

ELFOBLASTEDSARAHKANE

BLASTED

TEATRIDITHALIA
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI



BLASTED

di **Sarah Kane**
traduzione di **Barbara Nativi**
regia di **Elio De Capitani**
scene e costumi di **Carlo Sala**

con **Elena Russo Arman** (Cate)
Paolo Pierobon (Ian)
Andrea Capaldi (soldato)

luci di **Nando Frigerio**
suono di **Giuseppe Marzoli**

capo macchinista **Giancarlo Centola**
macchinista **Nicolò Farina**
capo elettricista **Rocco Colaïanna**
eletttricista **Michele Ceglia**
sarta **Ortensia Mazzei**
scene realizzate nel laboratorio **Teatridithalia**

assistente regia **Annarita Signore**
assistente scene costumi **Elisabetta Pajoro**
organizzatore compagnia **Agnese Grassi Michela Montagner**

foto di scena **Luca Piva**

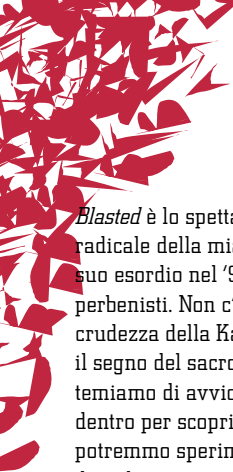
una produzione **Teatridithalia**
in collaborazione con **Asti Teatro**

si ringrazia

Manuela Cherubini, Maria Cristina Dorio, Alessia Gennari,
Francesca Maioli, Juan Mayorga, Maurizio Porro, Pau Ros,
Graham Saunders, Giovanni Vaccaro, Nicoletta Vallorani
Piccolo Teatro di Milano, Editoria&Spettacolo, Ubulibri

lo spettacolo è stato creato nella Sala Carpi del Teatro Strehler
dal 2 al 27 giugno 2008, ha debuttato il 30 giugno al Teatro
Alfieri di Asti e il 21 ottobre al Teatro dell'Elfo di Milano





ETICO, POLITICO, ESISTENZIALE

Blasted è lo spettacolo più conturbante e radicale della mia esperienza artistica. Al suo esordio nel '95 sconvolse non solo i perbenisti. Non c'è nulla di gratuito nella crudezza della Kane, nulla è osceno, tutto ha il segno del sacro che fa paura, è una soglia: temiamo di avvicinarla ma osiamo guardarci dentro per scoprire l'orrore che altrimenti potremmo sperimentare sulla nostra pelle. Accade raramente che il teatro sappia aprire quella soglia: solo nei casi felici in cui la messa in scena dà corpo all'immaginario dell'autore, al testo profondo e non solo alle parole. Ho voluto tentare un esperimento simile con *Blasted*: era il momento giusto, per me, per l'aria che tira nel nostro paese e perché ho la cosa che conta di più: gli attori ideali, disposti a tentare con me l'azzardo di questo viaggio. L'esperimento è andato oltre le nostre attese. È nata, impetuosa ma lucida, una creatura artistica che ci rappresenta: noi, la Kane, il tempo presente, lo sguardo oltre il tempo. Ci rappresenta intimamente eppure guardiamo quest'opera con orgoglio che si mischia a soggezione. È divenuta da subito più forte di noi: indominabile nella sua parte oscura, minuscola isola fraterna nella piccola misura di luce al termine del viaggio.

Ma per quanto ci sconvolga, in fondo è solo teatro. La vita è assai meno pietosa e tutto quanto vi accade di terribile spesso non è

// La violenza è il problema più impellente che abbiamo noi come specie, è la cosa più impellente da affrontare e, personalmente, direi che non c'è nient'altro su cui potrei scrivere.

Non mi piacciono i film violenti, e non mi piacciono le piñe violente e il motivo è che non mi piace la violenza. Quando ho scritto *Blasted* ho cercato di parlare di che cosa significa fare violenza e subire violenza. //

Sarah Kane

redento da alcuno sguardo o parola. Succede e basta, anonimo e disperato. Per questo la fatica del teatro non è nell'arte scenica - ci vuole una vita, ma la si impara. La vera fatica di Sisifo del teatro è quel voler ricreare il legame, quel voler ogni volta rifondare, anche microscopicamente, una comunità. Una comunità nel teatro e sulla scena che si costituisce nell'attesa di una comunità tra scena e platea. Si spezza un malinteso su Sarah Kane partendo da questo slancio del teatro, che le apparteneva totalmente: niente nichilismo, niente "In yer face" - termine di moda nella Britannia dei primi anni novanta - niente eroina punk teatrale. Il suo teatro invece, anche il più disperato, è scritto per opporsi alla disperata solitudine dei fatti terribili del mondo. Un'opposizione etica, politica ed esistenziale.

Il mondo, in *Blasted*, collassa in una stanza d'albergo: ha un avvio realistico, all'interno di quella stanza, dove Ian ha portato Cate, sua giovane ex amante. Non ha più nulla da perdere e vuole disperatamente il suo amore, ma proprio mentre queste richieste svelano tutta la sua fragilità, divengono via via violente: Cate

Paolo Pierobon, Elena Russo Arman





viene aggredita verbalmente e fisicamente. E stuprata. Mentre Sarah Kane stava componendo queste scene, alla TV trasmettevano immagini drammatiche della guerra in Bosnia e l'intervista a un'anziana donna di Sebreonica la portò verso un'intuizione inattesa: «Mi sono messa a pensare a quale sarebbe potuto essere il legame fra un comune caso di stupro in una camera d'albergo a Leeds e quello che stava accadendo in Bosnia. All'improvviso il dado era tratto, e mi sono detta: 'Ma certo, è ovvio! Uno è il seme e l'altro è l'albero'. Credo che su larga scala sia possibile trovare il seme della guerra nella società in tempo di pace».



Ho spinto il tempo molto oltre. Tra la prima e l'ultima scena potrebbero essere trascorsi 13.000 anni. Vedevo tutto in regressione, ma una regressione in avanti, un remoto futuro. Ho immaginato l'attimo finale come se la stanza dell'albergo di Leeds, e tutta l'Europa, fossero finiti sotto l'oceano e, arenato sul fondo, espirasse l'ultimo suo canto un capodoglio morente.

Elio De Capitani 10 ottobre 2008

tratto dall'intervista

di Francesca Maioli a Elio De Capitani, pubblicata come prologo in *Dissolvenze*.

Corpi e culture nella contemporaneità

a cura di Nicoletta Vallorani in uscita per Il Saggiatore

SARAH KANE "IO, HO

Sesto Fiorentino. Nello "scandaloso" testo che dal '95 è assunto a manifesto d'un nuovo e provocatorio corso teatrale inglese, *Blasted* (dannati), della 25enne Sarah Kane, fioccano stupri, masturbazioni, convulsioni, cannibalismi, sodomie e atrocità di ogni genere, ma lei è una ragazza delicata, uno scricciolo britannico dal volto efebico. Conversiamo con Sarah al Teatro della Limonaia, nella sede della rassegna 'Inter-city' che ne ha introdotto da noi la scrittura qualche mese fa, e lei ha i connotati di una mite ricercatrice che veste di nero e viola su scarponi Timberland a immagine e somiglianza di tanti giovani. In realtà ha già scritto un dramma simbolico tra i più devastanti e clamorosi dell'ultimo scenario d'Oltremarina. "Però non mi considero un'esponente dei cosiddetti 'nuovi arrabbiati'. È una categoria creata dai media. Io non vedo di buon occhio le definizioni. Non posso dire

di far parte di un gruppo. È sbagliato pensare che ci sia affinità, ad esempio, tra tutti coloro che in apparenza condividono una cultura di fattori violenti, di immagini 'pulp'. Non ho mai incontrato l'Irvin Welsh di *Trainspotting*, un lavoro che a mio giudizio né al cinema né al teatro ha tenuto fede al libro, e neanche mi vedo con un autore che può sembrare più vicino a me, Jez Butterworth, autore del film *Moja*. Gli unici con cui mi sento sono David Grieg, Martin Crimp e David Harrower, non per identità di tematiche ma per l'analogo sforzo teso a creare una lingua". Che tipo di lingua? "A volte si tratta di una forma secca e quasi musicale che tiene conto dei modelli del passato". Del passato? "Sì. Malgrado l'irruenza dei soggetti e dei dialoghi io aspiro a scrivere opere di significato non tutto subito decifrabile. Inconsciamente mi capita di confrontarmi con Ibsen, oltre che con Beckett. Credo che ci

si debba sforzare perché un bel testo diventi più grande di chi l'ha scritto. Perciò inventando teatro procedo più con le mie emozioni che con l'intelletto". Di lei la pubblica opinione inglese ha un'idea quasi esclusivamente scandalosa, oscena, scomoda... "Io rispondo che è un teatro profano, e non osceno. Pensano che i miei lavori siano deprimenti, mentre coi suoi orrori *Blasted* addita a una speranza. Forse io pago lo scotto di voler traumatizzare le norme della drammaturgia, i modi di rappresentazione della realtà che di solito facilitano le etichette". Quali meccanismi non convenzionali propone? "Beh, da quando in *Blasted* un soldato irrompe nella stanza d'albergo dove s'annidano un giornalista quarantenne e l'amante ventenne, salta ogni logica. Le agghiaccianti torture d'una guerra che ricorda i fatti della Jugoslavia diventano parte integrante di un malessere, d'una mo-

OLIGAN DEL TEATRO

struosità metropolitana, e io m'auguro si capisca quanto è sottile la parete che separa il mondo civile dalle barbarie e dai razzismi che sono sfregi di massa. Di cui tutti siamo responsabili". Cosa preoccupa e ispira il suo teatro? "La possibilità di essere violenti. Noi abbiamo fallito l'obiettivo di evitare il rischio di distruggerci. Io sono cresciuta in una piccola città, Essex, dove le cose brutte parevano non esistere, ma i telegiornali m'hanno reso consapevole di atti tremendi". Sarah Kane s'è rivelata prestissimo un'attivista 'armata' di micidiali doti teatrali. Quando il Royal Court Theatre di Londra ha programmato *Blasted* sviluppando un ricambio scenico già documentato su queste pagine da Franco Quadri, lei ha suscitato una tempesta di reazioni ma a difenderla si sono subito mossi Bond e Pinter (che ritiene Sarah una capofila). "Ero stupita per averli visti accorrere come spettatori. E chissà che

non sia scattata in loro una solidarietà per aver avuto esordi altrettanto difficili, impopolari". Finora ha scritto tre monologhi che considera collaudi giovanili, poi *Blasted* e nel frattempo *Cleansed* imperniato su una dura storia d'amore, con un'università sullo sfondo. Ha all'attivo i 10 minuti del film *Skin*, un love-affair tra uno skinhead e una donna negra, e la sceneggiatura di *Streetheart*, su un rapporto tra una donna eterosessuale e una lesbica. Chi frequenta? "Il mio amico più giovane ha 7 anni, e la mia amica più anziana ne ha 94". Sente una carenza di dialogo tra i giovani? "Sì. Con l'avanzare della tecnologia, s'incepisce la comunicazione tra le persone". Si sente portatrice di idee politiche? "La politica vera e propria non m'interessa. Tutti i partiti sono uguali, ormai". Il problema sociale che più l'assilla? "La disonestà. Che inizia a farsi sentire quando si vieta ai bambini di piangere. E de-

testo il pubblico che a teatro applaude e poi commenta che è stata una schifezza. Viva le partite di calcio dove si urla liberamente il proprio stato d'animo. Io sono tifosa del Manchester United, ma non della nazionale inglese, perché odio i nazionalismi". E a quale cultura si rifà un'autrice franca e inflessibile come lei? "Le elenco alla rinfusa Ingmar Bergman, il pittore Rothko, Beckett, Müller, Bulgakov, Rachmaninov, Puccini, Silvia Plath, Brook...". Ha un taccuino nero dove annota tutti i suoi pensieri. Uno per tutti: "Non c'è niente che non si possa rappresentare in palcoscenico".

Rodolfo di Giammarco

la Repubblica, 2 aprile 1997

da Graham Saunders,

Love me or kill me,

Sarah Kane e il teatro

degli estremi, traduzione di Lino

Belleggia, © 2005 Editoria &

Spettacolo, Roma, pagg. 13-15

INTERVISTA A SARAH KANE

D: La conosco già per un'intervista precedente, quindi parto dalla base di una riflessione già avvenuta. Lei sta per essere impegnata nella regia di un *Woyzeck* a Londra, che è una esemplificazione classica di un teatro di guerra, oltre a tante altre cose. Mi viene da pensare a un'analogia forte con quella che è l'apocalisse che si presenta in *Blasted*, dove c'è appunto un paesaggio di guerra, di orrori. C'è un rapporto stretto e ben identificabile tra la sua scrittura e il suo operare in teatro, stavolta come regista di *Woyzeck*?

R: Quando ho letto *Woyzeck* per la prima volta avevo circa diciassette anni, non l'ho capito per niente, ma c'era qualcosa che continuava a farmici tornare, e ho continuato a leggerlo. Credo che la cosa che mi abbia affascinato di *Woyzeck*, anche se allora non mi rendevo conto di quanto quest'opera fosse una pietra miliare del teatro, era che si trattava dell'unica pièce che avessi mai letto, completamente non lineare, eppure per me capace di avere un senso chiarissimo.

Quantunque non saprei dire se ci sia stata una relazione diretta tra il leggere questo testo molte volte e lo scrivere *Blasted*, sicuramente c'è stata una relazione diretta con la seconda parte della trilogia, che è intitolata *Cleansed*, per la quale il mio utilizzo di *Woyzeck* come modello è stato deliberato e cosciente, e la cosa che trovo veramente straordinaria di questa pièce, e che volevo ottenere io stessa, era che per me le scene sono come palloncini che in qualche modo

galleggiano al di sopra del suolo ma allo stesso tempo sono legati alla terra, sono radicati ma galleggiano.

D: Parliamo di *Blasted*. Perché ha scelto di parlare della violenza? Lei ha affermato di non amare il pulp.

Quale è il tipo di violenza che propone?

R: La risposta è piuttosto lunga. Io credo, e senza dubbio lo credevo nel periodo in cui scrissi *Blasted*, che la violenza è il problema più impellente che abbiamo noi come specie, è la cosa più impellente che abbiamo da affrontare e, personalmente, direi che non c'è nient'altro su cui potrei scrivere. Non mi piacciono i film violenti, questo è vero, e non mi piacciono le pièce violente e il motivo è che non mi piace la violenza, e quando mi capita di guardare *Le Jene*, *Pulp Fiction*, o qualunque film di quel filone, mi sento come se mi venisse usata violenza. Quando ho scritto *Blasted* ho cercato di parlare di che cosa significa fare violenza e subire violenza, ed è una cosa come avere una colonna sonora che gira mentre ti stanno tagliando un orecchio, sei in uno stato di sofferenza estrema, non è possibile che tu provi piacere per la musica, e ciò nonostante volevo rendere la violenza una cosa normale e quotidiana... Ho subito violenza per la prima volta quando avevo otto anni, e non potrei mai dimenticare la sensazione che questa cosa ha prodotto in me, eppure molto spesso,



Elena Russo Arman

quando ci vengono proposti atti di violenza al telegiornale, oppure vediamo dei film violenti, quelle sensazioni non vengono rievocate affatto, la gamma di emozioni che ci viene stimolata è completamente diversa, e spesso include l'esaltazione.

La gente spesso mi ha chiesto se era davvero necessario portare sulla scena le cose che io ho trattato, e molti, in particolare giornalisti, hanno detto: sappiamo tutti che queste cose succedono, che bisogno c'è di vederle? E io credo che la risposta sia che abbiamo bisogno di vedere le cose che già sappiamo che succedono, ma di vederle presentate in modo diverso, e ne abbiamo bisogno per riuscire a capirle.

D: La violenza in teatro contro la violenza del mondo esterno. Quale è la funzione del teatro, nel senso che vi attribuisce Lei?

R: Io sono convinta che il teatro fa parte dei bisogni umani più fondamentali. Io credo che, se una città fosse distrutta da una bomba, la gente per prima cosa andrebbe a cercare cibo e un tetto e, non appena avesse provveduto a queste necessità, comincerebbe a raccontarsi delle storie. Io, dal momento che ho già il cibo e un tetto, adesso racconto le mie storie. Per me la funzione del teatro è quella di farci sperimentare una cosa attraverso l'arte in modo che non abbiamo la necessità di sperimentarla effettivamente nella vita reale. Se sperimentiamo in teatro quello che significa commettere un atto di violenza estremo, magari ne possiamo provare una repulsione tale da impedirci di andare poi a commettere un atto di violenza estremo fuori nelle strade. Io credo che la gente possa cambiare, e credo che sia possibile, per noi come specie, cambiare il nostro futuro, ed è per questo che scrivo quello che scrivo.

D: Il titolo *Blasted*, cioè *Dannati*, ma non proprio, forse esclusivamente, è un titolo che ha delle componenti morali, cronachistiche, catartiche... cosa vuol dire?

R: Quando ho iniziato a scrivere questo testo, il significato principale di *Blasted* in realtà era *Ubriaco*, perché sapevo che avrei scritto una pièce su un uomo che era costantemente ubriaco. Poi, quando ero a metà della scrittura, mi sono resa conto del fatto che era una pièce sulla guerra (*to blast* = esplodere), e poi mi sono ricordata del *blasted heath* (la landa sferzata dal vento) in *Re Lear*.

Infine, l'ultimo significato, ma di questo mi sono resa conto solo molto tempo più tardi, è quello che "*blasted*" è, in inglese, una imprecazione molto leggera. Per me, quindi, il titolo è incredibilmente carico, ma di un particolare significato morale o etico.

D: Quando l'anno scorso ho visto la lettura di *Blasted*, sono rimasto molto colpito, perché ho trovato questo testo molto nuovo ma allo stesso tempo classico, molto radicato nella tradizione inglese. Mi sorprende inoltre per un testo così forte scritto da una ragazza così giovane. Potrebbe tracciare i suoi inizi come scrittrice?

R: Riguardo alla mia età, Buchner morì a ventitré anni, Keats a ventiquattro, per cui ho ancora un bel po' di strada da fare. Riguardo alle mie fonti, sono cresciuta leggendo teatro fin dai tredici anni, direi. Non facevo che leggere teatro. Le influenze specifiche di cui sono conscia per *Blasted* direi che sono le primissime pièce di Pinter e le prime di Ibsen, credo però che le mie influenze principali in realtà siano europee piuttosto che inglesi, e tendono ad essere opere

non di teatro ma narrative. Le principali sono Kafka e Michail Bulgakov. In realtà è molto difficile tracciare la storia di un testo o la storia di uno scrittore, soprattutto quando lo scrittore sei tu. In un certo senso, quindi, non saprei bene cosa dire, eccetto che, se riuscissi a scrivere qualcosa che valesse la metà di una delle grandi tragedie, o ad arrivare appena vicino a *Woyzeck*, sarei felicissima. Certo, ho sì ripreso delle immagini della grande drammaturgia, però credo che tutti i drammaturghi lo facciano allo scopo di re-inventare quelle immagini per il loro tempo.

D: Nella presentazione ho letto che due suoi referenti sono Ibsen e Beckett...

R: Credo che quello che mi affascina di Ibsen, che è poi quello che vorrei ottenere io stessa, sia la sua attenzione per il dettaglio, ci sono così pochi buchi nei suoi testi. Personalmente, mi rendo conto dei buchi che ci sono nei miei testi, specialmente in termini di scale dei tempi, e questo mi deriva probabilmente dall'aver letto troppo Shakespeare. Beckett, l'ho sempre amato perché va dritto, assolutamente, al cuore di ciò di cui scrive, e lo fa in maniera emozionale, il suo linguaggio riesce ad adattarsi incredibilmente all'espressione di una particolare emozione, eppure in qualche modo va oltre lo specifico della situazione. In un certo senso, quindi, quello che ho cercato di fare con *Blasted* era di avere il dettaglio di Ibsen in termini di situazione, combinato con la capacità di Beckett di andare dritto al cuore di quello che dice.

D: Che nesso c'è nei suoi testi tra emozione e violenza?

R: I miei due nuovi testi, che ancora non sono stati messi in scena, e che saranno prodotti

l'anno prossimo, sono entrambi testi sull'amore, ma nel senso di quanto violento può essere l'amore, e sui suoi effetti. Ho letto un saggio di Roland Barthes, in cui si fa un paragone tra la condizione di un innamorato respinto e quella di un prigioniero di Dachau, che mi ha fatto provare un senso di disgusto, la prima volta. Ma più lo leggevo, e più pensavo a questo paragone, e più mi rendevo conto che il parallelismo era emotivo piuttosto che letterale. In definitiva, quello di cui ho scritto in *Purificati* è un gruppo di prigionieri, in cui la prigione è evidentemente una metafora. Ne *L'amore di Fedra* ho cercato di mettere in evidenza le basi della monarchia, e buona parte della stampa si è voluta attaccare a questa cosa. Per me, però, è una pièce che parla della

depressione, a me sembra che ci sia un rapporto molto evidente tra monarchia e depressione. È una pièce che parla di un uomo che si sente inutile, e che infatti lo è – è un principe. Infine in *Febbre*, che è il mio ultimo testo, il contesto è sparito quasi completamente. Ho avuto modo di parlare con qualcuno della Royal Shakespeare Company, a Stratford. A proposito del concetto di contesto, e su come possa essere limitante. Mi ha fatto pensare che, se ti privi del contesto come di una struttura nell'ambito della quale comprendere le cose, allora le puoi capire su un livello meno intellettuale e più emotivo, che è poi la ragione, probabilmente, per cui i miei testi più recenti trattano di emozioni profonde piuttosto che di violenza estrema.



Paolo Pierobon, Andrea Capaldi

D: Scrivendo, ha adattato i personaggi che le venivano fuori ai suoi amici attori?

R: No. Non penso mai a degli attori, e, ad essere onesta, devo dire che tutti i miei personaggi in qualche modo sono me stessa, e questa è la pura verità.

D: Vorrei sapere qualcosa di più sul suo abituale processo di scrittura. A volte sembra che Lei inserisca, per accumulo e per contrasto, ulteriori scene, così che uno si chiede cosa seguirà, di volta in volta, per toccare il culmine di questo crescendo.

R: Per me è molto difficile parlarne, perché in tutta sincerità devo dire che, dopo che ho scritto qualcosa, il periodo di scrittura vero e proprio diventa un specie di vuoto, mi è estremamente difficile ricordarmi addirittura della battitura. So comunque che tutti i miei testi in genere hanno un inizio nella mia mente e nel mio cuore, e a volte sei mesi, a volte sei anni prima che io li metta su carta. Molti dei miei testi contengono delle immagini che mi porto in mente fin da quando ero bambina, e contengono anche frammenti di conversazioni sentite per strada, o nella mia famiglia, molto tempo fa, con l'eccezione di *Purificati*, che è in assoluto la cosa che ho trovato più difficile da scrivere e che ha richiesto un tempo incredibilmente lungo, il periodo di scrittura vero e proprio è sempre relativamente breve, e credo che in parte la ragione sia: non vorrei convivere con i testi un minuto più del necessario. Il periodo di riscrittura tende, è vero ad essere più lungo, ma in ogni caso tende anche ad essere un esercizio di tecnica piuttosto che una esperienza emotiva.

D: Lei crede che ci sia una sorta di English

Renaissance anche nel teatro inglese? Trova che ci siano degli elementi di riconoscibilità fra il suo lavoro e quello degli autori inglesi?

R: No. Credo che quello che sta succedendo nel teatro inglese in questo momento sia una cosa abbastanza speciale, in gran parte per merito di Stephen Daldry, ci sono più testi nuovi prodotti a Londra adesso che mai in passato. Stephen ha rivoluzionato completamente il modo di operare del Royal Court, e raddoppiato il numero di testi nuovi prodotti. Se non lo avesse fatto, *Blasted* non sarebbe stato prodotto, credo che il motivo per cui tutti parlano di rinascita sia dovuto al fatto che la critica pensi che tutti questi testi sono eccezionali, mentre io direi piuttosto che ci sono più testi buoni perché vengono prodotti più testi, ci sono più testi mediocri, e ce ne sono pure alcuni molto, molto brutti. Ma, per trovare un buon testo, credo che sia necessario produrne un bel po' di brutti, e personalmente sono felicissima di vedermi dieci pièce strazianti se tra queste ne posso trovare anche una molto buona.

Rodolfo di Giammarco

Teatro La Pergola, Firenze 16 settembre 1997
da Graham Saunders, *Love me or kill me*,
Sarah Kane e il teatro degli estremi,
traduzione di Lino Belleggia,
© 2005 Editoria & Spettacolo, Roma,
pagg. 17-22



Paolo Pierobon

INTERVISTA A GRAHAM SAUNDERS*

Qual'è il ruolo di Sarah Kane nella vita teatrale britannica di oggi?

La sua reputazione in Gran Bretagna è al momento difficile da comprendere. Credo sia significativo il fatto che l'ultima importante produzione di *Blasted* è stata quella proveniente da Berlino, diretta da Ostermaier, e che l'ultima produzione britannica risale al 2006; quella di *Phaedra's Love*.

C'è una situazione strana per cui il suo teatro è spesso rinchiuso nella realtà del teatro regionale, diversamente da quanto accade in Italia o in Germania, dove per esempio, a Berlino, i suoi testi sono correntemente diretti alla Schaubühne.

Così, mentre la sua reputazione è ottima nei dipartimenti universitari, dove ci sono costantemente nuove produzioni di studenti, professionalmente è più dubbia. In occasione del simposio tenutosi in concomitanza con la produzione di Ostermaier al Barbican, alcuni drammaturghi si sono stupiti del fatto che, se in Germania si ritiene scontato che la Kane sia una grande scrittrice, ciò non accade in Gran Bretagna.

È uno strano paradosso. Pensa che Sarah Kane stesse cercando di utilizzare la violenza per scioccare il pubblico?

È difficile da dirsi. Penso che ci fosse una parte di lei che desiderava risvegliare il pubblico attraverso lo shock, e penso che una delle ragioni di questa sua attitudine venisse dal suo interesse per la *pièce* di Jermy Weller, *Mad*, nella quale c'è violenza e nella quale, per esempio, una donna chiede a un uomo di inscenare l'abuso del quale lei stessa era stata vittima, per poi attaccarlo, e tutto sembra così reale. Parte di ciò che la Kane volle fare, in particolare in *Blasted* e *Phaedra's Love*, fu di cogliere la realtà della violenza. Al tempo stesso utilizzò gli atti violenti diversamente dai film di Tarantino, li usò per fare commenti intorno alle azioni o ai problemi dell'uomo. Così, per esempio, in *Cleansed*, la violenza è sempre un modo per esprimere amore, c'è sempre una ragione. Effettivamente la violenza è la principale caratteristica dei suoi primi testi. A partire da *Crave*, però, cambiò quasi completamente il suo modo di scrivere. Era semplicemente stanca di tutti gli scandali, o forse stanca di scrivere testi violenti, o ancora, forse, semplicemente sviluppò il suo modo di scrivere. Perché c'è davvero una grande differenza tra la sua prima produzione e il suo ultimo testo. Nelle ultime due *pièces*, non ci sono azioni fisiche: e penso che ciò significhi qualcosa.

Pensa che, nel caso di Sarah Kane, si possa parlare di un teatro politico?

Non ho mai pensato che fosse una drammaturga politica nello stesso modo di qualcuno come Edward Bond. Il suo testo più politico è *Blasted*, e ciò è chiaro soprattutto a partire dalla fortuna scenica di quel testo, come per esempio nel caso della produzione di Ostermeier, che ha in qualche

modo guardato a ciò che sta oltre la *pièce*. L'idea di un soldato che entra in una camera d'albergo in qualche modo può prefigurare la guerra in Iraq. Così come *Phaedra's Love* è un dramma politico, poiché attacca la monarchia e critica il sentimentalismo e la violenza del popolo britannico e la sua reazione nei confronti dei reali. In ogni modo, penso tuttavia che, a partire da *Cleansed*, la Kane divenne sempre più interessata alla sofferenza dell'individuo, nonostante, certo, *Cleansed* possa essere visto come un regime oppressivo, un luogo di tortura: potrebbe essere una sorta di Guantanamo.

È d'accordo sul fatto che esista, nei drammi della Kane, un legame costante tra la violenza e la sessualità?

Assolutamente sì. Lo stupro è il tema principale di entrambi i monologhi e più o meno di tutti i suoi drammi. Sotto questo punto di vista, il sesso è sempre connaturato alla violenza e all'abuso. L'unico amore bello e puro, che trova espressione in *Cleansed*, è quello che nasce tra Carl e Rod, e tra Graham e Grace. Diversamente, la violenza e l'amore sono sempre interconnessi. Per esempio, spesso, quando Ian ha inflitto violenze psichiche o fisiche a Cate, finisce con il dirle "Ti amo": la sofferenza e il sesso sono sempre collegati.

Pensa che la violenza, nelle sue opere, abbia un "sesso"? È maschile?

Penso di sì, anche se Cate una volta attaccò Ian, molto brevemente, ma lo fa. Le donne sono mostrate nell'atto di subire, e la E. Aston, nel suo libro, *Feminist Views on the English Stage*, pone l'attenzione su di un punto molto interessante: quando Ian è stuprato dal Soldato,

diventa un essere femminile, prende le parti di una donna, e il Soldato continua a ripetere su lan ciò che è stato fatto alla sua fidanzata morta, trasformandolo in una donna. Ed è interessante anche quando Tinker chiede a Robin di mangiare tutti i cioccolatini. In quel caso Robin urina e Tinker lo chiama "donna", gli dice "pulisci donna". Gli uomini sono più violenti, e ciò accade anche nel caso di Ippolito e di Strophe, che viene stuprata dal padre.

Condivide l'opinione per cui la violenza, a teatro, risulta più scioccante di quella mostrata in televisione o al cinema?

Il teatro è molto più problematico perché è vivo, perché ha luogo di fronte a un pubblico vivo, e può forse causare eccitazione, poiché sembra reale, mentre, al contrario, nel cinema c'è sempre la distanza imposta dallo schermo. Questo è il motivo per cui, a mio parere, l'effetto dei primi drammi (della Kane) fu molto più disturbante, dal momento che venivano messi in scena in spazi molto piccoli. E anche per il tipo particolare di violenza: non credo fossero il sesso o la violenza a disturbare il pubblico, credo fosse piuttosto il livello di violenza verbale dei suoi testi. Per esempio, un pubblico che comprenda indiani o persone di colore, troverebbe nei testi molte frasi razziste, che risulterebbero molto potenti, per differenti ragioni.

Quindi per lei è possibile parlare anche di una violenza di carattere verbale, in particolare negli ultimi testi?

Absolutamente. Il lungo discorso di A in *Crave*, per esempio, è un meraviglioso discorso d'amore, ma è anche terrificante, poiché mostra quanto i personaggi siano ossessionati. O ancora

l'attacco di *4.48 Psychosis*, per esempio, nel quale una delle voci afferma "ho gasato gli ebrei, ho ucciso i curdi, ho bombardato gli arabi": queste parti sono molto violente, al punto che il risultato per il pubblico è lo stesso di quello ottenuto dai primi testi.

Cosa ne pensa del modo in cui i testi di Sarah Kane debbano essere rappresentati? Pensa che l'autrice fosse in cerca di una rappresentazione realistica?

È una buona domanda. Credo di no. Nelle interviste pubbliche, si è sempre dichiarata molto scettica in termini di un realismo alla Nick Grosso. Anche in *Blasted* il realismo non è mai totalmente convincente, c'è sempre l'impressione che qualcosa di davvero strano stia accadendo in questa stanza d'albergo. Così, per esempio, le crisi di Cate non sono affatto realistiche, come i colpi alla porta, il servizio in camera, che è straordinariamente veloce, ed ancora non c'è la televisione, mentre ogni camera di hotel ne ha una. La Kane non era mai totalmente realistica, scriveva attraverso un medium realistico, ma anche il suo linguaggio non era realistico. Giocò con il realismo in *Phaedra's Love*, dove le scene di apertura sono realistiche, ma con *Cleansed* si allontanò totalmente dal realismo formale. S. K. era solita inserire nei suoi primi testi molte indicazioni didascaliche rivolte ai registi, essendo sempre molto precisa anche sulle modalità di rappresentazione. Pensa volesse essere una sorta di auto-regista di se stessa?

Credo fosse ambivalente, perché, da un lato, talvolta si affidava al regista, come nel caso di Macdonald, per comprendere a fondo ciò che lei stessa aveva scritto: per esempio riscrisse

Blasted dopo che Macdonald inserì la scena dei giornali nella sua messinscena. Al tempo stesso è molto specifica riguardo a una serie di cose, riguardo al letto, alla descrizione di Cate. Ma ciò che è interessante, ancora una volta, è che, a mano a mano che i suoi testi progrediscono, diventa sempre meno prescrittiva: per esempio *Crave* e *4.48 Psychosis* permettono al regista di fare ciò che vuole del testo, e le indicazioni di scena diminuiscono. Alla fine lasciò il suo lavoro libero di andare.

Lei ha assistito alla prima messinscena di *Blasted*. Fu messo in scena in maniera realistica?

Sì, specialmente nella prima parte. La seconda parte fu meno realistica. Ma c'era l'impressione che non avessero compreso il dramma, e la scenografia non era particolarmente adatta, non era certo la stanza d'hotel più costosa nel mondo.

Il modo di rappresentare la violenza in *Sarah Kane*, è più "classico" o "contemporaneo"?

Penso che la Kane sia molto diversa dai suoi contemporanei, nonostante *Crave* sia per esempio influenzato da Martin Crimp. Penso che fu più influenzata dalla generazione prima della sua, per esempio da Bond o da Pinter. Non c'è un altro autore nella sua generazione interessato all'idea metafisica di dio, alla tragedia. In questo senso è decisamente più influenzata da Beckett.

da Alessia Gennari, *Lo spettacolo della violenza nel teatro di Sarah Kane*, Tesi di Laurea in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione Multimediale Università degli Studi di Milano, A.A. 2006-2007

*Graham Saunders insegna Theatre Studies presso The University of the West of England ed è l'autore della monografia su Sarah Kane: "Love me or kill me" Sarah Kane and the theatre of extremes, Manchester University Press, 2002, pubblicato in Italia da © 2005 Editoria & Spettacolo.

Paolo Pierobon, Elena Russo Arman



SARAH KANE DI MARK RAVENHILL

Sarah Kane (22 febbraio 1999, 27 anni). "Sarah

Kane è stata un'autrice di grande sensibilità emotiva capace di regalarci a teatro momenti di profonda bellezza e crudeltà. Un teatro il suo che incute terrore e angoscia, ma anche rispetto. Shakespeare, Sofocle e Racine avrebbero potuto riconoscersi nella sua franchezza rispetto alle emozioni, ma nel pubblico contemporaneo suscitava reazioni di shock, e alla maggior parte dei critici risultava incomprensibile. Chi a teatro amava l'effetto consolatorio della psicologia e della sociologia reagiva turbato alla severa bellezza delle sue pièce.

Nata nel 1971, figlia di un giornalista, Sarah Kane è cresciuta a Brentwood nell'Essex.

Fino all'età di 17 anni si considerava una fervente cristiana, poi voltò le spalle a

Dio. Sarah detestava il mondo dei valori imperante nella provincia del sud-est inglese.

Una volta disse: 'C'era quell'abitudine a credere che certe cose non potessero succedere dalle nostre parti. Ovviamente anche nell'Essex c'era

corruzione e depravazione, ed era proprio questo che io volevo mostrare'. Sarah studiò Storia del

Teatro a Bristol diplomandosi in modo eccellente.

Seguì poi un corso di Scrittura Drammaturgica con David Edgar a Birmingham e nel gennaio del 1995

ci fu la prima del suo *Blasted* (*Dannati*) al Royal Court Upstairs di Londra, che suscitò un'ondata di indignazione. (...) Nel corso dei suoi studi, Sarah

Kane era stata affascinata da Edward

Bond, in particolare da *Saved*. A poche settimane dal debutto di *Blasted* mi aveva confidato: 'La lapidazione del bambino dentro la carrozzina mi ha sconvolta - dichiarò - ma credo che a teatro si possa mostrare tutto. Chi sostiene il contrario afferma in realtà che di certe cose non bisogna parlare, ne nega semplicemente l'esistenza... Io con *Blasted* voglio mostrare in modo assolutamente veritiero la depravazione e la violenza.

Tutto ciò che in questa commedia sa di violenza non è affatto casuale, è frutto di una precisa riflessione drammaturgica, e sta lì a mostrare come io vedo la guerra'.

Nella primavera del 1996 iniziai di malavoglia a leggere *Blasted*. L'anno precedente avevo seguito lo scandalo della prima e credevo si trattasse di una brutta pièce: una sequela di effetti provocatori in forma di teatro. Non avevo la minima voglia di perdere il mio tempo con una piccola pièce horror. Ma *Blasted* mi sconvolse. Fin dalle prime righe capii che avevo a che fare con un'autrice capace di padroneggiare con abilità i suoi strumenti. I dialoghi erano perfetti: così condensati, forti ed espressivi che mi sarei roso dall'invidia se quella lettura non mi avesse stregato come un incantesimo alla pagina. Scena dopo scena era sempre più evidente che si trattava di una pièce costruita con grande abilità, e che Sarah aveva il pieno controllo di tutti gli sviluppi della vicenda tanto che il suo evolvere risultava di una logica e bellezze assolute. Innegabile l'influenza di Bond, ma c'erano anche tanti richiami a Beckett. Però mentre ero assorto nella lettura di *Blasted*, non potevo non pensare a Racine, con quel passaggio di sterminate passioni chiuse in una

stanza. E finita la lettura ero convinto che Sarah Kane fosse una grande scrittrice, e i critici di Londra degli idioti.

Quando, un paio di mesi dopo, diventai drammaturgo della compagnia Painers Plough chiesi a Sarah Kane se voleva essere *writer in residence* con noi. E la aspettai con nervosismo in un bar di Soho al nostro primo incontro. Me la immaginavo alta, lunatica, una persona difficile. Ovviamente era tutt'altro: piccola, un'aria fragile, parlava con una voce tenue, e molto riflessiva. Ogni tanto sul volto appariva un sorriso malizioso. Diversamente dagli autori giovani ed egoisti che in quei giorni vedevano andare in scena i loro primi testi, lei era sempre molto aggiornata ed affascinata dal lavoro degli altri (aveva letto centinaia di manoscritti per il Blush Theatre). Aveva maturato una grossa esperienza nella scrittura teatrale ed era in grado di porre le sue competenze al servizio di altri giovani. Così, dopo un paio di birre di troppo, acconsentì a unirsi al nostro gruppo, risultando essere una lettrice estremamente precisa nei giudizi, straordinaria come insegnante. Poco tempo dopo il nostro primo incontro andai a vedere la sua seconda pièce, *Phaedra's Love*, al Gate Theatre. Era ovvio che ormai, a onta della critica inglese, si rivolgeva a un pubblico molto più vasto. Direttori di teatri, drammaturghi e traduttori da mezza Europa erano ammassati alla prima nella minuscola sala del Gate; molti di loro già avevano in progetto una prima di *Blasted*. (...) Ma la pièce non raggiungeva la perfezione di *Blasted* e mi deluse. Sarah l'aveva scritta troppo in fretta e, forse poco sicura che il testo funzionasse, ne aveva curato anche la

regia, del resto splendida.

Poi iniziò a viaggiare molto, tra l'altro anche a New York, e seguì tutte le produzioni europee di *Blasted*. Nell'estate del 1997 mi consegnò il suo nuovo testo *Cleansed* che si svolge in un campo di concentramento realizzato all'interno di un'università. Io ero come elettrizzato di fronte a tanta bellezza di quella pièce forse anche migliore di *Blasted*. Effettivamente diede in pasto ai suoi critici ogni genere di crudeltà ma l'aspetto straordinario della commedia era la sua fede nell'implacabile forza redentrica dell'amore. 'Davvero bello, Sarah' le dissi. Lei sorrise: 'Bè, sono innamorata'.

Un paio di mesi dopo mise in scena il *Woyzeck* di Buchner al Gate Theatre. Una regia coraggiosa e impressionante. A questa pièce e ai suoi personaggi già di per sé opprimenti aveva tolto ogni ombra di speranza e di possibilità di salvezza. Parlandole le confessai che non avevo mai visto nulla di più soffocante.

'Bè, non sono più innamorata', rispose.

Solo in seguito capii come quella frase, in realtà rappresentasse solo lontanamente il suo stato. Sarah aveva smesso di amare la vita. E iniziò per lei il crudele circolo vizioso di depressioni, disprezzo di sé e i ricoveri in clinica. Sapeva di essere amata da tante persone e credeva fermamente nel proprio talento, ma il pensiero del suicidio si faceva strada. Ma gli ultimi diciotto mesi di Sarah non furono scanditi solo dal dolore. La prima di *Cleansed* al Royal Court con la regia di James McDonalds le procurò un grande piacere. Sarah era molto contenta che la regia avesse trovato una forte estetica in grado di rappresentare la grande e spigolosa teatralità

della sua opera. Nelle ultime rappresentazioni, quando Suzanne Sylvester si ammalò, lei stessa interpretò il ruolo di Grace.

'Che impressione ti fa recitare in un testo che hai scritto tu? Le chiesi. 'Non è mio – rispose – è stato scritto da qualcuno che aveva ancora speranza'.

Poi la sua ultima pièce, *Crave*, in cui quattro voci parlano di un'amore totale, realizzato lo scorso autunno dal Paines Plough. Per sfuggire alle aspettative in cui si sentiva costretta per la fama mondiale raggiunta, aveva scritto il testo con lo pseudonimo di Marie Kelvedon. ('Io non sono un prodotto di mercato, sono un essere umano' aveva ribattuto quando le avevamo chiesto di fare un po' di pubblicità alla nostra compagnia). Lo pseudonimo le dava la libertà di esprimersi con una voce nuova. Il risultato di quel lavoro fu un lungo poema straordinariamente compatto, ennesima prova di un talento multiforme.

Un paio di settimane fa mi incontrai con Sarah e come al solito chiacchierammo del nostro lavoro davanti ai boccali di birra. 'Sai – mi disse – la maggior parte dei grandi autori di teatro scrivono solo sette capolavori. Poi gli succede qualcosa e il resto sono dei fiaschi'. Passammo in rassegna i grandi del nostro ambiente e verificammo, con poche eccezioni, che Sarah aveva ragione. 'Anch'io ormai sono arrivata a sette'. 'Fesserie – risposi – se non sei neppure a metà'. 'Già – mi disse Sarah – forse'.

Obituary: Sarah Kane by Mark Ravenhill

The Independent, 23 febbraio 1999, London
tratto da *Il Patalogo 22*, Ubilibri, Milano, 1999,
pp. 212, 213

IL MIO RICORDO PREFERITO DI SARAH KANE

Il mio ricordo preferito di Sarah Kane è questo: Sarah che gira su se stessa sul pavimento di un piccolo teatro, recitando con tutto il corpo una poesia le cui parole non comprendo, ma che con assoluta certezza parla d'amore. Sono ormai trascorse troppe estati da quella. È stato a Londra, alla Scuola Estiva del Royal Court. Sarah recitò per i suoi alunni e io ho avuto la gran fortuna di essere uno di loro. Sarah ci aveva convinto del fatto che il nostro corpo è pieno di teatro. Viaggiare attraverso il proprio corpo - attraverso la sua memoria, i suoi desideri, le sue paure... -: questo è il primo lavoro di documentazione che lo scrittore di teatro deve compiere. Tutto il resto verrà da sé, necessariamente. Il corpo convocherà immagini, oggetti, azioni...; il corpo troverà un tempo - che non sarà quello dell'orologio né quello del calendario, ma quello della vita; quel tempo che mi consente adesso di essere a Londra, qualche estate dopo, a vederla girare su se stessa -: il corpo troverà una forma per offrirsi alla gente in un atto d'amore. Que-

sto era in sostanza il teatro per Sarah Kane: un atto d'amore.

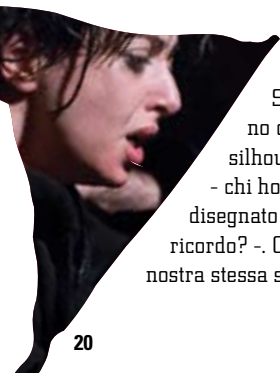
Sarah chiese a ciascuno di noi di tracciare la silhouette di un compagno - chi ho disegnato io? Chi ha disegnato me? Perché non me lo ricordo? -. Ci chiese di mettere sulla nostra stessa silhouette una parola,

un colore, una data, un animale... Ci chiese di scegliere un pezzo del nostro corpo dipinto e di scriverci accanto - ricordo o immagino un orecchio sul quale corre un cavallo accanto alla parola "madre"? -. Ci chiese di recitare ciò che avevamo scritto. Alla fine, senza che avessimo dovuto chiederglielo, lei stessa fece teatro della sua poesia. Quella poesia le cui parole non compresi e che parlava d'amore. Provo disgusto quando sento associare Sarah Kane all'odio e alla violenza. Io credo che tutto il suo teatro, come quella poesia che interpretò davanti a noi, sia pieno d'amore. L'amore è il grande argomento del teatro di Sarah Kane. La Sarah che io conobbi amava la gente e si conquistava l'amore della gente. Per questo motivo non capisco perché la si annoveri fra i caldeggiatori della disperazione. La Sarah che io conosco, quella che trovo nel suo teatro, è piena della speranza propria di coloro che amano molto.

Sarah sperava molto nel mondo e nella vita, forse più di quanto meritino questo mondo e questa vita. Quando nell'autunno successivo a quell'estate, a Madrid, mi giunse la notizia del suo suicidio, sentii che era proprio la sua speranza in un'altra vita e in un altro mondo che l'aveva uccisa.

Chiudo gli occhi e la vedo girare su se stessa, mentre recita con tutto il corpo una poesia che parla d'amore.

Juan Mayorga, traduzione di Manuela Cherubini



SARAH KANE

(Kelvon Hatch, 1971 - London, 1999)

Sarah Kane nacque a Kelvon Hatch nell'Essex, il 3 febbraio 1971. La madre insegnante e il padre giornalista erano entrambi ferventi cristiani, e Sarah fu fin da giovane educata al credo Evangelista.

Nel 1992 si diplomò con un First Class Honours Degree al corso di drammaturgia presso l'Università di Bristol e in seguito si iscrisse a un corso di laurea di secondo livello presso la Birmingham University. Fu allora che l'autrice scrisse i primi venti minuti di *Blasted*, messo in scena al termine dell'anno accademico.

Diventata lettrice di testi drammaturgici per il Royal Court Theatre, per lo stesso teatro scrisse la sua prima opera, *Blasted*, che debuttò al Royal Theatre Upstaire il 12 gennaio 1995, per la regia di James Macdonald.

Il suo secondo testo, *Phaedra's Love*, le fu invece commissionato dal Gate Theatre, l'anno successivo, nell'ambito di una rassegna di spettacoli dedicati alla rilettura contemporanea dei miti classici, e andò in

scena il 15 maggio del 1996, diretto dall'autrice stessa. Per il Gate Theatre, la Kane fu anche regista del *Woyzeck* di Buchner, messo in scena nell'ottobre del 1997.

Nel 1998 la Kane scrisse *Cleansed*, con il quale tornò al Royal Court Theatre Downstairs, la sala principale, sempre diretto da James Macdonald: lo spettacolo debuttò il 20 aprile. Fu poi chiamata in qualità di scrittrice residente presso la compagnia Paines Plough, per la quale compose, sotto lo pseudonimo di Marie Kelvedone, *Crave*, andato in scena al Traverse Theatre di Edimburgo il 13 agosto 1998, con la regia di Vicky Faetherstone.

In quello stesso anno, la Kane fu impegnata in programmi di scambi culturali con l'estero e tenne un workshop internazionale di scrittura teatrale a Londra, al quale partecipò Juan Mayorga.

L'ultima opera della Kane, 4.48 *Psychosis*, fu composta nel 1998, ma messa in scena postuma al Royal Court, sempre per la regia di Macdonald, il 23 giugno del 2000. Negli ultimi mesi di vita, l'autrice soffrì di depressione. Ricoverata presso il King's College Ospital di Londra, si tolse la vita il 19 febbraio del 1999, all'età di ventotto anni.



© Photo by Pau Ros



// Essere attore significa *togliersi la vita* per sostituirla con un'altra,
ma sempre tua, ridotta all'osso, più autentica, bella o brutta poco importa.

E questo comporta un confronto costante con sé stessi,
e una certa indispensabile urgenza di dire, di fare. // **Paolo Pierobon**

// Perché ho scelto il teatro? «*Guardatemi bene, sono un idiota,
sono un buffone, sono un mistificatore! Guardatemi bene, sono brutto,
ho un viso inespressivo, sono piccolo. Sono come tutti voi!...*»

Erano le parole di Tristan Tzara, ma ero io a recitarle.

Chi lo avrebbe mai detto, io così timida e silenziosa. // **Elena Russo Arman**



Paolo Pierobon è uno dei più interessanti attori italiani. Al suo attivo ha parecchio cinema e molto teatro: con l'Elfo, diretto da Bruni e De Capitani, è stato Oberon nel *Sogno di una notte di mezza estate* e Bassanio nel *Mercante di Venezia*, Lopachin nel *Giardino dei ciliegi* e lo strepitoso, indimenticabile Commissario Dolcevit in *Morte accidentale di un anarchico*, che gli è valso il premio della Associazione Critici di Teatro come miglior attore. Impegnato lo scorso anno con Eimuntas Nekrosius per il suo *Anna Karenina*, torna ora all'Elfo per il suo lavoro più ardito con De Capitani, con cui ha da anni una magnifica complicità artistica che attendeva questa importante verifica.

Elena Russo Arman, giovane attrice stabile della compagnia, ha interpretato negli ultimi anni tutti gli spettacoli più importanti diretti da Bruni e De Capitani: è stata Roma B. nei *Rifiuti*, *la città e la morte* e Gabi nella *Petra Von Kant* di Fassbinder, Ermia nel *Sogno di una notte di mezza estate*, Ofelia nell'*Amleto* e Jessica nel *Mercante di Venezia*, Laura nello *Zoo di vetro*, Varja nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov. I suoi più recenti successi sono i bellissimi ruoli di Marina in *Libri da ardere* della Nothomb, diretta da Cristina Crippa e Harper in *Angels in America*, pluripremiato cult dell'Elfo. Ha lavorato anche con Gabriele Lavia e Luca Ronconi e nel 1999 Mariangela Melato l'ha voluta accanto a sé al premio "Eleonora Duse" con la menzione d'onore di miglior attrice esordiente per la sua interpretazione di Roma B. all'Elfo.

Andrea Capaldi è per la prima volta all'Elfo. De Capitani lo ha voluto per il soldato dopo averlo visto a Napoli, durante le repliche di *Angels in America*, nel *Sentiero dei passi pericolosi* di Boucard con la regia di Tommaso Tuzzoli, cresciuto teatralmente al fianco di Antonio Latella. Capaldi ha lavorato diretto da Egum Teatro di Virginio Liberti e Annalisa Bianco e da Danilo Nigrelli. Ha preso parte al Progetto Domani diretto da Ronconi recitando nel *Trillo e Cressida* e in *Lo specchio del diavolo*.

Paolo Pierobon, Andrea Capaldi

TEATRIDITHALIA

ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

Soci

Corinna Agustoni
Ferdinando Bruni
Cristina Crippa
Elio De Capitani
Rino De Pace
Roberto Gambarini
Fiorenzo Grassi
Ida Marinelli
Elena Russo Arman
Gabriele Salvatore
Luca Toracca
Gianni Valle

Direzione artistica

Ferdinando Bruni
Elio De Capitani

Direzione organizzativa

Fiorenzo Grassi

Organizzazione, Produzione

Tour, Eventi e Ospitalità

Cesin Crippa
Gianmaria Monteverdi
Andrea Carnovali
Rino De Pace
Agnese Grassi
Michela Montagner

Ufficio Stampa

Comunicazione e Promozione

Diana Sartori
Barbara Caldarini
Veronica Pitea
Flora Cucchi
Nicola Manfredi
Fabio Magi
Katia Angotti (stagista)

Amministrazione

Carmelita Scordamaglia - *direzione*
Roberta Belletti
Barbara Chiodi
Cristina Frossini

Staff Teatri

Franco Ponzoni
Marco Tagliaferro - *direzione sala*
Viola Crapuzzi
Umberto Dossena
Paolo Giubileo
Roberta Pirola
Raffaele Serra
Laura Sirigu
Daniela Spoldi

Staff Tecnico

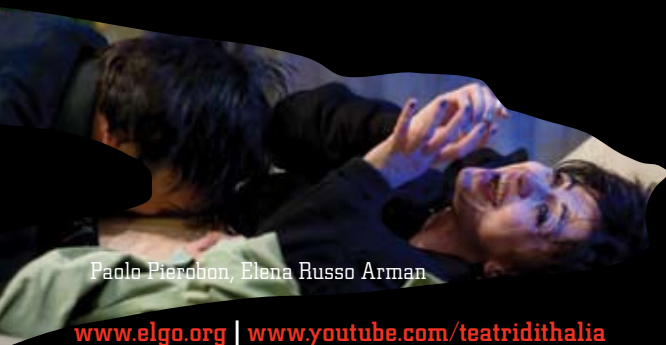
Nando Frigerio - *direzione*
Francesco Cardellicchio
Michele Ceglia
Giancarlo Centola
Nicolò Farina
Mizio Manzotti
Ortensia Mazzei

Network Administrator

Giuliano Gavazzi

Grafico

Ferro comunicazione design



Paolo Pierobon, Elena Russo Arman

www.elgo.org | www.youtube.com/teatridithalia

Teatro dell'Elfo

Via Ciro Menotti 11
tel. 02.7167 91

Teatro Leonardo da Vinci

Via Ampère 1
ang. p.za Leonardo da Vinci
tel. 02.26681166