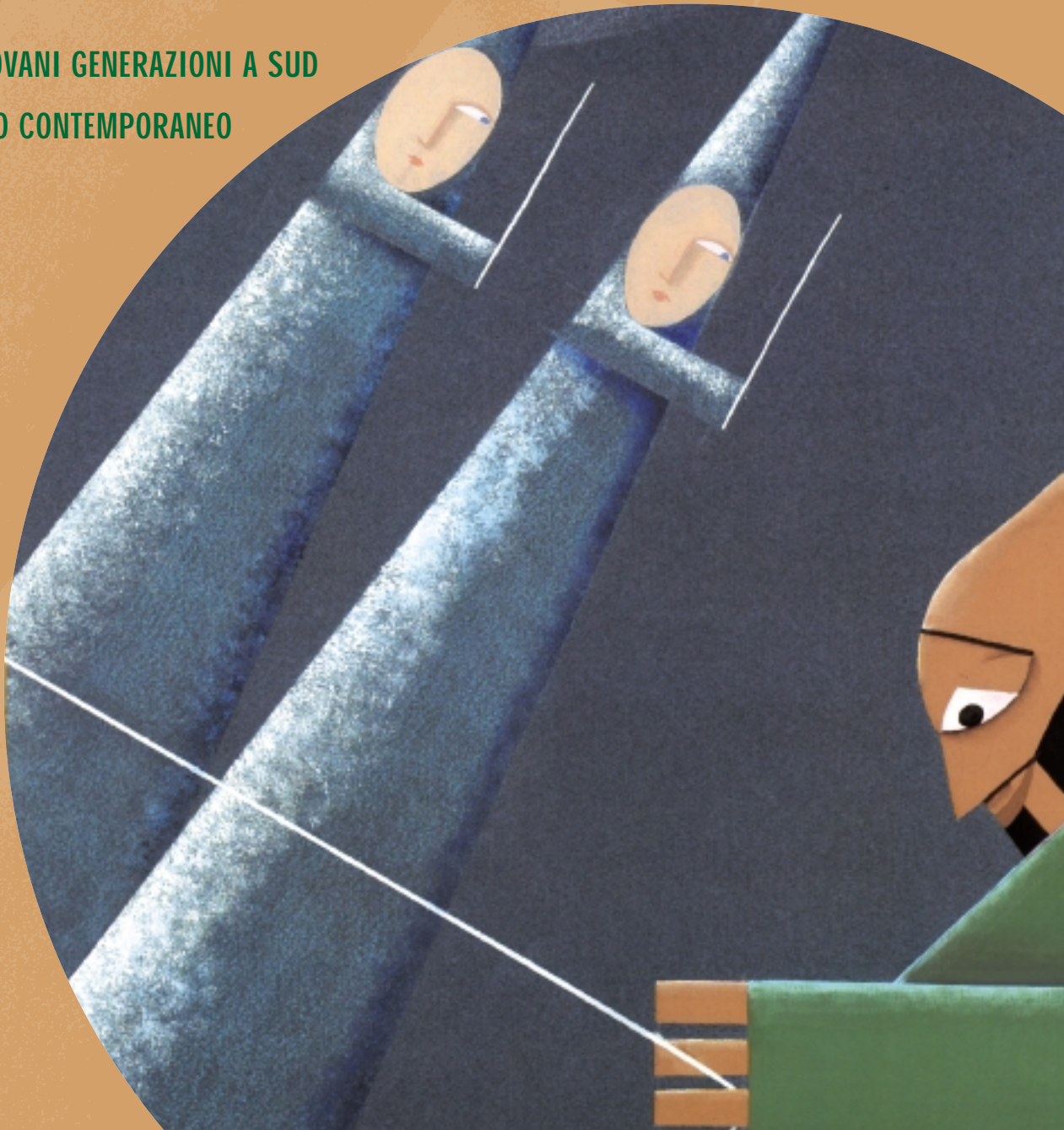


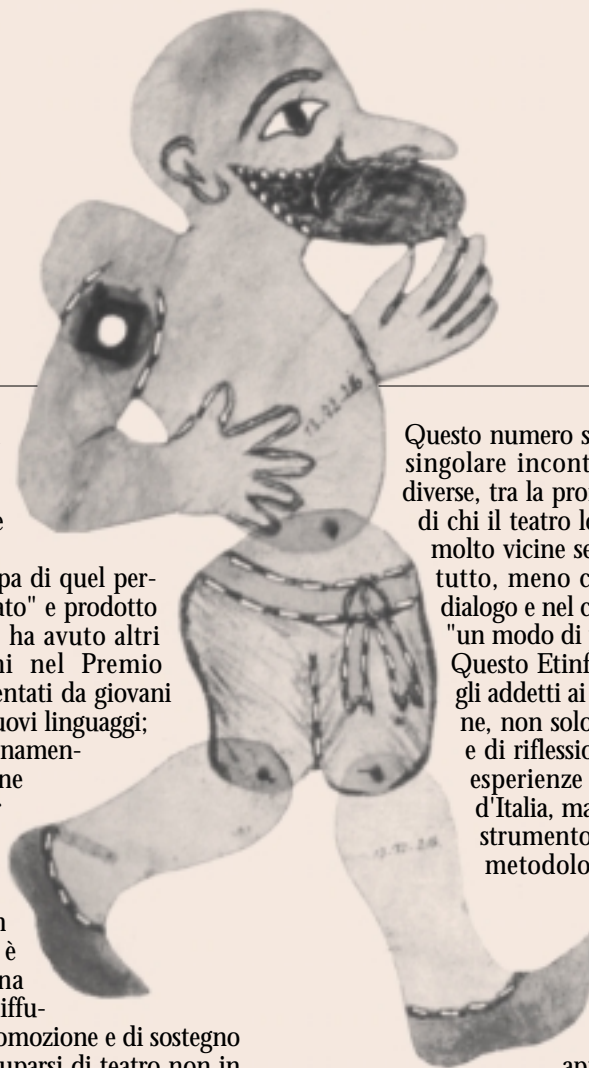
# etiinforma

anno II • numero speciale • 1997

*mensile d'informazione  
dello spettacolo*

**GIOVANI GENERAZIONI A SUD  
IL TEATRO CONTEMPORANEO**





## *Nella scorsa primavera*

al Teatro Valle sono state rappresentate, nell'ambito del progetto "Maggio cercando i teatri", cinque giovani esperienze produttive del meridione d'Italia.

Il progetto nel suo insieme era una tappa di quel percorso di promozione del Teatro "ri-cercato" e prodotto dalle nuove generazioni di artisti, che ha avuto altri momenti importanti in questi anni nel Premio Scenario, frammenti di spettacolo presentati da giovani compagnie impegnate nella ricerca di nuovi linguaggi; nell'École des Maîtres, corso di perfezionamento teatrale internazionale ed itinerante; ne "I Porti del Mediterraneo, mappe per una navigazione teatrale".

"Giovani generazioni a Sud" tuttavia non è stata solo una "vetrina", l'opportunità di presentare il proprio lavoro in un importante teatro romano, piuttosto è stata la "ricerca" di una risposta (una prima risposta) all'esigenza sempre più diffusa di sperimentare nuove modalità di promozione e di sostegno da parte di un organismo che vuole occuparsi di teatro non in forme burocratiche e "impersonali".

L'Eti ha chiesto a cinque giovani critici e studiosi - Antonio Calbi, Gerardo Guccini, Piergiorgio Nosari, Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci - di affiancarsi ciascuno ad una delle formazioni teatrali presentate, in qualità di testimoni, certamente, ma soprattutto per approfondire la conoscenza e la riflessione sul percorso artistico complessivo delle giovani compagnie attraverso colloqui, interviste, letture sugli spettacoli precedentemente prodotti, video, ecc. Ci si è spinti ancora oltre: i critici hanno correttamente espresso il desiderio di incontrare nei luoghi di residenza i nuclei artistici per una comprensione maggiore delle condizioni "ambientali" del loro "fare artistico".

Questo numero speciale è dunque dedicato ad un singolare incontro tra esperienze e formazioni diverse, tra la professionalità di chi il teatro lo fa e di chi il teatro lo vede, all'interno di generazioni molto vicine se non coincidenti, divise forse su tutto, meno che nella volontà di stabilire un dialogo e nel considerare prioritaria la ricerca di "un modo di pensare il teatro attuale".

Questo Etinforma crediamo possa trovare tra gli addetti ai lavori il suo destinatario d'elezione, non solo per i contenuti di informazione e di riflessione critica su alcune significative esperienze di giovani artisti del meridione d'Italia, ma anche per le caratteristiche dello strumento utilizzato sia dal punto di vista metodologico che da quello dell'efficacia promozionale.

Un grazie ai nostri giovani critici per la sensibilità con cui hanno curato il progetto e per l'entusiasmo con cui hanno accettato le incognite di un approccio metodologico insolito al

problema della promozione del lavoro di giovani artisti.

Un augurio di buon lavoro alle cinque compagnie che hanno accettato di mettersi in discussione e di "cercare" con noi. Avremmo voluto fossero più numerose e certamente molte altre sono le realtà teatrali emergenti a Sud, ma le ragioni crudeli del bilancio ci hanno costretto ad una scelta di cui riconosciamo per primi l'incompletezza rispetto all'universo possibile dei soggetti.

E, infine, un desiderio: che questo numero speciale possa contribuire ad un confronto senza pregiudizi tra artisti, critici ed operatori, tra chi ha già alle spalle un percorso e chi sta cominciando, tra i teatri "difesi" e quelli "indifesi".

# PENSARE IL TEATRO ATTUALE

*di Giovanna Marinelli*



**Con questo numero** speciale, *Etiinforma* si dedica alle cinque esperienze produttive del meridione d'Italia presentate nella scorsa primavera al Teatro Valle nell'ambito del progetto "Maggio cercando i Teatri". Coerentemente a quanto l'Ente sta facendo da alcuni anni in termini di promozione del Teatro prodotto dalle giovani generazioni di artisti (Premio Scenario, Ecole des maîtres, I porti del Mediterraneo ecc.) dando peraltro anche continuità ai processi creativi e di studio, l'attenzione si è voluta concentrare non solo nella possibilità offerta ai cinque spettacoli di partecipare ad una vetrina importante nella Capitale, ma anche nella necessità di praticare ulteriori forme di promozione e sostegno di portata più ampia.

Alle proposte teatrali sono stati affiancati cinque giovani critici e studiosi, Antonio Calbi, Piergiorgio Nosari, Cristina Ventrucci, Gerardo Guccini, Paolo Ruffini, che hanno accettato di buon grado di essere testimoni di quegli eventi, ma anche di approfondire la conoscenza e la riflessione sul processo artistico complessivo delle giovani compagnie attraverso colloqui, interviste, letture sugli spettacoli precedentemente prodotti, video ecc. Ci si è spinti ancora oltre, considerato che i cinque critici hanno correttamente espresso il desiderio di incontrare nei luoghi di residenza i nuclei artistici per una comprensione maggiore delle condizioni "ambientali" del "Fare" artistico riferito a quelle esperienze.

La ricerca condotta dai cinque critici, che si ringraziano per la sensibilità e l'attenzione con le quali hanno curato il progetto, oggi è contenuta in questo numero speciale ed è a disposizione di un ampio indirizzario naturalmente composto in gran parte di addetti ai lavori. E' anche a queste figure, i responsabili delle strutture teatrali, che è rivolto questo strumento di promozione che consiste in una sorta di "Tutto quello che avreste voluto sapere su..." in questo caso su alcune esperienze significative di giovani artisti del Sud. Naturalmente, per ragioni di budget, si è praticata una scelta su alcune tra le esperienze presenti nel Meridione d'Italia, e come per tutte le selezioni si dichiara all'origine una motivata parzialità dell'intervento.

Questo numero speciale, concepito come una informazione ragionata, credo possa essere un valido test di prova per altre metodologie di promozione a supporto di una progettualità diffusa che spesso rischia di non essere ben valorizzata e sostenuta.

## **IL MERIDIONE** **LA SCENA** **LE VOCI**

*di Ninni Cutaia*

**Questo scritto registra** una combinazione di vedute dalla quale si intendono qui estrarre alcune considerazioni generali e temi di riflessione. Una breve premessa: i cinque firmatari dello scritto hanno seguito le selezioni del Premio Scenario 1997 e poi, rispondendo alla richiesta dell'Eta, si sono accostati a diverse realtà emergenti del teatro meridionale, conoscendone non solo gli esiti spettacolari, ma i modi di lavoro, la cultura e i programmi (si tratta del Teatro dei Sassi di Matera, del messinese Spiro Scimone, del barese Giovanni Tamborrino e del Teatro Kismet, e dei napoletani Marco Manchisi e Rosso Tiziano). Queste due successive esperienze si sono tradotte in discussioni durate alcuni giorni. Inevitabilmente, gli argomenti hanno toccato numerosi luoghi comuni (nel senso di ricorrenti) circa la crisi del teatro, la frammentazione delle nuove proposte, l'inadeguatezza delle istituzioni, la vitalità del sommerso. Tuttavia, forse grazie alla continuità del discorrere, che sprema i suoi oggetti fino a ricavarne succhi vitali o una diversa qualità di conoscenza, questi luoghi comuni hanno suscitato una specie di fronte di risposta. E cioè una serie di valutazioni e di indicazioni, che mentre venivano dette parevano ovvie, mentre, nell'insieme, descrivono un'embrionale strategia di rivolta contro la violenza che i linguaggi specialistici esercitano nei riguardi del nuovo teatro. Realtà che, a immediata conferma di questa violenza, non si sa nemmeno come chiamare tanto ogni espressione in uso rimanda alle esperienze e alla cultura che l'hanno generata. Il numero dei firmatari determinerà qualche disomogeneità di scrittura, di cui ci si scusa. D'altra parte non si tratta qui di comporre una bella pagina, ma di cercare un modo di pensare il teatro attuale. E se anche i pensieri si contraddicono, meglio, vuol dire che sono molti.

*Contro l'idea della crisi.* Oggi il teatro si rapporta alla sfera del contemporaneo festeggiando la propria alterità. E lo fa dispiegando una così fitta selva di riviscenze, di "rinascite" e di invenzioni, da mostrare, al di là delle opinioni personali e dei criteri estetici, come il teatro non sia in primo luogo uno specchio da vivere, ma una sua parte circoscritta dove i meccanismi generali del pensiero e del sociale risultano come miniaturizzati, in modo che quanto può apparirvi un riflesso dell'esterno, una sua "rappresentazione", è in realtà frutto di analogie fra due diversi modi dell'esistente. E per l'appunto in quanto modo dell'esistente - e non come tecnica, istituzione o valore (poco importa se tradizionale o più o meno alternativo) - il teatro viene cercato e messo in atto.

*Storia, sì, sensibilità storica, non più.* Teatralmente, il passato non è in questo momento il polo d'una dialettica in atto, ma la parte trascorsa d'una ritrovata unità, che presenta, per ognuno, caratteristiche diverse, e s'inclina sul presente facendovi defluire i suoi succhi. Dopo aver fondato nuovi e molteplici teatri, la tensione della ricerca tende infatti a riprodurre gli antichi caratteri della teatralità occidentale. Teatralità instabile, eclettica, sincretistica, impura e combattiva al punto da rendere talvolta indistinguibili salti evolutivi e prese di potere.

Le avanguardie e i teatri che da un secolo a questa parte si sono riconosciuti nella categoria del "nuovo", hanno partecipato d'una sensibilità e d'una autocoscienza storica i cui centri propulsori si trovavano nella dimensione del vivere civile. Adesso, il divenire dei teatranti non si misura più con tradizioni da infrangere, confini da superare, non ha nulla a che vedere con la dialettica storica, potremmo forse definirlo un *divenire arcaico*? Per inciso: arcaico perché arcaica è la dimensione etica del proprio vivere artistico.

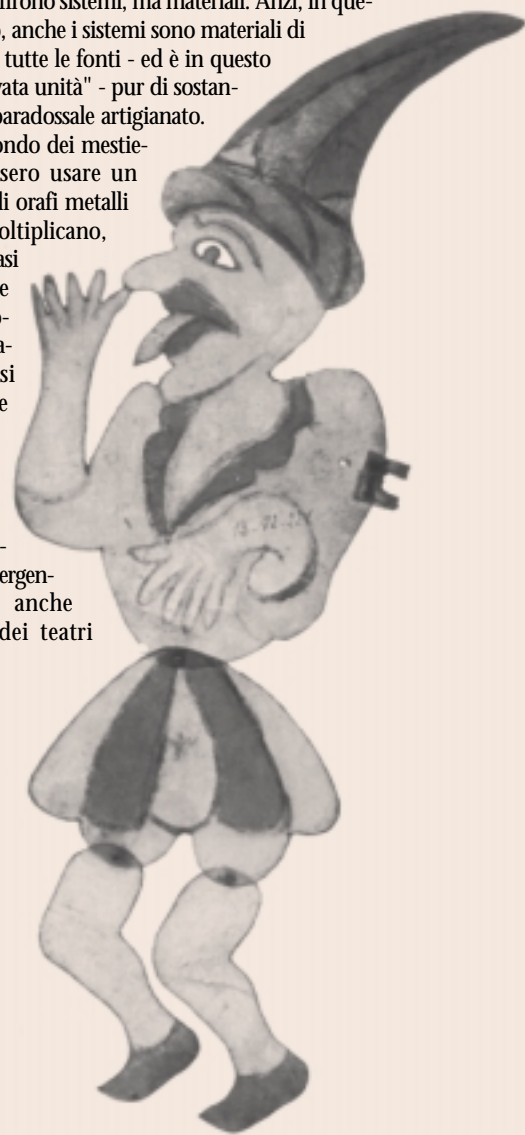
*E se parlassimo di riteatralizzazione.* Per fare teatro occorre farsi teatro. Il recitare e il comporre non offrono sistemi, ma materiali. Anzi, in questa prospettiva del farsi teatro, anche i sistemi sono materiali di costruzione. Ci si alimenta a tutte le fonti - ed è in questo senso che si parlava di "ritrovata unità" - pur di sostenere la materia del proprio paradossale artigianato.

Nel teatro è come se, nel mondo dei mestieri, tutti i falegnami dovessero usare un diverso tipo di legno, tutti gli orafi metalli di diversa lega. I teatri si moltiplicano, ogni gruppo, ogni realtà, quasi ogni spettacolo ne nasconde uno dalla fisionomia particolare. Ed è quindi giusto pensare che l'Eta continui a porsi come sguardo indagatore rivolto alle nuove realtà, e trovi il coraggio di verificare e riconoscere non solo le

qualità delle figure emergenti, ma anche quelle dei teatri indifesi.

## NOTE A MARGINE DI GENERAZIONI A SUD

di Antonio Calbi,  
Gerardo Guccini,  
Pier Giorgio Nosari,  
Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci



# UDIBILE FONÈ DEL TRAGICO NEL TEATRO DI GIOVANNI TAMBORRINO

di Paolo Ruffini

**U**n luogo da cui partire potrebbero essere le declamazioni spettacolarizzate che hanno invaso (e invasato), più o meno un decennio fa, localini, gallerie d'arte e teatri. All'azione si sostituiva una decadente passione in gloria all'arte del verso (vedi la poesia sonora, visiva o concreta), dentro le intenzioni dell'evento interdisciplinare che bizarramente accatastava la musica al testo al movimento (o alla recitazione canonica). Ovviamente l'ispirazione minimalista ed esistenzialista che le animavano strideva col proprio tempo di *immagine* e di rumori *postmoderni*: così, gli artisti, si ritrovano a percorrere pari pari la performance e le esecuzioni improvvisate che portano memoria di Cage o Cunningham, almeno. Questi accadimenti concertati nella direzione compositiva di una scena autonoma dal teatro ne condividevano però la confezione spettacolare e lo svolgersi quasi sempre frontalmente allo spettatore, piazzando qua e là diaproiezioni e velatini con luci fisse per creare effetti flou e, nei casi

migliori, qualche assolo di sax o percussivo.

La voce, in questa scena convenzionale che in qualche misura autoesponesse gli stessi autori, ha avuto sempre un gran daffare, efficacemente proiettata ad assumere fisionomia di canto, o comunque di un parlato sostenuto da commenti musicali che ne scandivano il ritmo. Ripartendo dal nesso voce/musica, questa volta dopo aver digerito "l'antilinguaggio" e la "incauzione" che ha dato il via ad una nuova allucinazione dello spettacolo con Carmelo Bene, il rapporto musica e teatro prende fisionomia originaria nell'opera di Giovanni Tamborrino. Qui la rappresentazione della pluralità di forme che lo spettacolo vuole governare, si misura col punto di vista del compositore che sceglie il mondo del teatro e non quello dell'Opera: in relazione quindi con l'attore (o il danzatore) - piuttosto che con il cantante - che, a sua volta, entra in relazione con ciò che gli sta intorno, sovvertendone in questo modo lo spazio vacuo che dimora tra la sua presenza, la sua consapevolezza e la sua certezza di corpo parziale della scena e mentore assoluto dell'evocazione.

Se a un primo impatto il lavoro di Tamborrino sembra mantenere l'azione dentro una struttura sostenuta da parti drammatiche e musicali, ricalcando appunto quell'impostazione di letture teatralizzate o di concerto vocale di cui sopra (riguardo alla scrittura siamo di fronte a dei monologhi), scopriamo, invece, che con l'esecuzione da vivo, gli strumentisti in scena con ruoli visivi non secondari e una vocalità fisicizzata che accompagna la partitura gestuale dell'attore, altri precisi contorni di una drammaturgia totalmente reinventata vanno formandosi. L'attore impara a prendere coscienza dei parametri della musica che sono anche i parametri del teatro, evolvendosi verso un linguaggio ricco di accenti legati all'articolazione, l'imprevedibilità e l'indeterminatezza insite nelle cose della natura. E deve essere disposto a ripensare la sua funzione in un più ampio (e arduo) postulato di teatro musicale: quello della musica contemporanea nella sua evoluzione arcaica, i cui termini vengono illustrati da Tristan Tzara nella citazione utilizzata da Gerardo Guccini come esergo del volume dedicato al lavoro di Tamborrino (1): *L'artista nuovo protesta, non dipinge più riproduzioni simboliche e illusionistiche bensì egli crea affondando le mani direttamente nella pietra, nel legno, nel ferro.*

Giovanni Tamborrino studia al Conservatorio



di Bari come percussionista e canto lirico, approfondendo successivamente il canto (diplomandosi sul *Rigoletto* di Verdi), mentre in una seconda fase la sua ricerca si sposta sull'oggettistica strumentale; quella che lui, da autodidatta della composizione teorica, chiama con "liuteria oggettistica" l'interesse e la pratica per i linguaggi contemporanei che fanno uso anche di materiali del trovarobato, nelle infinite varianti di legni, lastre di metallo, secchi, ciotole in coccio, eccetera. Da virtuoso della percussione e della voce, si confronta con una prima apertura verso una logica decisamente teatrale nel lavoro *Agostino il musicista*, in cui Tamborrino "indossa" gli strumenti da attore/esecutore dissipando qualsiasi aspettativa di rappresentazione della realtà. In *Sequenza per voce sola* di Berio, che richiedeva atteggiamenti emotivi sulla partitura vocale, prontamente trasformati da Tamborrino in *repentinità attoriale di atteggiamenti drammaturgici*, la costruzione minuziosa di micro partiture evocative della musica che danno corpo a un umano originario, anzi alla sua visione (anche attraverso lo sviluppo del testo in rapporto a un rumore), passano per un teatro del suono, un teatro della relazione tra presenza e suono. L'elemento di scena diventa sempre più uno strumento, udibile, come lo è qualsiasi cosa

possa relazionarsi con l'attore nel suo infrangerglisi contro. Così, il suono della voce sul corpo mantiene la stessa sensibilità timbrica di un frastuono (quella che chiama *recitazione timbrica*), uno spostamento di oggetti, il tonfo sordo di un corpo sul pavimento, e diventa imprevedibile, udibile appunto: drammaturgia percettibile perché recupera sovrapposizioni di poliritmie e di figurazioni onomatopeiche, senza intercalarsi nei piani di una melodia, che per natura è obbligata da strutture fisse e musicali. In questo modo il testo viene sostenuto da una carica espressiva maggiore, scavando nelle gravità e nelle tensioni interiori dell'attore. Da un punto di vista estetico si configurano alcuni tratti dell'attore che sommariamente si possono considerare parte integrante della recitazione, che però non appartengono più al mondo della finzione scenica, ma a un contesto di "idealità della musica e materialità dei gesti" che svelano la vita (simbolica) del personaggio, e con lei "la vita misteriosa dell'attore". Ecco il teatro musicale dell'attore, ovvero l'elemento sonoro e l'elemento corporeo che entrano in relazione continua col fonema: per il teatro di Tamborrino significa guardare l'Oriente, alle forme di teatro completo che mette a confronto in modo paritario le sue componenti espressive. Il suono musicale giunge diretta-

Teatro Kismet Opera:  
*Reputi di Medea*,  
di Teresa Ludovico,  
ideazione e musica  
di Giovanni Tamborrino



mente all'anima. E vi trova subito un'eco, perché l'uomo ha la musica in sé (V. Kandinsky). «Ho fatto per molti anni il musicista nell'opera lirica, così è nata la voglia di eliminare piano piano il canto. Il canto è determinato, è prevedibile, è orecchiabile, si fissa; la recitazione è astratta. Può diventare suono non memorizzabile facilmente, e questo è un fatto straordinario. Il canto entra in un percorso anche di tipo consumistico, nasce e si distrugge per la sua possibilità di essere memorizzato, e muore. La recitazione non muore, ti permette di creare un sistema».

L'interesse che Tamborrino ha coltivato per la figura dell'attore e che non prescinde mai da un valore musicale intrinseco nell'equilibrio scenico, l'ha portato ad approfondire l'intuizione teorica dell'"opera senza canto" (espressione presa dallo studio di Emilio Sala sul melò romantico; per le sue trasformazione vedi "L'opera senza canto di Tamborrino", Gerardo Guccini, *Corriere del Giorno*, 13 gennaio 1996). Opera sulla base del quale il compositore, partendo dal dato esperienziale dello spettacolo in atto, formula due categorie che approntano un primo ragionamento intorno alla creazione della partitura, attualmente ancora aperta a nuovi orizzonti di sperimentazione e indagine. Tamborrino chiama "improvvisazione di relazione attiva" le sonorità dello spettacolo provocate dall'attore con la voce o con strumenti usati in collisione drammaturgica: è il caso di *Reputi di Medea* e di *Pulci-nella-house*. Nel primo, il testo di Teresa Ludovico (e la sua interpretazione alchemica, fatta di viscere e di caotica insofferenza alle forme vivente) raccoglie il mito dolente di una madre, il suo lamento/nenia che congiunge l'antico trapasso della tragedia a una più grave, contemporanea orazione in dialetto grecanico. L'altro è affidato a un "inverosimile" delirio istrionico di Marco Manchisi, soliloquiando un linguaggio ritmato nella personalissima versione di uno zanni metropolitano alla deriva dei propri miti moderni: tragedia e commedia contemplano allora la farsa di un'esistenza. Allude invece all'"improvvisazione di relazione reattiva", quando l'attore interagisce con rumori o suoni esterni, che entrano a definire le possibilità di interazione dell'attore col proprio spazio circostante e, a volte, questi assumono la funzione di coro: nel *Gordon Pym* il rullo della nave (e qui il legno è una materia sonora straordinariamente evocativa, come la creta in

*Reputi di Medea*) diventa narrativa facendo da sponda alla vocalità di Randisi e Vetrano. Nel *Riccardo III* con Claudio Morganti, oltre al lavoro sul metallo dei cerchioni di automobile, i musicisti stessi intervengono con dei surrogati e dei soffiati che sembrano fantasmi. «Le mie opere dialogano col pubblico perché in tutta la loro imprevedibilità trovano elementi di riconoscibilità. Si tratta di musica emotiva. In *Medea* sono Giasone ma anche un direttore d'orchestra. L'elemento visivo è appena accennato perché la forza evocativa della musica ti suggerisce anche il visivo. L'intonazione è presa dai rumori, mentre una cantante la prenderebbe dalle note. La mia voce è rumorale, speso in sintonia con l'oggetto scelto. Nel teatro lirico i gesti dell'attore sono meccanici e sempre uguali a loro stessi. Concentrati sulla tecnica e la respirazione e poco dediti alla gestualità del proprio corpo e della voce».

La scoperta della potenzialità della danza di Virgilio Sieni è per Tamborrino un giro di volta, trovandovi la perfetta analogia tra il grafico (astratto) del suono e il tempo nel gesto del danzatore. In questo caso ancor più rituale e misterico, raccontando e trasfigurando gli accadimenti attraverso la sua dilatazione nel movimento: «Nella danza l'elemento fondamentale è la proprietà del tempo. Il tempo ha in sé il ritmo, cioè la divisione di quel tempo. Virgilio ha un suo tempo che frammenta la velocità attraverso una gestualità imprevedibile: ci siamo trovati a lavorare sul tempo allo stesso modo, solo che io lo misuro al millesimo, perché uso la competenza del solfeggio, Virgilio lo fa istintivamente». Lo spettacolo *Quartetti sul vento*, che ha debuttato come studio nell'edizione '97 del Festival della Terra delle gravine, conferma il particolare stato di grazia del coreografo e una combinazione formale con la partitura del musicista assolutamente inedita. Abituato a una scrittura di danza che si evolve in piani paralleli e sovrapposti, Sieni pensa allo spazio come a configurazioni di geometrie essenziali, ma che maturano dentro articolazioni del corpo che sembrano fare il verso alla danza stessa, per poi recuperarla nel suo segno puro, immateriale. Con Tamborrino questi piani virano repentinamente e lo spostamento a cui si assiste, dalla soggettività del danzatore alla coralità di forme itineranti che vanno a prolungare fragilità individuali, è sostenuto da una percussione che costantemente mantiene un livello di



FOTO DI GIANNI PECOMIO

## Giovanni Tamborrino

Percussionista e compositore. Nato a Laterza è diplomato in strumenti a percussioni e in canto. Si è perfezionato in percussione con C. Caskel a Colonia. Ha partecipato a numerosi festival italiani e stranieri. Di rilievo la sua collaborazione con Luciano Berio nell'ambito dell'istituto Tempo Reale di Firenze. Tamborrino ha pubblicato un volume sulle nuove tecniche della marimba per Suvini Zerboni. Come compositore è stato eseguito in importanti Festival di musica del nostro tempo: Bari, Latina, Ischia, Bologna, Milano, Torino, e altri. Ha composto musica da camera e varie opere di teatro musicale definite da Gerardo Guccini "Opere senza canto": *Reputi di Medea* (con Teresa Ludovico); *Riccardo III* (con Claudio Morganti), *Gordon Pym* (con Randisi e Vetrano), *Operette Morali* (di Giacomo Leopardi). Recentemente ha collaborato con Predrag Matvejevic in *Mondo-ex* (musica per voci e otto strumenti). Nel 1997 sono previste collaborazioni con Virgilio Sieni, Marco Manchisi (*Voci di Pulcinella*). Sono previste anche delle giornate di studio e rappresentazioni di alcune Opere senza canto al Dams di Bologna, dei laboratori sulla vocalità e sulla Liuteria oggettistica, nonché l'uscita del suo secondo CD monografico. Le sue musiche sono pubblicate dall'editore olandese Rieks Sodenkamp. Dirige il Festival della Terra delle Gravine ed insegna strumenti a percussioni al Conservatorio di Matera.

sospensione tale, da agire sulla ritmia e il respiro del danzatore. Il passo dalla ricerca sulla monumentalità coreografica alla narrazione, una narrazione distillata da una percussione della corporeità, si arricchisce di effetti semplici, e Sieni da l'esempio dell'ikebana, che nella apparente casualità ed estrema semplicità vive un pensiero di raffinata e complessa disposizione: «Lavorando alla partitura di Giovanni, che come me tende a fare pannelli e sezioni musicali molto piene, quasi un senso barocco della composizione, il mio tentativo è stato quello di dilatarne la struttura».

*I fatti sono ombre degli archetipi, dei sogni fondamentali; gli eventi del mondo concreto sono riflessi di alternanze nel mondo archetipale* (Elémire Zolla). Per entrambi, lavorare su elementi semplici legati dal cliché del dettaglio didascalico, li ha avvicinati a una bellezza primitiva. Anche quando la musica si fa quasi silenziosa, si fa sussurro, associata ad un movimento fragile e impercettibile, o quando la percussione diviene più roboante, entra come un'orgia a tradurre il materiale astratto della coreografia in decostruzione dello spazio; siamo di fronte a un assoluto parallelo della narrazione che intercorre tra la partitura e il movimento. In *Quartetti sul vento* i quattro musicisti, nella versione all'aperto delle Gravine, fanno da cornice architettonica sia visivamente che con il suo suono, delimitando le prospettive di una scena vuota dove le danzatrici, disposte di profilo a creare quadrati immaginari, rispettano l'idea ortogonale del movimento di Sieni che lavora per sottrazione rispetto alla figurazione, ma ne svela i primi piani emotivi. Il capitolo esaltante di questa collaborazione, riguarda il lavoro che

Tamborrino e Sieni sono riusciti a mettere a punto nel *Solo* presentato a Roma. Questo ulteriore studio, di uno spettacolo che si sta costruendo e probabilmente debutterà nella sua forma definitiva in primavera, raggiunge esiti compositivi che sembrano toccare un'animalità autentica e che va a dosarsi nei dettagli dell'unico danzatore in scena. Qui l'azione parallela tra danza e musica vede il musicista e il danzatore entrare in simbiosi di senso e forma: microfoni, percussioni, voci taglienti e profonde, rumorali appunto, udibili nel loro tragico ritorno di un'eco inattesa, ammantano di valore iniziatico quel vuoto labirintico, che non ha denominazione se non nella sua essenza.

(1) da *Le opere senza canto di Giovanni Tamborrino, drammaturgie e ricerche alla confluenza dei teatri*, a cura di Gerardo Guccini, CLUEB edizioni, Bologna 1997. Contributi di M. Baroni, E. Sala, F. Leprino, E. Girardi e dei musicisti dell'ensemble di Tamborrino.



# MARCO MANCHISI: LA FORMAZIONE GLI SPETTACOLI, L'OPERA

di Gerardo Guccini

## Presentazione

In questa sua fase, la storia artistica dell'attore e autore napoletano Marco Manchisi si può riassumere in due argomenti centrali: un passato che tocca protagonisti e problematiche di grande interesse (Neiwiller, Leo de Berardinis, la formazione dell'attore, la conservazione della sua identità nella storia narrata); un'opera cristallina e viva, che assimila nel proprio l'intreccio dell'*Otello* shakespeariano facendo sì che i personaggi di Manchisi, Pulcinella e la moglie Emilia, il figlio di Pulcinella e l'amata sposa Desdemona, consumino il proprio destino scenico pronunciando con pieno diritto e l'agio di chi si muove in casa propria la poesia di Shakespeare.

*Pulcinella e la dama bianca di Otello* (1996), questo il titolo del dramma, non coabita nella produzione di Manchisi con spettacoli che discendono da un'analoga ricerca di compattezza formale a doppio livello (spettacolare e testuale). Anzi Manchisi, com'è proprio di un attore che si sia formato nei contesti laboratoriali del teatro di ricerca, si è sempre rapportato alla parola nella prospettiva del suo uso scenico considerandola quindi, ancor più che un materiale autonomo, da lavorare artigianalmente, con cura e minuzia, uno strumento dell'auto-espressione attorica; un contenuto semantico e sonoro che, per quanto essenziale, si consuma nell'esigenza di far esistere la voce e chi la emette. Per meglio individuare la particolarità e il retroterra del *Pulcinella*, passiamo in rassegna gli spettacoli realizzati da Manchisi come attore-autore-regista. Sono lavori prodotti in condizioni di grande disagio, con pochissimi mezzi, in una Napoli pervasiva che si affaccia sulla scena con i suoi abitanti e la sua lingua.



Anna Redi  
e Marco Manchisi  
in *Pulcinella*  
e *la dama bianca*  
di *Otello*

Nel complesso, questa produzione getta un ponte fra il periodo della formazione e la svolta verso una drammaturgia costruita per livelli sovrapposti e provvista di grandi potenzialità narrative. Si comincia con una risposta di taglio laboratoriale alle sollecitazioni di Neiwiller e Leo de Berardinis, per finire con uno spettacolo che comprende in un insieme intenzionalmente caotico e deflagrato gli elementi che verranno poi rifusi nel *Pulcinella*.

## Teatro e autoespressione Gli spettacoli

*Molliche di cuore (studio preparatorio per Otto)* di Manchisi e Vincenza Modica (1990) è l'esito di una ricerca laboratoriale dedicata all'idea di tribù (mutuata da Neiwiller) e al tema (ispirato all'esempio di Leo) della centralità della voce e del corpo dell'attore: i testi sono del pittore Egon Schiele, di Rimbaud e di Sofocle (*Edipo re*). *Otto* di Manchisi e Modica (1991) suddivide lo spazio in due zone, l'una, davanti a un velatino, è quella della rappresentazione, l'altra, sul retro, è quella della riflessione poeti-



ca. Su quest'articolazione, che condiziona gli eventi scenici sia in senso possemico che drammaturgico, galleggiano deformazioni farsesche del *Caligola* di Camus e riflessioni sulla morte, ispirate alla guerra del Kuwait. *Anima-le* del solo Manchisi (1992) narra la vicenda di due soldati viaggiatori che, sfuggendo alla guerra, si rifugiano in un teatro abbandonato dove le anime del luogo li imprigionano lentamente nella maglie della tragedia. Così i due viaggiatori abbandonano via via gli usi e i costumi del loro vivere quotidiano per avventurarsi nei meandri della conoscenza dionisiaca. L'assunto fabulistico si sarebbe potuto benissimo sviluppare secondo i modi della drammaturgia di tradizione, che deposita preventivamente in forma testuale l'articolazione e, in una certa misura, anche gli effetti dell'evento spettacolare; ma basta scorrere l'elenco dei riferimenti letterari per rendersi conto di come il dettato verbale ricavi il proprio senso dal fatto di essere pronunciato dall'attore nell'economia d'una determinata situazione scenica: le anime parlano attraverso i poeti (Majakovskij, Pasternak, Simone Weill, anonimi napoletani); gli animali si rifanno ai protagonisti dei film di

Tarkovskij (*Nostalgia* e *Stalker*). Con *Re Tarlo*, monologo del '93, il testo, opera originale dello stesso Manchisi, imposta situazioni e articola parole che consentano all'attore di narrare quella che, per lui, è la madre di tutte le vicende, la peripezia originaria: il suo divenire attore. Anche qui c'è alla base una traccia di soggetto e la metafora è talmente trasparente da non vincolare il suo svolgimento letterario, ma serve, insomma, a stabilire un circuito drammaturgico per cui l'attore in scena può assumere se stesso come oggetto della rappresentazione. Il testo stabilisce coordinate di finzione fra le cui trame l'attore, forte del rapporto di identità che lo lega all'argomento, intesse ironiche variazioni che alleggeriscono il monologo pur perseguendone i fini espressivi. Ancora un anno, e Manchisi, in *Amlodhi*, esotico travestimento di *Amleto*, sostituisce direttamente il nocciolo simbolico dello spettacolo alla traccia fabulistica. Niente più finzioni di storie, dietro le quali sono leggibilissimi altri sfondi e altri centri d'interesse, niente più rivestimenti narrativi delle urgenze teatrali. In *Amlodhi*, Amleto è del tutto esploso e non

recita nulla di Shakespeare. I suoi rapporti con il mondo esterno non esistono se non in forma allucinatoria. E il dramma, non potendo nascere dal personaggio, si sviluppa fra il principio teatrale che questi incarna - il principio dell'interiorità scoperta - con il suo opposto: il principio della rappresentazione popolare e farsesca, della formazione consapevole ed esibita, che viene qui impersonata da Farfariello. "Con quell'esperienza - scrive Manchisi su *Amlodhi* - sentivo di dover accettare l'ambito della rappresentazione solo come mezzo e non come fine della conoscenza". La dichiarazione può servirci per introdurre quell'unicum prezioso e ricco di indicazioni che, nella produzione di Manchisi e, più generalmente ancora, nell'ambito del nuovo teatro, è *Pulcinella e la dama bianca di Otello* (1996). Spettacolo dove troviamo, come nei precedenti, la bipartizione dello spazio scenico, una forte vena autobiografica, il riferimento a Shakespeare e la contrapposizione fra lingua nazionale e dialetto; dove, insomma, ritornano gli elementi definiti dalle precedenti esperienze, che, però, si sviluppano e combinano secondo modalità assolutamente diverse per non dire opposte. Qui,

infatti, *la rappresentazione non è solo mezzo, ma anche un fine della conoscenza.*

Lo spettacolo ambisce a concludere i propri intenti e valori in una forma drammatica; vuole narrare una storia che stia in piedi da sola e non funga soltanto da pretesto per fughe espressive verso l'io e il teatro - i due poli della poetica di Manchisi, che, certo, anche qui sono presenti, ma in quanto contenuti dell'argomento drammaturgico e non come termini autoreferenziali dell'espressione scenica. Contenuto, me lo dico da solo, è nozione antiquata e molti storceranno il naso. Però non riesco a trovare termine più sintetico ed efficace per indicare il vivere delle esperienze e della coscienza individuale in quell'artigianato drammaturgico e compositivo di cui Manchisi ha bruciato - forse fin troppo rapidamente - ogni tappa intermedia d'apprendistato.

## Silenzi lunghissimi La formazione

Come nascono gli attori? Non più lavorando nelle compagnie, poiché qui i giovani, assunti quasi sempre per via del loro basso costo, non sono investimenti, ma risparmi, e quindi nessuno si prende la briga di insegnar loro il mestiere. Una risposta potrebbe essere "imparando nelle scuole di recitazione". Già, ma imparando cosa? La moltiplicazione dei modelli attorici ha invalidato di fatto l'organizzazione didattica per materie e categorie di apprendimento, rendendo problematica l'esistenza di questi istituti. Restano i Maestri. La trasmissione diretta dei saperi o la loro ricerca collettiva sono modi dell'umano ancor prima che del teatro e mantengono quindi inalterato il loro valore. Bisogna però smussare l'incidenza di questa possibilità ricordando che i massimi esponenti della pedagogia teatrale hanno presto dismesso l'esercizio diretto di questa pratica, oppure, qualora abbiano continuato a esercitarlo con costanza, hanno sentito il bisogno di dichiararne l'innaturalità, la fatica, la sua condizione di crisi permanente. Vasil'ev, ad esempio, definisce la pedagogia teatrale "via del sacrificio" e "scienza della malinconia".

Più che modi della formazione, che variano di caso in caso, sono evidenti i suoi contesti. In Italia, il mondo dei gruppi, dei Centri, delle case del teatro di recente istituzione o,

più genericamente, degli ambienti teatrali estesi che riforniscono di partecipanti e arricchiscono di relazioni reciproche stages, laboratori, progetti di formazione. L'attore partecipa di quest'humus, che attraversa la scuola dell'obbligo, le università, gli istituti della formazione teatrale, senza però condensarsi in nessun luogo in un'esperienza guida. Per quanto riguarda la nascita degli attori non vi sono regole, sistemi, né leggi biologiche.

Manchisi, come attore, nasce da lunghissimi silenzi. Metaforici: i silenzi della tradizione che non giunta a suggerirgli un modo d'essere, la prima versione del proprio divenire nel teatro. E reali: i silenzi del laboratorio di Antonio Neiwiller.

Artista visivo e attore di razza, il napoletano Antonio Neiwiller (1948-1993) ha investito le sue ricche capacità in una ricerca teatrale volta a conoscere a far proprie le qualità non commerciali e pure dell'azione creativa: l'essenzialità, la verità, la necessità, il suo essere, rispetto alla vita stessa, germoglio e contenuto espanso. E nel far ciò, Neiwiller ha sempre curato con estrema attenzione i risultati estetici, che nel suo teatro rifondono in visione l'essenzialità umana cui attinge il processo laboratoriale. Sono così nate scene memorabili, come la parte finale di *Titanic: the end* (1984): il teatro di Neiwiller - un "teatro degli uomini" come lo definisce Manchisi - imposta fra i valori l'arte e quelli dell'umano una dialettica che non consente sotterfugi o strategie occulte di potere. L'arte serve per far esistere l'artista, e cioè per dispiegare le qualità insite nella persona, ma l'artista non è tale se non produce arte. Manchisi entra in collusione con la storia di Neiwiller, proprio quando questi, dopo aver dimostrato le proprie capacità di attore in spettacoli come *Don Fausto* da Petito (1975) e *BerlinDada* (1978), volge le spalle alla teatralità di rappresentazione per intraprendere una esplorazione senza oggetti predeterminati. Siamo nel 1983 e Neiwiller convoca negli spazi del Centro Rajot di Palazzo Marigliano a Napoli un gruppo di circa sessanta persone con cui fondò un laboratorio teatrale di ricerca. Tra loro anche Manchisi che, da allora, continua a seguire il percorso di Neiwiller con le creazioni laboratoriali *Fantasma del Mattino* (84), *Darkness* (85) e *Storia naturale infinita* (85). Ciò che Manchisi acquisisce in questa scuola delle diversità, sono doti di disciplina e capacità di controllo tecnico, che, in particolare, hanno per oggetto la scomposizione del gesto quotidiano. Ma, forse, il principale retaggio dell'esperienza con Neiwiller è la consapevolezza che il teatro esiste alimentandosi fuori di se stesso: in altre arti e nelle persone degli attori. I silenzi, le dilatazioni temporali, il lavoro su gesti minimi e quotidiani determinano infatti, nell'attore, uno stato di raccolta attenzione su se stesso dalla quale, avvicinandosi lo spettacolo, lo riscuote la scoperta di essere in realtà, proprio lui, e in quanto per-

Marco Manchisi:  
Pulcinella, la maschera  
e il volto dell'attore.





sona, l'alimento del teatro. Il più importante, magari, ma nemmeno l'unico.

Dopo Neiwiller, Manchisi trova un Maestro, per certi versi complementare, in Leo de Berardinis col quale rappresenta *Ha da passa' 'a nuttata* da Eduardo De Filippo (89), *Totò, principe di Danimarca* (91) e *Il ritorno di Scaramouche* (94). Se Neiwiller distanzia il momento dell'invenzione spettacolare per darsi modo di trovare la condizione in cui il gesto creativo risulta essenziale, necessario, vero, Leo de Berardinis percepisce questo stesso stato di grazia come *necessaria funzione dello spettacolo*. Per lui, il lavoro principale del regista consiste nella concertazione di tutti gli elementi scenici, la cui impeccabilità è indispensabile agli assoli attorici. Testo, luci, musica, attori, costumi, movimenti, partecipano d'uno stesso grado d'importanza e sono egualmente necessari alla riuscita dello spettacolo, che però, nella concezione matura di Leo, si presenta come una forma estetica subordinata

perché funzionale all'astensione dell'essenza distinta che la abita. Ma la centralità della voce comporta, in questo caso, quella della parola, che organizza il mondo scenico come rappresentazione dei propri contenuti drammatici (dei personaggi, in primo luogo). Il che, per quanto fitti siano i legami culturali e di simpatia fra i due artisti, pone il teatro di Leo agli antipodi di quello di Neiwiller, che sfuggiva anche l'idea di rappresentare l'altro da sé, e cercava la nuda materia dell'evento.

Fra questi due poli, Manchisi non attua una scelta esclusiva, bensì due strategie di rapporto intrecciate e distinte. Verso il teatro di rappresentazione il cui principio si incarna in Leo, conduce alla scoperta assimilazione degli elementi tecnici e costitutivi. Osserva come Leo concerta le scene e gioca con le sue voci - quella che parla italiano corretto e funge da passaporto per il sublime shakespeariano e quella napoletana, che ripristina i diritti dei bassi istinti e dell'ironia corrosiva. Spia come Maurizio Bianchi piazza le luci, studia le dizioni. Verso il teatro processuale di Neiwiller - il "paese" di provenienza - Manchisi attua invece una strategia di conservazione dissimulata. Per capirne il funzionamento dobbiamo considerare la drammaturgia di *Pulcinella* e *la dama bianca di Otello*. Gli elementi di questo spettacolo presentano infatti valenze simboliche che rimandano alla biografia dell'autore-attore, e risolvono quindi l'intricata vicenda in una confessione rituale. *Pulcinella* - spiega Manchisi - è Leo; *Otello*, il figlio che vuole staccarsi dal padre conquistando un nuovo repertorio, è Manchisi stesso. A Neiwiller si riferiscono le lucine che, vagando sul fondale trasparente, entrano ed escono dalla bocca di Pulcinella. Mi sembra importante riportare queste connessioni, che, pure, riguardano il rapporto personale fra l'autore e la sua opera, per documentare la presenza di Neiwiller e del suo segno pedagogico in uno spettacolo che per il taglio rappresentativo e il virtuosismo attorico sembrerebbe invece riferirsi a Leo.

## Ordito e trama - l'Opera

*Pulcinella* e *la dama bianca di Otello* fonda la sua drammaturgia su un elemento che appare oggi desueto e quasi esotico: l'intreccio. Che un intreccio, magari solo embrionale, appena accennato, a due fili, sussista al di sotto di

qualsiasi narrazione è un fatto che appare condivisibile "a pelle": l'intreccio è infatti quel torcersi degli avvenimenti che estrae la storia dalla continuità del vivere o da quella del pensiero. Come l'intreccio si mostri, passando dal livello della progettazione a quello della presenza scenica, è invece un problema di tutto rispetto.

Noi vediamo presenze, azioni, fatti; al limite presenze e fatti che si snodano descrivendo una porzione dell'insieme, ma l'estensione temporale dell'intreccio cosa ce la trasmette? Come diviene spettacolo? Innanzitutto, conviene enunciare la condizione essenziale di questa trasmissione: la memoria. L'intreccio, come la melodia, è un effetto della memoria in atto. Ma a differenza della melodia musicale, il nostro inafferrabile intreccio non è sostanza omogenea a quella che, mentalmente trattenuta, lo rivela. La memoria delle note dà la melodia, quella delle parole la frase, ma, a teatro, l'intreccio è dato dallo spettacolo. La logica nell'afferrarlo, la memoria nel trattenerlo, si rapportano a oggetti differenziati, e per così dire, traggono il filo dei pensieri non già da una matassa, ma dalla massa degli eventi scenici. Nello spettacolo *Pulcinella e la dama bianca di Otello*, Manchisi e Anna Redi (che si conferma attrice di grandi capacità e inventiva) rivestono numerosi ruoli. È facile perderne il conto poiché le parti che interpretano sono di attori che si producono in ulteriori tipi scenici: Manchisi sostiene quattro personaggi (cinque se consideriamo Giacomo e Pulcinella entità distinte) e altrettanti ne sostiene Anna Redi. L'intreccio spettacolare traduce questa molteplicità di ruoli in una girandola di trasformazioni a vista, mentre quello drammaturgico sfrutta con estrema abilità la possibilità di far interagire sia i personaggi di base che le loro interpretazioni metateatrali. La vicinanza dei ruoli e la pregnanza drammatica dello loro relazioni affettive, artistiche e generazionali fa infatti eromper con spontaneità una storia articolatissima e intrecciata.

Perché l'intreccio si produca basta azionare la macchina narrativa che presenta ingranaggi perfettamente connessi ed è pronta a entrare in funzione. Ci sono personaggi contrapposti, le ragioni del conflitto (generazionali, artistiche, sentimentali), le tensioni pronte a rompere lo stato delle cose. L'evento che annoda la storia è la partenza della compagnia per Cipro, dove Otello ottiene un suc-

cesso clamoroso interpretando l'omonimo personaggio shakespeariano e l'infido padre Giacomo-Pulcinella-Jago, roso dalla gelosia, replica nei fatti l'inganno del dramma in modo che la vicenda, svolgendosi alternativamente di fronte agli spettatori (situazione drammatica di base) e oltre un fondale trasparente, al di là del quale si svolge la rappresentazione cipriota dell'*Otello*, utilizza brandelli e monologhi del testo di Shakespeare. Talora le parole originali si mischiano al linguaggio dei nuovi personaggi, talaltra restano quasi integre.

Col proseguire della vicenda il dettato shakespeariano si distende nella scena del Salce e nell'uccisione di Desdemona originando dei momenti anfibologici - e cioè portatori di due significati simultanei - che sovrappongono i lembi dell'intreccio oggettivandone la percezione. Se leggiamo le scene dell'*Otello* in quanto frutto della vendetta del padre contro il figlio, se riconosciamo in esse le melanconie e la disfatta della nuova generazione, ciò significa che non abbiamo più a che fare con rapporti shakespeariani più o meno modificati, bensì con consapevoli espressioni della peculiare drammaturgia di questo lavoro.

Manchisi individua nello "spessore segnico" del fatto teatrale un luogo della propria drammaturgia, che, partendo da esperienze e conoscenze di carattere attoriale, si compiace di tradurre gli elementi della narrazione in impatti performativi a più livelli. Come avviene nella musica, all'andamento orizzontale, melodico, se ne abbina uno verticale, armonico, che a tratti si impossessa del primo arricchendo di ambiguità e sottintesi i valori espressivi della "linea di canto". Penso al carattere anfibologico dei brani di Shakespeare. Ma anche al finale. Il Figlio, chiamiamolo semplicemente così, ha riscosso successo ("fanatismo"), allora Giacomo-Pulcinella si eclissa lasciandogli la maschera ("ti lascio il tuo spazio figlio"). Il Figlio riprende il monologo di Otello, ma, mentre parla, si mette lentamente la maschera. Allorché il testo fa riferimento a Jago (e quindi, nell'economia dello spettacolo, a Jago-Pulcinella), la voce dell'attore si fa chiocchia: "... istigato continuamente da un malvagio arrivò all'estrema follia". Pulcinella abita ancora la sua faccia di cuoio, mentre Otello esiste solo nel testo e nella mano, che indica la maschera tornata viva. Da quel momento in poi, l'attore parla con forte accento napoletano, così il suicidio del personaggio (poi smentito, nell'ultima chiusa, da un sonoro russare) involve in un unico gesto la negazione Pulcinella e Otello, il Padre e il Figlio. Cosa ha voluto dirci Manchisi con questa sintetica catastrofe? Forse che il teatro è materia, e che anche le drammaturgie di rappresentazione possono fare propri i requisiti di questa condizione, magari, come è qui il caso, aggiungendo gli uni agli altri diversi livelli di finzione fino a poter plasmare, come in una massa di creta, l'essenziale presenza dell'attore.



# UNA AGENDA DI IMPEGNI

di Ninni Cutaia

L'Ente Teatrale Italiano ha avviato un profondo processo di trasformazione dell'intervento promozionale a sostegno del Teatro contemporaneo, a partire dalla individuazione di alcune questioni emerse con evidenza nella stagione passata e che si segnalano per una riflessione comune.

I temi sono appositamente comunicati nella forma dell'elenco, nella consapevolezza della parzialità che può emergere da un lavoro di ricognizione iniziato solo da un anno, pronti d'altra parte a recepire suggerimenti e sollecitazioni per la predisposizione di una sorta di "agenda" degli impegni cui non ci si può sottrarre.

- *Quale rapporto di collaborazione progettuale si può immaginare tra una Istituzione centrale dello Stato preposta alla promozione e diffusione del Teatro e una serie di soggetti, Centri e Compagnie, che si occupano della promozione, produzione e diffusione del Teatro contemporaneo in varie forme?*
- *In quale modo è possibile concepire un intervento dello Stato nelle differenti aree del Paese che non sia in contraddizione con istanze conosciute e valutate significativamente solo dagli operatori locali?*
- *Come è possibile raggiungere un risultato positivo in termini di coinvolgimento di nuovo pubblico con particolare riguardo alle giovani generazioni?*
- *Come concepire gli interventi nei vari territori avendo come primo punto di riferimento il pubblico, interrogandosi sul rischio di condizionare eccessivamente l'offerta di Teatro alla sua domanda?*
- *Quale posto occupa oggi la Formazione nell'approccio alle pratiche artistiche e di quali strumenti si è dotato in tal senso il Teatro?*
- *Che ruolo occupa oggi, all'interno delle strutture teatrali, la figura dell'"operatore creativo", in altri termini del promotore di idee di sviluppo che riescano a trasformarsi in azione concreta?*
- *Quale sistema di Informazione e Comunicazione utilizzano gli operatori per aggiornarsi reciprocamente intorno alle proprie progettualità?*
- *Quale spazio è concesso ai giovani artisti per il confronto con la Scena, senza dover necessariamente correre il rischio di essere marginalizzati da un "sistema" che spesso non li contempla nell'ambito dei propri meccanismi?*
- *Quale funzione potrebbe avere un Osservatorio strutturato per la ricognizione sulla produzione artistica delle giovani generazioni?*
- *Quali forme di "ascolto" sono state praticate nei confronti dello spettatore?*



In questi mesi l'Ente ha condiviso con gli operatori del Teatro di Ricerca e Sperimentazione un intenso lavoro volto alla creazione di un rapporto moderno, concepito in chiave non burocratica, tra l'istituzione pubblica e imprese teatrali non di consumo e a vocazione pubblica. La costituzione di un Gruppo di lavoro fra Eti, Centri e Compagnie che, nel rispetto dei diversi ruoli istituzionali, si pone obiettivi concreti di medio e lungo termine fa ben sperare per la predisposizione di progetti di sviluppo del Teatro contemporaneo.

Intanto, nella stagione teatrale che si avvia in questi giorni, l'Ente ha cercato di spingere in direzione della risposta ad alcuni degli interrogativi individuati, prestando particolare attenzione alla questione delle giovani generazioni di artisti, ma anche al rinnovamento del pubblico, alla formazione, alla trasmissione dei saperi, a nuove forme di promozione e di comunicazione anche tra i soggetti del Teatro contemporaneo.

Alle questioni individuate e alle altre che si metteranno a fuoco nel corso di questi mesi, oggi è possibile dare solo alcuni accenni di risposta, anche sulla base dei progetti che da subito si realizzeranno nei territori e grazie alla propositività espressa da un buon numero di Centri e Compagnie del Teatro di Ricerca e Sperimentazione. Naturalmente, molte questioni sono aperte e tanto dipenderà dai nuovi assetti legislativi del sistema teatrale che non dovrebbero farsi attendere. Agli operatori spetta il compito di farsi trovare "pronti" al cambiamento tanto auspicato del sistema, con idee e strumenti adeguati per concorrere da protagonisti alla strutturazione dei nuovi scenari.

**GALLERIA TOLEDO**

*Il teatro delle identità*

*Krypton*  
**FINALE DI PARTITA**  
5/6 FEBBRAIO '98  
di Samuel Beckett  
regia Giancarlo Cauteruccio

*Teatroinaria*  
**LABORATORIO INTORNO A PESSIMI CUSTODI**  
5/8 MARZO '98  
di Franco Cordelli  
conduzione Alessandro Berdini

*Gruppo larba*  
**LA RONDINE, L'USIGNOLO E L'UPUPA**  
1/5 APRILE '98  
di Nino Romeo

**LECCE**

TEATRO COMUNALE PAISIELLO  
(a cura della Coop. Culturale Koreja)

**STRADE MAESTRE**  
*Progetto sul rinnovamento della scena e del linguaggio teatrale, sulla creazione e formazione di un nuovo pubblico*

*Katzenmacher*  
**PETITO STRENGE**  
5 NOVEMBRE '97  
di Alfonso Santagata

*Alfieri*  
**CHISCIOTTE**  
12 DICEMBRE '98  
di Luciano Nattino  
regia Judith Malina

*Magazzini Produzioni*  
**CLEOPATRAS**  
10 MARZO '98  
di Giovanni Testori  
regia Federico Tiezzi

*Laboratorio Teatro Settimo*  
**OLIVETTI**  
14 GENNAIO '98  
di Laura Curino  
regia Gabriele Vacis

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
22 GENNAIO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

*Teatro Kismet*  
**REPUTI DI MEDEA**  
13 FEBBRAIO '98  
di Teresa Ludovico

*Piccolo Parallelo*  
**CARAVAGGIO... I FURORI**  
17 APRILE '98  
di Enzo G. Cecchi

*TamTeatro Musica*  
**BACCANTI**  
3 APRILE '98  
di Pierangela Allegro, Marcello Sambati, Michele Sambin  
regia M. Sambati e M. Sambin

**BARI**

TEATRO KISMET  
(a cura del Teatro Kismet Opera)

**LE TERRE DELL'INFANZIA**

*Dèlphinos Produzioni*  
**GIUFA**  
14/15 NOVEMBRE '97  
di Maria Maglietta  
collaborazione Fatima Gallaire  
regia Marco Baliani

*Piccolo Parallelo*  
**CARAVAGGIO... I FURORI**  
22/24 NOVEMBRE '97  
di Enzo G. Cecchi

*CRT Artificio*  
**IL CASO KAFKA**  
25/26 GENNAIO '98  
di Roberto Andò e Moni Ovadia  
regia Roberto Andò

*Societas Raffaello Sanzio*  
**GIULIO CESARE**  
21-22 MARZO '98  
di Claudia Paola Castellucci  
da Shakespeare  
regia Romeo Castellucci

**BUCHETTINO**  
22/26 MARZO '98  
di C. P. Castellucci  
regia Chiara Guidi e Romeo Castellucci

*Katzenmacher*  
**PETITO STRENGE**  
7/9 MARZO '98  
di Alfonso Santagata

*Santibriganti*  
**TAMERLANO**  
18/19 MARZO '98  
di Domenico Castaldo

*Teatro dei Sassi*  
**MAGNIFICO TEATRO LUMINARIO**  
24 APRILE '98  
di Cristina Gualandi  
regia Massimo Lanzetta

**COSENZA**

TEATRO ACQUARIO  
(a cura del Centro Rat)

*Marcido Marcidorjs*  
**HAPPY DAYS IN MARCIDO'S FIELD**  
31 GENNAIO 1 FEBBRAIO '98  
di Marco Isidori

*Solari Vanzi*  
**STUDIO SULLE BACCANTI**  
7/8 FEBBRAIO '98  
di Euripide  
regia Marco Solari

*Krypton*  
**FINALE DI PARTITA**  
14/15 FEBBRAIO '98  
di Samuel Beckett  
regia Giancarlo Cauteruccio

*Teatro Valdoca*  
**NEI LEONI E NEI LUPI**  
7/8 MARZO '98  
di Mariangela Gualtieri  
regia Cesare Ronconi

*Katzenmacher*  
**PETITO STRENGE**  
14/15 MARZO '98  
di Alfonso Santagata

*Laboratorio Teatro Settimo*  
**OLIVETTI**

18/19 APRILE '98  
di Laura Curino  
regia Gabriele Vacis

TEATRO RENDANO  
(a cura del Comune di Cosenza)

*Ravenna Teatro/ Teatro Kismet*  
**ALL'INFERNO**  
26 FEBBRAIO '98  
da Aristofane  
regia Marco Martinelli

*Comp. Giorgio Barberio Corsetti*  
**NOTTE**  
17 MARZO '98  
di G. B. Corsetti e Gioia Costa  
regia G. B. Corsetti

**PALERMO**

TEATRO LIBERO  
(a cura del Teatro Libero di Palermo)

**IL REGISTA ARTEFICE**  
*Una rassegna di spettacoli creati da giovani registi delle ultime generazioni*

*Lolli/Di Costanzo*  
**ALMA ROSÉ**  
24/25/26 MARZO '98  
di Claudio Tomati  
regia Mariano Dammacco

*Marco Manchisi*  
**PULCINELLA E LA DAMA BIANCA DI OTELLO**  
27/28/29 MARZO '98  
di Marco Manchisi

*Libera Mente*  
**SENZA NASO NÈ PADRONI**  
31 MARZO/1/2 APRILE '98  
regia di Davide Iodice

*Teatro dei Sassi*  
**MAGNIFICO TEATRO LUMINARIO**  
3/4/5 MARZO '98  
di Cristina Gualandi  
regia Massimo Lanzetta

*Bobby Kent & Margot*  
**CASA**  
7/8/9 APRILE '98  
di G. Strada, F. Timi, S. Voltolina

*Santibriganti*  
**TAMERLANO**  
2 APRILE '98  
di Domenico Castaldo

*Rose Rosse*  
**LA CADUTA**  
17/18/19 MARZO '98

*Rosso Tiziano*  
**MAIORANA**  
28/29/30 APRILE '98  
regia Alfonso Postiglione e Francesco Saponaro  
**ARPA MUTA**  
2/3/4 MAGGIO '98  
di Francesco Saponaro;

*Scena Verticale*  
**LA STANZA DELLA MEMORIA (laboratorio)**  
21/22/23 APRILE '98  
di Saverio la Ruina e Dario de Luca

**CAGLIARI**

TEATRO DELLE SALINE  
(a cura del Teatro Laboratorio Sardo Akroama)

**LA SCENA CONTEMPORANEA E IL SUO DESTINATARIO**  
*Indagine sulle ragioni di una scelta*

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
12/13 MARZO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

*Magazzini Produzioni*  
**CLEOPATRAS**  
19/20 MARZO '98  
di Giovanni Testori  
regia Federico Tiezzi

*Koreja*  
**DESA L'ASINO CHE VOLA**  
26/27 MARZO '98  
di Salvatore Tramacere e Mariano Dammacco  
regia Salvatore Tramacere

*Compagnia Enzo Moscato*  
**ACQUARIUM ARDENT**  
2/3 APRILE '98  
di Enzo Moscato

*Compagnia Giorgio Barberio Corsetti*  
**NOTTE**  
14/15 APRILE '98  
di G. B. Corsetti e Gioia Costa  
regia G. B. Corsetti

**POTENZA**

TEATRO FRANCESCO STABILE  
(a cura dell'Associazione Basilicata Spettacolo)

*Alfieri*  
**CHISCIOTTE**  
13 DICEMBRE '97  
di Luciano Nattino  
regia Judith Malina

*:Riflessi*  
**FERITA**  
8 GENNAIO '98  
di Andrea Adriatico

*Teatro Nuovo/Compagnia Pippo Del Bono*  
**LA RABBIA**  
24 FEBBRAIO '98  
di Pippo Del Bono

*Ravenna Teatro/ Teatro Kismet*  
**ALL'INFERNO**  
1° MARZO '98  
da Aristofane  
regia Marco Martinelli

*Magazzini Produzioni*  
**CLEOPATRAS**  
9 MARZO '98  
di Giovanni Testori  
regia Federico Tiezzi

*Scimone/Sframeli*  
**BAR**  
31 MARZO '98  
di Spiro Scimone  
regia Valerio Binasco

**NAPOLI**

**TEMPO PRESENTE**

**TEATRO MERCADANTE**

*Il teatro storico apre alla scena contemporanea*  
(a cura del Teatro Nuovo, Galleria Toledo e Teatro Pubblico Campano)

*Dèlphinos Produzioni*  
**GIUFA**  
4/5/6 NOVEMBRE '97  
di Maria Maglietta  
collaborazione Fatima Gallaire  
regia Marco Baliani

*Magazzini Produzioni*  
**CLEOPATRAS**  
6/7/8 MARZO '98  
di Giovanni Testori  
regia Federico Tiezzi

*Comp. Enzo Moscato*  
**TEATRI DEL MARE**  
13/14/15 MARZO '98  
di Enzo Moscato

*Comp. Giorgio Barberio Corsetti*  
**NOTTE**  
17/18/19 APRILE 1998  
di G. B. Corsetti - Gioia Costa  
regia G. B. Corsetti

*La Famiglia delle Ortiche*  
**STABAT MATER**  
22/23/24 APRILE '98  
di Antonio Tarantino  
regia di Cherif

**TEATRO NUOVO**

*Solari Vanzi*  
**STUDIO SULLE BACCANTI**  
27 GENNAIO - 1 FEBBRAIO 1998  
da Euripide  
regia Marco Solari

*Teatro Valdoca*  
**NEI LEONI E NEI LUPI**  
10/15 MARZO '98  
di Mariangela Gualtieri  
regia Cesare Ronconi

*Laboratorio Teatro Settimo*  
**OLIVETTI**  
24/29 MARZO '98  
di Laura Curino  
regia Gabriele Vacis

## FANO

TEATRO POLITEAMA  
(a cura del Centro Teatro)

*Teatro Valdoca*  
**NEI LEONI E NEI LUPI**  
19 NOVEMBRE '98  
di Mariangela Gualtieri  
regia Cesare Ronconi

*Krypton*  
**FINALE DI PARTITA**  
28 FEBBRAIO '98  
di Samuel Beckett  
regia Giancarlo Cauteruccio

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
4 MARZO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

*Ravenna Teatro/Teatro Kismet*  
**ALL'INFERNO**  
18 MARZO '98  
di Aristofane  
di Marco Martinelli

*Scimone/Sframeli*  
**BAR**  
28 MARZO '98  
di Spiro Scimone  
regia Valerio Binasco

TEATRO LA CONCORDIA  
DI SAN COSTANZO

*Teatro Libero di Palermo*  
**EL SALVADOR**  
6 MARZO '98  
di Rafael Lima  
regia Beno Mazzone

## PERUGIA

TEATRO MORLACCHI  
(a cura del Teatro Stabile dell'Umbria)

*Nuovo/Compagnia Pippo Del Bono*  
**BARBONI**  
16 DICEMBRE '97  
di Pippo Del Bono

*Comp. Giorgio Barberio Corsetti*  
**NOTTE**  
10 FEBBRAIO '98  
di G. B. Corsetti  
e Gioia Costa  
regia G. B. Corsetti

TEATRO SANT'ANGELO

*Scimone/Sframeli*  
**BAR**  
16 FEBBRAIO '98  
di Spiro Scimone  
regia Valerio Binasco

## SCANDICCI

TEATRO STUDIO  
(a cura della Compagnia Krypton)

**LABORATORIO PER LE CONTAMINAZIONI NEL CONTEMPORANEO**

*Comp. Enzo Moscato*  
**TEATRI DEL MARE**  
30/31 GENNAIO '98  
regia e di Enzo Moscato

*Ravenna Teatro/Teatro Kismet*  
**ALL'INFERNO**  
20/22 MARZO '98  
di Aristofane  
di Marco Martinelli

*Teatro Valdoca*  
**NEI LEONI E NEI LUPI**  
26/29 MARZO '98  
di Mariangela Gualtieri  
regia Cesare Ronconi

## RAVENNA

TEATRO RASI  
(a cura della Soc. coop. Ravenna Teatro)

**SOMA SOMARO VARIAZIONE SUL CORPO**

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
19/22 FEBBRAIO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

*Krypton*  
**FINALE DI PARTITA**  
27 FEBBRAIO '98  
di Samuel Beckett  
regia Giancarlo Cauteruccio

*Marco Manichisi*  
**PULCINELLA E LA DAMA BIANCA DI OTTELLO**  
28 FEBBRAIO '98  
di Marco Manichisi

*Teatro Kismet*  
**REPUTI DI MEDEA**  
28 FEBBRAIO '98  
di Teresa Ludovico

*Scimone/Sframeli*  
**BAR**  
1 MARZO '98  
di Spiro Scimone  
regia Valerio Binasco

*Teatro Nuovo/Compagnia Pippo Del Bono*  
**BARBONI**  
4 APRILE '98  
di Pippo Del Bono

*TamTeatro Musica*  
**BACCANTI**  
5 APRILE '98  
di Pierangela Allegro,  
Marcello Sambati,  
Michele Sambin  
regia M. Sambati  
e M. Sambin

*Teatro Segreto*  
**SHAKESPEARE DI NAPOLI**  
18 APRILE '98  
di Ruggero Cappuccio

## MILANO

TEATRO LITTA  
(a cura del Teatro Litta)

*Teatroinaria*  
**LABORATORIO INTORNO A PESSIMI CUSTODI**  
10/15 MARZO '98  
di Franco Cordelli  
conduzione  
Alessandro Berdini

*Piccolo Parallelo*  
**CARAVAGGIO... I FURORI**  
20/21 APRILE '98  
di Enzo G. Cecchi

## SALERNO

**PROGETTO LO SPAZIO DELLA MEMORIA**  
(a cura di Leo de Berardinis e promosso dalla Coop. Praksis)

TEATRO VERDI  
*Compagnia Enzo Moscato*  
**ACQUARIUM ARDENT**  
14 OTTOBRE '97  
di Enzo Moscato

C. S. O. A. Q2 PASTENA  
*Ass. L'Impasto*  
**TERRA DI BURRO**  
28 OTTOBRE '97  
di A. Berti

C. S. O. A. Q2 PASTENA  
*Compagnia Testedastri*  
**IL MACBETTARIA**  
29 OTTOBRE '97

C. S. O. A. Q2 PASTENA  
*Comp. Libera Mente*  
**CHE BELLA GIORNATA**  
1 NOVEMBRE '98

C. S. O. A. Q2 PASTENA  
*Compagnia Quellicherestano*  
**PASSATI CINQUE ANNI**  
2 NOVEMBRE '97

## VERONA

TEATRO FILIPPINI  
(a cura di A.I.D.A./Arteven)

*Alfieri*  
**CHISCIOTTE**  
11 FEBBRAIO '98  
di Luciano Nattino  
regia Judith Malina

C. R. T.  
**GIOVENTÙ SENZA DIO**  
5 MARZO '98  
di Marco Balliani  
e Renata Molinari  
regia Marco Balliani

## VICENZA

TEATRO ASTRÀ  
(a cura di La Piccionaia/Arteven)

**TRASGRESSIONI PERCORSO CONTEMPORANEO**

*Alfieri*  
**CHISCIOTTE**  
14 FEBBRAIO '98  
di Luciano Nattino  
regia Judith Malina

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
1 MARZO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

## PADOVA

TEATRO DELLE MADDALENE  
(a cura di Tam TeatroMusica/Arteven)

**KOROS '97**

*Alfieri*  
**CHISCIOTTE**  
12 FEBBRAIO '98  
di Luciano Nattino  
regia Judith Malina

*Teatro Valdoca*  
**NEI LEONI E NEI LUPI**  
20 MARZO '98  
di Mariangela Gualtieri  
regia Cesare Ronconi

## MIRA

TEATRO DI VILLA DEI LEONI  
(a cura di Moby Dick/Arteven)

**FREQUENTARE IL FUTURO**  
la creazione artistica  
come ponte da percorrere  
tra le genti

*Teatri Uniti*  
**IL MISANTROPO**  
28 FEBBRAIO '98  
di Molière  
regia Toni Servillo

*Teatro Nuovo/Compagnia Pippo Del Bono*  
**BARBONI**  
28 MARZO '98  
di Pippo Del Bono

## TORINO

(a cura del Laboratorio Teatro Settimo/Garibaldi Teatro)  
**PROGETTO DIVINA**  
Osservatorio sul teatro  
femminile contemporaneo  
Poetica e persona femminile  
nel teatro degli ultimi  
vent'anni

## MILANO

(a cura del Centro di Ricerca per il Teatro C.R.T.)  
**ANABASI**  
Laboratorio di ricerca  
espressiva  
per operatori  
teatrali (secondo  
ciclo di formazione)

## UDINE

(a cura del C.S.S. Centro Servizi e Spettacoli)  
**CANTIERE PER CAPITANI CARAGGIOSI**  
Progetto rivolto alla  
trasmissione dei saperi,  
tra generazioni e tra artisti,  
tra poetiche di artisti  
e tra pratiche del lavoro  
e dei mestieri del teatro.

## ROMA

(a cura del Associazione Beat '72)  
**LE CITTÀ' INVISIBILI**  
Un progetto internazionale  
del Teatro Potlach sul tema  
delle città.

(a cura del Teatro Vascello)  
**L'ORIZZONTE ROSSO**  
Laboratorio permanente  
per lo sviluppo e la ricerca  
del Teatro dell'Utopia.

## PONTEREDERA

(a cura del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale)  
*Pontedera Teatro*  
**PASSAGGIO A PONTEREDERA**  
Festival laboratorio  
internazionale di Teatro

il teatro contemporaneo





## PREFIGURARE IL FUTURO "PROSSIMO"

Il rapporto costante e non occasionale con il territorio, la progettualità complessa e non semplificata, le diverse vocazioni artistiche, produttive e organizzative sono stati fattori determinanti per il lavoro culturale dei Centri di Produzione e Ricerca. Fattori che hanno permesso di agire allo stesso tempo sulla memoria e sul futuro della comunità, cioè di produrre una "cultura dei luoghi", fatta di ricerca e di radici e di identità possibili, non solamente di spettacoli e cartelloni. Operare per un territorio significa inventare storie, emozioni e racconti per costruire "città ideali". Questa metodologia ha segnato il lavoro di molti teatri, portandoci a interessare relazioni per realizzare progetti culturali di interesse locale, nazionale e internazionale, collaborando con le Città, le Province e le Regioni, ricercando nei diversi interlocutori una consapevolezza progettuale capace di creare un ambiente culturale e operativo adeguato.

In questa prospettiva, la stabilità risulta elemento fondante e condizione necessaria per il lavoro teatrale. Un teatro che faccia delle relazioni con il territorio e con l'ambiente culturale e civile la ragione del proprio lavoro e la possibi-

lità di rappresentarne l'epoca, per essere autori e produttori del contemporaneo.

Un teatro dei Luoghi e delle Città, il nuovo teatro pubblico è un teatro a cui non è più sufficiente avere solo una sede permanente, ma a cui occorre anche:

**1** La capacità di fondare il rapporto con Regioni ed Enti locali su una sintesi qualitativamente alta (e non sulla mediazione del consenso) delle esigenze espresse dal territorio per definire e organizzare progetti culturali;

**2** La capacità di lavorare in modo approfondito sui linguaggi contemporanei e sulle contaminazioni anche tra generi, segnando con la propria presenza la cultura di un luogo e della sua comunità, anche nei segni e nel gusto con cui si rende riconoscibile tra altre;

**3** La volontà di mettere in atto processi di formazione e conoscenza nei confronti delle generazioni teatrali più giovani, collegati ad opportunità di promozione del lavoro artistico e organizzativo, anche in ambiti interdisciplinari e internazionali.

In un futuro che speriamo prossimo per il teatro a funzione pubblica, paiono maturi i tempi per riconoscere la presenza sul territorio nazionale di Teatri Stabili di Arte Drammatica (legati soprattutto alla tradizione teatrale e al repertorio) e di Teatri Stabili di Arte Contemporanea (legati soprattutto all'innovazione, al teatro per le nuove generazioni, all'interdisciplinarietà). Mettere mano alla modificazione del sistema significa prima di tutto riconoscere un dato ormai ineludibile: il mutamento profondo già avvenuto sia in chi produce il segno artistico, sia nella cultura e nel gusto del pubblico. Questo riconoscere implica un atto di fiducia di coraggio nei confronti del futuro del teatro e di coloro che nel teatro rappresentano questo possibile futuro.

Maria Grazia Agricola e Renato Quaglia  
per i Centri di Produzione e Ricerca

*...E, 'desso, smorza el disco dei suoni e delle musighe trionfanti, ragazzo ovvero spirito istesso del teatro, quel teatro che tutti i miei compagni de scarozzamento han voluto tradire, stradare, cornefigare, ma che existe e rexisterà contra de tutti e de tutto infino alla finis delle finis!*

Sandro Lombardi in *Edipus*  
di Giovanni Testori

*... Ma qui si gioca con i simulacri. Con le copie della copia. Coi riflessi del riflesso. Con gli specchi dello specchio. Coi modelli del modello del modello del modello originale. Il tutto vale il niente. Il niente vale il tutto. Il tutto e il niente, poi, spesso stanno per un quid... un che... che ci latita, ci manca, o che malizioso non si fa vedere...*

da *Recidiva*  
di Enzo Moscato

*... La differenza è che lo spettacolo rappresenta il già noto per un ascolto passivo, laddove il Teatro ricrea una nostalgia per una vita altra, da rivendicare poi nel quotidiano. L'arte scenica, quindi, come bellezza che svela la terribilità dell'esistenza per poterla superare, assemblea democratica, paradigma di una democrazia reale...*

da una riflessione di  
Leo de Berardinis

*... Oh splendore del teatro, oh teatro iniziale, fatato teatro fatto di corpi e persone, baci e carezze, mancati, di voci penetranti, profumi serali, passi lontani. Luogo delle rivelazioni viventi, della ferita che ci rende umani, ora qui venite, entrate nella ferita daremo inizio al Teatro Iniziale...*

da *La nascita della tragedia*  
di Giorgio Barberio Corsetti



Bar, regia di  
Valerio Binasco  
con Spiro Scimone  
e Francesco  
Sframeli

# UNA SCRITTURA "RETICENTE" IL TEATRO DI SPIRO SCIMONE

di Pier Giorgio Nosari

## I testi

Due amici in un appartamento, in un giorno qualsiasi in una qualsiasi grande città: uno è un killer di ritorno da un "contratto", l'altro l'operaio di una fabbrica di prodotti chimici; l'uno dipende dall'arbitrio dei mandanti, l'altro è malato; l'uno e l'altro - il forte legato a un destino di sangue, il debole a una sorte di prevaricazione sociale e impotenza fisica - sono uniti da una fragile solidarietà d'affetto e intimità domestica.

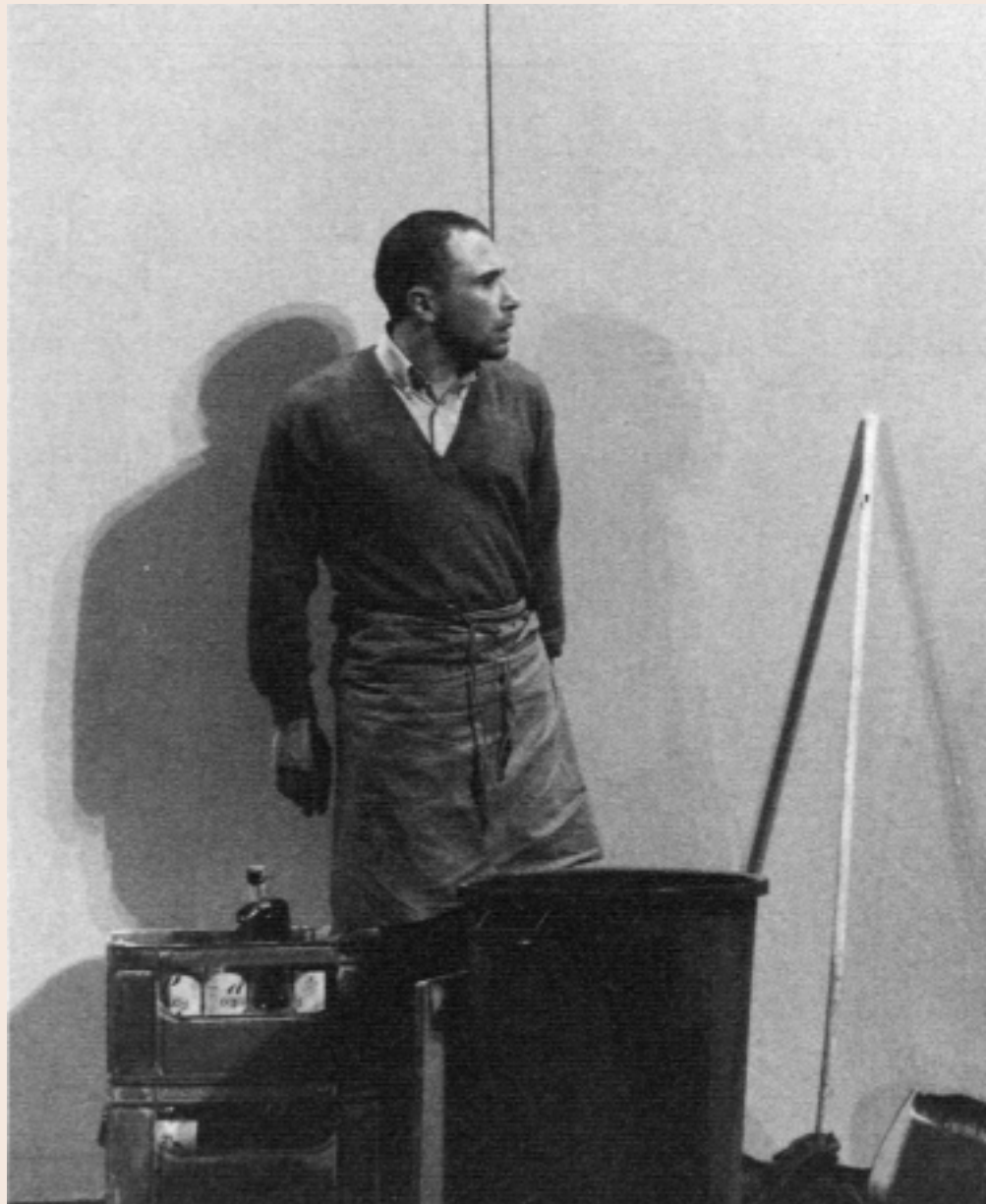
Due amici nel retro di un bar: uno è un disoccupato succube di un capo-bastione locale, l'altro un barista succube della madre; l'uno sembra saper vivere, e si illude di poter un giorno piegare le regole a proprio vantaggio, l'altro sembra un ingenuo, ma sa che il gioco è truccato in partenza; l'uno e l'altro sono uniti da una misteriosa omertà riguardo a un omicidio per nulla liberatorio.

Un padre, un figlio e una madre nel mezzo, garante di una logorante altalena morbosa: un triangolo di piccoli dispetti, insoddisfazioni e magre attenzioni, consolidato dalla quotidianità delle reazioni famigliari, di cui lei è governatrice e vittima.

Sono le situazioni claustrofobiche e viziate dei drammi di Spiro Scimone, in un climax - da *Nunzio a Bar* al non ancora rappresentato *La festa* - di secchezza stilistica, staticità psicologica, fissità esistenziale, azzeramento dell'azione in situazioni bloccate e senza speranza.



generazioni a sud



## Temi e personaggi

Il primo dato che colpisce nella produzione di Scimone è la compattezza: che vi siano o meno legami di sangue tra i personaggi, sia in *Nunzio* che in *La festa* l'azione descrive un microcosmo familiare; in *Nunzio* come in *Bar* sono in scena due coppie maschili; in entrambi i casi ciò che (non) avviene sembra alludere a una comune realtà civile-sociale degradata, a cui le vicende rappresentate si saldano come una tessera a un mosaico. Alcune figure ricorrenti: la madre di *La festa* potrebbe benissimo essere la sorella della madre di Nino in *Bar*; e quest'ultimo condivide con Nunzio un'apparente ingenuità che nasconde un'inaspettata percezione della realtà delle cose.

## Lo sfondo estetico

Vi è un comune sfondo estetico-teatrale: il "realismo fantastico" di cui parla la motiva-

zione del premio Idi "Autori nuovi" o, più precisamente, il conflitto, che rivela Carlo Cecchi nelle Note di regia di *Nunzio*, "fra un contenuto veristico" e "la coscienza, se pur baluginante, della sua ormai sclerotizzata alienazione". Formalmente, i testi di Scimone, vere e proprie tranches de vie, si iscrivono nell'orizzonte naturalistico e si saldano a una tradizione importante della letteratura teatrale italiana: l'uso del dialetto siciliano - il messinese di *Nunzio* e di *Bar* - ha precedenti illustri proprio sul terreno del realismo; l'italiano piano di *La festa* è una lingua media di comunicazione come da convenzione realistico-borghese; le situazioni descritte sono le tessere di un mosaico sociale ben riconoscibile. E tuttavia, alcuni elementi eccedono questo schema neo-naturalistico. Sono, per esempio, i codici di derivazione cinematografica cui Scimone fa spesso ricorso, che fanno sì che il referente, prima che essere la realtà esterna, sia interno alle arti dello spet-





tacolo: il buio - non il sipario - che scandisce le scene (tre in *Nunzio*, quattro in *Bar*; due in *La festa*), surrogato d una dissolvenza al nero; certe pause, in funzione di "stacchi"; il ritmo e la concatenazione dei dialoghi, che dinamizzano scene altrimenti statiche, che si avvicinano al concetto di sceneggiatura. Oppure è il trattamento a cui è sottoposta la lingua, che da una parte connota i personaggi per provenienza sociale, culturale e geografica; dall'altra è consapevolmente sfruttata per la sua valenza sonora e percussiva, fino a comporre uno spartito verbale. O la scenografia: in *Nunzio* è realistica - una cucina e uno spaccato d'appartamento, di Sergio Tramonti -, ma l'apertura di un corridoio verso l'interno, leggermente decentrato, dorma una strozzatura ad imbuto in cui cade l'occhio dello spettatore, preso nello stesso universo di clausura dei protagonisti; in *Bar* l'ambientazione naturalistica viene sottoposta a un lieve processo di astrazione da una parete fondale rossa, opera di

Titina Maselli, con solo una porta chiusa, una finestrella, qualche sedia ammassata, una scala, una cassa e una radio. Vi è anche un sottile senso di irrealtà che pervade i dialoghi improvvisamente virati al comico - ma il rovescio di questa comicità spesso paradossale è, altrettanto spesso, lo sporgersi su un mondo di normale sopraffazione e piccole crudeltà quotidiane - o le situazioni di circolo vizioso in cui si muovono i personaggi, chiusi in un ordine immutabile da una sorta di coazione a ripetere.

### Della servitù volontaria

Da questo punto di vista, vi è un leggero spostamento d'accento, da *Nunzio* a *Bar*, benché la tensione e la circolarità potenzialmente senza tempo di un non-azione priva di sbocchi restino la nota dominante. Nel primo caso, l'appartamento e la rete dei rapporti tra i personaggi formano una sorta di oasi insta-

## Spiro Scimone

Spiro Scimone ha frequentato l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. *Nunzio* è la sua opera prima, vincitrice della Selezione Idi "Autori nuovi" nel 1994 e della Medaglia d'oro Idi per la drammaturgia nel 1995. Ha debuttato nel 1995 al Festival di Taormina con la regia di Carlo Cecchi e l'interpretazione di Francesco Sframeli, già allievo della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, e dello stesso Scimone. Il Festival di Taormina ha ospitato anche la "prima" di *Bar*, all'inizio del 1997. In questo caso Scimone e Sframeli sono stati diretti da Valerio Binasco, che in *Nunzio* era l'aiuto-regista di Cecchi. *La festa* è stato scritto per il Premio Candoni nella sezione opere commissionate, e in questa veste è stato presentato al pubblico il 7 giugno 1997 ad Arta Terme, in una lettura curata dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine.

All'attività d'autore, Scimone affianca quella d'attore, sempre in coppia con Sframeli. I due hanno lavorato con Massimo Navone, in *Emigranti* di Mrozek, *Memorandum* di Havel, *Aspettando Godot* di Beckett e *Il Buco*, dello stesso Navone. Diretti da Carlo Cecchi hanno partecipato ad *Amleto* e al *Sogno di una notte di mezza estate*.

(P.G.N.)



bile asfissata dalla realtà, ma in cui questa non entra. Da qui la tensione, per il senso di precarietà di una pace che si intuisce provvisoria e conquistata a caro prezzo (Nunzio è a casa perché malato, e il padrone maschera da generosità il disinteresse per la sicurezza dei dipendenti; Pino è tornato da un viaggio "di lavoro" e sta per uccidere ancora). Nel secondo caso, della vita di Nino e Petru si colgono direttamente solo gli interstizi: i loro discorsi costituiscono un lucido auto-inganno, una specie di "iperrealtà" mitomaniaca per escludere artificialmente la realtà di un destino misero e sottomesso. La realtà "vera" è "fuori", dalla scena come dalle possibilità di controllo di personaggi e spettatori. In *La festa* il microcosmo da interno minimalista è ancora più "sottovuoto" ed ermetico, è venuta meno anche la via transitoriamente rappresentata dalla solidarietà tra i protagonisti di *Nunzio* e dagli improbabili sogni di riscatto di riscatto di quelli di *Bar*.

Il processo di reclusione è compiuto, e da *Nunzio* a *La festa* non è più imputabile a condizioni esterne: è un prodotto dei personaggi e delle loro relazioni. Del resto, anche in *Bar* l'atteggiamento reticente di Nino e Petru sulle rispettive schiavitù - il rapporto morboso con la madre per l'uno, il gioco e il taglieggiamento cui è sottoposto da un piccolo malavitoso per l'altro - fa sospettare la loro complicità, quantomeno passiva.

### La retorica del silenzio

Il nodo drammatico dei testi di Scimone sta proprio in questa ambiguità, messa in relazione con un ambiente esterno indicato solo per allusione e con personaggi mai del tutto

innocenti: Pino è divenuto killer per vendetta privata, Nunzio e Nino fingono di vedere la loro realtà, Petru si è fatto invischiare al gioco, la famiglia di *La festa* si è costruita la propria gabbia. In questo groviglio sottoposto a duplice tensione - una esterna, "sociale", l'altra interna - riveste un ruolo fondamentale una calcolata retorica del silenzio, in funzione di una vera e propria strategia della reticenza. Nessun argomento è svolto fino in fondo, ogni domanda diretta viene elusa, le battute dicono il meno possibile, alla verità arriva lo spettatore per via deduttiva, i personaggi tentano solo di velarla, facendola filtrare poco alla volta e indirettamente. Alla possibilità dell'ammissione si oppone una pausa o un ripiegamento su argomenti più innocui. La tensione è deviata su oggetti sostitutivi: accade in modo più accentuato in *La festa*, dove le figure della digressione e della diversione retorica prevalgono sull'uso della pausa, dominante nei primi due atti unici.

Nel silenzio e nella digressione si raggruma una tensione lentamente accumulata, come avviene ogni volta che il discorso tocca un punto cieco della coscienza. Un discorso che la scrittura produce come per germinazione nell'incastro delle battute, adeguandosi, nel suo processo di costruzione testuale, allo stesso procedimento reticente e allusivo dei personaggi, come se fosse parte di una trama - di rapporti, innesti, contatti, significati - di cui sfugge il disegno complessivo. Uno "smarrimento cosciente" che equivale a quello dei personaggi e che ha il pendant fisico-attoriale in Spiro Scimone e Francesco Sframeli, la cui inquietante interscambiabilità in scena carica di nuovi sensi la specularità dei protagonisti.



# IL PROGETTO GLOBALE DEL TEATRO DEI SASSI

di Antonio Calbi



generazioni a sud

Un momento di  
*Manifico Teatro*  
*Luminario*  
di Cristina Gualandi,  
diretto da Massimo  
Lanzetta

## La città visibile e invisibile

Si presenta come una delle città immaginate da Calvino, con la differenza che è di pietra vera: il groviglio di cunicoli che trafora la gravina con le sue escrescenze in tufo bianco dispiega un paesaggio tra Oriente e Occidente, tra Preistoria e Medioevo. L'invisibile immaginifico dell'autore qui si fa concretezza, seppur sommersa resta una parte di questa città viscerica e penetrante. A Matera si può pure osservare come il tempo possa scorrere a ritmi diversi. Ancora oggi la piazza con gli uomini in coppola potrebbe fare da set non soltanto al Cristo di Rosi, ma ai Basilischi che la Wertmüller filmò più di trent'anni fa. Per il suo variare

disorientante di paesaggi, il cinema ha usato la Lucania come scenario: in primavera sorta di Umbria mediterranea con collinette e cipressi, d'estate deserto degno di un western, d'inverno la neve sulle dolomiti in miniatura. A partire da Pasolini, il cinema ha adottato più volte la città patrimonio dell'Unesco; mentre, qualche paese più in là, Michele Placido torna in queste settimane alla sua regione dedicandogli un film. Qui la teatralità è ancora tutta nei riti sacri e profani che continuano a inscenarsi, pur nelle contraddizioni di un tempo sospeso tra passato e futuro, e che riportano alla memoria le ricerche di Ernesto De Martino.

Una scena d'assieme  
del Teatro dei Sassi  
di Matera

## Un teatro utile e poetico a sud di Eboli

Ce lo ha mostrato il Novecento, come a volte il teatro per ritrovarsi debba rinunciare al suo status poetico e istituzionale. Sono azzerramenti per rinnovare ragioni, ipotizzare nuovi itinerari, inaugurare sfide ogni volta diverse. Fughe e abbandoni, viaggi e nuove stanzialità hanno lacerato e reinventato le identità di maestri e pionieri. Non è soltanto storia recente, è attualità. E' accaduto in questi anni ad alcuni artisti, attori e registi, i quali hanno deciso di rinunciare alla parte "fossile" di un'arte, di un mestiere, per soddisfare un imperativo etico: il teatro deve essere necessario, a chi lo pratica e a chi vi partecipa. Obbligato alla migrazione, questo teatro ha scelto paradossalmente geografie impervie. Un teatro pellegrino che si interroga e si reinventa ritrovando le proprie radici etiche e politiche, sperimentate nell'esperienza con Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri nel Teatro dei Mutamenti. Un teatro che vuole essere utile e poetico insieme, momento di aggregazione, modalità di presenza sociale, strumento di docile trasformazione di una realtà fissata nell'inerzia.

Questo è il Teatro dei Sassi di Matera. Lo hanno fondato nel 1992 due persone, forse incoscienti, indubbiamente coraggiose, che hanno rinunciato al disordine protettivo di Napoli per appassionarsi a una nuova avventura. Una sfida in pieno svolgimento, con i suoi primi risultati - per esempio la scelta dell'Eti di farne una residenza teatrale - e un ritmo di lavoro che non concede respiro. Sono Massimo Lanzetta e Luciana Paolicelli.

### Il progetto

Quella del Teatro dei Sassi è una poetica inscindibile dal progetto globale: gli spettacoli creati fino ad oggi emergono dall'insieme di laboratori, incontri, seminari realizzati con gli allievi coinvolti nel programma di formazione permanente e con gli artisti invitati a portare il loro contributo. In questa terra vergine l'arrivo di un gruppo estraneo ha obbligato a un percorso per tappe: creare attenzione verso il teatro, rivelarlo alla collettività come momento di incontro, di conoscenza con se stessi e di relazione con l'altro. Il procedimento artistico ritrova qui la sua costituzione di esperienza individuale e



insieme sociale. Ecco dunque il radicamento nella vecchia città; le energie investite nella formazione di un pubblico motivato - una strategia che va oltre la promozione nell'immediato della propria creatività; la formazione parallela dei futuri artisti, tecnici e operatori; il lavoro con i giovani svolto nelle scuole di ogni ordine e grado; la rassegna di teatro ragazzi e quella di ricerca. Rientra in questo programma la collaborazione con le altre associazioni culturali presenti sul territorio per l'elaborazione di una piattaforma comune; così come le relazioni con le altre realtà teatrali del sud, dal Kismet di Bari, al Crest di Taranto, a Libera Scena di Napoli. E non a caso il primo passo di questa esperienza è stata l'inchiesta sul tempo libero dei giovani realizzata sulla popolazione studentesca (1992/3), che ha confermato la "necessità" di questo lavoro in una città che ha tutte le potenzialità per un definitivo rilancio culturale, anche con partner sovranazionali come Cee e Unesco.





## Gli spettacoli

Tutto questo è inscindibile dal lavoro di creazione, cosicché quando si osservano gli spettacoli realizzati dal Teatro dei Sassi si noterà la stratificazione dei livelli: la semplicità e la poesia, il singolo interprete e la coralità, la scrittura concreta e la visionarietà, la parola sofferta e il lirismo, il varietà e l'emarginazione. Ciascuna esperienza produttiva si origina da un'articolata sequenza laboratoriale. È stato così per *In fondo al fiore* (1995), germogliato dalla ricerca svolta attraverso "la memoria delle città", ricognizione sul territorio realizzata in collaborazione con l'Università della Terza Età, con gli allievi attori improvvisati antropologi nella raccolta delle testimonianze orali da trasformare in drammaturgia. Un quadrato di terra e un muro che da essa si erge, secchi di colore e personaggi ciechi che invitano a nutrirsi dei ricordi mantenendoli in vita, con la trama portante di una "donna in amore", rielaborata dalle narrazioni di una anziana signora.

In *Magnifico teatro luminario* (1996) i significati si moltiplicano: attraverso l'incontro con artisti di diversa provenienza si affronta il tema della luce e della luminosità come artificio e metafora. È pure il tempo di riflettere su se stessi e sul proprio ruolo: la vita ardita dell'artista, la sua povertà materiale, la sua ricchezza poetica, la sua indipendenza. Il gruppo si mette in scena attraverso una compagnia di scalagnati: soffrono la fame ma il teatro è per loro una necessità quanto lo è il cibo. È questa la magnificenza di un teatro che si fa festa e incontro; luminario come le ghirlande di luci che travestono la povertà di un qualsiasi paese in festa. E festoso è il circo con la sua struttura a numeri l'intreccio di malinconia e comicità. Lo spettacolo è un varietà di straccioni, di improbabili e verissime maschere, trasfigurazioni in continuità con un genere che ha attraversato la storia raccontando l'immutabilità della condizione umana. Sfilano personaggi che hanno in Totò, Buster Keaton, Karl Valentin, Petrolini e ancor prima in Cirano, le proprie matrici. Sono guitti che s'in-





ventano specialità frivole per brillare di un'aura che il quotidiano non garantisce.

La medesima formula del laboratorio trasversale è attivata per l'ultimo processo in corso: in *Labirinti di fine millennio* l'adozione della forma archetipica rivela l'enigma di un percorso che procede nell'oscurità. Si tratta di partiture per spettatori itineranti: nell'attesa di essere riabilitata, la città di tufo si concede come scenario a una processione di viandanti di un viaggio reale e mentale. E sempre il luogo è stato la chiave drammaturgica del *Sogno* di Shakespeare (1996), vero e proprio evento pensato per una masseria della Murgia: in una notte d'estate, otto cerchi di fuochi sono i fulcri multipli d'attenzione di una folla di spettatori invitata a montare la propria favola pescando nella simultaneità delle azioni; disorientata da un Puck più che mai sensuale.

La trasversalità e l'incrocio fra i linguaggi è sperimentata anche nelle piccole occasioni: dal poetare in onore di Bacco al Gadda restituito da voce e sax alle installazioni...

## Appunti di un giorno tra Puglia e Lucania

A Bari l'aereo ti scarica quasi dentro l'edificio dell'aeroporto con un salone per tutto. A ricevermi Lanzetta in arrivo da Toscana. Il sole cala mentre entriamo nella città dei Sassi. Luciana, sua moglie, ci aspetta. Il tempo di mettere a letto la piccola Seta: un nome d'Oriente, ma qui è pure il frutto del melograno, auspicio di fertilità. Pensieri e riflessioni in libertà consumano la cena. I cani ci svegliano all'alba. La valle degrada verso la riserva di San Giuliano.

**Ore 8.30:** il primo appuntamento è con i ragazzini di una quinta elementare. Si lavora intorno al viaggiare, all'incontro con il diverso da sé. Sono tremendi, si salva, come al solito, qualche ragazzetta. Le insegnanti si fingono sorprese del caos che fanno. Un ragazzino imita ogni mio gesto, ogni mia variazione di postura. A metà mattina eccoci nella città delle grotte millenarie. Nel centro del Sasso Barisano il Teatro dei Sassi è riuscito a insediarsi nell'unica costruzione in cemento: è la scuola materna costruita nel Ventennio, con due aule, un atrio con rosone e la segreteria. Vi si accede da un piccolo spiazzo, uno dei tanti "vicinati" che fanno da fulcro agli agglomerati che progressivamente ritornano ad animarsi dopo lo sfollamento della città della vergogna, ordinato da De Gasperi negli anni '50. Saliamo nella città

superiore, l'umidità scompare nella piazza assolata. Visita al nuovo teatro Comunale, un antico monastero con colonne corinzie, abbandonato all'inizio del secolo. Nella navata c'è la platea e la balconata; sul fondo un piccolo palcoscenico e lo schermo per i film. Nel futuro cinema e piccoli spettacoli. Più in là il teatro Duni, per gli spettacoli di richiamo; un centinaio di metri più avanti sbirciamo due piccoli hangar dal tetto a capriate e tegole a vista. Potrebbero costituire il futuro teatro del gruppo. Cerchiamo l'unico tassista della città. L'auto è ferma alla stazione dove c'è la littorina per Bari. Impiega due ore per percorrere 60 km. Il tassista, dicono, è andato a fare un servizio. Incontriamo il direttore dell'attivissima scuola di jazz e il drammaturgo locale che ci aggiorna sulla stesura della sua pièce sul primo sciopero del posto nel 1906. Raggiungiamo Luciana che ha passato la mattina con presidi e direttori.

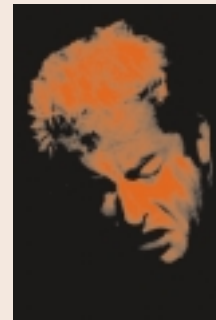
**Ore 15:** Grassano, palestra dell'Istituto tecnico commerciale. Seminario con una dozzina di ragazze. Esercizi fisici, di voce, improvvisazioni. Le allieve si lasciano coinvolgere. Rientro a Matera: si aggiunge Giovanna, giovane attrice del gruppo. Sta girando a Irsina il nuovo film di Placido. È buio, siamo a Santeramo, convento dei Salesiani. Arriva il pullman coi dieci inglesi, dieci irlandesi, dieci italiani. Sono attori tra i 15 e i 25 anni. Cena nel refettorio guardati da Cristi e Madonne su ogni parete.

**Ore 22:** riunione con i responsabili dei tre paesi di questo progetto di scambio in un'Europa che si incontra anche a teatro.

**Ore 24:** Bari, all'alba un 747 mi riporta a Milano. Durante il volo fantastico la "bella utopia", uno scenario dopo il Duemila.

"...Il Teatro dei Sassi si è ormai radicato; durante la stagione merita un'attenzione vera e ampia della popolazione, che si fa entusiasta durante il grande evento d'estate. Quest'anno il festival ha come tema le ritualità legate alla nascita e alla morte, con materiali in arrivo dai quattro continenti. Il regista cinese è alle prove sulle balze aldilà della gravina; quello tunisino è intento a coordinare le processioni al Sasso Barisano, mentre nel Caveoso i cinque registi in arrivo dall'America Latina provano i loro spettacoli sul sincretismo religioso. Al Castello Aragonese si preparano le notti con i riti del bacino del Mediterraneo. Un grande paesaggio teatrale si sta allestendo sulle rive del Basento. Il convegno sulle città rupestri riunisce antropologi, studiosi e architetti delle più prestigiose Università. Una navetta fa la spola dall'aeroporto di Bari a ricevere personalità e cronisti. È annunciata pure una delegazione di parlamentari europei. I direttori dei teatri di Londra, Stoccolma e Berlino pare abbiano deciso di regalarsi una settimana con vista sui Sassi e immersioni nella cultura della Magna Grecia. Le radici della cultura d'Occidente sono infatti il tema della prossima edizione: è opportuno farsi un'idea prima di scegliere il regista da inviare a lavorare con i 100 attori di ogni nazione..."

**Ore 8:** atterraggio.



# LIBERA MENTE: UN CIRCO DEI FOLLI NEL DEGRADO METROPOLITANO

di *Cristina Ventrucci*

## Napoli

Napoli imprevedibile, Napoli stereotipata, Napoli viva, Napoli che fa paura. Nella città delle contraddizioni mi aspetta la visita ad uno spazio autogestito che immagino immenso, caotico, invivibile. Ci si mette anche il tassista che solo a sentir nominare la zona, prima mi squadra da capo a piedi, poi accetta di accompagnarci per compassione e perché non sono di lì. Ecco lo stereotipo, e io ci casco come una pera. Altra cosa è l'arrivo al DAMM e lo smascheramento: se nella grassa Emilia da cui provengo, un centro sociale serve a smuovere le acque della compiaciuta tranquillità, qui lo spazio occupato scava una piccola nicchia di vita possibile dentro l'inferno. Il paradosso è: qui dentro sono al sicuro, se metto il naso fuori no.

## Il Damm Zone multiple autogestite

Al Diego Armando Maradona - questo il nome del C.S.O.A. (Centro sociale occupato autogestito) - vengono a radunarsi i bambini terribili del quartiere, il che significa per gli organizzatori "combattimenti" quotidiani, ma con qualche vittoria e così, facendosi

Sergio Longobardi  
e Igor Niego in *Senza  
Naso né Padroni*,  
regia di Davide Iodice



generazioni a sud

terra fertile per la creatività, il DAMM ha in due anni "ripulito" un po' la zona, le ha dato un respiro. Al Diego Armando Maradona questa sera si recita a soggetto e Sergio Longobardi, che è un bel soggetto, va in scena con un suo spettacolo di strada, travestimenti clownerie e "musicisti monnezza", ed è coltella per i vetri rotti delle finestre, mentre l'inverno è arrivato tutto d'un botto.

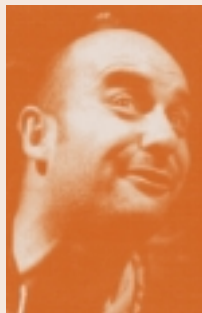
## Pinocchio, l'inadeguato

Cammina a naso in giù e con le mani in tasca il Pinocchio senza volto dell'immaginetta disegnata a matita nel programma dello spettacolo di Sergio Longobardi e Davide Iodice visto a Roma al Teatro Valle. Le poltroncine di velluto e organizzazione Eti. È un cortocircuito quello messo in atto da Longobardi e Iodice nel percorso che va dai centri sociali e le strade di Napoli ai teatri, dal lavoro di improvvisazione alla dimensione formale, dal Kabuki ad Afragola. È un lavoro di scrittura scenica, un intreccio di arte e vita e di forte senso politico. «Questa cura della fragilità - una fragilità come linea di confine, come scelta di linguaggio come timidezza del dire, non per mancanza di coraggio ma che non osa dire, che agisce senza clamore - vuole diventare una voce inadeguata in un coro di voci adeguate».

## Scendere in strada coi pugni nelle tasche sfondate e confondersi le idee guardando la gente *(dal testo di Pinocchio)*

«Ho iniziato un po' per gioco un po' per non morire, la necessità era quella di trovare una forma nuova alla comunicazione politica. Seguivo cortei studenteschi travestendomi,

andando sui trampoli e nacque l'Uomo ombra che aveva come abilità quella di seguire le persone per strada, come disabilità quella di guardare il mondo con occhi stuporosi, quasi un personaggio uscito da un fumetto». Sergio Longobardi nasce artista di strada e nell'incontro con Davide Iodice, regista diplomato all'Accademia di Roma, ma non senza la presenza di Igor Niego,

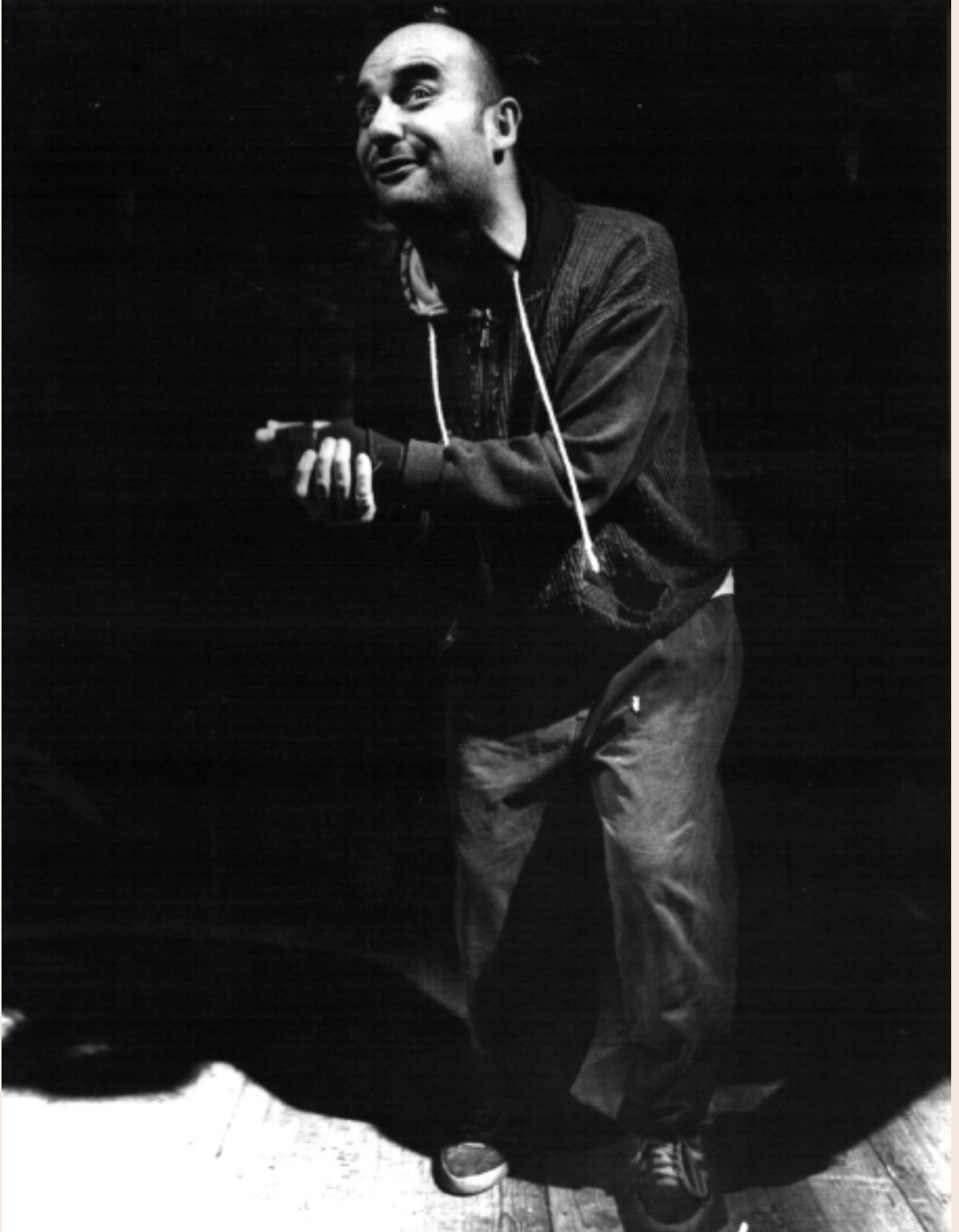


musicista, prende forma il desiderio di passare ai palcoscenici elaborando la natura viva di quello stare in scena affinché diventi una vera e propria poetica. Intorno a quei lavori di Longobardi e Iodice e dei loro compagni di viaggio c'è Libera Mente, associazione composta da altre due identità artistiche: le regie di Raffaele De Florio dall'elaborazione drammaturgica su Shakespeare alla narrazione, e il "gruppo dei giovani" cresciuto dentro un'esperienza scolastica e approdato prima al Premio Scenario - che gli ha fruttato una segnalazione - poi alla decisione di proseguire l'esperienza teatrale. Ed è intensa l'attività che l'associazione conduce, a cura di Marina Rippa, nell'ambito educativo. Allergica alle etichette e nemica delle appartenenze, Libera Mente allestisce con cocciutagagne asinina il proprio circo dei folli e si reinventa ogni giorno come grumo di concretezza e poesia nel degrado napoletano.

## Per un teatro elisabettiano nel duemila

Guitti, scassati, appresso a un testo che non è mai definitivo, con gli attori che si trasformano in personaggi diversi e anche in animali, con scenografie essenziali e costumi da riciclo per mettere in scena esseri ammaccati, stralunati, persi, per raccontare di come tutta la dolcezza e la brutalità della vita si accanisca su di essi. È una visione "bidimensionale", con le figure di un mosaico o di un basorilievo. La banda di Longobardi e Iodice si compone di eccellenti musicisti e di attori che prendono dall'esperienza di strada il senso di necessità dell'andare in scena. Va cercando il mondo antico che si è perso nei meandri della globalizzazione e approda allo smascheramento dell'oggi attraverso la costruzione di personaggi talvolta invasati, talvolta presi dal vortice delle avventure, oppure colti nel sonno, disponibili alla passione, acrobati nella ricerca di se stessi e maledettamente sciocchi di fronte all'efficienza contemporanea.

Longobardi, una specie di Pinocchio di Afragola, elisabettiano del Duemila



**generazioni a sud**

## Il ciclo degli Esposti

Nasce così il ciclo degli Esposti, «uomini esposti alle intemperie della vita». C'è Pinocchio Esposito (*Senza naso né padroni* - una specie di Pinocchio) e in seguito Esposito Colombo (*Che bella giornata - scopri un nuovo mondo o muori*). L'uno è un fanciullo un po' suonato, inconsapevole e sognatore; il suo amore per la fatina gli costa la fama di incendiario quando le candele dell'altarino a lei dedicato mandano a fuoco il condominio. Da lì in poi sarà per lui un continuo imbattersi in sinistri figure, sfruttatori o impostori, dai quali si libererà con la fuga, lì dove la fuga sarà sempre un ritorno a sé, a un recidivo e sacrosanto nudo d'ingenuità. L'altro, Colombo, viene scelto per caso come scopritore di nuovi mondi, aggredito e spedito come eroe suo malgrado a capo di una rocambolesca ribellione, con un sottile cinismo e un buffo delirio ispirati a Ghelderode e l'innocenza di certi personaggi di Pasolini.

Fallirà miseramente Esposito Colombo, perché quel che cercava gli sfugge o forse perché non c'è niente da trovare. Eppure proseguirà per la sua strada, col pensiero a Beckett, nella tensione di un'utopia che muove lo sguardo.

Se quella di Pinocchio è una Napoli rarefatta, ora con i lumini, ora bruciata, dove si corre tra i rumori e poi si prende il volo, lasciando a terra le voci per trovarsi in pace tra sé e sé, quello di Colombo è un mondo/giungla, infinito e immobile, popolato di mostri e deserto, arso, polveroso, illuso di mutamento e destinato a essere inesorabilmente uguale a se stesso. Ma sempre ci troviamo in un luogo dove il sogno è realtà e viceversa, e da questa intuizione parte il lavoro scenografico di Massimo Staich, fatto di materiali poveri, di oggetti che richiamano il



feticismo religioso o l'anima grezza di questo teatro. E imprimendosi sul grande ex voto che fa da fondale il volto di Longobardi, tagliato da una luce che ne trae il riso e il pianto insieme, viene a dirci che l'attore è in balia di qualcos'altro da sé, che non vi è controllo, ma non solo possibile sacrificio, una deduzione, un essere fisiologicamente e miracolosamente teatro.



## Il Kabuki di Afragola

Affresco di vincitori e vinti, di realtà e sogno, di essenza popolare e colta, il teatro di Longobardi e Iodice non si tuffa a piene mani nella radice partenopea, ma ne conserva il

segreto per incontrare un gesto e una voce di altre linfe.

«La fatica è sostenere questa cosa della scasatezza col rischio di sembrare dilettareschi. Quello che tentiamo è la massima formalizzazione unita alla massima schifezza».

Così i lavori sono in corso tra uno spazio che non c'è e uno ricavato dalla relazione con i centri sociali (oltre al DAMM, anche Officina 99) e con alcuni teatri solidali (anche il Nuovo di Napoli e il Verdi di Salerno sono "case" per il gruppo, al quale va il sostegno non solo morale di Leo de Berardinis, che per l'ultima edizione del Festival di Santarcangelo ha prodotto *Che bella giornata*). Talvolta l'alchimia avviene e allora è una gestualità dell'inconscio, un attonito funeralino, un lutto clownesco; talvolta ancora stenta lì dove i ritmi non trovano il volo tra il regno del disordine e quello del disordine teatrale. È la strada per un "Kabuki di Afragola", per un distillato di segni da quella babele delle lingue e delle visioni che è Napoli in questa fine secolo, con i suoi stereotipi e paradossi, con le sue vite impossibili e quelle immaginarie.

**eti**informa

**MENSILE DI INFORMAZIONE  
DELLO SPETTACOLO**  
anno II • numero speciale

**DIRETTORE RESPONSABILE**  
Renzo Tian

**VICEDIRETTORE**  
Andrea Porcheddu

**COMITATO DI REDAZIONE**  
Giovanna Marinelli  
Ilaria Fabbri  
Ninni Cutaia  
Donatella Ferrante  
Anna Cremonini

**COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO,  
REDAZIONALE E MARKETING**  
Angela Cutò

**COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE**  
Giuseppe Commentucci  
Silvia Taranta

**UFFICIO STAMPA**  
Andreina Sirolesi

**IMMAGINE DI COPERTINA**  
Annalisa Pagetti

**PROGETTO GRAFICO**  
Fausta Orecchio

**IMPAGINAZIONE**  
Theo Nelki

**HA COLLABORATO**  
Elisa Serra

**STAMPA**

Fratelli Palombi

**FINITO DI STAMPARE**  
Novembre 97

**HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO**

Antonio Calbi, Gerardo Guccini, Pier Giorgio Nosari,  
Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

**ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE**

Eti • via in Arcione 98, 00187 Roma  
tel. (06) 69.95.12.52/fax (06) 67.97.443

**PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA**  
**ETI • Ufficio Promozione tel. (06) 69.95.12.97/69.95.12.82**