

FANATISMI

Lucio Battisti: rubata la targa dalla tomba al cimitero di Molteno

LECCO Un ignoto ladro, «fan» di Battisti, è riuscito a rubare, qualche giorno fa, la targa con il suo nome sulla tomba nel cimitero di Molteno (Lecco). A due settimane dalla morte del cantautore, il furto è giunto a turbare la compostezza con la quale continua ininterrottamente la processione dei suoi ammiratori sulla sua tomba. Nel giro di un paio d'ore, però, è stata comunicata ordinata e applicata una nuova targhetta identica alla precedente. In seguito al furto, al cimitero sono state rafforzate le misure di sicurezza.



Felice Laudadio

POST-MOSTRA

MICCICHÈ ATTACCA: VENEZIA È SOLTANTO MERCATO»

MICHELE ANSELMINI

Voci del «dopo Mostra». Dice Lino Micciché: «È una formidabile balla l'idea che la Mostra sia un evento culturalmente rilevante. L'importanza della Mostra sta altrove: nel mercato. Esec'è il mercato di devon essere i premi». Polemizza Massimo Ghini: «Dobbiamo tenerci Venezia molto cara, anche se il gioco al massacro nei confronti del cinema italiano che li vi si consuma spinge noi attori e registi a cercare una chance altrove». Precisa Bruno Torri: «L'attenzione smodata dei mass-media ha finito con il sacrificare l'oggetto stesso della Mostra: i film. Che sono la realtà del festival. E invece sui giornali e in tv ci sono solo fantasmi. La chiacchiera prevale sull'attestazione, il pettegolezzo sull'informazione critica». Insiste Edoardo Bruno: «D'accordo, i premi sono un punto di saldatura tra arte e commercio. Ma il nuovo direttore della Mostra non può rinunciare a met-

tere a punto una selezione di tendenza, rigorosa e propositiva, senza preoccuparsi di soddisfare tutte le richieste». E infine Laudadio, curatore dimissionario: «La verità è che i critici a Venezia non servono più a niente, e vale lo stesso discorso per Cannes e Berlino. Se l'evento crea delle attese sproporziate è inutile andarci: perché poi i giornali pubblicheranno recensioni-francobollo. Per questo io dico «aboliamo il concorso», solo così possiamo dare un segnale vero di rinnovamento culturale».

A dieci giorni dalla fine della Mostra, giornalisti, registi, curiosi e addetti ai lavori si sono ritrovati come ogni anno alla libreria romana «Il Leuto» su iniziativa del Sindacato critici. E come ogni anno i giudizi sull'edizione testé conclusasi hanno evidenziato umori e schieramenti. Che Mostra è stata? Soddisfacente, deludente, patriottica, sopravvalutata, isterica? Ognuno ha detto la sua,

ma tutti si sono ritrovati d'accordo nell'accusare la stampa, o meglio il modo in cui i giornali (e anche la tv) «coprono» il festival dal Lido. Troppa chiacchiera mondana, poca sostanza critica; troppi titoli «gasati», poca attenzione alla sostanza.

Magari è vero. È vero che la Mostra di Venezia, e con essa Cannes, da qualche anno sono diventati dei giganteschi specchi deformanti. Rispecchiano l'idea di un cinema forte, rigoglioso, pieno di «glamour», sacrificando all'audience (intesa in senso lato) le ragioni della ricerca, della scoperta, della novità. Ma è giusto che un festival faccia da cassa di risonanza a titoli che, per lo più, escono nelle sale in contemporanea? Forse ha ragione Micciché quando suggerisce, ridimensionando la discussione, che «la vera abilità di un direttore consiste nel rendere mercologicamente importante un film sulla carta destinato a pochi intimi».

IL DECLINO DELLE SCENE USA

Languisce la creatività sui grandi palcoscenici e si fa strada il formalismo che insidia anche i maestri



Judith Malina: «A Broadway il teatro è morto»

Living, Meredith Monk, Childs: la grande onda è passata. Neumann: si salva la danza

MARIA GRAZIA GREGORI

Ne è passata di acqua sotto i ponti da quando, in un '68 ormai lontano, al Festival di Avignone, Julian Beck, fondatore con Judith Malina del mitico Living Theatre, aprì le porte della chiesa sconosciuta in cui si rappresentava *Paradise now* invitando pubblico e attori a uscire nella strada, luogo privilegiato degli scontri e della libertà. Di quella grande fiammata, iniziata quasi dieci anni prima, di quel radicale rinnovamento che dal Living si è propagato nella scena americana contro la «dittatura» di Broadway, che cosa rimane oggi? Morto quasi in silenzio uno dei «padri» dell'*happening* Michael Kirby, ormai trasformato in un instancabile, iperproduttivo viaggiatore di lusso del teatro del mondo Bob Wilson; quasi sparita Meredith Monk (mentre il suo compagno di molte avventure, Ping Chong, lavora un po' dappertutto facendo un teatro che potremmo definire «iteretico») così come il Teatro Campesino arenatosi a Broadway dove non è riuscito a sfondare; relegato nell'invenzione coreografica il genio di Lucinda Childs; quasi atterrito da un gravissimo ictus con difficoltà di parola Joseph Chaikin, cos'altro si può ricordare di una stagione di teatro durata circa trent'anni? Qualche spettacolo provocatorio di Peter Sellars, peraltro ormai catturato nell'olimpo del grande mestiere (e dei festival miliardari come Salisburgo), l'antico, commovente rigore del Living e poco più. Un noto agente e produttore internazionale come Andres Neumann è lapidario: «Non c'è più nulla. Le cose Usa interessanti sono nella danza».

Il nuovo teatro sembra stare di casa altrove. «Oggi - sottolinea Ruggero Bianchi, docente universitario, ma, soprattutto, profondo conoscitore della scena degli States (a lui è stato affidato il capitolo sulla sperimentazione americana nella *Storia del teatro* che è in preparazione da Einaudi) - si potrebbe quasi dire che ha vinto

Broadway». Incrollabile, invece, Judith Malina, ormai pendolare fra New York e l'Italia, difende le sorti di un teatro capace di «ragionare politicamente». Sostiene: «Ho visto della piccole cose interessanti fuori dai grandi teatri. A Broadway, al mio ritorno negli Stati Uniti, non ho proprio messo piede. Il teatro che mi interessa, che mi colpisce di più è quello che si fa per la strada o nelle prigioni con grandi difficoltà economiche. È il teatro che vuole cambiare qualcosa. Noi, per esempio, recitiamo il nostro ultimo spettacolo *Non in nome mio* contro la pena di morte, per la strada. Lo abbiamo fatto anche a Times Square e non è certo facile perché

troppa gente è favorevole a questa barbarie».

Per comprendere come si sia passati dalla massima creatività a quello che potremmo chiamare un «teatro invisibile», in forte crisi, è necessario creare una mappa: da una prima ondata violentemente politica (Living, Teatro Campesino, Ridiculous Theatre), si è arrivati a una fase creativa concentrata sulla ritualità, su se stessi (per esempio l'Open Theatre di Joseph Chaikin; ricordate la scena dell'amore di gruppo nel deserto di *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni?) e sulla ricerca di uno spazio scenico emozionale (Richard Schechner) all'interno del quale - spiega Bianchi - era



NOSTRO SERVIZIO ALFIO BERNABEI

LONDRA C'è del nuovo nel teatro inglese che viene dalla ridefinizione post imperialista della cultura e quindi della identità. Un gruppo di giovani commediografi è sceso in campo aprendo degli squarci, con un linguaggio così urgente da dare l'impressione di violenza scatenata, voglia di scioccare. Non è così. Sono picconate di un' esplorazione verso un'identità più vera e più ricca sul piano sociale e sessuale. Dicono: conosciamoci veramente per ciò che siamo o che potremmo essere. Nudi e crudi. Le opere teatrali che scrivono hanno una forza ruvida, animale, una struttura tagliente che pur avendo come archetipo *Look back in Anger* di John Osborne rammenta più da vicino *Lord of the Flies* (Il signore delle mosche), proprio come se l'aereo delle certezze

britanniche si fosse sfasciato in qualche parte di giungla e lì, per sopravvivere e uscirne vivi, si rendesse necessario ferirsi per cercare nuovo nutrimento essenziale e far valere solo delle verità di fondo. Una componente di ottimismo in questo nuovo teatro febbricitante c'è.

Questi giovani autori, sfuggendo alla retorica nichilista del «no future» così di moda fino a una decina d'anni, fa insistono sull'affermazione di valori umani positivi. Contano i legami d'amizizia, l'amore, i sentimenti della lealtà. Dopo spettacoli che sembrano torrenti di scariche elettriche, il pubblico generalmente lascia la sala commosso ed ispirato. Gli autori più affermati di questa nuova leva sono Mark Ravenhill, Patrick Marber e Sarah Kane. Rispetto ad un teatro (anche quello di Harold Pinter ed Edward Bond) che



Nella foto grande, un'immagine di Broadway. In alto a sinistra, Judith Malina; sotto, Meredith Monk

Così l'one man show di ieri ora racconta il disagio

Prima c'erano gli «one man show»: esibizioni di uomini soli che magari come Stuart, Sherman potevano portarsi con sé, dentro una piccola valigia, tutto il loro mondo teatrale. Oggi, negli States, gli «one man show» hanno invece origine da un inarrestabile bisogno di raccontare. È così che si afferma il teatro del disagio di Albert Innaurato («L'apoteosi di Benno il ciccione», visto anche in Italia nella messa in scena di Valter Malosti); che incuriosisce John Jesurum che porta la provocazione radicale del fare teatro in spazi diversi magari a luci rosse. Un posto a parte meritano i monologhi di Eric Bogosian che assumono il ritmo e la struttura dei talk show televisivi dove ha sempre ragione chi urla di più. Testi che sono torrenti di parole in libertà, che mescolano rabbia autentica ai luoghi comuni del qualunque. In uno di questi «assolo» (messo in scena anche in Italia da Luca Barbarelli con il titolo «Picchiamo chiodi con la fronte nel pavimento») con preveggenza incredibile non si risparmiano pesanti apprezzamenti alla prima famiglia d'America, alle predilezioni erotiche di Clinton e all'aria spaurita della first daughter, Chelsea. Ultimo della serie, Spalding Gray, che studia come un entomologo il mondo che lo circonda e di fronte al quale si rappresenta costruendo i suoi testi come un vero e proprio work in progress che tiene conto delle reazioni, spesso violente, degli spettatori. Un metodo che lo ha trasformato in narratore: di lui, infatti, Garzanti ha pubblicato due romanzi «Sesso e morte fino a 14 anni» e «A nuoto in Cambogia».

M. G. G.

fondamentale la trasformazione che si provocava sul pubblico». Poi ci sono stati Robert Wilson, Richard Foreman: registi che imponevano la propria visione d'artista a un gruppo. Pericoloso capitale il formalismo: Bob Wilson che mette in scena Ibsen sia pure filtrato da Susan Sontag ma anche Büchner e Saint Exupéry; Foreman che firma un'Opera da tre soldi del tutto degna di Broadway.

Già negli anni Ottanta, insomma, si è fatto strada in teatro quello che, in un articolo provocatorio su di un quotidiano, Furio Colombo ha individuato come uno dei mali della cultura americana: la stanca ripetitività di ciò che è già stato. Il teatro non fa eccezione. Per trovare qualche spunto di vitalità, al di là delle eccentriche performance nei locali notturni, della scena

gay, di quella delle donne e di quella etnica (soprattutto portoricana), bisogna - secondo Barbara Lanati docente di Letteratura americana a Torino - fare riferimento a un «ritorno alla scrittura che è un modo analitico di guardare, sia pure attraverso la trasfigurazione, alla realtà». Oltre agli ormai strafamosi Sam Shepard e David Mamet, continua a essere rappresentato, con notevole successo di pubblico, il vecchio Arthur Miller. «Oggi che non ci sono più molle che scatenano i bisogni - conferma Bianchi - ecco che tutti vogliono scrivere. Ma i casi come quello di Spalding Gray, attore e regista, fondatore del Wooster Group, pubblicato anche in Italia da Garzanti, che, prima con un tavolino, una sedia, una caraffa d'acqua si mette di fronte a un pubblico e «scrive» in scena e, poi, rielabora il tutto per trasformarlo in narrazione, sono rari». E tutti gli altri, passati come meteore sulle nostre scene? «Approdo a una università lontana da New York, in Colorado, in California o nel Massachusetts. Insegnano».

PIÙ «OFF» CHE MAI
Locali notturni, scena gay, delle dorme e etnica: la vitalità ormai è stata relegata qui

Londra osanna i «figli» di Osborne

Nuovi commediografi. E testi durissimi ma con sentimento

a differenza dell'esperimentazione avvenuta in Germania o in Francia in termini di spazio-tempo (Handke, Kolth), è rimasto ancorato a strutture abbastanza convenzionali, questi nuovi autori presentano degli scostamenti importanti. Ravenhill, autore di *Shopping and Fucking* è entrato in campo neutro o cibernetico con Faust, anche Marber in *Closer*, mentre la Kane ha piazzato *Cleansed* dentro l'immaginazione allucinata dalle droghe, una topaia chimica (anche se i topi, il testo specifico, devono essere veri e devono perfino ballare). Ravenhill ha appena messo in scena il suo ultimo lavoro al Lyric di Londra intitolato *Handbag* (borsetta) tratto da *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde. La Kane ha portato a Londra da Edimburgo il suo *Crave*. *Handbag* tratta la questione dei genitori gay. La famosa tazzina da

thé, simbolo della tranquillità inglese, viene usata per un'eiaculazione destinata a dare un figlio ad una coppia lesbica. L'opera mette in questione la morale predominante secondo la quale solo dei genitori etero hanno diritto ad allevare dei figli e batte sul fatto che sono premezzati tali genitori a venire spesso accusati di molestie sessuali sui figli. La Kane, come già in *Cleansed* dove una donna si fa trapiantare il membro maschile per essere più vicina al fratello, continua a trattare il transgender sull'identità sessuale, uno dei temi favoriti di questi nuovi autori.

Il clima in cui si è sviluppato questo teatro è emerso gradualmente negli ultimi venticinque anni insieme al concretizzarsi del fatto storico che l'Inghilterra del comfort e della grandezza imperiale, tramontata in senso geopoliti-