

# etiinforma

anno II • numero 2 • gennaio 1997

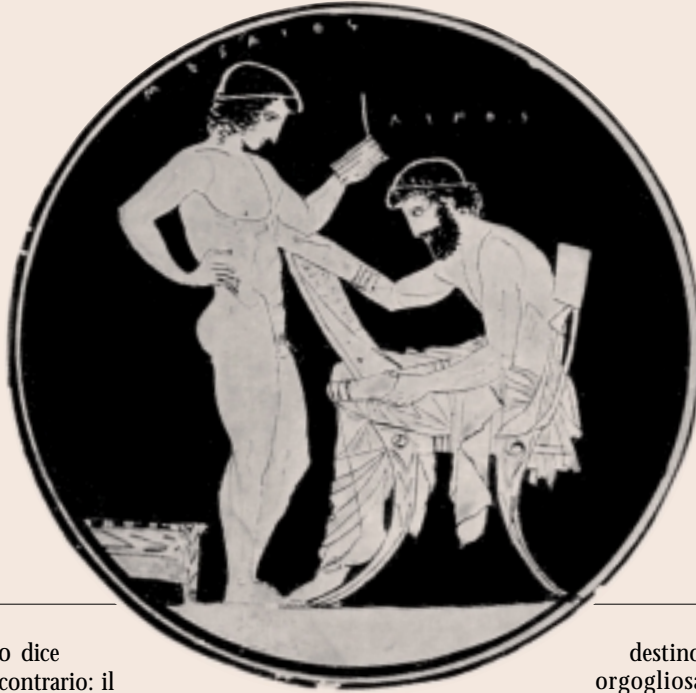
*mensile d'informazione  
dello spettacolo*



**LA DISCUSSIONE:** LA SCRITTURA,  
LA DRAMMATURGIA E IL POTERE POLITICO

**IL PERSONAGGIO:** WOLE SOYINKA E BODE SOWANDE

**LA STAGIONE:** REM E CAP AL VALLE



**Il mondo è** un palcoscenico dice Shakespeare. Ma è vero anche il contrario: il palcoscenico è un mondo in cui si mettono in scena il più delle volte i "travestimenti" che il potere in ogni tempo e luogo adotta, anche (e forse soprattutto) là dove è meno visibile. Questo per dire che il teatro non è mai neutro, anche quando "sembra" parlare d'altro, teatro della fuga e dell'impotenza. Potere e impotenza in realtà non sono contrari, ma solo due facce della stessa medaglia e, insieme, si oppongono all'altro vero potere che è la capacità di essere se stessi, cioè padroni della propria vita. E' un'illusione tuttavia pensare che il potere possa essere eliminato o che se ne possa fare a meno. In realtà si può solo sostituire al potere sugli altri *il potere di essere se stessi*. In questa società, impastata di potere e di impotenza, dove il desiderio più profondo e diffuso è appunto un desiderio di potere sugli altri, non c'è posto per quello che abbiamo detto essere il vero contrario del potere: la capacità di amare, di dare e avere fiducia, di essere solidali. Il teatro oggi più che mai non deve stancarsi di parlare di quel potere che esiste e di questo, "contrario", che *deve* esistere, perché sia possibile essere veramente liberi. "Il destino dell'uomo è l'uomo".

Non c'è allora grande teatro che non sia stato e non sia *politico*, cioè della "polis", il luogo di *tutti* (governato cioè da leggi che tutti tutelano egualmente) e di *tutto* (ciò che riguarda l'uomo). Non c'è grande teatro che non ponga al centro del suo rappresentarsi la vita della comunità e il destino dell'uomo. Al teatro non basta riflettere e fare eco a ciò che si fa o si dice, ma deve proporsi come il luogo dove la vita così com'è può chiarificarsi, acquisire un senso che non ha, ma *può* avere a patto che ci si preoccupi di trovarlo.

I nostri tempi hanno sperimentato in modi tremendi l'esito della forza, l'arroganza della ricchezza, la violenza del potere; hanno scoperto il volto dell'angoscia e conosciuto il freddo della solitudine: hanno messo l'uomo di fronte al

destino, proprio mentre l'uomo riteneva orgogliosamente di avere il destino nelle proprie mani. Il teatro - sì, proprio il teatro - nei suoi momenti più alti, nei modi e nelle forme più diverse, ha colto il senso profondo di questo tragico conflitto, ha messo a nudo la coscienza che esistono conflitti insolubili e che su questa consapevolezza si fonda la dignità di essere uomini: ha colto lo scarto misterioso dell'amore e della solidarietà. Non serve per tutto ciò un teatro a tesi e neppure un teatro cronaca. Non un teatro sincronico agli eventi e neppure un teatro che dispone i fatti secondo una logica pregiudiziale.

Il senso vero di un accadimento si può rendere solo se si arriva a immaginarlo, se ciò che si rappresenta è vissuto non come contemporaneo ai fatti, ma alla nostra sensibilità, se è in grado di proporre una risposta alle domande che la nostra coscienza rivolge a se stessa e al mondo.

Eschilo ne *I Persiani* dà uno degli esempi più alti di teatro politico. Ciò che egli mostra ai suoi concittadini non è tanto la grandezza della vittoria riportata a Salamina, ma soprattutto la rovina e il dolore pagati dal popolo persiano alla folle ambizione e allo smisurato orgoglio del loro Re.

E' vero, il Messaggero racconta con crudo realismo la mattanza dei greci sui persiani, ma la poesia di Eschilo è tutta nel breve dialogo tra la regina Atossa e il Corifeo. La regina chiede dove sia Atene, se i suoi soldati siano ben armati, quanto sia ricca la città e, soprattutto, chi ne sia il capo. E il Corifeo risponde: «Non sono schiavi né sudditi di nessuno». Atossa si domanda stupita: «Come posso dunque resistere al nemico invasore?»

In quello stupore è il senso profondo della tragedia: la vittoria della armi è piccola cosa rispetto alla vittoria di ciò che è giusto, alla ragione morale che sola può battere la forza brutta dei numeri e quella più insidiosa del denaro.

# IL TEATRO E LA LIBERTÀ

di Giovanna Marinelli

# SFIDANDO IL POTERE

di Giuseppe G. Castorina (\*)

*Conversazione con Wole Soyinka, premio Nobel per la letteratura, e con il drammaturgo Bode Sowande sul teatro africano in lingua inglese.*



IL PERSONAGGIO



**D.** Vorrei parlare del ruolo del teatro nella complessa realtà politico sociale dell'Africa

B.S. Il teatro in Africa ha avuto sin dagli inizi un rapporto difficile con il potere. Il caso di Hubert Ogunde, pioniere del teatro nigeriano, è molto significativo: un suo dramma, che criticava il governo inglese per come aveva fronteggiato uno sciopero dei minatori nel 1945, fu bandito dal governo coloniale, che gli impedì di mettere in scena anche altri lavori, come pure fu nuovamente bandito dal governo della Nigeria indipendente nel 1965. Il riferimento a Ogunde dà un'idea della realtà in cui iniziò ad operare Soyinka alla fine degli anni '50. Da un lato una tradizione ben avviata che fondeva gli elementi più dinamici del teatro indigeno, come la danza, le maschere e il ritmo del tamburo, con motivi politici del teatro occidentale; dall'altro l'insofferenza dei governi al minimo segno di critica.

**D.** Martin Banham, uno dei massimi esperti di teatro africano anglofono, ha fatto cenno a notevoli differenze tra la situazione dell'Africa Occidentale e quella Orientale...

B.S. È vero, ci sono differenze. In Kenia, ad esempio, il nomadismo è molto diffuso, c'è un rapporto con il territorio diverso da quello che esiste in Nigeria e ciò influisce sulla visione del mondo e sul temperamento artistico del popolo. Inoltre nell'Africa Orientale i massicci insediamenti di coloni inglesi hanno provocato forti reazioni contro la cultura e la lingua inglese. Per questo i drammaturghi dell'Africa Orientale sono molto più radicali nell'attribuire alla colonizzazione la corruzione, i conflitti, e le lacerazioni sociali che affliggono la società africana. Un caso emblematico è *The trial of Dedan Kimathi* (1977) di Ngugi Wa Thiong'o, sul mitico eroe dei Mau Mau che costituisce un notissimo esempio del rifiuto dell'inglese a favore delle lingue etniche. In quest'area, dunque, i drammaturghi sono particolarmente combattivi e producono un teatro che tende ad accelerare il processo di decolonizzazione.

**D.** Ci sono opere in cui trova che la disillusione che si manifesta dopo l'Indipendenza, in particolare a partire dagli anni '70, viene espressa con particolare forza ed efficacia?

B.S. In tutte le opere di Soyinka, successive alla guerra civile, e anche nelle mie, come in *Circus of Freedom*, rappresentato per la prima volta in Italia, all'Aquila nel 1985. È un tema dominante del teatro africano, perché molti governi si sono rivelati incredibilmente oppressivi e corrotti. In Nigeria, ad esempio, credo che si sia alla vigilia di un cambiamento rivoluzionario.

**D.** E qual è l'attuale situazione del teatro anglofono?

W.S. Il teatro, come tutte le cose, ha i suoi alti e i suoi bassi, e credo che rispetto agli anni Sessanta si sia verificato un continuo deterioramento dell'impegno e della qualità della produzione teatrale. Manca l'entusiasmo creativo delle compagnie tradizionali, del teatro viaggiante, mentre è molto diffusa quella che io definisco *soap opera mentality*. Anche il teatro di impegno sociale è spesso pura propaganda senza immaginazione. Secondo me il primo dovere di un drammaturgo deve essere quello di interessare chi viene a teatro.

**D.** Nel corso del Festival di Lagos, in occasione del tuo sessantesimo compleanno, nel 1994, i tuoi drammi più importanti sono stati rappresentati, oltre che in inglese, nella bella versione Yoruba di Akinwumi Isola. L'interesse suscitato da questa prima messa in scena in lingua africana può essere considerato una risposta a chi critica l'uso delle lingue coloniali nelle letterature africane?

W.S. In un certo senso sì. Come ho dichiarato più volte, sono convinto che ogni scrittore abbia il diritto di usare la lingua che preferisce. L'inglese mi consente di comunicare con popoli di ogni parte del mondo, di raggiungere persone che non mi sarebbe possibile raggiungere usando la mia lingua nativa o qualunque altra lingua africana. Se mi limitassi a scrivere in Yoruba non potrei comunicare con la maggior parte delle stesse popolazioni africane. Ad esempio, la mia raccolta di poesie dedicate al coraggioso impegno e al sacrificio di Mandela per la causa della libertà, non potrebbe essere letta neanche dallo stesso Mandela o dal suo popolo, che ne sono i principali destinatari. Per questo ho sempre insistito sulla necessità di fare traduzioni nelle lingue parlate in Nigeria e in tutto il continente africano.





## Protagonisti della scena africana

di Isabella Maria Zoppi

**D.** Hai denunciato senza mezzi termini il regime per aver portato il paese sull'orlo del disastro e per la persecuzione di cui sono oggetto intellettuali e scrittori, come Ken Saro Wiwa. Quale è stata la tua reazione alla sua uccisione? E come è possibile che anche oggi intellettuali, pacifisti, scrittori continuino a essere perseguitati ed uccisi?

W.S. Stupore e rabbia, fino all'ultimo momento ho creduto che il dittatore non sarebbe arrivato a tanto. Il potere ha avuto paura della verità, della voce e della penna di Ken Saro Wiwa. Per quel che mi riguarda era ormai diventato impossibile lavorare in Nigeria, la polizia bloccava e vietava qualunque manifestazione, qualunque pubblicazione, qualunque cosa riguardasse Soyinka. In esilio metto a frutto ogni occasione per favorire un cambiamento dell'attuale situazione del mio Paese.

La mia opera più recente, *The beatification of Area Boy. a Lagosian kaleidoscope*, denuncia la scabrosa realtà, la corruzione, l'assenza di valori della Nigeria odierna, e vuole essere una lama nella carne dei dittatori africani. Avrei voluto metterla in scena in Nigeria, ma ho dovuto rinunciare e allestirla al West Yorkshire Playhouse di Leeds, la città dove ho studiato. Il ricavato dello spettacolo sarebbe dovuto servire alla difesa di Saro Wiwa, che con i suoi scritti, i suoi drammi e il suo impegno ha fornito una nobile testimonianza di impegno e di integrità intellettuale e dell'importanza che ha il teatro nella difesa dei valori umani.

(traduzione e trascrizione di Anselita Iacovitti, dell'Università dell'Aquila)

(\*) Giuseppe G. Castorina, direttore dell'Istituto di Lingue Moderne dell'Università di Roma "La Sapienza", è coordinatore nazionale di ricerche sulle letterature anglofone promosse dal C.N.R. e dal MURST. Ha pubblicato le voci sulla letteratura anglofona africana per l'Enciclopedia Treccani. Ha tradotto *La morte e il Cavaliere del Re*, di Soyinka, rappresentato dal Teatro Accademico dell'Università dell'Aquila. È direttore di riviste internazionali, tra le quali *Englishes: Letterature inglesi contemporanee*, e *Palaver. Africa e la Diaspora*.

Bode Sowande è nato nel 1948 a Kaduna, in Nigeria. Dopo aver frequentato l'Università di Ife-Ife e quella di Dakar, nel 1977 consegue il dottorato di ricerca in letteratura teatrale all'Università di Sheffield, con una tesi sul "teatro come agente della consapevolezza culturale". Nel 1971, a Ibadan, crea la compagnia teatrale *Odu Themes*, che da allora dirige con successo sempre crescente, impegnata nella produzione di opere nigeriane. Insignito di vari riconoscimenti e premi (come il "Drama Award", il titolo di "British Council Fellow", di "Chevalier de l'ordre des arts et des lettres" in Francia, "Grand Patron of the Arts" in Nigeria) Sowande occupa una posizione di spicco nel panorama letterario nigeriano, grazie alla intensa attività teatrale, alla ricca creatività e maturità artistica. Tra i suoi testi: *Flamingo*, del 1987, *Tornadoes full of dreams* nel 1989. Nel 1992 partecipa al Festival Internazionale di Chieri (To) con la commedia *Ajantala-Pinocchio* che nel 1997 sarà pubblicata, in edizione bilingue, a cura del Centro per lo Studio delle Letterature delle Aree Emergenti di Torino.

Wole Soyinka, poeta, scrittore, critico letterario e drammaturgo, Premio Nobel per la letteratura nel 1986, è nato in Nigeria nel 1934. Dopo gli studi ha frequentato per lungo tempo il Royal Court Theatre. Tornato in Nigeria, dopo l'indipendenza del 1960, insegna letteratura e teatro nelle università di Ife-Ife, Hagar e Ibadan e dirige il dipartimento teatro. È incarcerato per motivi politici dal 1967 al 1969. Una volta liberato, insegna in diverse università europee e americane. Rientrato in Nigeria nel 1983 vi resta fino al colpo di stato del 1987. È stato segretario generale dell'Unione degli Scrittori Africani e presidente dell'Istituto Internazionale di Teatro dell'Unesco.



# LA DOLCE VITA DI MARCELLO

di Paolo Emilio Poesio

Il teatro aveva mosso i primi passi di attore, in teatro aveva conseguito i primi successi, in teatro aveva assaporato il piacere di una popolarità che il cinema avrebbe poi tramutato in celebrità mondiale. Ma attore di teatro era nato, Marcello Mastroianni, e da attore di teatro ha voluto concludere la sua avventura terrena, quando l'insidia del male inesorabile si è fatta certezza. Quasi un ritorno al grembo materno. O forse aveva avvertito la suprema necessità di tornare a parlare, prima del buio, agli uomini e alle donne di tutti i giorni per evocare emozioni, dolori, speranze comuni a noi tutti, attraverso il perenne mistero della finzione teatrale. Certo, la sobrietà della mimica, il senso della misura negli effetti verbali, il nitore e insieme la naturalezza di una dizione ricca di luci e di ombre - capace di trascorrere dal pungente brivido dell'ironia al velo brumoso della malinconia - erano doti che aveva perfezionato, se non addirittura acquisito, dalle esperienze teatrali.

Di famiglia artigiana (era nato a Fontana Liri nel 1924) passò i primi anni della fanciullezza fra Torino e Roma in impieghi modesti, finché non tentò il teatro filodrammatico frequentando il Centro Universitario Teatrale di Roma, dove conobbe, tra l'altro, Giulietta Masina. Notato in una recita di *Angelica* di Leo Ferrero, entrò a far parte della compagnia Morelli-Stoppa diretta da Luchino Visconti, compagnia divenuta leggendaria anche per la qualità degli spettacoli. Mastroianni esordì in una piccola parte di *Rosalinda* (così Visconti aveva ribattezzato il *Come vi piace* di Shakespeare) ma già l'anno dopo, 1949, sostenne il ruolo di Mitch nella prima edizione di *Un tram che si chiama Desiderio*, con Vittorio Gassman protagonista, e nello stesso anno fu Pilade nell'*Oreste* di Alfieri, in aprile; in giugno fece parte di quella che venne chiamata la "nazionale" del teatro italiano, la

*Divo, antidivo,  
latin-lover:  
ma soprattutto attore.  
Mastroianni  
e il teatro, un amore  
reciproco.  
Fino alla fine.*

compagnia formata appositamente per la fiabesca messa in scena di *Troilo e Cressida* nel Giardino di Boboli. Una Compagnia che vide riuniti più di venti primi attori, cominciando dal venerando Gualtiero Tumiati. Mastroianni vestì i panni e le armi di Diomede. Nel 1951, in *Morte di un commesso viaggiatore*, toccò a Mastroianni il ruolo di Giò, uno dei due figli di Willy Loman (l'altro figlio era Giorgio De Lullo). Dal repertorio moderno a un ritorno al classico: è del 1952 la *Locandiera* di Goldoni, vista con occhi nuovi e in certo senso rivoluzionari dalla regia di Visconti. Il misogino Cavaliere di Ripafratta, sconfitto dalla civetteria di Mirandolina, confermò le eccellenti doti di Mastroianni, che l'anno prima si era fortemente qualificato quale protagonista (al posto di Gassman, uscito dalla Morelli-Stoppa) della seconda edizione di *Un tram che si chiama Desiderio*. Non c'è dubbio però che l'incontro con Cèchov (Solionij in *Le sorelle* e Astrov in *Zio Vanja*) valse a chiarire in pieno la ricca personalità di Mastroianni.

Di lui si impadronì il cinema che lo ebbe divo antidivo per eccellenza, offrendogli però una gamma vastissima di interpretazioni: da *I soliti ignoti* a *Notti bianche*, dal *Bell'Antonio* a *La notte*, per non parlare dei grandi film felliniani, da *La dolce vita* a *Otto e mezzo*, dalla *Città delle donne* a *Ginger e Fred* e all'*Intervista*. Il teatro però non cessò di esercitare il suo fascino: ecco nel 1966 Mastroianni impegnato a studiare le tecniche della commedia musicale; eccolo in *Ciao Rudy* far rivivere l'inossidabile mito di Rodolfo Valentino in un sottile (e forse parzialmente autobiografico) dissidio fra l'uomo e l'attore, o meglio ancora fra l'uomo e il personaggio: mortale il primo, immortale il secondo. Unico maschio in mezzo a un esercito di donne (da Paola Borboni e Tina Lattanzi a Ilaria Occhini e Giuliana Lojodice,

da Paola Pitagora a Minnie Minoprio, da Giusi Raspani Dandolo alla allora quasi sconosciuta Raffaella Carrà) poteva ironizzare su chi lo voleva a tutti i costi "latin lover", ignorando i suoi ripetuti dinieghi.

Un'altra parentesi teatrale la ebbe nel 1984 recitando a Parigi, in francese, *Cin-Cin* di Billetdoux, con la regia - nientedimeno - di Peter Brook. Tre anni dopo, mentre sugli schermi trionfava *Oci Ciornie*, il Teatro di Roma, diretto allora da Maurizio Scaparro, allestiva con un grosso sforzo economico *Pianola meccanica* con la regia di Nikita Mikhalkov, dando a Mastroianni il duplice piacere di tornare a recitare in teatro e ad incontrarsi una volta di più con Cèchov e il suo Platonov.

Il resto è storia di ieri: un bel testo drammatico di autore italiano vivente, *Le ultime lune*, il piacere di lavorare con un amico regista, Giulio Bosetti, e l'impressione di parlare di verità quotidiane, l'emarginazione degli anziani, la solitudine del vecchio, la lucida coscienza che il tempo dei bilanci si abbrevia di ora in ora e che la visita della signora "vestita di niente" si approssima. Mastroianni ha indagato fino in fondo e avrebbe continuato a indagare la psicologia dell'uomo in cammino verso la fine, se quella tale signora non si fosse presentata al numero 91 di Rue de Seine, il 19 dicembre 1996, facendo scendere per sempre il sipario su Marcello Mastroianni, di professione attore.

*P.S.: Che qualcuno abbia definito esagerate le manifestazioni di dolore che hanno accompagnato la morte di Mastroianni, non può nemmeno indignarci. Perché si sa che parlano così coloro che credono giusto dedicare pagine e pagine agli amazzoni e agli scandaletti di certe effimere "glorie" televisive e non, con accompagnamento di isterismi collettivi. A ognuno il suo. (P.E.P.)*

Una scena de  
*Le ultime lune*,  
di Furio Bordon,  
regia di Giulio  
Bosetti.







## PREDRAG MATVEJEVIC UN ORIZZONTE NEL MONDO EX

*Lo scrittore slavo,  
tra asilo ed esilio, dà nuovo senso  
alla parola teatrale.*

**P**redrag Matvejevic, scrittore e drammaturgo, è nato a Mostar: sua madre era Croata della Bosnia-Erzegovina, suo padre russo. Ha insegnato all'Università di Zagabria, poi alla Sorbona e attualmente è docente di Letterature slave alla Sapienza di Roma. Tra le sue opere: *Mediterraneo, un breviario* ('91); *Epistolario dell'Altra Europa* ('94). Ha collaborato al progetto *I porti del Mediterraneo* dell'Eti.

**D.** *Partiamo dalla sua ultima pubblicazione Mondo "ex": cosa rimane del legame tra drammaturgo e potere politico?*

C'è sempre un rapporto tra potere e teatro: ogni potere vorrebbe avere dal teatro un'immagine più bella di quella reale, e ci sono sempre autori che fanno questi ritratti gloriosi del regime e dei protagonisti politici. Da qualche tempo, da quando mi sento essere tra *asilo* ed *esilio*, l'asilo figurato offertomi prima dalla Francia e ora dall'Italia, ho capito che l'esilio neutralizza la parola, la allontana dal suo vero scopo: il pubblico immediato. Osservo il *mondo "ex"*, il mio mondo, e ho scoperto che in tutta l'Europa dell'Est, paradossalmente, il teatro non riesce ad essere quello che era con il regime totalitario. Nella Russia di Breznev il teatro di Taganika di Liubimov era una continua contestazione, una messa in questione del regime, dell'ideologia; penso anche ad alcuni teatri di Praga e di Varsavia, all'esperienza di Grotowski, penso ad un regista italiano di prim'ordine che ha rivoluzionato il teatro in Jugoslavia, Paolo Magelli, ricordo un regista come Tovstonogov che faceva spettacoli meravigliosamente puri. E adesso? Con le libertà che si sono aperte, non c'è nulla di simile. Prima l'attore e l'autore erano più protetti nel loro lavoro, nel loro stipendio. Certo,

non esprimo una nostalgia per un regime di cui ero dissidente, ma nel totalitarismo ci sono mezzi che permettono di fare prove per ottenere spettacoli perfetti, mentre il teatro dei paesi liberi è poverissimo. Per me il teatro è una vera confessione: si confessa un autore, una compagnia, un atteggiamento, una società. Ed è per questo che nel mio ultimo libro ho scelto la forma della confessione, una prosa che prosegue una ricerca già iniziata. Il romanzo, infatti, è un genere esaurito, e ho sempre cercato uno spazio non sfruttato, possibile per il rinnovamento: il breviario, l'epistolario, e finalmente qualcosa mi spingeva verso un'espressione teatrale, dando a queste confessioni una forte connotazione di oralità, di comunicazione. In un *mondo "ex"*, alla fine del secolo, viviamo senza un'idea di emancipazione: e questo può dare una chance al teatro, la parola teatrale potrebbe offrire un orizzonte, almeno sul palcoscenico.

**D.** *Heinrich Böll, nelle sue Lezioni francofortesi, afferma la necessità di un "linguaggio abitabile e di un territorio abitabile, per poter pronunciare la parola futuro": potrebbe essere il teatro?*

Ad una condizione: per riuscire e per uscire da questa crisi, la parola teatrale deve essere condivisa. Non più teatrale come tale, ma parola in cui riconoscersi. Volevo che la mia parola fosse condivisa, prestata dal teatro, e questa attesa, questa ricerca di un teatro immaginario, che non trovo - tranne in alcuni casi -, mi hanno

tanto spinto che ho voluto fare un monologo del mio *Breviario Mediterraneo*, con la convinzione che dobbiamo cercare insieme un nuovo linguaggio. Da qualche anno vado in teatro "ascoltando" la parola per percepirne l'apparizione.





## PAOLO FABBRI I SEGNI DEL POTERE

*Ogni giorno si rappresenta il "teatrino della politica" e il potere si mette in scena in uno spettacolo senza riti o profondità di segni...*



**P**aolo Fabbri, epistemologo e semiologo, è docente universitario e, attualmente, direttore del Mystfest di Cattolica. Ha diretto per anni l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi.

**D.** *L'operazione drammaturgica, che nella sua veste complessa raccoglie in sé etica ed estetica, ha un valore sociale e politico?*

Certamente: nell'operazione drammaturgica risiedono il bello, il vero ed il buono. Ovvero aspetti morali, etici e di verità scientifica. Fino al Seicento c'era l'abitudine che il re, con la sua sola presenza, autorizzasse la verità dell'esperimento scientifico. Una presenza prettamente teatrale, sul palcoscenico della verità e della prova scientifica, che era una drammatizzazione del potere. D'altra parte penso alle ricerche di Apostolides o di Louis Marain sul teatro cui il re stesso partecipava, recitando o ballando: il re è presente dentro la scena stessa. E c'è un fenomeno curioso, emerso in un recente colloquio sul Tasso: Luigi XIV ha ballato *Armida e Rinaldo*, e ad un certo punto è stato obbligato a ballare il demone, il quale si trasforma in Armida e seduce

Rinaldo. Quindi, in qualche modo, balla "la donna", il femminile, sollevando uno scandalo straordinario. Ecco l'estremo potere che balla la seduzione: un aspetto molto ricco di implicazioni, un segno che il potere - messo nella forma drammatica - diviene prigioniero della forma drammatica stessa. A partire da qui si può criticare una definizione semiotica del dramma o del balletto come pura forma espressiva "segni di potere": al contrario la forma drammatica è costitutiva della forma stessa del potere. Naturalmente c'è l'altra possibilità: il potere nudo, ciò che abbiamo sperimentato in questo secolo. Il potere come nudo sterminio: la cosa più temibile del potere non è quando si mette in scena, ma quando si cela e non dà segni, perché solo nel primo caso si mette in gioco nel gioco.

**D.** *E questo rimanda all'uso frequente di certe espressioni, all'uso di certe metafore: il "teatrino" della politica, gli "attori" della scena politica...*

Solo che la differenza consistente è che noi non siamo più nella società dello spettacolo. Il "teatrino della politica" potrebbe rientrare in un'analisi situazionista, in cui si può dire che siamo in pieno spettacolo. Ora, invece, l'impressione è che, nonostante noi vediamo questi "attori" in tutte le maniere - in piedi, seduti, truccati, circondati da diversi sfondi, come cantanti, giocatori di calcio -, ci muoviamo in una dimensione opposta dello spettacolo. Lo spettacolo è una profondità di segni: qui si ha un bel moltiplicare lo sfondo, ma la profondità segnica non c'è. Per timore che questa messa in scena non abbia efficacia, la si ripete all'infinito.

**D.** *Senza, dunque, la forza e l'incidenza della ritualità?*

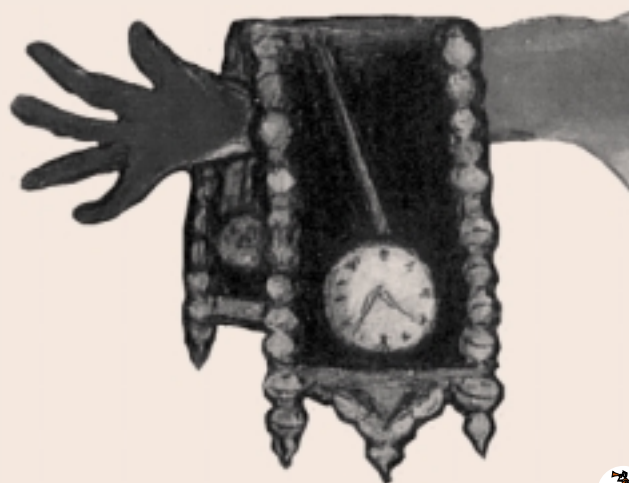
Esatto. Pensiamo, per esempio, ad alcuni studi, fatti negli anni Sessanta in Giappone: antropologi e semiologi si dedicarono al Teatro Nô per capire l'anomalia, per noi occidentali, del potere politico giapponese. Nel Teatro Nô, accanto al danzatore che si muove quasi in stato di possessione, c'è lo *Shite*, generalmente seduto, che spiega lucidamente quanto accade. Questo per i giapponesi è qualcosa di più di una metafora del potere, è proprio una catacresi: metafora costitutiva e paradossalmente insostituibile della regalità giapponese, ovvero dell'idea del re giapponese, nascosto, silenzioso nella sua città proibita. Quindi esiste un personaggio centrale, che sta però in un centro vuoto; mentre lo *Shogun*, il suo vice, come lo *Shite*, è quello che fa politica razionalmente. E' un caso esattamente opposto al modello del nostro assolutismo, al modello Luigi XIV: andrebbero studiati insieme come due forme estreme delle modalità della rappresentazione. Il nostro discorso politico, invece, è per la neutralizzazione di queste due forme: la fine dello spettacolo attraverso la sua moltiplicazione, con una conseguente perdita di ruolo della drammaturgia a

favore della scenografia. Il grande sistema di rappresentazione è basato sull'idea di catarsi, intesa non come neutralizzazione passionale, ma come trasformazione passionale tipica dei grandi dispositivi simbolici. Oggi, con una politica debole, tutto quello che si può fare è una moltiplicazione di "piacerini": un supporto per consentire dicerie, un attivatore di contaminazione semiotica che fa circolare con grande velocità dicerie e parole in maniera virale.

**D.** *Scenario preoccupante per la comunicazione e la drammatizzazione...*

Naturalmente troveremo sempre più il teatro uscendo in strada, giacché l'attentato in un metrò crea una teatralità intensa. D'altra parte c'è ancora un ruolo per il teatro a condizione assolutamente sperimentale: prendere sul serio l'idea di laboratorio, inteso come luogo ove sottoporre ad analisi quanto accade. Creare un vero teatro scientifico: ripenserei il teatro come un laboratorio moderno che non si chiude a sperimentare come si muove il corpo o come si articola la voce, ma ad un laboratorio-rete che compie continue traduzioni dall'esterno all'interno.

MARC CHAGALL DETTAGLIO DA LE JONGLEUR, 1950





## LA PIAZZA DEL TEATRO POVERO

di Nico Garrone

*Un intero paese  
per scenografia e  
i suoi abitanti  
per attori.  
E' la magia che  
si ripete ogni  
anno in Val  
d'Orcia.*



**M**entre sto scrivendo queste note sul Teatro Povero, a Monticchiello si preparano a festeggiare il Natale e l'Anno Nuovo allestendo, nella piccola chiesa sconsacrata della Misericordia, *Acquacheta* di Novelli.

A differenza del tradizionale spettacolo estivo, quello invernale, generalmente basato su testi di repertorio, o parto di un solo autore, rappresenta lo svago conviviale, il divertimento privato di questa singolare comunità della Val d'Orcia dove ormai quasi tutti gli abitanti, vecchi e giovani, sono diventati attori. Ed in certi casi fior di attori, abituati con estrema naturalezza a dividersi tra la scena ed il loro abituale lavoro nei campi o in altri impieghi. Lo svago, dicevo, perché gli assilli nascono quando si tratta di mettere in piazza, nella piazza centrale del borgo diventata la Piazza del teatro, ogni anno puntualmente tra la fine di luglio e la prima metà di agosto, davanti a circa quattrocento spettatori fissi per sera, seduti su gradinate di tubi Innocenti, un copione nuovo, sempre legato, però, ai problemi e all'identità del loro mondo contadino in via di cancellazione, o di rapida trasformazione. Come, ad esempio, l'ultimo lavoro della scorsa estate intitolato *Strappi*: un giro turistico, favorito da un misterioso guasto meccanico al pullman di vacanzieri venuti dalla città, nella memoria perduta di un passato prossimo, già sommerso o rimosso, fatto di miseria, di arretratezza culturale e lotte mezzadrili, ma anche di una diversa qualità umana. Con *Strappi* il Teatro Povero celebrava il suo trentesimo anno di vita e di spettacoli. Secondo uno studioso di scienze sociali inglese, Richard Andrews, che più volte si è occupato e ha scritto di questo "fenomeno unico in Europa", inizialmente gli squilibri provocati negli anni '50 dal crollo della mezzadria, l'improvviso corto circuito tra una struttura economica e familiare ancora





medioevale e il “mondo moderno”, costituiscono il cuore d’ombra della nascita del Teatro Povero: “all’inizio, soprattutto, c’era un forte elemento di protesta, quasi una continuazione delle precedenti lotte...”, e allo stesso tempo “una voglia di comunicare non solo agli estranei, ma anche a se stessi... il teatro era protesta, era rivendicazione, ma era anche terapia...”. Di queste spinte e bisogni incrociati si fa testimonianza esemplare, nel 1970, *Noi di Monticchiello*, un copione quasi senza trama, con molti squarci di realtà attuali, e una galleria di confessioni in pubblico degli “attori” intorno a se stessi e alle sorti incerte del paese. Per *Noi di Monticchiello* uno spettatore d’eccezione, Giorgio Strehler, coniò sul momento un’etichetta di sapore pirandelliano destinata a restare, quella di “autodramma”. Con una serie di salti temporali, che sarebbero diventati pratica abituale nei successivi copioni, *Contadini e no* del ’74 indagava sul passato, il presente e il futuro della “famiglia contadina”, nucleo centrale e filtro drammaturgico di tutti gli spettacoli del Teatro Povero. Sullo sfondo della memoria collettiva ereditata dalle lotte mezzadrili e dal rapporto conflittuale del “capoccia” (il vecchio patriarca di questo archetipo familiare del mondo contadino) con il padrone o i vari rappresentanti del potere, si possono collocare molti altri canovacci del repertorio monticchiellese. Da *La dura terra* a *Zollet a Maldipodere*, fino ai più recenti *Alizzardo* e *Sfratti* rispettivamente del ’95 e del ’94, dove, come sempre, la microstoria delle campagne e del borgo riflette, come attraverso la lente di un binocolo rovesciato, la vicenda nazionale. Il licenziamento in tronco del “capoccia” con la sua famiglia da parte del padrone, si prestava in *Sfratti*, ad esempio, a rispecchiare ansie di extracomunitari e la pioggia di licenziamenti contraltare delle promesse del “milione di posti di lavoro” a stretto giro d’elezione. Mentre i giri di valzer, la sensazione diffusa di vivere un ambiguo e oscuro momento storico, trovava eco trasparente nelle battute del Sindacalista degli Anni Cinquanta quando paragonava in *Alizzardo* il gioco delle tre carte nella fiera del paese con i giochi politici di chi manipolava e truffava i contadini: “...ci hanno fatto gioca’ su un banchettino dove c’erano no tre, ma trecento carte, e tutte truccate. Una

beffa dopo l’altra...”. Personalmente, come spettatore e critico, non ho visto, o quasi, la prima fase, i primi quindici anni del Teatro Povero allestiti con la regia di Arnaldo Della Giovampaola. Sembra che fossero, come il suo regista, più terragni, inclini al bozzetto vernacolare, ai caratteri e agli umori ancora forti della campagna. Con Andrea Cresti, che ha dato il cambio a Della Giovampaola, l’orchestrazione degli spettacoli è diventata più corale e raffinata, sospesa su atmosfere e note liriche crepuscolari, inclini alla malinconia. Anche se, di fondo, come ha scritto Angelo Maria Ripellino: “il signor Monticchiello non ama le tetraggini”. E, nonostante alcuni aggiustamenti e variazioni drammaturgiche, la struttura degli “autodrammi” del Teatro Povero continua a mescolare domande e dibattiti aperti sul senso delle cose, ballate e scenette contadine, evocazioni del passato

agreste odorose di pici e di vino, insieme a grottesche previsioni futuribili e aspirazioni del presente viste sotto una luce bizzarra e arguta da apologo buffo. Prima di concludere, un’ultima osservazione un po’ agra. Senza indossare i panni del profeta (che non amo), credo di essere stato l’unico giurato a menzionare per i premi speciali dell’Ubu, dove sono state giustamente segnalate tante forme di teatro “necessario”, da quello in carcere ai “meticciati” sperimentali, questa esperienza che coinvolge - da trent’anni - un intero paese. Come se il Teatro Povero, nonostante gli apprezzamenti, le tesi di laurea, le critiche sui maggiori quotidiani e rotocalchi nazionali (alcune già raccolte in antologia, come quelle di Ripellino per *L’Espresso* o di Gerardo Guerrieri per *Il Giorno*), nonostante tutto questo, appartenesse ad una galassia di eventi teatrali lontana e poco identificabile.



# LE DOMANDE DEL POTERE

di Diana Ferrero



**Brutus**, diretto da Ninni Bruschetta, prima tappa del triplo "Studio sul Giulio Cesare"

## Giulio Cesare bussa tre volte alla porta del teatro italiano

**B**ruto, Marc'Antonio, Giulio Cesare: i tre vertici del potere segnano le tappe di un viaggio dentro la scrittura scespiriana: lo "Studio sul Giulio Cesare" condotto dal regista Ninni Bruschetta per il teatro di Messina. «Cesare è simbolo - afferma il regista - di una forma ben precisa di potere, quella che oggi si è perduta e che secondo il racconto di Shakespeare storicamente finisce proprio con l'uccisione di Cesare: l'autorità spirituale»: il lavoro di adattamento voluto da Bruschetta è un avvicinarsi al testo per gradi, in tre spettacoli successivi, dove la drammaturgia, a partire dalla traduzione di Alessandro Serpieri, viene riequilibrata intorno alla figura di un personaggio. E, dall'analisi del singolo, mira in ultimo a raggiungere la pienezza del testo integrale. Prima tappa, il *Brutus*, già andato in scena con buon successo, nell'interpretazione di un giovane gruppo di attori messinesi, in un enorme impianto scenografico di cemento grezzo e terra nera. Un'ambientazione dal sapore militare, non datata, allusivo richiamo a una situazione cupa, di guerra.

Il *Brutus* diventa, interrogazione sulla natura del potere e sulla vanità della guerra, quella armata e quella dei valori, in una prospettiva politica affrontata in chiave simbolica e di conseguenza rituale. «Il testo gioca sul rapporto tra autorità spirituale e potere temporale, in un discorso sulla spiritualità che può essere letto sia in prospettiva metafisica che laica. Il turbamento di Bruto non è soltanto umano, ma è fatto politico». Secondo il regista «Bruto è la purezza giovanile che tenta di convincere con la verità, chiedendo al popolo una legittimazione storica dell'assassinio di Cesare, e non ottenendola. Marc'Antonio, invece, nella sua orazione compie un'operazione subdola, cerca una legittimazione che è una contraddizione in termini, e ne ottiene una rivolta, una guerra. In questo passaggio ho voluto rappresentare - mi permetto di dire: Shakespeare ha voluto rappresentare - l'abbassamento della casta intellettuale al potere, e soprattutto un grande equivoco politico, ovvero la legittimazione dell'autorità spirituale attraverso il popolo». Questo percorso attraverso il testo, analizzato nei rapporti tra storia, simbolo, ritualità e teatro stesso, avrà seguito tra breve, con un secondo studio dedicato proprio a Marc'Antonio, previsto per il prossimo Festival di Santarcangelo. Conclusione dedicata, naturalmente, al *Giulio Cesare* integrale, interpretato da Renato Carpentieri, atteso per la prossima stagione.

**C'**è molta attesa per il *Giulio Cesare* versione Societas Raffaello Sanzio. Il gruppo di Cesena, infatti, ha annunciato un allestimento dell'opera per questa stagione. Ne parliamo con il regista, Romeo Castellucci

**D. Che suggestioni le ha dato il testo di Shakespeare? Farà un preciso discorso sul potere?**

Non direttamente. Il *Giulio Cesare* è senz'altro il dramma del potere, ma penso che intenda riflettere anche sul potere del teatro: la parola politica nel testo di Shakespeare si riveste di teatro, in quanto parola retorica. La nostra chiave di accesso e di interpretazione è stata proprio il discorso retorico, indagato nei suoi diversi riflessi sui personaggi e nelle sue motivazioni. E' significativo che tra i congiurati ci sia Cicerone; è solo un'ombra evanescente e grigia, ma è presenza fondamentale

alla quale, nello spettacolo, abbiamo tenuto a dare rilievo. E' lo spirito politico-strategico della congiura contro Cesare, e anche lo spirito retorico.

**D. Qual è il vostro lavoro sulla drammaturgia?**

L'adattamento ha richiesto un approfondito lavoro di filologia durato più di un anno.

Una ricerca delle fonti latine a partire da Plutarco, che è stato il riferimento di Shakespeare per la conoscenza della storia romana, e poi uno studio dell'arte retorica antica, soprattutto greca.

**D. E la traduzione? E' stato un lavoro di collage.**

Non abbiamo adottato un'unica scelta, ma siamo andati espressamente alla ricerca di testi datati per trovare una lingua artificiosa, addirittura ridondante. Volevamo una forma inflessibile di linguaggio, perché questo dramma ci è parso così, inflessibile, lineare, estremamente duro. Quasi scolpito nel marmo. D'altronde Shakespeare si è servito di materiali storici: il suo è un discorso sulla storia che prima viene giocata, e poi gioca, a sua volta, i giocatori.

**D. L'intento provocatorio che di solito vi contraddistingue questa volta su cosa punta? Sulla forza della retorica?**

Esattamente. Rivolgendo l'attenzione non solo alla parola, ma all'uso della voce e del suono, abbiamo tentato di riprodurre quel tipo di emozione che potevano provare

gli antichi romani di fronte a un oratore. Comunque non sono scelte di provocazione. Io non voglio provocare, semmai suscitare stupore. (D.F.)

**CASTELLUCCI: PAROLE DI MARMO**



## Se Bruto parla in video

Gigi Dall'Aglio, con il Teatro Stabile di Parma, ha firmato una versione quanto meno originale del dramma scespiriano: Bruto e Marc'Antonio, ripresi in diretta televisiva, parlano ad un popolo rappresentato da due telespettatori. La lotta per il potere, dunque, viene giocata davanti alle telecamere. «Il mio interesse - dichiara il regista - non è quello di attualizzare un testo. Semmai di attuarlo, di renderlo attivo come nel momento in cui è stato concepito. Quando, leggendo un'opera, sento delle suggestioni molto forti, significa che lì si sposano la mia contemporaneità e il senso che porta il testo in sé. Io metto in scena questo. Questo è per me rendere il testo teatralmente attivo, farlo sparire nell'atto teatrale. Critici e pubblico spesso non amano le attualizzazioni, e si stupiscono quando funzionano: ma il punto è, in questo caso, che funziona Shakespeare! E' il testo che funziona così. Attuarlo significa, dunque, farlo funzionare come in origine, come nelle intenzioni. Se avessi dovuto allestire questo spettacolo negli anni '40 o '50, certamente avrei portato i due discorsi politici sul balcone di un palazzo, in una piazza. Oggi è naturale portarli in televisione. Quindi io non adatto, non trasporto il testo negli anni '90: semplicemente, siamo negli anni Novanta». (A. P.)

**Gigi Dall'Aglio ha firmato la regia del Giulio Cesare del Teatro Stabile di Parma. Nella foto un momento dello spettacolo: la tragedia si dipana tra monitor e televisione.**

# LA STORIA E LE PAROLE

di Carlo Repetti

*Al Quirino Le Parole e i Giorni, ciclo di letture sui grandi discorsi della Storia, ideato ed organizzato da Carlo Repetti.*

L'iniziativa è nata da un'esigenza primaria: quella di dare uno spazio, nel nostro tempo, ad una parola ritrovata, soprattutto ad una parola che si esprime nei momenti topici della storia dell'Uomo. Momenti in cui può mostrare, anche in senso negativo, tutta la sua forza drammatica: ecco perché, allora, avviene il naturale incontro con il teatro. Presentiamo sempre una parola "detta", mai solo "scritta", con forti valenze retoriche, pronunciata com'era di fronte a migliaia o milioni di persone, in momenti risolutivi per le vicende umane, civili e politiche. Ed è perciò una parola che risuona molto alta: in un momento in cui sembra scomparire, sommersa dalla civiltà dell'immagine, che raramente mette al centro della comunicazione la parola nuda, in tutta la sua forza, noi la riportiamo sulla scena, affidandola alla capacità interpretativa degli attori, alla loro voce.

Ci sono, in particolare, alcuni discorsi particolarmente toccanti, e uno che si è rivelato di inaspettata ricchezza. Risentire per intero le parole di Luther King, nel celebre *Io ho un sogno*, o l'*Autodifesa* fatta da Nelson Mandela, in nome della libertà del suo popolo, nel processo che lo condannò al carcere ventisette anni fa, è davvero emozionante. Un discorso, invece, che mostra una forza totalmente inattesa - anche grazie alla bravura dell'interprete, Glauco Mauri - è stato quello del Savonarola. Abbiamo sempre immaginato i suoi discorsi come chiusi e difficili, e invece la *Predica*, mostra tutta la valenza drammatica, la potenza, la qualità oratoria di quest'uomo, e spiega bene come le sue parole, potessero avere un effetto deflagrante, tale da intimorire la Chiesa.

Le letture, sono introdotte da giornalisti e politologi di altissimo livello: dal presidente della Camera, Luciano Violante, a Vittorio Emiliani, da Igor Man e Sergio Romano, da Demetrio Volcic e Corrado Augias a Eugenio Scalfari. La struttura è quella di presentare discorso per discorso: pur nel comune filo conduttore che contraddistingue la singola serata, ogni discorso ha il proprio tempo, la propria situazione storica e sociale e quindi abbisogna di un inquadramento. Anche perché speriamo che ci siano molti giovani nel pubblico, e vogliamo fornire loro un valido supporto: nella prima edizione de *Le Parole e i giorni*, a Genova, abbiamo riscontrato una grande attenzione dei giovani. Non mi sorprende più il grande interesse giovanile, ma ogni volta mi meraviglia la risposta totale dei giovani a iniziative di sostanza fatte con qualità. Mi sembra di poter dire che c'è latente la richiesta di queste cose, e che ci sia voglia di conoscenza: la gente spesso ricorda solo il nome e i titoli dei grandi personaggi della storia, ma dei contenuti di questi discorsi non si conosce pressoché nulla. Allora la funzione di iniziative come la nostra è anche quella di far conoscere, di testimoniare, di ricordare: ci sono pagine, come l'agghiacciante discorso di Hitler del '21, che mostrano, meglio di qualunque lezione teorica, l'evolversi terribile della Storia. Per questo riproponiamo momenti miliari della storia dell'uomo che altrimenti i giovani - e i meno giovani - non potrebbero conoscere.

(Testimonianza raccolta da Andrea Porcheddu)







## NELLA GIUNGLA DI BRECHT

di Francesco Tei

*Federico Tiezzi, regista dei Magazzini, uno dei gruppi più importanti di quella che fu l'Avanguardia italiana, si dedica per la prima volta all'opera di Bertolt Brecht*

**C**on *Nella giungla delle città* - interpreti Sandro Lombardi, Roberto Trifirò, Roberto Secchi, Dorotea Aslanidis -, Federico Tiezzi affronta il suo primo Brecht... «Per me è stato un grande amore giovanile, un amore - direi - assoluto; quella di una messa in scena della *Vita di Galileo* è una vecchia idea, un appuntamento sempre rinviato ma che prima o poi sono deciso a rispettare. Ho amato e studiato, di Brecht, soprattutto i grandi drammi della maturità, adesso, invece, ho deciso di puntare su questo lavoro poco conosciuto e giovanile, che mi ha colpito moltissimo».

**D. Perché l'ha colpito?** «E' un testo che appartiene a quello che si definisce il periodo espressionista di Brecht; certe pagine sembrano scritte da Wedekind, ma si respira, a tratti, anche un'aria alla Karl Valentin. Mi ha colpito, in particolare, che la storia racconti di un con-

Sandro Lombardi, nella foto in *Cleopatra*, è protadonsita de *Nella Giungla delle Città*, per la regia di Federico Tiezzi.

trasto improvviso, fortissimo, assolutamente immotivato fra due personaggi, un giovane idealista e un capitalista cinese. Ma scopriremo, andando avanti nella vicenda, che il primo combatte per affermare la sua identità, il suo spirito libertario da "irregolare", anarchico, un po' alla Rimbaud, individualista, mentre il cinese lotta per cercare di ritrovare la sua giovinezza perduta. Di fronte a questo contrasto, immerso in un clima comico, spesso astratto, surreale, Brecht sembra esigere la presenza di uno spettatore "oggettivo", distaccato, straniato (lo spettatore, stavolta, e non gli interpreti), del tutto imparziale».

**D. Siamo dunque lontani dal Brecht dei capolavori più famosi?**

«Sì, non troviamo ancora quella chiarezza di impostazione politica e quella lucidità di idee che caratterizzeranno, poi, il Brecht più celebre e più maturo. Ma proprio l'ambiguità, l'indeterminatezza di significati di tanti risvolti di questo dramma, lo rende quanto mai affascinante».

**D. Perché un ritorno a Brecht?**

«Era ora che ci si tornasse! Tanto più che - nel passato, almeno qui in Italia - è stata data importanza spesso solo ai contenuti delle sue opere: oggi può costituire una sfida stimolante ripensare la forma, lo stile, lo spazio in cui rappresentare e recitare i suoi lavori, facendone passare il valore nella sua completezza».

## Ferite della Storia

di Flavia Bruni

**Andrea Adriatico e "Riflessi". Da Bologna uno sguardo doloroso sulla realtà.**

Nero come la violenza, rosso come il sangue, bianco come la pace, come una calma piatta dopo la tempesta che però viene interrotta da un enorme taglio, una cesura che si produce e riproduce. Così "Teatri di vita" di Bologna dipinge un affresco a tinte forti, l'Olocausto, quello antico e quello contemporaneo, quello raccontato e quello metaforico, un pretesto per inaugurare una trilogia sul rapporto tra uomo e tecnologia, tra uomo e clonazione. Danza, mimo, musica, suggestioni visive, Ferita rientra nell'intensa attività di "Riflessi", il gruppo guidato da Andrea Adriatico, con uno sguardo sempre rivolto a tematiche di interesse sociale e al confronto costante con realtà teatrali (e non) europee, raggiunte attraverso co-produzioni o semplici collaborazioni. Figure nere, donne, uomini, nude, spogliate di loro stesse, ruotano senza fine sul ritornello ossessivo di Gavin Bryars, enormi ombre le rincorrono sulla tela spezzata di Fontana quali immense proiezioni del loro "io" tormentato, insanguinato, cancellato. Nell'aria frammenti di televisione, in alto un "osservatore" inquietante, lo spettatore di oggi a tragedie di ieri, mai finite, più che mai vive e ritornanti nell'epoca moderna fatta di vite spezzate, e la cui energia vitale sembra oltremodo arrestata in un Olocausto perenne.

# LA DRAMMATURGIA DELLA NUOVA SCENA

di Paolo Ruffini

La drammaturgia nella scena degli ultimi gruppi. Il territorio occupato da queste esperienze, che chiamerei di poetica o artisticità dei soggetti teatrali recenti, ha confini la cui definizione sfugge. Interessa direttamente la natura delle relazioni umane e attraverso l'atto della creazione di un'opera trova nuovi valori, sempre alla ricerca di verifiche che inducono per questo a riflettere sulla funzione che ha per loro il teatro. Sono gruppi, perché l'ideologia del gruppo nelle sue varianti o atteggiamenti ne pervade l'esperienza (poco interessante diventa il rilevarne la non novità in questo approccio al teatro), che hanno intrapreso un'autonoma frequentazione del mondo dello spettacolo. Ovvero un modo indipendente di frequentare il sistema di produzione e di distribuzione e dunque il profilo di questi portatori di cultura 'minoritaria' ha vocazioni autoformative. In sostanza si pronunciano con indifferenza verso la tradizione della ricerca che li ha preceduti. Con quest'area difatti il confronto è avvenuto solo occasionalmente. Dal mutuare e ripensare quelle tecniche o suggestioni hanno maturato la coscienza di una propria pratica di lavoro, sempre sul limite di un'alterità precaria che allo spettatore pone questioni profonde: uno slittamento, un disturbo, un ingranaggio della contemporaneità, raccontato senza l'ausilio di retorica che si affanni a descriverla con sceneggiature verosimiglianti o ambigue. Piuttosto ci troviamo di fronte a una

scena pensata come fisionomia di scritture diverse, nella quale il narrare un evento può avvenire per mezzo dello smascheramento del pensiero che sta dietro quel linguaggio, così l'impalcatura dialogica si rivela in altri piani della comunicazione: ad esempio traspone il senso delle didascalie nei movimenti oppure portando il sottotesto a tracciato letterario detto. Stratificazione, dilatazione e proiezione. Il personaggio assomma nel monologo tutte le parti in gioco, possedendone i tic e le dissociazioni verbali e le azioni mute, caricate di un significato quando precedono o seguono l'intenzione dell'interprete; un significato dipendente da equilibri conduttori (stordimento di senso o dialoghi serrati), veicolato da strumentazioni scenografiche che lo contaminano. L'agire artistico di questi gruppi si propone di *ri-creare* il reale di una situazione e l'anima che l'esprime, cercando nel comportamento/finzione dell'attore una particolare identità della parola. La sua percezione. Rendendo visibili gli elementi drammaturgici che lo strutturano, interni agli slanci del ritmo, delle pause e delle ombre, "fra il veicolo segnico e il suo significato", in un rapporto spazio/tempo mutevole. La parola, allora, il testo, entra nell'economia della drammaturgia di uno spettacolo a farvi da sponda, emancipata dall'assolvere strategicamente una centralità, ma non per questo secondaria nella dialettica della rappresentazione. Se comunque il rapporto con la parola rimane un problema aperto, ciò si verifica perché le si continua a chiedere di enunciare una letteratura scritta, con l'intendimento di interpretarla nella completezza di un metodo o di una convenzione di apprendimenti. La scena degli ultimi gruppi invece ragiona sulla possibilità di speculare su nuove composizioni drammaturgiche.

Alcune considerazioni...

Gli emiliani *Terza decade* approfondiscono attraverso il testo (Bataille) le lacerazioni esistenti tra gli individui, in questo caso personaggi assolutamente consunti dalla responsabilità di essere in scena. Il dialogo non racconta la loro storia, ma ne scompone le emozioni, sovrapponendo al recitato un tempo della memoria nella visione esaurita del presente. Quello che per i romani *Accademia degli Artefatti* diventa la concatenazione in termini scenici che si saldano e motivano il senso della drammaturgia nello spettacolo (da Beckett a James). Qui coreografie, parola e soluzioni figurative avvertono e sintetizzano le insenature dei movimenti ai quali assistiamo: a volte con la parola trasformata in suono, altre come tralato di un'azione fisica che raccontano,

*Di cosa parlano i giovani artisti? Che valore ha la parola nell'impianto drammaturgico? Ecco nomi e tendenze dell'ultima generazione*

anche in forma di monologo dialogato, il percorso mentale del protagonista. Si ispira alla letteratura (Christa Wolf) il lavoro dei siciliani *Aura Teatro*. La costruzione drammaturgica scompare nell'organicità del tempo, all'interno di uno spazio dichiaratamente d'attore che protende verso il suo delirio vocale. Ancora alla letteratura e un'ebbrezza fonetica dissociata troviamo nell'approccio che la *Nuova Complesso Camerata* ha con il teatro. Ispirati alla poesia (Pasolini e Campana) la risolvono sfalsando il tempo drammatico nella sua estensione quasi privata di accadimenti visivi. Quella della visione e della poesia è la matrice del lavoro nel *Teatrino Clandestino*. Il mondo di Pascoli si rivela con nitida compostezza nei passaggi, cesellamenti di un fragile spazio appena percettibile che assurgono a metafora della parola. I personaggi rivolti al pubblico testimoniano la loro presenza, trasfigurata in pensiero corrispondente e opposto tra chi quella scena la racconta e chi la definisce fisicamente. La voce filtrata e resa vibratile dai microfoni che l'amplificano, come in *Fanny & Alexander* che a quelle sonorità delegano il senso di un'occasione drammatica, edificando partiture vocali. Nel *Lemming* la parola si conforta nell'incontro dei dialoghi, ma si astraie dal significato apparente per realizzarsi nelle sospensioni liriche che cerca di raggiungere. La narrazione mantiene il proprio filo negli episodi per mano di un attore interprete.



# Agenda

## Abbonati e contenti

Cresce l'attenzione degli italiani per il teatro: i dati Siae per il primo semestre 1996, infatti, registrano - per la prosa, gli spettacoli di rivista e commedia musicale - un aumento dell'1,6% rispetto allo stesso periodo dello scorso anno. In definitiva il teatro resiste; strenuamente, con difficoltà, ma resiste. E le cifre diffuse dalla Siae trovano una conferma visibile anche nei dati raccolti dall'Eti su presenze ed incassi nei teatri direttamente gestiti ed in alcuni teatri del territorio nazionale. Una particolarità viene subito all'occhio: è la cosiddetta provincia a fare la parte del leone, mostrando, ancora una volta, la grande voglia di teatro delle tante piccole *polis* italiane. Torre Annunziata si fa notare con un +34% negli abbonamenti e un +23% negli incassi, Benevento sventa a +48% e +53%, Tivoli registra un +27% e un sostanzioso +32% negli incassi. E se Vercelli vede rimanere invariata la percentuale di abbonati, si consola con un +10% negli incassi, mentre Urbino fa un piccolo +1% negli abbonamenti cui corrisponde un +12% negli incassi. Fasi alterne, invece, nelle grandi città: crollo verticale a Caserta, che perde il 21% sia negli incassi che nel numero degli abbonati; successo, invece, a Napoli, dove il Mercadante mette a registro un notevole +31% negli abbonamenti, per 10 turni in totale, e un +37% negli incassi. Grande successo a Bologna che ha premiato la stagione del Duse con 4.183 abbonati, che, confrontati ai 3.342 della passata stagione danno un secco +25,16%. I teatri di Roma danno timidi segnali di ripresa con la campagna abbonamenti: +1,98% al Quirino, da 6.551 a 6.681 abbonati, ed un incoraggiante +2,17% al Valle, con un cartellone interamente dedicato alla drammaturgia italiana: al suo 270° anno di vita il teatro Valle vede i propri abbonati aumentare da 4.889 a 4.995.

## Roma

### SPETTACOLI

**DAL 14 AL 26 GENNAIO**  
**ROMITORI**  
*Teatro Valle*

**DAL 15 GENNAIO AL 2 FEBBRAIO**  
**LA MANDRAGOLA**  
*Teatro Quirino*

**DAL 28 GENNAIO AL 9 FEBBRAIO**  
**ARLECCHINO SERVITORE**  
**DI DUE PADRONI**  
*Teatro Valle*

**DAL 4 AL 23 FEBBRAIO**  
**LA SCUOLA DELLE MOGLI**  
*Teatro Quirino*

**DALL'11 AL 23 FEBBRAIO**  
**NOTTURNO DI DONNA**  
**CON OSPITI**  
*Teatro Valle*

**LE PAROLE E I GIORNI**  
**20 GENNAIO**  
**PASSIONE E IDEOLOGIA**  
*Teatro Quirino*  
ore 17,30

**27 GENNAIO**  
**IL SENSO DELLO STATO**  
*Teatro Quirino*  
ore 17,30

**10 FEBBRAIO**  
**L'ELOQUENZA E LA STORIA**  
*Teatro Quirino*  
ore 17,30

**17 FEBBRAIO**  
**IL DIRITTO DELL'UOMO**  
*Teatro Quirino*  
ore 17,30

**INCONTRI**  
**20 E 21 GENNAIO**  
**Teatro e Università**  
**COLLOQUI PIRANDELLIANI**  
*Università di Roma Tor Vergata*  
*Aula Magna Gismondi*  
ore 10,30 e 15,30

**5 FEBBRAIO**  
**Culture a confronto**  
**COMPAGNIA RAVENNA TEATRO**  
Un percorso artistico multiculturale  
*Teatro Valle*  
ore 11,00

**19 FEBBRAIO**  
**Dopo il sipario**  
**NOTTURNO DI DONNA**  
**CON OSPITI**  
*Teatro Valle*  
ore 19,30

**I CONCERTI DI ROMA SINFONIETTA**  
**2 FEBBRAIO**  
**NUOVI INTERPRETI**  
musiche di Mozart, Bach-Kodaly, Penderecki, Bach, Haendel-Halvorsen  
*Teatro Quirino*  
ore 11,30

**2 FEBBRAIO**  
**QUARTETTO**  
**ROMANO MUSSOLINI**  
**E QUARTETTO GALZIO**  
Omaggio a Cole Porter, George Gershwin, Hanry Carmichael  
*Teatro Quirino*  
ore 21,00

## Firenze

**SPETTACOLI**  
**DAL 15 AL 23 GENNAIO**  
**MASTER CLASS**  
**CON MARIA CALLAS**  
*Teatro della Pergola*

**23 GENNAIO**  
**Firenze a teatro**  
**NON TI CONOSCO PIÙ**  
*Palazzo Strozzi, Sala Ferri*  
ore 17,30

**DAL 24 GENNAIO AL 2 FEBBRAIO**  
**NON TI CONOSCO PIÙ**  
*Teatro della Pergola*

**DAL 4 ALL'11 FEBBRAIO**  
**TESTIMONI**  
*Teatro della Pergola*

**DAL 13 AL 20 FEBBRAIO**  
**UN MESE IN CAMPAGNA**  
*Teatro della Pergola*

**INCONTRI**  
**22 GENNAIO**  
**Incontri con Paolo Emilio Poesio**  
**ROSSELLA FALK:**  
**I GIOVANI E POI...**  
*Teatro della Pergola*  
ore 17,00

**29 GENNAIO**  
**Scrittori alla Pergola**  
**DOLORES IBARRURI VERSA**  
**LACRIME AMARE**  
di Antonio Tabucchi  
*Teatro della Pergola*  
ore 17,00

**5 FEBBRAIO**  
**Incontri con Paolo Emilio Poesio**  
**PADRI E FIGLI:**  
**ALESSANDRO GASSMANN**  
**E GIANMARCO TOGNAZZI**  
*Teatro della Pergola*  
ore 17,00

**19 FEBBRAIO**  
**Scrittori alla pergola**  
**LA PRIMA ESTASI**  
di Elisabetta Rasy  
*Teatro della Pergola*  
ore 17,00

**DALL'8 GENNAIO AL 30 MAGGIO**  
*L'Eti organizza e gestisce un*  
Corso di Formazione professionale  
per amministratori, organizzatori  
teatrali e direttori di sala.  
Direttore del Corso  
è Mauro Carbonoli.  
*Teatro della Pergola*

## Bologna

**SPETTACOLI**  
**DAL 21 AL 26 GENNAIO**  
**GLI INNAMORATI**  
*Teatro Duse*

**DAL 28 GENNAIO AL 2 FEBBRAIO**  
**LA ROSA TATUATA**  
*Teatro Duse*

**DAL 4 AL 9 FEBBRAIO**  
**ANTIGONE**  
*Teatro Duse*

**DAL 12 AL 16 FEBBRAIO**  
**TESTIMONI**  
*Teatro Duse*

**DAL 18 AL 23 FEBBRAIO**  
**SOAP**  
*Teatro Duse*

**INCONTRI CON L'ATTORE**  
**23 GENNAIO**  
**COMPAGNIA GOLDONIANA**  
**GIOVANI**  
*Teatro Duse*  
ore 17,30

**30 GENNAIO**  
**VALERIA MORICONI**  
**E MASSIMO VENTURIELLO**  
*Teatro Duse*  
ore 17,30

**6 FEBBRAIO**  
**PIERO DI IORIO**  
**E MICAELA ESDRA**  
*Teatro Duse*  
ore 17,30

**13 FEBBRAIO**  
**ALESSANDRO GASSMANN,**  
**GIANMARCO TOGNAZZI**  
**E PIER MARIA CECCHINI**  
*Teatro Duse*  
ore 17,30

**20 FEBBRAIO**  
**ROBERTO CIUFOLI**  
**FRANCESCA DRAGHETTI**  
**TIZIANA FOSCHI**  
**PINO INSEGNO**  
*Teatro Duse*  
ore 17,30

**INCONTRO**  
**DAL 12 AL 16 FEBBRAIO**  
**Spazio Solidarietà**  
**A.N.T. - ASSOCIAZIONE**  
**NAZIONALE PER**  
**LO STUDIO E LA CURA**  
**DEI TUMORI SOLIDI**  
*Teatro Duse*



# CILE

## LA DEMOCRAZIA HA UN DEBITO CON IL TEATRO

di Juan Barattini (\*)

**P**er parlare del teatro cileno è opportuno tornare indietro con la memoria, ed ampliare lo sguardo a tutta l'America Latina. Ciascun Paese ha una storia, relativamente omogenea, di sviluppo culturale, segnata dalle colonie e dalla cultura spagnola, ma il teatro fiorisce con l'indipendenza e la nascita delle Repubbliche, anche perché si interrompe un isolamento che ha sempre segnato questi Paesi. Il teatro d'arte ha una presenza diversificata in Sud America: se in Argentina è caratterizzato dall'immigrazione italiana, dalle famiglie capocomiche e di guitti; se in Brasile c'è una fiorente vita teatrale legata alla lingua portoghese; il Cile, senz'altro il Paese più lontano dal contesto europeo, riconosce il carattere meticcio della propria cultura. Fenomeni locali, persino precolombiani, si uniscono alla presenza della Conquista e della cultura europea. E la vita teatrale è stata vivace dal 1818, anno d'indipendenza della Repubblica, fino alla crisi mondiale degli anni Trenta, che ebbe forti ripercussioni in un paese dall'economia aperta come il nostro. La Depressione, unita alla diffusione del cinema sonoro, fa calare enormemente il surplus dedicato ad un teatro sempre più "digestivo", molto di consumo.

Il rinnovamento si deve all'Università e agli studenti che rifiutano modelli vecchi e superati. Se in Europa agli inizi di questo secolo ci fu un grande movimento di rottura, in Cile dovemmo attendere fino al 1939/40: con il governo di fronte popolare - forse l'unico al mondo - si creano strutture pubbliche, sul modello del Welfare State, per lo sviluppo culturale. All'interno dell'Università Statale si inseriscono il Conservatorio, l'Accademia di

ATTUALITÀ ESTERO



Danza, il Teatro Nazionale, la prima Accademia di Teatro, l'Orchestra Sinfonica, il Balletto Nazionale. Va chiarito che questo teatro universitario è paragonabile, per struttura, a quello degli Stabili europei, con un gruppo fisso di attori scritturati ed un repertorio. Tutto ciò produce un fenomeno di sviluppo continuo, durato fino agli anni Settanta: i centri universitari consacrano artisti professionisti e allestimenti di livello, rivolti prevalentemente al ceto medio, fruitore e al tempo stesso produttore di teatro. Negli anni Settanta c'è una tendenza vera e propria alla rottura con i modelli estetici e sociali istituzionalizzati, e la ricerca si rivolge con maggiore sistematicità alla massa, non più solo al popolo della capitale ma anche di altre città, come Valparaiso o Concepcion.

Nel 1973 il golpe militare porta alla dittatura e ad un regime che durerà sedici anni.

Si chiudono i teatri e le strutture pubbliche, si sospendono i finanziamenti: il peso del potere di Pinochet si fa sentire. Il teatro pubblico reagisce come può, cercando di mantenere un repertorio: si ricorda il tentativo di una compagnia itinerante, finanziata dal Ministero della Pubblica Istruzione, che mise in scena *Romeo e Giulietta* approfondendo il tema dell'esilio ed entrando rapidamente in rottura con il potere politico.

Quando tornai in Cile, nel 1986, dopo l'esilio, mi stupii per la vitalità della società civile: durante la dittatura, gli attori, anche grazie all'appoggio estero, hanno avuto la capacità di creare unità produttive autonome, private, che in qualche modo sono sopravvissute. Il rapporto tra queste unità e il potere è molto deli-

cato: la polizia politica arrivò ad incendiare teatri, a sospendere spettacoli, a minacciare di morte gli artisti. Poi, però, scelse una repressione più morbida: a seguito di uno studio sociologico, decise, infatti, che nei confronti di un settore minoritario come la prosa, di scarsa incidenza nel Paese, sarebbe stata controproducente una repressione forte e dichiarata perché avrebbe avuto una vasta e pericolosa eco interna ed internazionale. La drammaturgia, in quel momento, era basata sul teatro-cronaca: il teatro diventa allora uno spazio di semi-libertà, di riflessione, di incontro tra oppositori al regime, e molto importante è l'attività del Sindacato Attori. Successivamente si inizia a riflettere anche sul linguaggio, sulla ricerca di metafore che superassero cronaca e denuncia. Oggi il teatro si muove in forme più libere: si segnalano tentativi di teatro d'immagine, di teatro del silenzio, in forme di ricerca accumulate da un estremo rigore.

Il teatro cileno ha dunque sempre riflesso la società in cui si muoveva: dapprima prodotto dei ceti medi, poi espressione libera, di resistenza e denuncia, della società civile che rischia in prima persona.

Infine oggi, con i giovani universitari che cercano di recuperare la memoria negata, il ritorno dall'esilio, il confronto con la democrazia e con il resto del mondo. E lo Stato democratico risponde incoraggiando e sostenendo il teatro con iniziative importanti: la creazione del Fondo Nazionale delle Arti, l'istituzione di una rassegna- vetrina estiva per nuovi artisti e drammaturghi, l'assegnazione di premi, il finanziamento di progetti di produzione, così che il teatro possa liberarsi dalla sudditanza al mercato. Il regime democratico ha un debito con il teatro cileno, che ha saputo lottare e resistere: certo, ora non è un paradiso, ma queste ultime misure libere hanno permesso un rinnovamento drammaturgico e nuove leve di artisti, vitali ed appassionati.



(\*) Juan Barattini, docente universitario e storico del teatro, è attualmente Addetto Culturale dell'Ambasciata cilena a Roma.

## LE MILLE LINGUE DEL TEATRO D'AFRICA

di Egi Volterrani (\*)

*Una produzione sorprendente  
per qualità e originalità.  
Successo ovunque.  
Arriva dal Sud del Mondo  
il nuovo teatro*

**P**arlare di "teatro africano" supponendo che le espressioni diverse che le manifestazioni teatrali assumono nel continente siano caratterizzate da omologie prevalenti tali da permettere generalizzazioni sarebbe certamente erroneo. Ciò è stato ormai troppe volte non soltanto dimostrato ma utilizzato strumentalmente per sostenere come la cultura africana costituisca un mosaico complesso e, per moltissimi aspetti, contraddittorio.

Vale tuttavia la pena di parlare ancora di "teatro africano" come di un fenomeno che ha influenzato vivacemente, in questo ultimo secolo, insieme con l'arte africana in generale, la musica e il cinema in particolare. Prima le arti plastiche e la musica (questa attraverso le mediazioni afro-americane), poi, dopo le "indipendenze", la letteratura, il teatro e il cinema hanno preso un posto dominante sulla scena internazionale dove si sono affacciati con forza dirompente per la varietà e la verità dei temi affrontati con indiscutibile maturità espressiva e linguistica. La consapevolezza di un ruolo storico contingente, e, soprattutto per gli autori che si sono avvalsi e si avvalgono delle lingue occidentali imposte dalla colonizzazione nelle diverse aree del continente, dell'apporto importante, vitale e

innovativo impresso alle letterature francofone, anglofone e lusofone, conferisce un interesse particolare alle pur differenti drammaturgie presenti nelle diverse aree culturali africane e agli esperimenti di inevitabile "meticciato" linguistico. Inoltre, permette di comprendere come gli autori africani contemporanei abbiano sovente espresso, «ancora in anni recenti, una certa diffidenza nei confronti di analisi e valutazioni del proprio lavoro basate su parametri di riferimento occidentali e variamente imperniate su comparazioni ritenute in se stesse fuorvianti. Alla radice del loro atteggiamento c'è la volontà di non farsi fruire in chiave di semplice letteratura emergente o differente o minore. Tale atteggiamento non soltanto rifiuta ogni approccio di taglio folcloristico, esotistico e primitivo, ma anche e soprattutto respinge ogni ipotesi di marginalità e subordinazione della loro produzione, ogni lettura che sottintenda in qualche modo la necessità di un adeguamento a modelli di una cultura europea consolidata da tradizioni secolari, ma rimasta, per loro, in larga misura estranea e vista ancora con sospetto per il suo essere comunque la cultura dei colonizzatori. Si tratta di una con-

sapevole e programmatica rivendicazione di originalità e di autonomia che si appoggia su argomentazioni legittime e ormai largamente acquisite, quali la specificità di contesti storici e geopolitici non assimilabili nemmeno a quelli individuati come peculiari di talune tradizioni recenti di matrice europea (la canadese, ad esempio, o l'australiana o persino la statunitense) o la singolarità di un lavoro letterario che si caratterizza per il rimando all'oralità e quindi per il recupero di un passato - e ancora "presente" - ritenuto vitale e condiviso, nel momento stesso in cui si apre al nuovo e aspira a misurarsi alla pari con la moderna realtà internazionale» (Ruggero Bianchi, *Suoni e spazi della memoria*, in Teatro africano, a cura di E. Volterrani, Einaudi, Torino, 1987).

Tra gli elementi unificanti e "confrontabili" che caratterizzano l'"africanità" in senso generico di numerose manifestazioni teatrali, certamente molti possono essere ricondotti a una disputa molto diffusa che viene affrontata come "la questione della lingua". Prescindendo dalla internazionalità, se vogliamo dal "cosmopolitismo" convenzionale dei modi delle rappresentazioni teatrali - si tratta





Nella foto a sinistra:  
un momento di *Faustus  
in Africa!* della  
compagnia sudafricana  
Handpring Puppet  
Company.

di una scelta tra l'altro condizionata non marginalmente dai circuiti commerciali internazionali -, nella maggioranza dei casi le opere africane sono proposte per la lettura e per l'interpretazione teatrale in un lingua europea, e perciò certamente indirizzate anche a noi europei. In termini di mercato, forse, sono addirittura indirizzate a noi. Ciò vuol dire che gli autori, magari in modo sostanzialmente diverso l'uno dall'altro, hanno voluto tenere conto dei nostri pregiudizi ben radicati. Se affrontiamo i testi teatrali africani lasciandoci trasportare direttamente dalla lettura, senza porci troppe chiavi di interpretazione, per evitare che le nostre eccessive preoccupazioni di una visione eurocentrica ci allontanino troppo spesso dall'assaporare in modo immediato quello che il testo ci sta comunicando veramente, saremo per certo colpiti dalla qualità del linguaggio e costretti a una lettura sempre più obbligata all'attenzione, suggestiva ma non scorrevole, perché non potrà trascurare i particolari per accontentarsi del racconto.

Sono d'altra parte proprio i particolari che nutrono i nostri pregiudizi, ma ci danno elementi per penetrare l'africanità dei messaggi, anche gratificati - perché no? - nella nostra ricerca di esotico autentico dalla scoperta di espressioni che ce lo propongono in modo riccamente edonistico. L'esiguità del racconto, seppure arricchito da una ridondanza di elementi descrittivi è una delle caratteristiche ricorrenti delle letterature africane. In particolare lo è nella novellistica e nel teatro, dove la costruzione paratattica del discorso, derivata direttamente dalla tradizione orale, arricchisce di immaginario e di fantasmagorie imprevedibili apologetici brevi e naturalistici. Ogni cosa che può essere creduta diventa così immagine della verità.

La letteratura teatrale europea ci ha abituati a intrecci complessi, costruiti intorno a un nodo critico che sulla scena si risolve: ci fa in generale assistere a racconti compiuti, di cui si vengono a sapere i precedenti e si immaginano le conseguenze. Solo la ricerca recente ha messo in crisi questi canoni.

La letteratura teatrale africana scritta è recente, e si adegua direttamente e spontaneamente alla ricerca contemporanea: le sue tracce non tendono necessariamente al racconto compiuto. Il cerchio si chiude: la narrazione si sfilaccia e si moltiplica in direzioni diverse. Ma i modi di enunciare il racconto, le figure prescelte, più che lo stesso contenuto, diventano la specificità dei testi e mettono in evidenza la loro "africanità". Africani sono quindi l'uso sorprendente di parole, le ripetizioni, meccanismi inconsueti o diversi della memoria, la concezione differente del tempo e dello spazio e della loro misura.

(\* *Egi Volterrani, africanista, esperto di cultura e letteratura in particolare dell'Africa francofona e maghrebina, è traduttore e docente universitario.*

## Italia-Austria La scena a confronto

Giunta ormai alla terza edizione, la Rassegna di Teatro Italiano a Vienna - organizzata dall'Etì in collaborazione con il locale Istituto Italiano di Cultura - è entrata a far parte degli appuntamenti imprescindibili della vita teatrale austriaca. Nel suggestivo teatrino Jugendstil, che ha ospitato anche le precedenti edizioni, si sono alternati, dal 10 al 17 gennaio, la compagnia Pupi e Fresedde, con *Carmela e Paolino*, bellissima versione italiana di *Ay Carmela*, testo di José Sanchis Sinisterra, per la regia di Angelo Savelli, interpretata da Gennario Cannavacciuolo e Edy Angelillo; *La provincia di Jimmy*, portata in scena dalla compagnia Arca Azzurra di Ugo Chiti, ed infine *Naja* testo-denuncia di Angelo Longoni. Il 15 gennaio, poi, un dibattito, presieduto da Renzo Tian, cui hanno partecipato gli autori, è stato un utile momento di confronto tra drammaturgia contemporanea italiana e austriaca.







# REM E CAP EREMITI DAL MUTO SORRISO

di Antonio Audino

*Romitori, al Teatro Valle  
il nuovo spettacolo dei  
padri della ricerca  
teatrale italiana*

Il ritorno di Rem e Cap. I due omini, timidi e teneri, che formano da più di vent'anni la coppia storica del teatro di ricerca italiano, negli ultimi tempi non apparivano più insieme. E non è certo un caso se ora li rincontriamo in questo *Romitori* come due silenziosi eremiti dalle lunghe barbe bianche, chiusi nelle loro caverne, lontani dai rumori del mondo. A Claudio Remondi e Riccardo Caporossi quest'immagine si addice per molti versi. Innanzitutto perché sono stati loro i più coerenti e tenaci sperimentatori della scena italiana, lontani da tutto, dalle lusinghe dell'ufficialità e da quell'artificiosa babele di compromessi che è il mondo del teatro italiano. Poi perché loro sono fra i pochi, tra le gloriose formazioni degli ormai storici anni Settanta, a non aver fatto del proprio lavoro un inutile rimescolamento di due o tre idee brillanti degli anni d'esordio. Questi due tenaci artigiani del tea-

tro hanno invece continuato ad indagare sui modi e sui mezzi della loro ricerca, fedeli alla poetica e all'estetica tracciata con i primi spettacoli, ma con continue e infinite mutazioni. Sono due sopravvissuti, Rem e Cap. Felicamente sopravvissuti al terremoto linguistico beckettiano che ha il suo unico esito in un atto senza parole. Il loro primo spettacolo, infatti, vent'anni fa, fu proprio *Giorni felici*, rappresentato soltanto per pochi intimi. Poi venne la sorprendente parabola di eventi come *Sacco*, *Richiamo*, *Pozzo*, *Cottimisti*, dove i due si trovavano a esperire le forme del mondo, armeggiando con strani oggetti, costruendo un muro mattone per mattone, trafficando intorno a complicati macchinari o facendo emergere da un cunicolo sotterraneo oggetti e figure misteriose e sorprendenti. In tuta da operai, con l'aria smarrita di due personaggi da fumetto (come in quelle sequenze di disegni che Riccardo Caporossi elabora per ogni suo lavoro) e in perfetto silenzio, Rem e Cap montavano e smontavano, costruivano e disfacevano, con la grazia e la poesia di chi raccoglie i pezzi di un universo in frantumi e se ne chiede, incuriosito, il senso e la funzione. E poi, in tempi più recenti, con lo straordinario *Personaggi* intenti a far scendere da una scala elicoidale una serie infinita di omini tutti uguali che solo negli stracci di alcuni fagotti provenienti da chissà dove troveranno brandelli della loro identità.

Sarà bello ritrovarli ora, al Teatro Valle, con le loro lunghe barbe incanutite, seguire il loro racconto muto e sorridere per la loro delicata ironia, per vederli, poi, di nuovo assaliti da rumori, suoni e musiche, con figure divine, angeli salvifici o demoni tentatori, che offrono loro le lusinghe della vita materiale. Mentre il gran teatro del mondo soffoca tutto con il suo assordante frastuono, Rem e Cap, restano candidamente lontani, ma forse perché, da qualche parte, gli dei e gli uomini si sono dimenticati di loro.



# ANTIGONE UN GESTO CONTRO L'INTEGRALISMO

**W**alter Pagliaro affronta l'*Antigone*, con la consueta passione e attenzione che ha sempre dedicato ai grandi testi che ha affrontato: da Kleist e Schnitzler a Beckett, dai francesi - Corneille e Racine, Labiche e Gide, Camus e Sartre - a Shakespeare e Euripide. Un filo rosso, comunque, ha sempre legato i suoi allestimenti: l'analisi attenta al rapporto dell'individuo, del singolo, con la collettività, un tema che ritorna, naturalmente, anche nell'*Antigone*. Raggiungiamo Pagliaro nel teatro romano che ha voluto riaprire al pubblico, il Teatro della Villa, per qualche domanda sullo spettacolo che nei primi giorni di febbraio sarà al Duse. «E' difficile parlare di un testo come *Antigone* - afferma Pagliaro - ma quello che mi ha colpito è l'aspetto della inerzia delle credenze. Ci sono due blocchi che si contrappongono, due scuole di pensiero: l'uno scaturisce dal legame con i valori arcaici, con le valenze religiose. L'altro blocco è quello della regione civica».

Pagliaro non nasconde una forte suggestione per la tragedia greca, e cerca di evitare una lettura che metta in risalto le distanze del mondo classico con l'attualità: al contrario l'*Antigone* firmata dal regista sarà impregnata di contemporaneità. «Sono molto colpito dalla situazione sociale e politica del medio Oriente, dalle guerre di religione e trovo moltissimi riflessi della situazione creata dall'integralismo religioso nella tragedia di *Antigone*. E' questo mondo, quindi, questa civiltà del Mediterraneo che vado esplorando». E se un noto filosofo del diritto rintracciava in *Antigone* un "principio femminile" capace di dare vitalità e sensibilità al mondo spesso ottuso della legge, sia civile che religiosa, nella lettura di Pagliaro «*Antigone* va incontro a sacrifici sommi, ma è doveroso da parte di ognuno considerare quella che può essere la potenzialità del nostro contributo, nell'opposizione a varie forme di regime. Sofocle - continua il regista - è stato il primo a dare un segnale concreto sull'importanza del-



l'artista nella società: *Antigone* ebbe un successo enorme e Sofocle entrò a far parte del governo proprio grazie a quell'opera ritenuta formativa ed utile per la crescita della polis. Un segnale di cui dovremmo tenere conto, anche se la nostra realtà è ben diversa. Ho grande fiducia nella capacità dell'arte di garantire una crescita morale dell'individuo: la società italiana si può salvare solo con la cultura, altrimenti piomberà in un buio senza ritorno. Trovare le ragioni sociali della nostra cultura: credo che tutti noi che facciamo questo mestiere, come pure i musicisti, pittori, scultori, senza megalomanie dobbiamo avere piccoli obiettivi, che, messi insieme, possono dare grandi risultati. Un teatro come luogo di aggregazione e di dialogo risponde alla necessità, sentita da tutti, di stare insieme: il problema è di muovere le coscienze, di smuovere le inerzie, di rompere le diffidenze, ed è un problema grandissimo, ma noi dobbiamo dare il nostro piccolo contributo». (A.P.)



Micaela Esdra e  
*Antigone* per la regia di  
Walter Pagliaro



# IL PIACERE DELL'ONESTÀ

LA VOCE

DEL PUBBLICO



**I piacere dell'onestà** è una delle prime commedie di Pirandello dove è già presente tutto il filone dell'arte pirandelliana che nel teatro trasforma i modi della commedia borghese dell'epoca. Nella dissoluzione di una realtà sociale inarrestabile Pirandello trova materie inquietanti per le sue commedie: nel *Piacere dell'onestà* è la forza amorale che cresce man mano al personaggio Baldovino, tentato marito di comodo, che impone alla fine la sua onestà solo formale ad una combinazione matrimoniale voluta per nascondere l'adulterio. Nello squallido contorno di una aristocrazia tesa solo alla salvaguardia della forma e dei privilegi di casta, alla fine l'apparente statura morale di Baldovino redime Agata, che abbandona il marchese alla propria immoralità e lascia lo stesso Baldovino solo con le sue contraddizioni e i suoi conflitti interiori. Così Baldovino, come tanti personaggi pirandelliani, è costretto dalle circostanze a vivere ambigualmente una parte che oscilla tra l'onestà e il suo cinismo originario.

Teatro Valle  
**IL PIACERE DELL'ONESTÀ**  
di Luigi Pirandello

con  
Gianrico Tedeschi  
Marianella Laszlo  
Gianni Giuliano  
Dina Braschi  
scene  
Firouz Galdo  
costumi  
Sabrina Chiocchio  
musiche  
Antonio Di Pofi  
regia  
Luca De Fusco

Nella versione teatrale di Luca De Fusco, vista al Teatro Valle, si è privilegiata, anche attraverso l'uso di una scenografia spartana, la rappresentazione dei conflitti interiori soprattutto di Baldovino che, grazie anche ad un grande Gianrico Tedeschi, ha evidenziato la complessità multiforme del personaggio fin dalle prime battute. Il resto degli attori collabora in modo discreto all'interpretazione emergente di Tedeschi, con particolare notazione per il cugino del marchese. Singolare l'inserimento di una grande ragnatela che vela l'inizio della vicenda per poi ricomparire sui fondali teatrali alla fine della commedia: quasi a voler significare l'iniziale difficoltà di comprensione da parte del pubblico per la vicenda e poi, alla fine, l'incomprensione degli stessi personaggi della complessa personalità di Baldovino.

Dario Pulcini  
*Liceo Scientifico Plinio Seniore*

Teatro Duse  
**UN MARITO IDEALE**  
di Oscar Wilde

con Aroldo Tieri  
e Giuliana Lojodice  
regia Giancarlo Sepe

## Un marito ideale

di Raffaele Gaudioso

«Credo che gli aforismi di Wilde siano assolutamente attuali ed illuminanti»: Nadia, 20 anni, studentessa, oltre a rivelare un incondizionato amore per l'autore, riconosce alla compagnia Tieri-Lojodice il merito di aver interpretato *Un marito ideale* in modo «straordinario: ho trovato particolarmente divertente la soluzione registica di porre le protagoniste femminili, che parlano dei loro cosiddetti mariti ideali, qualche gradino più in alto degli interpreti maschili, creando, così, un effetto "aula di tribunale" in cui sono le donne ad avere il ruolo giudicante». Toni entusiastici anche da parte di due signore accomunate dalla medesima passione per il teatro che tengono



a precisare: «Tutti gli attori, anche i comprimari, si sono dimostrati ottimi interpreti. E poi il testo, la descrizione del clima politico del tempo è di una sconvolgente attualità: davvero interessante». Pareri contrastanti, invece, in merito all'allestimento scenografico: una giovane studentessa sottolinea l'efficacia e la bellezza della scenografia, in

contrasto ad un altrettanto giovane spettatore che in precedenza ne aveva evidenziato «l'aspetto monocorde ed il livello qualitativo inspiegabilmente insufficiente rispetto alla presenza di due protagonisti d'eccezione». Infine Paolo: «Non nascondo che mi aspettavo un allestimento ancora più tradizionale e classico, mentre ho trovato le scelte

musicali assolutamente perfette e di notevole raffinatezza». L'impressione largamente positiva che si può ricavare dalle opinioni raccolte tra il pubblico del Duse, trova riscontro nei risultati oggettivi delle votazioni che si svolgono a fine rappresentazione e che, sera dopo sera, hanno decretato il successo bolognese di *Un marito ideale*.

**EDITORIALE**

**Il teatro e la libertà**  
di Giovanna Marinelli



**IL PERSONAGGIO**

**Colloquio con Wole Soyinka e Bode Sowande**  
**Sfidando il potere** di Giuseppe G. Castorina

**IL RICORDO**

**La dolce vita di Marcello**  
di Paolo Emilio Poesio



**LA DISCUSSIONE** *La scrittura, la drammaturgia e il potere politico*

**Pedrag Matvejevic: un orizzonte nel Mondo** ex  
**Paolo Fabbri: i segni del potere**  
**Iben Nagel Rasmussen: Itsi-Bitsi, frammenti di un diario d'attrice**



**LE CITTA' DELLO SPETTACOLO** *Monticchiello*

**La piazza del teatro povero** di Nico Garrone



**ATTUALITÀ ITALIANA**

**È di scena Giulio Cesare:**  
**Le domande del potere** di Diana Ferrero  
**Castellucci: parole di marmo**  
**Se Bruto parla in video**  
**La Storia e le parole** di Carlo Repetti  
**Nella giungla di Brecht** di Francesco Tei  
**Ferite della Storia** di Flavia Bruni  
**La drammaturgia della nuova scena** di Paolo Ruffini  
**Abbonati e contenuti**  
**Agenda**



**ATTUALITÀ ESTERO**

**Cile: la democrazia ha un debito con il teatro**  
di Juan Barattini  
**Africa: le mille lingue del teatro**  
di Egi Volterrani  
**Vienna: Italia-Austria, la scena a confronto**



**LA STAGIONE TEATRALE**

**Rem & Cap: eremiti dal muto sorriso**  
di Antonio Audino  
**Antigone: un gesto contro l'integralismo**  
di Andrea Porcheddu



**LA VOCE DEL PUBBLICO**

**Il piacere dell'onestà**  
**Un marito ideale**

**eti**informa

MENSILE DI INFORMAZIONE  
DELLO SPETTACOLO  
anno II • numero 2

DIRETTORE RESPONSABILE  
Renzo Tian

VICEDIRETTORE  
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE  
Giovanna Marinelli  
Ilaria Fabbri  
Ninni Cutaia  
Donatella Ferrante

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO,  
REDAZIONALE E MARKETING  
Angela Cutò

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE  
Giuseppe Commentucci  
Diego Cuccaro

UFFICIO STAMPA  
Andreina Sirolesi

PROGETTO GRAFICO  
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE  
Theo Nelki

HA COLLABORATO  
Elisa Serra

STAMPA

Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE  
16/01/97

**HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO**

Antonio Audino, Juan Barattini, Flavia Bruni,  
Giuseppe Castorina, Diana Ferrero, Nico Garrone,  
Raffaele Gaudio, Ancelita Iacovitti, Paolo Emilio Poesio,  
Dario Pulcini, Iben Nagel Rasmussen,  
Carlo Repetti, Paolo Ruffini, Francesco Tei,  
Egi Volterrani, Isabella Maria Zoppi.

**ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE**

ETI via in Arcione 98, 00187 Roma  
tel. (06) 69.95.12.75 fax (06) 67.97.493

**PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA:**

ETI • Ufficio Promozione tel. 06/69.95.12.97 • 68.95.12.82