubblico. Lo spettacolo si gioca qui, nell'ipotesi di una teatralità non sottomessa a nessun altro codice o

dispositivo ordinatore. Solo l'attore, i suoi movimenti fluidi come sott'acqua, liberi da ogni valenza descrittiva del mimo classico. Assente la parola, resta una partitura fisico-gestuale che si accosta alla danza e si imprime sui sensi dello spettatore. Ci si avvicina alla musica, arte asemantica per eccellenza, che infatti è l'unica presenza accanto all'attore: le musiche di Bach e Gavin Bryars costituiscono la traccia sonora a cui si sovrappone, in reciproca autonomia, il movimento corporeo. Al tempo stesso, *Exil* è la testimonianza di un percorso di "astrazione" teatrale interno della tradizione occidentale, una "terza via" tra il teatro classico europeo e la direzione "orientalistica" presa da molti gruppi di ricerca degli ultimi trent'anni. *Pier Giorgio Nosari*

ET INQUIETUM EST COR NOSTRUM, ideato, diretto e interpretato da Giuseppe Arena. Con Matteo Federici, Roberta Taino, Laura Diomede, Vanessa Corazza. Prod. Crt di Cremona.

Et inquietum est cor nostrum. Storie di un cavaliere, ideato e realizzato da Beppe Arena, rappresenta il tentativo di rileggere la figura mitica del cavaliere all'ombra della modernità tecnologica. Beppe Arena, fedele a se stesso e alla propria estetica glaciale, si affida a un passato medioevale riletto con piglio futuribile per riscoprire la lezione dei grandi cavalieri, simboli di sapienza e di fede. Nel mare magnum dei riferimenti e degli spunti letterari - Guinizzelli, Tasso, Ariosto, Cavalcanti - Arena ha optato per il noto e l'arcinoto, recuperando brani antologici resi celebri non solo per le qualità letterarie, ma anche per essere stati alcuni dei tormentoni per intere generazioni di studenti, liceali e non. In questa rassegna letteraria il teatrante è il gran cerimoniere di uno spettacolo visionario, a tratti esteticamente apprezzabile, ma che alla fine lascia con una manciata di suggestioni e nulla più. *Nicola Arrigoni*

FERITA, SGUARDO SU UNA GENTE. Testo e regia di Andrea Adriatico. Costumi (di moda) di Gian Luca Grossi. Musica di Gavin Bryars. Con Patrizia Bernardi, Rocco Bernasconi, Daniela Cotti, Monica Francia, Paola Pranzo, Massimiliano Rella, Eva Robin's. Prod. Riflessi - Teatri di Vita, con la collaborazione dell'arena del Sole, Teatro Stabile di Bologna.

Una luce in quinta proietta un trapezio luminoso su una parete bianca divisa da un taglio nero, un riferimento a *Ferita*, un'opera di Lucio Fontana da cui lo spettacolo trae il titolo. Una maniglia lascia intuire la presenza di una porta, di un "qualcosa" di là; un brusio sommesso, al limite dell'udibile fa da colonna sonora, continua e ossessiva, all'azione ciclica di alcune figure mute che fanno scivolare le proprie sagome d'ombra lungo il muro. A che cosa vogliono somigliare così ambiguamente vestite di nero, con il capo coperto da un manto e il viso sbarrato dagli occhiali da sole? Vogliono essere emblemi di un dolore universale, come vedove di guerra, donne senza età al mercato di Sarajevo, madri di caduti in agguati di mafia? I loro movimenti fanno pensare a una danza spezzettata, come se cercassero di trattenere, nella loro cadenza convulsa, l'immagine di violenze passate e presenti. «Tentare di ricordare ciò che non si è conosciuto, ma di cui si è l'inevitabile prodotto» è, per l'autore, il proble-

ma di una generazione (quella dei trentenni), che si dibatte confusa e senza appigli, nella mancata appropriazione di una memoria storica. Dedicato, dunque, a quei giovani che tentano «di sbirciare oltre quella ferita, oltre quel sogno di un tempo che è il nostro tempo», il lavoro vive per cinquanta minuti sorretto da immagini e da suoni quasi sempre accattivanti, in una "povertà" visiva e iterativa, simile a un esorcismo passivo e provocatorio. Come quando alla ferita nella tela-scenografia si aggiunge all'improvviso, con un'irruzione di corpi nudi, la "ferita" body-art dei sessi scoperti degli attori. Alla fine, tra le figure che continuano a sfilare (a questo punto sembrano impeccabili indossatrici tutte in rosso), Eva Robbin's, ambiguità nell'ambiguità, si pianta nel bel mezzo della scena per dare l'annuncio di un'apocalisse - speriamo di no - prossima ventura. *Fabio Pucelli*

PROCESSO ALLE BESTIE di Gennaro Francione. Regia di Luigi Di Majo. Scene di Arianna Pascasi e Chiara D'Ingeo. Costumi di Alessandro Lai. Con Margherita Adorasio, Davide Buonasorte, Maurizio Faraoni, Enrico Franchi, Giulia Galloni, Federico Mancini, Rodolfo Misasi, Andrea Monti, Guido Paternesi, Francesca Proto, Marinella Scognamiglio, Gianpiero Scurti, Ilaria Stivali, Valentina Velluti. Prod. A.T.D.C. di Roma.

Dalle aule dei tribunali alle tavole del palcoscenico: Gennaro Francione, giudice del tribunale penale di Roma è l'autore di questa *pièce* - pubblicata da Gangemi - messa in scena da Luigi Di Majo, avvocato, divenuto popolarissimo per aver condotto il programma televisivo *Chi l'ha visto?*. E difatti la scena è un'aula di giustizia dove è in corso, appunto, un processo agli animali di una fattoria, che stanchi delle angherie subite si ribellano al padrone, poi trovato cadavere. Gli animali, qui simbolo delle vittime della giustizia umana, si esprimono nei loro dialetti d'origine, mentre agli umani-giudicanti è riservato l'italiano. Si fa così più netta la separazione tra potenti ed oppressi e si fa strada la morale di questo testo che, tra le risate e il divertimento, apre alla riflessione sul rispetto delle leggi naturali, indispensabile pena la distruzione del pianeta. L'importanza dello spettacolo, che rientra in un'idea di teatro educativo, è stata riconosciuta da WWF Lazio, Lega anti-vivisezione, Lega per l'abolizione della caccia, Legambiente Lazio, Ente parchi e Ufficio protezione animali del comune di Roma che hanno concesso il loro patrocinio. *F.G.*

LETTO A 3 PIAZZE, di Bobrick e Clark. Regia (fantasiosa) di Marco Mattolini. Scene (ben disegnate) di Paolo Bernardi. Costumi (divertenti) di Pamela Aicardi. Con Zuzzurro & Gaspare (al loro meglio) e Heather Parisi (piacevole). Prod. Fox & Gould.

A letto e a teatro non si va solo per dormire. Il triangolo non è una novità, in teatro come nella vita. Ma, spesso, funziona. Come in questo caso; nel primo atto si ride più che nel secondo. E questo è un difetto. Ma Brambilla & Formicola non fanno troppo i televisivi e Heather non è nata a Hollywood solo per caso. Nel meccanismo ben oliato del dentista amante che vuole eliminare il marito venditore di auto e poi si allea con lui per eliminare la moglie amante, per approdare all'*happy end* di un accomodamento, Mattolini ha inserito suggestioni di teatro "vero" che la platea di bocca buona ignora, ma che lasciano in bocca un gradevole retrogusto. Nel *trend* dei successi annunciati (e degli incassi assicurati), questa operazione spicca per decoro. Il passo successivo sarebbe tentare, in teatro, quella commedia all'italiana che ha dato tanto lustro al cinema. *Fabrizio Caffè*

IN RISAIÀ. Narrazione ispirata all'omonimo romanzo di Marchesa Colombi (1878). Progettato e realizzazione (rigorosa) di Bruno Macaro e Lucilla Giagnoni, anche (sensibile e capace) interprete. Collaborazione drammaturgica di Alessandra Ghiglione. Prod. Teatro Settimo.

Narrare e narrare... Quelli del Teatro Settimo lo fanno volentieri. Con quel fare bonario, sussurrato, insinuante che escogitavano le nonne per affascinare i nipotini, convocano un loro pubblico che li ascolta con simpatia e concentrazione e porgono un testo ridotto a monologo teatrale. La formula è un po' frusta, e non si sottrae a qualche ambiguità, visto che non si individua mai la linea di confine fra il linguaggio originale e quello che ne risulta. Ma loro la applicano con tale perizia che gli si rende ogni volta ragione. È andata così anche con questa riduzione dove Lucilla Giagnoni fa il racconto - introdotto da una personale riflessione e concluso con lo stesso suggerimento - di una giovanissima mondina, del suo amore non corrisposto, della delusione e della malattia che si abbattono su di lei: una storia semplice in un mondo remoto.

La bionda Lucilla, il viso senza supplementi di colore e le labbra - finalmente sottili - atteggiate al sorriso, non pensa affatto che le favole talvolta sono il veicolo di un dolce sonno. Porge con grazia e amorevole sollecitudine la vicenda, un paesaggio velato di tristezza, affondato nella bassa novarese, arsa d'estate e raggelata dalla lattiginosa umidità dei suoi inverni. La storia di Nanna fluisce e lei resta seduta e ferma. E fa bene, perché con la sua immobilità fissa l'attenzione. All'epilogo, lei - attrice da sempre e mamma da poco di una bambina - accenna che quella vicenda consumata in risaià porta il segno del destino femminile, un destino che lascia sempre qualche amarezza e ignora i cambiamenti epocali. Alla donna portatrice di pazienza e di mitezza non resta che accoglierlo. E così sia, ma questa volta, con qualche trepidazione per la piccola donna che è appena venuta al mondo. *Mirella Caveggia*

BILORA, di Ruzante. Regia (veemente) di Ezio Maria Caserta, anche interprete (filologico e tecnicamente adeguato). Costumi del laboratorio teatrale. Musiche a cura di Nicola Fasoli. Con Luigi Arreghini (convincente macchietta), Lorenza Pachera (duttile "pidocchiosa rifatta"), Andrea Pasetto (esasperata ironia). Prod. Teatro Scientifico, Verona.

Testo singolare che ha ispirato ad Attilio Momi gliano l'osservazione secondo cui ci troviamo di fronte ad un Ruzante "nutrito di sangue verghiano" perché i suoi personaggi - al contrario di quelli goldoniani (vedi *Le baruffe chiozzotte*) che sono armati di coltelli di latta - usano armi che feriscono e uccidono. È una storia semplice, primitiva, elementare come la partitura lessicale e come il ritmo della gestualità degli interpreti, dominata dall'assillo della fame, che, in questo Cinquecento cencioso, esacerbato da carestie, pestilenze, passaggi di milizie mercenarie predatrici, fa da padrona sui sentimenti e sui casi degli uomini. Bilora (che è l'altra faccia speculare della stessa medaglia ruzantiana) è venuto correndo come un forsennato fra i boschi, sterpaglie, ghiaioni, per giungere presso Venezia alla villa d'un vecchio e ricco gentiluomo che gli ha portato via la moglie Dina. Dopo essersi fatto promettere da lei che «tornerebbe anche se lui non vuole» decide di affrontare il suo avversario, Andronico, che sicuro del suo attuale status quo, lascia alla donna la scelta.

A questo punto Dina scopre le carte e fa capire chiaramente come non intenda più abbandonare la condizione agiata che si è conquistata. Bilora, un po' alticcio per il vino bevuto, si precipita allora sul rivale abbracciando un coltellaccio e lo ammazza.

La storia, così come è stata proposta, ha potuto fruire d'una interpretazione di pretto realismo espressionistico e Caserta ha retto il ruolo del protagonista con istronica capacità di comunicazione. Buona la macchietta disegnata da Luigi Arreghini, a posto tutti gli altri. Sullo sfondo, in funzione scenografica, una gigantografia emblematica ispirata alla pittura di Guttuso: tronchi di bue squartato, frutta coloratissima, scene di battaglia. *Rudy De Cadaval*



GELTRUDE, di Fortunato Calvino. Regia di Lello Serao. Scene (antinaturalistiche) di Arcangelo Di Lorenzo. Costumi di Carla Accoramboni. Con Nunzia Schiano (una Geltrude dalla doppia personalità), Rosa Fontanella (un misto di nevrosi e rassegnazione), Antonio Marfella (monocorde nel duplice ruolo di Aldo/Pietro). Prod. Libera Scena Ensemble.

Una storia *noir*, una tragedia della solitudine al femminile, la vana lotta di una donna contro i fantasmi della memoria. Dalla *pièce* di Fortunato Calvino, drammaturgo napoletano, autore di *Cravattari* (Premio Fava '95), Lello Serao ha tirato fuori gli elementi del "giallo", complice un intreccio drammaturgico di carattere familiare, tenuto volutamente nell'ambiguità e nell'indistinto. Dalla vetrata di un balcone, che lascia intravedere una camera da letto si assiste, come spiandolo dall'esterno, al dramma di Geltrude, non più giovanissima, donna dalla duplice personalità, coriacea e arida fra le mura domestiche, leziosa e passionale nei riguardi di Aldo, misterioso e impacciato vicino di casa, protagonista di fugaci incontri notturni lungo il perimetro del balcone; agli andirivieni incessanti di Anna, sorella di Geltrude, un misto di nevrosi e rassegnazione dipinto sul volto; all'apparizione improvvisa del fratello Pietro - o si tratta di Aldo? - che lascia intuire una torbida storia di incesto consumato con Anna, e penosamente mascherato con un matrimonio di convenienza contratto con Aldo, "soffiandolo" a Geltrude. In un'atmosfera rarefatta e sospesa, tra violenti scrosci di pioggia e le suggestive musiche di Philip Glass e Jan Garbarek, si materializza il mondo interiore di Geltrude, che dirige con lucida follia un incessante gioco di presenze/assenze, condannando ciascun personaggio a recitare senza requie il proprio ruolo, secondo un copione ch'ella riscrive sempre uguale a se stesso. Fino a quando uno sparo nella notte non pone fine al gioco perverso (e in verità un po' troppo cerebrale). *Paola Cinque*



DRAKUL BAZAR, di Massimo Mirani. Regia di Marco Serrecchia e Lorenzo Terranera. Scene di Marco Serrecchia, Lorenzo Terranera, Leonardo Penna, Alessandra Ricci. Costumi di Ulpia Oddis e Anna Maria Rubolino. Musiche di Fabio Magnasciutti, Marco Terranera, Gabriele Cofanelli, Matteo Monteduro. Con Patrizio La Bella, Massimo Mirani, Erika Saffo Savastani, Katia Pietroselli, Fabio Magnasciutti, Massimiliano Croce, Marisa Marchitelli, Enrico Franchi, Gerardo Mastrodomenico, Gaia Giugni, Gregor Cichusz, Silvia Salvatori, Elisabetta Rocchetti, Tatiana Rizza, Prisco Cosmi, Mauro Salis. Prod. Teatro Dell'Orologio - Sala Orfeo.

Un allestimento barocco per un testo scolpito su un corredo figurativo allegoricamente allusivo; un tessuto logico-narrativo che trova naturale conversione in un impianto teatrale di fluidi movimenti scenici. È il risultato di questo spettacolo strutturato sulla figura mitizzata del vampiro, in una lettura per velati accenni attualizzata.

Il racconto di Massimo Mirani ha le tinte del romanzo gotico: il mistero e il timore/attrazione per l'arcano potere della natura, insieme al misto di horror e humour - dissacrante e spinto al paradosso - prendono forma in una messa in scena espressiva sulla linea del pittoresco e del sublime. I ritmi lenti dello spettacolo - ricco di effetti speciali - si adeguano ai tempi d'adattamento dello spettatore (spesso spinto a voli fantastici), ai cambiamenti di situazione e di prospettiva. Le scene sgusciano fuori l'una dall'altra e s'impongono con incisività significativa e simbolica - per un effetto fotografico - nel fissarsi ad un livello di compiuta sospensione. Nicoletta Campanella

WERTHER O DELLA MALATTIA DELLA MORTE, da *Die leiden des junges Werther* di Goethe. Progetto di Roberto Petrolini (idea arida). Elaborazione di Anna Rebufo (inventiva). Regia di Danielle Maxent (disegno non definito). Scene di Leandro Agostini (buona sintesi). Luci di Toni Damiano. Scelte musicali di Simona Moro (uno Schumann spaesato). Con Roberto Petrolini (disordinatamente appassionato), Manuel Bona (mimica scattante), Maria Paola Oreglia, Cristina Tirabassi (mute strampalate presenze). Prod. Il Gruppo della Rocca in coproduzione con Gesteoire Danse-Théâtre, St. Herblain.

Estratto dal romanzo epistolare del grande Tedesco, il monologo illustra la corsa ardente verso il suicidio di Werther, incapace di resistere alla passione per Carlotta, che promessa ad un altro, non può votarsi interamente a lui.

L'idea, arida, è quella della destrutturazione dei valori e dei significati che stanno alle radici dell'opera e di una riscrittura attraverso uno sdoppiamento dei personaggi all'interno di una realtà surreale sghemba e spezzata. Così attraverso contorsioni psicologiche via via espresse a piena voce narrante o imbrigliate nel silenzio di una interpretazione mimica, i quattro attori si dividono l'azione dei protagonisti, ognuno coi propri mezzi espressivi in una moltiplicazione non propriamente sfogorante. Un primo Werther libera un profuvio di parole e di movimenti convulsi da un lato di un immaginario specchio. Questo li riflette dall'altro, restituendo le espressioni e i gesti impigliati e compressi a un altro Werther che si destreggia in scena muta fra le due Carlottes vestite uguali, aggressive ed egoiste. Nella furia espressiva dei quattro interpreti, nei sobbalzi emotivi, nel rimbalzare della parola nei gesti del teatro-danza si può rilevare il fermento creativo di una buona idea drammatica. Ma quello che manca in questa esercitazione un po' scolastica è la fusione e la compenetrazione grazie alla magia teatrale. Più convincente del risultato finale appare l'impegno fervente che lascia scorgere questa piccola messa in scena, che se non diverte e non commuove, ha tuttavia il merito di spargere un'atmosfera cimiteriale con una giovanile freschezza. Mirella Caviglia

VINTI. *Repertorio dei luoghi romantici ad uso dei cini*. Regia (raffinata) di Stefano Napoli. Collaborazione musicale (determinante) di Gilberto Vitali. Realizzazione video di Fabio Pagani. Con (tutti assai efficaci) M. Bonini, F. Borromeo, C. Di Segni, S. Giordano, P. Iurlaro, S. Mariani, G. Mazza, F. Metz, R. Montani, S. Palmiero, L.P. Patano, N. Speciali. Prod. Colori Proibiti, Roma.

Uno spettacolo di evanescente delicatezza e al tempo stesso di inoppugnabile meticolosità, traversato dall'immagine del cigno e dal ricordo del suo mito, preso a simbolo di una sensibilità squisita e dolente. Tra i personaggi dichiarati, l'amicizia, l'amore, il destino, il tradi-

mento. Mentre tra gli interpreti il regista Stefano Napoli programmaticamente pone un amico sleale, una regina infelice col suo bellissimo servitore, un narratore di storie e, tra i luoghi dell'azione, quelli della passione, dello spreco, della gioventù. Questi, dunque, gli ingredienti dei Vinti, condannati a esser tali dal mutar dei tempi. Quanto basta per giustificare il sottotitolo, *Repertorio di luoghi romantici ad uso dei cini*, di uno spettacolo al tempo stesso ironico e struggente, dove la parola, affogata ormai nella vuotaggine di un quotidiano bla bla bla, cede completamente il posto alla sontuosità estetizzante di un'immagine sapientemente costruita e all'eversione di un gesto inatteso o di uno stridio graffiante che ne relegano definitivamente il senso nel silenzio delle cose perdute. Mentre la bella colonna sonora, intrecciata di impetuosità romantiche, di cascatelle jazzistiche e di vivacità cubane, fa da autentico filo conduttore all'interno di una narrazione, necessariamente frammentaria e forse un po' prolissa, realizzata per sequenze cinematografiche su uno scenario scabro di ambienti nudi e scale traballanti. Antonella Melilli

LA VITA SENZA V., drammaturgia di Alessia Innocenti e Francesco Saponaro (liberamente ispirata al romanzo *Perché questo è il brutto dell'amore* di Nicole Müller). Regia (particolarmente lucida) di Francesco Saponaro. Impianto scenografico (simbolico) di Sabina Laddaga e Grazia Pagetta. Immagini di Enrico Grieco. Al pianoforte (dal vivo) Enza C. Block. Con Alessia Innocenti (vibrante) e la voce di Francesco Silvestri. Prod. Rossotiziano.

Lo spettacolo prodotto dall'Associazione Culturale Rossotiziano, fondata a Napoli nel '95 da giovani under 30 con lo scopo di unire professionalità e competenze artistiche diverse intorno all'oggetto "teatro", e già vincitrice del premio Eti Vettrine 1996 con *Sida e l'uomo dal fiore*, narra la storia di un amore tra due donne (Io e V.), raccontata dopo che la separazione è diventata frattura, ferita sanguinante, desiderio lancinante dell'altra. La vittima dell'abbandono si lascia sorprendere e sopraffare dalla visione, dall'incubo onirico di una presenza che vive soltanto nello spazio della propria mente e irrompe, ospite inattesa, ad alterare il ritmo della quotidianità. Con sorprendente bravura, la giovanissima interprete riesce a dare corporeità alla vertigine provocata dal distacco dell'amata, sdoppiandosi a fasi alterne secondo l'itinerario atemporale e frammentario della memoria: ora astrandosi con lo sguardo perso nel vuoto, rigida come un'automata, atteggiata a bambola di porcellana presso la macchina da cucire; ora pronta a sconvolgere la meccanicità del gesto trascinando, in preda alla passione, il proprio corpo sulla terra, languida e vibrante nel rievocare un momento d'intimità vissuta, con i piedi fasciati, indizio d'una ferita "bruciante" che le interdice l'incendere nella vita. Particolarmente lucida la regia, attenta a sfruttare le caratteristiche strutturali del nuovo spazio teatrale Elicantropo diretto da Carlo Cerciello (che a Napoli rappresenta un luogo aperto alla ricerca ed alla sperimentazione creativa), avvalendosi di un impianto scenografico simbolico, realizzato lungo un'asse centrale costituito da una pedana "fratturata" al centro e dai piani differenziati per molteplici livelli di azione, in cui il verbo della passione, scolpito negli oggetti oltre che negli aforismi fulminanti, finisce per trascendere i termini dell'omosessualità e si fa paradigma dell'amore vissuto fino all'estremo e trasformato in ricordo. Paola Cinque



UNA BIOGRAFIA

SCHNITZLER E IL GRAN TEATRO NELLA VIENNA FIN-DE-SIÈCLE

“Gemello psichico” di Freud, esploratore geniale del medioconscio, inquieto e tormentato come Pirandello, la sua importanza sulla scena europea è stata da noi tardivamente riconosciuta – Il bel ritratto di Giuseppe Farese gli rende giustizia.

Arthur Schnitzler, *Una vita a Vienna, 1862-1931*, Milano, Mondadori Ed., 1997, pagg. 370, L. 36.000.

«Io penso di averla evitata per una specie di timore del sosia. Non che io sia facilmente incline ad identificarmi con altri, o che voglia sottovalutare la differenza di talento che mi separa da Lei; si dà il caso però che ogniqualvolta mi sono immerso nella lettura delle Sue opere ho sempre creduto di riconoscere dietro la loro parvenza poetica gli stessi presupposti, interessi ed esiti che sapevo essere miei».

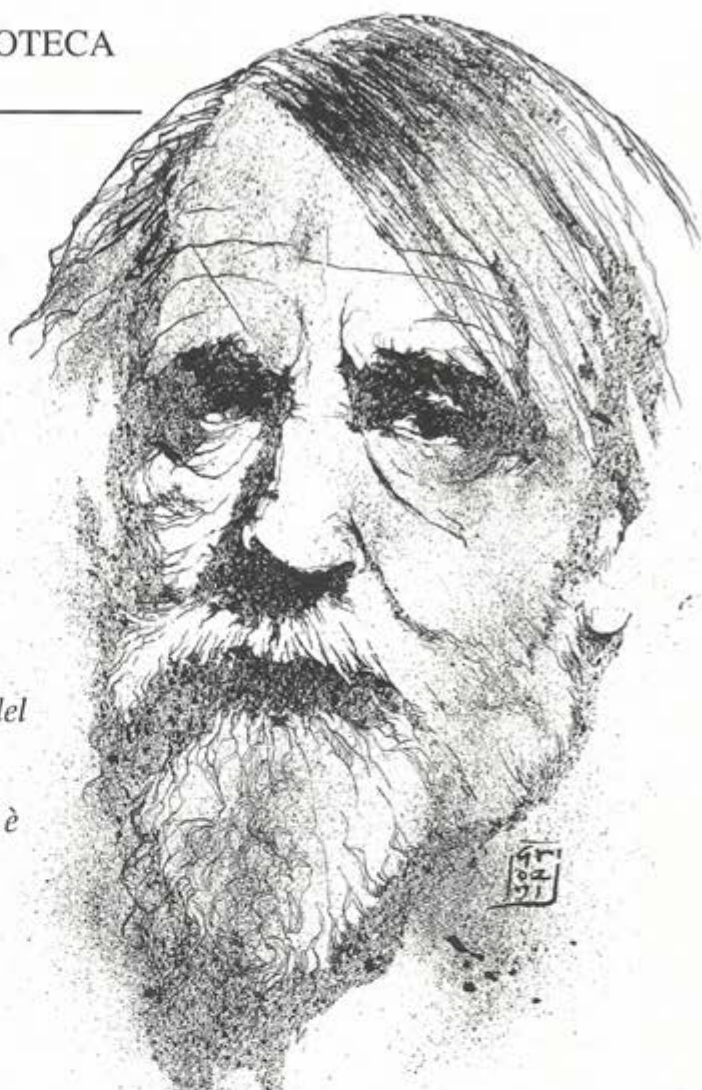
Così Sigmund Freud scriveva ad Arthur Schnitzler per esprimergli, con una sorta di intimidito rispetto, la sua ammirazione; e Schnitzler, la cui fama di narratore e drammaturgo era già grande a Vienna e in Europa, riceveva l'omaggio del padre fondatore della psicanalisi con malcelato orgoglio: «Per certi aspetti io rappresento dunque un doppio del professor Freud: lui stesso mi ha definito un suo gemello psichico». Questa «paura del sosia», come possiamo definirla, fece sentire vicini l'uno all'altro Freud e Schnitzler ma impedì che – medici entrambi, anzi per un certo tempo interni presso la stessa Clinica universitaria viennese del prof. Meynert, residenti tutti e due nella capitale austriaca – si frequentassero al di là di uno scambio di cortesie epistolari e di qualche raro incontro. Freud aveva scelto la scienza e Schnitzler l'arte; l'autore del *Ritorno di Casanova* e di *La signorina Else* non mancava di accordare ai sogni l'importanza attribuita da Freud ma non concordava sul determinismo freudiano nella loro interpretazione: si guardavano l'un l'altro come gemelli psichici, appunto, ma da sponde distinte.

Singolare è anche l'ignoranza reciproca che, in fin dei conti, contraddistinse Schnitzler e Pirandello, nonostante fossero sostanzialmente coevi e, quel che più conta, avessero una comune visione del mondo. Eppure *Il pappagallo*

verde – la commedia di Schnitzler scritta nel 1899 e ambientata nell'imminenza della Rivoluzione francese, in una taverna dove un gruppo di attori recita in ruoli di malfattori per divertire una clientela aristocratica – anticipava il tema pirandelliano del parere e dell'essere, della finzione e della realtà; e nei due scrittori il giudizio sull'uomo e sulla società evolveva col passare degli anni verso il pessimismo. Si consideri la solitudine amara dell'ultimo Pirandello quasi straniero in patria, indifferente agli onori del Nobel, chiuso (come ha mostrato Elio Gioanola nel suo *Pirandello, la follia*, riproposto or ora da Jaca Book) nella prigione dei suoi fantasmi famigliari, e si pensi allo smarrimento di Schnitzler alla fine della propria vita, con il matrimonio fallito con Olga, nevroticamente insoddisfatta per una carriera di cantante interrotta, con l'amicizia iperprotettiva della gelosa Clara Pollaczek, con il «girotondo» di altre amicizie femminili e di altri amori, da Hedy Kempny a Mizi Reinhard, da Dilly Sandrock alla romantica Suzanne Clauser, questa nel ruolo di una Marta Abba viennese (dissero bene di lui: gli toccò la sventura di amare donne sbagliate e di perdere invece quelle che lo amavano). Si aggiunga il dolore inconsolabile per il suicidio a diciannove anni, proprio come *Fraulein Else* nel suo racconto-capolavoro, dell'adorata figlia Lili, dopo un breve matrimonio fatto di sogni ed accensioni erotiche, a Venezia, con il capitano della milizia fascista Arnoldo Cappellini (che Mussolini fece trasferire in Sicilia, onde punirlo per avere sposato la figlia di un ebreo, perdipiù suicida). Si capirà allora perché Schnitzler, testimone e attore del tramonto della Felix Austria

asburgica, scrivesse nel suo monumentale *Diario*, a suo modo strumento di autoanalisi e dichiarazione di «incompatibilità» con la società del suo tempo: «L'umanità è ormai troppo empia. Invece di vivere naturalmente le situazioni naturali, essa le offusca con la sua maledetta psicologia. Al giorno d'oggi non si celebrano più bacchanali perché la nostra vita amorosa è diventata torbida, avvelenata da menzogna e autoinganno, da gelosia e angoscia, da impudenza e rimorso». Ecco allora, poco prima di morire (ottobre 1931), le sue amare disposizioni per le esequie: «Stiletata al cuore, niente corone. Niente partecipazioni, neanche sui giornali! Funerali di ultima classe; il denaro risparmiato osservando queste disposizioni sia devoluto a favore di istituzioni ospedaliere. Niente discorsi, si evitino tutti gli orpelli rituali, non si porti il lutto...». Come non pensare alle analoghe disposizioni (che tanto irritarono Mussolini) di Pirandello in articolo mortis: carro dei poveri per il cimitero, il corpo cremato, le ceneri disperse al vento, nessuna cerimonia? Schnitzler, Freud, Pirandello: triangolazione di vicende, affinità e destini che si manifesta alla lettura dell'ampia, documentata, onesta biografia che Giuseppe Farese – dopo avere tradotto Schnitzler per «I Meridiani» di Mondadori, ed avere così contribuito in modo decisivo alla sua pur tardiva conoscenza qui da noi, fra le due guerre ostacolata dalle leggi razziali, dall'autarchia culturale del ventennio e dalle questioni di confine – ha dedicato al medico-scrittore austriaco. Farese, che in

In questa pagina, Arthur Schnitzler secondo Ivan Groznij Canu.



segna lingua e letteratura tedesche all'Università di Bari, si occupa da sempre della Mitteleuropa absburgica, e la narrazione della vita - accesa da molti amori, chiusa nelle abitudini di una famiglia ebraica altoborghese, disperatamente avvinghiata al lavoro letterario fino all'ultimo - di colui che Musil aveva definito «uno scettico innamorato della vita», si intreccia con gli eventi e le atmosfere di una Vienna fin-de-siècle al crepuscolo della sua grandezza. Gli affondi nelle pagine del *Diario* che Schnitzler tenne dai diciassette anni fino alla vigilia della morte; i rapporti con il padre autoritario, laringoiatra rinomato di cui il figlio seguì la professione; i «dialoghi musicali» con la madre, pianisti entrambi, lei labile ed eccentrica; le amicizie talvolta accidentate con Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann, Gustav e Alma Mahler; l'inesausta ricerca della perfezione nel lavoro letterario; l'ossessione della sordità; la tormentosa relazione con la moglie fatta di attrazione-insofferenza; le illusioni e i tormenti di un cuore rimasto giovane fino all'ultimo giorno: adesso che Schnitzler è entrato - come altri grandi europei a cavallo fra i due secoli: Strindberg, Cechov, Kafka, Pirandello - nel Pantheon delle glorie letterarie, e si sono spente le eco scandalose del processo per *Girotondo*; adesso che registi come Ronconi o Pagliaro hanno rivelato la qualità del suo teatro, ed egli anche da noi è entrato nel novero degli esploratori geniali del *medioscenario*, oltre il subconscio freudiano, la biografia di Faresi si raccomanda come una guida preziosa per capire una grande figura del secolo. Ugo Ronfani

SCAFFALE

Heiner Müller, *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove*. Progetto a cura di Peter Kammerer, Milano, Ubulibri (La collanina 17), pagg. 135, L. 24.000.

Della sua vita, Müller ebbe a dire d'aver avuto il - singolare - privilegio di aver visto due dittature, opposte e contigue, disfarsi nella stessa teatrale caoticità. Come autore, tradusse questo privilegio nell'immense creatività che lo accompagnò fino alla morte. Dall'energia criminale che, secondo Brecht, dall'entropia genera l'arte (producendo opere quali *l'Hamletmaschine*, specchio della dissolta utopia Ddr), Müller trarrà la cognizione del dramma impossibile e la necessità di reinventare il silenzio. Nello spettro della Riunificata Germania sotto il Reich della Deutsche Bank, l'autore concepisce prose e versi che, come il *Fatzer* brechtiano, possono essere i frammenti del teatro futuro. L'ottima edizione di questi scritti, corredata non solo da note, ma da materiali che illuminano la densa e colta scrittura di Müller, segue i due volumi di teatro e quello di interviste e saggi già pubblicati da Ubulibri, offrendo al lettore le principali pagine che il drammaturgo tedesco scrisse dopo la caduta del muro di Berlino. Pagine di acuta e spietata analisi delle conseguenze della Riunificazione, quali il *Blocco di Mommisen* e la *Morte di Seneca*, o della personale percezione dell'azzeramento del tempo in *Arteria coronaria* e *Tempo vuoto*, fino ai *Traumtext* ed all'ultimo *Appunto 409*, dal quale emergono gli spettri della sua opera: Pasolini, Althusser, Kafka, Heidegger e Jaspers. Ivan Canu

Marco Palladini, *Destinazione Sade. Justine. Il Vizio della Virtù, 12 settimane a Sodoma, Il Rumore della Notte*. Associazione culturale Arlem Editore (Proposte 1), Roma, pagg. 108, L. 15.000.

Il Divino Marchese, dopo il giapponese Mishima, ha ispirato al romano Palladini tre opere: il grottesco e (volutamente) convenzio-

UN LIBRO DI CELATI

Vecchiato: giustizia postuma per l'attore dalle soles di vento

Gianni Celati, *Recita dell'attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto*. Milano, Feltrinelli, 1996, pagg. 143, L. 25.000.

Per la morte di Attilio Vecchiato, il 29 novembre 1993, i giornali italiani non sprecarono una goccia d'inchostro. Non una riga si scrisse in ricordo di colui, che fu tra i più apprezzati dei nostri attori all'estero. Per cui questo volume dello scrittore Gianni Celati vale a tributargli doverosi e tardivi onori. D'altronde Vecchiato, italiano, ha esercitato la sua arte soprattutto fuori dal suo Paese. A ventidue anni è già a Buenos Aires in scena accanto alla madre, l'attrice Vittorina Brusatin. Si trasferisce poi in Brasile. Percorre il Centro e il Sud America a portare la "parola teatrale", shakespeariana nel caso specifico, tra i baraccati ispano-americani. Nel '65 è a New York dove nella bottega di un barbiere del Bronx ricava un minuscolo teatrino per gli emigrati italiani. Torna quindi in Europa e poi ancora via, da un continente all'altro, da un paese all'altro, da un teatro all'altro, in un appassionato girovagare, senza mai un luogo cui fare ritorno, senza sentirne il bisogno: «Mai ebbi casa, né mai ebbi un ostello/Che potessi dir mio in cosa alcuna:/Ramingo sempre, ma con nel cervello/L'idea che il mondo fosse a me una cuna», scrive Vecchiato nel *Sonetto sull'aver una casa*. Di Vecchiato e della moglie Carlotta, Gianni Celati ha ricostruito in dramma l'ultima rappresentazione - un fiasco! - che gli attori, vecchi ormai, diedero in Italia, nel teatro di Rio Saliceto non lontano da Reggio Emilia, l'unico che non rifiutò di ospitarli al loro rientro in patria nel 1988. Per risalire alla personalità dei Vecchiato, per individuare i temi a loro cari e inquadranne i punti di vista l'autore sembra essersi basato sui sonetti dell'attore, pure pubblicati nell'opera. Vecchiato è definito come

un vecchio burbero, in guerra con le automobili, la stampa italiana (come dargli torto?), fissato nell'idea della morte. Un vecchio-bambino appare al fianco di Carlotta, la premurosa, colei che lo sorregge e lo incita, che ridimensiona le sue accuse al mondo, le minimizza, le svapora. I suoi sonetti esprimono una filosofia di vita solida e lineare, una saggezza semplice tale che ci si può spingere ad affermare che sia una vena d'ingenuità a percorrerli. Ingenuità che disarmava e smuove, che tinge di idealismo l'azione, che concretizza il pensiero, che rende convincente l'incredibile: l'incidere dell'arte nella storia. Un'illusione. Anna Ceravolo

Pubblichiamo di Attilio Vecchiato uno dei sonetti che Gianni Celati ha raccolto in appendice al suo testo teatrale *Recita dell'attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto recensito in questa pagina*.

Sui viaggi di Vecchiato

L'attor Vecchiato dovunque ha viaggiato, È stato in Uruguay e in Costa Rica, In Canada e in Colombia ha recitato, Sempre mangiando men d'una formica,

Vagabondo negli Stati Uniti è stato, Con la famiglia appresso e la sua amica Sposa Carlotta, che mai ha protestato Di darsi alla sua arte con fatica.

Traversò i mari e in Francia fu acclamato, Ma Vecchiato mai volle che si dica Dai successi essere lui conquistato: Per plausi, premi, onori, non s'intrica.

Ma in Italia chi gli batte le mani? Qui non gli danno ascolto neanche i cani.

nale *Justine* (diretto nel '91 da Ugo Margio), il "concerto teatrale criminale per voce e percussione" *12 settimane a Sodoma* (Santarcangelo '93) e la partitura "per tre voci, vox sintetica e percussione" *Il Rumore della Notte* ('95). Raccolti in volume con un "Prae Textum" dell'autore, dai toni di irritante apologia post-Memoires, i testi rilasciano un'impressione di lingua decaduta e sporca, inconsueta - se non ci fossero già stati Pasolini e Testori - sul già di per sé inquieto linguaggio sadiano. Soprattutto i due testi più "sperimentali", che Palladini definisce IperParola (!), segnano un tracciato che circonda e deposita, dalla feccia cui la Letteratura Alla l'ha gettato, il nucleo del Sade-pensiero. Un'impressione, dicevamo, che dal nastro magnetico (terra di - inascoltabili - sperimentazioni anni '60) al bit language dei Personal, non lascia granché alla novità, mentre accumula cerebralismi ipotestuali che la spietata Legge di Fisher condanna alla stanchezza espressiva. Ivan Canu

R. Alonge e R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pagg. 169, L. 22.000.

L'attenzione della critica teatrale per la ridefinizione della *società dello spettacolo* (dopo Debord e McLuhan), si è puntata sull'accresciuta confusione fra le *koine* base della comunicazione pluri e mass-mediale (in primo luogo del teatro) e i linguaggi artificiali sui quali il Villaggio Globale ha diramato il suo Internet per sedicenti spiriti liberi. Così dallo spettatore come agente attivo di percezioni e informazioni viventi, auspicato dal Nuovo Teatro degli anni '50 (in poi), siamo passati all'utente dell'*aiutini* quiztelevivo. Gli autori dei saggi, prendendo avvio dall'istanza didattica (e polemica) che appartiene loro, segnano le linee di una lettura critica dell'evento teatrale attraverso specifici esempi (fenomenologie?). Sette sono le istanze autoriali e registiche prese in considerazione: Strehler-Brecht, Ronconi-Ibsen, Missirol-Machiavelli, Navello-Pirandello e Castri-Goldoni. A questi si aggiungono due *exempla* di percorsi fra autore-attore e regista per la riscrittura della Scena: Bene-Amleto e il *Wielopole* kantoriano. Ottimo (e ottimamente segnalato) il fatto che i materiali discussi siano tutti reperibili in video, quali tracce persistenti di quell'evento ultimo irripetibile, il teatro, la cui riproducibilità tecnica, invece di contraddirlo svilendolo, lo consegna alla rilettura critica sempre differente e credibile. Ivan Canu



TESTI

POLIZIANO

dramma in un atto da un manoscritto incompiuto
di Edgar Allan Poe adattato e completato da MARIO VERDONE



M. VERDONE

SCENA PRIMA

NARRATORE - (*In mantello, con maschera*) Nel 1825 avvenne in America, nello Stato del Kentucky un delitto d'onore. Un potente uomo politico si approfittò della sua pupilla e poi l'abbandonò al suo destino. Un gentiluomo inglese si innamorò della giovane donna, la corteggiò, e ottenne la sua mano a patto che vendicasse l'onta subito. Edgar Allan Poe fu affascinato da questa storia romantica e decise di farne un dramma, ambientato, alla maniera di Shelley o di Byron, in Italia, in un palazzo gentilizio che prende il nome dalla famiglia Di Broglio. Ma lo lasciò incompiuto. Spostò l'evento nella Roma rinascimentale, ne chiamò i protagonisti Poliziano, presentato come delicato poeta, e Castiglione e dette alla donna un dolce nome oraziano, Lalage. Il dramma inizia alla fine di un banchetto, a notte alta. Lumi stanno per estinguersi nei candelabri. A terra e sulla tavola si vedono, sparsi, una scarpetta di donna, carte da gioco, bottiglie vuote o rotte. Il festino si spegne sugli ultimi versi di un'ode bacchica cantata dai gaudenti.

TERZETTO DI FESTAOLI - (*Anch'essi con mantello e maschera nera*) Ogn'uom gridi Bacco Bacco / e pur cacci del vin giù / poi con suoni farem chiasso / bevi tu e tu e tu. / Io non posso parlar più. / Ogn'uom gridi ohé, ohé. / Ciascun segua Bacco, te. / Bacco, Bacco, ohé, ohé. / (*I festaioli traballano*) Io mi moro già di sonno / son io ebbro o sì o no? / Più star ritti i piè non ponno / voi siete ebbri, e io non so. / Ogn'uom faccia com'io fo: / ogn'uom succi come me. / Ciascun segua, Bacco, te.

Uno per volta, fuggono.
Il Narratore, in mantello, batte tre colpi: sono il segnale dell'inizio del testo di Poe.

SCENA SECONDA

Entra Benito, che raggiunge Ugo. Poi Giacinta.
UGO - Ah! Sei tu Benito. (*Un singhiozzo*) Sono partiti tutti?

BENITO - Ecco una domanda, Ugo cui è davvero difficile rispondere. Le bottiglie sono tutte vuote? Sì? Allora tutti sono partiti, davvero. Quanto al conte Giannozzo, mi ha fatto cadere urtandomi nella scala mentre venivo a trovarvi e, perciò che riguarda lui, ti posso dire con precisione: "partito", non c'è il minimo dubbio; "partito" davvero.

UGO - Il bravo cortigiano se ne è andato? (*Singhiozzo*) E il menestrello dov'è? Non mi dicevi tu che Sua Eccellenza si è ritirato? Spariti anche i suonatori di violino. (*Singhiozzo*) Che il diavolo se li porti. Ah! Non ho più bisogno di dormire, mi abbruttisce.

BENITO - (*Fissandolo negli occhi*) Sei assolutamente nel vero, Ugo. Sei un abbruttito perfetto.

UGO - Strano. Io non ho detto così, o, se l'ho detto (*singhiozzo*), ho detto una bugia.

BENITO - Che tu abbia mentito, mio caro Ugo, non ne dubito un solo istante, perché tu sei un mentitore matricolato, e lo riconosci da te.

Ugo che si è lasciato cadere su una sedia, si serve da bere. Entra Ruperto.

BENITO - Ebbene, Mastro Ruperto... E il conte, che ne hai fatto?

RUPERTO - Che fare con un ubriaccone? L'ho tirato da sotto la tavola dove era caduto e l'ho trascinato a letto.

BENITO - Dimmi, mio buon Ruperto, credi tu che il duca Di Broglio sospetti delle folli orge alle quali si abbandona suo figlio? È già una grande disgrazia per un uomo così dabbene, ma non lo è anche per un uomo così giovane e di pari stirpe? Che cambiamento ha fatto! Non me lo aspettavo davvero! È triste a dirsi!

UGO - È ubriaco, Benito... Non è quel che tu ci dicevi, Ruperto? La maggior parte degli uomini sono penosamente cambiati quando hanno bevuto... Guarda me, per esempio, io mi sento spaventosamente cambiato quando (*singhiozzo*) sono sbronzo.

PERSONAGGI

NARRATORE

LALAGE, un'orfana, pupilla del Duca Di Broglio

ALESSANDRA, nipote del Duca e fidanzata del Conte Castiglione

GIACINTA, cameriera di Alessandra

IL DUCA DI BROGLIO

IL CONTE CASTIGLIONE, suo figlio

GIANNOZZO, amico di Castiglione

POLIZIANO

BALDASSARRE, suo amico

UN MONACO

UGO, BENITO E RUPERTO, servitori della famiglia Di Broglio

TRE PARTECIPANTI a un festino

MAGISTRATO

La scena a Roma, XVI secolo

RUPERTO - (*Si rivolge a Benito*) Tu trovi che il conte Castiglione non è più lo stesso. Ebbene, anche io. Eppure ancora poco tempo fa, a parte qualche inconveniente senza conseguenze, era un nobile signore, in tutta l'accezione del termine.

BENITO - Sì, ma ormai non ho più nessuna fiducia in lui. Ah! povera damigella Lalage... Così buona e così bella...!

RUPERTO - Devo confessare, Benito, che la

sua condotta verso di lei lo ha completamente condannato ai miei occhi! Che miserabile! Avere agito così con colei che si era impegnato a sposare... Lei, la pupilla del Duca! Ah! Ho notato che è dal giorno in cui Castiglione l'ha odiosamente sedotta e vergognosamente abbandonata che ha inizio la sua stessa rovina perché è così che io chiamo la sua bassa disolutezza, le sue abitudini di giocare e tutti gli altri suoi vizi innumerevoli...

BENITO - Dici il vero. La sua colpa grava pesantemente sulla sua coscienza e lo spinge su questa via. Parrebbe che il duca abbia perdonato suo figlio, ma che opprime lei con il suo corruccio, e la tratti con durezza, umiliandola al più profondo.

RUPERTO - Poverina! Rimane continuamente sola, ritirata nel suo appartamento a mani giunte... È Giacinta che mi ha confidato questi dettagli.

BENITO - Nobile creatura! La intravedevo, l'altro giorno, attraverso l'inferriata della sua finestra che singhiozzava in ginocchio... E di tanto in tanto, fra i suoi singhiozzi, si lasciava sfuggire il nome di Castiglione... Come vedi, Ruperto, essa lo ama ancora...

RUPERTO - Che pensi? Che farà quando saprà ch'egli si sposa? È domani sera, non è vero, che le nozze devono essere celebrate?

BENITO - Certamente, domani. Castiglione sarà lo sposo della sua cugina Alessandra. Era l'amica della bella damigella Lalage, e la sua amica più intima, prima di questa disavventura. Oh! Non posso pensare alla sua disperazione quando verrà a conoscenza della notizia...

UGO - Questo vino, in fede mia, non è affatto malvagio... Ma ditemi, signori, perché biasima-

AUTOPRESENTAZIONE

Sul Poliziano di Edgar Allan Poe

MARIO VERDONE

Nell'epoca romantica abbondavano i drammi, soprattutto destinati al teatro lirico, che dimostravano l'attrazione che esercitava sui grandi scrittori e musicisti stranieri l'ammirato Paese dell'arte, culla del Rinascimento. Così Hector Berlioz iniziava nel 1834 il suo *Benvenuto Cellini*, diventavano soggetti d'opera *Palestrina*, *Monna Lisa*, *Dürer a Venezia*, *Una tragedia fiorentina*, e poi anche *Pergolesi* e *Verdi*. E se Goethe invitava a conoscere "il paese dei limoni", nei *Masnadi* di Schiller spiccava la presenza del condottiero Piccolomini. Dal fascino del mondo classico italiano, e del paesaggio italiano, restarono incantati anche gli scrittori americani: fra questi Edgar Allan Poe, cui i poeti della letteratura classica erano familiari. Nacque così il *Poliziano* (1835), ambientato nella Roma cinquecentesca (come Berlioz aveva trasportato a Roma le vicende fiorentine del *Cellini*). Ma la tragedia restò incompleta. Un romanziere popolare sconsigliò Poe di portare a termine il lavoro, che non gli avrebbe procurato il denaro di cui lo scrittore aveva urgente bisogno, e lo incoraggiò a dedicarsi completamente al "racconto", per ricavarne benefici più immediati, anche perché lo considerava e certamente non a torto - assolutamente adatto per quel genere. Così la tragedia di Poe restò incompiuta e inedita.

Il quinto centenario della morte di Agnolo Ambrogini detto il Poliziano (1444-1494) m'ha fatto venire in mente che nella mia bibliotechina "senese", non meno fornita e tenuta presente di quella "romanistica", sul futurismo, sulle avanguardie artistiche, su cinema, teatro e altre forme di spettacolo, era il dramma romantico, inedito e incompiuto, di E.A. Poe, recuperato e presentato in poco nota edizione di H.P. Woestyn: *Poliziano*. Poe vi aveva fuso personaggi del Rinascimento, i palazzi gentilizi dell'Urbe, le rovine del Colosseo, in un suggestivo intreccio, però suggerito, in maniera assolutamente fantasiosa, da un dramma passionale realmente accaduto nel Kentucky nel 1825. In una *contaminatio* arbitraria dette perfino titoli nobiliari anglosassoni ai personaggi italiani.

M'è sembrato che il dramma fosse rappresentabile, magari con una introduzione che consideravo indispensabile, ed a patto che sparissero le tracce anglosassoni (e qui gli arbitri potrebbero essere imputati al traduttore); e che soprattutto le scene finali dessero un senso e una conclusione alla tragedia. Pertanto mi sono permesso di dichiarare questo incompiuto *Poliziano* dramma di Edgar Allan Poe, «tradotto e completato da Mario Verdone». □

re in tal modo un padrone?... Sì, decisamente, questo vino (*singhiozzo*) sembra veramente assai buono. E chi è dunque questa damigella Lalage? Dio solo lo sa. Io lo ignoro, in ogni caso... Una arrogante giovanetta che si dilettava a pizzicare la chitarra... Questo vino è veramente eccellente!... Io trovo giusto vedere l'orgoglio rintuzzato... Il conte è un dissoluto, o, se non lo è più, almeno lo è stato. Qui non c'è nessun dubbio... Ma ora si sta correggendo, e non beve più (*singhiozzo*) che vini dei migliori vigneti.

RUPERTO - (*A Benito*) Orsù, è meglio che andiamo a dormire. Questo essere è saturo di bevande... Andiamo!

Ruperto e Benito si allontanano.

UGO - (*Alzandosi*) Ehi! Che cosa? Andate a dormire? È dunque già così tardi? Più niente da bere? E va bene. Anch'io raggiungerò il mio letto. (*Entra Giacinta*) Ma... Dio mi benedica! Sei proprio tu, Giacinta?

GIACINTA - Sì... sì... sono io... E poi, no, non sono io. Che ve ne pare di questo enigma Ugo? Ieri sera ero Giacinta, ma ora, non vi dispiaccia, signor Ugo, sono la signora Giacinta.

UGO - Amore mio, io credo (*singhiozzo*) che tu hai dovuto dire qualche parola (*singhiozzo*) alla dea bottiglia... Signora? Peste! Una ben graziosa signora in fede mia!

GIACINTA - Avete ragione di dirlo, signor Ugo, assai graziosa in verità. In ogni caso il conte Castiglione non ha mancato di dichiararmelo... Toh!, sciocco ubriaco, guarda qui piuttosto... (*Gli fa vedere alcuni gioielli*)

UGO - (*Singhiozzo*) Che cosa sono?

GIACINTA - Guarda... Non vedi nulla?

UGO - Giacinta... (*Singhiozzo*) Vediamo un po' Giacinta, non vorrai mica dirmi che il conte, mio padrone, ti ha regalato questi gioielli?

GIACINTA - Perché no? Che ci sarebbe dunque di così stupefacente, amico mio?

UGO - Dio mi perdoni! Giurerei di aver visto questo anello al dito del Conte... Al medio? No all'indice, credo... cioè, io mi ricordo... al suo mignolo. No! Tutto è finito, tra noi, Giacinta! Ah! L'odiosa creatura! No, non ti voglio più (*Singhiozzo*), Giacinta! Perdo la testa! (*Singhiozzo*) Sto per commettere un guaio! Sono alla disperazione!

GIACINTA - Sei ubriaco.

UGO - Voglio tagliare...

GIACINTA - Che cosa? La gola? Oh cielo!

UGO - No. Ogni relazione con te. Addio, Giacinta, addio! (*Sta per andarsene*)

GIACINTA - (*Tenendolo per un braccio*) Fermati, gran piagnucolone! Non vuoi esaminare questi gioielli più da vicino? Guarda! Questa spilla... queste perle... questi rubini... Non vedi niente?

UGO - (*Imbronciato*) Ma sì... Vedo...

GIACINTA - E questi smeraldi?... Questo topazio? E allora? Non ti dicono niente?

UGO - Ma sì, vedo... vedo...

GIACINTA - Vedi... vedi... È tutto ciò che io posso estrarre dalle tue orribili labbra: «Vedo... vedo...». È buffo, non so se tu dici la verità... o se forse vedi doppio? Toh! Questa è una croce, una croce fatta di rubini, povero innocente! Una croce di rubini, mi capisci? Una croce che vale 5.000 corone come uno zecchino!

UGO - Ebbene... sì... la vedo...

GIACINTA - Tu non vedi tutto. (*Prendendosi gioco di lui*) Non vedi che io sono la più ricca ancella di Roma la più fortunata tra le figlie del taverniere, e tutto ciò perché sono in possesso di gioielli, che sono proprio miei. Non comprendi che Lalage, la mia padrona me ne ha fatto dono? Intendimi bene, è proprio di sua volontà che me li ha dati come regalo di nozze... Sì... tutti questi gioielli, tutti! Fino all'ultimo! Certamente bisogna proprio che abbia perduto la ragione!...

UGO - È proprio damigella Lalage che ti ha dato questi gioielli? Ma l'anello, allora (*singhiozzo*), come hai tu anche l'anello?

GIACINTA - Il conte Castiglione, tuo caro padrone, gliel'aveva offerto l'anno scorso in se-

gno di amore. E lei me l'ha dato con il resto. Hai capito ora?

UGO - (*Strizzando l'occhio*) Giacinta!

GIACINTA - (*Allo stesso modo*) Ugo!

UGO - Ma è così, allora, mia cara Giacinta?

GIACINTA - Allora, hai finito per comprendere?

UGO - Finiamola con gli scherzi, Giacinta... Fammì vedere ancora questi gioielli. (*Singhiozzo*)

GIACINTA - Ecco, ecco, ora finalmente capisci?

UGO - Su via, fammì vedere...

GIACINTA - (*Mostrandogli i gioielli*) Vedi tu bene, ora?

UGO - Dolce e tenera Giacinta! Cara signora Giacinta!

GIACINTA - Ah! Ora spetta a me di vedere e di capire!

Si adorna dei gioielli e si allontana, seguita da Ugo titubante.

SCENA TERZA

Gianno, Castiglione, poi Ugo.

Un gabinetto dal Conte Castiglione. È in vestaglia. Gianno gli sta vicino.

GIANNOZZO - Ah! Perbacco! Lo scherzo è buono... anzi eccellente! Ah! Ah! Ah! Non ne posso più.

CASTIGLIONE - (*Con aria tetra*) Non è uno scherzo affatto!

GIANNOZZO - No, no. Tu non vuoi ridere!...

No. Tu ne sei incapace! Ah! Ah! Ah! Basta!

Ti assicuro che mi fai morire! È una cosa seria infatti, ubriacarsi!... Sì, veramente. Una cosa molto seria, in verità... Allora, se è così, eccoti d'improvviso diventato penitente, Castiglione?

Bravo. Ascolta, mio caro, io ho a casa mia, in qualche parte, un rosario. Te lo manderò... Tutto un mucchio di paternoster, anche tu ne avrai, così come un vestito di saio, col quale una sera io mi mascherai in maniera ridicola...

Di tutto ciò ti faccio dono... Rientro a casa e vi aggiungo un catino di ceneri. In poco tempo avrai tutta questa roba, qui...

CASTIGLIONE - Gianno! Basta con questo giuoco... (*Un momento di esitazione*)

GIANNOZZO - Oh! Ho finito! Finito! Te lo assicuro!... Non ne posso più... Muoio... Ti giuro che muoio dal ridere...

CASTIGLIONE - (*Severa*) Gianno!



GIANNOZZO - Monsignore?

CASTIGLIONE - Ti parlo seriamente.

GIANNOZZO - Ma sì... Anche seriamente... Lo so!

CASTIGLIONE - Allora, perché infastidirmi con tutte queste vili facezie? Ho male alla testa e, inoltre, non mi sento bene né di corpo né di spirito... Dimmi, dunque, quando hai visto Lalage per l'ultima volta?

GIANNOZZO - Saranno almeno due mesi! Ma che cos'è dunque che ti mette in testa questa creatura?

CASTIGLIONE - (*Con aria torva*) Gianno!

GIANNOZZO - (*Con calma*) Vostra Signoria?

CASTIGLIONE - (*Dopo un silenzio*) Nulla. Quando dici che hai incontrato Lalage?

GIANNOZZO - Signor Conte, non l'ho più vista da mesi. Il Duca tuo padre, non lo ignori, la tiene lontana dalla società e - sia detto tra noi - non ha torto di agire così. Ah! Ah! Tu mi capisci?

CASTIGLIONE - No, Gianno. Io non comprendo affatto.

GIANNOZZO - Va bene, va bene... Ciò non ha nessuna importanza. (*Si mette a cantare*) Gli uccelli dalle belle piume / e dall'occhio così sveglio / debbono restare in gabbia / sempre in gabbia / per timore che volino via...

CASTIGLIONE - Gianno! Sei ingiusto con lei, ed è indegno di un uomo. Mai cuore più puro ha battuto nel seno di una donna. Nessuno più di lei è scusabile di aver peccato. E se i giuramenti più sacri perfidamente rotti dopo essere stati solennemente scambiati, devono mai attirare la maledizione nella testa di un uomo, ebbene, questo dannato miserabile, sono io! Giovane, cuore ardente, amante e graziosa, pura quanto bella, come poteva sospettare la bassezza della mia perfidia, la poverina che ignora la menzogna? Oh! Che cosa non darei per non essere Castiglione, ma qualsiasi rozzo contadino, il più umile lavoratore del campo più modesto, fiero di poter agire da uomo onesto!

GIANNOZZO - Delizioso! Squisito! Giuro di non aver inteso, in vita mia più bel discorso. E poi, in effetti, tu hai ragione. Oh! L'onestà è tutto. Essere povero ma onesto ed avere il cuore lieto, gustando l'indicibile estasi di un pane imburato, inaffiato col latte o con un po' d'acqua

CASTIGLIONE - (*Cercando di reprimere un sorriso*) Gianno, tu non sei che uno sciocco.

GIANNOZZO - Tu hai, lo giuro, ancora una volta ragione. Monsignore, di questo passo, io rientro a casa mia prima di essere infettato da una saggezza contagiosa. Ti saluto! Tuttavia, io sollecito il più alto patronato quando sarai diventato cardinale. In attesa, e poiché l'occasione si è presentata io ti invio l'abito di saio, e le ceneri che ho promesso. (*Esce*)

CASTIGLIONE - Ma sì, vattene al diavolo, buontemponi! Ah! Ah! Mi fa ridere mio malgrado. Impossibile arrabbiarsi con lui. E, dopo tutto, non vedo perché devo prendere talmente a cuore un così piccolo affare, una di quelle cose che capitano tutti i giorni. Sposarla? No! Castiglione ammogliarsi con chi ha folleggiato? Mai! Oh no! Mai! Che si direbbe nella cerchia dei miei amici? Che ne penserebbe Gianno? Io non ho il diritto - anche se ne avessi il desiderio - di procurare una simile vergogna alla mia famiglia... la alta e nobile stirpe dei Di Broglio. Eh! No, io non ne ho il diritto. Non sono io impegnato dai legami sacri dell'onore con mia cugina Alessandra? L'onore avanti tutto. Io non saprei impegnarlo come un mercatore di fede. E poi Lalage è di bassa estrazione. Impossibile scherzare col mio onore... Sì, il mio onore... Ah! Questo maledetto mal di testa - conseguenza delle bevute dell'altra sera - sveglia in me questi scrupoli di coscienza. Orsù, sii dunque un uomo, Castiglione. Un uomo, che diavolo! Vai, una coppa di vino ti rimette a sesto. Ugo... mi senti, Ugo? Portami da bere...

Ugo entra, portando sulla spalla un sacco e, in mano, un panierino pieno di bottiglie.



CASTIGLIONE - Che diavolo mi porti?
 UGO - (Con esitazione) Monsignore...
 CASTIGLIONE - Parla! Che porti? E il vino, dov'è?
 UGO - Ah sì! Il vino, monsignore... Ecco... Una dozzina di bottiglie, monsignore...
 CASTIGLIONE - Una dozzina ora? Io ti ho chiesto una coppa di vino.
 UGO - Se permette, monsignore, sono dodici bottiglie della migliore vigna di Falerno di cui sua Reverenza il conte Giannozzo vi fa presente.
 CASTIGLIONE - Sono veramente molto obbligato (Sorridente) a Sua Reverenza. È così che tu l'hai chiamato, non è vero? Forza, fai saltare il tappo di una di queste bottiglie, Ugo, e vediamo un po' se il contenuto ne vale la pena.
 UGO - No, Monsignore, voi non potete bere di questo vino...
 CASTIGLIONE - Come sarebbe a dire? Che significa questo scherzo?
 UGO - Non una goccia, Monsignore...
 CASTIGLIONE - E perché dunque, asino calzato e vestito che sei?
 UGO - Invero, Monsignore, è ciò che mi ha raccomandato il valletto che ha portato il tutto: non avrete vino finché non avrete fatto la vostra scelta.
 CASTIGLIONE - Che cosa vuol dire questo idiota?
 UGO - C'è ancora in basso un altro dono per voi, Monsignore, e dovrete scegliere tra il vino e l'altro.
 CASTIGLIONE - Citrullo triplo! E perché non avete portato qui l'altro dono?
 UGO - Impossibile!
 CASTIGLIONE - Impossibile, scellerato? È quello che vedremo. (Con collera) Vai a cercarlo subito, miserabile! E che cosa hai tu sulla spalla?
 UGO - Un abito di saio, Monsignore. (Getta il pacco per terra) A basso, c'è ancora un gigantesco catino pieno di cenere e talmente pesante che non riuscirei a sollevarlo.
 CASTIGLIONE - Un gigantesco catino di cenere? Che balordo personaggio questo Giannozzo. Ah! Ah! Ah! Esagera lo giuro. Ma come arrabbiarsi? C'è da morire dal ridere... Allora, devo scegliere tra il vino e le ceneri? Ugo, ah! Ah! Ah! Che si risponda al Conte che mi tengo il vino e gli lascio le ceneri. Aspetta... Fagli dire... che ho riflettuto... a ciò che mi ha detto... Lui sa di che cosa intendo dire... e che lo raggiungerò alla mascherata. E poi tu stapperai una di queste bottiglie (Ugo esce) che tu berrai col suo valletto e col suo buffone-cantante. Ah! Ah! Ah! Quando ci penso!... Un catino di cenere... Ah! Ah! Ah! No, non ci si può arrabbiare con lui... che allegro buontempone questo Giannozzo! (Esce)

SCENA QUARTA

Grande sala del palazzo. Alessandra, Castiglione, poi Di Broglio.

ALESSANDRA - Mi sembri rattristato, Castiglione.
 CASTIGLIONE - Io triste? Niente affatto. Sono l'uomo più felice che si possa trovare a Roma. Ancora qualche ora, Alessandra, e sarai mia. Come non potrei essere al culmine della felicità?
 ALESSANDRA - Mi sembra che tu abbia una maniera molto singolare di mostrare la gioia... Perché questi grossi sospiri, allora, caro cugino?
 CASTIGLIONE - Io? Ho sospirato? Non me ne sono neppure accorto. È un modo mio, un po' sciocco a dire il vero, di esprimere la felicità. Ti pare davvero che io abbia sospirato?
 ALESSANDRA - Ne sono certa. Sicuramente tu non stai bene. Ti sei troppo lasciato andare in questi ultimi tempi, ed io ne provo pena. Le veglie e i vini generosi ti rovineranno la salute, Castiglione. Già ora, sei molto cambiato, i tratti sono alterati, gli occhi stravolti. Te lo ripeto, non c'è niente che non rovini di più una costituzione robusta che passare le notti a bere.
 CASTIGLIONE - (Con aria sognante) Niente, infatti, bella cugina, niente... Anche le più profonde preoccupazioni non logorerebbero di più un uomo. Mi sforzerò di correggermi.
 ALESSANDRA - Oh! Te ne scongiuro. Come vorrei che tu lasciassi la compagnia che frequenti... dei gaudenti di bassa estrazione che non convengono più all'erede del vecchio Di Broglio come allo sposo di Alessandra.
 CASTIGLIONE - Li eviterò.
 ALESSANDRA - È necessario. E poi perché non occuparti di più del tuo aspetto, e del tuo treno di vita? Tutto ciò è ben misero rispetto al rango che ti appartiene. Bisogna curare le apparenze...
 CASTIGLIONE - Me ne curerò.
 ALESSANDRA - Sì, la tenuta e il portamento, perché manchi veramente di dignità.
 CASTIGLIONE - Hai ragione. Manco molto, ma veramente molto, di dignità.
 ALESSANDRA - (Con alterigia) Tu ti burla di me...
 CASTIGLIONE - (Distratto) O dolce e gentile Lalage!
 ALESSANDRA - Ho inteso bene? Io mi rivolgo a lui, e lui parla di Lalage. Conte (gli mette una mano sulla spalla) che cosa stai fantasticando? Certamente non ti senti bene. Di che cosa soffri, amico mio?
 CASTIGLIONE - (Turbato) Cugina, bella cugina... Madamigella... ti chiedo scusa, mille volte scusa... No, io non mi sento bene davvero... Ti prego, toglila la mano dalla mia spalla. Si soffoca qui... madamigella. Ah! Il Duca...
 Entra Di Broglio.

DI BROGLIO - Figlio mio, ho delle notizie per te... Eh! Cosa? Che c'è? (Osserva Alessandra) Vi tenete il broncio? Orsù, abbracciala, Castiglione... Vuoi tu abbracciarla, animale? E che non ci siano più litigi, m'intendi? Dunque, ho una notizia che vi interesserà entrambi. Poliziano è atteso a Roma da un istante all'altro. Poliziano sarà con noi alle vostre nozze. È la prima volta che viene a trovarmi.

ALESSANDRA - Chi? Poliziano? Il famoso poeta Poliziano?

DI BROGLIO - Lui stesso, piccola mia, e, lo ripeto, assisterà al tuo matrimonio. È un uomo ancora giovane, ma che la sua alta fama ha già coperto di anni prima della sua età. Non mi sono mai ancora incontrato con lui; tuttavia, se credo a ciò che si dice di lui, è un vero prodigio, ha un posto di primo rango sia nelle arti che nelle armi, è reputato per la sua ricchezza come per la sua nobiltà. Certo, lo avremo tra noi quando verrà celebrata la vostra unione!

ALESSANDRA - Ho molto sentito parlare di Poliziano. Non si dice forse che è galante, leggero, volubile, e poco incline ai seri pensieri?

DI BROGLIO - Non è così. È maestro in tutte le branche della filosofia, anche le più astruse. È un sapiente come ce n'è pochi nel mondo. E poeta.

ALESSANDRA - Ecco quel che è davvero strano. Conosco persone che hanno visto Poliziano e cercavano la sua compagnia. Parlano dei suoi turbolenti esordi nella vita, allorché vuotava la coppa dei piaceri fino in fondo.

CASTIGLIONE - Ma è ridicolo! Ho visto Poliziano, io, e lo conosco bene. È altrettanto sapiente quanto gaio. Un sognatore per il quale le passioni ordinarie sono indifferenti.

DI BROGLIO - Vedo, ragazzi miei, che siamo lontani dall'essere dello stesso parere. Su via, non resteremo qui, andiamo piuttosto a prendere un po' d'aria in giardino. A dire il vero, mi par di sognare quando sento dire che Poliziano è di umore melanconico.

Escono tutti e tre.

SCENA QUINTA

Appartamento di una signora di rango. Dalla finestra aperta si vedono i giardini. Lalage, vestita di nero sta leggendo, seduta a un tavolo dove si vedono sparsi, alcuni libri e uno specchio a mano. In secondo piano, Giacinta, la cameriera, è negligenemente appoggiata alla spalliera di una sedia.

Lalage, Giacinta.

LALAGE - Giacinta, sei qui?

GIACINTA - (Vivacemente) Sì, sono qui, signorina.

LALAGE - Non sapevo che fossi qui, Giacinta. Ma stai pur seduta. Non stare a disagio per la mia presenza... Prendi questa sedia... Vedi che mi faccio umile, assai umile...

GIACINTA - (A parte) Era l'ora. (Si siede comodamente, i gomiti sui braccioli, osservando la padrona con ostilità)

LALAGE - (Riprendendo sottovoce la lettura) Sotto un altro clima affermo, / e in un terreno diverso / cresce un brillante fiore dorato / (Si ferma, sfoglia qualche pagina e continua) Mai laggiù lunghi inverni, / nevi e piogge vi sono sconosciute. / Soltanto l'Oceano / per rilassare le umane creature / vi soffia le fresche brezze dell'ovest. È bello e mi richiama all'immagine che la mia anima febbricitante si è fatta d'un paradiso sognato. Contrada felice! (Silenzio)

Ma non sopravvisse... La dolce fanciulla rese l'ultimo respiro. Oh! Tu sei molto più felice, poiché hai potuto morire... Dimmi, Giacinta... (La cameriera la guarda in silenzio. Dopo un istante) Anche qui... È Ferdinando, uno dei personaggi di quest'altro libro, che ricorda una avventura simile, al di là dei mari, accaduta a una donna rimarcevole per la sua bellezza. Era ancora assai giovane / e tuttavia non sembrava, / perché le sue sofferenze / la facevano apparire / oppressa dagli anni. Oh! Povera infelice!... Dimmi, Giacinta... (La cameriera non ri-

sponde) Ma ecco quel che è ancora più doloroso, benché la disperazione sia la stessa. È la storia di quella regina d'Egitto, Cleopatra, che dopo aver conquistato tanti cuori fini per perdere il suo e disparve anch'essa nella morte. Il racconto termina così, e si vedono le sue due amabili ancelle, in lacrime e curve sul suo corpo, si due gentili fanciulle, dai nomi pieni di grazia: Ira e Carmiana, cioè l'Arcobaleno e la Colomba... Giacinta, Giacinta...

GIACINTA - (Seccata) Ma che c'è, dunque, signorina?

LALAGE - Mia buona Giacinta, vuoi tu portarmi i Santi Vangeli, che sono tra i libri della biblioteca?

GIACINTA - Oh! Bah! (Esce)

LALAGE - Se esiste un balsamo per lo spirito torturato, è là, che si potrebbe scoprirlo. Io vi troverò forse una rugiada benefica per la notte dei miei amari dispiaceri, «la rugiada più dolce ancora di quella che cade sui crinali dorati del monte Ermon».

GIACINTA - (Ritornando col libro che getta sulla tavola) Ecco, signorina! (Sottovoce) Com'è fastidiosa!

LALAGE - (Sorpresa) Che dici, Giacinta? Ti ho offesa o contrariata in qualcosa?... Ne sarei veramente addolorata perché, da quando tu sei al mio servizio, ti sei sempre mostrata degna della mia fiducia e rispettosa nei miei riguardi. (Si rimette a leggere)

GIACINTA - (A parte) Chi sa se ha ancora dei gioielli?... Ma no, non credo... Certamente me li ha dati tutti.

LALAGE - Ma, dimmi, Giacinta, non mi hai tu parlato di recente del tuo prossimo matrimonio? Che ne è del tuo bravo Ugo? A quando le nozze? Posso fare qualche cosa per te? Hai bisogno ancora di aiuto, Giacinta?

GIACINTA - (A parte) Parla ancora di aiuti! Alude forse alle mie ristrettezze? (A voce alta) Ma signorina... Non dovrete parlarvi continuamente di quei gioielli!

LALAGE - I miei gioielli? Ma Giacinta, io non ci pensavo nemmeno!

GIACINTA - Può darsi, ma avrei giurato che lo facevate con intenzione. In ogni caso, Ugo mi assicura che l'anello ha una pietra falsa, perché è certo che il Conte non avrebbe mai regalato un vero diamante a una... come voi... E, considerando tutto, sono sicura che i gioielli di cui parliamo non vi sarebbero di alcuna utilità, ora. Ma avrei giurato, ancora una volta, che le vostre parole erano proprio indirizzate a me. (Esce)

LALAGE - Disgraziata che sono! Allora le cose sono giunte a questo punto? Fino alla cameriera?... Coraggio! È una vipera che hai scaldato nel tuo seno e che ora viene a morderti il cuore! (Prende uno specchio e vi getta uno sguardo) Ah! Ecco finalmente un amico - troppo grande amico in altri giorni - e un amico sincero non inganna mai. Grazioso specchio, sempre così fedele, raccontami qualche bella storia, so che puoi farlo. Non esitare, anche se dovesse abbondare di pene e dispiaceri... Oh! Sento che mi risponde! Mi parla di poveri occhi lividi, di tratti appassiti. Mi ricorda la Bellezza da tempo svanita, la Gioia scomparsa e la Speranza la Serafica Speranza deposta in un'urna, seppellita per sempre. Ancor più piano, triste e solenne, in un mormorio, mi avverte in segreto che una tomba troppo presto spalancata attende già la povera fanciulla perduta per sempre. Bello specchio fedele, tu non mentisci. Non avresti nulla da guadagnare, non hai cuori da spezzare... Castiglione, sì, mi ha mentito dicendomi che mi amava... Tu mi sei fedele... Mentre lui... verso di me si è sempre mostrato pieno di inganni... così menzognero...

Mentre parla appare un monaco e dal fondo avanza, senza essere visto.

MONACO - Dolce figlia un rifugio per te è nel cielo. Pensa all'eternità. Affidà la tua anima alla penitenza e prega.

LALAGE - (Alzandosi bruscamente) Pregare! Non posso. La mia anima è in guerra aperta



con Dio. Gli orribili segni di gioia che giungono fino a me turbano i miei sensi... Vattene! Mi è impossibile pregare! L'aria profumata dei giardini mi affatica. Anche la tua presenza mi dà pena... Vattene! La vista dei tuoi abiti mi riempie di terrore, e il tuo Cristo di ebano sveglia in me l'orrore e lo spavento.

MONACO - Pensa alla tua anima preziosa.

LALAGE - Rammentare i giorni passati? Ricordare i miei genitori che sono in alto, nel cielo? Restare assillata dalla visione della nostra dimora così pacifica e del ruscello che sfiorava la porta, essere ossessionata dall'immagine delle mie giovani sorelle?... Come pensare a loro ed anche a me? Rievocare il mio amore credulo e pieno di speranze, le sue promesse, infine la mia rovina completa... Pensare... Pensare alla mia miseria estrema... Ah! Vattene! O piuttosto, no, no, resta! Resta! Che cosa volevi dirmi? Pregare... Pentirmi! Non parlavi della fede? Di giuramenti davanti al trono divino?

MONACO - Sì.

LALAGE - Ebbene, c'è un giuramento, infatti, un giuramento sacro e che si impone urgentemente, un giuramento solenne che vorrei fare.

MONACO - Fanciulla, questo zelo veramente ti onora.

LALAGE - No, padre, questo zelo non ha nulla di lodevole. Un crocifisso... dammi un crocifisso per consacrare il mio giuramento.

Il monaco le dà la sua croce.

LALAGE - No, no, non questo. (Si tira indietro trasalendo) Non questo... non ti ho già detto, sant'uomo, che i tuoi cupi vestiti e la tua croce di ebano mi spaventano? Dietro! Un crocifisso? Ma io ne ho uno che riempie a sufficienza il suo ruolo... Da una parte il giuramento, dall'altra il simbolo stesso dell'atto che voglio compiere... L'accordo, padre, è perfetto. (Estrae dal suo corsetto un pugnale con manico a forma di croce e lo brandisce nell'aria) Guarda questa croce, ben fatta per tracciare nel cielo un giuramento come il mio.

MONACO - È folle parlare così, mia fanciulla, e tu non puoi fare un giuramento simile che animata da cattivi propositi... Le tue labbra sono livide, gli occhi bianchi... Stai attenta a non tentare la collera divina... Fermati... Niente vani giuramenti...

LALAGE - L'ho giurato.

SCENA SESTA

Sala del palazzo Di Broglio. Di Broglio, Castiglione, poi Poliziano e Baldassarre.

CASTIGLIONE - Evidentemente...

DI BROGLIO - Perché ridi?

CASTIGLIONE - A dire il vero, non lo so nemmeno io. Dimmi, non è stato ieri che noi parlavamo di Poliziano? Sì, non mi sbaglio. Alessandra, tu ed io, se ti ricordi, conversavamo insieme nei giardini.

DI BROGLIO - Me ne ricordo perfettamente ma dove vuoi arrivare?

CASTIGLIONE - Oh! A niente!

DI BROGLIO - Allora mi stupisce che ti divertiti a ridere di niente.

CASTIGLIONE - Beh... infine... è singolare...

DI BROGLIO - Ascolta, Castiglione, puoi tu spiegarmi che cosa significa? Di che cosa parli?

CASTIGLIONE - Ecco. Le nostre opinioni differiscono a suo riguardo.

DI BROGLIO - A riguardo di chi?

CASTIGLIONE - Ma... di Poliziano.

DI BROGLIO - Ho capito. È di lui che vuoi parlare. Eravamo d'opinione diversa. Ricorda bene. Tu affermavi che il personaggio che attendiamo non è di umore allegro quanto sapiente.

CASTIGLIONE - Ah! Ah! Veramente?

DI BROGLIO - Sicuro, e sapevo che ti sbagliavi perché Poliziano è tutt'altro, e nessuno ignora che è l'uomo più gaio che si possa incontrare. In avvenire, amico mio, non essere così fermo nelle tue affermazioni.

CASTIGLIONE - È singolare, stupefacente. Mi sembra appena credibile che un uomo abbia potuto cambiare in così poco tempo. Ecco come stanno le cose: un'ora fa, mentre facevamo, Giannozzo ed io, una passeggiata, abbiamo incontrato Poliziano e il suo amico, appena giunti a Roma. Oh! Come Poliziano è cambiato! Che racconto mi ha fatto del suo viaggio! Un vero incanto. E che storia ci ha raccontato sulle sue scappatelle nel corso del viaggio. Quale originalità, umore e fantasia! Che tratti di spirito frizzanti, che detti piacevoli, e tutto posto in rilievo dal severo atteggiamento del suo amico, che è la gravità in persona!

DI BROGLIO - Che ti avevo detto?

CASTIGLIONE - È vero. Anzi, di più, è strano quanto vero. Come mi sbagliavo! Ho sempre pensato che fosse di umore malinconico.

DI BROGLIO - Te lo ripeto, non bisogna mai essere troppo fermi nei propri giudizi. Ma chi viene da questa parte? Non può essere che lui...

CASTIGLIONE - Lui? Non è possibile!... Ed è al braccio del suo amico Baldassarre... Benvenuto, Monsignore.

Entrano Poliziano e Baldassarre.

CASTIGLIONE – Ancora un volta, fatemi augurare a vostra Signoria il benvenuto a Roma. (*Facendo le presentazioni*) Sua Grazia il duca Di Broglio. Padre, ecco messer Poliziano, arrivato oggi nella nostra città, recando lettere per vostra Grazia, (*Poliziano saluta con aria altezzosa*) e il suo amico Baldassarre.

DI BROGLIO – Siate i benvenuti a Roma, come lo siete nel mio palazzo. Io vi conoscevo (*a Poliziano*) di fama, e sono felice di incontrarvi. Castiglione, fai venire la tua cugina, voglio presentare la tua fidanzata a questi nostri nobili ospiti. Poiché voi arrivate, Messeri, in un momento veramente opportuno... tempo di nozze...

POLIZIANO – (*Interrompendolo*) Per quel che riguarda le lettere di cui parlava vostro figlio, Monsignore, poiché si tratta di vostro figlio, credo, non so di che cosa si tratti. Se ve ne sono, d'altronde, l'amico Baldassarre qui presente le rimetterà a vostra Grazia. Quanto a me permettete, vi prego, che io mi ritiri...

DI BROGLIO – Che cosa? Così presto? CASTIGLIONE – (*Chiamando*) Olà! Qualcuno! Benito! Ruperto! Monsignore è stanco, vogliate condurlo ai suoi appartamenti.

Entra Ugo.

UGO – Da questa parte, prego, Monsignore. (*Esce, seguito da Poliziano*)

DI BROGLIO – Non resta... Sarebbe dunque indisposto?

BALDASSARRE – Ho ragione di temerlo. L'aria un po' umida della sera... la fatica di un lungo viaggio... Farei meglio, credo, a seguirlo. Vedrò di che si tratta e vi raggiungerò immediatamente...

DI BROGLIO – Raggiungerci tra poco... Mi pare un po' strano! Castiglione, vieni qui, ti debbo parlare. Ti sbagliavi sicuramente affermando che il nostro ospite è pieno di brio. Chi di noi affermava invece che era di umore melanconico?

SCENA SETTIMA

In uno degli appartamenti del palazzo. Poliziano, Baldassarre.

BALDASSARRE – Riprenditi, Poliziano. Non ti devi lasciar andare a questi eccessi di umore cupo. Ridiventa te stesso. Caccia via queste odiose fantasie che di tanto in tanto assalgono il tuo spirito... Avanti, rinasci alla vita, perché per il momento si direbbe che stai per morire.

POLIZIANO – Disingannati, Baldassarre. Io sono ben vivo, posso fartene certo.

BALDASSARRE – Poliziano, sono spiaciuto di vederti in questo stato.

POLIZIANO – Ed io, Baldassarre, mio onoratissimo compagno, sono spiaciuto di causarti fastidi. Orsù, ordina, che occorre che io faccia?

Poiché me ne fai invito, tenterò di cambiare quello che appartiene alla mia natura, che ho ereditato dai miei antenati e che ho nel sangue da quando mia madre mi ha nutrito. In una parola, non voglio più essere Poliziano, ma un altro me stesso. Comanda dunque, ordina, ed io obbedirò.

BALDASSARRE – Sì? Ebbene, io vorrei vederti sui campi di battaglia o in Senato...

POLIZIANO – Ahimè! Anche lontano, qualche demonio mi tenterebbe come mi ossessiona qui. Ma, ascolta, che cos'è questa voce?

BALDASSARRE – Non sento niente, ti assicuro, a meno che non si tratti della tua voce e della sua eco.

POLIZIANO – Allora, avrò sognato...

BALDASSARRE – Non ti lasciare andare ai sogni. La vita dei campi, quella della corte, ti converrebbero meglio... La fama ti attende... La gloria ti chiama, e tu non vuoi intendere gli appelli della sua tromba, preferendo prestare orecchio ai suoni immaginari di voci chimeriche.

POLIZIANO – Senti... E ora è ancora una voce immaginaria? Non l'hai tu intesa?

BALDASSARRE – Non ho inteso niente.

POLIZIANO – È possibile? Ah! Baldassarre, non parlarmi più né di campi di battaglia né di corti. Le vanità numerose e piene di rughe di questo mondo sovrappopolato mi rendono malato, malato da morire. Ti supplico di sopportarmi ancora un po'. Ci conosciamo dall'infanzia... siamo stati compagni di studi... ed ora siamo amici. Amici, ma per poco tempo ancora, perché, nella Città Eterna, tu mi farai un favore dettato dall'amicizia e da allora una Potenza Suprema, tanto augusta quanto benevola, ti libererà di ogni altro servizio verso il tuo amico.

BALDASSARRE – Parli per atroci enigmi di cui io non afferro il senso.

POLIZIANO – E tuttavia, ora che si avvicina la fine del mio destino, nel momento in cui le ore fanno intendere il loro sordo battito, la fine polvere si trasforma in pulviscolo d'oro nella clessidra del tempo e mi abbaglia, oh, Baldassarre! Ahimè! Io non posso morire con l'intimo del mio cuore infiammato dall'ardente attrazione della bellezza. Mi sembra che l'aria è ancor più profumata che non era prima... delle melodie soavi fluttuano nell'onda dei venti... la terra dispiega un aspetto più nobile... ed è di uno splendore più sublime dell'astro pacifico delle notti che brilla nel firmamento... Ah! Ti, prego, presta l'orecchio, Baldassarre, puoi tu sempre affermare di non avere inteso nulla?

BALDASSARRE – No. Io non sento nulla, ti dico.

POLIZIANO – Ascolta... Ma ascolta dunque! Come debole è questa voce! Tuttavia, mai orecchio ne ascoltò una più dolce. È una voce di donna la cui intonazione rivela la tristezza.

Baldassarre questa voce mi ossessiona col suo incanto magico. Ancora... ancora... Ah! Come mi tocca nel più profondo del cuore, con quale eloquenza gli parla... Io sono sicuro di non averla mai intesa fino ad ora. E forse val meglio che in altri giorni simile commovente appello non sia giunto fino a me.

BALDASSARRE – Ah! Questa volta io credo di aver sentito! Sì, e se non mi inganno, la voce viene da dietro l'inferriata della finestra che puoi vedere da qui e che appartiene al palazzo del Duca. La sconosciuta che manda simili accenti si trova dunque sotto lo stesso tetto di Sua Eccellenza il Duca. Chi sa se non è questa l'Alessandra di cui ci parlava come fidanzata del suo figlio Castiglione?

POLIZIANO – Fermati... È ancora lei...

Si intende un canto debolissimo.

VOCE DI LALAGE – Così duro è il tuo cuore / per abbandonarmi così? / Io che tanto ti amai nei giorni felici / come nell'avverso destino? / Così duro è il tuo cuore / per lasciarmi così? / Oh! Rispondi No. Rispondi No.

BALDASSARRE – È una canzone di un'altra regione, che ho spesso intesa, però mai con accenti così lamentosi... Ascoltiamo ancora...

Il canto si innalza gradualmente.

VOCE – ...È dunque così duro il tuo cuore / per abbandonarmi così? / Io che tanto ti amai nei giorni felici / come nell'avverso destino? / Così duro è il tuo cuore / per lasciarmi così? / Oh! Rispondi No. Rispondi No.

BALDASSARRE – Ecco, ora tutto torna nel silenzio. Tutto tace.

POLIZIANO – No, no.

BALDASSARRE – L'ora è venuta per noi di scendere per raggiungere il Duca.

POLIZIANO – Va, Baldassarre, vai a raggiungerlo.

BALDASSARRE – Sì fa tardi e ci attende. Sei obbligato ad essere presente, giù, nel salone. Ma che cos'hai, dunque, Poliziano?

Il canto riprende più distinto.

VOCE – ...Come tanto a lungo l'amai nei giorni felici / come nell'avverso destino? / Così duro è il tuo cuore / per lasciarmi così? / Oh! Rispondi No. Rispondi No.

BALDASSARRE – Al diavolo tutte queste fantasie! Poliziano ancora una volta, è l'ora di scendere dal nostro ospite. Ricordati, ti prego, che il tuo atteggiamento verso di lui è già stato meno che cortese. Riprenditi dunque, orsù, e ricorda i tuoi doveri.

POLIZIANO – Ricordo bene, infatti. Orsù, mostrami la strada, ti seguo. (*Fa qualche passo*) Scendiamo... Ah! Credimi, darei volentieri tutti i miei averi per gettare uno sguardo sul volto che celano quelle inferriate, e – come dice il poeta contemplare quel volto velato e intendere ancora una volta quella voce che ora è silenziosa.

BALDASSARRE – Ti scongiuro, scendi con me. Il Duca potrebbe veramente sentirsi offeso...

Un'ultima volta si percepisce nettamente la fine del canto.

VOCE – Oh! Rispondi No. Rispondi No.

POLIZIANO – (*A parte*) Cosa strana! Mi è sembrato che questa voce, che si accorda con il mio desiderio, mi invita a restare. (*Si avvicina a una finestra*) Dolce voce, ubbidisco alla tua preghiera e resto. Bontà divina! Che sia capriccio o destino, io mi rifiuto di discendere. Baldassarre, ti prego di scusarmi col Duca, ma questa sera io non posso raggiungerlo.

BALDASSARRE – Mi atterrò alla tua volontà. Buona sera, Poliziano.

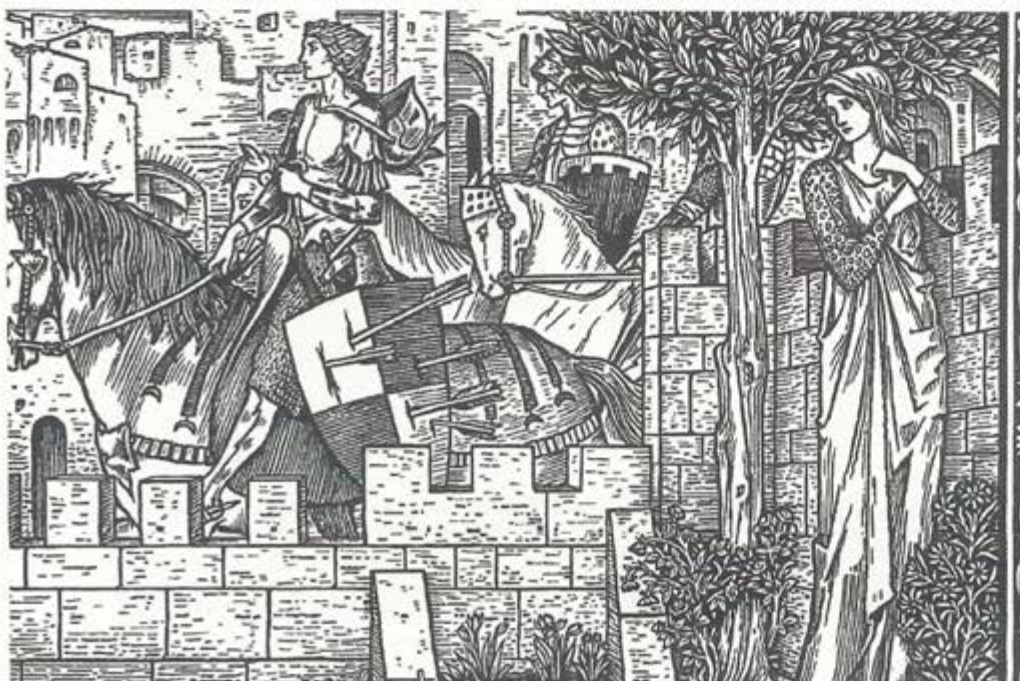
POLIZIANO – Buona notte, amico mio, buona notte!

SCENA OTTAVA

Giardini del palazzo, di notte, al chiaro di luna.

Lalage, Poliziano.

LALAGE – Siete voi, Poliziano, che mi parlate d'amore? A me, Lalage? Ah! Disgrazia, disgrazia!



zia per me. La beffa è veramente troppo crudele.

POLIZIANO - Via, non piangere. Cessa di singhiozzare. Le tue lacrime amare mi fanno perdere la ragione. Non lamentarti così, Lalage, e lasciami consolarti. Io so... non ignoro nulla e, malgrado tutto, è del mio amore che io voglio parlarti. Guardami, Lalage, tu che sei bella tra le belle, volgi gli occhi su di me. Mi hai chiesto come potevo ancora parlarti di amore, sapendo ciò che sapevo, avendo visto ciò che mi era stato dato di vedere. In ginocchio ti porto la mia risposta. (Si inginocchia davanti a lei) Dolce e tenera Lalage, io ti amo... e nella buona come nell'avversa fortuna, nella felicità come nella pena, io ti amo... L'amore di una madre per il suo primogenito, cullato sulle sue ginocchia, non sarebbe maggiore di quello che io provo per te. Sull'altare divino, in qualunque tempo e in qualunque paese, mai si è consumato fuoco sacro più ardente di quello di cui sento in questo momento il mio spirito infiammato per te. Ti amo tanto! (Si alza) Sia per la tua infelicità che per la tua bellezza...

LALAGE - Ahimè! Signore superbo, tu sembri dimenticare te stesso per non ricordare che me. Ma nella fiera dimora di tuo padre, tra le vergini pure e senza rimprovero del tuo casato, potrebbe vivere, disonorata, Lalage? Tua moglie? Come il mio nome, macchiato nel ricordo di una sozzura, potrebbe unirsi all'onore ancestrale della tua casa e alla tua gloria?

POLIZIANO - Basta con la gloria! Detesto questa parola, la odio. Aborro questo vano ideale. Non sei tu Lalage? Ho cessato di essere Poliziano? Non sono io, innamorato? E tu, non sei bella? Che ci occorre di più? La gloria! Lasciamola da parte. Per tutto ciò che io ho di più sacro, per tutti i miei desideri presenti, per tutti i miei timori dell'aldilà, per tutto ciò che io disprezzo sulla Terra e posso sperare dal cielo, non c'è atto di cui mi glorierei di più che di assumere la tua causa per beffarmi di questa stessa gloria e calpestarla. Che importa per noi, o mia amata, di diventare polvere un giorno, privi di onore e completamente dimenticati, se noi scenderemo insieme nella tomba? Chi sa?

LALAGE - Perché fermarvi là, Poliziano?

POLIZIANO - (Trasognato) Forse non risorgeremo insieme per errare in pace nel regno stellato dei fortunati, e per sempre... (Tace)

LALAGE - Perché questo silenzio?

POLIZIANO - Sì... sempre... sempre insieme...

LALAGE - Ah! Monsignore io vedo ora che mi amate e, nel fondo del mio cuore, sento che mi amate con tutta sincerità.

POLIZIANO - (Mettendo un ginocchio a terra) E tu, Lalage, provi un po' d'amore per me?

LALAGE - Tacciamo. Là, dietro quegli alberi, m'è sembrato di vedere un'ombra... una forma fantomatica è passata, lenta e silenziosa, quasi solenne, come lo spettro spietato della coscienza. (Fa qualche passo, poi ritorna) M'ero ingannata... Non era che un grosso ramo piegato dal vento d'autunno... Poliziano...

POLIZIANO - Lalage, perché questo turbamento? Perché questo pallore sui tuoi amati lineamenti? La Coscienza stessa - ed a più forte ragione ancora un'ombra che tu prendevi per essa - non dovrebbe turbare così il tuo spirito. Ma la notte e la brezza sono fresche. Questi rami sinistri, inoltre, gettano la loro cupa tristezza su tutto ciò che ci circonda.

LALAGE - Poliziano, o ora voi mi parlavate del nostro amore... Conoscete quel paese di cui tutti parlano oggi, quelle terre lontane che un certo genovese ha scoperto a migliaia di leghe da qui, verso il tramonto dai riflessi d'oro? Paese festoso di fiori, di frutti e di sole, di laghi di cristallo e di foreste di verde intenso, come di montagne le cui cime maestose conoscono la tormenta dei venti scatenati senza freno? Queste regioni infine dove l'aria stessa che si respira esalta la felicità e dove, un giorno, la libertà regnerà sovrana?

POLIZIANO - È dunque verso questo Paradiso, mia adorata, che tu vorresti fuggire con

me? Noi vi gusteremo l'oblio delle preoccupazioni e delle pene. Eros soltanto sarebbe tutto per noi. Là, mi sentirei rinascere alla vita... Per te sola vivrei. Nei tuoi occhi che non conoscerebbero più le lacrime, io non vedrei allora che la Gioia radiosa e l'angelica Speranza. Sarei ai tuoi piedi per adorarti, chiamandoti mia beneamata, mia donna, mio tutto... Oh! Sì, vuoi tu, Lalage, che noi due partiamo per quelle terre lontane?

LALAGE - Il mio destino non è ancora compiuto... Castiglione è sempre vivo.

POLIZIANO - Ebbene! Morirà! (Esce)

LALAGE - (Dopo un silenzio) Morirà? Ahimè! Castiglione morire? Chi ha dunque pronunciato queste parole? Dove sono? Che ha detto? Poliziano... Non sei partito, Poliziano? Oh no! È impossibile?... Qualcosa mi assicura che tu non sei partito con queste parole sulle labbra! Oh! Parlarmi! Fammi sentire il suono della tua voce! Dimmi soltanto che sei ancora qui... che tu disprezzi, tu odi la mia debolezza di donna... No, tu sei ancora qui, vero?... Ah! Se sapessi che tu non vorresti, non potresti, non oseresti allontanarti. Cattivo, tu sei sempre vicino a me e tu vuoi farmi dispetto, ma con le mie mani io saprò trattenermi... Guarda, così... Ma no, non c'è più... Partito... Ebbene, meglio così... Ah! Che la lama sia ben affilata e il colpo dato con mano sicura! Bene... bene... Tutto è per il meglio... ahimè... ahimè... (Esce)

SCENA NONA

Una via vicino al Palazzo. Si sente il suono delle campane e un rumore in lontananza. Molte persone attraversano la scena nei due sensi. Entra Benito camminando svelto, seguito da Ruperto.

Ruperto, Benito, poi Giacinta e Ugo.

RUPERTO - Dimmi, Benito... Sono dunque per stasera le nozze?

BENITO - Sì. Questa sera. Almeno credo. Escono.

GIACINTA - (Appare bizzarramente acconciata e con portacappelli in mano. Avanza dapprima con rapidità, rallenta gradualmente i propri passi e finisce per fermarsi in mezzo alla scena, perduta nella contemplazione degli anelli che ornano la sua mano senza guanto. Si decide a deporre la sua scatola a terra. Guarda in alto, verso la luce del sole) Oh! Non è tardi... A che pro affrettarsi? Ho tempo davanti a me. Il matrimonio sarà celebrato all'inizio della notte e non siamo che all'inizio del pomeriggio... Che ore sono esattamente? (Campanella lontana: uno, due, tre rintocchi) Ho tutto il tempo per ciò che devo fare... È grazioso il mio braccialetto... E i guanti sono graziosissimi. (Si siede su una panca e spinge col piede la scatola con noncuranza. Benito che porta un pac-

chetto riattraversa la scena in senso contrario) To' Benito!... Ehi, Benito, non mi senti? Impudente valletto che non risponde! L'animale non si degna nemmeno di guardarmi, io che, seduta su questa panca, ho delle vere arie da gran dama. Da gran dama, proprio così, e non ve ne dispiaccia, specie di imbecille, ignorante, marra-no. Tutto considerato, credo tuttavia che esista una differenza tra le dame di qualità, tra la mia vecchia padrona per esempio, Lalage, e la mia nobile padrona di oggi, Alessandra. Son certa di aver guadagnato nel cambio. E poi, infine, era diventato impossibile continuare a restare presso Lalage, con tutte le voci corse su di lei. A dire il vero, non aveva niente delle dame di qualità... nemmeno un titolo. La si poteva prendere per una figlia di pezzenti, tanto era modesta. Non posso soffrire le persone modeste. Per sovrappiù, parlava con una tale aria di condiscendenza... Infine - lo chiedo a te, Giacinta - credi che la tua padrona era dotata di buon senso, un minimo appena di giudizio per darti tutti questi anelli? (Ruperto a sua volta riattraversa la scena rapidamente, e senza notare Giacinta) Quest'uomo dev'essere qualche poveraccio innocente, altrimenti non correrebbe così... Si sarebbe fermato, si sarebbe rispettosamente tolto il cappello, e con un saluto profondo avrebbe detto ad alta voce: «Sono superlativamente fortunato di incontrarvi, signora Giacinta». In realtà, non so come avviene, ma ci sono persone imbecilli per natura, ed altri hanno il talento di diventare stupidi... Questo asino bardato di Ugo, per esempio... Si crede che io lo sposerò... Ah! Ma!... Non potrei decidermi... Avrebbe potuto venire al mondo privo della testa, visto l'uso che ne fa... Toh! E questo cos'è? Un biglietto? Ah! Sì, quello che mi ha dato la mia padrona e dove è scritta la lista delle cose di cui ha bisogno... dieci metri di taffetà, sedici di broccato d'oro e dieci di velluto di Genova... Uno, due, tre. (Contando, riduce a pezzetti il biglietto che getta distrattamente a terra) Quattro, cinque, sei, sette... È così... otto, nove, dieci... Sì, dieci metri di velluto di Genova. Bisognerà che anch'io me ne faccia un vestito... Sta molto bene... La mia padrona ed io ci somiglieremo come due gocce d'acqua. Mi sembra di vederla. Oh! È una dama di qualità che vale la pena di servire. Che aria, che grazia e che dignità! (Si alza e si patteggiava sulla scena). E poi, ha una voce... Cielo! Che organo! E come sa alzarla quando dà un ordine, da vera gran dama «Giacinta, vammì a prendere questo... Hai capito? Portami quest'altro... Vai a dire al Conte Castiglione che ho bisogno di parlargli». Ed io in risposta: «Subito signorina...» facendo una graziosa riverenza... così. (Fa con affettazione la riverenza) Oh! Io sono una cameriera come non ce n'è una tra mille per le belle maniere. Ma





quando io sarò diventata dama a mia volta, quando avrò sposato il farmacista che mi corteggia, tutto sarà ben diverso. Ricoprirò il mio ruolo di gran dama... Con aria degna dirò: «Oilà, Ugo, vieni qui marrano!» perché Ugo, beninteso, sarà il mio valletto. *(Mentre monologa, Ugo è entrato senza che Giacinta lo abbia notato, e stupito di sentirla parlare così, schiaccia lo scatolone sotto un piede, che vi resta conficcato)* Gli dirò dunque: «Ugo, scioeco, animale, buono a nulla. Vattene idiota insopportabile, stupido imbecille. Vuoi andartene, vipera, somaro, vagabondo». E se non se ne è andato in meno di un minuto io mi volterò verso di lui e gli darò... *(voltandosi si trova faccia a faccia con Ugo)* chi è? Ma è lui! Dio mi perdoni!... Lui stesso in persona... Ebbene sì, io mi volterò verso di lui e gli darò... tieni prendi! *(Lo schiaffeggia)* Meglio ora che più tardi... Tò! Tò! Prendi ancora... questo... e questo... Ecco che cosa ti darò miserabile! Ma cosa fai col tuo piede ficcato in questa scatola da cappelli? Te ne darò ancora... *Ugo esce, inseguito da Giacinta che gli getta la scatola sulla testa.*

SCENA DECIMA

Nei dintorni della città Poliziano, solo, poi Baldassarre.

POLIZIANO - Questa debolezza sembra volere aggravarsi. Mi sento svenire e temo d'esser malato... Ah! Che io non muoia prima di aver vissuto!... Ferma la tua mano, demonio, Principe delle Tenebre, ferma ancora per qualche tempo... Principe delle Tenebre e della Tomba abbi pietà di me. Non mi lasciare spirare nella fioritura stessa della mia speranza paradisiaca... Accordami di vivere ancora un poco... Sono io che chiedo la vita io che, ancora, ieri, chiamavo la morte... *(Entra Baldassarre)* Che vieni a dirmi? Che ha detto il Conte?

BALDASSARRE - Vengo ad informarti che, non sapendo la causa del conflitto che è sorto tra Poliziano e lui, Castiglione non accetta la tua sfida.

POLIZIANO - Cosa dici? Che risposta mi porti mio bravo Baldassarre?... Ah! Di quale dolce profumo è impregnata la brezza che viene da questi pergolati ombreggiati. Mai, credo, sguardo umano non ha contemplato più bel giorno sotto il cielo d'Italia... Che cosa dicevi, dunque?

BALDASSARRE - Che il Conte Castiglione, ignorando l'esistenza di una qualsiasi controversia tra voi, non accetta la provocazione.

POLIZIANO - Ha ragione. È esatto... Ti ricordi, Baldassarre, di aver mai visto nei paesi freddi e rigidi del nord, che di recente abbiamo lasciato, un cielo più calmo di questo, più decisamente liberato da ogni nube?... Ed è tutto qui quel che il Conte ha saputo rispondere?...

BALDASSARRE - Fedelmente, ti ho riferito tutto. Castiglione rifiuta di battersi, non rilevando nessun motivo di disputa.

POLIZIANO - Ancora una volta, è nel vero. Tu sei mio amico, Baldassarre, e non lo dimentico. Devi rendermi un servizio. Vuoi andare a trovare quest'uomo e dirgli da parte mia che lo ritengo l'ultimo dei miserabili? Ripetigli testualmente le mie parole. È assolutamente giusto che io gli fornisca un motivo di litigio.

BALDASSARRE - Poliziano... amico mio...

POLIZIANO - *(A parte)* Ma eccolo in persona... Viene da questa parte... *(Forte)* Tu hai forse ragione di voler impedirmi di inviarti questo messaggio... Ci rifletterò. Ora, vuoi tu lasciarmi solo, ti prego... Ecco arrivare colui col quale io devo regolare un affare di ordine privato... BALDASSARRE - Come vuoi. Allora, a domani. È in Vaticano, non è vero, che noi ci dobbiamo incontrare?

POLIZIANO - Sì, in Vaticano.

Baldassarre si allontana

CASTIGLIONE - *(Entra)* Poliziano... voi qui?

POLIZIANO - Sono io, voi vedete bene che, in effetti, io sono qui.

CASTIGLIONE - Signore, uno strano e singolare malinteso si è prodotto. In un momento di collera, senza dubbio, voi mi avete rivolto per iscritto, a me, Castiglione, un biglietto di un contenuto inconcepibile e che Baldassarre ha rimesso nelle mie mani. Io non vedo nulla che abbia potuto motivare simile atto da parte vostra, perché io non vi ho mai offeso. Su via è un malinteso, non è così? Può succedere a tutti di sbagliarsi.

POLIZIANO - Al diavolo le tue chiacchiere, miserabile. Ne ho abbastanza! In guardia!

CASTIGLIONE - Trattarmi da miserabile?... Costringermi a sguainare la spada? Ebbene, sia... difenditi, superbo uomo!

Entrambi si pongono in guardia, arma in pugno

POLIZIANO - Ecco come io ti voto ad una morte prematura... Sì, a una tomba espiatoria, in nome di Lalage.

CASTIGLIONE *(Lasciando cadere la spada e indietreggiando fino all'altra estremità della scena)*

Lalage, hai detto?... Lalage... Ferma, allora, la tua mano vendicatrice. Indietro, ti dico! Indietro!... Non mi batterò con te... non oso.

POLIZIANO - Non vuoi batterti, signor Conte? Credi tu dunque di cavartela così?... Non oserei?... Su via!

CASTIGLIONE - No. Non oso... Ancora una volta, ferma la tua mano... Non posso battermi con chi pronuncia questo nome diletto...

POLIZIANO - Per il Signore! Finirei per perderti! Ma tu non sei che un vigliacco!...

CASTIGLIONE - Un vigliacco... È troppo! *(Riprende la spada e avanza barcollando verso Poliziano. Ma cambia improvvisamente d'avviso e cade in ginocchio davanti a lui)* Ahimè! Monsignore, è qui la crudele verità. In questa storia, io sono

l'ultimo dei vigliacchi. Pietà! Pietà!...

POLIZIANO - *(Che si raddolcisce bruscamente)*

Ebbene! Sia! Mi fai pietà

CASTIGLIONE - E Lalage?

POLIZIANO - Miserabile... Non pronunciare quel nome! Alzati! Perirai di mia mano!

CASTIGLIONE - No, di grazia, non così... In ginocchio, io voglio morire. Nella più abietta umiliazione voglio soccombere, non alzerò la mano per difendermi contro i vostri colpi. Colpite al cuore. *(Si denuda il petto)* La vostra arma non troverà ostacolo... diritto al cuore... Non mi batterò con voi...

POLIZIANO - Per la Morte e l'Inferno? Non mi tentare... Non so chi mi ferma per prenderti in parola... Ma non credere di cavartela così... Aspettati di essere pubblicamente oltraggiato per strada, sotto gli occhi dei tuoi concittadini... Io ti seguirò dappertutto come uno spirito vendicatore, ti perseguirò fino alla morte. In presenza di coloro che ami, davanti a Roma intera, ti coprirò di insulti, miserabile... Mi comprendi?... È per codardia vigliacca che rifiuti di batterti con me? Hai mentito. È necessario che tu ti batta. Saprai costringerti. *(Si allontana)*

CASTIGLIONE - Ecco dunque, cielo vendicatore, l'immanente e implacabile giustizia.

SCENA UNDICESIMA

Al Palazzo Di Broglio. Ugo, Giannozzo. Ugo è sdraiato per terra.

GIANNOZZO - Maledizione! Se fa così... se lo fa, siamo decisamente arrivati al colmo! E da parte sua, che candore, che sociabilità! Che io sia dannato se ti comporti così! *(Rivolgendosi a Ugo)* Ascolta un po' incosciente, che significa? Avresti tu l'intenzione di avere tutto il giorno questa stravagante condotta? Ti sarei grato di farmelo sapere.

UGO - Non vi farò sapere nulla e per delle eccellenti ragioni. Prima di tutto, non ho inteso una parola di quel che vostra Signoria ha avuto l'onore di dirmi. Poi, Monsignore, mi trovo nell'impossibilità più completa di pronunciare una parola. È strano che voi non vi siate ancora accorto che io non ci sono: sono morto.

GIANNOZZO - *(Stupefatto)* È proprio strano! Non me ne ero accorto affatto, a dire il vero.

Ah! Ma ora... capisco. *(A parte)* Avevo sentito dire che pensieri simili allignano talvolta in certi cervelli, ma non lo credevo possibile!... Ma che idea mi viene!... Cerco di vedere il Conte Castiglione... Ma quello non vuole ricevermi, dolente ancora di questa storia con Poliziano che, ieri mattina, in piena via, l'ha insultato trattandolo da vigliacco... Ebbene, che si riesca a farlo ridere, e subito dimenticherà tutto ciò che è avvenuto! Io scommetterei ora che se invio questo idiota ad annunciare a Castiglione la propria morte, lo scherzo sarà completo. *(Forte)* Allora, Ugo, sei morto davvero? Dimmi, confidati con me... È proprio vero?

UGO - No, Monsignore, io non sono esattamente morto. Ma essendo fuori di me, io sono quel che si dice deceduto.

GIANNOZZO - Ah! Capisco... È vero!... Povero diavolo!... È scomparso... ma, infatti, ci sto pensando: deceduto non è proprio il termine giusto per esprimere il tuo caso con esattezza scrupolosa. Che ne pensi, Ugo? La parola *defunto* non sarebbe più adatta?

UGO - Sì, Monsignore, io sono defunto.

GIANNOZZO - Benissimo. Allora vado ad avvertire il tuo padrone che sei defunto... Ma no, aspetta... Mi sembra che sarebbe più conveniente di annunciargli: Signor Conte, Ugo, il vostro fedele servitore non essendo né morto né deceduto, e neppure defunto, ha tuttavia avuto la sfortuna di suicidarsi - ecco, tu non lo ignori, che cosa significa essere fuori di sé - ed è tra i trapassati.

UGO - Bisogna dirgli proprio così, Monsignore. Tutto considerato, io credo che in effetti io sono trapassato.

GIANNOZZO - Va bene. Vado ad informare il

Conte... E tuttavia no, faccio un errore... sarebbe contrario a tutte le leggi dell'etichetta. Un affare simile richiede di esser preso in grande considerazione, Ugo, tu lo vedi. È della più alta importanza. Secondo te, amico mio tu capisci bene che io mi rimetto completamente al tuo parere - secondo te, dunque, non sarebbe più conveniente, più decente, capiscimi bene, più delicato, più gentile in una parola, d'andare tu stesso di persona a informare il Conte? Oh! Tu ti convinci delle mie argomentazioni e ammetti che è questa la cosa migliore da fare? UGO - Sì, è perfettamente giusto.

GIANNOZZO - Senti un po' di rigidità nelle tue membra? D'accordo, ed io ti compiangio sinceramente. Tuttavia, non potresti, facendo uno sforzo disperato, riuscire a sollevarti un poco? Aspetta, vuoi che ti aiuti? (Fa una smorfia) Pua! No, decisamente, non è così. Giusto cielo, ma tu non dubiti che... cioè... in breve, il calore è soffocante oggi... e tu devi sapere che un cadavere non potrebbe conservarsi a lungo... Tu capisci, Ugo? Io ho l'odorato molto delicato e, a parlarti francamente, tu cominci ad emanare un certo odore... Orsù, bisogna far presto, o io non potrei né vorrei rispondere delle conseguenze, se tu restassi qui più a lungo... Povero amico, rischi di cadere a pezzi...

UGO - Bontà divina! Purtroppo è vero! Date-mi la mano, Monsignore, ve ne supplico... GIANNOZZO - E via, ecco che va già meglio... Niente male per un primo tentativo... oh! Come son felice di vederti infine in piedi. Un po' di rigidità ancora nelle gambe. Non è che così... È anche assai grazioso per un cadavere... Vediamo, avanza con questa gamba... ancora un po'... così! Eccellente! Bravo! La gamba sinistra ora... Ugo, sei un genio, sapere allungare la gamba in modo simile... Continua... È meraviglioso!... Ecco ciò che si può chiamare camminare... Magnifico. Avanti ancora un passo... Perfetto... Ed ora ti lascio... Addio!... Non dimenticare soprattutto di parlare al Conte, tu padrone, come io ti ho indicato... Tu sei trapassato, sei morto, deceduto, defunto, infine tutto ciò che vorrai... Ah! Ah! Ah!

SCENA DODICESIMA

Rovine del Colosseo al chiaro di luna. Poliziano entra dal fondo della scena.

Poliziano, poi Lalage.

POLIZIANO - (Solo) Lalage deve venire a raggiungermi, qui, al Colosseo. (Pausa) Rovine dell'antica Roma / Ricco reliquiario di ammirazione suprema / legato al tempo / da secoli seppelliti di pompa e di potenza! / Infine - infine - dopo tanti giorni / di denso pellegrinaggio / e di sete ardente / (sete delle sorgenti di saggezza / che sono in te) / io m'inginocchio / uomo trasformato ed umile / fra le tue ombre / e bevo così nella mia anima stessa / La tua grandezza, la tua tristezza, e la tua gloria! / (Pausa) Lalage non viene, e il carattere stesso di tutto ciò che mi circonda sembra che voglia opprimermi. / (Pausa) Immensità! Ed Età! E ricordi d'altri tempi! / Silenzio! E desolazione! E notte fitta! / Io vi sento ora / vi sento nella vostra forza / o incanti più sicuri / che mai Re di Giudea / abbia portato nei giardini di Gethsemani! / O incanti più potenti di quelli / che il caldeo rapito / estrasse mai dalle pacifiche stelle! / (Nuova pausa) Essa non viene e la luna si è alzata nella volta Celeste. / (Pausa) Qui, dove cadde un eroe cade una colonna! / Qui, dove l'aquila orgogliosa brillava dorata / il triste pipistrello fa il suo sabbia di mezzanotte! / Qui, dove la capigliatura dorata delle dame romane / oscillava al vento, ora oscillano i fucilli e i cardii! / Qui, dove sul suo trono d'oro / l'imperatore si mostrava / scorre, come uno spettro, / nella sua dimora di marmo / illuminato dalla luce livida / della cornuta luna / il rapido e silenzioso cordone delle pietre! / Ma fermati! Questi muri / questi archi coperti di alloro / questi zoccoli in rovina / queste colon-

ne tristi e annerite / questi cornicioni incrinati / questi fregi crollanti / queste cornici spezzate - questo naufragio - questa rovina - / queste pietre - ahimè - queste pietre grige / sono tutto / tutto ciò che hanno lasciato / di famoso e di colossale / le ore corrosive alla Sorte ed a me? / «Non tutto!» - mi risponde l'Eco / «Non tutto!». / Suoni profetici e forti si innalzano perenni / sopra di noi, e sopra queste Rovine, / fino alla saggezza / come l'inno di Memnone al sole. / Noi dominiamo i cuori / degli uomini più forti / noi dominiamo / con autorità dispotica / tutti gli spiriti giganteschi. / Noi non siamo impotenti / noi, pallide pietre. / Tutto il nostro potere non è scomparso / né tutta la nostra gloria / né tutta la magia della nostra fama più alta / né tutto il meraviglioso che ci circonda / né tutti i misteri che sono in noi / né tutti i ricordi che restano sospesi / e si attaccano a noi come un abito, / ammantandoci con un drappo più che glorioso. (Lalage entra con aria contrariata) Eccola infine!

LALAGE - Sono venuta, perché l'ora della vendetta è suonata. Ora o mai più. Già sull'altare il prete si erge con i suoi vestimenti sontuosi... È là... vicino a lei... colui che sta per diventare il suo sposo... E tu, dove sei, Poliziano? POLIZIANO - È vero. Dove sono? Non certo dove dovrei essere. Oh! Dio del cielo! Io saprò turbare la festa, e le nozze avranno la loro fine quando, ai piedi dell'altare, lo sposo cadrà colpito a morte. (Esce)

A questo punto riappare il Narratore, cioè l'uomo mascherato col mantello. Come alla fine della prima scena (in cui inizia il testo originale del manoscritto di Poe) batte tre colpi: che sono il segno della interruzione del testo originale di Poe.

SCENA TREDICESIMA

Stessa notte. Esterno di chiesa romana. Portale semichiuso. Si intravede una grande illuminazione all'interno. Coro religioso magnificamente all'interno. Poliziano si avvicina all'ingresso, prima a passi meditati poi deciso. Entra.

LALAGE - (Appare, dopo qualche istante, sulla scena. Si arresta davanti all'ingresso del tempio. Guarda la luna che sta per sparire, tra le architetture). Non vidi mai una luna più bella e arida ad un tempo. Splendore tra le tenebre! (Dall'interno si ode una campana, a lenti rintocchi. Poi il suono cessa. Riprende il coro religioso all'interno. Anch'esso cessa. Grido di un uccello notturno) Orrore! Ho udito il grido della civetta, e la fatale campana ha dato la più nera buona notte. (La luna scompare) Coprite, o tenebre, i raggi della mia vendetta. Non placato, ancora, è il mio odio per Castiglione... anche se mosso da una passione che fu pura. Io l'ho amato... (Singhiozza, si riprende) Gli uccelli notturni spiccano il volo per raggiungere l'antica foresta. Gli esseri

virtuosi del giorno si assopiscono ed ora è il momento in cui i torvi spiriti si levano a sorprendere le loro vittime...

Torna il canto religioso, glorioso, diventa più alto; ma un grido lacerante lo interrompe bruscamente.

VOCI - - Orrore!

- È un assassinio!

- Davanti all'altare!

- Maledetto!

- L'ha ucciso!

Gente che fugge dalla chiesa, atterrita.

DI BROGLIO e GIANNOZZO - Le guardie! Le guardie!

Guardie che entrano in chiesa. Gente che si disperde. Poliziano esce scortato dalle guardie.

VOCE DI ALESSANDRA - Assassino del mio sposo! Maledetto! Assassino! (Affranta Alessandra esce dalla chiesa. Cade in ginocchio sullo scalone)

LALAGE - (Nell'ombra, disperata) Ahimè! Ahimè! Il fato si è compiuto! Castiglione ha espiato! Ed ora... io... a che pro sopravvivere? (Estrae il suo pugnale. Si colpisce. Si accascia a terra)

SCENA QUATTORDICESIMA

Interno di prigione. Una debole luce viene da una inferriata.

Poliziano è seduto su uno sgabello. Di spalle. Inerte. Si apre la porta della prigione. Più luce. Entrano i servi, sorvegliati dalle guardie. Portano un corpo ansimante, moribondo, quello di Lalage.

I SERVI - Ha chiesto di morire vicino all'uccisore.

- Eccola accontentata

- Troppo tardi.

- Non sopravviverà.

Poliziano resta immobile, di spalle, assente.

MAGISTRATO - (Entra, solenne) Alla giustizia l'ultima parola. (Pausa) I giudici sono riuniti per emettere la loro sentenza.

Poliziano resta immobile. La porta della prigione viene richiusa. Rumore di chiavistelli. Penombra. Dall'esterno giunge, cupo, un rullio di tamburi, intervallato, a più riprese, mentre si abbassa il sipario.

BUIO

A pag. 103, Edgar Allan Poe in un disegno di Ardito. A pag. 105, «La calandra» del cardinal Bibbiena, xilografia del 1526. A pag. 107, «Orfeo» di Poliziano, xilografia del 1513. Alle pagg. 106-108-109-110, due illustrazioni di William Morris tratte da «Ornamentation & Illustrations from The Kelmscott Chaucer» (Dover Publications, Inc., New York, 1973).

SCHEDA D'AUTORE

MARIO VERDONE, più conosciuto come saggista, è professore emerito di Storia e Critica del Film alla Università "La Sapienza" di Roma, è anche autore di racconti (*Sapientaccio, La piazza magica*), di poesia (*Fuoco di miele e Il profumo del terrazzo*, Premio Sandro Penna 1994), e testi teatrali radiotrasmessi e rappresentati anche all'estero privilegiando l'atto unico e il libretto d'opera (Premio Rossini, Premio Cilea). Pioniere degli studi sul futurismo; Premio Fregene 1992 per *Feste e spettacoli a Roma*. Raccolte dei suoi testi teatrali: *L'impresario delle Americhe e altre scene e atti unici, Correre per vivere, Esercizi teatrali*. In stampa: *Teatro breve*. Suoi lavori sono tradotti in Francia, Spagna, Messico, Germania, Giappone, Egitto e in Paesi dell'Est europeo. È stato Visiting Professor alla New York University, alla Universidad Autonoma di Mexico C. e alla Famu di Praga. È nel comitato di redazione della rivista d'arte *Terzo occhio* di Bologna.





LA SOCIETÀ TEATRALE

NOTIZIARIO

a cura di Anna Ceravolo

LA GIORNATA DI GENOVA I CRITICI ITALIANI CONTRO L'EMARGINAZIONE



Frequentata, appassionata, agguerrita: così l'assemblea dei critici di teatro convenuta alla "Giornata della Critica" promossa dall'Anct il 7 maggio a Genova, nell'Aula Grande della Scuola del Teatro Stabile. Il rinnovato interesse e il bisogno di partecipazione dei critici a un'azione comune e a un luogo istituzionale di dibattito sono risultati evidenti, anche se fa da contrappeso la loro debolezza contrattuale e la "distrazione" dei mass-media nei confronti delle arti dello spettacolo. Alto profilo professionale da un lato, scarsa considerazione da parte del sistema informativo e di quello teatrale dall'altro.

È la diagnosi emersa dai numerosi interventi dei partecipanti al convegno ed è l'opinione di Giovanni Raboni, moderatore di una tavola rotonda sullo stato della critica, che ha osservato come, paradossalmente, la "sparuta truppa di panda" dei critici di teatro goda di "lunga salute intima" quanto a competenza, militanza e autorevolezza. Mentre «la grave crisi della critica letteraria nasce dall'interno», le cause dei problemi della critica teatrale sono principalmente esterne: l'emarginazione del teatro nel panorama scolastico e culturale; le condizioni della stampa italiana, in particolare di quella nazionale, prigioniera di una disperata lotta per sopravvivere, poco attenta ai fenomeni reali, appiattita sul gossip (l'ha ricordato anche Gastone Geronzi), che fatica a reperire nuovi lettori e non soddisfa quelli che ha già e soprattutto i giovani, che non trovano riscontro alle loro passioni né motivi di approfondimento.

Questa analisi è stata confermata dalla relazione introduttiva del presidente dell'Anct, Ugo Ronfani, e da vari interventi (Gigi Giacobbe, Mauro Manciozzi, Maurizio Giammusso) e puntualmente suffragata da *I contenuti delle pagine spettacoli*, l'inchiesta dell'Agis illustrata dal direttore del *Giornale dello Spettacolo* Luigi Filippi. La gravità della situazione chiama in causa anche l'Ordine dei Giornalisti, poco sollecito nel tutelare i critici e la qualità delle pagine spettacoli.

Oltre ad aprire un fronte di discussione con gli editori (ma serve a poco, se questi non rispondono) e una riflessione sull'informazione e la critica dello spettacolo nel contesto dei nuovi mezzi di comunicazione - con l'intervento, fra gli altri, di Carlo Infante -, l'incontro ha messo a fuoco un ampio ventaglio di argomenti.

L'occasione era la presentazione degli atti del convegno "Per Roberto De Monticelli, per il teatro". Di quella manifestazione la giornata genovese è stata ideale completamente, non solo perché Guido De Monticelli ha presentato il secondo volume dell'*omnia critica* del padre, edita da Bulzoni. L'attenzione dei presenti si è anche appuntata sul disegno di legge governativo sul teatro, non ancora noto ai

tempi (i primi di dicembre) del convegno, e richiamato nelle sue caratteristiche da Ugo Ronfani. Su questo tema, fatto salvo l'apprezzamento per l'iniziativa del ministro Veltroni, che colma un vuoto doloroso, e per molti aspetti promettenti del progetto, sono state avanzate perplessità. A prenderne atto per il Dipartimento c'era Carla Bodo, dell'Osservatorio dello Spettacolo. Ugo Ronfani ha eccepito sul metodo - il testo è nato senza tener conto delle indicazioni dei critici e senza chieder loro un parere - ed espresso preoccupazione per un diffuso clima di sorda resistenza alla riforma. Spinte corporative e interessi privati potrebbero arrestarne il processo. Gli interventi - tra gli altri quelli di Eugenio Bonaccorsi e Antonello Pischedda - hanno rilevato delle zone d'ombra: il testo pare ispirato a un'istanza centralistica più che a un equilibrato decentramento; non si parla dell'export teatrale e dei festival; i problemi della ricerca, della formazione e il ruolo dei teatri stabili non sono chiariti; lasciano perplessi anche la figura del Centro Nazionale per il Teatro (successore dell'Eta) e l'istituzione di due, presumibilmente mastodontici, teatri nazionali, che sembra più che altro fotografare l'esistente e risolvere salomonicamente il dualismo Milano-Roma e Strehler-Ronconi. Inoltre, non sono nemmeno citati il teatro amatoriale e il tema della diffusione della cultura teatrale.

La decisione di Ronfani di presentare le dimissioni dalla presidenza dell'Anct, ha animato l'ultima parte dell'incontro. Sono dimissioni dovute alla coscienza di aver completato il programma di rilancio dell'Associazione, ma soprattutto a una protesta contro il Dipartimento dello Spettacolo, che continua ad assimilare l'Anct, ai fini del finanziamento di attività di ricerca o promozione culturale, ad un organismo di produzione teatrale. Il che equivale a mettere l'Associazione di fronte a un'alternativa tra il falso ideologico e la paralisi.

Sull'argomento gli iscritti all'Anct presenti a Genova hanno approvato all'unanimità un ordine del giorno con il quale «si sono dichiarati solidali con il loro presidente, invitato a desistere dalle dimissioni; hanno stigmatizzato i palesi atteggiamenti di indifferenza, se non di ostilità, di organi di governo del Teatro come l'Eta nei confronti dell'Associazione e hanno invitato la Direzione del Dipartimento dello Spettacolo a riconoscere in concreto, nei fatti, il ruolo e il programma di attività dell'Anct». *Piorgiorgio Nosari*

SCONTRO RONCHEY-VELTRONI - L'ex ministro per i Beni culturali Ronchey ha accusato l'attuale, Veltroni, di avere consentito l'ingresso della moda nei musei, com'è avvenuto durante la Biennale di Firenze. La dichiarazione di Ronchey intendeva criticare, partendo dal caso specifico, la perdita di rigore culturale della sinistra. Telegrafica la difesa di Veltroni: ha fatto riferimento alla legge Ronchey che concede ai soprintendenti e non al ministro l'uso degli spazi dei musei.

APPELLO A VELTRONI - Il Teatro delle Donne, associazione sorta sei anni fa con lo scopo di promuovere la produzione di spettacoli di autrici contemporanee, ha inviato a Walter Veltroni un comunicato con cui si chiede che il progetto di legge per il teatro tenga adeguatamente conto del lavoro svolto dalle donne nella società teatrale, che tuttora difficilmente arrivano a ricoprire posizioni di responsabilità. Il documento è stato firmato da ottanta donne impegnate in ambito culturale e teatrale tra cui Maura Del Serra, Marisa Fabbri, Lia

Lapini, Licia Maglietta, Dacia Maraini, Barbara Nativi, Lucia Poli, Elisabetta Pozzi, Franca Rame e Pamela Villosi.

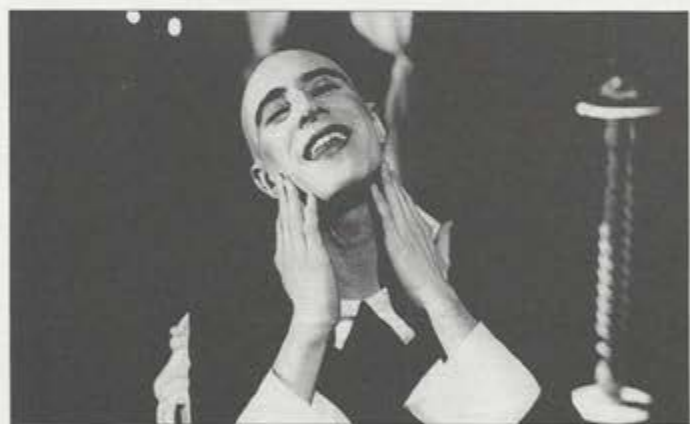
L'IMPRESA SIAE - Recentemente la Siae è stata iscritta nel Registro delle imprese, disposizione che rientra tra i provvedimenti per garantire maggiore trasparenza e chiarezza. Il grande pubblico potrà ottenere informazioni relative all'oggetto sociale, ai rappresentanti legali, agli atti e ai fatti giuridicamente rilevanti facendone richiesta alla Camera di Commercio di qualsiasi città.

RICERCA A CONVEGNO - Si è tenuto al Teatro Valle di Roma un incontro promosso dall'associazione Quarta Area al quale hanno partecipato i gruppi di teatro di ricerca. Tra gli intervenuti Giuliano Vasilicò, Giancarlo Cauteruccio, Claudio Remondi e Vincenzo Amato, presidente dei Teatri Invisibili. Le conclusioni del convegno hanno evidenziato l'esigenza di modificare i metodi di circuitazione e di rendere più equamente proporzionati gli investimenti tra i settori teatrali.

L'ARTE GIOVANE IN MOSTRA ALLA BIENNALE DI TORINO

Si è svolta in aprile a Torino l'ottava edizione della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Dopo Bologna è la seconda volta che una città italiana ospita la manifestazione durante la quale circa ottocento giovani artisti di età inferiore ai trentacinque anni hanno presentato i propri lavori. Provenienza dei partecipanti: Italia, Albania, Algeria, Bosnia, Cipro, Croazia, Egitto, Francia, Germania, Giordania, Grecia, Israele, Malta, Palestina, Portogallo, Slovenia, Spagna, Turchia. Suddivisa nelle seguenti sezioni - teatro, danza, cinema, fotografia, fumetto e illustrazione, grafica, architettura, arti plastiche, design, scrittura, musica, moda, interventi metropolitani d'arte, gastronomia - la Biennale è stata l'occasione per avere una visione a 360 gradi delle prospettive artistiche, degli stimoli a ideare opere, dei linguaggi espressivi che occuperanno, pur mettendo in conto un'evoluzione e maturazione degli stessi, l'alba culturale del terzo millennio.

Gli enti organizzatori di questa edizione sono stati il Comune e la Provincia di Torino, la Regione Piemonte e il Comitato Internazionale, organo permanente della Biennale. Un comitato scientifico, composto tra gli altri da Alessandro Baricco, Tahar Ben Jelloun, Jacques Lang, Gabriele Vacis, è stato incaricato di individuare le linee artistiche e di farsi garante della qualità delle opere selezionate. Tre i riferimenti ideali che gli enti promotori hanno scelto per connotare l'edizione torinese: la multiculturalità, l'imprenditoria culturale giovanile, giustamente da rilevare in un sistema dove la ricchezza economica prodotta dal settore artistico è irrisoria ed esclusa dai normali meccanismi del mercato, infine, il rapporto tra arte e tecnologia per studiare criteri di innovazione dei linguaggi. Concretamente quest'ultimo punto si è esplicitato durante la Biennale attraverso varie realizzazioni. Innanzitutto *Info* (design: Massimo Giacomini, software: Stefano Roveda, realizzazione: società Pigreco per Telecom), un burattino virtuale animato da Giacomo Verde, capace realmente di dialogare con il pubblico. Carlo Infante e il gruppo Entasis hanno curato *Ipercantiere*. Già mesi prima dell'inaugurazione la manifestazione era stata dotata di un sito Internet, in aggiunta è stata creata MAP (Mutation Art Point), una mappa all'interno



del sito web per collegamenti e aggiornamenti continui con notizie culturali. Infante e Franco Tormiani hanno tenuto un incontro dal titolo *La creatività connettiva*, sui nuovi orizzonti della telematica in funzione delle politiche culturali.

Alla Biennale il teatro giovane italiano è stato rappresentato dalla compagnia Les Baguettes con uno spettacolo di clown, e dalle attrici-attrici Martina Ferraboschi e Sandra Cattaneo con *La guerra è finita*, lo sguardo femminile all'epoca dell'ultima guerra. La Compagnia dei Giovani del Teatro Stabile di Torino ha presentato *Fuochi freddi*, su testi di Vincenzo Consolo, a cura di Mauro Avogadro; una lettura isterica che ha letteralmente ammazzato le belle pagine tratte da *Nottetempo*, *Catarsi*, *Retablo* e *Lunaria*. Infine il Gruppo della Rocca ha proposto con *Suk* testi poetici di autori di varie nazionalità. Dalla Spagna *Dos estrellitas pequeñas* del gruppo La Pina, un succedersi di quattro storie incredibili. *Imago*, del croato Teatar Exit, sull'affermarsi dei businessmen rampanti, uno spettacolo insignito di diversi premi in patria. La compagnia Visoes Uteis di Lisbona ha dato una versione di *Le serve* di Genet. Tre giovani attori, tecnicamente ben preparati, hanno fornito un'elaborazione del celebre testo entro limiti di sincera credibilità.

Prima di approdare a Torino, gli spettacoli hanno fatto tappa a Parma, all'Anteprima internazionale del teatro. Sempre a Parma Judith Malina e Hanon Reznikov e lo scenografo Luciano Damiani hanno condotto dei seminari. Mentre a Torino Gabriele Vacis e lo scrittore Dario Voltolini hanno curato *Messaggi e bottiglie*, un workshop che è sfociato in una messinscena intessuta dei messaggi degli scrittori presenti alla Biennale, scritti in lingue diverse.

L'edizione torinese ha presentato, in parallelo con la manifestazione ufficiale, la Biennale Off, un'iniziativa importante per valorizzare ulteriori duecentocinquanta produzioni artistiche, di cui i quattro quinti di artisti residenti in regione. Ed ancora l'impatto sul territorio si è rafforzato con l'e-



stendere ad altre quindici città piemontesi appuntamenti, incontri e la riproposta di intere sezioni presentate a Torino.

Purtroppo nonostante le aspettative di coinvolgimento sociale, la Biennale è stata ingoiata, soffocata dalla grande città, si è svolta in un clima privo di atmosfera e vitalità, e ciò è tanto più strano data la presenza di tantissimi giovani; come se all'entusiasmo fosse stata messa la sordina.

Quali i sentimenti che muovono gli artisti di domani all'opera creativa? Pare, dominante, un senso di angoscia solo a sprazzi allentato da scintille di ottimismo e da sterzante o grottesca ironia. Anna Ceravolo

DA PETER BROOK AL CYBER-SPAZIO

- Al teatro romano Il Vascello, rassegna video: breve percorso storico sugli ultimi vent'anni della ricerca teatrale mondiale. Il Crt La Fabbrica dell'Attore di Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann, in collaborazione con il Comune di Roma e l'Università "La Sapienza" Centro Teatro Ateneo, ha promosso l'iniziativa. Inaugurata in febbraio alla presenza di Peter Brook - che ha tenuto un seminario introduttivo allo spettacolo da lui diretto *Oh les beaux jours* di Samuel Beckett - la mostra antologica ha scorso oltre trenta videoproiezioni nell'arco di cinque mesi, e ottenuto un buon consenso di critica e di pubblico. Da Peter Brook ai maestri degli anni Settanta: Living Theatre, Jerzy Grotowski, Carmelo Bene, Eugenio Barba, Bob Wilson, Lepage e altri, percorrendo gli anni Ottanta per giungere ai più giovani sperimentatori di linguaggi teatrali innovativi: Giorgio Barberio Corsetti, Krypton, La Societas Raffaello Sanzio, Neiwiller, Jan Fabre, Accademia degli Artefatti, Masque Teatro, La Fura dels Baus. N. C.

I VENT'ANNI DI PUPI E FRESEDE

- Per celebrare vent'anni di spettacolo, in accordo con l'Etè, la compagnia di Rifredi ha invitato il suo pubblico al Teatro alla Pergola di Firenze per un incontro con Paolo Emilio Poesio, Paolo Puppa, Maurizio Del Ministro e Renzo Tian a cui ha fatto seguito *Ritorno alla terra del rimorso*, viaggio musicale condotto da Maria Cassi e Gennaro Cannavacciuolo.

SCABIA ALL'ACCADEMIA

- L'Accademia Nazionale d'Arte drammatica "Silvio D'Amico", in collaborazione con il CRT La Fabbrica dell'Attore, ha presentato al teatro Il Vascello in Roma *Visioni, apparizioni, tentazioni: Studio per visioni di Gesù con Afrodite* di Giuliano Scabia. Spettacolo a conclusione del laboratorio condotto quest'anno dal regista Alessandro Marinuzzi e da Scabia con gli allievi del quarto anno di perfezionamento.

TEATRI INVISIBILI IN SCENA A LIVORNO

Il teatro delle Commedie di Livorno ha ospitato in maggio un convegno nazionale e una rassegna di quattordici gruppi appartenenti ai Teatri Invisibili: iniziativa organizzata dal Teatro Vidya, Teatro del Tè, Agata, Teatri Dispersi, Tao, Noal, ed il Comune. Il Circuito Nazionale dei Teatri Invisibili, il giovane teatro di ricerca "non sovvenzionato" degli anni Novanta, conta in Italia sessantacinque gruppi. La cultura dei Teatri Invisibili ha due anime diverse: una vecchia e una nuova. La coscienza vecchia eredita il linguaggio del "teatro autistico" degli anni Ottanta: quelli che confondono i codici per mascherare il loro squalore culturale desolante, quelli che insistono a ricalcare acriticamente gli stilemi, gli accademismi e i vuoti celebratismi di un certo vecchio teatro di ricerca, mescolando velleitarismo e presunzione. L'anima nuova invece eredita le energie migliori del passato, fondendo Ricerca e Tradizione (giacché le critica entrambe), reinventa con mezzi nulli e con le sole armi di un profondo entusiasmo la magia del teatro ucciso nei Teatri Ufficiali (di Tradizione e di Ricerca) dal virtuosismo tecnico, dal perfezionismo, dalla routine, dall'avidità dei soldi. L'aspetto più vitale consiste nel voler di nuovo comunicare per cambiare la società e in una nuova filosofia di vita: l'amore e il rispetto per la natura (molte sono le fattorie adibite a centri di lavoro teatrale), un interesse "maturo" e razionale, non mistico e infantile, come negli anni Settanta, per le filosofie orientali in cerca di una nuova armonia psicofisica. Il fenomeno è socialmente e artisticamente rilevante: i centri propulsivi appartengono alle grandi città e soprattutto alle provincie, il fatto che il teatro viva anche nei territori esclusi dal sistema e dal mercato è davvero confortante in questi tempi di dittatura televisiva. Fra le realtà da segnalare presenti nella rassegna livornese: l'Accademia degli Sventati e il Tao per le preziose e originali ricerche sulla Commedia dell'Arte, Clelia Moretti per gli studi sulla danza e la voce. Agar per il teatro-danza, Giulio Corbelli per la sua intensità espressiva (Teatro del Tè). Simona Morgantini



IMPRONTE DEI NUOVI GRUPPI IN SCENA AL CRT DI MILANO



Ciò che accomuna le quattro compagnie scelte per dare corpo alla rassegna *Impronte*, organizzata dal Crt di Milano e curata da Silvio Castiglioni, è la precarietà delle condizioni in cui sono cresciute, non certo gli indirizzi di poetica, decisamente difforni. Si tratta di gruppi che hanno maturato la loro ricerca nel corso degli anni '90, ritagliandosi avventurosamente spazi di lavoro e rare occasioni di sostegno economico: condizioni di marginalità che hanno comunque portato a esiti interessanti, di sicura rottura con i tradizionali modelli di interpretazione. La compagnia Area Piccola Perugia, con *I tragici della città - Prove d'Amleto*, ha proposto una versione "al contrario" del testo di Shakespeare, dando inizio allo spettacolo con il tragico duello dell'epilogo e risalendo gradualmente alle origini delle vicissitudini attorno al trono di Danimarca. Frutto del tentativo di rendere attuale l'opera riscoprendola per frammenti isolati e messi in gioco liberamente, questo lavoro, che nel "montaggio" si avvale di un'agile intelligenza da regia cinematografica, è stato sostenuto da interpretazioni quasi sempre controllate ed efficaci. Quell'icherestano, portando in scena *La rana*, testo di Herbert Acheberbusch, ha voluto infrangere la distanza tra pubblico e attori. L'ambiente è quello di una birreria popolare bavarese, in cui gli spettatori, accomodati su panche e sedie che fanno parte della scena, assistono agli isterici e deliranti abbandoni di un'umanità esausta. Tra continui boccali di birra dilagano insensate paturmie che, quando lo spettacolo non eccede compiacendosi troppo nel clima stanco e dissoluto, riescono a farci partecipi di queste esistenze cui non resta altra possibilità che quella di una metamorfosi nella pura e sognante animalità di una rana. *Cave Canem*, ispirato all'opera del drammaturgo belga Michel de Ghelderode (alla cui figura sono state dedicate nell'ambito della rassegna una tavola rotonda e una mostra fotografica), è la proposta del gruppo Egumteatro, che cerca di comporre comico, tragico e grottesco nell'idea di un teatro contaminato, eclettico, al tempo stesso "alto" e intriso di generi minori quali il circo e il music hall. La tensione tuttavia regge fino ad un certo punto, e l'accesso di stimoli, specie quando dall'attenzione alla notevole scrittura di de Ghelderode si passa a lunghe e leggere pantomime, nuoce alla compiutezza della messa in scena. *Barile*, della compagnia La Colonia Penale, è una sorta di fiaba in cui quattro personaggi, ciascuno portatore di una lucida follia, affrontano un viaggio nel disordine del mondo. Spunti letterari, improvvisazioni, canti, balli, clownerie, arti marziali e persino la presenza di un topo grosso e bianco tessono un labirinto di trame che frastornano lo spettatore, perplesso e disorientato. Vincenzo Maria Oreggia

CALABRIA: SPETTACOLI E SEMINARI ALLA RASSEGNA UNIVERSITEATRO

Dopo le polemiche relative alla stagione teatrale organizzata dal Comune di Reggio e la chiusura per lavori del teatro Comunale Cilea, si torna finalmente a parlare di teatro in Calabria. L'occasione è stata fornita dalla nuova stagione denominata "Universiteatro", e organizzata dall'Edis Calabria (ente regionale per il diritto allo studio universitario) e dal Centro culturale G. Belli. Si tratta di una rasse-

gna regionale, che prevede spettacoli, ma anche seminari-laboratori indirizzati agli studenti, che si svolgeranno presso le provincie di Reggio, Catanzaro e Cosenza. Alla base della creazione di questa rassegna (che segue quella organizzata, sempre dall'Edis, lo scorso anno a Reggio) c'è l'intento del Centro Belli di alimentare un vasto movimento di opinione, anche nazionale, per promuovere quanto di positivo e valido

esiste in Calabria, anche in campo culturale.

La rassegna prevede spettacoli che spaziano dalla satira, al musical, fino al dramma; il direttore artistico Antonio Salines, infatti, ha sottolineato come la scelta sia ricaduta su «tre generi che si possono considerare "l'anima del teatro", tre temi che nascono con il teatro, che sono alle origini del teatro stesso». Sono spettacoli, ha aggiunto, «legati da un filo conduttore fatto di autori scelti nella drammaturgia contemporanea del grottesco, del satirico, del comico e del drammatico, con l'inserimento di un genere eterno e ancora vitale come il musical». Un cartellone, quindi, fondato su una linea culturale ben precisa e che è, in un certo senso, anche coraggioso. Salines stesso ha affermato di aver voluto mantenere una coerenza nelle scelte, anche quando «il rischio delle moltissime novità e la mancanza di divi televisivi potevano essere economicamente sconsigliati».

Le rappresentazioni, che dureranno fino a maggio, si terranno presso il Politeama Siracusa di Reggio, il Teatro Masciari di Catanzaro, il Teatro dell'Acquario di Cosenza e il Teatro Garden di Rende. In cartellone: Yves Lebreton in *Eh?...; Alessandro Benvenuti in Gino detto Smith e la panchina sensibile; Franca Valeri in Sorelle, ma solo due; la Banda Osiris in 13 anni suonati; Francesca Bianco e Paolo Cosenza in Il postino suona sempre due volte; il musical di R. Lerici e F. Verdinelli, Nonsense, il musical delle suore; Antonio Salines in Memorie di un pazzo (da Gogol) e Andrea Buscemi in Bagno finale. Infine, il musical *Evita* realizzato in collaborazione con il Teatro Comunale Rendano che andrà in scena a Rende.*

Ma la particolarità di questa rassegna è costituita sicuramente dai seminari-laboratori presso le varie sedi universitarie. Tra i temi degli incontri: "Teatro d'arte e dinamico", "Il lavoro dell'attore e la regia teatrale", "Regia cinematografica", "Teatro corporeo". Tra i docenti: Dario Fo, Yves Lebreton, Raf Vallone, Tito Schipa jr., Antonio Salines, Francesco Gigliotti, Paolo Bolano, Tiziana Bergamaschi e Anna Maria Vitali. Paola Abenavoli

nee di "Giovani generazioni a Sud", con cui l'Etì ha chiuso "Maggio cercando i teatri" e con cui ha chiarito il suo programma di intervento. L'obiettivo è di superare i limiti di un'iniziativa isolata, per quanto lodevole, stabilendo, in relazione con i soggetti coinvolti, un progetto di studio critico e circuitazione.

È il caso di Marco Manchisi, già attore di Neiwiller e De Bernardinis, passato attraverso l'esperienza dei Teatri Uniti e oggi impegnato su due fronti. Nel sorprendente e poetico *Pulcinella* e *la dama bianca di Otello* intreccia, con una bravissima Anna Redi, la storia shakespeariana con i temi dei rapporti padre-figlio e dell'inestricabile presa della tradizione. In *Pulcinella-house* conduce con Giovanni Tamborrino un raffinato esperimento, prodotto da Kismet, in cui la voce dell'attore - un Pulcinella in trasferta in Inghilterra - si trasforma nel corso del racconto in strumento musicale. È lo stesso progetto di "drammaturgia del suono" che Kismet e Tamborrino realizzano con Teresa Lodovico in *Reputi di Medea*. Ma tutta la rassegna brilla per l'interesse e in qualche caso l'eccellenza delle proposte. Spiro Scimone ha portato in scena, con Francesco Sframeli e la regia di Valerio Binasco, *Bar*, opera seconda dell'autore-attore messinese, per nulla inferiore al precedente e notevole Nunzio, anzi. Sergio Longobardi e Davide Iodice, hanno presentato *Senza naso né padroni* una specie di *Pinocchio*, favola scenica tratta dall'opera di Collodi. Solo *Magnifico teatro luminario* del Teatro dei Sassi di Matera è parso inferiore agli altri, sotto il profilo drammaturgico e di una recitazione diseguale, ma in questo caso il punto di interesse sta nel lavoro, ancora in itinere, di formazione del gruppo in una realtà fin qui povera dal punto di vista teatrale. Pier Giorgio Nasari

L'INFERNO SONO GLI ALTRI



GIOVANI GENERAZIONI NEL SUD

Porre rimedio a un doppio empatie: la fragilità del sistema produttivo-distributivo del Sud e il rischio di oblio che corre una "generazione di mezzo" di artisti spesso nati nell'ambito della ricerca degli anni '70-'80, spesso molto dotati e con poetiche originali, ma in generale ancora poco valorizzati dal circuito. Sono le li-

ANNA DIMAGGIO RACCONTA MARE

Vincitrice del Premio alla Vocazione per giovani attori - Montegrotto Europa '96 l'attrice ventiseienne Anna Dimaggio debutta in Mare. Presentato nel corso della Rassegna Estate Romana '96 lo spettacolo - atto unico, elaborato dalla stessa Anna Dimaggio su testi di Alessandro Baricco e di Manlio Sgalambro - è approdato in primavera al Teatro Agorà in Roma.

Mare è il dialogo di una vita dai toni e dalle forme spiccatamente femminili: è la bambina, la ragazza, la sposa, la madre che parla con il mare, simbolo plurivalente nell'immaginario mitico-archetipico. Un testo - dove, benché oggettivata, è forte la componente biografico-psicologica - interpretato da Anna Dimaggio con padronanza vocale e scenica, e ben costruito nei tempi. Sola tra pareti nere, illuminata e sfumata da fasci di luce, accompagnata al pianoforte da Riccardo Biseo, l'attrice disegna con il corpo ed evoca con la voce figure ed immagini di già notevole forza comunicativa. Dopo aver frequentato, tredicenne, a Firenze il Centro Avviamento all'Espressione di Orazio Costa Giovannigli, Anna Dimaggio ha proseguito da autodidatta la sua formazione artistica, accumulando molteplici esperienze: dal teatro di strada in Sicilia alla partecipazione con la Compagnia Krypton di Firenze alla manifestazione *Instant Acts Against Violence and Racism* a Berlino nel '95. N. C.

MACERATA - Il Gruppo Tema compie 25 anni. Nasce fra il '72 e il '73 con lo scopo di sviluppare, attraverso il teatro, i temi sociali del "dopo '68" e si propone come "centro culturale polivalente". Allestisce spettacoli, promuove corsi di formazione, vanta una assidua presenza a tutte le più importanti manifestazioni nazionali e internazionali. Con Woizeck di Büchner (realizzato insieme alla Compagnia O. Calabresi) ha vinto il Festival di Pesaro '96. In questa stagione ha felicemente prodotto *Antigone* di Sofocle.

MANTOVA E ROMA - L'Accademia F. Compagalliani di Mantova ha presentato *Lunasa*, danza d'agosto dell'irlandese Brian Friel al Teatro dell'Arco mentre il Gruppo Giocoteatro di Roma è andato in scena alla Sala 2 con *Il trionfo della morte* di E. Ionesco: due spettacoli ben orchestrati dai rispettivi registi (Aldo Signoretti e Claudio Boccaccini), rigorosamente interpretati e applauditi. Entrambe le opere - novità assolute per il pubblico italiano - sono in cartellone al Festival di Pesaro. _

INCONTRI NAPOLETANI - Al Teatro Bellini di Napoli un ciclo di incontri incentrati sul ruolo culturale della città si è inaugurato con la conferenza *Teatro e mass media* a cura di Mimmo Liguoro.

TEATRO RAGAZZI ALLO STABILE TRIESTINO



I ragazzi e il teatro. Un connubio perfetto secondo il presidente del teatro Stabile di Trieste, Roberto Damiani, cui va il merito di aver promosso un'iniziativa tanto interessante quanto innovativa: un teatro per ragazzi fatto dai ragazzi. Sensibile alle esigenze giovanili e sinceramente convinto dell'opportunità di investire il teatro della funzione formativa che ad esso compete, si è sempre adoperato per stimolare i giovani alla fruizione delle opere teatrali. Ma mai prima d'ora lo Stabile triestino aveva ospitato un laboratorio teatrale finalizzato alla messa in scena, da parte di una compagnia di ragazzi di età compresa fra i dodici e i quattordici anni, di un classico del teatro italiano. E quale scelta migliore dell'opera goldoniana per sperimentare l'ebbrezza del palcoscenico? A marzo, le prime rappresentazioni del *Bugiardo* di Goldoni, riservate alle scuole, hanno riscosso un grande successo. Il che ha convinto il promotore dell'iniziativa a proseguire lungo la strada intrapresa ipotizzando il coinvolgimento dei bambini delle scuole elementari e la creazione di un laboratorio permanente per ragazzi. S.B.

TEATRO DIDATTICO - Il genovese Teatro Ateneo ha sviluppato nei mesi recenti un'intensa attività didattica. Presso la scuola Gastaldi ha organizzato dei cicli di incontri diversificati per studenti e per docenti. Ha inoltre curato un seminario di recitazione per ragazzi e uno per adulti presso il Teatro Garage, infine un laboratorio sulla comunicazione verbale ad Acqui Terme.

TEATRO RAGAZZI PIEMONTE - La "Vetrina del Teatro Ragazzi Piemontese", organizzata dal Teatro dell'Angolo, si è aperta ad aprile in vari spazi torinesi. Teatro del Rimbazzo, Il Melarancio, Nuovo Teatro, Stalker Teatro, Assemblea Teatro, Fabularasa, sono alcuni dei gruppi che hanno presentato le loro realizzazioni.

AD AREZZO UN TEATRO PER LE NUOVE GENERAZIONI

Per valorizzare l'importanza che il teatro sta assumendo ora nelle scuole, e favorire così anche un rin-

novamento del linguaggio della scena, Arezzo ha intrapreso in questo 1997 due iniziative teatrali, a livello comunale e a livello provinciale, aperte principalmente alle nuove generazioni: dagli adolescenti ai giovani usciti dalla scuola dell'obbligo, agli attori "giovani", agli insegnanti e operatori teatrali, ai detenuti: nuove generazioni intese quindi anche come espressioni di volontà di rinnovamento e formazione. Sono nati così *Dei mondi possibili. Un progetto di teatro e il teatro che verrà linguaggi per la scena delle nuove generazioni*, con il coordinamento artistico e organizzativo di Gianfranco Pedullà. Corsi di aggiornamento, giornate di seminario e riflessione, convegni, rassegne per le scuole, spettacoli per giovani di Quelli di Grock, Sosta Palmizi, Teatro delle Briciole, Casa degli Alfieri, Piccoli Principi, e due laboratori, uno di Riccardo Caporossi e l'altro di Pedullà, dedicato all'opera di Kantor e di Piero della Francesca. Laura Meini

UN BRECHT PER GIOVANI AL TEATRO DELLE BRICIOLE

Presenti non meno di cinquecento persone si è svolto nel mese di aprile al Teatro al Parco di Parma l'evento finale di *Officina Teatro al Parco* di Parma a conclusione del progetto biennale rivolto ai giovani dai 16 ai 24 anni avviato lo scorso anno nell'ambito delle attività di formazione del Teatro delle Briciole.

Dopo l'esperienza significativa del Laboratorio Permanente del Teatro al Parco, *Officina* ha proseguito il lavoro del Teatro delle Briciole con l'intenzione di avvicinare i giovani al teatro in modo non tradizionale, con strumenti che diano voce e corpo ai loro bisogni espressivi, per cominciare ad apprendere i "misteri" del teatro: luogo fisico e mentale dove si conosce, si sperimenta, ci si racconta e ci si svela, luogo di incontro e di relazione tra le persone.

Se l'indagine dello scorso anno attingeva alla mitologia, in particolare alla guerra di Troia, quest'anno il lavoro di *Officina* ha riflettuto e lavorato sull'opera di Bertolt Brecht. Freschezza, energia collettiva e grande entusiasmo sono emersi dai tre studi presentati: *Ho capito che ti amo* recital di poesie di Brecht a cura di Marina Allegri e Maurizio Bercini, *Così va il mondo, e non dovrebbe andare* a cura di Letizia Quintavalla e Alessandro Nidi e *Courage* a cura di Maria Maglietta, entrambi dedicati a *Madre Coraggio e i suoi figli*. Raffaella Ilari

A LODI: "SEGNALI" DEL TEATRO-RAGAZZI

Una strutturazione più consona a potenzialità e ambizioni; il consueto corollario di seminari e incontri, con in più l'idea di potenziare l'attività laboratoriale con stages per attori, drammaturghi, tecnici e scenografi nel corso di tutto l'anno; la volontà di dare alla manifestazione respiro europeo, stabilendo contatti e scambi con Catalogna, Baden Württemberg e Rhone-Alpes; l'apertura di uno spazio di dibattito con gli incontri "dopo-teatro": tutto questo è "Segnali", la vetrina delle proposte del teatro-ragazzi lombardo per il '97-'98, alla vigilia di trasformazioni importanti, con la scelta di una sede fissa (peraltro ancora da identificare) e una più precisa caratterizzazione come festival, pur senza rinnegare la funzione di mostra-mercato.

A fare da "ponte" è stata la fortunata edizione di quest'anno, svoltasi a Lodi, che, oltre a porre alcune interessanti premesse, ha mostrato un ventaglio di spettacoli buoni, senz'altro il migliore degli ultimi anni, quando la manifestazione sembrava a volte un involucro promettente, ma quasi vuoto, soprattutto povero di reali novità. Su un piano più generale, viene confermato un processo in atto da tempo e ormai giunto a maturazione: senza nulla togliere alla specificità di un ambito artistico-produttivo rivolto al pubblico dei bambini e degli adolescenti, l'evoluzione delle compagnie mette ormai in discussione steccati troppo rigidi. Non a caso, tra le produzioni in rassegna hanno convinto soprattutto quelle rivolte agli adulti.

È il caso de *Il paese dei vinti*, ispirato a un momento centrale della nostra storia recente, il boom, con la trasformazione dell'Italia in paese industriale e lo spopolamento delle campagne. Lo spettacolo è interessante anche perché è una coproduzione di cinque compagnie lombarde, secondo una strategia che potrebbe rivelarsi vincente in futuro: Tangram, Città Murata, Teatro Invito, La Ribalta e Erbamil. Si inseriscono nel teatro-adulti anche il bel *Data di nascita* di Quelli di Grock e il meno riuscito, per quanto sia valido il progetto che lo anima, *Cendrillon* de La Ribalta. Tra gli spettacoli "per ragazzi", resistono quelli d'animazione, che pure sarebbe più giusto definire "per tutti": *Motuti* del Laboratorio Mangiafuoco offre un suggestivo percorso visivo, mentre Daniele Cortesi ha confermato, con *Gioppino e Brighella servitori malandrini*, di essere uno dei migliori animatori italiani di tradizione, con un bagaglio tecnico-stilistico di livello superiore. La speranza è che ciò gli valga una maggiore presenza nei cartelloni. Tra gli altri, è piaciuto *Trecoli* del Tangram, mostra problemi *Il canto della rana* del Teatro all'Improvviso, non soddisfatta *Adamo & Eva. Lezioni d'amore* del Teatro Invito, sono decisamente al di sotto delle aspettative *Zorba il gatto* di Instabile Quick e soprattutto *Un re in ascolto* della Cooperativa Teatro Laboratorio. Pier Giorgio Nosari



ni d'archivio del lavoro riproposto, con gli indumenti rigati del lager e i pochi elementi scenografici della messa in scena di trentun anni fa. Regia ferma e sobria nella sua efficacia, notevole e molto commovente la bella interpretazione dei giovani attori, grande condivisione del pubblico, accolto con slancio a questa rievocazione promossa dalla Comunità Ebraica della città e dall'Editrice Einaudi. *Mirella Cavaggio*

STRETTA DI MANO ITALO-FRANCESE - Si sono incontrati lo scorso aprile a Spoleto rappresentanti del mondo del teatro e della danza italiani e francesi per individuare possibilità di scambio culturale tra i due paesi. All'appuntamento hanno partecipato Jacques Baillon e Mario Bova, responsabili del teatro dei due paesi, Bernard Faivre D'Arcier, Jean-Marie Hordé, Jacques Blanc, Luca Ronconi, Maurizio Scarpato, Giorgio Barberio Corsetti ed altri.

SERATA PRIMO LEVI - Il Teatro Filodrammatici di Milano ha ospitato lo spettacolo *Se questo è un uomo*, presentato a Torino, in una serata dedicata a Primo Levi introdotta da Guido Davico Bonino ed arricchita da *Ad ora incerta*, una recitazione di poesie e brani di prosa dello scrittore.

Nicolini: una pièce dalla crisi all'Aquila

Quando si dice un testo in "fieri"... È un giorno di prove dell'ultima produzione del Teatro Stabile Abruzzese. *La scuola del teatro pubblico* scritto da Renato Nicolini, attualmente commissario straordinario dell'ente. È un testo che descrive le difficoltà delle nostre compagnie teatrali, costrette a barcamenarsi nella lettura della tristemente famosa circolare del Dipartimento Spettacolo, irta di comma e articoli insidiosi. Cinque giovani attori: Pietro Bontempo, Rita Charbonnier, Augusto Fornari, Claudia Muzii, Carlo Rogone, ed un regista, Beppe Novello. Durante le prove, dunque, arriva la notizia: il Tsa è stato cancellato dall'elenco dei Teatri Stabili e la sovvenzione è stata ridotta da 850 a 500 milioni. A quale compagnia è mai capitata occasione migliore? Il testo viene rimaneggiato all'istante ed il soggetto diventa il Tsa, vittima della burocrazia. Con tragicomica ironia e clima da avanspettacolo (grazie alle musiche di Germano Mazzocchetti), si ride dell'accaduto: un riso amaro che purtroppo non risolve il problema. Difficilmente esportabile fuori regione, la pièce non aumenterà di molto il numero dei borderò che interessano in Via della Ferratella, pur essendo opera

di un autore contemporaneo (come recita la Circolare, che figura come personaggio della commedia). Ride il pubblico della regione, che forse rischia di perdere il suo teatro pubblico. *Ileana Orsini*

CINQUE ATTORI PER AMLETO - *Io muoio*, Orazio è lo spettacolo prodotto da Libera mente con Luigi Biondi, Davide Compagnone, Antonello Cossa, Raffaele Di Florio e Riccardo Venio. Nato da uno studio su *Amleto* è stato rappresentato al Teatro Nuovo di Napoli.

TEATRO DELLE CELEBRAZIONI - È stato riaperto a Bologna lo scorso gennaio, con una festa inaugurale, il Teatro delle Celebrazioni. In cartellone oltre a *Variété* di Lindsay Kemp in prima nazionale, spettacoli comici, concerti e un ciclo di incontri coordinati da Stefano Benni.

BOLOGNA INCONTRA PESSOA - *Passando da Pessoa*. Una spiraglio umano: una tre giorni dedicata allo scrittore portoghese a cura di Eugenio Ravo, si è tenuta all'Arena del Sole di Bologna. Gli appuntamenti comprendevano uno spettacolo di e con Eugenio Ravo, una mostra di libri e degli incontri di approfondimento sulla figura e l'opera di Pessoa.

RIAPRE LA PICCOLA COMMENDA - La piccola sala teatrale affrescata da Aligi Sassu dopo cinque anni di chiusura riapre nuovamente i battenti. Alla direzione del teatro milanese Roberto Fera, autore di commedie dialettali.

TEATRO VERITÀ - Nel parco di Villa Demidof a Firenze è stata data rappresentazione de *I ciechi* di Maeterlinck. Lo spettacolo è stato realizzato da Archètip in collaborazione con Regione Toscana, Scuola nazionale cani guida e Stamperia Braille, Provincia e Comune di Firenze, ed è stato interpretato da attori ciechi o ipovedenti a conclusione di un laboratorio durato più di due anni. Lo spettacolo ha raggiunto ritmi e suggestioni di impressionante verità.

PICCOLO PARALLELO - È andato in scena in prima nazionale al Teatro Galilei di Romanengo (Cremona) *Lievi scarti della luna*, uno spettacolo di Piccolo Parallelo scritto, diretto e interpretato da Enzo Cecchi, in scena con Simonetta Favari e Danio Belloni.

PIGIAMI COMPIE 14 ANNI - È il quattordicesimo anno di repliche per *Pigiama* del Teatro dell'Angolo, uno spettacolo per ragazzi ripreso a Torino dopo aver divertito oltre al pubblico italiano, quelli francesi, inglesi, irlandesi, spagnoli, americani e canadesi.

TEATRO E FOLLIA - Nell'area S. Salvi dell'ex ospedale psichiatrico di Firenze la compagnia Chille de la Balanza ha presentato *Il viaggio Artaud Van Gogh la follia* di Claudio Ascoli ispirato allo scritto di Artaud Van Gogh, *il suicidato della società*, con Franza Tommasi e Sissi Abbondanza. Lo scenario era costituito da segni lasciati dai ricoverati: dipinti, sculture e altro.

IFIGENIA A REBIBBIA - Presso la casa circondariale di Rebibbia le detenute hanno interpretato *Ifigenia in Aulide* di Euripide, lo spettacolo è stato curato da Giorgio Spaziani.

RITORNO ALLA FORTEZZA - Dopo una caccia durata due mesi, gli agenti hanno ricatturato i due detenuti-attori del carcere di Volterra evasi al termine di una rappresentazione de *I Negri* di Genet lo scorso dicembre. Erano nascosti a Torino e preparavano rapine.

LETTURA IRREGOLARE - Al Teatro Filodrammatici di Milano il centro di ricerca "I Raddomanti" ha dato una lettura interpretativa dell'opera *Irregolare*, due tempi di Renata Crea e Roberto Giannarelli che ha ottenuto la targa speciale "Giuseppe Fava" nel '95. È seguito un dibattito con il pubblico.

VALERIA MORETTI IN GIARDINO - *I giardini di Sherazade* è l'ultimo libro di Valeria Moretti incentrato sui giardini come luogo d'ispirazione per poetesse e scrittrici. Il volume è stato presentato a Roma, alla libreria Croce. Lucia Poli ed Ennio Coltorti hanno letto alcuni brani.



PROPOSTE TEATRALI - Si è tenuta a Firenze "Proposte teatrali", rassegna di monologhi e dialoghi scritti e interpretati da autori e attori emergenti e organizzata da Mmproduzioni. A conclusione delle serate gli spettacoli sono stati commentati dal pubblico e da vari esperti tra cui Francesco Tei, Angelo Savelli.

MANAGEMENT CULTURALE - È stato pubblicato da Franco Angeli editore di Milano *La gestione dei progetti di spettacolo - Elementi di project management culturale* di Lucio Argano, insegnante di project management dello spettacolo presso università e centri di formazione. Il testo si configura come una guida utile per gli operatori del settore e i funzionari della pubblica amministrazione preposti all'attività culturale.

SACRA RAPPRESENTAZIONE - *La seconda morte di Lazzaro*, sacra rappresentazione in forma di oratorio proposta da Roberto Guiducci, è stata rappresentata al Teatro I di Milano con la regia di Lorenzo Vitalone.

GIOVANI ALLA RISCOSSA - *Papò, povero papà* atto unico in napoletano scritto e diretto da Claudio Proietti e interpretato da Roberto Nisiovocchia, entrambi poco più che ventenni, è stato rappresentato al Teatro Duse di Roma.

MONOLOGHI A NOVI LIGURE - L'Associazione Culturale "Laboratorio di promozione e produzione teatrale" di Novi Ligure, che si distingue per la qualità dei suoi interventi nella Provincia di Alessandria, ha organizzato un concorso per attori monologhisti. Tutte le fasi della manifestazione si sono svolte presso il Teatro Macallé di Castelceriolo (AL). I partecipanti, circa 50, provenienti da varie parti d'Italia e di ogni età, hanno recitato monologhi di genere vario, anche tratti da opere non teatrali. Alla fase finale sono stati ammessi otto concorrenti: le esibizioni sono state valutate da una commissione formata da otto componenti e dal pubblico numerosissimo. Si sono aggiudicati il primo premio della giuria Alvisio Camozzi, allievo della scuola di recitazione Paolo Grassi di Milano, ed il primo premio del pubblico Rosi Carone, diplomatasi alla scuola di recitazione della Azienda teatrale Alessandrina.

STREGHE, SIRENE E SEDUTTRICI - Il giorno di San Valentino il Teatro Politeama di Cascina ha proposto nell'ambito della rassegna umoristica *Sassomania* lo spettacolo lirico-paradossico *Streghe, sirene e seduttrici* con Michael Aspinall, "uomo-soprano comico", il mezzo soprano Karen Christenfeld, il baritono Andrew Miller e la pianista Maria Paolillo. Lo spettacolo analizza la figura della prima donna nell'opera lirica e ne celebra con tipico humor britannico il lato oscuro, temine tentatrici e fatali mangiatrici di tenori, in un'osilaranto e ricca galleria. S.M.

SCOTSFEST: LE SORPRESE IN ARRIVO DA EDIMBURGO

Sin dall'inizio, la peculiarità del Festival di Edimburgo è stata il suo eclettismo: un pot pourri internazionale di musica, balletto, teatro, arte, letteratura, cinema, radio e televisione. Anche Milano ha potuto farsi un'idea di questi nuovi fenomeni culturali grazie a Scotsfest, manifestazione organizzata dal British Council nei mesi di marzo e aprile. La sezione musicale ha ospitato il noto compositore James MacMillan, col suo lavoro *Veni, Veni, Emmanuel* eseguito dall'Orchestra Guido Cantelli. La mostra di Calum Colvin, *I sette peccati capitali e le ultime quattro cose*, ha invece fatto conoscere la sperimentazione di un artista in cui si fondono la pittura cinquecentesca di Hieronymus Bosch e le più avanzate tecnologie digitali. Gli appassionati di cinema hanno potuto assistere ad una ricca rassegna di film e cortometraggi, scritti e realizzati da figure eclettiche come Peter Mullan, attore, regista e scrittore che, come molti suoi connazionali, ha riversato nel cinema tutta la sua esperienza di teatro.

La sezione teatro ha compreso due spettacoli, diverse tavole rotonde e una rassegna di video. Il New Stage Theatre di Glasgow ha portato a Milano *Sabina!*, commedia di Chris Dolan. Pluripremiato a Edimburgo l'estate scorsa, il testo racconta di Sandra Hamilton, una ragazza scozzese che condivide un appartamento con Tereza, da poco fuggita da Praga. Siamo nel periodo della rivoluzione di velluto e la bella Tereza, grazie al suo status di dissidente straniera, esercita un fascino tutto speciale sugli uomini scozzesi. Quando capisce che Tereza sta per conquistare anche Matthew, un giovane insegnante che le piace sin dai tempi in cui frequentavano la stessa scuola, Sandra non resiste e decide di trasformarsi in Sabina Vasiliev, assumendo una nuova personalità dinamica e intraprendente. A partire da questo momento si scatenano una serie di malintesi e di situazioni comiche. Va da sé che Matthew perde la testa per Sabina, ma non tutto fila liscio: Sandra si immedesima talmente bene nella parte da dare segni di follia, da smarrire la sua reale identità. Di chiara ispirazione pirandelliana la commedia vede Sandra sperimentare con le diverse facce della sua personalità, finendo per scoprire cose che sorprendono e sconvolgono anche lei. Centrale nel testo è anche un discorso sul ruolo giocato dall'esotico nel processo dell'innamoramento. Oltre a questo, *Sabina!* parla anche dell'attuale situazione politica in Scozia, un paese che sta cercando di comprendere la sua futura collocazione all'interno del Regno Unito che dell'Europa. Sandra/Sabina, come molti scozzesi, si sta guardando dentro nel tentativo di ridefinire la sua identità alla ricerca, forse, di una nuova Scozia più aperta verso l'Europa e più autonoma rispetto all'Inghilterra. Sabina

- magistralmente interpretata da Lorraine McGowan - è carica di quell'energia che si avverte in molte donne scozzesi d'oggi. In un paese dove il femminismo è sempre stato poco sentito, sono oggi spesso le donne a portare energie e innovazioni importanti nell'arte (vedi il teatro di Liz Lockhead e Rona Munroe) come nella vita.

Il secondo spettacolo è nato da un progetto europeo ideato dalla compagnia di Glasgow Suspect Culture e dal Crt di Milano. La prima edizione di *Airport* è nata due anni fa, a Madrid, nel corso di un atelier teatrale ispano-scozzese organizzato dal drammaturgo David Greig e dall'attore-regista Graham Eatough. Come ha spiegato Greig, presente a Milano per il debutto di *Airport*, «abbiamo fondato Suspect Culture nel 1991 per cercare di unire un tipo di teatro basato sulla parola, ancora maggioritario in Gran Bretagna, a uno molto più fisico in cui trovano spazio musica, movimento, mimo e danza. Volevamo esplorare una forma di comunicazione che sperimentiamo oggi». È in un aeroporto che il team Greig-Eatough è andato alla ricerca dei meccanismi con cui le persone si relazionano, sviscerando gli stereotipi che spesso si utilizzano per comodità o per necessità. Il testo, scritto da Greig in un momento successivo, è episodico e plurilingue e si compone di una serie di incontri brevi ed effimeri in rapida successione, simili a quelli della vita nella metropoli contemporanea. In uno degli episodi assistiamo al dialogo tra un passeggero spagnolo che ha perso il suo volo per ben quattro volte e ora supplica l'impiegato inglese della compagnia aerea di farlo partire. Dato che i due non si capiscono, un altro passeggero interviene come interprete, con risultati tragicomici. Una serie di monologhi trasmette invece l'inquietudine di fondo di alcuni passeggeri, dimostrando come anche in una situazione di massima spersonalizzazione l'essere umano possa superare la barriera degli stereotipi. Alberto, in un lungo discorso in portoghese incomprensibile per gran parte degli spettatori, riesce comunque a farci capire che sta morendo di cancro. Quando Mauricio Paroni de Castro, regista del Crt, ha deciso di portare *Airport* a Milano, non ha optato per un semplice allestimento ma ha invitato Fatough a lavorare con lui per creare un testo su misura per i suoi attori. Le lingue utilizzate sono subito cambiate, diventando l'inglese, il portoghese, e l'italiano. La soluzione registica di Paroni de Castro, di origine italo-brasiliana, sembra particolarmente efficace: nessun attore doveva esprimersi nella sua madre lingua. Una costrizione che, superate le difficoltà iniziali, ha trovato pieno consenso tra i membri della compagnia. L'azione procede con un ritmo veloce che spiazzò lo spettatore, privato del suo ruolo onnisciente: come i

personaggi, si trova in una posizione intermedia tra comprensione e non-comprensione. Sentendo parlare una lingua straniera che non conosce, anche il pubblico deve cercare di capire attraverso i gesti, i movimenti e l'espressione del viso. Questo teatro sembra voler continuare il discorso sul linguaggio iniziato da Beckett e da Pinter trasportando in direzione del multilinguismo e del multiculturalismo, pro-

blematiche quantomai attuali alle soglie del millennio. Questi fenomeni Beckett li aveva sperimentati nella vita come nell'arte, ma per qualche strana coincidenza non aveva mai fatto convergere lingue diverse in uno stesso testo: un compito che è toccato a David Greig, che ora vorrebbe allargare la sua ricerca a lingue e culture più lontane. Perché non Glasgow, Milano e Tokyo per la prossima puntata? Maggie Rose

A PARMA NEL NOME DEL LIVING L'EUROPA GIOVANE DEL TEATRO



Tanti spettacoli tra i numerosi teatri di Parma: una settimana fitta di eventi per "Anteprima Teatro" con compagnie giovani provenienti da Spagna, Croazia, Grecia, Slovenia, da più nazioni europee, con un paio di produzioni anche italiane. Alcune messe in scena da ricordare, in particolare *As Criadas*, *Le serve*, nell'edizione portoghese di Visões úteis, una compagnia capace di tradurre con intelligenza e raffinatezza scenica la complessa ambiguità genefiana, e *Imago* del croato Teatar Exit, un gioco ironico, scherzoso, di teatro danza, ricco di ritmo e di sensibilità.

«Il teatro è una cerimonia il cui scopo è rivitalizzare la comunità»: la frase, posta in apertura del programma/guida, è di Julian Beck. E il Living è stata presenza costante per tutta la settimana di "Anteprima Teatro", la rassegna di teatro giovane che è transitata in aprile a Parma prima dell'appuntamento torinese a fianco delle altre forme di produzione artistica: Judith Malina e Hanon Reznikov hanno infatti condotto un fitto workshop che si è concluso con una grande festa, teatro e cerimonia dell'incontro ad un tempo, che ha attraversato anche le piazze, le strade centrali della città.

Ma sempre lo storico Teatro Farnese, più appartato, ha lavorato, per un altro seminario, dedicato alla scenografia, Luciano Damiani. Teatro Due e Lenz Teatro, il Teatro al Parco e il Teatro Pezzani: Parma si è mobilitata per ospitare i vari spettacoli, tra i quali gli italiani *La guerra è finita* (da Padova) e *Opinioni di un clown* (da Torino).

Molto piacevoli il clima di partecipazione, con tanti giovani che seguivano le varie attività, spettacoli, labo-

ratori, le mostre allestite negli stessi teatri, e gli appuntamenti musicali - perché se la rassegna "Anteprima Teatro" era dedicata, per le ospitalità, al solo teatro, intorno si sono mobilitate molte altre forze, con numerose occasioni d'incontro per gli altri linguaggi della produzione artistica.

Di grande interesse anche il seminario internazionale *I nuovi linguaggi della scena in Europa*, che si è svolto a Lenz Teatro: con l'esigenza di incontrarsi nuovamente, magari in tempi diversi in modo da poter approfondire con più cura quegli aspetti toccati, nel poco tempo a disposizione (una sola giornata), con inevitabile superficialità, per le nuove drammaturgie, la scrittura scenica, la formazione del pubblico, e così via. Valeria Ottolenghi

STREHLER GIAPPONESE - Cinquantenario del Piccolo anche in Giappone. La Hayakawa Publishing Inc. di Tokio, una delle più grandi imprese editoriali giapponesi, ha dato alle stampe *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*: la prima "confessione pubblica" del regista già tradotta in Spagna, in Francia e in Germania.

PIRANDELLO-BRECHT - È stato assegnato, da una commissione di lettura riunita a New York, il primo premio del concorso teatrale Pirandello-Brecht. Se lo è aggiudicato *Lunaria* di Alfredo Balducci, il secondo premio è andato a Fernando Di Leo per *Il buon soldato sciocco*. I testi vincitori verranno rappresentati al Teatro Miranda di New York.



"SU IL SIPARIO" QUINTA EDIZIONE

La quinta edizione di "Su il Sipario" - premio Carola Fornasini - ha celebrato la serata conclusiva il 28 aprile al Teatro Quirino di Roma, concludendo la Rassegna che, per tre settimane, ha visto esibirsi sui palcoscenici romani ventisette spettacoli di scuole e laboratori teatrali del Lazio e della Toscana. Nel Galà finale presentato da Rossana Vaudetti, sono state premiate quattro scuole: l'Istituto "Leonarda Vaccari" di Roma che ha presentato un brano del suo spettacolo, *Capuccetto Rosso*, interessante esperienza di integrazione tra normodotati e disabili; la Scuola media "Cortina" di Roma che ha proposto uno spettacolo sulle funzioni narrative di Propp; e due scuole superiori, l'Istituto Tecnico "Baffi" di Fiumicino, con *Le nozze di Sanguè* di Garcia Lorca e il liceo classico e scientifico "Meucci" di Aprilia (LT) che ha presentato la scena dei comici dallo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*. Un segno di teatro forte per le nuove generazioni, anche in vista del protocollo d'intesa per il tanto auspicato ingresso del teatro come materia di insegnamento nelle scuole italiane. E insieme un appuntamento di spettacolo di tutti e per tutti che l'ente organizzatore del Premio e della Rassegna, La Macchina Teatrale di Roma diretta da Franco Romani e Jader Bajocchi, continua ad offrire con tenacia e determinazione, con fede caparbia nella sperimentazione, nei percorsi alternativi sul fronte della ricerca e dei nuovi linguaggi - drammaturgici e mimico gestuali soprattutto - del teatro per ragazzi. M.B.

TORNA OPERA PRIMA - Torna a Rovigo la IV edizione del festival Opera Prima - Martino Ferrari, una vetrina dell'arte teatrale contemporanea più innovativa. La manifestazione avrà luogo in giugno.

D'ELIA IN RACCOLTA - Pubblicata a cura de L'Orientale editrice di Napoli una raccolta di critiche teatrali di Gaetano D'Elia, apparse su varie testate del Mezzogiorno.

APRE IL TEATRO PASOLINI - Il 23 maggio è stato inaugurato il Teatro Pasolini di Cervignano del Friuli con una cerimonia intensa e suggestiva, scandita da letture e intrattenimenti musicali. Gabriella Zampanini ha declamato alcuni versi di Saffo tradotti in friulano da Pier Paolo Pasolini, Giovanna Marini e il coro dei *Turcs tal Friul* hanno dato esordio, ancora una volta, al coraggio e al dolore di un popolo. In chiusura di serata Luca Ranconi ha letto alcune pagine del *Pilade* di Pasolini. S.B.

TEATRORIZZONTI - Si è ispirata all'*Antigone* sofoclea l'undicesima edizione del festival TeatrOrizzonti di Fano e Urbino (24-29 maggio), che ha proposto spettacoli, video, incontri e mostre di allestimenti teatrali passati e recenti delle tragedie di Sofocle, Eschilo, Brecht, Anouilh, fino alla riscrittura scenica del Living Theatre. La presentazione, in anteprima nazionale, dello spettacolo *Antigona* (1948) nell'adattamento di Bertolt Brecht, per la regia di Fabrizio Bartolucci, ha rappresentato l'evento cardine del festival. A conclusione della manifestazione, lo spettacolo *Antigone e Medea* per la regia di Carlo Quartucci. S.B.

SCATOLA SONORA - Ha avuto luogo ad Alessandria il festival internazionale di opera e teatro musicale di piccole dimensioni "Scatola sonora". Sono andati in scena lavori del locale conservatorio Vivaldi, del Teatre Malic di Barcellona e del Totales Theater di Vienna. L'ingresso agli spettacoli era gratuito.

MAGGIO ALLA SOFFITTA - Un maggio ricco di appuntamenti per il centro teatrale La Soffitta di Bologna. Risale agli inizi del mese la realizzazione del progetto *Rifare il corpo* a cura di Marco De Marinis, finalizzato allo studio delle esperienze contemporanee di lavoro e ricerca sul corpo e sul movimento, all'interno e al di fuori del teatro. A seguire, la messa in scena degli spettacoli *Il Riccardo III* e *Gordon Pym*, costruiti su partiture di Giovanni Tamborrino e la presentazione de *Il risveglio*, appunti per una mitologia contemporanea, sorta di cosmogonia rituale ispirata al mito indiano. S.B.

PREMIO TEATRO TOTALE - Il Centro Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale" bandisce la seconda edizione del premio "Teatro Totale" distinto in due sezioni: opere inedite complete, e sinossi della lunghezza di 3/5 cartelle da completarsi nel corso di stage con l'aiuto di esperti. Compongono la giuria, presieduta da Ugo Ronfani, Giovanni Antonucci, Giovanni Fontana, Maura Del Serra, Paolo Guzzi, Mario Lunetta, Cesare Milanese, Alfio Petri e Gabriele Vacis. I testi vincitori saranno pubblicati su *Hystrio*. Inviare i materiali a: Segreteria del premio presso Biblioteca Comunale di Carpineto Romano - v. G. Matteotti, 00032 Carpineto Romano (Rm) - tel. 06/9719141.

PREMI PIRANDELLO - I premi Pirandello per il Teatro sono stati assegnati a Paolo Puppa per *La collina di Euridice*, Siro Ferrone per *Comici dell'arte*, Giovanni Isgrò per *D'Annunzio e la mise en scène*, Claudio Vicentini per *Pirandello, il disagio del teatro*. Ad Eugenio Barba il premio internazionale.

PREMIO CANDONI-ARTA TERME - Si è svolta la XXVII edizione del Premio Candoni-Arta Terme con il coordinamento artistico di Franco Quadri. Durante la manifestazione è stata data lettura scenica di *La festa di Spiro Scimone* e *Il sorriso di san Giovanni* di Ruggero Cappuccio, opere commissionate, del testo vincitore della sezione italiana aperta ad autori di età inferiore a quarantuno anni, e di *Fat Janet is dead*, testo vincitore della sezione internazionale.

PREMIO A DENISE AGIMAN - *L'interculturalismo a teatro* di Denise Agiman, corrispondente canadese di *Hystrio* e iscritta all'Associazione dei Critici di Teatro, è stato premiato come miglior saggio sulla regia interculturale dalla FIRT (Federation internationale pour la recherche théâtrale). Denise Agiman è stata invitata ad intervenire sull'argomento al prossimo congresso internazionale della FIRT che si terrà in Messico.



A VALENZA LA BORSA DELLO SPETTACOLO

Nel maggio scorso si è tenuta a Valenza (AL) la prima edizione della Borsa dello Spettacolo, riservata agli artisti (gruppi teatrali e musicali, cabarettisti ecc.) della provincia di Alessandria. L'iniziativa, voluta dall'assessore provinciale alla Cultura professor Cuttica di Revigliasco e realizzata in collaborazione con l'Associazione Orafa Valenzana e la Città di Valenza, si prefigge di promuovere il decentramento culturale che da anni la Provincia di Alessandria attua incentivando Comuni, Pro Loco e altri Enti potenzialmente interessati all'acquisto di spettacoli con un contributo economico che consente di dimezzare il cachet richiesto dai diversi artisti inseriti annualmente nel decentramento stesso. Nel moderno e attrezzato Palazzo Esposizioni Orafe di Valenza gli artisti hanno avuto a disposizione gli stand per esporre il proprio materiale pubblicitario e uno spazio-spettacolo nel quale esibirsi a rotazione in brevi performance consentendo così al numero pubblico dei visitatori e, soprattutto, ai potenziali acquirenti di visionare il "prodotto" proposto. Gli organizzatori hanno inoltre provveduto alla pubblicazione

del catalogo *Borsa dello Spettacolo*, alla realizzazione di un video che raccoglie le performance presentate durante i tre giorni della manifestazione e, a siglare ulteriormente la qualità dell'iniziativa, è stata convocata un'apposita giuria di esperti del settore (fra i componenti il regista Massimo Scaglione) incaricata di segnalare gli artisti più significativi. C.A.

PREMIATO CAVINI AL BOLZANO TEATRO

Si è conclusa con la premiazione de *La donna delle candele* di Vittorio Cavini la terza edizione del Premio Bolzano Teatro, indetto dal Teatro Stabile di Bolzano allo scopo di incentivare la produzione drammaturgica contemporanea con testi rigorosamente ispirati a vicende della cronaca e della storia altoatesina o ad argomenti legati a realtà di confine in cui convivono culture e lingue diverse. La giuria, composta da Marco Bernardi, Massimo Bertoldi, Paolo Bonaldi, Ennio Chioldi e Umberto Gandini ha apprezzato lo stile di Vittorio Cavini e l'originalità con cui ha saputo affrontare il tema della convivenza, in Alto Adige, tra gruppi etnici diversi. L'opera verrà presentata al Teatro Stabile di Bolzano nella stagione teatrale 1997/1998. Secondo e terzo classificato sono risultati rispettivamente Rodolfo Fellini con *Sotto le stelle di Aviano* e Marilena Genero con *Un sorprendente risveglio*. S.B.

STUDIARE CON LEBRETON - Il Centro di formazione, ricerca e creazione teatrale L'Albero, diretto da Yves Lebreton, ha annunciato il suo programma di attività didattiche. Da luglio a settembre stages e laboratori e per la prossima stagione un corso di tre mesi su temi quali: il Corpo Energetico, il Corpo Mentale, il Corpo Vocale, il Corpo Verbale, il Corpo Musicale. Inoltre mette a disposizione il suo spazio a chi lo richiedesse in affitto per spettacoli o stages. Per informazioni: L'Albero, v. Casciani, 3 - 50025 Montespertoli (FI) - Tel. 0571-608891, Fax 0571-609580.

COMMEDIA DELL'ARTE: CORSO - Dal 19 agosto al 13 settembre il Teatro a l'Avogaria di Venezia organizza un laboratorio internazionale di commedia dell'arte. Docenti: Adriano Iurissevich (maschere, personaggi, improvvisazione, canovaccio), Stefano Perocco (costruzione maschera), Andrzej Leparski (pantomima), Giovanni Fusetti (movimento), Bob Heddele Roboth (scherma), Mirco Ferri (acrobatica), Nelly Quette (danza), Renato Gatto (voce), Cristiana Bertini (trucco). Quota di partecipazione: L. 1.100.000. Per informazioni: Carla Poli, Teatro a l'Avogaria, Sest. Castello 6450, 30122 Venezia, tel. 041/5209270.



TEATRO AMATORIALE

ULT

La Piccola Ribalta: a Pesaro una fucina del teatro di base

A cura di Chiara Angelini

L'Associazione culturale La Piccola Ribalta nasce per volontà di un gruppo di filodrammatici nel 1950 e, tra i soci fondatori, spicca l'attore Glauco Mauri. Nel 1960 l'Associazione trova stabile e adeguata sede in pieno centro storico e diventa Teatro di Pesaro-La Piccola Ribalta, nome apparentemente presuntuoso ma subito giustificato dall'intensa attività di produzione e rappresentazione attuata dal Gruppo nella propria sala-teatro, progressivamente attrezzata e ristrutturata fino a darle le attuali, moderne caratteristiche: palcoscenico con sipario comandato elettricamente, cabina di regia collegata a impianti di illuminazione e amplificazione fissi, novanta poltrone, camerini, servizi ecc.; un locale adiacente è stato adibito a magazzino e laboratorio per conservare e soprattutto costruire le scenografie necessarie alla produzione degli spettacoli. Uno degli aspetti peculiari dell'Associazione è infatti quello di formare, oltre ad attori e registi, anche tecnici e scenotecnici. In questo spirito da qualche anno La Piccola Ribalta organizza corsi gratuiti di formazione teatrale rivolti a giovani tra i 16 e i 24 anni. La finalità principale di questi laboratori è trasmettere una passione per il teatro che si traduca nella sua frequentazione, anche in qualità di spettatori.

Una "missione" in termini di promozione e di sensibilizzazione che il Gruppo persegue anche attraverso iniziative collaterali quali la biblioteca teatrale che, in cinquant'anni di attività, ha raccolto oltre 4.000 titoli tra manoscritti, dattiloscritti, riviste specializzate e materiale edito: in tutta la Regione Marche non vi sono biblioteche di analoghe dimensioni gestite da gruppi di teatro amatoriale.

Il teatro come momento di aggregazione e socializzazione è stato, in questi anni, tra gli obiettivi primari de La Piccola Ribalta, unitamente all'attenzione per la qualità artistica delle attività e delle produzioni proposte. Se gli amatori hanno il privilegio di "giocare a fare teatro", La Piccola Ribalta persegue con serietà questa strada ed è oggi un punto di riferimento importante per numerosi pesaresi (giovani e non) e per le istituzioni locali con le quali collabora in specifici progetti: tra questi il Progetto Giovani e Teatro che, con il patrocinio del Comune e del Provveditorato della Provincia di Pesaro e Urbino, partirà quanto prima avvicinando al teatro gruppi di studenti, preventivamente selezionati, attraverso un percorso che li condurrà dalla fase di montaggio dello spettacolo (scene, luci ecc.) alla più piena e consapevole fruizione della rappresentazione vera e propria.

Nel campo della produzione teatrale la Compagnia opera sia sul versante del vernacolo sia del teatro in lingua con due o tre allestimenti a stagione per complessive quaranta serate all'anno. Il teatro dialettale viene vissuto come momento di ricerca di tradizioni e linguaggio che possa offrirsi, oltre che come sano divertimento, anche come significativo recupero di una memoria popolare, di un legame con la propria origine e con la propria terra; numerose partecipazioni a festival nazionali e riconoscimenti non sono mancati, ad attestare la qualità del percorso artistico. Per quanto riguarda il teatro in lingua, sono stati allestiti classici italiani e stranieri, senza trascurare, soprattutto negli ultimi anni, il teatro contemporaneo tra cui spiccano gli allestimenti di *Provaci ancora Sam* di Woody Allen e *Non tutti i ladri vengono per nuocere* di Dario Fo.



LA GUERRA DEI DIRITTI PER I TESTI STRANIERI



Ho paura dei "concessionari teatrali": sono brave persone che esercitano un difficile mestiere, ma m'incutono una soggezione non lontana dal panico. Ricordo con angoscia - e sono trascorsi più di vent'anni - la disperazione della Compagnia Piccolo Teatro di Merano: mesi di lavoro per mettere in scena una novità assoluta - *Il Campo* dell'argentina Griselda Gambaro - prove, affanni, gioia per l'ammissione al Festival di Pesaro e poi, di colpo, l'annientamento: un laconico comunicato della Siae vieta la rappresentazione e a nulla valgono preghiere, suppliche, inviti a ragionare con metodi non solo burocratici. In questi casi la Siae non ha alcuna responsabilità perché non le competono autonomi poteri decisionali in materia di nulla osta alla messa in scena: tali poteri - com'è giusto - spettano esclusivamente all'autore o ai suoi legali rappresentanti, ovvero ai sulodati concessionari. Gli ingenui meranesi avevano coltivato l'illusione di poter facilmente accedere alla novità della Gambaro, ma - nello stesso tempo - una celebre attrice s'era invaghita del testo e subito, tramite agenzia teatrale, s'era accaparrata l'"esclusivo" diritto alla rappresentazione. Fu irrimediabile: nulla volle concedere, nemmeno l'eccezione dell'innocua (per lei) serata al Festival. I meranesi restarono a casa, malinconicamente costretti a smontare lo spettacolo. Tanto per gradire, la celebre attrice cambiò rapidamente idea, gettò *Il Campo* alle ortiche e, in Italia, nessuno ha mai più pensato di mettere in scena quel validissimo dramma argentino.

L'incidente non è solitario ma si ripete puntualmente. L'ultima vittima è stata la Piccola Ribalta di Macerata che ha preso l'incauta iniziativa di mettere in scena *Tradimenti* di Pinter: anche questa volta il Gruppo è stato perentoriamente obbligato a interrompere le recite, non ha potuto partecipare alle selezioni per il Cinquantenario del Festival di Pesaro, ha dovuto stravolgere tutti i suoi programmi sopportando, moralmente e finanziariamente, danni irreparabili.

Gli agenti teatrali che rappresentano autori stranieri esercitano un'autorità sovrana quanto legittima, non sono soggetti all'obbligo della benevolenza e non hanno neppure il dovere della simpatia. Pertanto è assolutamente necessario evitare ogni equivoco ed ogni conflitto. Può darsi che, nella prossima stagione, folle deliranti ingorghino il traffico per accorrere in massa ad osannare i *Tradimenti* di Pinter nella memorabile interpretazione di non so chi, ma può anche darsi (Merano insegna) che dei suddetti *Tradimenti* non si parli affatto né l'anno venturo né in quelli successivi, riducendo l'intera vicenda in danno e beffe della sconsolata Piccola Ribalta maceratese.

Però il fatto resta grave e l'imprudenza ha un costo intollerabile: bisogna evitarla. I permessi per la rappresentazione vanno chiesti "prima". Prima di tutto. Prima di spendere un centesimo in scene e costumi. Prima di fare anche una sola prova di lettura. Soprattutto quando si tratta di opere straniere, firmate da autori contemporanei. E quando quel permesso arriva bisogna ricordare che può imporre oneri finanziari gravosi o essere bruscamente revocato se entra in campo una più allettante concorrenza professionistica. È triste. È brutto. È sgradevole. Può persino sembrare vagamente antidemocratico, ma è così e non esiste scelta. Anzi no, una scelta c'è e - senza abbandonarmi a deliri autarchici - la consiglio caldamente: si giri al largo dagli stranieri a rischio che, spesso e volentieri, non risultano poi così superlativi. Gli autori italiani sono più accessibili, molto disposti al dialogo e meno pretenziosi. Qualche volta sono anche più bravi. Eva Franchi

RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER
CASA RICORDI IMPEGNATA A PROMUOVERE
NUOVI TESTI PRESSO I TEATRI ITALIANI.

Volami pubblicati

Manlio Santanelli

L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

José Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusovskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Pappa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Giuseppe Manfridi

ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi

FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini

L'OSPITE D'ONORE

Rocco D'Onghia

LA CAMERA BIANCA SOPRA IL MERCATO DEI FIORI

Antonio Syxty

UNA DANZA DEL CUORE

Edoardo Erba

VIZIO DI FAMIGLIA

Cesare Lievi

TRA GLI INFINITI PUNTI DI UN SEGMENTO
VARIÉTÉ - UN MONOLOGO

Raffaella Battaglini

CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

Julien Green

IL NEMICO

José Sanchis Sinisterra

VALERIA E GLI UCCELLI



Ugo Ronfani

L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU, UNA VALIGIA
PIENA DI SABBIA, L'AUTOMA DI SALISBURGO

Giuseppe Manfridi

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



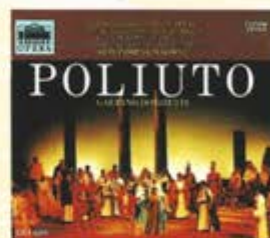
GAETANO DONIZETTI
LA FAVORITE
Edizione critica / Versione francese



PIOTR ILIC CIAIKOVSKIJ
IOLANTA



GIOACHINO ROSSINI
MAOMETTO II
Edizione critica



GAETANO DONIZETTI
POLIUTO
Edizione critica



GIOACHINO ROSSINI
SEMIRAMIDE
Edizione critica

• *Ultime pubblicazioni*



LUIGI NONO
PROMETEO

RICORDI

BMG
CLASSICS