

HYSTRIO

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

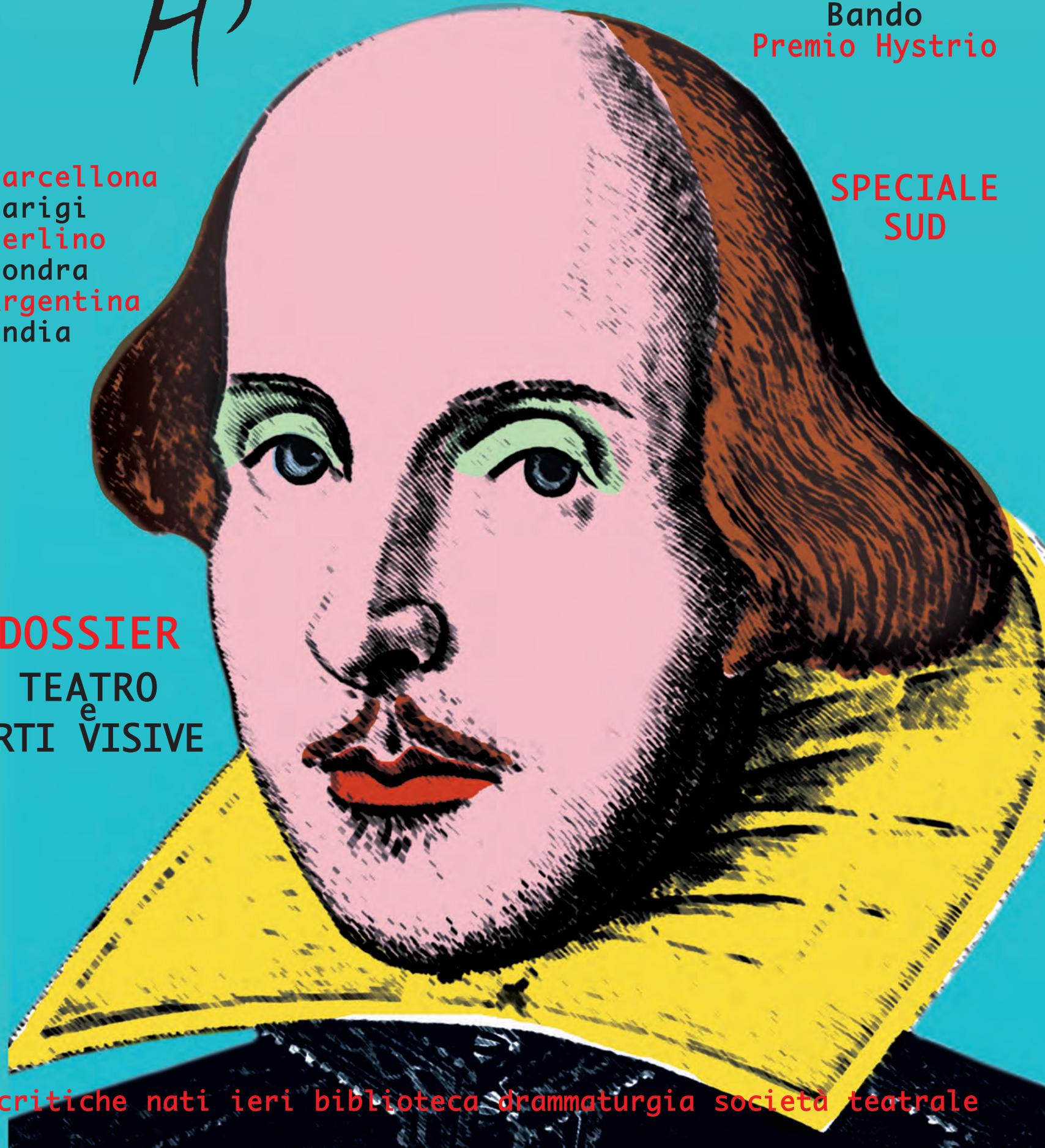
testi
ITALIANI CINCALI
di Nicola Bonazzi
e Mario Perrotta

Bando
Premio Hystrio

Barcellona
Parigi
Berlino
Londra
Argentina
India

SPECIALE
SUD

DOSSIER
TEATRO
e
ARTI VISIVE



critiche nati ieri biblioteca drammaturgia società teatrale

XXI.2 aprile - giugno 2008
anno XXI - n. 2 - 2008 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - € 9.00

www.teatripossibili.it

teatri **CIRCUITO POSSIBILI**

Presidente
ANDREA BRUNELLO
presidenza@teatripossibili.org

Direttore
CORRADO d'ELIA
direzione@teatripossibili.org

Segreteria di Circuito
circuito@teatripossibili.org

Teatri Possibili è un grande comunità artistica, un movimento aggregativo che ha come scopo la produzione, la diffusione del teatro, la gestione di eventi e manifestazioni teatrali, la formazione di artisti e di un nuovo pubblico.

Ideatore e fondatore è l'attore e regista **Corrado d'Elia**.

Nata come Associazione Culturale a Milano nel 1996, dal 2002 si trasforma in **Circuito Teatrale Indipendente**, con le sedi di Milano, Roma, Ancona, Bellinzona, Genova, Firenze, L'Aquila, Legnano, Locarno, Lugano, Monza, Trento e Verona.

Lo scopo comune è la promozione e la divulgazione del teatro, attraverso la formazione, l'educazione al teatro e la produzione di spettacoli.

Ne fanno parte teatri, compagnie, associazioni culturali e scuole di teatro.

La **Compagnia Teatri Possibili** tra le più attive ed apprezzate giovani compagnie, è riconosciuta tra gli altri, dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.



immagine www.pierlugliaggon.com

COMPAGNIA TEATRI POSSIBILI - COMPAGNIA TEATRO DI BAMBS - COMPAGNIA TEATROZETA - L'ORCHESTRA DEL TEMPIO

La Scuola di Teatro ha come obiettivo principale quello di fornire ai propri allievi gli elementi necessari per affrontare le professioni di attore, regista, drammaturgo e organizzatore teatrale.



MILANO - ROMA - ANCONA - FIRENZE - L'AQUILA - LUGANO - LEGNANO - LIGURIA - MONZA - TRENTO - VERONA

Teatro **LIBERO** Milano

Teatro **EVEREST** Firenze

Studio **FOCE** Lugano

Teatro **CUMINETTI** Trento

Teatro **SANT'AGOSTINO** L'Aquila

Teatro **ZETA** L'Aquila

www.teatripossibili.it



Continua il nostro viaggio nel teatro delle regioni d'Italia con la Puglia, la Basilicata e la Calabria - *di Nicola Viesti, Paola Abenavoli e Massimo Marino*



Dalle avanguardie di inizio '900 ai gruppi anni '90 teatro e arti visive hanno intrecciato le loro strade: riflessioni, suggestioni, maestri e provocazioni - *a cura di Fabrizio Sebastian Caleffi*



Dodin e Wilson a Milano; Conrad a Genova; Gaber per Allegri e Marcorè; Anna Karenina secondo Nekrosius; *Il dubbio* di Accorsi; Isa Danieli è Madre Coraggio e tutte le recensioni della seconda parte della stagione

2 vetrina

Il magazzino della ricerca: conversazione con Danio Manfredini - In altre parole, cenni sulla traduzione teatrale - *di Lorenzo Donati, Serena Terranova e Pino Tierno*

8 la questione teatrale

Cascina, la Città del Teatro compie vent'anni - *di Ugo Ronfani*

10 SPECIALE SUD

20 teatromondo

La scena tecnologica catalana - Molière, Beaumarchais e Racine: grandi classici a Parigi - Spielzeiteuropa a Berlino - Londra: teatro multiculturale e nuovo pubblico; i tagli all'Arts Council; drammaturgia di un'America in crisi; il London International Mime Festival; all'Oval House Theatre il festival 33% London - Argentina: la nuova sfida del teatro politico - *Bamboo Blues*, l'India secondo Pina Bausch - *di Anna Maria Monteverdi, Giuseppe Montemagno, Elena Basteri, Maggie Rose, Michela Nazzaruolo, Margherita Laera, Dimitri Papanikas e Roberto Canziani*

38 premio hystrio

Il bando del concorso per l'edizione 2008

40 DOSSIER TEATRO E ARTI VISIVE

60 drammaturgia

Cantami una storia: dal teatro di narrazione al teatro canzone - *di Simone Soriani*

63 danza

Brickland/Constanza Macras: il paradiso può attendere - *di Andrea Nanni*

64 biblioteca

Le novità editoriali - *a cura di Albarosa Camaldo*

68 CRITICHE

102 TESTI

Italiani Cincali!, parte prima: *Minatori in Belgio* - *di Nicola Bonazzi e Mario Perrotta*

111 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/32: M'Arte, marziani di Sicilia - *di Cristina Valenti*

114 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - *a cura di Roberto Rizzente e Altre Velocità*

in copertina: *Shakespeare in pop art*, incisione in grafica digitale policromatica di Papier Digital

...e nel prossimo numero: dossier: il teatro in Cina oggi, speciale Campania, teatro e salute mentale a 30 anni dalla legge Basaglia, grandi musical a Broadway, il Premio Hystrio 2008, progetto Arrevuoto: terzo movimento a Scampia, le anticipazioni sui festival estivi e molto altro...



Il magazzino della ricerca

conversazione con Danio Manfredini

di Lorenzo Donati e Serena Terranova

Incontriamo Danio Manfredini a Rubiera, nella sede della Corte Ospitale dove si sono svolte parte delle prove per l'ultimo lavoro, *Il sacro segno dei mostri*, prodotto da Emilia Romagna Teatro. Manfredini nasce come pittore; tra gli anni '70 e '80 si avvicina al teatro, frequenta i centri sociali e lavora a lungo come operatore in una comunità psichiatrica. Le ferite dell'anima, la solitudine, lo scontro tra desiderio e rapporti di potere, la diversità sono alla base del suo lavoro di autore-attore, spesso in forma di assolo, che trova i suoi punti di riferimento artistico-letterari in Genet, Pasolini, Fassbinder, Bacon, Kantor e nell'Odin

Gli inizi nei centri sociali milanesi, l'incontro con Brie e Rasmussen, l'importanza dei maestri e dei percorsi a tappe che caratterizzano il suo teatro di ricerca, il senso del sacro e il concetto di follia nella nostra realtà quotidiana

Teatret, dopo una formazione teatrale in cui molto hanno contato gli incontri con César Brie, Iben Nagel Rasmussen, Dominique De Fazio e la folgorante visione de *La classe morta* di Kantor. Tra i suoi lavori ricordiamo *Il miracolo della rosa* (1988), *Tre studi per una crocifissione* (1992), *Al presente* (1998, Premio Ubu), *Cinema Cielo* (2003, Premio Ubu) e il bel libro che gli ha dedicato Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini* (Il principe costante Edizioni, 2006). Dietro la piana esattezza del suo eloquio, si cela l'inquietudine dei maestri, degli artisti che sanno dare forma sensibile al magma delle direzioni estetiche, e che per questo volentieri divagano, aggiungono aneddoti, precisano pensieri, tenendo sempre le redini del discorso.

HYSTRIO - *Il suo percorso ha incrociato pratiche ed esperienze oggi ormai diventate "mitiche", dai centri sociali milanesi alla vicinanza con César Brie e Iben Nagel Rasmussen. Cosa rimane di quegli anni?*

DANIO MANFREDINI - Quando ho incontrato César Brie avevo diciotto anni, l'ho conosciuto per caso, ho iniziato a lavo-

rare con lui in un laboratorio. Avevamo uno spazio nel centro sociale Isola. Ci occupavamo del teatro, ma nel centro c'erano attività politiche, sostenute soprattutto dalle femministe. C'erano delle feste per il quartiere, eventi di strada. Quello è stato il mio primo *imprinting*. Quando il centro fu sgomberato ognuno prese la sua strada, e io andai a lavorare al Leoncavallo, dove sono rimasto fino all'89. Mi veniva spesso chiesto di intervenire, di schierarmi, di fare dei lavori che rispondessero alla linea politica. Ma io mi sono sempre rifiutato. Non ho mai accettato di sottomettere l'arte a un'idea politica. L'importante di quegli anni è stato guardare a quello che si era appreso, vedere che cosa era cambiato, c'erano delle domande pressanti che continuavamo a porci: «Sono cambiato?», «Qual è il mio modo di concepire il lavoro teatrale?», «Ho incontrato dei maestri?». Ho riflettuto molto su queste figure: il maestro è solamente una persona che ti apre delle porte. Nessuno può insegnarti la tua arte, eppure i binari sui quali un altro si muove possono aprire delle riflessioni. Dopo il Leoncavallo mi spostai in una sala in un sindacato anarchico, luogo senza il quale *Cinema cielo* e *Tre studi per una crocifissione* non ci sarebbero stati. In quegli anni c'erano forse molti spazi nascosti, dimenticati, non controllati, e per questo molto liberi.

HY - Cosa che non avviene oggi...

D.M. - Per me è difficile sottomettere il lavoro artistico alle leggi del mercato produttivo. La creazione ti porta sempre di fronte a qualcosa di sconosciuto. Quando fai uno spettacolo da solo ti puoi permettere di creare qualcosa in libertà. Quando sei con altri attori, poiché la vita economica è dura per tutti, lavori pensando che loro debbano portarsi a casa qualcosa per mangiare. E poi devi rientrare nella categoria "spettacolo", troppo generalista e scollegata dalla realtà. Bisognerebbe che gli Stabili, anche quelli più attivi, non si impuntassero sulla forma spettacolo come unico momento per entrare in comunicazione col pubblico, ma che valorizzassero il percorso a tappe della ricerca. Da un lato recepisco che c'è qualcosa che pulsa, un'attenzione di certi enti di produzione, come l'Ert che ci sostiene, ma dall'altro continua l'egemonia del teatro classico.

HY - Forse potremmo dire che l'idea ancora dominante è quella di un teatro funzionale, con le sue regolette produttive. Volendo scardinare questa logica si trova il deserto.

D.M. - Forse c'è anche una paura di osare nel campo del teatro, e dell'arte. Ho l'impressione che si facciano troppi bei pensieri sul teatro, ma del teatro non si dovrebbe parlare. Il concetto del lavoro è una cosa che l'artista ha dentro di sé, ma quello che poi importa non è tanto il pensiero che ci sta dietro, ma la risultante scenica. Io vi sto dando delle informazioni, ma non posso parlare di quello che va in scena. L'artista è colui che sta in ascolto e il teatro è una delle arti più relative, che impone le sue regole e i suoi linguaggi, ai quali siamo noi a essere sottomessi e non viceversa. È difficile formulare le giuste domande al teatro, e di risposte non ce ne sono.

HY - Dopo molti assoli, è al secondo spettacolo con più attori. Sembra quasi una sfida ai paletti di un mercato asfittico...

D.M. - È vero: all'inizio del mio percorso artistico provavo da solo, in sala e, se il lavoro funzionava, riusciva a entrare in una

distribuzione, ma senza essere un prodotto determinato. Quando ho cominciato a lavorare su progetti che coinvolgevano più persone, come è stato per *Cinema Cielo*, sono dovuto entrare in un contesto produttivo, di mercato. Ciò significa entrare all'interno di obblighi specifici, che però ho tentato di piegare alle mie richieste di tempi di lavoro lunghi, per esempio. Per *Il sacro segno dei mostri* abbiamo lavorato dieci giorni al mese per dieci mesi, con una *tranche* di venti giorni per l'allestimento: sono tempi molto lunghi rispetto a una normale produzione, anche se in realtà è un periodo ancora breve quando si tratta di scrivere un'opera da zero. Non c'è niente, piano piano s'inizia a creare con gli attori i personaggi, i movimenti, il testo, la materia scenica... forse qui sta un senso di quello che si chiama "teatro di ricerca", costruire tutto dal nulla.

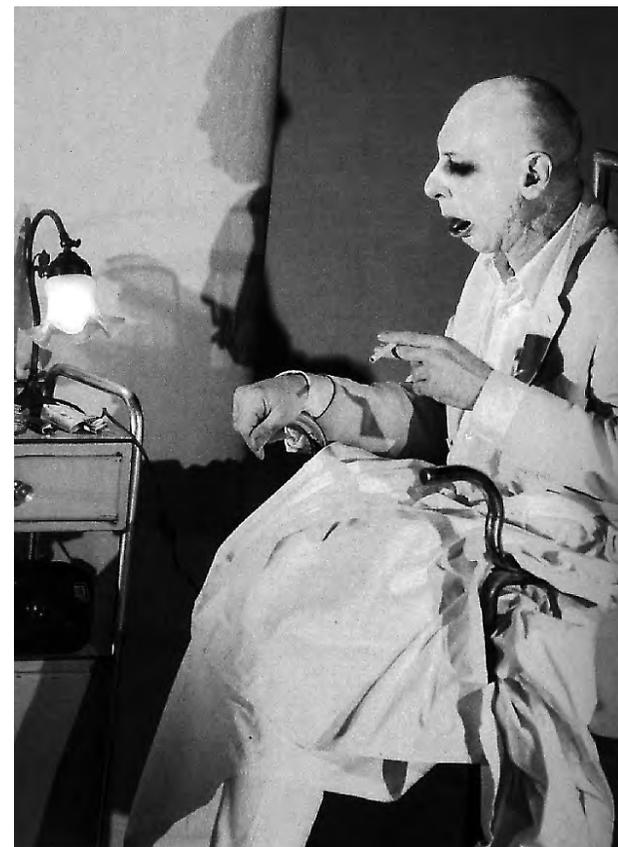
HY - In questo lavoro ha prelevato da una sua esperienza professionale, laboratori di pittura da lei tenuti in una struttura psichiatrica, alcuni materiali che sono divenuti scrittura di scena. Come avviene questo passaggio?

D.M. - Non ho mai avuto un'idea preconcepita di come procedere registicamente, e in quest'occasione abbiamo lavorato a partire dalle parole, quelle appartenenti ai pazienti incontrati. Lentamente hanno preso forma i personaggi, poi questi hanno cominciato a masticare le parole che avevo raccolto, e con la stessa lentezza si sono create delle scene vere e proprie. Mantenevo un'unica direzione: capire se nel quadro riconoscevo la realtà che avevo vissuto, pur nella naturale autonomia della scena.

HY - Potremmo concludere parlando del sacro, quello dei mostri dello spettacolo, ma anche quello ormai scomparso dalla realtà quotidiana.

D.M. - Io credo che la sacralità sia un po' ovunque. Anche la cosa più becera ha del sacro. Tendiamo molto a dividere il bene dal male, facciamo appello ai valori... quello che ci sfugge è che anche nelle azioni all'apparenza più violente esiste un'energia "sacra", che però non riusciamo a inquadrare. Un confronto immediato possiamo farlo con la morte, del tutto rimossa dalla società attuale. Anche il concetto di follia è al di fuori, non rientra nella vita "normale". Educazione, religione, morale condizionano le nostre percezioni, definiscono i limiti della normalità. Nei pazienti che ho incontrato, questi confini si sfaldano tranquillamente: realtà, sogno e allucinazione sono sullo stesso piano. Un significato della parola mostro è "segno divino", la manifestazione diretta di qualcosa che non riusciamo a concepire come umano. Il malato psichiatrico e l'artista sono accomunati da una condizione di caos... quando creo sento la pena, l'angoscia di muovermi nel caos. La differenza è che l'artista prima o poi riesce a organizzarlo, questo caos, il paziente quasi mai. ■

In apertura, una scena di *Il sacro segno dei mostri*; in questa pag. Al presente, entrambi diretti e interpretati da Danio Manfredini.





IN ALTRE PAROLE

cenni sulla traduzione teatrale

di Pino Tierno

Nel dicembre scorso, si è tenuto a Montréal il consueto incontro biennale per traduttori di testi teatrali, promosso e organizzato dall'attivissimo Cead, Centro degli autori drammatici del Québec. Persone provenienti dall'Europa e dalle due Americhe si sono confrontate, negli incontri coordinati da Maureen Labonté, sulle problematiche relative alla resa in altre lingue delle parole per la scena. Il tema di uno dei dibattiti più interessanti verteva sulla figura del traduttore visto come "servitore di due padroni", dove i due padroni corrisponderebbero all'autore e al pubblico. In un passato anche recente, la traduzione teatrale veniva esclusivamente concepita come traduzione del testo, ma oggi il traduttore per la scena è in genere ben consapevole

del fatto di trattare una materia ibrida, e di avere il compito di trasporre in una nuova lingua un testo che, per ri-vivere realmente, dovrà cibarsi di una pluralità di codici che, non di rado, assumono un peso tutt'altro che inferiore a quello letterario, contribuendo a quell'unione formata, secondo molti semiotici, da testo drammatico e testo spettacolare. Le parole del testo

sono dunque uno dei segni nell'intreccio dei segni messi in campo dall'atto teatrale. Già Artaud, invitando a liberarsi della «superstizione del testo», sosteneva l'integralità del teatro, in una compenetrazione priva di gerarchie di tutti i linguaggi della scena, gesto, immagine, movimento, suono, parola. La storia della drammaturgia è piena di autori che consideravano le loro opere "scritte" solo in virtù del loro potenziale scenico. Shakespeare, ad esempio,

Da uno dei dibattiti svoltisi al consueto incontro biennale per traduttori, organizzato a Montréal dal Cead, una riflessione sul ruolo di questa figura professionale vista come «servitore di due padroni»: l'autore e il pubblico

curò in vita l'edizione delle sue poesie ma non si preoccupò minimamente della pubblicazione dei suoi drammi. In tempi molto più vicini a noi, Brecht considerava poco più che una "copia per il suggeritore", il testo pubblicato di un suo lavoro la cui naturale destinazione doveva, invece, essere il palcoscenico. In definitiva molti autori, oseremmo dire i veri autori del teatro, sono sempre stati preoccupati più della resa scenica che non di una presunta intoccabile sacralità di un "pre-testo" che le prove, prima, e le repliche, poi, avrebbero in ogni caso notevolmente variato, trasfigurato, rivitalizzato. Del resto, va detto, la ragione fondamentale del tradurre una pièce solitamente non è certo quella di consegnarla alla stampa, quanto piuttosto di darle la possibilità di essere prodotta e rappresentata per un nuovo pubblico. La traduzione teatrale, al pari del testo d'origine, non è dunque una monade indipendente bensì qualcosa di parziale, di incompleto, perché è in genere nel momento della trasposizione scenica che trova e realizza la sua potenzialità, la sua ragion d'essere. In questo contesto, è ovvio che vada intesa più come comunicazione interculturale che come processo interlinguistico, e la sua funzionalità ha più importanza dell'utopia di una perfetta adesione lessicale.

Si è spesso detto che un bravo traduttore per il teatro deve "udire" la voce che pronuncerà queste nuove parole, ma anche le pause e i silenzi avranno, ovviamente, la loro importanza. Robert Corrigan diceva che, in una traduzione per il teatro, «everything must be speakable», e dunque la pronunciabilità, la recitabilità di quanto viene ri-scritto non può che essere considerato un criterio imprescindibile che orienterà il traduttore nelle sue scelte. Già Flaubert ne era cosciente, anche per gli scritti letterari, e postulava l'«épreuve du gueuloir», la prova attraverso la declamazione ad alta voce.

La specifica natura del teatro, fra l'altro, di scelte animose al traduttore ne impone diverse, dal momento che il qui e ora della rappresentazione non ammette note o chiose in fondo alla pagina, non prevede prologhi esplicativi che orientino il pubblico, non consente filologiche riflessioni su questo o quell'altro elemento più o meno oscuro del testo. Il testo deve arrivare, nella maniera più diretta e immediata possibile, allo spettatore. Vi sono testi profondamente radicati in una determinata cultura e in questo caso l'azione del traduttore diviene quanto mai delicata, per quanto stimolante, e ogni parola, ogni battuta, ogni scena possono diventare una sfida. I cosiddetti "adattamenti" sono certo molto più frequenti a teatro che non nel romanzo dove non viene richiesta al fruitore un'adesione immediata al mondo dei personaggi, e comunque non nei tempi strettissimi di una rappresentazione.

Varie sono le ipotesi su cosa possa o debba essere sacrificato, sul piano linguistico o culturale, in nome della fruibilità istantanea del testo teatrale e infiniti sono gli esempi di geniali reinvenzioni o al contrario di riprovevoli stravolgimenti. Parlando dell'aspetto testuale, le ricreazioni dei giochi di lingua shakespeariani, a opera di acuti traduttori, spesso non hanno sottratto nulla al personalissimo, sublime vigore di quelle pagine mentre, se parliamo di adattamento culturale, (operazione comunque che spesso il traduttore svolge in accordo col regista) e utilizzando un esempio derivante dal nostro teatro contemporaneo, Dario Fo ha intelligentemente accolto gran parte dei robusti adattamenti, a vari livelli, del suo testo più noto a livello mondiale, quel suo *Anarchico* che,

pur mutando parole battute o scene in maniera solo apparentemente cospicua, ha saputo farsi comprendere e apprezzare in ogni continente. Torniamo all'interrogativo posto ai professionisti nel corso degli incontri canadesi: chi occorre privilegiare, in sostanza? Forse l'autore, manifestando, con un'operazione reverenziale, un rispetto totale e acritico per ogni sua parola, per ogni sua immagine, o piuttosto il pubblico, con una traduzione annessionista, che, in un processo di disambiguazione, sacrifichi il profumo originario, l'"alterità", per far sì che tutto sia immediatamente compreso? Una possibile risposta a questo scomodo interrogativo sta forse in un cambio di prospettiva. Per essere un servitore quanto più ligio e onesto possibile il traduttore, quello della scena, s'intende, deve probabilmente porsi una semplice domanda: Cos'è che bisogna tradurre, veramente? Tradurre la "parola"? Sì, ovviamente, occorre essere il più fedeli possibile alle componenti lessicali e sintattiche del testo di partenza, tenendo però presente che, a volte, per essere davvero fedeli, occorrerà sacrificare parole ed espressioni o aggiungerne qua e là delle altre. Tradurre lo "stile"? Certamente, tenendo però conto dell'esistenza del *genius linguae* e dunque del fatto che ogni idioma ha una sua forma, un suo tono, una sua musica. L'inglese, ad esempio, come già notava Squarzina, è molto più «bruciante», mentre l'italiano è più disteso, lo spagnolo è più diretto mentre il francese più metaforico e formale. Tradurre la "situazione"? Indubbiamente, ma come abbiamo già detto per Fo, talvolta potrebbe rendersi necessario qual-

Milano

Tradurre per la scena tre giornate di studio

Tre giornate di studio sulla traduzione teatrale, dal titolo "La traduzione teatrale e i suoi volti", si sono svolte a Milano, tra febbraio e marzo, organizzate da Margaret Rose e Cristina Cavecchi dell'Università degli Studi in collaborazione con il Piccolo Teatro e Teatro i. La prima era dedicata alla traduzione shakespeariana, con interventi di Patrizia Cavalli, Marco Ghelardi, Cristina Marinetti, Susanna Fischer, Mauro Bersani e Carlo Pagetti. La seconda riguardava invece la traduzione dello Scots e in particolare del testo teatrale *I Confess, a Collection of Monologues* (2008), una raccolta di 19 brevi monologhi scritti da 16 diversi autori (Lynsey Murdoch, Alexander Hutchison, Tom Murray, Stewart Ennis, Skye Longeran, Iain Heggie, Eliza Shackleton, Mahmood Farzan, Pauline Goldsmith, Mary Wells, Ann Marie di Mambro, Andrew Dallmeyer, Wilma G Stark e Alicia Devine) per 19 attori e 20 spettatori, presentato con grande successo all'Arches Theatre di Glasgow tra il 2004 e il 2005 e riproposto in italiano, in lettura scenica, al Teatro i, preceduto da una conversazione tra Emanuela Rossini e il regista Andy Arnold, la dramaturg Maggie Rose, gli autori Lynsey Murdoch, Wilma Stark e Martin O'Connor, il video-maker Alan Cesarano, nonché i traduttori italiani dei monologhi, Sonia Antinori, Salvatore Cabras e Renato Gabrielli. La terza giornata è stata invece dedicata al rapporto tra pagina scritta e scena con conversazioni con Dario Fo e Luca Ronconi. C.C.



In apertura una scena di *Morte accidentale di un anarchico*, di Dario Fo, nella messa in scena della compagnia L'Om Teatre al Teatro de la Princesa di Valencia (Spagna); in questa pag., in alto, *Morte accidentale di un anarchico*, nella messa in scena di Pechino con la regia di Meng Jinghui; in basso, Arturo Cirillo, interprete e regista di *Le intellettuali* di Molière.

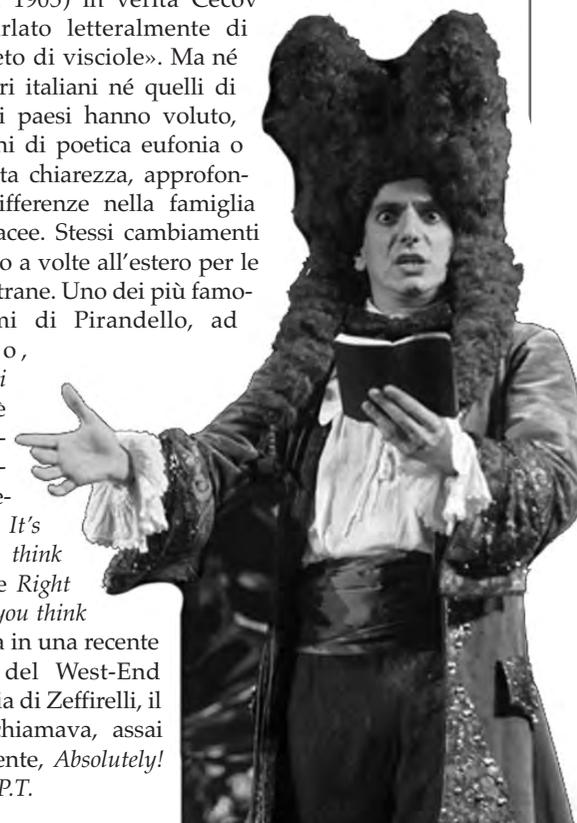
che accomodamento che ci allontani apparentemente dal testo per darci invece modo di essergli più vicino. Per essere un ottimo servitore, anzi, in definitiva per essere un ottimo "rivale dipendente", il traduttore, più che parola per parola, stile per stile, o contesto per contesto, probabilmente dovrà tradurre intenzione per intenzione, obiettivo per obiettivo, cercando di riprodurre, di volta in volta, tutti gli effetti previsti ed evocati nel testo originario, e per far questo non è escluso che gli sia necessario, ogni tanto, operare con tutti gli strumenti chirurgici che la sua professionalità gli mette a disposizione. Tutto ciò, ovviamente, per far sì che il nuovo pubblico colga non una vacua letteralità o una sterile aderenza formale, bensì la natura essenziale, la sostanza intima, in una parola l'anima dell'opera teatrale.

Chi traduce il teatro oggi nel nostro paese? Per limitarci al solo esame dei testi contemporanei, è facile notare, dando un'occhiata ai cartelloni dei grandi teatri, quanto le opere di lingua inglese dei drammaturghi più affermati siano appannaggio pressoché esclusivo di pochissimi eletti, a volte perché l'autore, se ancora in vita, ha scelto una sola persona come suo referente - è il caso di Pinter con la brava Alessandra Serra - altre volte perché ai produttori fa sempre comodo un piccolo "nome" da sfoggiare anche nel campo della traduzione, tanto più se poi questo nome è il critico celebre di una testata nazionale... È una situazione, questa, che si ritrova spesso per le traduzioni di Williams, Miller, Mamet. Situazione leggermente meno monopolistica per i testi di lingua francese, tedesca o spagnola, dove spesso, però, così come avviene per molti classici, un bel numero di traduzioni portano bizzarramente la firma di registi o primi attori. Il motivo non è certamente da ricercarsi in una particolare competenza linguistica dei nostri artisti di teatro, ma si spiega, piuttosto, solo in piccola parte con l'esigenza, non necessariamente bieca, di riplasmare il testo (per la propria voce di attore o per la propria visione di regista), e molto di più, invece, con la volontà, questa sì bieca, di appropriarsi della quota di diritto d'autore normalmente spettante al traduttore. Spesso, in questi casi, a tradurre il testo è un vero conoscitore della lingua ma costui, dopo esser stato liquidato con pochi spiccioli, se gli va bene, dagli agenti teatrali, è costretto ad abdicare alla propria autorialità, in quanto il suo lavoro, con pochi o molti cambiamenti, porterà infine sulla locandina una firma più autorevole, più prestigiosa, o semplicemente, più utile. ■

Il nome della prosa titoli & bizzarrie

Anche i titoli dei romanzi e dei film, vengono, in traduzione, cambiati di frequente. Ciò che non è molto frequente, però, è che questi cambino col tempo, come avviene a volte in teatro, a ulteriore riprova della natura viva e magmatica della scena, già a partire dalla sua dimensione di testo. *Romeo and Juliet*, nel corso dei secoli, ha visto anteporre in italiano il nome della Capuleti o del Montecchi, a seconda di chi dovesse primeggiare sul cartellone, l'attore o l'attrice. Nell'Ottocento era quasi sempre *Giulietta e Romeo* perché il ruolo dell'eroina era considerato preponderante. Così come avveniva, sorprendentemente, anche per il *Macbeth*, dal momento che, in virtù dell'interpretazione della celeberrima Adelaide Ristori, il titolo veniva cambiato in *Lady Macbeth*. Il testo più famoso di Oscar Wilde, *The importance of being Earnest*, grazie anche alla ben nota omofonia tra il nome e l'aggettivo, vanta già solo in Italia decine di appellazioni diverse. Da *L'importanza di essere Probo*, a quella di *essere Fedele* e poi *Costante* e poi *Serio*... Oggi ci si è attestati su *L'importanza di essere Ernesto*, forse perché semplicemente si punta sulla popolarità estrema del testo, ma tale scelta, che sacrifica ovviamente il gioco di parole, dà idea di quanto, in traduzione, a volte si decida di rinunciare all'efficacia evocativa di una pièce, a cominciare dal titolo. *Le donne saccenti* di Molière sono divenute *Le intellettuali* nella traduzione di Cesare Garboli, recentemente utilizzata da Arturo Cirillo. Quando *Zio Vanja* è andato in scena nel 1922 si chiamava *Zio Giovanni*, per evidente moto di autarchia linguistica, mentre *il Gabbiano* era stato anche *La procelleria*. Da notare, per inciso, che se *il giardino dei ciliegi* è sempre stato tale, (a parte un *Orto dei ciliegi* del 1905) in verità Cecov aveva parlato letteralmente di un «frutteto di visciole». Ma né i traduttori italiani né quelli di molti altri paesi hanno voluto, per ragioni di poetica eufonia o di presunta chiarezza, approfondire le differenze nella famiglia delle Rosacee. Stessi cambiamenti avvengono a volte all'estero per le opere nostrane. Uno dei più famosi drammi di Pirandello, ad

esempio,
Così è se vi pare, è stato spesso tradotto in inglese come *It's so! If you think so*, oppure *Right you are if you think you are* ma in una recente edizione del West-End con la regia di Zeffirelli, il testo si chiamava, assai efficacemente, *Absolutely!* (perhaps). P.T.





MastrOlindo

L'Erba del vicino è sempre + Rosa - Il processo di Erba pone alla drammaturgia italiana contemporanea, da anni in crisi istituzionale, un problema fondamentale: misurarsi con la teatralità della cosiddetta realtà, dal *reality show* allo *show* del processo di Erba, appunto. Dove sono, chi sono gli attori in grado di rivaleggiare con Olindo&Rosa? Passiamo a Perugia e al suo tragico Intrigo Internazionale. Scarmario sarebbe in grado di sostenere il ruolo di Raf Sollecito? E a chi affidare la parte della bella Amanda? Alla protagonista femminile di *Scusa ma ti chiamo amore*? O a quella stellina di Martina Stella? Torniamo così alla gabbia di Como: un palcoscenico indecifrabile, dove la coppia formata dal Netturbino e da Madama Nettezza regge la scena. Rappresentano, i due, il plot di un dannatissimo amore che uno Shakespeare Nostro Contemporaneo saprebbe trasformare in materia teatrale. Ma in quale Accademia di Arte Drammatica s'insegna la mimica segnica dei presunti stragisti, la risatina di Rosa, rosa da rovelli ossessivi, la tetragona tenerezza di Mastro Olindo, l'ambiguo perdonismo del Padre, l'ambiguo vittimismo del Vedovo in Manette? Se siamo ancora alle lezioni di scherma! E quale incubo di una notte di mezza estate è stato sognato dalla Compagnia di Giro Erasmus? In quel di Perugia, sono comparsi non un solo Uomo Nero, ma addirittura due! Insomma, il cartellone della cronaca nera propone quotidianamente repliche di successi annunciati. Facile capire come ci sia bagarinaggio per le aule di giustizia e non per le sale teatrali.

Questione meridionale, questione immorale - Quali rapporti intercorrono tra la ormai museale Vergine degli Stracci e la Munnezza che invade l'*habitat* dei Meridionali, Sud-disfatti e comunque mai rimborsati? Rapporti strettissimi, direi. Gli stessi spettatori che frequentano con entusiasmo ricche collezioni di spazzatura in mostra sanno cogliere la stessa estetica (e magari la stessa etica) nella guerra degli inceneritori? Munnezza = Ricchezza: la formula camorristica vale anche per il mercato d'arte e le quotazioni d'asta? Trovate risposte articolate alle domande qui poste nel dossier di questo numero.

Shakespeare in Usa - Non meno teatrale l'edizione di novembre delle Presidenziali in Usa. Quindi, la cultura dello spettacolo è appropriata per seguire le elezioni e, parallelamente, l'attualità dello *show biz* non può non tener conto della politica culturale che deriva dallo scontro per la Casa Bianca. Calcano questa volta la scena autentici *characters* archetipici: Otello Obama, Cassius McCain, Desdemonia H. Clintonidea. Il Punto G è stato fotografato, il Punto Hillary è tutt'altra cosa. Un...fazzoletto di voti deciderà l'orientamento del Paese Guida dell'Occidente.

Non è un paese per vecchi - Dove va la Giovane Italia repubblicana? Verso Silvietto Sempre in Piedi che la invita a rialzarsi? Verso lo spericolato Lone Ranger "Yes, we can" Weltroni? Dalle nostre parti, siamo, naturalmente, in pieno Goldoni e vai con le *Baruffe chiozzotte*. Sior Tudor Brontolon Ratzinger arringa la platea dal balcone di San Pietro. Osama bin Ferrara lancia la sua italica *sharia*. E chi vuol esser laico sia. Del doman non v'è certezza, quale che sia il risultato delle urne: ogni schieramento ha i suoi Casini. Non dimentichiamo che nel nostro panorama abbiamo sia i Cesaroni che la Zona Cesarini.

My sweet lady C - Modelli&Modelle Nazionali Esportazione: che cosa combina Lady Carla all'Eliseo? Fa la Locandiera, oppure Ilse Paulsen? Comunque, fa scena. Possiamo eleggerla Musa (Lancia in Resta) teatrale?



Cascina, vent'anni

La Città del Teatro

dove lo spettatore è persona

di Ugo Ronfani

Non mi sembra che in questi anni il “discorso del metodo”, sul come fare teatro nella e per la società, abbia tenuto molto occupata la cultura italiana. Sono prevalsi i problemi di ordinaria gestione (spesso in termini di sopravvivenza); con la fine dell’impegno ideologico si è conclusa la stagione brechtiana; l’intrattenimento ha spesso e volentieri imitato i canoni della massificazione mediatica di tipo televisivo; le avanguardie si sono spinte solitarie nei territori dell’assurdo e poco ci si è occupati del pubblico in quanto soggetto attivo dell’evento teatrale. Ciò accade sempre, a ben riflettere, quando la cultura ripete se stessa, incapace di rianimarsi in una maieutica dell’ascolto. Il pubblico, in questo caso, riceve passivamente il prodotto culturale per abitudine, senza sentirsi stimolato a formulare domande di novità. Per questi motivi, di sostanziale inerzia di una dialettica culturale, mi sembra non inutile occuparci di una realtà come la toscana Città del Teatro di Cascina nel momento in cui, senza suscitare finora l’interesse che meriterebbe, compie i suoi vent’anni di vita. Un volume - mi dicono - sarà l’occasione per un consuntivo dell’attività svolta e metterà in particolare rilievo proprio il metodo che è stato

alla base del lavoro del gruppo: non più imponendo ai partecipanti alla cerimonia teatrale modelli di pensiero e di comportamento definiti e dominanti ma attingendo dal corpo sociale, senza irrigidimenti dogmatici, la sostanza del pensare e del fare, gli stimoli cognitivi e le emozioni che può provocare la scena. Sembra - detto così - di dare un’importanza esorbitante al lavoro dei “pionieri” di Cascina, che invece merita oggettivamente di essere evidenziato per la novità dell’approccio, da quando questi pionieri hanno ottenuto da un sindaco illuminato il compito di trasformare in un centro dello spettacolo una fabbrica dismessa altrimenti condannata a diventare un supermercato in più.

La Città del Teatro di Cascina - ricorda il regista Alessandro Garzella, leader storico del gruppo - è nata dal ceppo del teatro popolare di strada che fino agli anni Ottanta, senz’altro statuto se non quello della sua natura libertaria, estraneo al manierismo ripetitivo dei vecchi precetti, ambiva attingere dai nuovi ceti sociali le suggestioni e i contenuti del discorso teatrale. Veniva così recuperato lo spirito delle origini della Commedia dell’Arte; il pubblico era sollecitato a esprimere in forma attiva le sue richieste e il teatro diventava espressione di una cultura popolare attiva. La

concessione, sperimentale, degli oltre cinquemila metri quadrati della fabbrica dismessa attivò gli entusiasmi; si ricavarono via via dal complesso tre sale di varie dimensioni in grado di rispondere alle esigenze di una popolazione di 40mila abitanti; si articolarono le varie attività in un centro studi, laboratori per la formazione, laboratori tecnici, un anfiteatro all'aperto, studi di registrazione audio e video, spazi espositivi e quant'altro rispondeva alla polifunzionalità dell'insieme. Superata la fase fondativa, ottenuti dopo le inevitabili attese il riconoscimento a Teatro Stabile di Innovazione da parte del Ministero e le prime sovvenzioni da parte dell'Unione Europea e degli enti locali, stabiliti collegamenti operativi con altre realtà teatrali di territorio e avviati rapporti didattici con l'Università di Pisa, la Città del Teatro è andata assumendo col tempo una propria identità, sia nel fare che nel progettare linee di sviluppo: e se abbiamo tutti tardato a renderci conto dei contributi per vari aspetti preziosi che dal suo lavoro veniva all'insieme del teatro italiano, le ragioni vanno ascritte a quella generale disattenzione per i tentativi di rifondazione della cultura teatrale di cui si diceva e anche, forse, all'impegno esclusivo nello sperimentare e nel fare che animava i "pionieri" di Cascina, portati a considerare di secondaria importanza la diffusione "teorica" delle proprie idee. Ma allo stato attuale siamo finalmente in grado di misurare non superficialmente la realtà di interesse nazionale rappresentata dalla Città del Teatro.

Colpisce subito, a consuntivo degli spettacoli e dei festival programmati nel corso degli anni, il deliberato proposito di dare spazio, accanto agli eventi di oggettivo richiamo, a quanto ha prodotto nel ventennio il teatro di sperimentazione e di ricerca, puntando sulla capacità di un pubblico nuovo, proprio perché poco avvezzo al teatro di produzione, di accostarsi, accettandole, alla forme più innovative dello spettacolo. Gli attori e le compagnie che si sono avvicinati a Cascina hanno disegnato, nell'insieme, una mappa davvero ampia del nuovo teatro. È come se, ospitandoli, i responsabili della Città del Teatro avessero inteso fare una preventiva tabula rasa degli imbarazzanti e superflui aspetti del teatro del passato, per alimentare invece nel loro pubblico la curiosità per il nuovo. Di questa ricerca si sono avuti anche momenti di notevole rilevanza, come ad esempio il progetto per fare conoscere meglio il teatro espressionista e surreale, di eversive anticipazioni e dalle radici mediterranee, del siciliano Beniamino Joppolo, teatro che nel '43 aveva stimolato gli esordienti Grassi e Strehler e che in Francia, nell'immediato dopoguerra, con *I carabinieri* aveva interessato Jacques Audibert, Jean-Luc Godard per un film e Renzo Rossellini per una ripresa a Spoleto. Ma dove la novità progettuale della Città del Teatro si è meglio manifestata è stato nella produzione in proprio di eventi teatrali. Che è cominciata, con giudiziosa gradualità, nel settore degli spettatori più giovani. Non la produzione di un teatro "per ragazzi" elaborato verticisticamente dagli adulti, ma avviando *ab imo* quello che sarebbe diventato - come dicevamo all'inizio - un "discorso del metodo" che non è improprio definire come una costante attenzione all'ascolto delle domande del pubblico. Possiamo parlare, senza esagerazioni, di un metodo maieutico vero e proprio, consistente nel riconoscere ai ragazzi il diritto di inventare, senza soverchianti interferenze normative, un proprio modo di esprimersi attraverso la comunicazione teatrale, e applicando anche in questo campo la pedagogia della partecipazione attiva, anzi creativa, da parte del

soggetto. Un metodo basato sul dovere di attingere contenuti e forme espressive del fare teatro "ascoltando" lo spettatore fruitore, così invitato a una sorta di autorappresentazione delle proprie idee e delle proprie emozioni. I testi "nati sul campo" e via via pubblicati documentano questo lavoro appunto metodico, e *in progress*; doveroso ricordare nei vari tempi della iniziale raccolta dei materiali, della loro elaborazione testuale, della messa in scena e dell'interpretazione i contributi di Alessandro Garzella, Donatella Diamanti, Letizia Pardi, Fabrizio Cassanelli, degli attori che hanno dato corpo e voce ai tropismi emersi nella fase ricognitiva dell'ascolto, e degli insegnanti che hanno animato confronti e dibattiti. Un testo come *Non siamo mica quelli della via Paal* muoveva ad esempio da un classico dell'infanzia per dare corpo alle problematiche dei ragazzi di oggi. *Caino e Abele nell'isola della guerra* attingeva all'immaginario fiabesco per poi intrecciare un ideale pacifismo ai principi di Amnesty International. *Mondocane (Grazie Snoopy)* utilizzava la rappresentazione dei *comics* con cui il bambino usa rappresentare figurativamente il suo mondo, e tentava una fusione fra i due linguaggi del fumetto e del teatro per far conoscere alla fine gli obiettivi della Lega anti vivisezione. *Difficile come un bambino* esprimeva l'esigenza di vigilare sullo sviluppo psicofisico dell'infanzia mostrando agli adulti, che la vogliono omologata e consenziente, la complessità dell'originaria creatività infantile. Nell'intrigante *Le bugie di Anna e Chiara* si dava conto invece, al femminile e sui toni di una comicità in grottesco, delle quotidiane, innocue menzogne di cui è fatto il lessico familiare fra una madre e una figlia. E, ancora, testi come *Solitari in bianco* o *Diario segreto* esploravano senza i giudizi precostituiti degli adulti il disagio esistenziale degli adolescenti e le loro prime pulsioni sentimentali.

In una seconda fase questo metodo maieutico che abbiamo definito dell'ascolto, e che ha una matrice personalistica alla quale il nostro teatro è poco abituato, ha prodotto spettacoli per un pubblico adulto come *Bestemmiano preghiere*: «un'azione di poesia e di rivolta» ispirata alla vita e alla morte di Pasolini che diventava «una liturgia teatrale fra il sacro e il profano», e assegnava all'attore qualità sciamaniche come nel teatro di Leo de Berardinis. Il teatro di Shakespeare si è prestato a più di una ricerca di espressione scenica. Con *Crazy Shakespeare* tre suoi drammi - *Re Lear*, *Giulietta e Romeo*, *Otello* - sono stati utilizzati per animare un laboratorio con persone affette da disturbi mentali, e *Fool Lear* è servito per allestire una favola scenica e musicale dove la vicenda del vecchio sovrano spossato è stata riproposta «come un gioco generazionale fra generosità e egoismo». I risultati raggiunti, la credibilità acquisita con il tempo nei settori meno pigri della nostra società teatrale e i riconoscimenti alla fine pervenuti dalle istituzioni, Unione Europea compresa, ci inducono a sperare che la celebrazione del ventennale della Città del Teatro di Cascina sia non un punto di arrivo, ma una base di partenza per nuove linee di sviluppo. Gli ampliamenti delle strutture in corso, o annunciati, il coordinamento del Centro studi e dell'Università di Pisa, il potenziamento degli strumenti tecnici, dai laboratori agli studi di registrazione favoriranno - lo speriamo - una più robusta comunicazione con l'insieme del teatro italiano, che ha molto da imparare dai vent'anni di lavoro del gruppo di Cascina se vuole ritrovare la strada maestra per restituire alla cerimonia teatrale («alla festa teatrale», diceva Jean Vilar) tutta la sua rigenerante potenzialità. ■

Rinascimento PUGLIA



di Nicola Viesti

Seconda puntata degli speciali dedicati alle regioni d'Italia. Dopo la Sicilia, tocca ora a Puglia, Basilicata e Calabria - In Puglia si aprono nuovi spazi, nascono compagnie e festival, sono anni di grande fermento teatrale che dovrebbe culminare con la riapertura del Petruzzelli - Si parla della creazione di un nuovo Stabile, ma forse sarebbe più opportuno far crescere alcune eccellenze già attive da tempo come Koreja e Kismet - Un viaggio tra luoghi e artisti di questa fertile terra di teatro

Se la Basilicata piange, la Puglia almeno sorride. In effetti in questi ultimi anni possiamo riscontrare un vero rinascimento teatrale costituito dall'affacciarsi alla ribalta di nuove compagnie, dal ritorno di artisti prima sparsi un po' in tutta la penisola, dall'apertura di nuovi spazi, dalla volontà di dare l'attenzione che merita a un'arte prima abbastanza ignorata. Una propensione all'investimento culturale mai prima riscontrata ed è delle ultime ore il varo di un progetto regionale, "Teatri abitati", che mira ad affidare ai teatranti locali una ventina di spazi comunali. Se si pensa che per il prossimo dicembre sarà completata a Bari la ricostruzione del mitico Petruzzelli sembrerebbe di vivere in un Eden. Ci sono sempre, però, alcuni ingrati che si lamentano e vogliono di più, dimenticando che quel di più va ora conquistato sul campo con un lavoro di qualità basato su di un talento autentico costantemente da coltivare. E, a questo proposito, si registra una mancanza: quella di una possibilità di formazione ad alti livelli e la necessità di fare riferimento a una grande struttura in grado di garantirla insieme a una progettualità di ampio respiro. Si parla da tempo della nascita di uno Stabile ma, di fronte alla sostanziale immobilità di quelli già esistenti, bisognerebbe avere la capacità di impostarlo in maniera autenticamente innovativa, cosa di cui molto dubitiamo. Allora,

invece di lottare per creare un ulteriore carrozzone idoneo a sprecare denaro pubblico e utile a sistemare i protetti di turno, forse sarebbe meglio aiutare a far crescere ulteriormente gli stabili di innovazione che già abbiamo, vale a dire Koreja e Kismet, che ormai non hanno più nulla ancora da dimostrare e garantiscono riconosciuti standard di eccellenza.

Lecce e Bari, città di teatro

E iniziamo proprio da **Koreja**, nel Salento, il nostro viaggio ricognitivo delle realtà operanti nella regione, avvertendo che l'elenco, nel suo tentativo di essere esauriente, risulta per forza di cose anche parziale e non definitivo. A Lecce dunque Koreja da un decennio ha stabilito la sua sede alla periferia della città, in uno spazio polifunzionale. In precedenza il suo quartier generale era arroccato in una masseria ad Aradeo, frequentata dai più importanti nomi della sperimentazione internazionale (Barba era di casa e poi la Societas Raffaello Sanzio e tanti altri). Diretta da **Salvatore Tramacere** e **Franco Ungaro**, Koreja è una sigla ormai affermata sia nel teatro per adulti che in quello per la gioventù, con una naturale propensione al dialogo con i paesi del Mediterraneo, specie l'Albania e i Balcani. Vocazione seguita anche, e soprattutto, da **Astragali Teatro**, un gruppo che, nato nell'81, con l'arrivo di **Fabio Tolledi**, e grazie alle possibilità di finanziamenti europei, ha investito tutto in molteplici progetti che hanno portato la compagnia in Grecia, Malta, Cipro, Turchia, Belgio, Spagna. Un continuo confrontarsi con altre culture ancora oggi assai vivo tanto che l'ultimo spettacolo, *War gift*, ha debuttato ad Amman e in Siria. Sempre a Lecce, da una costola di Koreja, è appena nato **Nasca-Teatri di Terra** dell'attore **Ippolito Chiarello**, che ha aperto anche un proprio spazio, il Teatro DB d'Essai.

Risalendo verso nord approdiamo nella straordinaria zona dei trulli, la Valle d'Itria, dove risiedono **Robert McNeer** e **Pia Wachter** (ex Kismet), responsabili de **La luna nel pozzo**, e **Carlo Formigoni**, un artista che è stato fondamentale per la crescita del teatro pugliese. Hanno tutti aperto le loro masserie alla scena impegnandosi in stages e laboratori, ma anche producendo e invitando spettacoli, organizzando stagioni estive all'aperto di grande fascino in piccoli anfiteatri tra gli ulivi. A Taranto opera **Alessandro Langiu**, i cui testi mettono il dito nella piaga dei tanti abusi subiti dal territorio e sono resi in monologhi in cui la denuncia passa attraverso vite tanto esemplari quanto anti eroiche. E poi il **Crest** che, dopo lo scioglimento della compagnia, è rimasto affidato all'esperta e combattiva **Clara Cottino** che sta mettendo a segno parecchi colpi: per i più piccini ha prodotto ultimamente delle *Storie giganti*, che da due anni girano per l'Italia, mentre sostiene il **Teatro Lindbergh** di **Gaetano Colella** e **Gianfranco Berardi**, due dei nomi di punta delle nostre scene, autori e interpreti dell'prezzatissimo *Il deficiente* e dell'ultimo *Popeye srl*. Arriviamo nel capoluogo dove il **Kismet** da trent'anni è leader internazionale nel teatro ragazzi. Fondato da Formigoni, raggiunse il grande successo con un memorabile *Cappuccetto Rosso* da lui diretto, consenso confermato poi al *Pinocchio* dell'inglese Martin Duncan. Ma è con *Bella e Bestia* di **Teresa Ludovico** che il Kismet sbanca dal Giappone all'Australia e in tutta Europa. *La regina delle nevi*, ultimo lavoro della Ludovico

- che si divide tra Bari e Tokio essendo da alcuni anni regista stabile anche del Setagaya Public Theatre - girerà la prossima stagione all'estero per il terzo anno di seguito. Problematico sembra però per il gruppo, che da oltre vent'anni gestisce uno spazio ormai storico alla periferia della città, entrare nel circuito per adulti, anche se ultimamente sembra si stia attrezzando alla bisogna. Altra realtà storica, a Bari, quella del **Teatro Abeliano** di **Vito Signorile** che, nato all'inizio degli anni Settanta come collettivo sperimentale (di rilievo la produzione, nel decennio seguente, di un allestimento di testi di Strindberg diretto da Giancarlo Nanni), ha poi virato verso scelte più tradizionali, a volte attente alla nuova drammaturgia. Il **Centro Diaghilev** di **Guido Pagliaro** e **Paolo Panaro** ha gestito un luogo caro a tanti, la Casa dei Doganieri. Un vecchio edificio sul mare a Mola, a pochi chilometri dal capoluogo, che ora la proprietà ha trasformato in ristorante. Ma Pagliaro non desiste e continua a produrre non solo spettacoli - tra cui quelli di narrazione di Panaro, un interprete dalla stupefacente memoria che in questa stagione in due mesi ha presentato tutto il suo repertorio forte di ben tredici assoli - ma anche preziosi cartelloni con interpreti - come la Bucci, Sgrosso, Herlitzka, Cirillo - che sono ben lieti di esibirsi in eventi unici. Tra le ultimissime generazioni la sorpresa è costituita dalle **Fibre Parallele** di **Licia Lanera** e **Riccardo Spagnolo** e dal loro *Mangiami l'anima e poi sputala*. La coppia ha sentito la necessità di aprire un piccolo spazio nei locali di un circolo Arci che già funziona alla grande ospitando esperienze di frontiera.

Dall'ex pizzeria al castello di Federico II

A una manciata di chilometri da Bari, a Modugno, da alcuni anni è aperto il **Teatro Scalo**, uno spazio ricavato da una ex pizzeria dall'entusiasmo di **Michele Bia** e **Franco Ferrante** impegnati in una spettacolarità all'insegna di una drammaturgia lieve ma decisa. Attualmente lo Scalo funziona a intermittenza perché Bia, dopo il successo coronato da un David di Donatello del suo cortometraggio *Meridionali senza filtro*, è totalmente immerso in una nuova avventura cinematografica.

A Gioia del Colle il **Teatro Rossini** è stato ristrutturato da undici anni ed è diventato il centro di identità culturale su cui converge l'intera cittadina. Oltre a una normale programmazione, il Rossini ha scoperto la voglia di produrre e inoltre, con il Kismet, organizza **Maggio all'infanzia**, il festival di teatro ragazzi diventato il più importante del meridione.

In apertura una scena di *Vico Angelo Custode*, di Michele Santeramo per Teatro Minimo; in questa pag. un'immagine da *Storie di streghe*, di Lucia Zotti per Teatro Kismet Opera.





Continuiamo il nostro percorso ed eccoci a Ruvo, dove da tempo si industria **La Luna nel letto** di **Michelangelo Campanale**, una personalità di grande talento che si è affermata tra i più interessanti creatori di teatro per l'infanzia. Il suo primo spettacolo, una *Bella addormentata* dai sapori forti e popolari, è ancora molto richiesto a cinque anni dal debutto. Un po' più su, a Corato, ha trovato residenza il **Teatro dei Borgia/Compagnia delle formiche** di **Giampiero Borgia**, che alterna la creazione di allestimenti "pericolosi" (suo un dittico di testi di Carmelo Bene presentato a Spoleto e oggetto di aspre contese) al lavoro formativo secondo gli insegnamenti del pedagogo russo Jurij Alschitz, collaboratore di Vasil'ev. A Trani recentissima l'apertura di **Fabrica Famae/Spazio Off** da parte di quattro eroici under 30 che stanno proponendo ospitalità di tutto rispetto senza alcun supporto economico (con presenze come quelle di Latini, Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti) mentre, per il prossimo anno, dovrebbero dare vita a una loro compagnia. Ad Andria cresce sempre più, a ogni edizione, l'importanza del **Festival Castel dei Mondi**, che è un punto di riferimento per il nuovo teatro anche perché sostiene economicamente gli allestimenti invitati. Sempre la stessa città ospita una sigla ormai conosciuta

come il **Teatro Minimo** di **Michele Sinisi** e **Michele Santeramo** i quali stanno affinando l'uno le doti attoriali e l'altro le capacità di scrittura. Il Teatro Minimo si sta progressivamente "aprendo" per consentire a entrambi di sperimentarsi nel confronto con altre realtà pur restando, insieme, artisti tra i più noti e seguiti.

A Foggia un'altra "creazione" di Carlo Formigoni, il **Cerchio di Gesso**, con il suo spazio Oda Teatro. Attualmente sotto la direzione di **Simona Gonella**, il Cerchio di Gesso si sta dedicando con successo a una politica di supporto ai teatri della provincia, mentre diventa più aggressiva la qualità delle sue proposte. Ancora a Foggia ha sede **Burambò** di **Daria Paoletta** e **Raffaele Scarimboli** artefice di un teatro di figura ironico e accattivante, molto apprezzato a livello nazionale, e **Armamaxa** di **Enrico Messina** e **Micaela Sapienza** fautore di un teatro civile attento non solo ai contenuti, ma anche a una spettacolarità accuratamente coinvolgente. A Manfredonia da quattro anni ha sede il **Teatro Bottega degli Apocrifi**, un gruppo che coniuga produzione artistica e attenzione al territorio e che sta iniziando a incuriosire ben oltre i limiti regionali. Ultima produzione *Sotto/Sopra* sui tumulti femminili del 1988 contro l'impianto petrolchimico che ha deturpato la città. E per finire è da segnalare il nascente **Festival di teatro civile** organizzato da Lega Ambiente sul Gargano. Lo scorso anno in un paese come Monte Sant'Angelo, che di teatro ne vede ben poco, è riuscito a calamitare l'attenzione di un pubblico tanto numeroso quanto curioso e festante. ■

Regione Puglia

Un Assessorato al Mediterraneo per una politica culturale aperta

Sino a qualche anno fa la situazione teatrale in Puglia si prospettava drammatica anche per la mancanza di una legislazione attenta ai problemi dello spettacolo. Nel 2004 è stata finalmente varata una legge che ha avuto il pregio di essere stata ispirata totalmente dagli addetti ai lavori. Con il mutare del quadro politico, poi, anche alcune istituzioni stanno dimostrando una vitalità - e una competenza - assolutamente inedite. Silvia Godelli guida l'Assessorato al Mediterraneo, che è diventato punto di riferimento anche - e forse soprattutto - delle giovani generazioni di artisti. La Godelli, docente universitario, è in politica da sempre e in precedenza si è segnalata per aver condotto durissime battaglie, prima fra tutte quella per la moralizzazione e contro la corruzione nella sanità.

HYSTRIO - *Perché il suo assessorato è stato denominato "al Mediterraneo"?*

SILVIA GODELLI - La commistione tra un'idea di politica culturale aperta all'innovazione e alla molteplicità, seppure custode del patrimonio tradizionale del territorio, e la prospettiva di

uno sviluppo connesso alla dimensione euromediterranea, costituisce la cifra e dà la denominazione un po' inedita a questo Assessorato della Regione Puglia. Coniugare l'intervento culturale con la strategia della cooperazione territoriale diventa una sfida affascinante, che stimola intelligenze e propositività e offre una dimensione di futuro a una regione del Mezzogiorno, come la nostra, ancora collocata su di un crinale non definitivamente risolto tra modernità e residui di provincialismo e di passività.

HY - *In questa dimensione quale importanza la Regione attribuisce al teatro?*

S.G. - Il teatro è un termometro sensibile, che contrassegna sempre linee di tendenza più generali e ne interpreta, a volte anticipandole, le evoluzioni. Non a caso molti artisti pugliesi stanno sperimentando contaminazioni culturali con altri Paesi ed esplorano la possibilità di spingersi nei Balcani, in Grecia, nel mondo arabo. Il teatro, la danza, la musica e con essi anche il cinema stanno superando generi e linguaggi, valicando le barriere invisibili, ma soffocanti, dei confini regionali.

HY - Da cosa è caratterizzato il suo lavoro, quindi?

S.G. - Da molto dinamismo e grandi speranze all'insegna di uno svecchiamento progressivo che finalmente sta facendo largo ai giovani talenti. Non è facile però salvaguardare professionalità, battere il diletantismo, assicurare trasparenza e rispetto del lavoro, ampliare e diversificare il pubblico, valorizzare creatività e innovazione e fare tutto questo con risorse assolutamente insufficienti. È una sfida durissima, ma il rinnovamento si tocca con mano. Dopo una fase pionieristica durata tre anni ormai siamo ben allenati e siamo riusciti ad approntare tutti gli strumenti idonei alla crescita teatrale. Il teatro pugliese, d'altronde, ha colto il gusto del nuovo e vuole misurarsi. I soggetti produttivi sono al lavoro, i fermenti culturali ci sono, il circuito di distribuzione teatrale pugliese è forte e competitivo, non mancano insomma i fondamenti su cui basarsi per pensare al domani. *N.V.*



Teatro Pubblico Pugliese

Produzione, distribuzione, progettualità come nasce un sistema teatrale regionale

Il Teatro Pubblico Pugliese, nato nel 1974 ma di fatto funzionante dai primi anni Ottanta, è ormai un organismo complesso che non solo conta tra i suoi soci oltre cinquanta teatri comunali, ma anche la Regione Puglia e le cinque Provincie. La funzione distributiva di eventi spettacolari per la quale era sorto rimane il principale compito, ma oggi sono molte le urgenze e le nuove necessità di cui deve farsi carico. Dal 1998 Carmelo Grassi lo presiede, un impegno che Grassi assume con uno sguardo rivolto non solo alla realtà regionale ma anche a quella nazionale essendo anche a capo dell'Anart, l'Associazione Nazionale Attività Regionali Teatrali.

HYSTRIO - Cosa è cambiato nel Tpp dalla sua fondazione a oggi?

CARMELO GRASSI - Il Tpp è sorto con intenti distributivi e formativi. Agli inizi del suo percorso ha potuto vantare l'iniziativa di un'ottima scuola triennale rivolta a giovani artisti, affidata a Orazio Costa, che, se ha adempiuto in pieno allo scopo, non ha saputo poi dare uno sbocco concreto, delle prospettive di lavoro ai ragazzi che l'hanno frequentata. Nel '97, grazie a un nuovo statuto, i compiti e le relazioni accessibili all'istituzione sono diventati molteplici, consentendoci una programmazione in termini di progettualità. Una progettualità che ci ha consentito di conoscere meglio il territorio, di avere rapporti con altri paesi del Mediterraneo, di poter accedere a fondi europei, di entrare in relazione con altre strutture senza ovviamente dimenticare il compito della distribuzione.

HY - Attualmente quali sono le priorità del Tpp?

C.G. - Sentiamo come dovere quello di sviluppare il nostro tessuto produttivo, di preoccuparci del livello qualitativo delle nostre produzioni in modo che una consistente parte della

distribuzione possa riguardare le compagnie pugliesi, assicurando risorse e visibilità. Grandi passi avanti si sono fatti grazie alla legge regionale n. 6 del 2004 che ci fornisce gli strumenti idonei, ma siamo ancora lontani da risultati definitivi. In Puglia ci sono piccole compagnie con buona capacità produttiva, ma prive di spazi, e tanti piccoli teatri storici ancora chiusi, oltre a una serie di strutture poco utilizzate. Bisogna mettere insieme le due esigenze secondo la concezione di un "teatro diffuso". Le compagnie abiteranno i luoghi impegnandosi non solo nell'organizzazione degli spazi ma anche nella formazione del pubblico e di se stesse.

HY - Una regione dunque aperta nella sua interezza al teatro?

C.G. - Certo. Stiamo concorrendo alla formazione di un sistema teatrale pugliese. La legge punta a questo e noi aiutiamo la legge a essere applicata al meglio. Con l'istituzione di un albo censiamo i professionisti, con un osservatorio monitoriamo il territorio e con lo strumento delle convenzioni indirizziamo una politica culturale. Tendiamo a creare una situazione per quanto possibile equilibrata: è uno sforzo non indifferente anche per noi, abituati un tempo solo ad assicurare le stagioni ai vari teatri. Possiamo dire che siamo presi da una nuova vocazione.

N.V.

Nella pag. precedente, una scena da *Il calapranzi*, di Pinter, dei Cantieri Teatrali Koreja; in questa pag., in alto, Castel del Monte; in basso Gaetano Colella e Gianfranco Berardi autori e interpreti de *Il deficiente*, di Lindbergh Teatro/Crest.





Dopo la chiusura dell'Associazione Basilicata Spettacolo che, nell'arco di vent'anni, era riuscita a creare un circuito teatrale regionale, la Lucania affronta un momento di crisi profonda, con strutture in difficoltà e artisti in fuga. Ce ne parla l'ex direttore dell'Abs Rocco Laboragine

BASILICATA dismissioni dal sud

di Nicola Viesti

«**C**ronaca di una morte annunciata». Così impietosamente esordisce Rocco Laboragine, per vent'anni direttore dell'Abs, l'Associazione Basilicata Spettacolo, oggi di fatto cancellata dalla mappa culturale della regione dopo evidenti e riconosciuti successi.

HYSTRIO - *Andiamo con ordine e ci delinei in breve la storia dell'Abs.*

ROCCO LABORAGINE - L'Abs nasce nel 1986 dalla fusione di due circuiti preesistenti, l'Atb (Associazione Teatrale tra i Comuni della Basilicata) e il Ctb (Coordinamento teatrale di Basilicata), che erano espressione delle politiche della Dc e del Pci. L'Abs nacque quindi da una mediazione squisitamente politica, da sempre vista con sospetto dalla Regione, che da un punto di vista legislativo riconosceva l'organismo senza però impegnarsi a fornirgli un regolamento. Inoltre, cosa più importante, gli uffici regionali, per impreparazione e superficialità, gli si contrapponevano, diffidenti di tutto ciò che poteva determinare sviluppo e mercato in un dialogo con il ministero.

HY - *Lei come era arrivato alla direzione del circuito?*

R.L. - Avevo una grossa esperienza maturata da dieci anni di direzione dell'Archi Basilicata e fu penso abbastanza naturale

che mi si affidasse l'Abs. Bisogna tener conto che, oltre ai due circuiti preesistenti, di fatto nessuna altra realtà svolgeva alcun ruolo e per trovare un precedente teatrale di qualche consistenza nel mio territorio bisognava risalire ai tempi della Magna Grecia. Era quindi per me una sfida straordinaria dirigere il nuovo circuito, una sfida nella quale ho impegnato tutto me stesso e che è stata sempre ardua da affrontare dall'86 all'altro ieri.

HY - *Ma era davvero così problematica la situazione teatrale lucana?*

R.L. - In Basilicata operavano due o tre compagnie, di cui una di natura professionale, più alcune che si dedicavano alla scena dialettale. Ho pensato che inizialmente bisognasse costruire un tessuto teatrale che non affermasse il predominio di alcun linguaggio. Lo sforzo dell'Abs in questi anni è stato quello di operare su tutti i linguaggi della scena dando spazio anche alla musica, al cinema, alla danza. Dare agli spettatori la possibilità finalmente di "uscire", di sentirsi protagonisti e, nello stesso tempo, di crescere e qualificarsi. Inoltre abbiamo operato anche in funzione di rendere agibili spazi inutilizzati o da restaurare. Con l'aiuto dei fondi europei ne abbiamo attivati una ventina che sono diventati per la maggior parte comunali, sognando di poterli rendere funzionanti in maniera permanente. Sogno che in parte si è avverato poiché abbiamo

avuto dei Comuni che addirittura il loro teatro se lo sono costruito - vedi l'Obadia di Appulo Lucano o l'Arzani di Satriano - poiché non ne avevano di antichi da riattare. Eravamo sul punto di costituire finalmente una vera rete su cui lavorare.

HY - Poi cosa è successo?

R.L. - È successo che all'improvviso il Comune di Potenza decide di farsela da sé la stagione, delegittimando di fatto la funzione dell'Abs e avanzando ragioni pretestuose su di una presunta mancanza di qualità delle nostre proposte. Ciò è stato deflagrante perché, comunque, l'Abs era debole per la sua natura politica, un ente morale, un'associazione di fatto di cui nessuno degli organismi statutari si è dimostrato capace di assumersi responsabilità. Poi c'è stata una reazione a catena e l'esempio di Potenza è stato seguito da altri comuni. Nel frattempo venivano meno i presupposti per gli interventi ministeriali e l'Abs - che comunque ha funzionato sino all'estate del 2006 - si è trovata in gravi difficoltà economiche con un debito che ora sfiora il milione di euro. E tutto questo mentre il sottoscritto, illudendosi di poter salvare ancora il circuito, viveva praticamente un anno di agonia. Potevano silurarmi facilmente, bastava a sfiduciarmi un consiglio di amministrazione, ma non si poteva annullare un organismo che si era dimostrato tanto utile al territorio.

Nella storia del fallimento dell'Abs ha contato una sorta di familismo amorale delle istituzioni che si è sostituito alla politica.

HY - Cos'altro può vantare della sua direzione all'Abs?

R.L. - C'è stata una nuova consapevolezza degli spettatori e alcuni soggetti sono stati invogliati a fare una scelta professionale. Eravamo riusciti ad avere teatri sempre esauriti, a Matera, per esempio, in uno spazio capace di novecento posti. Certo tra investimenti e ricavi il rapporto era in rosso, ma veniva bilanciato da una grande vivacità e dalla pluralità delle proposte. Pensi che per Spiro Scimone avevamo in sala 180 spettatori e cercai in qualche modo di scusarmi con l'artista che, molto sorpreso, mi disse che era una delle repliche del suo spettacolo con più pubblico in assoluto. Il rapporto con le scuole, grazie a una programmazione di teatro ragazzi molto curata e mirata, era in grande ascesa. Ora tentano di imitarci ma agli studenti propongono i comici napoletani. La morte dell'Abs è diventata anche la fine per molti soggetti e altri sembrano in difficoltà, come il Teatro dei Sassi con cui abbiamo vissuto in precedenza momenti esaltanti. Tutto questo, ed è tremendo dirlo, è avvenuto nell'assoluto silenzio anche della stampa.

Matera

TEATRO DEI SASSI: sfratto dal cuore di pietra della città

Il Teatro dei Sassi costituisce senza dubbio la realtà più importante della scena lucana. Inizia la sua attività a Matera come associazione culturale sin dal 1992 per poi passare a costituirsi in compagnia quattro anni dopo. Una presenza necessaria su di un territorio particolarmente difficile, ma Massimo Lanzetta, che lo dirige con Luciana Paolicelli, sembra aver ben chiaro sin dagli esordi che è proprio partendo dal rapporto con la città che è possibile sperimentare un'avvincente scommessa culturale. Ecco quindi che la compagnia stabilisce la sua sede nei "Sassi", la celebre "città nella città" di pietra risalente al neolitico, che proprio in quegli anni cercava di uscire dal degrado per arrivare a un oggi che la vede trasformata a misura di turista e speculazione edilizia. Lanzetta cerca di rendere visibile il suo lavoro privilegiando come palcoscenico piazze e rioni e, nello stesso tempo, guarda costantemente alla formazione. Coinvolge, con un contatto quotidiano, le realtà vive che operano nei vari quartieri e con loro stabilisce «un percorso progettuale che nasce da temi condivisi e sentiti che si sviluppano nell'arco di un anno sotto forma di laboratori, stage, seminari condotti da artisti come Marco Baliani, Claudia Castellucci o Mimmo Cuticchio». Una fatica che va di pari passo con la qualificazione della compagnia che si afferma a livello nazionale con proposte di teatro ragazzi. In questi anni il Teatro dei Sassi ha portato a termine progetti con il Living Theatre, con il Teatro della Valdoca, con il Work Center di Jerzy Grotowsky, ha organizzato stagioni di teatro per l'infanzia e per adulti, ha determinato la nascita di un Centro Teatro Scuola sostenuto da uno specialista come Giorgio Testa, ha allevato una serie di giovani attori e ha contribuito alla nascita del Teatro delle Gru, una cooperativa teatrale tutta al femminile. Grazie alla fondazione della Scuola di Teatro Naturale, ha varato una specie di convivio dove, per tre giorni al mese, artisti provenienti da tutta Italia agiscono e si confrontano ispirandosi al *Mahabharata*, lo sterminato poema sacro indiano. Per il futuro Lanzetta sta progettando il Grubus Theatre, autobus a due piani che porterà il Teatro dei Sassi e quello delle Gru con i romani del Teatro delle Apparizioni in giro per l'Europa. La miopia della cattiva politica lo ha espropriato della sede storica, che ha dovuto lasciare con sgombero coatto, e il Comune di Matera sembra tergiversare per attribuirgli un nuovo spazio. Ma i teatranti, si sa, sono molto testardi e Lanzetta & company, dopo aver molto lottato per restare ai Sassi, hanno trasferito il loro lavoro in un deposito agricolo poco fuori città: la saggezza di un passo indietro in attesa di una auspicata vittoria. N.V.

In apertura una scena di *Pulcina*, regia di Massimo Lanzetta per il Teatro dei Sassi di Matera; in questa pag. Ulderico Pesce in *Storie di scorie*.

HY - Attualmente su chi può contare la scena lucana?

R.L. - Il Teatro dei Sassi è una realtà ormai consolidata e speriamo che riesca a diventarlo sempre di più riuscendo a superare il problematico momento attuale. Ulderico Pesce ha fatto la giusta scelta, e per ora guarda soprattutto alla scena nazionale, e come dargli torto? Se continuava a lavorare con il suo teatro civile solo sul territorio avrebbe già chiuso bottega da un pezzo. Per il resto si può segnalare l'ex Piccolo di Potenza, ora Centro di Drammaturgia Europea, sostenuto dalla Provincia, che si impegna in produzioni di routine. Aleggia un'aria da dopolavoro e invece ci vorrebbe imprenditorialità. Ci stiamo dismettendo dal Sud. ■





CALABRIA eppur si muove

di Paola Abenavoli

Cosenza, Catanzaro, Crotona, Reggio, ma anche i centri minori come Castrovillari, Lamezia, Bovalino, Palmi: il panorama teatrale calabrese è più ricco e sfaccettato di quanto si potrebbe immaginare. E, dopo anni di emarginazione totale, è in crescita, sia dal punto di vista produttivo che distributivo, con alcune "punte di diamante" come Scena Verticale, il Centro Rat, il Teatro Rendano e il Cilea, lo Stabile di Calabria, Spazioteatro e tanti altri, a cui si aggiungono importanti rassegne estive come Primavera dei Teatri, Catona Teatro e Magna Grecia Teatro Festival

Un panorama in grande movimento, quello del teatro calabrese. In crescita. Con ondate di ritorno (vedi Giancarlo Cauteruccio, che in realtà non ha mai abbandonato, neanche dalla Toscana, la sua Calabria, ma vi è tornato ancor più operativamente con il Magna Grecia Festival, che coordina artisticamente da due anni). E con fughe in avanti, ma che non fanno presagire abbandoni (come nel caso di Scena Verticale). Una Calabria che cerca sempre più di essere protagonista e che, proprio grazie ai successi di alcuni gruppi, tenta di emergere oltre i confini di una regione spesso ignorata. E se Cosenza sembra continuare a esserne il centro culturale, anche Reggio si sta muovendo in questa direzione. Senza dimenticare le altre realtà di un territorio molto sfaccettato. Con un teatro in alcuni casi ancora legato all'iniziativa pubblica; che richiede, come il resto d'Italia, maggiori spazi e lamenta, a volte, a livello di nuove produzioni, una carenza di visibilità (mentre l'inclusione nei circuiti distributivi nazionali è ormai acquisita, dopo anni di emarginazione totale), ma che rivela, in questo settore, anche la volontà di gruppi e associazioni di mettersi in gioco. Gruppi che guardano alla contemporaneità,

ma che, come caratteristica, hanno quella di non dimenticare la storia, di recuperare il linguaggio e l'identità del territorio stesso, rivisitandoli e inserendosi in un percorso, che oggi sembra connotare il sud anche in relazione ad altre arti come la musica, di recupero delle radici alla luce di nuovi stimoli.

Giovani gruppi all'ombra del Dams

Un territorio sfaccettato, dunque. A partire da **Cosenza**, una realtà in cui tradizione e novità si incontrano. Se da un lato c'è il **Rendano**, teatro comunale, di tradizione dal 1977, che nel 2009 festeggerà i cento anni; che ha il suo punto fermo in stagioni liriche con produzioni proprie; che nel settore prosa ancora non produce, ma si sta comunque aprendo all'innovazione, con collaborazioni sempre più continue anche con compagnie locali; o il **Garden di Rende**, altro teatro che ospita rassegne; dall'altro c'è l'impegno dei giovani, la sperimentazione, che da sempre ha caratterizzato una provincia molto legata all'attività universitaria. Da qui la nascita di gruppi che hanno acquistato sempre più rilievo, come Libero Teatro, o Rossosimona. Ma anche il Teatro della Ginestra, fondato nel 1995, improntato alla ricerca, con un'attenzione particolare all'utilizzo del dialetto calabrese (e allo sviluppo del teatro nel Mezzogiorno, avendo, tra l'altro, nel 2005 e nel 2006, in collaborazione con l'Ateneo, organizzato la rassegna teatrale Il Sud del Sud, dedicata ai giovani gruppi teatrali del Meridione), o nuove compagnie che hanno già ottenuto importanti riconoscimenti, come **La Barraca**, che guarda alla poetica del teatro-danza. Senza contare la storia pluridecennale, e fondamentale per Cosenza e non solo, del **Centro Rat**, un gruppo sorto nel 1975, desideroso di creare qualcosa di nuovo in un territorio ancora poco, se non per nulla, inserito nei circuiti teatrali, soprattutto di creare un rapporto con il territorio stesso. Qualcosa che si sviluppa nel tempo, con la produzione, con una linea di sperimentazione che passa dalla riscrittura del popolare fino al teatro di poesia, ma anche con la ricerca di uno spazio, che non sia solo sede di spettacoli. Varie fasi, fino all'inaugurazione del Teatro dell'Acquario, nel 1981. Il Rat diviene teatro di produzione, promozione e ricerca: centro propulsivo, dunque. Ma se Cosenza città è il fulcro del teatro, non da meno è la sua provincia. A cominciare naturalmente da **Castrovillari** e dalla citata **Scena**

Verticale, che può usufruire del Teatro Sybaris: una sala da circa 300 posti, situata



Cosenza e Reggio

Università: una casa per il teatro di domani

Un rapporto stretto, sinergico, quello tra teatro e università in Calabria. Uno scambio, una contaminazione, che naturalmente non poteva non avere, a livello regionale, un peso maggiore a Cosenza, sede del Dams. Un rapporto che si snoda nel tempo, magari non sempre con continuità, ma sempre come confronto e stimolo. Due compagnie, soprattutto, hanno sede all'interno dello stesso Campus universitario e, partite da lì, hanno comunque mantenuto un rapporto stretto con l'ateneo, coinvolgendolo, utilizzando anche studenti, realizzando laboratori. Parliamo di Rossosimona, diretta da Lindo Nudo, e di Libero Teatro, diretto da Max Mazzotta. Parliamo di registi e attori che, nati in Calabria, si sono formati anche fuori da questa regione, mettendo poi la loro esperienza al servizio di queste "imprese" sperimentali, ma già affermate. Entrambe hanno proposto anche spettacoli in sinergia con il Teatro Rendano. Libero Teatro, poi, ha anche realizzato opere coprodotte con il Piccolo (dai *Menechchimi* a *Le notti di Brecht*), dove Mazzotta si è formato. Rossosimona, gruppo nato nel 1998, sottolinea il suo legame con territorio e università, aprendosi alle novità contemporanee, mantenendo sempre anche l'aspetto del laboratorio permanente. Sperimentazioni, collaborazioni (la co-regia di Cauteruccio ne *L'amore che bruciò Troia*), e riconoscimenti come il Premio Scenario, conquistato nel 2001. Teatro e università: una sinergia che a Cosenza non è legata solo alle compagnie, ma anche alle strutture. Infatti, all'interno dell'ateneo ne esiste più di una: il teatro piccolo, inaugurato di recente, e un'altra in via di realizzazione (con 800 posti), oltre al teatro all'aperto. A testimonianza di un lavoro intenso che l'ateneo ha svolto e continua a svolgere nel settore con il supporto di docenti come Valentina Valentini. Una sinergia che pure nell'ateneo reggino, l'università Mediterranea, si sta concretizzando: da cinque anni, infatti, Renato Nicolini e Marilù Prati guidano un laboratorio teatrale che ha realizzato una serie di spettacoli, non fermandosi alla presentazione in loco, ma portando questa esperienza anche oltre i confini della Calabria. Non solo: si tratta di un esperimento che vede la contaminazione tra più arti. Come, peraltro, ha dimostrato anche il progetto "ArtiMeridianeLab", che ha coinvolto le tre università calabresi (Cosenza, Reggio e Catanzaro), per una serie di spettacoli, seminari, iniziative. Tornando a Reggio, il laboratorio ha trovato la sua espressione all'interno del Politeama Siracusa: un piccolo teatro, ristrutturato negli anni '90 e gestito dall'ente per il diritto allo studio, oggi Ardis, che fino allo scorso anno ha realizzato anche delle rassegne, mentre adesso si è in una fase di transizione, dopo la legge regionale che prevede il passaggio di competenze dalla Regione all'università relativamente alle Ardis. P.A.

In apertura, una scena di *L'amore brucia Troia*, di Rossosimona; in questa pag. il Politeama di Catanzaro.

all'interno del protoconvento francescano, ristrutturata e aperta nel 1999. E ancora, il **Teatro di Cassano allo Jonio**: anch'esso antico e ristrutturato, è gestito dal Comune, che vi realizza una stagione in collaborazione con il gruppo **Teatri Calabresi Associati** e con **Les Enfants Terribles**, cooperativa che si occupa di formazione e ricerca, nata nel 2005 e

diretta da Francesco Marino. A Cassano propone Teatrocantieri, una rassegna teatrale più di ricerca, ma anche laboratori e seminari, ed è artefice dei progetti Tam Tam Riace e Tam Tam Cassano: quindici giorni, d'estate, dedicati a studio e formazione, con un occhio al territorio.

Spostandoci a **Catanzaro**, il capoluogo di regione sembra vivere una rinascita a partire dal 2002, anno di inaugurazione del **Politeama**: Paolo Portoghesi disegna una struttura moderna, che diventa un punto di riferimento culturale. Gestito da una fondazione, il Politeama offre una stagione che spazia tra prosa, lirica e musica. Accanto a esso, il **Teatro Masciari**. È ancora, nella città, l'aspetto produttivo a emergere meno (pur se il Politeama ha dato vita a Teatri di maggio, un itinerario di prosa che guarda alle compagnie calabresi). Mentre **Lamezia** porta avanti iniziative diverse, tra l'esperienza ultradecennale del **TeatroP**, dal 1971, impegnato nella ricerca, passando per la tradizione del **Teatro Comunale** di Lamezia, che al "Grandinetti" realizza la sua stagione sotto la direzione artistica di Antonio Panzarella, fino all'esperienza che vede uniti Comune, Dams di Cosenza e **Associazione Scenari Visibili**, altro storico gruppo, guidato da Dario Natale, i quali danno vita, da cinque anni, a Ricrii, rassegna che mira soprattutto al coinvolgimento dei giovani.

Nella "nuova" provincia di **Crotone** trova espressione il **Teatro Stabile di Calabria**, guidato da Geppy Gleijeses. Non solo rassegne, ma anche produzioni di spettacoli portati in tournée. Un punto di partenza del mondo teatrale, che vede appunto in questa città (al Teatro Apollo), come pure a Reggio (dove Gleijeses è direttore artistico per la prosa del "Cilea") il suo fulcro. **Vibo Valentia** sembra essere anch'esso un centro in crescita, con un teatro inaugurato da qualche anno, che ospita prosa e musica.

La Ruina / De Luca

Un grande fermento frenato dalla discontinuità politica

Per raccontare quello che succede in Calabria scegliamo due guide che il territorio lo conoscono in ogni sua sfumatura, Saverio la Ruina, recente Premio Ubu come miglior attore e autore per *Dissonorata*, e Dario De Luca, fondatori di Scena Verticale, inventori di quella fucina di idee e di fermenti che è il festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. Chiediamo a La Ruina di tracciare una geografia teatrale di questa regione lunga e diversificata. «A Castrovillari abbiamo non solo Scena Verticale, ma anche la compagnia Aprustum. A Cosenza ci sono il Centro Rat, che ha sede nel Teatro dell'Acquario, uno stabile di innovazione, e il teatro più antico della Calabria, il Rendano, che fa anche la lirica. Una compagnia indipendente è il Teatro della Ginestra, diretto da Ernesto Orrico e Dante De Rosa. Ci sono, poi, compagnie che hanno sede all'interno dell'Università, come Rossosimona diretta da Lindo Nudo e il Libero Teatro guidato da Maximilian Mazzotta, che proviene dalla Scuola del Piccolo. Nella cintura cosentina, a Castrolibero, troviamo la compagnia La Barraca, che è stata finalista al premio Scenario nel 2005. A Lamezia incontriamo Scenari Visibili, che organizza una rassegna. Ancora più a sud, a Reggio, ci sono Spazioteatro e Manuchuma. Poi ricordiamo il Teatro Stabile con sede a Crotone, diretto da Geppi Gleijeses e i Teatri Calabresi Associati di Domenico Pantano». Si inserisce Dario de Luca: «Ci sono ormai molte compagnie che provano a crescere nel proprio territorio. Organizzano rassegne, anche di teatro non proprio tradizionale. Rispetto al deserto di qualche anno fa, c'è un grande fermento. E una notevole voglia di confrontarsi con il teatro che si fa in tutta l'Italia. Si prova a uscire dalla regione, cercando di mostrare il proprio lavoro in qualche spazio, magari piccolo, a Roma o a Milano. Frequentano quasi tutti Primavera dei Teatri, che è stato adottato da molti, soprattutto dai più giovani, come luogo di confronto. Da vari incontri tenuti nel festival sono nate le prime spinte per la legge regionale sullo spettacolo dal vivo».

Un altro fatto positivo, lo sottolineano entrambi, è stato il ritorno di Giancarlo Cauteruccio nella sua terra di origine, come direttore artistico del Magna Grecia Teatro Festival. Questa rassegna è stata di stimolo per le compagnie giovani, alle quali ha permesso di sviluppare progetti sul classico, magari rivisitato, in siti archeologici. Un altro ruolo propulsivo lo ha avuto l'Università. Di recente il progetto "Arti meridiane lab" ha unito i tre atenei calabresi in un percorso comune di spettacoli, laboratori e incontri sul teatro, il cinema, la musica. Ci sono poi numerosi festival, come il Tam Tam di Cassano Ionico, con una robusta sezione laboratoriale, e il Catona di Reggio, un festival di prosa. Tutto bene, dunque? Un punto debole c'è: la poca continuità dell'azione politica. «Per due anni è stato assessore Sandro Principe, che ha reso operativa la legge. Poi ci sono stati rimpasti e, da una politica puntata sull'innovazione, si è tornati a un'altra di mediazione con le richieste dei Comuni, che spesso non sono il massimo da un punto di vista culturale. La stessa Primavera dei Teatri vive ancora di precarietà: chiudiamo il programma e il bilancio a maggio, perché prima non riusciamo ad avere rassicurazioni circa le risorse, quando il festival inizia ai primi di giugno. Ma questa è la situazione di tutta la regione».

Massimo Marino

In questa pag. Saverio La Ruina, autore, regista e interprete di *Dissonorata* (foto: Tommaso Lepera); nella pag. seguente il Teatro Cilea di Reggio Calabria.



Sinergie mediterranee sullo Stretto

E infine **Reggio**. La città, centro del Mediterraneo, guarda sempre più al futuro. E se, da una parte, come Cosenza, con il ristrutturato **Teatro Comunale Cilea**, restituito dal 2002-2003 alla fruizione del pubblico, si propongono stagioni di prosa, risiede soprattutto nelle giovani compagnie la possibilità di "allevare" anche in riva allo Stretto qualche novità. Ed è così che nasce l'esperienza del gruppo **Spazioteatro**: un progetto basato sin dall'inizio sulla voglia di diffondere le competenze attraverso laboratori, ma anche di offrire proposte nuove. Nasce la sala SpazioTeatro, un luogo piccolo ma che raccoglie un suo pubblico. Iniziano le sinergie con altre compagnie, calabresi, siciliane e non solo. Si fanno soprattutto conoscere al pubblico reggio-

no realtà che stanno crescendo. Pubblico che pure è in crescita: e dunque Spazioteatro comincia, da un paio di stagioni, a usufruire anche del Politeama Siracusa. Da quel palcoscenico passano le proposte della compagnia, riletture di classici in chiave contemporanea o con influenze legate al territorio o nuovi testi. Ma anche tante pièce della nuova drammaturgia e altri gruppi calabresi: come **Teatri del sud**, una realtà che partendo dall'esperienza del palinese Francesco Suriano e del cosentino Peppino Mazzotta sta seguendo (*L'arrobafumu* è solo l'ultima e interessante produzione) una personale via artistica, che non dimentica il territorio e le sue storie, ma si proietta verso orizzonti nuovi; come il **Piccolo Teatro Umano di Bovalino**, ovvero l'opera del cantastorie moderno Nino Racco, che con la sua unicità si è fatto notare anche oltre i confini della Calabria. Ma il panorama reggino è indubbiamente in crescita, con altri gruppi, come **Manachuma Teatro**, che, tra l'altro, è tra i soci promotori del Parco letterario "Orcynus Horca".

Senza dimenticare la provincia: da **Palmi** a **Gioiosa Jonica**, dove, attorno alla struttura che porta il nome della cittadina, stanno sorgendo esperienze, come produzioni del **Ctm** (Centro teatrale meridionale). Per finire con San Luca, luogo in cui la nascita di un teatro e la collaborazione con Michele Placido ha un valore aggiunto, che va oltre le tavole del palcoscenico. Ma in una regione come la Calabria, in cui il connubio cultura-turismo dovrebbe costituire il mezzo principale di sviluppo, l'aspetto festival dovrebbe rappresentare un importante punto di svolta. Ancora, però, non completamente sfruttato. Tanti appuntamenti, alcuni caratterizzati, altri da rendere stabili. Guarda alla sperimentazione, ai nuovi linguaggi, **Primavera dei teatri**, realizzato a Castrovillari da Scena Verticale, che ha raggiunto l'ottava edizione e conquistato riconoscimenti a livello nazionale, come il premio dell'Anct. Rassegna-festival è **Catonateatro**, appuntamento ventennale che ha creato una struttura, un riferimento teatrale nella periferia di Reggio, aspirando anche alla produzione, specie con il ritorno alla direzione artistica di Walter Manfrè, dal 2007. E poi la sinergia sempre più stretta tra teatro e luoghi simbolo della storia. Ovvero il teatro nei siti archeologici. Una sinergia che si sta, negli ultimi anni, esplicando in appuntamenti o rassegne realizzate in singole città o su base provinciale. Ancora di più, da qualche stagione a questa parte, attraverso il **Magna Grecia Teatro Festival** promosso dalla Regione e da due anni diretto artisticamente da Giancarlo Cauteruccio. ■



Teatro di Pisa
Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. d'Amico"
*in collaborazione con Comune di San Miniato e Fondazione Istituto Drama Popolare
con il contributo del Ministero Beni e Attività Culturali*

scuole partner
Guildhall School of Music and Drama, Londra • Institut del Teatre, Barcellona
Universität der Künste, Berlino • Statens Teater Skole, Copenhagen
Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lione
Real Escuela de Arte Dramatico, Madrid • École Régionale d'Acteurs de Cannes, Cannes
American Conservatory Theater, San Francisco • Centro Internazionale "La Cometa", Roma
Accademia dei Filodrammatici, Milano • Accademia Nazionale delle Arti, Oslo
con la partecipazione di Accademia Russa d'Arte Drammatica - GITIS, Mosca

PRIMA DEL TEATRO

European School for the Art of the Actor

24^a edizione - La scena dello spettatore

San Miniato (Pisa)
15 Giugno / 6 Settembre 2008

Percorsi nella tradizione teatrale occidentale
Laboratori internazionali di drammaturgia e scrittura teatrale
Corso di Teatro Scuola
Corsi di avviamento
Conversazioni e incontri

Scadenza domande di ammissione:
23 maggio 2008

per il bando/programma dettagliato:
Teatro di Pisa tel 050 941104 - 941131 - 941154
primateatro@teatrodipisa.pi.it
www.primadelteatro.it

Barcellona



La scena tecnologica catalana rinascimento o siccità creativa?

di Anna Maria Monteverdi

La terra catalana ha un fascino particolare: persino l'arte più sperimentale, quella tecnologica, lì sembra esprimersi al meglio. Chi non conosce l'evento mondiale Sonar dedicato alla musica techno e alla cosiddetta *media art*, «uno strano incastro - come mi ricorda Ennio Bertrand degli Otolab - tra club culture e mondo della sperimentazione radicale», o le performance «meccatroniche» di Marcel.li Antunez Roca, o i megalomani spettacoli della Fura dels Baus, compresi quelli realizzati nella loro nave Naumon? Ma la Catalogna è davvero la Mecca della ricerca teatrale tecnologica? Abbiamo chiesto ad alcuni artisti residenti a Barcellona (Carles Canellas, Marcel.li

Antunez Roca e Alain Baumann e Rosa Sanchez dei Konic Thr) di darci una loro personale immagine della città e della Regione e qualche indicazione dei luoghi e dei protagonisti della «nuova scena catalana», anche quella alternativa e *underground*. Ne è emerso un quadro non così esaltante perché, nonostante le posizioni liberali, le sovvenzioni alla cultura e i recenti contributi economici del Governo della Generalitat, le richieste degli artisti di nuovi spazi, residenze e produzioni non sono soddisfatte completamente, ma rappresentano comunque un primo significativo avvio di un processo di apertura alla sperimentazione e di promozione del teatro al quale l'Europa intera guarda con interesse.

Konic thr, Marcel.li Antunez Roca, Carles Canellas raccontano la nuova scena della seconda capitale di Spagna, tra innovazione, nuovi finanziamenti e vecchi problemi: un panorama di luci e ombre, forse meno esaltante di quel che potrebbe sembrare a chi osserva da lontano

HYSTRIO - *Potete descrivere la "scena catalana" di oggi in riferimento al teatro di ricerca e nello specifico al teatro tecnologico? È più vivace di altri Paesi? Esiste un "rinascimento catalano"?*

CARLES CANELLAS - Personalmente ho i miei dubbi che si possa parlare di un "rinascimento catalano". A parte alcuni artisti, autori e gruppi molto specifici e ormai noti (da La Fura dels Baus, a Calixto Bieito, Marcel·lí Antúnez, Sergi Belbel) il settore rimane in una siccità totale di creatività, perché non va solo ripetendo schemi, ma anche rimontando spettacoli vecchi di vent'anni, solo che ora alcune compagnie hanno un appoggio economico pubblico e privato più forte che mai. Con il nuovo governo della Generalitat (governo autonomo catalano) - passato da centro-destra a un'unione di tre partiti di sinistra e centro-sinistra - l'ammontare delle sovvenzioni si è moltiplicato per tre in quattro anni (ma erano così basse che non è stato un grande sforzo!). Il lato negativo è che, come era prevedibile, i soldi non sono stati usati per triplicare la quantità di attività e sovvenzionare artisti ma per duplicare le quantità che già ricevevano i grandi, i soliti....

KONIC THR - La scena spagnola e in particolare catalana è piuttosto attiva in questo momento nel campo del teatro sperimentale. Noi lavoriamo in un contesto molto specifico che riguarda la creazione collegata con il teatro e le nuove tecnologie. In questo genere di manifestazioni artistiche la Spagna ha però una storia più recente se comparata con altri paesi europei come la Germania, l'Austria, l'Inghilterra o l'Olanda. Al tempo stesso, questa tendenza artistica si è radicata fortemente ed è presente nelle Università con la creazione di master che stanno formando ogni anno giovani artisti specializzati in questi linguaggi.

MARCEL·LÌ ANTUNEZ ROCA - Tanto Konic come il sottoscritto siamo compagnie con una storia piuttosto lunga che comincia negli anni Novanta a Barcellona. Abbiamo condiviso programmatori, ingegneri e probabilmente abbiamo sperimentato temi simili. Ma non siamo compagnie giovani o nuove, siamo artisti sperimentatori, pionieri con ampio curriculum. Non sono a conoscenza degli sviluppi tecnologici a Barcellona in riferimento ai gruppi, ma la mia impressione è che la maggior parte della drammaturgia si interessi delle nuove tecnologie come drammaturgia dell'immagine o drammaturgia del movimento e poco di "sistematurgia" (drammaturgia influenzata dai sistemi informatici, *ndt*). Ma questa è un'opinione che deriva da una mia percezione molto particolare e può darsi che sia sbagliata. Dal punto di vista dell'appoggio istituzionale si è avuto un cambio di parametri che facilitano in un certo modo i modelli di produzione e distribuzione delle opere. Il Dipartimento di Cultura della Generalitat della Catalogna ha avuto infatti un cambio di segno rispetto al modello che avevamo in precedenza, e da appena tre anni favorisce attraverso aiuti economici, la ricerca, la produzione e la distribuzione delle opere. Ma molto resta ancora da fare.

HY - *Quali sono i luoghi della ricerca teatrale e i festival che normalmente ospitano lavori tecnologici?*

C.C. - A Barcellona a dire il vero in questi ultimi dieci anni sono apparsi nuovi spazi "alternativi" di diverso formato come l'Antic Teatre (www.lanticteatre.com), la Nau Ivanow (www.nauivanow.com), Cincomonos (www.cincomonos.com), Almazen

(www.almazen.net), Conservas (www.conservas.tk) e altri, che sempre in grande precarietà accolgono proposte di ogni genere, molte delle quali al di fuori dei circuiti e delle programmazioni dei teatri commerciali. Ma anche spazi di creazione, vecchie fabbriche che resistono (alcune con gli artisti dentro) alla demolizione promossa dalla speculazione edilizia in atto, ma che hanno purtroppo i giorni contati eccetto in quelle dove la pressione popolare ha obbligato il Comune a tornare indietro, controllare i permessi concessi e in alcuni casi a comprare la proprietà per salvaguardare il tutto o una parte come patrimonio storico industriale. Qui possiamo trovare Hangar (www.hangar.org), La Escocesa (www.laescocesa.org). Ma anche altri fuori Barcellona come Nau Còclea (www.naucoclea.com). I due grandi teatri pubblici di Barcellona hanno nuovi e "giovani" direttori artistici che provengono dai vecchi circuiti "alternativi": Sergi Belbel dal Teatre Nacional (www.tnc.es) e Àlex Rigola dal Teatre Lliure (www.teatrelliure.com). La grande struttura del Mercat de les Flors (www.mercatflors.org) è diventata uno spazio per la danza e le arti del movimento, e lo storico Teatre Romea (www.teatreromea.com), da alcuni anni gestito da Focus, una delle più grandi produttrici di teatro commerciale e musicale presentava fino a poco fa, per una questione d'immagine pubblica, sotto la direzione di Calixto Bieito, opere di gran formato e di avanguardia (adesso sta un po' cambiando la sua politica artistica e di gestione). Per quanto riguarda le sale private - sempre con forti contributi pubblici -, distribuiscono produzioni di scarso interesse artistico e culturale, interpretate da attori e attrici popolari nella tv catalana. Una cosa simile succede nelle vecchie sale alternative che in realtà sono diventate teatri commerciali di piccolo formato, che come cosa straordinaria al massimo presentano drammaturghi e registi latinoamericani. Di produzioni internazionali ne arrivano alcune, ma solo all'interno di alcuni grandi festival come il Grec a Barcellona (www.barcelonafestival.com), o il Temporada Alta a Girona (www.temporada-alta.net). Poi ci sono nuovi Festival, ma roba da poco. Solo noterei che il Festival Grec, organizzato dal comune di Barcellona, ha un nuovo direttore artistico, di nome Ricardo Szwarczer, argentino di Buenos Aires residente a Londra, che porta con sé una grande esperienza teatrale (ex direttore del Teatro Colon di Buenos Aires) e di nuove tendenze sceniche. Dopo un primo anno di transizione staremo a vedere se riuscirà a realizzare tutti i grandi progetti che ha in mente. Per le compagnie è



In apertura una scena di *Cherrybone*, dei Konic thr; in questa pag. un'immagine da *Piccoli suicidi*, di Carles Canellas.

ogni volta più difficile lavorare all'estero perché i costi sono saliti molto e i festival devono contenere le spese. Ma questo è un fenomeno internazionale che ci riguarda tutti. È vero però che alcuni artisti hanno l'aiuto dell'Istituto Catalano di Cultura "Ramon Llull" per i loro viaggi all'estero.

K.T. - A Barcellona ci sono molti festival che mostrano lavori collegati con le tecnologie. I più interessanti sono: Art Futura (www.artfutura.org/v2/) e il Festival Idn (Festival International of Dance and New Media) organizzato da Nu2 (www.nu2s.org/idn/).

M.A.R. - La situazione della regione catalana, in particolare della città di Barcellona, contrariamente alla tendenza in atto di fornire supporti economici, oggi è poco dotata di spazi per una drammaturgia diversa. Ha buoni teatri per la prosa in catalano e buoni spazi per la danza e la drammaturgia del movimento. Non c'è uno spazio però dove si mostrano regolarmente i lavori delle compagnie. Ci stiamo organizzando per risolvere questo problema. Il festival Neo di Barcellona puntava su questo tipo di drammaturgia ma non è certo che possa proseguire. Qualche festival e alcuni spazi programmano occasionalmente spettacoli tecnologici come Art Futura, talvolta Sonar e l'Escorxador Teatre della città di Lerida ecc. Sonar è un evento chiaramente commerciale legato alla musica techno con una sezione di Media Art, ma con un interesse quasi nullo per la sistematurgia e la drammaturgia tecnologica. Altri spazi di produzione: sono Hangar (www.hangar.org), e Casm (www.centredartsantamonica.net). Lo spazio di creazione l'Animal (www.lanimal.org), a L'Esquena, mostra una certa sensibilità al tema. In ogni caso il panorama non è molto positivo.

HY - Avete un luogo stabile a Barcellona per fare sperimentazione e dialogare con altri artisti?

K.T. - Noi non abbiamo un posto stabile dove sviluppare i nostri lavori a Barcellona, e questo è un problema serio specie quando lavori con la tecnologia perché significa che dobbiamo portarci in giro materiali e settare equipaggiamenti tecnologici molto delicati tutte le volte che lavoriamo a una nuova opera, a un nuovo allestimento; questo è un problema per la maggior parte degli artisti che lavorano in questa città e che porta ognuno di noi ad andare in giro a cercare residenze in diversi spazi di produzione intorno alla città e anche fuori, in luoghi internazionali. Per noi è un problema in più proprio perché abbiamo deciso di fare ricerca, sviluppo e innovazione come produttori indipendenti quali di fatto siamo, volendo portare nuovi linguaggi sulla scena contemporanea. Questo implica una costante trattativa con le amministrazioni pubbliche, che non sembrano vedere il contributo culturale che questo tipo di progetti può portare e si assumono ben pochi rischi.

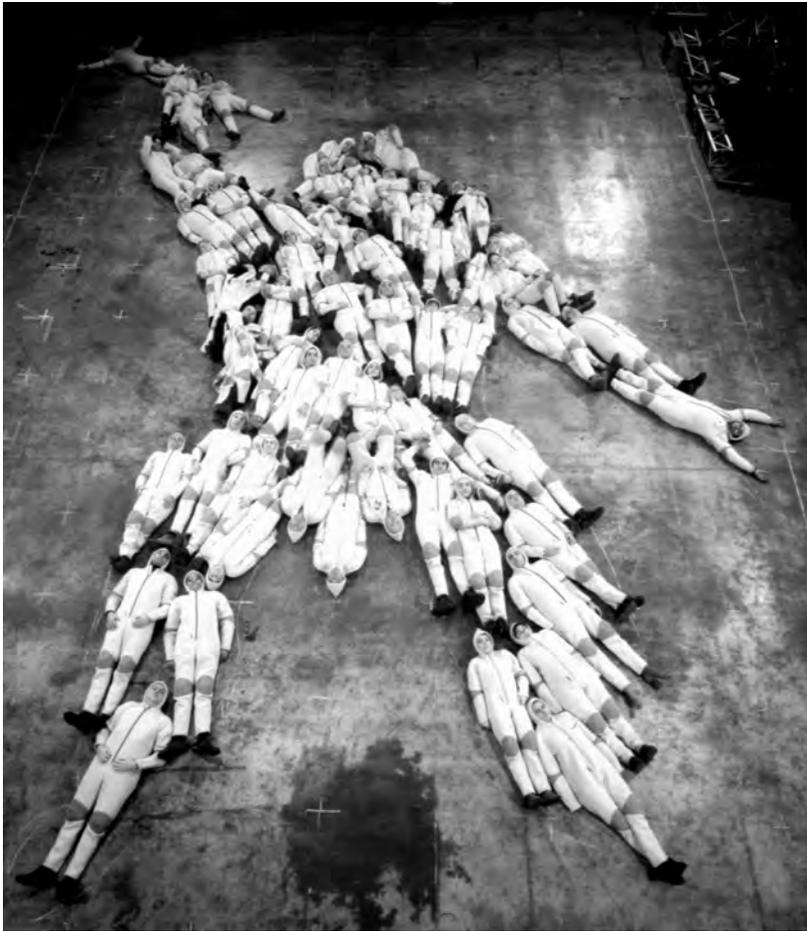
Il nostro progetto di ricerca *The Augmented Stage* (tecnologie per il trattamento in tempo reale di informazioni multimediali e per la mediazione tra performer e computer, *ndt*) ha il sostegno della Regione della Catalogna, e ci permette di aprire nuove linee di intervento nella sperimentazione dei linguaggi interattivi, integrando nei lavori vita artificiale e sviluppo di programmi in collaborazione con Spanish Higher Council for Scientific Research, the Research Institute in Artificial Intelligence of the Universidad Autonoma di Barcellona. È all'interno di questa ricerca che viene sviluppato il nostro più recente spettacolo *Nou_Id* sebbene inizialmente fosse legato al progetto di installazione interattiva "multi user" dal titolo *e_motive*, mostrata come parte del progetto arte e scienza alla Galleria Metronom di Barcellona. Dal 2004 però abbiamo un collegamento diretto con il centro di creazione L'Animal a l'Esquena in Celrà (Catalogna), come artisti in residenza, dove possiamo fare ricerca e laboratori di creazione. In questo momento stiamo partecipando come artisti invitati, al progetto intereuropeo triennale chiamato *Absent Interface* (2007-2010). Abbiamo poi stabilito relazioni di collaborazione con varie università catalane per sviluppare porzioni di lavoro e processi di ricerca in cui siamo coinvolti.

M.A.R. - Ho la mia famiglia a Barcellona e il mio studio. Barcelona è una *easy city* per molti aspetti, ma troppo turistica per altri. C'è una tendenza come in tutta Europa del resto a compiacere un pubblico borghese e a difendere il *politically correct*, la nuova religione della cultura europea. Io ho qua la mia équipe, lavoro nel mio studio e cerco di mostrare il mio lavoro in forma globale, in tutto il mondo. Certamente Barcellona ha una buona comunicazione grazie al turismo e un certo orgoglio di città dei catalani, il clima è migliore di Parigi e Londra ma non è affatto la Mecca della tecnologia. D'altra parte, che senso ha enfatizzare gli aspetti locali quando ci sono reti come Internet?

HY - Esiste un network o una piattaforma collaborativa per le produzioni indipendenti?

K.T. - La Catalogna è una regione dove l'associazionismo è molto forte e ci sono *network* emergenti sia a





Barcellona che in tutta la Catalogna che stanno cercando di dare maggior spazio a nuove forme artistiche di espressione che riguardino ricerche nelle arti e nelle forme non convenzionali di arte scenica dal vivo. Speriamo di poter fare pressione sui politici per un cambiamento della situazione e per dare condizioni di lavoro migliori agli artisti.

M.A.R. - Da poco è stata creata l'associazione di artisti di scena che dovrebbe riunire tutte le proposte di scena tecnologica, di movimento, dell'immagine, ma è ancora in fase di definizione.

HY - Quali pensate che siano attualmente le esperienze più significative nel campo delle arti elettroniche e del teatro tecnologico?

K.T. - Marce.li Antunez, Sergi Jordà anche se sono pochi i coreografi che hanno sede stabile qua. Potrei citarti alcuni artisti: Cesc Gelabert, Toni Mirà, Angels Margarit che svolgono progetti in collaborazione con artisti interattivi; è un cambiamento non così rapido perché il valore del testo nel teatro catalano è molto forte e quindi le convenzioni teatrali impediscono una rapida evoluzione.

M.A.R. - Ecco un elenco: Marcel·lí Antúnez Roca (www.marceliantunez.com), Antoni Abat (www.zexe.net), Konic Thr (www.koniclab.info/), Reac Table/Sergi Jordà (www.iua.upf.es/~sergi/), Alain Wergifosse (www.experimentaclub.com/data/alainwergifosse). Questi i collettivi di artisti che usano la tecnologia in forma preponderante: Stradale (www.straddle3.net/), Telenoika (www.telenoika.net) e Riereta (www.riereta.net/tiki2007/tiki-index.php). ■

Carte d'identità

Carles Canellas, nato a Barcellona nel 1954, è considerato dalla critica europea uno dei protagonisti del Teatre de Marionetes i Titelles catalano contemporaneo, ovvero il teatro di marionette e burattini. Nella sua carriera ha partecipato a più di 200 festival e rassegne di teatro distribuite per 12 paesi in 3 continenti. Figlio di un fabbro, allievo di Harry Vernon Tozer, il più famoso marionettista anglo-catalano, Canellas è stato il fondatore del Col·lectiu d'animaciò nel 1978 e dello storico gruppo Els Rocamora, e ha aderito al progetto di fondazione del Circ Cric - che raccoglieva i migliori artisti circensi e di strada di Barcellona. Uno dei più richiesti "virtuosi" delle marionette leggere a filo, oggi insegnante alla Scuola d'arte drammatica, Carles Canellas è stato un rinnovatore del genere: membro attivo del Movimento dei Titellaires Indipendentes dalla metà degli anni Settanta ha sostenuto una battaglia -in parte vinta anche alla costituzione di una rete nazionale, l'Unima - per il riconoscimento artistico del teatro di animazione. Info: www.rocamorateatre.com

Fondato nel 1985 da Rosa Sanchez e Alain Baumann, **Konic Thr** si è specializzato in progetti artistici che uniscono tecnologia interattiva, multimedia, musica, danza e teatro. Sono di Barcellona e sono considerati dei pionieri dell'arte interattiva, tra i primi sperimentatori per esempio dei sistemi di *motion capture* in teatro applicati a elaborate coreografie. Artisti residenti nei maggiori centri di creazione internazionale, hanno presentato i loro lavori all'Ircam e al Centre Pompidou di Parigi, a Madrid, Barcellona, Bilbao, Glasgow, Città del Messico coinvolgendo Università, Politecnici e Centri di ricerca sull'Intelligenza Artificiale. Il loro ultimo spettacolo *Nou I_D* sui luoghi a margine della cosiddetta *surmodernità* costruito a partire dal software per il riconoscimento vocale e gestuale dei performer di loro concezione *Terra I Vida*, ha avuto un'unica data italiana, nel novembre scorso a Catania, nell'ambito di Cultania Festival. Lo sviluppo del software *Terra I Vida* emerge nell'ambito del progetto di ricerca *The Augmented Stage* che Konic Thr ha intrapreso durante il 2006 al medialab di Metrònom a Barcelona in collaborazione con Martí Sánchez Fibla, ricercatore allo Spanish Higher Council for Scientific Research. Info: <http://koniclab.info>

Nato a Majà in Spagna nel 1959, co-fondatore e coordinatore artistico dal 1979 al 1989 della Fura del Baus, gruppo di teatro di "rianimazione" catalano, con cui ha presentato le macro-performance *Accions* (1984), *Suz/o/suz* (1985) e *Tier Mon* (1988), **Marcel·lí Antunez Roca** ha creato installazioni robotiche e performance "meccatroniche" (la mecatronica è "una disciplina integrata che utilizza le tecnologie meccaniche, elettroniche e le tecnologie informatiche"). Il corpo "in-macchinato" è al centro del suo lavoro artistico, da *Epizoo a Requiem a Afasia* (1998) e *Pol* fino all'ultimo spettacolo *Transpermia* (2004) e alla conferenza-dimostrativa *Protomembrana* (2006). L'interesse per la robotica e la biologia si traduce sia in interfacce corporali (*dresskeleton*) che permettono al performer di controllare con il movimento suoni e immagini e robot musicali, sia in installazioni interattive che provocano il pubblico a intervenire sul corpo dell'artista, e infine in biosculture. Ha appena terminato un film sulla sua lunga attività tecnoartistica dal titolo *El Dibuxant* (Il disegnatore). Info: www.marceliantunez.com

Nella pag. precedente, Marcel·lí Antunez Roca, in *Transpermia* (foto: Rodríguez); in questa pag., *El simio del milenio*, della Fura dels Baus.

Parigi



I GIOIELLI DI FAMIGLIA

di Giuseppe Montemagno

Sono un po' come i gioielli di famiglia: splendidi ma assolutamente immettibili. Provate a chiedere a un qualunque spettatore francese cosa pensi dei classici del repertorio: per carità, Molière troneggia e sfolgora nell'Olimpo della letteratura teatrale, Beaumarchais ha creato Figaro, ma appena vi arrischiare a citare i sommi Corneille e Racine,

Nei teatri della capitale il pubblico, inaspettatamente, si accalca a vedere i grandi classici della letteratura francese, Molière all'Odeon, *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais con la regia di Christoph Rauck alla Comédie, *Bérénice* di Racine con la regia di Lambert Wilson ai Bouffes du Nord

con i loro insanabili dissidi esistenziali e gli interminabili, impronunciabili alessandrini, il vostro interlocutore sarà già fuggito da un pezzo. E invece. Provate ad avvicinarvi all'Odéon, che fino a fine marzo propone *L'École des femmes* (regia di Jean-Pierre Vincent, protagonista Daniel Auteuil): lo spettacolo si rappresenta a *guichets fermés*, lunghe file di questuanti dell'ultim'ora vengono rispediti a casa a bocca asciutta. A Place Colette, la Comédie ha inaugurato la stagione con un *Mariage de Figaro* affidato a Christoph Rauck - elemento di spicco della *troupe* della Mnouchkine - che non accenna a declinare nei favori del pubblico. Ma il vero caso della stagione è la *Bérénice* presentata ai Bouffes du Nord, accolta da incontenibili, vibranti ovazioni. Cosa è successo? Rivoluzione o reazione? Né l'una, né l'altra: negli ultimi due casi si è trattato di letture sostanzialmente fedeli al dettato del testo, sobrie ed eleganti nel permettere un primo, coinvolgente e convincente approccio a due grandi classici, opportunamente rispolverati e riportati all'antico splendore.

Figaro e la sua folle giornata

Si prenda il caso di Rauck. Delle - presunte - implicazioni politiche, rivoluzionarie, del testo, oggi, a più di duecento anni di distanza dal debutto, si sono perdute le tracce. E allora il regista pone al centro del suo lavoro l'intelligibilità di una vicenda in cui due, tre, quattro intrighi si sovrappongono, s'intrecciano e si confondono, coinvolgendo un quartetto definito in maniera particolarmente felice: «il Conte è la colonna dell'opera, la Contessa il cuore, Figaro lo spirito e Suzanne il respiro.» Il Settecento è lontano ma non assente, ora evocato da frammenti di scene liberamente ispirate alle prospettive oniriche di Paolo Uccello, ora suggerito da sapidi, anacronistici riferimenti alla musica dell'epoca, con in testa l'irrinunciabile Mozart; e se l'azione frequentemente si sposta al proscenio o nelle barcacce, quando non in sala, è solo perché le maschere di Beaumarchais preferiscono lasciare il posto a personaggi palpitanti, all'imponderabile gioco del destino che associa in maniera imprevedibile le tessere di un rocambolesco mosaico. Porte e finestre, poltrone e botole, tribunali improvvisati e talami impolverati, clavicembali e paraventi sono troppo piccoli o troppo grandi, ironicamente spropositati, lontani da quella concretezza a cui sembrano aspirare personaggi inquieti, erranti, in cerca d'identità: perché il Figaro d'insolente, travolgente umanità di Stocker (fresco del recentissimo César) e l'irresistibile, irrefrenabile Suzanne di Kessler, l'austero, aristocratico Conte di Vuillermoz e la pensosa, umbratile Contessa di Lepoivre, insieme con il giovanile ardore di Jungers (Chérubin) e la materna acredine di Chevallier (Marcéline), tutti affrontano una *folle journée* che prefigura nuovi equilibri, inimmaginabili asimmetrie a cui è arduo abituarsi. Ed è pregevole la conclusione, nel giardino del Conte, abitato da indecifrabili figure notturne, che presto si rivelano essere animali impagliati, tutta una fauna imballata che sensibilmente contrasta con il mobilissimo scacchiere di sentimenti rappresentato. Quando la Contessa perdona il fedifrago consorte, il nobile gesto non segna solo il trionfo delle donne sui maneggi degli uomini: tutto scompare e, sospesi a mezz'aria, i trofei della caccia appaiono come antico retaggio di un ordine perentorio. Privo di elementi scenici, il piaciuto resta occupato solo dai personaggi, mute *silhouettes* incerte su ciò che saranno, dopo ciò che è appena occorso.

La tragedia dei sentimenti repressi

Anche Lambert Wilson fa grande affidamento sui silenzi, nella sua *Bérénice*, a partire dalla lunga, suggestiva sequenza iniziale, in cui si assiste alla vestizione di Tito: due servi di scena lentamente e meticolosamente distendono la toga con cui abbiglieranno l'imperatore. Morbida canapa color ruggine, nella penombra della scena, viene drappeggiata sulla grezza tunica, pieghe si sovrappongono alle pieghe nel definire i contorni dell'abito per le cerimonie pubbliche, di un'autentica corazza, un'armatura che costringe l'uomo e i suoi sentimenti. Punta sui silenzi, Wilson regista, perché l'intera tragedia raciniana è fondata sull'incomunicabilità di sentimenti repressi; e perché il dolore, la sofferenza, «cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie» sono vissuti, interiorizzati dai protagonisti con sobria, conte-

nuta austerità. E perché dal silenzio emerge il verso, alessandrini scanditi con tecnica magistrale per risuonare nella sala teatrale, invadendone lo spazio. Tito allontana Berenice *invitus invitam*, contro il volere proprio e contro quello dell'amata: ascendendo il soglio imperiale, la sua relazione con la regina di Palestina è malvista dal popolo, giudice unico, supremo e inappellabile della ragion di Stato; e nel frattempo a Berenice rinuncia anche Antioco, perché ne prefigura le imminenti nozze imperiali. E la tragedia trova collocazione ideale nella cornice dei Bouffes du Nord, nel vibrante rosso pompeiano delle pareti, su cui si stagliano in tutta la loro imponenza tragica le figure dei tre amanti e dei rispettivi confidenti. Due colonne, luci radenti, sempre di taglio, un mosaico circolare sul pavimento definiscono con essenzialità di tratti un contesto scenico di raffinata eleganza. I paterni consigli di Paulin (Baumann, che si alterna nel ruolo con Georges Wilson, padre del protagonista), le presenze speculari di Phénice (Maalouf), Arsace (Poinceau) e dell'anziano, saggio Rutile (Musson) fanno risaltare il dissidio che agita i protagonisti: più giovanile e impulsivo l'Antiochus disegnato con ponderata irruenza da Fabrice Michel, ingabbiato nelle maglie di un potere opprimente l'imperatore impersonato da Wilson, mentre Carole Bouquet opportunamente trascolora dalla gioia iniziale per le nozze alla scelta di una solitudine che, separati, accomunerà i tre eroi nel doloroso ricordo della vicenda. E quando, nell'ultima scena, i tre amanti saranno riuniti, per la prima e unica volta, intorno a quel mosaico circolare che disegna un girotondo impossibile, la tragedia dell'amore assoluto si scioglie in una pacificazione che ha il sapore acre e doloroso della condanna. ■

LE MARIAGE DE FIGARO, di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Regia di Christoph Rauck. Scene di Aurélie Thomas. Costumi di Marion Legrand. Luci di Olivier Oudiu. Musiche di Arthur Besson. Con Laurent Stocker, Anne Kessler, Michel Vuillermoz, Elsa Lepoivre, Benjamin Jungers, Martine Chevallier, Bakary Sangaré, Grégory Gadebois, Michel Robin, Christian Blanc, Prune Beuchaf. Prod. Comédie-Française, PARIGI.
BÉRÉNICE, di Jean Racine. Regia di Lambert Wilson. Scene e costumi di Chloé Obolensky. Luci di Dominique Bruguière. Con Carole Bouquet, Lambert Wilson, Fabrice Michel, Michel Baumann, Mireille Maalouf, Bernard Musson, Frédéric Poinceau. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI.

In apertura, una scena di *Le mariage de Figaro*, di Beaumarchais, regia di Christoph Rauck (foto: Cosimo Mirco Magliocca); in questa pag. Lambert Wilson e Carole Bouquet in *Bérénice*, di Racine, regia di Lambert Wilson (foto: Cortis).





Il teatro è ancora un paradiso?

di Elena Basteri

Il destino degli edifici di una città si intreccia alle sue peripezie storiche, politiche ed economiche. I teatri non sono immuni a questo iter e anzi, come ogni altro luogo dove si produce cultura, in periodi critici e di magra sono i primi a risentirne. A Berlino la grande crisi economica post muro ha fatto traballare e poi crollare parecchi teatri, anche dal passato "glorioso". È il caso dello Schiller Theater, ospite storico di maestri come Beckett, Tabori e Zadek, costretto a chiudere nel 1993, per poi riaprire i battenti a musical alla *Robin Hood*. Anche l'Haus der Berliner Festspiele ha rischiato una fine simile. Aperto nel 1963 sotto la direzione di Erwin Piscator, come Theater der Freien Volksbühne, in contrapposizione al Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz nella ex Berlino Est, venne chiuso nel 1992, per poi riaprire l'anno successivo come teatro da musical.

Dal 2001 però l'Haus, grazie anche a un *board* di patroni privati, è tornato a essere sinonimo di grande qualità, ospitando sia il meglio del teatro tedesco con il Theatertreffen sia di quello europeo con il festival Spielzeiteuropa. Proprio in occasione dello Spielzeiteuropa di quest'anno, tenutosi da ottobre a fine gennaio e curato per la seconda volta da Brigitte Fuerle, il teatro, per esternare tutta la sua vitalità

si è vestito a festa, attirando su di sé anche l'attenzione dell'ignaro passante. Gli artisti Rudolf Bekic e Bernhard Resch, ispirandosi al motto di questa stagione «Paradise now», hanno tappezzato le ampie vetrate dell'edificio cubico realizzato da Fritz Bornemann con lussureggianti e psichedelici motivi floreali creando un piccolo angolo di paradiso tra i giardinetti del quartiere residenziale di Charlottenburg, dove il teatro ha sede.

Il titolo di quest'anno, in odore di celebrazioni del movimento sessantottino, si ispira all'omonimo spettacolo del Living Theatre *Paradise now*. Il teatro infatti secondo la Fuerle sarebbe «uno degli ultimi paradisi», un luogo protetto dove, oltre a poter sperare ancora nelle utopie, avviene un incontro reale tra

Tutto dedicato alla rivisitazione delle utopie del '68 e agli incroci tra il teatro, la musica e la visione è Spielzeiteuropa, uno dei festival organizzati dai Berliner Festspiele, tra le istituzioni culturali più stimolanti della capitale tedesca

attori e pubblico. Proprio gli spettatori e le loro percezioni vengono chiamati in causa in prima persona nello spettacoloprologo del festival *Stifters Dinge (Le cose di Stifter)* di Heiner Goebbels. Gli oggetti, le luci, la musica e i suoni, normalmente semplici accessori di scena, vengono nobilitati a veri protagonisti della pièce rimpiazzando attori e musicisti. Il risultato è un luogo magico che stimola la percezione evocando immagini e suggestioni. La generazione dei figli dei fiori *peace & love & music* di Riga è

invece al centro del nuovo lavoro di Alvis Hermanis *The Sound of Silence*. Di amore e sessualità tratta anche *To be straight with you*, ultimo lavoro del regista australiano e direttore artistico di DV8 Physical Theatre, Lloyd Newson. A differenza dell'amore hippy portato in scena da Hermanis, il gruppo di base a Londra ha esplorato il rapporto critico tra omosessualità e appartenenza religiosa, ispirandosi a storie vere, raccolte in tutto il mondo attraverso interviste, base e tessuto narrativo della pièce. Forse è proprio per questa componente di *storytelling* viva e reale che lo spettacolo traspira autenticità, intensità e forza. I danzatori-attori, che Lloyd seleziona *ex novo* a ogni progetto, combinano la danza contemporanea, con elementi pop, di *street culture* e Bollywood, creando uno stile misto e ben ponderato. Ma dato il tema delicato, la forza dello spettacolo risiede soprattutto nel non scendere mai nel patetico, nel didascalico né tanto meno nel buonismo.

Dopo aver ospitato anche *Les 4 Saisons* del Ballet Preljocaj, *Les Paravents* di Jean Genet e *Medea* del regista polacco Grzegorz Jarzyna, Spielzeiteuropa ha chiuso *in grandeur*, con la star internazionale del balletto Silvie Guillem, coreografata e accompagnata sul palco da Russel Maliphant. *Push* è il titolo del duetto che dà il nome allo spettacolo, in cui i due, formazione classica lei e contemporanea lui, creano un dialogo sensuale e ipnotico, attraverso la combinazione di due linguaggi del corpo, due qualità di movimento e due fisicità totalmente differenti. Andando contro la politica usa e getta del corpo "maturo" che spesso regna nel mondo del balletto, la ballerina parigina *over 40*, accompagnata dalla presenza quasi ascetica di Maliphant, dimostra una potenza e un magnetismo che vibra da ogni suo singolo muscolo. Non sorprende, considerando anche la lunga latitanza in Germania della ballerina, la *standing ovation* finale che l'ha chiamata ripetutamente sul palcoscenico. ■

Hermanis a Spielzeiteuropa

ANCHE A RIGA c'erano i figli dei fiori

Riga, 1968. Al riparo da occhi e orecchie indiscrete la meglio gioventù della capitale lettone si disseta avidamente alla sorgente della musica e dei libri occidentali proibiti, spediti di soppiatto da qualche zio o cugino emigrato in Inghilterra durante la guerra. Berlino, 40 anni dopo. Con *The Sound of Silence*. *Ein Konzert von Simon & Garfunkel 1968 in Riga, das nie*

stattgefunden hat (che tradotto sarebbe *The Sound of Silence. Un concerto di Simon & Garfunkel nel 1968 a Riga che non è mai avvenuto*), Alvis Hermanis rende un tributo «alla gioventù dei nostri genitori, quando noi eravamo ancora nelle pance delle nostre madri» e risveglia il famoso «Spirit of the Sixties», così come è arrivato oltre la cortina di ferro. Eccoli dunque i figli dei fiori di Riga, interpretati dai giovani attori della compagnia del Jaunais Rigas Teatris che come in ogni lavoro di Hermanis hanno preso parte attiva al processo creativo della pièce. Ascoltano le stesse canzoni e indossano gli stessi zepponi e pantaloni a zampa di elefante dei loro coetanei di Parigi, Roma, Londra o Los Angeles e nelle tre ore di spettacolo si succedono in gustosissime gag, entrate e uscite da presunti appartamenti senza pronunciare una parola ma movendosi con grande energia e ironia, sulle melodie di Simon & Garfunkel. La scelta di un teatro assolutamente non verbale esalterebbe il ruolo sovrano della musica o, come osservano alcuni critici, aiuterebbe piuttosto a creare un "prodotto" a misura di festival internazionale, facilmente godibile e facilmente esportabile? Senza voler mettere in dubbio la bravura degli attori, l'estrema freschezza e la delicata poesia di alcuni attimi, nonché la bella fattura della scenografia, dei costumi e degli oggetti di scena (tutto a cura di Monika Pormale), il quadro dei giovani sessantottini di Riga che ne risulta, rischia di essere un po' troppo edulcorato ed estetizzante. Si innamorano, si corteggiano, si sposano e fanno figli, il tutto senza zone oscure, senza conflitti, senza neanche il dubbio che dietro l'essere "rivoluzionari" nei vestiti, nelle letture e nella musica possa esserci dell'altro. Solo nell'ultima scena cala un'ombra: prima di salutarci uno dei figli dei fiori di Riga, la testa immersa in un secchio d'acqua intento a godersi l'ultima canzone, non riemerge o sceglie di non riemergere. Perdita dell'innocenza e inizio della catastrofe? È proprio quell'innocenza perduta che il regista lettone vuole richiamare in vita attraverso il teatro, mettendo in scena, consapevolmente, una favola. Arte e politica d'altronde secondo Hermanis non devono andare a braccetto. L'arte deve essere innocua «come il canto di un uccellino», dice lui. E.B.

THE SOUND OF SILENCE. Regia di Alvis Hermanis. Scene e costumi di Monika Pormale. Luci di Krisjanis Strazdits. Con Guna Zarina, Sandra Zvigule, Inga Alsina, Liena Smukste, Iveta Pole, Regina Razuma, Kristine Kruze, Gatis Gaga, Kaspars Znotins, Edgars Samitis, Ivars Krasts, Varis Pinkis, Girts Krumins, Andris Keiss. Prod. Spielzeiteuropa Berliner Festspiele, BERLINO - Jaunais Rigas Teatris, RIGA.



In apertura l'Haus der Berliner Festspiele, sede dello Spielzeiteuropa a Berlino; in questa pag. una scena di *The Sound of Silence*, regia di Alvis Hermanis.



Londra/1

TEATRO MULTICULTURALE e nuovo pubblico

di Maggie Rose

Nel 2007, duecento anni dopo l'abrogazione della legge sulla schiavitù nell'impero inglese, si è aperto un acceso dibattito in Gran Bretagna. In particolare, una delle discussioni verteva sui modi per commemorare questa importante data: quale gesto, quali parole sarebbero stati appropriati da parte del governo nei confronti di una popolazione africana e caraibica che risiede ormai da secoli all'interno del paese? Come si poteva riparare alle ingiustizie atroci commesse verso gli antenati di queste persone? Dopo una lunga polemica, l'ex primo ministro Tony Blair ha preferito emettere un «statement of regret» (dichiarazione di rammarico) piuttosto che un'ammissione formale di colpevolezza. Questa espressione viene ripresa da Kwame Kwei-Armah nell'omonima pièce, messa in scena al National Theatre di Londra tra

dicembre 2007 e febbraio 2008. Kwei-Armah è ormai un autore di spicco nel panorama inglese, con una decina di testi teatrali e musical che hanno avuto il consenso della critica e del pubblico. *Statement of Regret* è infatti l'ultima parte di una trilogia (*Elmira's Kitchen* e *Fix Up*) sulla «black experience», ovvero sulle pluralità di identità e di esperienze compresa nell'aggettivo "nero". All'interno di un elegante ufficio della capitale, un gruppo di africani e caraibici - quasi tutti laureati, e alcuni anche intellettuali di alto livello - sono impegnati in un *think tank*, con l'obiettivo

Due spettacoli dalla scena dai molti colori della capitale inglese: in *Statement of Regret*, al National Theatre, si racconta il tentativo di influenzare le scelte del governo da parte delle minoranze di origine africana e caraibica; all'Arts Theatre è andata in scena la *Tempesta* minimalista e multirazziale del Tara Arts

di influenzare e guidare il governo su questioni relative alla popolazione nera in Gran Bretagna. Sotto certi punti di vista la commedia non è altro che una *pièce a thèse* alla Bernard Shaw, che rappresenta e dibatte in modo dialettico i diversi punti di vista dei personaggi, africani, caraibici, afro-caraibici, ognuno con una pro-

pria storia individuale e collettiva. Protagonista è il sessantenne Kwaku Mackenzie, direttore dell'organizzazione e uomo che si è fatto da sé, e che è riuscito addirittura a convincere il governo a istituire un "ministry of race". Sposato, con moglie e figli, da anni ha un'amante (che lavora per lui) e un figlio illegittimo da parte di un'altra donna. Dopo la recente scomparsa del padre, Kwaku (interpretato da un eccellente Don Warrington) viene assalito da sensi di colpa verso il genitore, precipita in una profonda crisi e inizia a bere, scatenando così una serie di reazioni violente nelle persone che gli stanno intorno; la sua stessa impresa va sull'orlo del fallimento. E nella figura tragica di Kwaku - per certi versi analoga a quella del vecchio Lear che vede il regno frantumarsi - che sta la grandezza del testo: purtroppo difettoso nel sollevare una miriade di problemi che non viene realmente approfondita. Interessante il pubblico al National, composto in buona parte da spettatori appartenenti alla popolazione nera, che commentava gli sviluppi della vicenda con vivace partecipazione: reazioni certamente ben accolte dalla direzione del National Theatre, che persegue con determinazione l'allargamento della fruizione a minoranze che frequentano il teatro di rado. Ciò rientra peraltro nelle scelte adottate ormai da decenni dall'Arts Council, organismo statale britannico responsabile per la politica e i finanziamenti alla cultura, con i programmi di "social inclusion" a sostegno delle diverse voci provenienti da minoranze etniche all'interno della Gran Bretagna.

Dagli anni Ottanta, Jatinder Verma, fondatore e direttore artistico di Tara Arts, si è avvalso di fondi dell'Arts Council; la sua compagnia itinerante fondata nel 1977 con l'obiettivo di esplorare il «south asian experience» - le esperienze della popolazione dell'Asia meridionale residente in Gran Bretagna - è diventata fra i collettivi teatrali di media grandezza più apprezzati. In questo gennaio 2008 troviamo Tara Arts in scena all'Arts Theatre, nel West End di Londra, con una propria versione della *Tempesta*. Lo stile minimalista della messinscena, con i sei attori di un cast multiculturale che si cimentano in tutte le parti, con effetti talvolta sorprendenti - lo stesso attore nella parte di Miranda e in quella di Alonso re di Napoli, mentre Prospero e Stefano sono interpretati entrambi da un splendido Robert

STATEMENT OF REGRET, di Kwame Kwei-Armah. Regia di Jeremy Herrin. Scene di Mike Britton. Luci di Natasha Chivers. Con Angel Coulby, Oscar James, Trevor Laird, Colin McFarlane, Chu Omambala, Javone Prince, Clifford Samuel, Ellen Thomas, Don Warrington. Prod. National Theatre, LONDRA.
THE TEMPEST, di William Shakespeare. Regia di Jatinder Verma. Scene di Claudia Mayer. Con Chris Jack, Tom Kanji, Caroline Kilpatrick, Jessica Manley, Robert Mounford, Keith Thorne. Prod. Tara Arts, LONDRA.

Arts Council

IN PERICOLO IL FUTURO delle arti nel Regno Unito?

Arts Council England, l'agenzia governativa inglese fondata nel 1994 con il compito di distribuire i fondi della Lotteria Nazionale alle Arti, non ha attraversato un anno felice. Ma a passarsela peggio sono sicuramente le centinaia di organizzazioni artistiche che hanno visto il proprio contributo drasticamente ridotto o addirittura sospeso. Dal 1 aprile 2008, infatti, ben 185 organizzazioni inglesi chiuderanno i battenti perché privati dell'appoggio economico che garantiva loro vita, in molti casi da decenni. I primi tagli, al fondo destinato a progetti temporanei, erano stati annunciati già lo scorso marzo 2007. La motivazione era temibile: i Giochi Olimpici del 2012 costeranno più del previsto, da qui la diversione dei fondi all'interno del Department of Music, Culture and Sport. L'Arts Council si è quindi trovato improvvisamente privato di una fetta consistente del fondo della Lotteria, sommato al già preoccupante calo delle vendite della stessa. Un buon 35% in meno di cui poter disporre che ha segnato l'inizio della polemica, la quale investe non solo le scelte governative, ma anche quelle dell'agenzia stessa, ritenute sommarie e poco credibili per un ente costituito proprio per tenere "alla giusta distanza" la politica dall'arte. A novembre 2007, infatti, erano stati annunciati ulteriori tagli, questa volta però diretti al *core funding* di quasi 200 organizzazioni. Il problema va ben oltre il principio dei tagli stessi ovvero "in nome dell'eccellenza", come difende Peter Hewitt, discusso direttore esecutivo di Ace. Le lettere di avvertimento, infatti, sono state recapitate alle organizzazioni tardivamente, impedendo così alle stesse di studiare adeguatamente la propria situazione ed eventualmente delineare strategie di uscita. Inoltre i rapporti redatti dai funzionari dell'Arts Council, si sono rivelati in alcuni casi basati su dati imprecisi. A tutto ciò si aggiunge la segretezza con cui questo processo è stato sviluppato, che, unita alla particolare mira su organizzazioni di piccole dimensioni che contavano quasi interamente sul fondo di Ace, prospetta un'inquietante strategia che Lyn Gardner così crudamente descrive nel suo aggiornatissimo blog: mieterne vittime non visibili affinché non ci si renda conto dei cadaveri. È vero, sono 81 le nuove organizzazioni a cui è stato concesso un aiuto economico importante, numerose quelle il cui contributo ha subito un aumento e, grazie ai clamorosi ricorsi, 17 decisioni sono state rivedute. Ma l'ambiente artistico inglese ha ormai ufficialmente votato la sfiducia all'ente. *Michela Nazzaruolo*

In apertura la locandina di *Statement of Regret*, di Kwame Kwei-Armah, regia di Jeremy Herrin; in questa pag. una scena di *The tempest*, di Shakespeare, regia di Jatinder Verma.

Mountford -, riflette la volontà di Verma di presentarci questo *romance* Shakespeariano senza quegli effetti spettacolari come il banchetto del *masque* di corte su cui altri registi hanno invece calcato la mano. Viene messa invece a fuoco la costrizione molto presente nel testo vissuta dai personaggi, indipendentemente della propria classe sociale - Prospero confinato nella cella con i libri, Ariel rinchiuso in un pino: situazioni rese visivamente con un uso massiccio di corde, che funzionano da funi di nave, da spade, da catene. I versi di questa *Tempesta* sono declamati con rigore, l'impianto sonoro di Kimberley Egan e la suggestiva ambientazione e i costumi di Claudia Meyer evocano l'isola lontana e strana. Come nel caso di Kwame Kwei-Armah, anche il pubblico di Jatinder Verma non era certo tipico del West End. ■





Londra/2

SPIETATI RITRATTI D'AMERICA

di Margherita Laera

La drammaturgia contemporanea americana viene accolta nel Regno Unito come da un ospite appassionato, da un amico straniero ma in fondo non così poco dissimile. Tre autori contemporanei sono andati in scena quest'inverno, con quattro testi scritti a distanza di circa un decennio l'uno dall'altro: quattro ritratti spietati di una società violenta, opprimente, alienante. *A Prayer for my Daughter* di Thomas Babe emerge dalle macerie del dopo Vietnam, pochi anni dopo la rivolta nelle prigioni di Attica e pochi mesi dopo gli episodi di violenza in seguito al *black-out* di

Su tre palcoscenici londinesi abbiamo visto le opere di tre autori degli States appartenenti a generazioni diverse: Thomas Babe, David Mamet e Neil LaBute fotografano la violenza di una società in crisi, dal dopo Vietnam agli attacchi alle Torri Gemelle passando per gli anni di Reagan

New York nel '77, in un'America in piena recessione, lacerata, traumatizzata e sfiduciata; *Speed-the-plow* di David Mamet vede la luce circa undici anni dopo, un anno prima della caduta del muro di Berlino, in un clima figlio del boom economico dei primi anni '80 sotto l'amministrazione Reagan, quando "shop til you drop" era ancora lo slogan degli yuppies della Grande Mela; recentissimi, invece, sono i due brevi testi di Neil LaBute: *Land of the Dead* è stato scritto un anno dopo gli attacchi alle Torri Gemelle, mentre *Helter Skelter* risale all'anno scorso, ovvero all'America del secondo mandato a Bush e della «guerra al terrorismo».

Due poliziotti violenti

Nonostante il contesto socio-politico si sia evoluto enormemente nell'arco di quarant'anni, un filo sottile collega Babe a Mamet e a LaBute. Autore di drammi teatrali di grande successo negli anni '70 e '80, Babe scrisse anche per la televisione, dipingendo personaggi oscuri, morbosi e brutali, ma acuti e loquaci, le cui vicende sono rappresentate in maniera quasi epica ed eroica. Caduto nel dimenticatoio e bistrattato dalla critica negli anni '90, Babe è ritornato in voga dopo la morte. Ora sono in molti a sostenere che la sua penna abbia influenzato direttamente Quentin Tarantino, Aaron Sorkin, Sam Shephard e David Mamet. I suoi lavori sono gli antesignani di una certa estetizzazione della violenza che si affermerà nella cultura americana qualche anno più tardi, soprattutto al cinema, in televisione e nei videogame. Ciò che colpisce in *A Prayer for my Daughter* è l'estrema umanità dei personaggi, il rifiuto delle facili etichette e dei cliché, la costante sovrapposizione di ruolo tra "buoni" e "cattivi". Nella bella produzione dello Young Vic, la contraddittorietà delle relazioni umane emerge con forza e complessità grazie alla brillante performance dei quattro attori. Il Sergente Kelly (Matthew Marsh) e il suo collega Delasante (Corey Johnson) hanno catturato due delinquenti sulla scena di un omicidio, e sono decisi a farli confessare. Come nelle rivolte delle prigioni di Attica, in cui si scatenarono atti di cruda violenza reciproca tra carcerati e secondini, diventa difficile distinguere tra colpevole e innocente, vittima e carnefice. Non ci sono sconti per nessuno in *A Prayer for My Daughter*, solo tante domande fastidiose e destabilizzanti sulla sessualità, sul rapporto padre-figlia, ma soprattutto sull'uso "legale" della violenza da parte dei rappresentanti dello Stato. Dobbiamo allora dichiararci in totale disaccordo con il critico dell'*Independent*, che ha messo in discussione l'attualità di Babe: sembrano fin troppo ovvie le analogie tra l'immediato dopo-Vietnam e un tanto sospirato dopo-Iraq.

Arte, denaro e altre morbosità

Nominato ai Tony Award per Best Play, *Speed-the-Plow* è uno dei capolavori di Mamet, in cui i dialoghi cinematografici in perfetto stile hollywoodiano presentano un'America competitiva e spietata. Con un intreccio che ripropone l'eterno dilemma tra arte e denaro, questa brillante satira del *movie business* suona quasi come un'autoparodia, dato che nasce dalla mente di uno scrittore nominato agli Oscar e da sempre in bilico tra teatro e cinema. Ma le critiche e il sarcasmo sono riservati solamente ai produttori, Bobby Gould (Jeff Goldblum) e il collega Charlie Fox (Kevin Spacey), che con l'arte non hanno nulla a che fare, se non tramite maldestre scivolate e goffe velleità. Nella prima produzione al Lincoln Center nel 1988, a fianco di Joe Mantegna e Ron Silver c'era niente meno che Madonna: la rockstar interpretava il ruolo della *femme fatale* un po' ingenua un po' manipolatrice, che all'Old Vic è affidato alla giovane Laura Michelle Kelly, meglio nota per le sue performance nel West End nei panni di Mary Poppins. Lo stile della recitazione e della messa in scena avvicinano vertiginosamente il teatro a una sorta di cinema dal vivo, fatto alquanto deprimente se non fosse per la profonda ironia e la pun-

London International Mime Festival

IL TANGO COREANO DI WOYZECK

Per il trentesimo anno, il London International Mime Festival (www.mimefest.co.uk) porta un po' d'aria fresca nella grigia monotonia del teatro londinese. Nel Regno Unito, dove regna incontrastato il teatro di testo e gli attori recitano dal collo in su, il *visual theatre* e le performance più innovative sono relegate perlopiù nelle ultime due settimane di gennaio. Quando le parole non sono tiranne sulla scena, quando il teatro diventa un luogo in cui si vede un mondo altro e il palco si trasforma in una realtà dotata di leggi proprie, allora la maggior parte del pubblico inglese arriccia il naso. Eppure le sale sono affollate: questo piccolo grande festival gode di un pubblico affezionato, che quest'anno ha raggiunto persino cifre record. Ma scarsissime sono le risorse, tanto che non si può permettere nessuna nuova produzione. C'è da chiedersi cosa accadrà l'anno prossimo, ora che l'Arts Council England ha ridotto drasticamente le sovvenzioni al teatro per foraggiare le Olimpiadi del 2012. Tra gli spettacoli più interessanti, i coreani del Sadari Movement Laboratory hanno presentato un *Woyzeck*, diretto da Do-Wan Im, reduce dall'ampio successo all'Edinburgh Fringe nel 2007. Al ritmo del tango argentino di Astor Piazzolla, il *Woyzeck* con gli occhi a mandorla reinterpreta uno dei testi più enigmatici del teatro tedesco, trasformando venti sedie di legno in fantasiose costruzioni immaginarie grazie alle coreografie di gruppo. Il giovane coreografo giapponese Hiroaki Umeda, con il gruppo S20, si è esibito in un trittico al Barbican Pit: *Duo*, *Montevideoaki & while going to a condition*. In *Duo*, Umeda gioca con il suo doppio virtuale, proiettato in diretta su uno schermo accanto a lui in dimensioni naturali. Il ritmo lento e i movimenti morbidi abbandonano gradualmente la fluidità per passare al gesto meccanico dell'avatar a bassa risoluzione. Il crescendo culmina in un assordante paesaggio fatto di *bruitage* e frammenti di gesti, che fa riflettere sull'identità nell'era di Second Life. Senza dubbio la performance più innovativa di questa edizione è *Paso Doble*, inedita collaborazione tra l'artista visivo catalano Miquel Barcelò e il coreografo francese Josef Nadj, che ha debuttato ad Avignone nel 2006. In un mondo surreale fatto di morbida creta rossa e bianca, due personaggi in abito scuro, armati di martelli, vanghe, e utensili di ogni tipo, plasmano la parete di fondo e il pavimento su cui camminano come maldestri scultori, creando momenti di fresca comicità. M.L.



In apertura, una scena di *Speed-the-plow*, di David Mamet, regia di Matthew Archus; in questa pag. un'immagine da *Paso Doble*, di Miquel Barcelò e Josef Nadj, ospite al London International Mime Festival.



In questa pag., in alto, una scena di *Helter Skelter/Land of the death*, di Neil LaBute, regia di Patricia Benecke; in basso, un'immagine da *The bald Soprano*, in programma al 33% London Festival.

gente efficacia di Mamet.

Noto per i suoi adattamenti del mito greco in chiave contemporanea, Neil LaBute è autore drammatico, sceneggiatore e regista di successo, vincitore di un premio al Sundance Festival nel 1997 con *In the Company of Men* e nominato per la migliore regia a Cannes nel 2000 con *Nurse Betty*. Dei tre autori qui discussi, senza dubbio è il più vicino alle tradizioni europee per la sua vena intimista, simbolista e frammentaria. Il tema della violenza sui minori e in particolare il mito di Medea sembrano essere una sorta di ossessione nell'opera di

LaBute, come dimostrano i due brevi testi presentati al Bush Theatre e lavori precedenti come *Iphigenia in Orem* e *Medea Redux*. Agili schizzi di coppie fin troppo ordinarie, *Helter Skelter* e *Land of the Dead* scivolano precipitosamente in toni tragici e allucinati senza preavviso. I personaggi di LaBute spezzano volentieri la quarta parete rivolgendosi direttamente al pubblico, rendendo lo spettatore testimone di una traumatica confessione. Lo stile colloquiale e il ritmo musicale dei dialoghi rivelano i lati nascosti ed estremi di un'America morbosa, moralmente equivoca e persino criminale, sotto le spoglie di una noiosa e insospettabile normalità. Testimoni impietosi di tre periodi storici distinti, i tre drammaturghi mettono a nudo i fallimenti di una società, fotografando la violenza nel momento in cui nasce e si riproduce nei rapporti umani, prima ancora di estendersi alla politica estera. ■

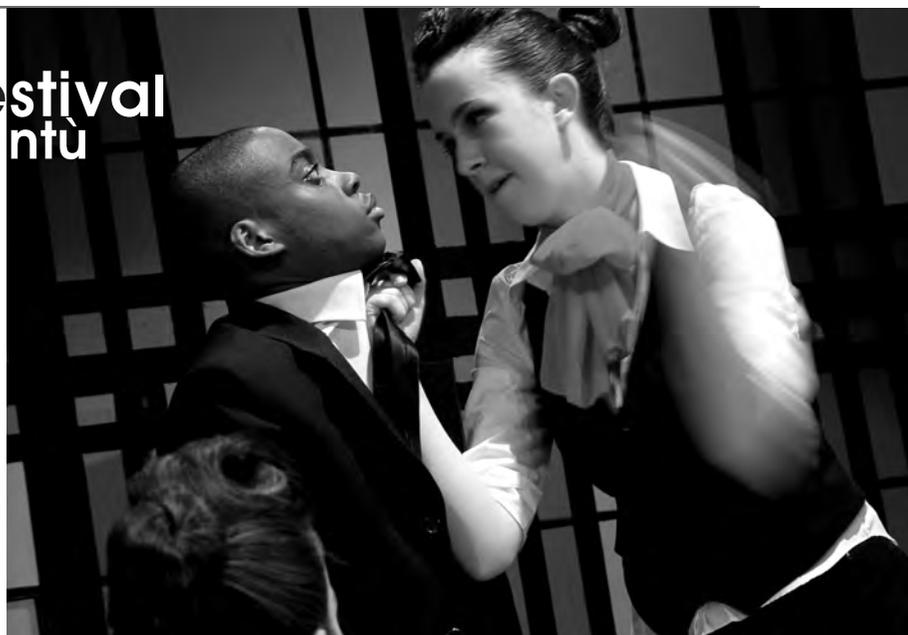
A PRAYER FOR MY DAUGHTER, di Thomas Babe. Regia di Dominic Hill. Scene di Giles Cadle. Luci di Bruno Poet. Musiche di Dan Jones. Con Sean Chapman, Corey Johnson, Matthew Marsh, Colin Morgan. Prod. Young Vic Theatre, LONDRA.

SPEED-THE-PLOW, di David Mamet. Regia di Matthew Warchus. Scene di Rob Howell. Luci di Paul Pyant. Con Jeff Goldblum, Laura Michelle Kelly, Kevin Spacey. Prod. Old Vic Theatre, LONDRA – Ruhrfestspiele, RECKLINGHAUSEN. **HELTHER SKELTER / LAND OF THE DEAD**, di Neil LaBute. Regia di Patricia Benecke. Scene di Sara Perks. Luci di John Harris. Musiche di Nikola Kodjabashia. Con Patrick Driver, Ruth Gemmell, John Kirk. Prod. Dialogue Productions, LONDRA.

Oval House Theatre

33% London: un festival dedicato alla gioventù

Non è cosa di tutti i giorni assistere a un festival di ben tre settimane interamente dedicato ai giovani e al loro approccio con il teatro. Certo, siamo a Londra, la metropoli che conta quasi un terzo della popolazione sotto i venticinque anni di età. Ecco spiegato il titolo dell'iniziativa, *33% London*, un'energetica ed entusiasmante celebrazione del giovane fervore artistico: prevalentemente teatrale, con un'apertura inevitabile al linguaggio cinematografico. Rigorosamente under 25, *33% London* nasce grazie all'Oval House Theatre, dagli anni Sessanta centro nevralgico del *Fringe Theatre* a Sud del Tamigi. Durante le tre settimane il colorato teatro ha aperto ogni suo spazio a promettenti *young londoners* che hanno portato spettacoli, letture di nuovi testi, laboratori, film, dibattiti. La prima edizione di questo festival è una novità all'interno della programmazione di Oval House. È però un coerente sviluppo della politica del teatro che anche negli anni delle sperimentazioni, sotto la guida illuminata del grande Peter Oliver, ospitava i movimentati incontri delle Black Panthers e delle Brixton Fairies: sosteneva i coraggiosi progetti artistici legati all'analisi della molteplicità culturale, sociale, etnica e sessuale per cui ancora oggi è famoso, mantenendo fondamentale l'obiettivo di dare una formazione teatrale ai giovanissimi. Per la prima volta però Oval House opera una scelta di grande impatto, dedicando un'intera (mini)stagione al teatro nascente. L'obiettivo è chiaro: non solo sostenere la nascente scena teatrale londinese, ma conferirle la visibilità e il credito garantiti al "teatro professionista". Se a questo si aggiunge il consapevole tessuto di collaborazioni con partner d'eccezione come Royal Court Theatre, British Film Institute, Young Vic e Theatre Royal Stratford East - organizzazioni in cui i progetti *con e per* i giovani artisti sono in primo piano - risulta evidente il profilarsi di una solida rete di sostegno per i giovani *theatre practicioners* della capitale. E in un momento delicato come quello attuale - sia per i tagli dell'Arts Council sia per la preoccupante epidemica associazione mediatica tra giovani di Lambeth e coltelli, pistole e gang - un festival come *33%* diventa un inno alle potenzialità della nuova scena teatrale - nonchè urbana - londinese e all'entusiasta creatività dei suoi prossimi protagonisti. *Michela Nazzaruolo*





teatro e memoria

ARGENTINA

la nuova sfida del teatro politico

di Dimitri Papanikas

Quando al tramonto le luci di Avenida Corrientes, «la Broadway del Sud America», come la chiamano gli argentini, si accendono con le sue decine di teatri, café, sale da ballo e cinema, il popolo della notte esce dalle sue tane. Ma non si tratta di illustri personaggi *bohémien*s provenienti da qualche film di Truffaut o da quel San Telmo, un tempo tra i quartieri teatralmente più prolifici con spazi come il vecchio *Parakultural*, la *Gran Aldea*, il *Teatro Contemporáneo*, l'*Estudio* e *Los Patios de San Telmo*. A contendersi le strade notturne di una Buenos Aires distratta vi sono oggi insaziabili tangueri intercontinentali, turisti industriali, ma soprattutto centinaia di famiglie di *cartoneros* che dal dicembre 2001 si spartiscono il mercato dei rifiuti alla ricerca del cartone da rivendere

Artisti che si sono opposti alle dittature e scrittori che cercano di raccontare con il teatro la nuova società argentina, tra necessità di ricordare i crimini passati e di combattere un'omologazione dilagante nel nome del Consumo e del Capitale - Un viaggio nel teatro del grande paese sudamericano, ripercorrendone la storia recente per cercare di decifrarne il presente

per pochi pesos a quintale alle industrie del riciclaggio.

Dal dicembre 1983, data della fine dell'ultima dittatura militare, l'Argentina è andata incontro a una normalizzazione democratica che con la criminalizzazione della povertà, lo smantellamento dello stato sociale e la svendita di un intero paese alle promesse del Capitale, negli anni Novanta ha allestito la più grande truffa della Storia perpetrata da una pubblica amministrazione ai danni

del cittadino. Un paese dove si continua a morire di miseria sotto gli occhi impassibili del Fondo Monetario Internazionale e dove già basta il quotidiano a dimostrare che è il presente ciò di cui non si ha memoria, figurarsi il passato. Un paese dove nonostante 200 tra militari e forze di pubblica sicurezza si trovino attualmente in carcere e circa 400 siano ancora sotto proces-

so per connivenza con la dittatura, sono ancora in tanti a restare impuniti. Medici, avvocati, giudici, colletti bianchi, imprenditori, le cui liste di proscrizione sindacali furono tra i più validi strumenti di cui dispose il governo *de facto* per organizzare scientificamente la sparizione, tra ambasciatori compiacenti, preti benedicti e gran parte di una società civile e di una comunità internazionale convinte che i sommersi «algo habrán hecho». Dei salvati non è dato sapere.

Oggi, a democrazia ristabilita da tempo, sono in tanti ad aver ammainato la bandiera della lotta in nome della pacificazione, sepolto l'antica irriducibilità in favore della più conciliante promessa emancipatrice apparecchiata dal riformismo democratico, dal Capitale per ogni evenienza, dal socialismo per il XXI secolo. Una politica fatta di proclami patriottici, di *montoneros* passati ad amministrare le briciole di un potere un tempo combattuto, di *piqueteros* in campagna elettorale, di rockstar sui palchi dei festival per la democrazia riuniti a festeggiare l'elezione presidenziale della prima donna nella storia del paese, con la promessa di garantire la continuità, disposti a teorizzare la dottrina del "male minore". Che in realtà si tratti di un male semplicemente banale, come tutti gli altri, poco importa. Quando è il pane a mancare, a causa di un costo della vita che è alle stelle, ci vuole coraggio a garantire la continuità. *Madres* straordinarie, alle quali è stato fatto di tutto, disposte a issare, in nome del cessato pericolo, le foto dei presidenti Chavez, Correa e Morales, nuovi principi dell'ordine sociale latinoamericano. Registi un tempo irriducibili, esiliati, a volte gambizzati, che si candidano alla presidenza della repubblica nelle file del "socialismo autentico" fagocitati da un dissenso un po' troppo compatibile per continuare a chiamarsi tale.

Indipendenza e resistenza

In un simile contesto, sullo sfondo della cupa stagione delle privatizzazioni, dell'ideologia menemista del nuovo Consumo, in un orizzonte di crisi di identità e di comunicazioni omologate, il teatro politico argentino continua da tempo a interrogarsi sulla propria dimensione. Sopravvissuto alla dittatura, non è riuscito a resistere alla democrazia il *Teatro Abierto*, protagonista tra il 1981 e il 1985 di una delle più grandi forme di resistenza culturale al regime. Aveva sede nel *Teatro del Picadero*, recentemente salvato dalla demolizione da una mobilitazione di artisti e intellettuali. Nato nel luglio del 1981 con la lettura del manifesto scritto dal drammaturgo Carlos Somigliana e firmato, tra gli altri, da Osvaldo Dragún, il suo grande ispiratore, Roberto "Tito" Cossa, Eduardo "Tato" Pavlovsky e Griselda Gambaro. Un teatro politico ispirato ai principi del realismo critico, della collettivizzazione della produzione in nome della collaborazione tra artisti, maestranze, tecnici, autori e spettatori e di una politica di prezzi popolari finalizzata a raggiungere il più gran numero possibile di fruitori. Nei suoi obiettivi il desiderio di emulare l'esperienza del vecchio *Teatro del Pueblo* fondato da Leónidas Barletta nel 1930, tra i primi teatri indipendenti dell'America Latina. Tre brevi opere originali al giorno, da rappresentarsi quotidianamente per due mesi l'anno, messe in scena da un collettivo di 21 registi. Una storia segnata da un grave attentato subito nell'agosto del 1981, a due settimane dalla sua inaugurazione con *Gris de Ausencia* di Roberto

Cossa, e da un nomadismo durato fino al 1985, data in cui la subentrata normalizzazione democratica determinò la spaccatura del movimento e la fine di una delle esperienze teatrali più significative degli ultimi trent'anni. Nonostante alcune critiche di settarismo - dovute a un comitato direttivo accusato di ostracizzare parte di quel teatro *underground* bonaerense (tra cui il Teatro universitario di Ricardo Sassone nato sul modello del *Living Theatre* e ribattezzato polemicamente *Teatro Re-abierto*) che si esibiva in velocissimi happening di strada, per evitare l'arresto - il *Teatro Abierto* fu la grande reazione al potere di una generazione di artisti. Un gruppo di teatranti che seppe mirare oltre la sterile polemica tra realismo e poetica dell'assurdo che fin dagli anni Venti, in Argentina, si identificava nella rivalità tra gli intellettuali del gruppo *Boedo*, teorici della rivoluzione sociale, e quelli del gruppo *Florida*, tra cui Jorge Luis Borges, accusati di essere estetizzanti, europeizzanti, per questo considerati "antinazionali". Una *querelle* mai sopita e che, a partire dal 1966, sarebbe esplosa nuovamente in occasione della consegna del premio della rivista "Teatro XX" a *El desatino*, di Griselda Gambaro, accusata dai suoi detrattori di snobismo e formalismo intellettuale. In un momento in cui il nemico era comune (identificato nella feroce repressione scatenata dal generale golpista Juan Carlos Onganía datata 1966-1970) il teatro argentino non seppe dotarsi di quegli strumenti capaci di evitare di abbandonarsi a una lotta tra poveri. Dal 1996, con la nuova gestione a carico della Fondazione Carlos Somigliana e di Roberto Cossa, ha riaperto il *Teatro del Pueblo*, storico modello per il *Teatro Independiente argentino*. Un movimento che negli anni riuscì a convogliare più di 1500 realtà teatrali, tra cui la *Comuna Baires* (nata nel quartiere porteño di San Telmo nel 1969 e quindi trasferitasi a Milano ai tempi dell'ultimo colpo di stato del 1976).

A resistere ancora il *Teatro Payró*, fondato nel 1952 da Onofre Lovero con il nome di teatro *Los Independientes* e diretto, a partire dal 1967, dal regista Jaime Kogan. In uno scantinato della centralissima strada San Martín, Kogan e la sua compagnia furono protagonisti di una tra le più vivaci esperienze teatrali del paese, dando spazio alle drammaturgie europee e americane ma anche alla canzone di protesta delle nuove generazioni argentine. Nel 1974 *El señor Galíndez*, scritta da Eduardo Pavlovsky e diretta dallo stesso Kogan, opera sulla tortura come espressione di quella banalità del male di cui scrivevano la Arendt e Levi, subì un attentato dinamitardo che mise a dura prova la possibilità di continuare. Scomparsi Kogan (1997) e sua moglie, l'attrice Felisa Yeni (2007), oggi è Diego Kogan, loro figlio, a dirigere la compagnia *Equipo Teatro Payró* all'insegna dell'irriducibilità e dell'indipendenza paterna. Un'indipendenza dai meccanismi di produzione, dalle leggi di mercato, dal botteghino e dal divismo che in Eduardo "Tato" Pavlovsky trova da anni il suo più illustre testimone. Affrancatosi dai vincoli del professionismo teatrale grazie alla sua attività di psicanalista, Pavlovsky continua da quarant'anni la sua personalissima ricerca per un teatro totale, concepito e rappresentato a livello familiare, con la moglie Susana Evans e il figlio Martín, attraverso i suoi celebri psicodrammi giunti da tempo anche in Europa. A causa di *Telarañas* (1977), opera dedicata alla desacralizzazione della famiglia e per questo proibita dalla dittatura, dopo un tentativo di sequestro nel marzo del 1978, Pavlovsky fu costretto all'esilio in Spagna.

In apertura un pupazzo del dittatore Jorge Rafael Videla utilizzato nel corso di una manifestazione di piazza; nella pag. seguente un manifesto di Teatro Abierto.

Simile sorte era toccata a Fernando "Pino" Solanas, con il quale Pavlovsky avrebbe in seguito collaborato per film come *Tango, el exilio de Gardel* (1984) e *La nube* (1997), esiliatosi in Francia fino al 1983 e, anni dopo il suo ritorno, gambizzato a causa delle sue critiche alle privatizzazioni delle imprese di Stato, autore di importanti denunce cinematografiche come *La hora de los hornos* (1968), *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) e l'ultimo *Argentina latente* (2007), ma non ancora scervo dalla convinzione che con il potere si possa in qualche modo scendere a patti, come dimostra la sua recente candidatura alle elezioni presidenziali nelle file di un presunto *Partido Socialista Autentico* (sic!).

Nuove drammaturgie

A partire dai primi anni Novanta, gran parte della ricerca drammaturgica argentina ha virato verso problematiche legate alla coscienza dell'individuo, concentrandosi su terreni più sentimentali, familiari e relazionali con lo scopo di indagare il rapporto uomo-donna, le perversioni sessuali, le crisi d'identità e dei ruoli di coppia. Da alcuni anni, a contendersi la scena con le stagioni ufficiali del *Complejo Teatral de Buenos Aires* (consorzio creato nel settembre 2000 dal governo federale della città autonoma di Buenos Aires e formato dai *Teatros de la Ribera, Presidente Alvear, Regio, San Martín* e *Sarmiento*) ci provano con buoni risultati spazi indipendenti come *l'Espacio Callejón, Elkafka* e il *Teatro la Carbonera* con una particolare attenzione rivolta alla giovane drammaturgia argentina. Grande interesse riscuote oggi il *Teatro por la Identidad*, la novità teatrale più riconosciuta e apprezzata in Argentina e all'estero. Una rassegna bimestrale di opere inedite nata nel 2000 su iniziativa delle *abuelas de plaza de Mayo* e che recentemente si è trasformata in una realtà internazionale che nella scorsa stagione, nella sola Argentina, ha raggiunto i 15 mila spettatori. Scopo del progetto quello di affrontare attraverso scritture sceniche e messe in scena i temi legati al recupero dell'identità negata, al fine di riscattare quei 500 bambini che, nati in cattività durante l'ultima dittatura, una volta eliminate fisicamente le madri, furono affidati in premio a famiglie di militari compiacenti. Per il momento 84 di essi sono stati ritrovati dalle *abuelas* grazie al confronto del loro dna con quello dei propri figli *desaparecidos* raccolto in una banca genetica allestita a Buenos Aires. Un recupero dell'identità che è al centro delle opere di due tra i più apprezzati drammaturghi della nuova generazione come Marcelo Bertuccio (*Señora, esposa, noña y joven desde lejos*, 1998) e Luis Cano (*Los murmullos*, 2002).

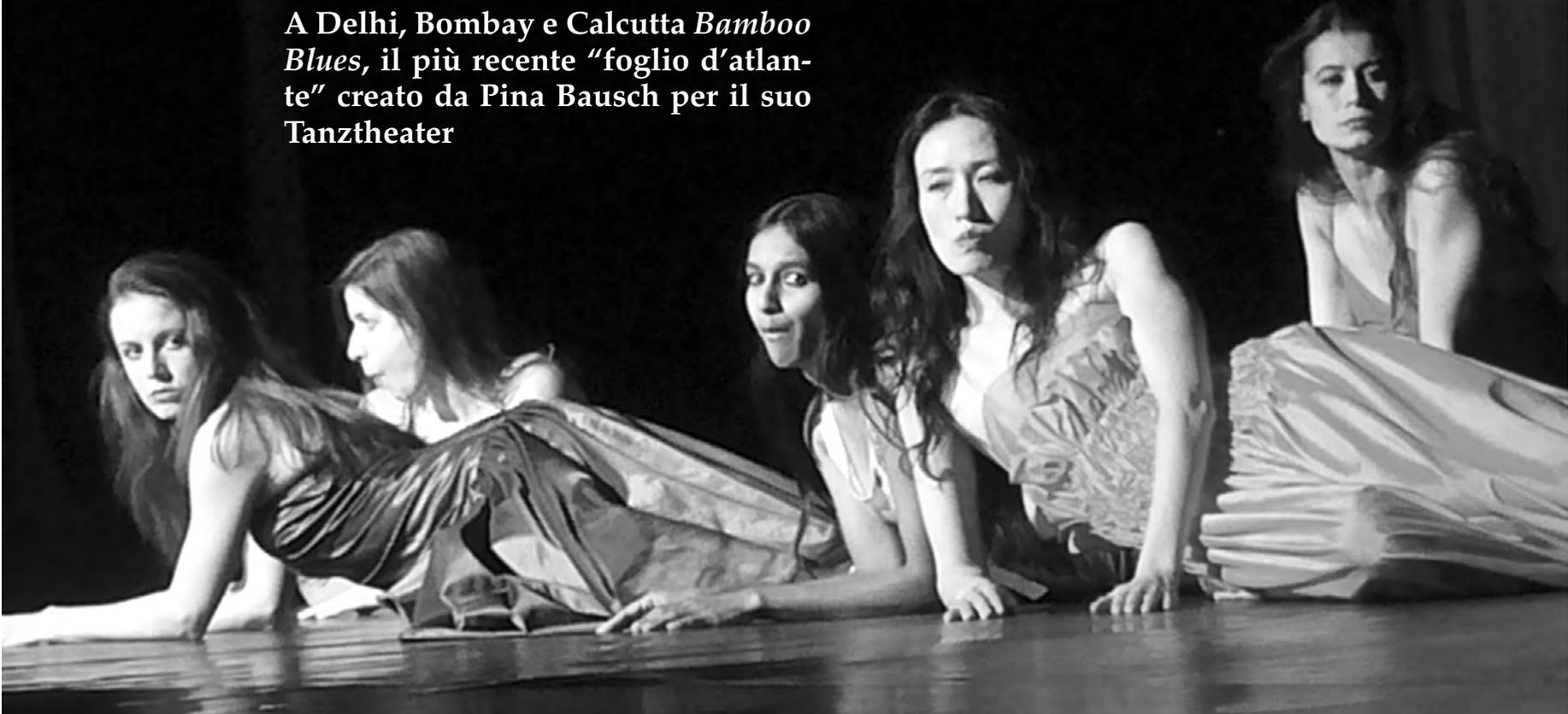
A fronte della dichiarazione di incostituzionalità delle leggi di *obediencia debida* e di *punto final* - leggi con cui il governo del radicale Raúl Alfonsín decise di voltare pagina in modo epocale adottando come ufficiale la teoria de los *dos demonios*, che equiparava fraudolentemente il terrorismo di Stato alla disperata resistenza dei sopravvissuti alla lunga epurazione peronista - e della conseguente riapertura dei processi contro i repressori, fino ad arrivare alla costruzione dei musei della memoria e dei muri del pianto lungo il Rio de la Plata promossi dalla nuova amministrazione giustizialista di Kirchner, quello che resta è la sensazione di un forte disorientamento. Memoria di che? In un

paese in cui è lo Stato a farsi garante dell'insegnamento della storia del terrorismo di Stato nelle scuole attraverso uno specifico piano didattico ministeriale, dove si tolgono i quadri di Videla e complici dalle pareti del *Círculo Militar*, si inaugura il *Museo de la Memoria* nei locali della vecchia *Escuela de Mecánica de la Armada*, il più celebre centro di detenzione clandestina, si costruisce il *Parque de la Memoria*, il Teatro politico argentino continua a confrontarsi da anni con la quotidiana necessità di sopperire a un vuoto interpretativo più che a una carenza di supporti mnemonici. Una sfida importante, affinché la memoria non si trasformi in un prodotto a uso e consumo del presente, basato su una subcultura popolare che rivendica il diritto a un accesso semplice alla complessità che garantirebbe democraticamente la comprensione di tutti. Nella società della delega, dove nulla le sfugge (dal voto alla responsabilità, passando per la coscienza critica e il senso di colpa) anche la memoria in Argentina continua a vivere questa tragica condanna. «Unicamente la democrazia è capace di preservare un popolo da un simile orrore», sentenziava il poeta argentino Ernesto Sabato nel suo prologo al volume *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* pubblicato in Argentina nel 1984. In nome di tale principio, che omette molto più di quanto dichiarare, evitando la problematica questione di chi possa effettivamente salvare "il popolo" dagli orrori della democrazia, in Argentina hanno iniziato a proliferare associazioni come il *Movimiento Argentina Resiste* - che riunisce illustri nomi della cultura nazionale, un tempo radicalmente dissidenti, ma che oggi hanno scelto la strada del dialogo con le istituzioni - e il *Movimiento de Apoyo al Teatro* (Mate), reazione del mondo della cultura finalizzata a indirizzare linee guida per la nuova amministrazione di turno. Con la legge sul teatro del 1997, accompagnata dall'istituzione del *Instituto Nacional de Teatro* per favorire le produzioni nazionali, tali movimenti hanno festeggiato la loro effimera vittoria. L'irriducibilità di un tempo è stata riconnotata nella questione della nuova lotta per le sovvenzioni teatrali di Stato in un meccanismo di mutua legittimazione che ne rende indissolubile il legame. Un'autoreferenzialità totalizzante che si serve indifferentemente del rilevante e dell'effimero per promuovere accessi semplici alla complessità che corrono il rischio di assomigliare con frequenza ad un pasto precotto, disossato, spolpato, masticato, già digerito e per questo ormai privo di alcun valore nutritivo. Una sorta di "vuoto a rendere" di memoria in attesa di un contenuto, in molti casi, sparito da tempo. ■



tra Wuppertal e Bollywood

A Delhi, Bombay e Calcutta *Bamboo Blues*, il più recente "foglio d'atlante" creato da Pina Bausch per il suo Tanztheater



PINA E LA SUA INDIA

di Roberto Canziani

A prima vista, è la solita "formula Bausch": una dinamica di incontri e scontri tra uomini e donne in primo piano davanti a uno sfondo esotico. Formula che la coreografa tedesca applica da parecchi spettacoli. Uomini e donne giocavano, si amavano, si torturavano in *Agua* (2001) davanti a uno sfondo brasiliano. Lo stesso accadeva in *Nefes* (2003), coreografia dedicata a Istanbul. O in *Ten Chi* (2004), con le sue piccole cartoline dal Giappone. *Bamboo Blues* è il capitolo più recente dell'atlante che Bausch sta componendo da una ventina d'anni. Ed è ispirato dalla permanenza della compagnia in India: quindici giorni a Calcutta e nel Kerala, dopo l'invito da parte del Goethe Institut di quel paese. C'è chi è accorso al debutto di *Bamboo Blues*, lo scorso maggio a Wuppertal, da dove salpano tutte le produzioni della signora del Tanztheater. Più giusto però vederlo proprio in India, avendo l'occasione, e con un pubblico indiano. Sentire come le suggestioni di quel breve soggiorno vengono restituite alla terra e alla gente che le hanno originate. Perché non appro-

ffittare del ritorno che *Bamboo Blues* compie alle sue fonti di ispirazione? La tournée del gennaio 2008 toccava tre città, le più rappresentative del vasto e diverso universo che è il subcontinente indiano: Delhi, Bombay, Calcutta. O adeguandosi all'ortografia corrente, Delhi, Mumbai, Kolkata.

Siri Fort, al margine meridionale di Delhi, non è lo spazio più adatto agli spettacoli del Tanztheater Wuppertal. Per il rigore dello staff teutonico, il grande auditorium in periferia è qualcosa di impensabile: una dotazione tecnica approssimativa, tempi d'intervento "indiani", spifferi letali che sibilano in un inverno insolitamente rigido. Eppure anche questa è una faccia dell'India, anzi uno dei suoi caratteri peculiari, che frutta prove interrotte a singhiozzo dagli inconvenienti e quell'aria di chissà-come-va-a-finire, perfettamente percepibile nelle tre ore e passa della prova generale. Generale che dà l'impressione di qualcosa di già visto. Non cambiano i volti, le fisionomie, i movimenti dei danzatori. E non sono diversi da sempre i loro abiti - le sete fruscianti e colorate per le donne, il casual di camicie bianche e pantaloni neri per gli uomini.

Non cambia nemmeno il giocoso massacro che è il modo che Bausch ha di tradurre i rapporti tra uomo e donna. Amarsi e torturarsi, prendersi e lasciarsi a ripetizione, abbandonare o abbandonarsi a terra. Di indiano c'è lo sfondo: i faccioni dei divi di Bollywood proiettati sulle grandi tende mosse dalla brezza dei ventilatori, l'intrico d'alberi della giungla, le pertiche di bambù che sorreggono i tendoni bianchi.

Sarà il debutto di due giorni dopo, affollato di pubblico locale, e inserito nel programma del Bharat Rang Mahotsav per il 50esimo anniversario della National School of Drama, l'accademia teatrale di Delhi, a ribaltare la prima impressione. È un filtro a maglie finissime quello attraverso il quale Bausch fa passare la «sua» India. Un colino attraverso cui il tè dell'invenzione teatrale si libera da ogni tratto folclorico e suggerisce l'India, più che illustrarla.

Osservate le danzatrici distese a terra, appoggiate sul fianco. Non hanno la calma aggressività delle pantere? il portamento di leonesse e tigri? Se concentrate l'attenzione sulle loro labbra le vedrete masticare. Ruminano come bovini sacri. Non è chewing gum, ma *betel* il popolare passatempo delle bocche indiane: una foglia piegata e arrotolata che contiene spezie e colora di rosso cupo i denti e la saliva. A due a due tutte le danzatrici ora attraversano in diagonale la scena, sollevando e ripiegando i lembi delle gonne. Lo fanno poi anche gli uomini, che si accomodano in vita una improvvisata braghetta: è il modo di piegare un tipico indumento maschile del Kerala. In Bausch diventa una sorniona sfilata di uomini col pannolone. Mentre la lunga pezza di stoffa in cui si avvolge Shantala Shivalingappa, la sola danzatrice indiana della compagnia, è un *sari*. Sarà sempre lei a far passare un nastro nelle prime file della platea e a invitare il pubblico a toccare e annusare: «Lo riconoscete, vero? È cardamomo». Quell'odore caldo, intenso, persistente rimarrà in compagnia delle dita per ore. Lei intanto avrà dato forma a un prezioso assolo che in famiglia viene trasmesso da madre in figlia - e sua madre è Savitry Nair, danzatrice e insegnante di *bharata natyam*.

Un po' di diffidenza, il pubblico di Delhi non la nasconde. Ma poi, quando la scena diventa una specie di elegante cocktail in piedi, l'apparire di una figura femminile con la testa d'elefante, promuove uno scatto d'ironia. Si sa che da queste parti Ganesh, il dio-elefante, protettore degli scherzi, è sinonimo di giocosità e simpatia. La platea accoglie l'invito volentieri e alla fine applaude convinta la sfilata di tutto l'ensemble che si stringe attorno a Pina. E lei, come sempre, piega la testa di lato, malinconica, seria. E a vederla da lontano, con quel suo volto e quel suo corpo asciutti, diresti che in ribalta c'è Madre Teresa di Calcutta, a prendere l'applauso, fragile e mite, in mezzo alla fila dei suoi danzatori. ■

BAMBOO BLUES. Regia e coreografia di Pina Bausch. Scene e video di Peter Pabst. Costumi di Marion Cifo. Musiche di Matthias Burkert e Andreas Eisenschneider. Con Ruth Amarante, Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Damiano Ottavio Bigi, Clémentine Deluy, Silvia Farias, Na Young Kim, Eddie Martinez, Thusnelda Mercy, Jorge Puerta Armenta, Franko Schmidt, Shantala Shivalingappa, Azusa Seyama, Fernando Suels Mendoza, Kenji Takagi, Anna Wehsarg. Prod. Tanztheater, WUPPERTAL.

Delhi

National School of Drama mezzo secolo di accademia

L'Actor's Studio è a New York, 44esima strada. Il Rada a Londra, in Gower Street. Su Bhagwandas Road, un viale alberato di New Delhi, a poca distanza dal cuore urbano di Connaught Place, si trova il campus della National School of Drama (Nsd), l'accademia teatrale indiana. Con gli occhi dell'Occidente, è abbastanza agevole scorrere gli albi di allievi formati dalle scuole americana e inglese, e individuare volti diventati famosi. Quasi impossibile con quegli stessi occhi, a meno che non si sia devoti alla cinematografia di Bollywood, riconoscerne alcuni tra le centinaia di diplomati dell'istituzione indiana. Ma nel lungo elenco della Nsd non ci sono soltanto facce e profili approdati poi a un cinema di genere. In cinquant'anni la National School of Drama ha formato i quadri dell'intera scena indiana, sia sul versante del repertorio di tradizione, sia su quello contemporaneo. La possibilità di vederne riuniti assieme parecchi è venuta in occasione del 50esimo dalla fondazione, festeggiato in gennaio con un programma di produzioni e ospitalità intensificato rispetto all'annuale festival d'inverno, il Bharat Rang Mahotsav. Le due responsabili dell'istituzione - Anurada Kapur, direttore della scuola, e Amal Allana, presidente - hanno voluto dare una risonanza particolare all'anniversario, chiamando attori e registi della Nsd affermati anche all'estero, affinché dessero prova con le loro produzioni della solidità della scuola e affiancando loro spettacoli internazionali, tra i quali *Bamboo Blues* di Pina Bausch occupava un posto di rilievo. Fra i registi indiani noti anche in Italia, Roysten Abel ha presentato il suo recente *Flowers*, affidato a un volto del cinema indiano di qualità, Rajit Kapoor (era il protagonista di *The Making of the Mahatma*), il monologo di un «custode del tempio», diviso tra sensualità e senso di responsabilità, scritto da Girish Kamad, nome di punta della drammaturgia contemporanea indiana. R.C.

In queste pagine, due momenti di *Bamboo Blues*, regia e coreografia di Pina Bausch.



BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla decima edizione, si svolgerà il 26, 27, 28 giugno 2008 al Teatro Franco Parenti di Milano. Il Premio è destinato sia a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da € 1500 riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), a cui si aggiunge da quest'anno una terza borsa di studio a corredo del nuovo **Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve**, destinato a uno dei partecipanti alla semifinale. **Grande novità di questa edizione è infatti la collaborazione tra Hystrio e il Circuito Teatri Possibili**, grazie alla quale la pre-selezione potrà svolgersi in sei diverse sedi su territorio nazionale e, prima dell'accesso alla finale di Milano, avrà luogo una **semifinale a Pieve Ligure**.

A partire da 2008, quindi, il concorso avverrà in tre fasi:

- pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione (sedi: Milano, Roma, Genova, Firenze, Trento, L'Aquila, dal 21 al 30 maggio).
- semifinale a Pieve Ligure (6 e 7 giugno) per i candidati che hanno superato la pre-selezione.
- selezione finale a Milano per coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it); per coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals e per i vincitori della semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (21-30 maggio, Milano, Roma, Genova, Firenze, Trento, L'Aquila)

Le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo, a fine maggio, **in sei diverse sedi (Milano, Roma, Genova, Firenze, Trento, L'Aquila) grazie al nuovo rapporto di collaborazione che lega Hystrio al Circuito Teatri Possibili**. Le domande di iscrizione dovranno pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it) entro il **15 maggio 2008**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) fotocopia di un documento d'identità; d) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione.

I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1978. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale prevista a Pieve Ligure il 6 e 7 giugno**: in questa occasione verrà assegnato in forma di borsa di studio il **Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve**, mentre i candidati selezionati avranno accesso alla finale del Premio Hystrio alla Vocazione organizzata dal 26 al 28 giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (26-27-28 giugno, Milano, Teatro Franco Parenti)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati presso accademie e scuole istituzionali di recitazione (l'elenco completo su www.hystrio.it) e a coloro che hanno superato la semifinale, si svolgerà a Milano dal 26 al 28 giugno 2008. Le domande d'iscrizione dovranno pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it) entro il **16 giugno 2008**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; d) fotocopia di un documento d'identità; e) comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione.

I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1978.

COME ISCRIVERSI

L'iscrizione avviene preferibilmente dal sito www.hystrio.it attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta.

La quota d'iscrizione è la sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista Hystrio (€ 30) da versar-

CONCORSO

si nei seguenti modi:

- bonifico su conto corrente postale (codice Iban: IT 66 Z 07601 01600 000040692204, intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale).
- versamento su conto corrente postale (n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, Milano; la cedola di avvenuto versamento dovrà essere inviata via fax a n. 02.45.40.94.83 specificando nella causale "Iscrizione Premio Hystrio 2008")
- versamento tramite carta di credito iscrivendosi online sul sito www.hystrio.it

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

- * un monologo qualsiasi dei testi di Aristofane e di Plauto
- * primo monologo della balia da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- * monologo a scelta da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist
- * monologo a scelta da *Medea* di Corrado Alvaro
- * monologo a scelta da *Erodiade* di Testori
- * monologo a scelta da *Giorni Felici* di Samuel Beckett
- * monologo a scelta da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt
- * ultimo monologo di *Rosaura* da Calderon di Pier Paolo Pasolini
- * monologo iniziale della Marchesa in *Quartett* di Heiner Müller
- * monologo di Umberto Simonetta a scelta tra: *Mi riunisco in assemblea* e *Arriva la rivoluzione...*
- * monologo a scelta da *Decadenze* di Steven Berkoff
- * monologo di Léon dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- * monologo a scelta da *Le cognate* di Michel Tremblay
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *La pescivendola* di Roberto Cavosi
- * un monologo a scelta dei testi di Natalia Ginzburg
- * monologo di Alice (una parte) in *Voltati parlami* di Alberto Moravia
- * monologo finale di Deborah in *Una specie di Alaska* di Pinter

RUOLI MASCHILI

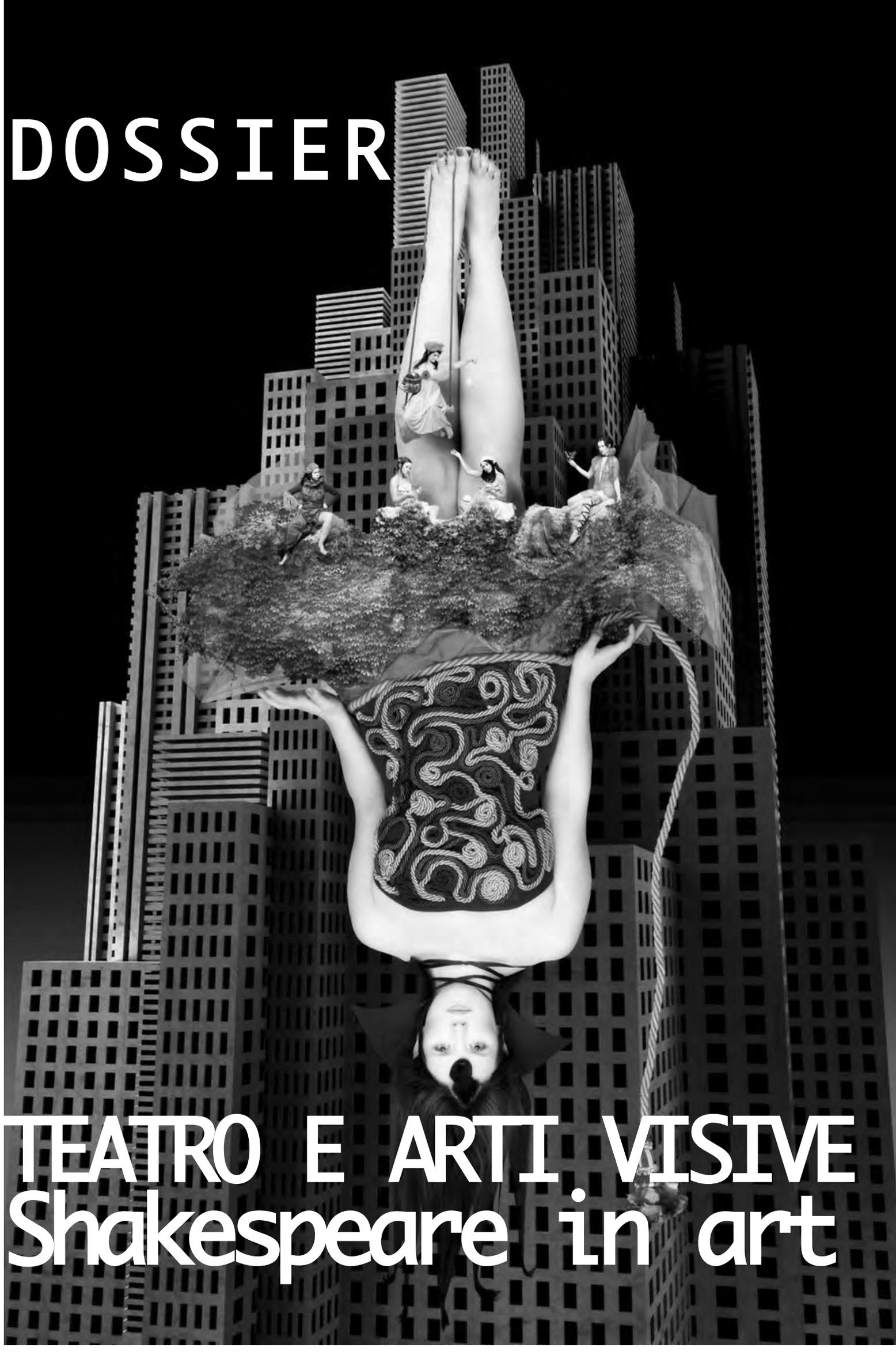
- * monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide
- * un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- * monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale II atto (con Anja) o sottofinale II atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, ecc.)
- * monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- * monologo a scelta da *Filottete* di Heiner Müller
- * monologo "L'Uomo nell'ascensore" da *La missione* di Heiner Müller
- * un monologo a scelta di Salieri dall'*Amadeus* di Peter Shaffer
- * monologo a scelta da *In Exitu* di Giovanni Testori
- * monologo a scelta da *Top Dogs* di Urs Widmer
- * monologo a scelta da *Le Confessioni* (pubblicate in Hystrio n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La Porcilaia* di Ugo Chiti e *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli
- * monologo di Leonce "Che cosa strana l'amore" da *Leonce e Lena* di Büchner Atto I Scena III.
- * monologo di Julien dell'VIII Episodio di *Porcile* di Pasolini
- * monologo del conte di Strahl a.IV Scena II (oppure quello dell'a. II Scena I) da *Caterina di Heilbronn*

Per informazioni: www.hystrio.it oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di Hystrio-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it



DOSSIER

TEATRO E ARTI VISIVE
Shakespeare in art



Il teatro pare sempre un po' in crisi, le arti visive danno spettacolo, i teatranti sembrano spesso un po' tristi, gli artisti sono protagonisti e fanno moda, quasi mai una rappresentazione fa notizia, spesso i fatti d'arte suscitano clamore: Picasso, con *Il desiderio preso per la coda*, la sua unica pièce, pare capace di afferrare al volo l'opportunità di una rivoluzione pittorica della scena, ma chi raccoglie il suggerimento? L'incontro tra le avanguardie primo '900 ha costituito la base della rivoluzione teatrale italiana degli anni '70, da Perlini, Vasilicò, Nanni, Giuseppe Bertolucci a Studio Azzurro di Paolo Rosa e Barberio Corsetti. Kantor, testimonial eccellente della discussione, è un pittore di Cracovia che realizza il miglior teatro del Novecento. E dopo di lui? Wilson, Lepage... E adesso? Opinioni di clown, performer, critici d'arte contemporanea, commediografi, analisti e cronisti del teatro internazionale: una panoramica polemica. Per un teatro vivo.

La narrativa contemporanea ha visto la realtà dall'alto della complessità dopo aver fatto la Gita al Faro con Virginia Woolf, quella italiana si è sprovvincializzata e attualizzata accogliendo l'esortazione arbasiniana alla Gita a Chiasso. Al teatro, in debito d'ossigeno rispetto alle altre forme di espressione del reale e, in particolare, rispetto alle arti visive, manca ancora la Gita a Bilbao. Al Guggenheim di Bilbao, cattedrale dell'affermazione globale (e pop e popolare) di un medium di per sé indigesto, aggressivo e anticonvenzionale come l'arte contemporanea. *El camino de Santiago* dello *Zeitgeist*, il pellegrinaggio verso la contaminazione e il meticcioso creativo, la maratona dello spirito dei tempi passa dai Musei e non sosta quasi mai nei Teatri. La lirica, che pure si esprime quasi unicamente con il repertorio e un linguaggio tonale antemoderno, ha, nel nuovo mondo *aussie*, il suo edificio a vela, simbolicamente in navigazione verso il futuro; non meno emblematicamente, la Scala milanese ha, con evidenza segnico-progettuale, sovrapposto la novità alla "classicità" (già neo-classicità) architettonica. Come mai la prosa non ha, neppure a Londra, che rimane la sua capitale mondiale, la sua New Tate? L'impatto emotivo e spettacolare di una scultura di Koons o di una video-narrazione di Francesco Vezzoli è di gran lunga maggiore della stragrande maggioranza degli eventi teatrali. Vezzoli, 35 anni, è stato nel mese di ottobre del 2007 autore di una *performance* al Guggenheim di New York city, prodotta dal re dei galleristi, Gagosian, *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello. Scelta significativa. Sempre a NYC, anche il Living aveva iniziato il suo percorso destrutturante (proprio nell'accezione "giacca destrutturata" di Giorgio Armani) con Pirandello. La capacità sintetico-comunicativa della pubblicità si è affinata al punto di saper fare dei 30" di un *commercial* un'epifania poetica (vedi lo spot di una marca automobilistica dove un'orchestra sinfonica suona strumenti assemblati da parti meccaniche che citano Yves Tanguy, le macchine inutili e le macchine celibi).

Venezia, che è la città-teatro per definizione, ha un nuovo acces-

so: il ponte di Calatrava. Quale sarà il ponte di Calatrava della nuova teatralità? A Venezia, da Palazzo Grassi a Punta della Dogana, l'arte contemporanea è una continua sollecitazione eccitante; non altrettanto si può dire del suo teatro, il Goldoni... L'onnivoro, leonardesco Pablo Ruiz Picasso ha rivoluzionato anche la drammaturgia e l'allestimento con il suo *Desiderio preso per la coda*, ma la coda picassiana non è stata ancora afferrata dalla scrittura scenica. E neppure l'immenso Kantor, logo del nostro dossier, ha dato il via a una tendenza. Dipende anche da una carenza critica la scarsa propensione del teatro alla curiosità, all'aggiornamento: la critica teatrale non ha ancora espresso un Celant, un Bonito Oliva. E nemmeno il grande Kenneth Tynan (fu, tra l'altro, nel 1963, il propiziatore della nomina di Laurence Olivier alla direzione artistica del Royal National Theatre e nel 1969 promotore di *Oh, Calcutta!*, autentico, dirom-pente *happening-calambour* sulle natiche entusiasticamente ammirate come volumi brancusiani) ha generato eredi. Se si guarda, oggi, dentro alla cavità teatrale, quanta carie si trova e quali tracce di cibo malmasticato? A proposito di cibo, è anche una questione di frequentazioni: alla trattoria toscana nel *theatre district* milanese dove Cattelan compare talvolta per la ribollita di mezzogiorno, gli attori vanno solo di sera. Nella stagione felice dei Cardazzo e di Milena Milani, a Milano si faceva teatro nelle gallerie d'arte. Nelle cantine-catacombe romane, i protomartiri dell'ecumenismo multimediale trasversale tran/s/egnico sapevano coniugare all'immaginario teatrale l'estetica dei reperti di un Boltanski, campione della narrative art, facendone scenografia e sintassi. C'era, insomma, maggiore consapevolezza della contiguità operativa nell'esprimere il «fu vero fatto a mano» (per citare il titolo di una pièce del pittore Nando Pierluca, ingiustamente dimenticato) nell'era della riproducibilità. È adesso vitale per il teatro andare a verificare quanto Beuys c'era in Kantor e quanto Kantor ci sia in Damien Hirsh. È importante rintracciare nel percorso di gruppi come Fanny & Alexander quanto ci sia nelle loro modalità teatrali, più che del cinema di Bergman citato nel *brand*,

DOSSIER

della *videoart* di una Pipilotti Rist. Non meno interessante analizzare la teatralizzazione performantica delle arti visive dal Novecento al presente.

Un po' di colore in cartellone, per favore! Che cos'è rimasto della dirompente megaperformance dell'*Orlando* nelle successive messe in scena ronconiane? Come mai non è stata poi capita e apprezzata la pop fusion arte-cinema-teatro della *Lolita* al teatro Strelher? Nel sottofinale dei *Giganti* di Strelher è evidente la geniale coniugazione tra il minimalismo morandiano e la visualizzazione alla Burri delle ustioni sull'anima. Cultura visiva e cultura teatrale hanno molto da darsi, da darsi, da scambiarsi. Gli interni di Balthasar Klossowski de Rola, in arte Balthus, carichi di allarmi pinteriani, attendono una trascrizione drammaturgica. Bob Wilson, architetto texano di alta statura fisica e morale, progetta spettacoli con un forte connotato visivo e con interpreti rivisitati secondo il tratto del design: sono degli Stark in azione, dei Castiglioni alla ribalta. Si muovono in scena con intelligente lentezza calviniana, severa sobrietà calvinista, algida altera eleganza alla Calvin Klein. Per quanto concerne Tadeusz Kantor, fin troppo evidente è la sua matrice, a partire dalla formazione di un gruppo, il Cricot2, composto da pittori. Chi ha avuto il privilegio di assistere al debutto di *La classe morta* si è trovato nel bel mezzo di una vera e propria notte dei morti viventi con caroselli di *zombies* in pieno clima Kienholz. *Crepino gli artisti!* crepitava di *topoi* della *body art*, distillando e liofilizzando la crudeltà di Gina Pane più che quella di Artaud. Mentre lo stesso Artaud era stato fata madrina (matrigna) di Gina Pane. Ora viviamo l'era di Lepage, gran burattinaio di aerei Ariel mossi dallo stesso vento che agita i *mobiles* di Alexander Calder. Allestimenti di uno *Shakespeare in love* nostro contemporaneo innamorato dello spazialismo di Lucio Fontana.

Perché se gli stilisti (nella nuova collezione Uomo che ha sfilato in gennaio a Milano) arrivano a citare Piero Manzoni, troppo spesso il teatro sceglie l'opzione autoreferenziale, limitandosi alla propria storia, quasi geloso di una marginalità un po' snob? Non è sempre così. Parallelamente, Samuel Beckett e Alberto Giacometti seppero creare, secondo la definizione che di Giacometti dette Ionesco, giocattoli per i morti. Analogamente, Sarah Kane e Lucian Freud hanno lavorato di conserva sulla devastazione dell'identità. Attualmente, quanti e quali gruppi tea-

trali sanno dialogare con il presente estetico come lo *Squat theatre* fece con Warhol e la *pop art*? Ripartiamo dalle arti visive. Sono state il motore a scoppio del Novecento, a partire dalla propulsione futuristica, movimento prossimo a celebrare il suo centenario e che, per molti aspetti, pare di cent'anni in

anticipo sul presente. Andiamo a rileggere il *Manifesto del Teatro di Varietà* del 1913 e quello del Teatro della Sorpresa del 1921 e, in merito al futurismo russo, la commedia *Klop* di Majakovskij. E facciamoci proiettare *Vita futurista*, film girato all'Hotel Baglioni di Firenze nel 1916: l'episodio *Come dorme il futurista e come dorme il passatista* anticipa alla grande *Sleep*, le 8 ore di sonno di un uomo riprese in tempo reale. Il movimento costruttivista e la biomeccanica di Meher'hold si sono reciprocamente e... costruttivamente influenzati. Passiamo poi alla comparazione tra il *pissoir* di Duchamp e il ruolo degli impianti igienici nelle pièces di Adamov, uno degli autori del cosiddetto teatro dell'assurdo. Un salto temporale ci trasporta in pieno pop (medio) evo e alla laicizzazione della sacra rappresentazione operata dall'*happening*, *ouverture* dello show epocale della liberazione politica del privato (il privato è politico) e dell'immaginazione al potere della fase creativa del Sessantotto, giusto quarant'anni fa. Come non cogliere nell'autodevastazione mimetica di Orlan, l'artista della modificazione facciale esibita in interventi di chirurgia plastica negli spazi espositivi, l'enfasi della sindrome di Zelig dell'attore, soprattutto se stanislavskiano? Christo Javeceff, messia impacchettatore, mega-mago dell'artificiosità come denotazione artistica del paesaggio (*land art*), teatralizza gli spazi, da Piazza della Scala al Central park. Trasferendo il *focus* del nostro argomento sul piano del mercato, l'operazione Arte Povera, coordinata da Germano Celant, è una lezione di marketing creativo della quale potrebbe giovare un teatro povero post grotowskiano di derivazione brookiana. Veniamo ai giorni nostri. L'irresistibile ascesa di Vanessa Beercroft dall'Accademia di Belle Arti di Brera al top del sistema-arte internazionale è costruita sui *tableaux vivants* di modelle che teatralizzano la passerella, idealizzandola, metaforizzandola, straniandola (proprio in senso brechtiano): il diavolo veste Prada ed espone al MoMa. Il fenomeno ci proietta nella futurologia dello spettacolo, nel trend-setting della prosa. Due ipotesi: la prima riguarda Julian Schnabel, la seconda le ragazze di Vanessa. Schnabel, pittore e regista cinematografico (recente vincitore di due Golden Globes), nonché testimonial di eleganza, *look man*, insomma, potrebbe essere il prototipo di una generazione di artisti che estendano il proprio stile al palcoscenico. La *fashion art* propone un tema importante: artisti e movimenti artistici incidono sulla realtà facendo moda e, così facendo, si mettono in contatto diretto con il costume, quindi con il "costume di scena" della storia. "Vestiti che ballano" rimane rarissimo episodio teatrale di rappresentazione della filosofia dell'apparenza. *Art* di Yasmine Reza altrettanto raro esempio di risposta teatrale ai quesiti posti dall'arte contemporanea. I materiali di questo dossier indicano come un'espressione "inattuale" e archetipica qual è l'arte visiva sappia ancora tanto efficacemente incidere sul reale, con e contro il mercato e ipotizzano che l'altrettanto "inattuale" arte scenica live possa agire nella moltiplicazione dei media. L'esortazione pare essere quella di Madame de Staël: siate moderni. Il concetto stesso di avanguardia e il significato strategico di sperimentazione sembra debbano (e possano) essere reinventati e rilanciati. In tempi brevi, andrebbe anche posto il problema architettonico dell'Edificio di Spettacolo per il XXI secolo. Intanto, non sarebbe il caso di analizzare in uno speciale i rapporti tra Teatro e Moda?

Fabrizio Sebastian Caleffi

In apertura opera di Elena Galanti, giovane artista italiana con una formazione networkese e frequenti incursioni nella teatralità; in questa pag. *Crepe dell'anima*, in un allestimento di Bob Wilson.





IL BALLO DEGLI ARTISTI nel carnevale dell'avanguardia

di Silvana Sinisi

Sin dalle origini tra teatro e arti visive si è svolta una serrata partita di dare e avere in cui di volta in volta ora l'uno ora l'altro dei due termini ha assunto un ruolo guida e dettato le regole del gioco. È sovente accaduto, ad esempio, nel corso dei secoli, soprattutto in certi momenti chiave di rifondazione linguistica, che l'artista figurativo abbia svolto un ruolo determinante nell'ambito teatrale contribuendo creativamente al perfezionamento degli strumenti tecnici e al rinnovamento della stessa concezione scenica. È quanto, per l'appunto, accade nel corso del Novecento, un periodo in cui si è svolta una rivoluzione epocale che ha messo radicalmente in discussione tutto un sistema di convenzioni e artifici tecnici su cui per secoli si è retta la rappresentazione tradizionale. Già alla fine dell'Ottocento, quando si

Il ruolo dell'artista visivo nel teatro e la teatralizzazione dell'atto figurativo. Una storia di avanguardia

comincia ad avvertire l'esigenza di una riforma teatrale, il termine immediato di confronto prende le mosse dal rinnovamento avvenuto nelle arti figurative, avviando per analogia una puntuale verifica degli strumenti espressivi. L'arte visiva diviene così un modello di riferimento esemplare per chi insoddisfatto della disorganicità e approssimazione che contrassegnano le manifestazioni dell'istituzione teatrale ricerca i modi e gli strumenti per uscire da una situazione ormai svilita a pratica di mestiere e riportare il teatro, sfrondata da ogni elemento improprio e accidentale, all'unità e organicità di un'opera d'arte. Contro l'impostazione tradizionale governata dal principio sovrano della verosimiglianza e dominata dall'egemonia dell'attore, si sottolinea l'aspetto convenzionale, artificiale dell'universo scenico che fonda le proprie ragioni nel distacco dalla banalità quotidiana e nella

creazione di atmosfere suggestive in grado di attivare l'immaginazione e la sensibilità dello spettatore. Di qui l'importanza sempre crescente attribuita ai valori visivi dell'allestimento scenico che, rifiutato l'illusionismo tradizionale, si rinnova assumendo i propri modelli di riferimento dal codice figurativo. Allo scenografo di mestiere, di estrazione artigianale, subentra il pittore, creatore al pari del poeta, che si serve del linguaggio dei colori e delle forme per evocare l'atmosfera adatta all'azione.

Crisi dell'attore

L'appello dei "pittori al teatro" iniziato con i simbolisti tocca il punto più alto con Djaghilev che impone con i suoi Ballets Russes un nuovo modello di spettacolo, sintesi di diverse arti, musica, pittura, danza, lontano da ogni riferimento naturalistico. Ma se con i simbolisti e con Djaghilev, almeno nelle esperienze anteriori al 1915, la scena, concepita come un quadro, resta ancorata alla bidimensionalità della pittura, altri autori, Appia, Craig, Erler Fuchs, Reinhardt, sia pure con modalità diverse, insistono, nello stesso periodo, sulla necessità di articolare tridimensionalmente la scena, stabilendo un raccordo tra il corpo dell'attore e lo spazio in cui agisce. Ma oltre alla scena, sottratta all'illusionismo tradizionale, anche l'attore, fino ad allora perno dominante della rappresentazione, diviene oggetto di una contestazione che giunge nelle proposte più radicali a rimetterne in causa la stessa presenza fisica. È questo un problema con cui si confrontano, sia pure con modalità diverse, tutti i riformatori, accomunati dall'esigenza di neutralizzare e disciplinare il protagonismo dell'interprete nel-



In apertura i ballerini di *Balletto triadico*, di Oskar Schlemmer (Berlino, 1926); in questa pag. *Costume cifrato*, collage di carte colorate di Fortunato Depero (1929); nella pag. seguente la locandina di *Il desiderio preso per la coda*, di Pablo Picasso, andato in onda su Radio 3 il 19 gennaio 2007, con la regia di Giorgio Marini.

Milano/Roma

Quale factory per il XXI secolo?

C'erano una volta le Gallerie d'arte. Veri luoghi di incontro e di dibattito, sul modello della Factory di Andy Warhol, contribuirono, negli anni Settanta, a provincializzare il Paese, mettendo a confronto le arti visive con la letteratura, il cinema, il teatro. Dopo anni di atrofia, oggi, quella realtà sembra tornata in auge. Ne sono un brillante esempio Teatr'Arteria a Roma (vicolo Scavolino 64a) e Spazio Tadini a Milano (via Jommelli 24). Inaugurata a dicembre con un'installazione di Kounellis e un fitto di calendario di performance ispirate a Marlowe, Shakespeare, Kleist e ai *dramaticules* di Beckett, Teatr'Arteria è uno spazio-progetto su due piani dedicato al teatro e all'arte contemporanea, fondato da Carlo Quartucci e Carla Tatò. Dedicato al pittore-scrittore Emilio Tadini è invece lo Spazio Tadini a Milano. Inaugurato nel 2005 da Francesco Tadini e Melina Scalise, lo Spazio, collocato nello studio dell'artista e nell'adiacente tipografia storica, ha dato il via a febbraio ad un dialogo ininterrotto col teatro contemporaneo, aprendo le porte ai drammaturghi emergenti e ospitando, tra gli altri, Lella Costa, Moni Ovadia, Alma Rosè e Franco Branciaroli. Info: www.teatrarteria.org, www.spaziotadini.it. Roberto Rizzente

l'intento di giungere a una costruzione unitaria, saldamente disciplinata di tutti gli elementi in gioco. A partire da Craig, che, consapevole dei limiti e dell'imperfezione del materiale umano, propone di sostituire l'attore con l'impersonalità di una Supermarionetta, altri autori si pronunceranno a favore della figura artificiale o opteranno per soluzioni meno drastiche giungendo, tramite l'ausilio di un costume geometrico e di una maschera, a trasformare le sembianze e la gestualità umana in quelle di un manichino, eliminando, in tal modo, ogni compiacenza descrittiva e affettazione sentimentale. In questo processo di radicale rinnovamento, orientato verso una totale emancipazione dalla trappola mimetica del naturale un ruolo chiave è attribuito alla luce e al colore che, grazie al perfezionarsi delle risorse tecniche legate all'avvento dell'elettricità, svolgeranno una funzione chiave nell'evoluzione della scena. Divenuta "vivente", per usare una espressione di Appia, la luce non si limita più a rischiarare la scena, ma è una presenza attiva e dinamica, che muta aspetto, scandisce il tempo e lo spazio, articolando tridimensionalmente i volumi. Non solo, ma in associazione con il colore, è in grado di creare l'atmosfera emotiva adatta all'azione, assumendo funzioni espressive tradizionalmente delegate all'attore. Attraverso la luce, appassionatamente indagata nelle sue funzioni e attributi si verifica, così, un passaggio graduale da un teatro di parola, ad un teatro di visione che troverà la sua espressione più radicale nelle proposte avanzate dai futuristi, entusiasti cantori del moderno, che nell'approdo al teatro troveranno il terreno ideale per realizzare gli assunti fondamentali della loro poetica. E non è casuale che all'edificazione

della nuova scena collaborino artisti come Balla, Depero e Prampolini, impegnati contemporaneamente nel rinnovamento del versante figurativo. Guidati da un'ottica ferocemente antinaturalista, utopicamente protesa a costruire un universo meraviglioso e meccanico, totalmente artificiale, i futuristi procedono ad una condanna senza appello della componente umana, optando per la marionetta o l'attore manichino, contrassegnati da attributi paradossali e sorprendenti. La linea segnata da Depero, inventore dell'attore manichino e dei balletti meccanici, troverà proseliti sullo scenario internazionale contagiando Picasso in *Parade*, i cubofuturisti russi e il mondo del Bauhaus dove Schlemmer colorerà di suggestioni metafisiche il limpido rigore stereometrico dei suoi manichini nel *Triadisches Ballet*.

Teatro post umano

Ma la marionetta è solo uno degli espedienti utilizzati dai futuristi che, coerentemente con i loro assunti, si confrontano con gli scenari del moderno rappresentati dalle nuove risorse della tecnica e del mondo industriale, indirizzandosi verso il teatro astratto che consente di portare ad un grado estremo di radicalizzazione le istanze centrali della loro poetica. Enunciata teoricamente da Prampolini (1915) la nuova scena si emancipa dal fondale dipinto per divenire una costruzione di piani e volumi tridimensionali che agiscono nello spazio con trasformazioni a vista, compenetrazioni e fughe di proiezioni colorate, in un gioco pirotecnico e incalzante di effetti cinetico-visuali. Così trasformata, la scena tende non solo a partecipare, ma ad identificarsi con l'azione, rendendo superflua la presenza dell'attore. È quanto per l'appunto farà Balla allestendo per i Ballets Russes nel 1917 *Feux d'artifice*, la prima messinscena astratta dell'avanguardia, dove in luogo dei ballerini saranno le luci colorate in associazione con il suono ad animare i corpi solidi della scenoplastica. L'episodio, rivoluzionario per l'epoca, non ebbe tuttavia un esito del tutto positivo a causa delle carenti attrezzature elettriche inadeguate alla audacia delle idee. E allo stadio di progetto resteranno forzatamente confinate le avveniristiche proposte formulate nell'ambito del Bauhaus da un Moholy-Nagy che si farà fautore di un teatro astratto fondato sul dinamismo di suoni, luci, colori, inserti cinematografici, immagini prive di concatenazione logica in grado di restituire in una sorprendente e coinvolgente epifania la visione dell'universo meccanico. La povertà dei mezzi a disposizione rallenterà le fortune del teatro astratto, ma la forza avveniristica delle proposte, che aprivano in prospettiva un vasto raggio di possibilità espressive, non cessa di agire sullo scenario internazionale. E sarà Kandinskij, pioniere dell'astrazione in pittura e strenuo sostenitore delle corrispondenze tra colore e suono, a ritentare l'esperimento, allestendo alle soglie degli anni Trenta la messinscena di *Quadri di un'esposizione*, il poema musicale di Modest Musorgskij. Eliminato il ricorso a oggetti e l'intervento della figura umana, Kandinskij realizza una sintesi astratta in cui forme geometriche piane e colori puri si animano, si scompongono e si dissolvono nello spazio grazie ad una orchestrazione luminosa giocata su effetti di trasparenza, luce diretta e proiezioni, realizzate con l'ausilio di lampade azionate a mano e riflettori. Mezzi elementari di tipo artigianale (nel quadro dei *Pulcini nei loro gusci* era l'assistente scenico che, invisibile al pubblico, guidava il percorso dei punti luminosi

con il solo ausilio di una pila a mano) che oggi fanno sorridere, se paragonati al sofisticato corredo tecnologico di cui attualmente disponiamo. Eppure, malgrado la povertà dei mezzi, non c'è dubbio che esperienze come queste hanno segnato pietre miliari nel cammino dell'avanguardia, consegnando al teatro dell'avvenire modelli di riferimento la cui validità ha agito nel tempo. I tentativi coraggiosi dei pionieri della scena come i futuristi, i cubofuturisti russi, gli artisti del Bauhaus non solo hanno contribuito a svecchiare le vecchie strutture e a smantellare la scena statica e descrittiva tradizionale, ma hanno indicato la via da seguire, tendendo la mano con audace precorritore alle attuali realizzazioni multimediali e all'ipotesi ardita di un teatro tecnologico sottratto all'ipoteca umana. ■

Il desiderio preso per la coda

LA STRANA GUERRA del compagno Picasso

Parigi, 1941: Pablo Picasso, cittadino spagnolo, gode della condizione di neutralità e partecipa al clima della *drole de guerre*. Teatrale negli atteggiamenti esistenziali, istrionico quando dipinge in pubblico, nel suo studio-teatro, davanti a una corte festante di amici, teatrale, teatralissimo nei suoi rapporti estremi con il mondo femminile, si avvicina al teatro e si mette a scrivere *Il desiderio preso per la coda*, una pièce inequivocabilmente cubista, nonché sottilmente feticista, con i suoi piedi protagonisti. Lo spettacolo va in scena con l'eccezionale direzione di Camus. Entra nella storia straordinaria della Ville Lumiere sotto l'occupazione, quando il teatro prospera e lotta: un'atmosfera resa mirabilmente dal regista Truffaut nel film di culto *L'ultimo metro*. Ricordiamo la mitica figura del regista che dirige uno spettacolo restando nascosto in cantina e dando istruzioni alla primattrice Deneuve e alla compagnia attraverso un tubo, come il capitano Nemo di un sommergibile artistico. Vallauris, 1947: la guerra è finita, addio alle armi. Ma non alle arti. Pablo Picasso scrive *Le quattro bambine*, il suo secondo copione per il teatro. Piccante fin dal titolo. Come e più del *Desiderio*, è un testo troppo poco conosciuto e ancor meno frequentato. Ubulibri ha pubblicato la drammaturgia picassiana e promette un'imminente ristampa. Si preparino i teatranti a usare il materiale picassiano, anche ottimo scenografo, tra l'altro, per il banchetto nuziale dell'auspicabile matrimonio tra pittura e rappresentazione. E.S.C.





SE LA CAVERNA È UN LOFT

di Enrico Bernard

Quando si parla di teatro e arti visive, si rischia di incappare in un fuorviante ossimoro. Fin dalla notte dei tempi delle prime rappresentazioni allegoriche, il teatro è sintesi di tutte le arti, a maggior ragione di quelle "visive", - oltre che musica e canto. Melpomene, protettrice e ispiratrice della tragedia, è la più ospitale tra le Muse poiché apre la sua Casa, il *théatron* (cioè il luogo in cui si vede), alle altre espressioni artistiche. Del resto, la tragedia arcaica non è che una "messa in scena", un inganno visivo come sostiene Untersteiner a proposito del significato religioso di *tragos*: «Divinità e sacrificante celebrano insieme la festa a un comune banchetto, dove tutti diventano, in una certa misura, una carne sola, col dividersi la medesima carne... In un secondo tempo questo rito doveva compiersi per mezzo di un travestimento: esseri umani rivestiti della protome di un caprone». (Mario Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1984 p. 36).

Un autore contemporaneo si misura con le arti visive, il cinema e la cinetica, dalle origini della tragedia greca ai Magazzini Criminali e oltre

La messa in scena, l'inganno ottico con cui l'uomo illude la divinità circa la spartizione del "capro espiatorio", ha percorso le forme teatrali della rappresentazione: al rito dell'espiazione col lamento del "capro" come voce monologante, Eschilo aggiunse l'antagonista, mediante l'invenzione drammaturgica del dialogo. Nel pensiero platonico, il dialogo teatrale ha assunto la forma della "dialettica" filosofica: uno strumento logico-induttivo che, attraverso la "messa in scena" di diversi aspetti della realtà e dei "punti di vista", porta al raggiungimento della "verità". Tuttavia, anche nella dialettica platonica le arti visive apparentemente schiacciate dall'importanza del *logos*, del ragionamento dia-logico, si prendono nel VII°

Libro de *La Repubblica* una bella rivincita.

Nel famoso mito della caverna gli schiavi vedono solo le ombre della realtà proiettate sui muri e finiscono per confondere l'essere con la sua apparenza fenomenica.

La premessa spiega che il teatro, anche quando lo si prende come un mostro "verbale", sproloquante, finisce per includere le arti visive poiché le parole non sono altro

che segni (o segnali come sostiene Wittgenstein) evocatrici esse stesse di immagini "situazionali" o "contestuali". Basti pensare agli ideogrammi che tanto si avvicinano alle "idee" platoniche nella loro sintesi di segno e significato.

È per questo che nel corso della storia umana, fino all'avvento della fotografia e del cinema, teatro e arti visive - architettura e pittura nella loro sintesi scenografica - sono stati pressoché indissolubili. La grande stagione della pittura rinascimentale è allora una forma di rappresentazione teatrale. Così come la scenografia prospettica del Teatro Palladio di Vicenza formalizza teatralmente l'innovazione della terza dimensione spaziale, creando non solo lo sfondo pittorico, ma la compenetrazione di arte e società attraverso le "vie di fuga" della prospettiva teatrale verso il mondo esterno: la città. Così come drammaturgicamente previsto dai finali "aperti" alla società reale de *La mandragola* (1519) del Machiavelli e *La cortigiana* (1925) di Pietro Aretino.

Le arti visive - la pittura, la scultura, l'architettura - non sono nel Rinascimento un orpello o un abbellimento formalistico della rappresentazione teatrale. Esse assumono nel teatro rinascimentale la stessa funzione e importanza che ha oggi, per fare un esempio attuale, la fotografia cinematografica nei confronti della sceneggiatura: i personaggi vengono messi in condizione di muoversi, interagire rispetto a un contesto, a un "fondale" che paradossalmente sfonda le mura del teatro stesso proiettandosi nel mondo; o, addirittura, oniricamente, oltre il mondo, nel sogno e nella fantasia. Tutto ciò avviene appunto anche nel cinema con la macchina da presa che coglie il personaggio nel suo esistenziale *essere-nel-mondo*, mentre nel teatro rinascimentale e barocco sono le macchine teatrali che, cambiando le scene e creando ambienti, effetti visivi e sonori fanno sì che il dramma "recitato" si trasformi in un fluire di immagini dove parole, gesti, suoni e forme si fondono nella drammaturgia. Non a caso tra i capolavori del teatro barocco va citato il manuale di scenotecnica del 1567 di Niccolò Sabbatini *Scene e macchine teatrali*, l'opera di architettura e ingegneria teatrale che ha fatto evolvere il teatro dal XVII al XIX secolo.

Naturalmente il cinema ha posto il teatro in un apparente stato di sudditanza psicologica per quanto riguarda l'aspetto formale-visivo. Infatti il cinema ha sfruttato il dialogo teatrale proponendo al contempo una perfetta rappresentazione visiva del mondo (e dello sfondo naturale o sociale). Del resto, il cinema fatto di sole immagini raramente raggiunge validità drammaturgica limitandosi nella stragrande maggioranza dei casi al documentario. La crisi del teatro nei confronti del cinema è, comunque, durata poco, anche perché il cinema - ricordiamo la proiezione delle ombre platoniche - è una prosecuzione del teatro (dialogo) con altri mezzi tecnici che consentono essenzialmente la riproducibilità e una scenografia "accuratamente" realistica. Di conseguenza, i tentativi di inserimento del cinema nella rappresentazione teatrale, mediante le proiezioni, non hanno mai dato grandi risultati artistici: esiste infatti una forte tradizione di cinema teatrale, penso ad esempio a Bergman, ma non si può assolutamente parlare di un teatro cinematografico, neppure in piena era digitale che coi proiettori portatili e relative tecnologie potrebbe imporsi come un nuovo modo di fare teatro. È avvenuto invece il contrario: nella concorrenza col cinema, il teatro ha come recuperato la sua originale essenza di "dialogo con Dio", cioè di ricerca esistenziale, filosofica della verità. Tant'è che la nuova disciplina di "Teatro digitale" può applicarsi alla ripresa e alla riproduzione,

Shakespeare in pop art

Fin dai suoi esordi nella comunicazione e nella grafica, Papier Digital, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina di questo numero, ha centrato la sua attività su soluzioni estetiche raffinate e su una comunicazione sobria e consapevole. Ciò che distingue Papier Digital è saper sviluppare il linguaggio visivo e della comunicazione al livello più alto, per poi entrare con forza nei diversi ambiti specifici - carta, web, packaging, advertising istituzionale, web advertising, cartellonistica, eventi - garantendo risultati duraturi e un supporto ad ampio raggio su tutte le tematiche della comunicazione. Questo approccio ha permesso di maturare esperienze in diversi settori, tra cui l'arte e lo spettacolo: qui si annoverano importanti collaborazioni come quella con il Teatro Politeama Genovese, con il Circuito Teatri Possibili, con il regista Sergio Maifredi, la gestione della comunicazione del Festival Grock Città di Imperia e la comunicazione per il prossimo evento presso il Palazzo Ducale di Genova che vedrà protagonista il candidato al Nobel per la Pace Shozo Shimamoto. Info: www.papierdigital.com, info@papierdigital.com



In apertura *Il Gran Teatro Italia*, del pittore Alberto Sughi; in questa pag. un intervento di Verolinika Ban, una giovane promessa slovena che vive e lavora a Venezia; nella pag. seguente, Manuela Kustermann.

ma non ha (ancora) alcun effetto artistico sensibile sulla rappresentazione teatrale.

Negli anni '70, allorché la Sperimentazione fu attenta (e tentata) alle innovazioni tecnologiche, si è infatti assistito a un recupero totale dell'essenza del teatro attraverso due tendenze solo apparentemente contrapposte. Da un lato, il teatro di drammaturgia si è come spogliato, messo a nudo, tralasciando e dando per scontato l'aspetto visivo, al fine di rappresentare il personaggio nel vuoto più totale. Proprio come il Benigni del *Cioni Mario* - correva l'anno 1973 all'Alberichino di Roma - che, alla luce di una lampadina da 75 volts e con un fazzoletto stropicciato come unico elemento scenografico, dava inizio alla sua straordinaria carriera. Essenzialismo portato alle estreme conseguenze drammaturgiche da Giovanni Testori che giunse in una sua regia alfiерiana a impedire ai personaggi - bloccati in una sorta di fermo immagine filmico - qualsiasi movimento



se non quello delle labbra per declamare. Ma al contempo è degli anni '70 la riproposta della tradizione barocca del teatro delle "macchine teatrali" con l'*Orlando furioso* nel memorabile allestimento di Luca Ronconi che, tra la possibilità di stravolgere il palcoscenico attribuendogli una funzionalità cinematografica e quella di "tornare all'antico", cioè trasformare il teatro in una macchina teatrale visionaria, futurista eppure barocca, ha genialmente optato per la soluzione scenica più affine alla drammaturgia, alla teatralità del poema.

Queste due linee degli anni '70, - quella esistenziale, volta a proporre il teatro in tutta la sua nudità visiva e pienezza di significati, e l'altra barocca che riscopre la funzione e la fruizione del "grande spettacolo" bypassando il cinema con l'uso delle "macchine teatrali", - hanno in realtà liberato il campo, sul nascere, da un equivoco circa l'uso delle tecnologie. Si è così rilanciato l'aspetto "visivo" del teatro, che in realtà è più luogo dell'immaginazione che della fedele riproduzione cinematografica, ritornando all'antico, al "marchingegno". Va da sé che i tentativi pure esperiti di utilizzare ora la fotografia, ora il laser, ora la proiezione non hanno modificato il livello degli spettacoli che sono rimasti belli o brutti indipendentemente dall'ulteriore apporto delle arti visive - al di là di ciò che il teatro stesso per sua intrinseca natura già prevede e consente.

Sgombrato il campo da questo equivoco, si è assistito negli anni '70 a un recupero di teatralità della stessa pittura che è tornata anche a "rappresentare" criticamente la realtà e la società, dopo la grande stagione dell'arte povera e astratta (Burri, Dorazio, Consagra, Fontana, Kounellis per fare alcuni nomi). Una recente importante mostra al Vittoriano di Roma del pittore di Cesena Alberto Sughì ha messo in evidenza come negli anni '70 una tendenza della pittura sia stata quella di un ritorno alla drammaticità, a quella che oserei definire "drammaturgia pittorica". I quadri di Sughì, come il ciclo delle terrazze romane coi mangiatori di spaghetti, e soprattutto una grande opera come *Il gran teatro Italia* del 1974, rappresentano il recupero della teatralità e della coscienza critica da partedegli artisti.

Ho potuto personalmente sperimentare - mi si consenta la postilla autoreferenziale - l'efficacia teatrale di questo dipinto di Sughì usandolo come scenografia nell'allestimento del mio lavoro *Aspettando il 68*. La grottesca realtà politica e sociale italiana ha potuto trovare nel quadro un'allegorica rappresentazione che ha aiutato lo spettatore alla comprensione della metafora di un 68 - questa volta autobus impossibile di una periferia romana - che non passa più perché tradito e deviato su altre linee. Tanto per spiegare che due opere distinte e indipendenti come un testo teatrale e un grande dipinto possono "drammaturgicamente" coesistere in una dimensione scenica. ■

cantine romane, loft milanesi

La chiamavano la Dusermann avant-garde memoir

Manuela Kustermann, compagna e musa di Giancarlo Nanni, regista dell'avanguardia teatrale romana degli anni Settanta, rossa, bella e focosa, venne definita con ammirata ironia la Dusermann. Erano gli anni trionfali delle cantine romane, quando Carmelo Bene si faceva cacciare dall'Accademia d'Arte Drammatica e la parola d'ordine imponeva di far teatro fuori dai teatri, rifiutando le poltrone di velluto rosso e facendo dell'abolizione del sipario la bandiera scarlatta dell'insurrezione. Il settimanale *L'Espresso* amplificava mediaticamente il fenomeno, ma furono gloriose pubblicazioni libertine e libertarie come *Playmen* di Lady Adelina Tattilo a segnalare eventi spettacolari nuovi e appassionanti. Il nudo in scena era la seconda voce del decalogo del tempo. Una stagione felice. Giuseppe Bertolucci, che dobbiamo abituarci a nominare senza specificare sempre che è fratello di Bernardo, fu un cardinale del movimento cantinaro romano e promotore del geniale Benigni, la cui omologa femminile milanese fu Livia Cerini (ospitata a Roma proprio da Bertolucci) su testi corrosivi di Umberto Simonetta. *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi* riassume il clima dell'epoca in un titolo-slogan. Giuliano Vasilicò caratterizzò lo spirito del tempo con il suo duplice lavoro sul Marchese De Sade e le 120 giornate di Sodoma e su Marcel Proust. Memè Perlini (*tout ce tien*) mise in scena *Il desiderio preso per coda* di Pablo Ruiz Picasso. Con lui, segnando un fertile legame organico con le arti visive coeve e con l'architettura di un Paolo Portoghesi, collaborava lo scenografo Antonello Aglioti. Le tavole mosaiche del teatro (di un Toxic Moses, secondo la recente ipotesi antropologica di visione collettiva della consegna della norme di legge divina da ingestione di sostanze allucinogene) prevedevano puntuale attenzione alla contemporaneità. Così, nella Milano del design e della tecnologia, Paolo Rosa e soci, operanti nel loft denominato Studio Azzurro in zona Porta Romana, cominciarono ad adeguare la rappresentazione alle modalità della video arte, in particolare a quelle di Bill Viola. Ricordando figure eccentricamente performantiche di una stagione pittorescamente felice come Victor Cavallo e Cavallo Pazzo e la profetica barba di Eugenio Barba (naturalmente affine al movimento dell'Arte Povera), lo *schoolbus* dei comici in vacanza dalle sale tradizionali fu ricondotto all'ordine del disordine creativo da figure come Barberio Corsetti, epigono dell'esperienza cantinara e rifondatore del teatro di palcoscenico. Formidabili quegli anni, quando si tornava da Londra galvanizzati dalla visione del musical *Hair*, che torna anche questa stagione in Italia, a dimostrare

che i nonni possono essere più vispi dei padri. E dei nipoti. Altro che *Amici di Maria De Filippi!*
F.S.C.





Cracovia, e la parabola si conclude, a livello formale, con l'esplicito manifesto scenico di *Crepino gli artisti*. Il Maestro del Cricot2 affonda le sue radici creative nel fertile crogiolo della Polonia, nazione sperimentale dall'identità sognata e negata: si parte dal nobile Potocki in crisi depressiva post napoleonica, si passa dall'aristocratico sperimentalismo nomade di Gombrowitz e di Pierre e Balthazar Klossowski de Rola, anche pittore, oltre che scrittore e mistico del sesso, il primo, magico Nabokov della tela il secondo, il fratello nato il 29 febbraio di 100 anni fa (*Oggi è il mio compleanno* di Kantor sembra la festa quadriennale per il genetliaco del conte Balthus, longevo ragazzo prodigio da poco scomparso dal mondo, ma non dal panorama dell'arte contemporanea), i cui interni con ninfette attendono ed esigono di prender voce e movimento con appropriata drammaturgia, si approda al trionfo della laicità teatrale suggestiva e asservativa sull'autolesionismo cattolico grotowskiano. Se

Cracovia capitale d'Europa

IL KANTOR DEL CIGNO

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Jan Potocki, Del Dongo polacco che si tolse la vita dopo aver ridotto la fragola decorativa della sua teiera d'argento alle dimensioni di un proiettile in anni di manipolazione apotropica e averla fatta benedire, "spara" la Polonia in Europa, con tutta la forza della sua geniale fragilità. Tadeusz Kantor, pittore teatrale, teatralissimo nell'ispirazione e nei gesti, rappresenta l'apogeo e la fine dell'Europa polacca, santa con il PapAttore Wojtyla e monarca-immaginaria con Ubu re di Polonia di Jarry, erotica con i fratelli Klossowski, lo scrittore e il pittore, cosmopolita all'estremo con l'esistenza cinematografica e il cinema istrionico di Roman Polanski, santificata da Grotowski e "profanata" dalla compagnia della *Classe morta*, il Cricot2.

Il vertice assoluto dell'esperienza visivo-teatrale del '900 è il debutto di *La classe morta*, spettacolo visivo, visuale e visionario rappresentato da Kantor e dalla sua compagnia di artisti di

Polonia metafora europea: dal *Manoscritto ritrovato a Saragozza* al *Cricot2*, da Gombrowitz a Polanski, da *Ubu roi* a Papa Wojtyla, dai Klossowski alla *Classe morta*, trionfo e dissoluzione del gran teatro del mondo

Jerzy è leggibile come un anticipatore e un fiancheggiatore di Solidarnosc, Tadeusz rappresenta l'antagonismo libertario e libertino alla complessa teatralità apostolica di Giovanni Paolo II, attore in gioventù, drammaturgo militante (*La bottega dell'orefice*), di nuovo attore (grotowskiano) nel lungo viaggio verso la notte agonica della fine, insistentemente vissuta alla ribalta e in pubblico. Il grandissimo Witold Gombrowitz, lo scrittore del raffinatissimo *slapstik* narrativo *Ferdydurke* e della travolgente *Operetta* teatrale (di cui una regia di Missiroli passò dal Mittelfest), è uno "zio intellettuale" di Kantor. Polonia, dunque, come cuore vagabondo dell'immaginario europeo: è significativo che Jarry ambientò lì le peripezie patafisiche di Ubu, com'è significativa la diaspora della creatività polacca, da Apollinaire a Polanski, in fuga perpetua dal feroce antisemitismo e dal bieco conformismo, in un'allucinante teatro-verità che comprende l'atroce assassinio della moglie Sharon Tate per mano di Satana (*nickname-omen*) Manson e la persecuzione giudiziaria in terra californiana successiva a una strumentale accusa di stupro di minorenni. *Tout ce tien*. Tadeusz Kantor è stato il logo del fertile legame tra arte visiva e teatro del secolo scorso: non ha e non può avere eredi. La ripartenza vincente del terzo millennio muove dai Klossowski: Pierre ha disegnato un "baffometto" sulla fisionomia narrativa che corrisponde ai baffi ludico-razionali della Gioconda di Duchamp e ai baffi beffardi di Dalì, Balthus ha radunato nella galleria della sua opera (operetta, in senso gombrowitziano) il cast ideale del *Risveglio di primavera* del teatro contemporaneo. Ecco perché non possiamo non dirci Polacchi. ■

In questa pag. ritratto di Tadeusz Kantor graficamente rielaborato da Sebastiano Catte.



STURDUST MEMORIES

artisti contemporanei protagonisti in scena

di Manuela Gandini

La stella brucia. L'emozione sale con le fiamme nella notte di Belgrado. Il fumo è insopportabile. Marina è al centro della stella di Tito, si taglia i capelli, le unghie dei piedi e delle mani e le brucia, a un tratto perde i sensi. Il pubblico pensa che la caduta faccia parte della performance, poi, mentre le fiamme cominciano a lambirle i piedi, qualcuno capisce che l'artista è svenuta e la soccorre. È il 1974 quando Marina Abramovic, al centro studentesco della capitale jugoslava, con una delle sue prime azioni estreme, percepisce il crollo del suo paese e del comunismo. Con larghissimo anticipo, il muro comincia il suo lento sgretolamento, l'ideologia inizia a perdere forza con un mixaggio impercettibile ma costante. Il commercio e lo spettacolo si impadroniscono della vita spirituale e ideologica occidentale. Il pensiero metafisico perde ovunque i propri punti cardine. Marina ha compiuto il rito. Se i percorsi quotidiani si profilano insensatamente ripetitivi - come avevano tematizzato i situazionisti con la psicogeografia (studio del-

Il performer come figura-modello dell'attore contemporaneo, dalla teatralità delle arti visive alla visualizzazione-happening del teatrante del terzo millennio, il critico d'arte promoter e creatore di tendenze prototipo della nuova critica teatrale: un viaggio nell'attualità spettacolare

l'effetto dei percorsi urbani sulla psiche umana) - lo spettacolo propone gabbie sempre più virtualmente fonde. Su questo fronte l'arte, in mezzo allo stordimento collettivo, è la via che tocca corde profonde dell'esistenza. Se, sulla superficie increspata della vita monitorata e programmata, tutto sembra andare in modo fatalmente preordinato, l'arte risveglia umanesimo e sogno diventando l'alternativa al brancolamento.

Zhen o l'arte della manutenzione dell'arte

Chen Zhen vive pochi anni. Vive accompagnato da una malattia che è da un lato il suo *karma* (o destino) dall'altro la sua fonte creativa. Mentre la malattia distrugge il suo corpo, contemporaneamente, nelle sue mani si creano forme luminose e inafferrabili. Innamorato della vita e del suono dei *mantra* buddisti, l'artista cinese tratta gli organi umani come templi e fonti di inesauribile energia. Li riproduce in vetro, in modo che emanino una luce pura e cristallina. Riassorbendo nello spirito la carnalità e la caducità della materia organica, Chen Zhen produce un'immagine sublime. Lo sguardo di compassione si imprime verso la vita, così come la coreana Kimsooja cattura gli sguardi di innumerevoli esseri umani che, lungo le strade di Tokyo o New York, seguono la propria corrente interna. Per ore, seduta, chiede l'elemosina al Cairo e a Città del Messico. È ripresa di schiena. Statuaria come un Buddha aspetta che qualcuno le dia qualcosa, ma cosa? Si domanda immedesimandosi in una delle scale

sociali più basse. Come un Bodhisattva metropolitano, Kimsooja fa un lavoro di cucito sociale e di recupero dello spirito di compassione. Acquista, all'usato, le tradizionali coperte di nozze coreane (beneaugurati) smesse, di coppie non più unite, e le stende in un coloratissimo orizzonte d'amore. Di sottofondo, un mantra tibetano celebra l'esistenza di vite e volti anonimi che forse hanno cessato di essere. Se la società si misura in relazione a gerarchie, nell'opera di Kimsooja c'è un azzeramento del giudizio. L'orizzontalità della vita è esaltata in una spiritualità laica, senza riti ufficiali.

Il mago Jodorowsky e il teatro delle meraviglie

Tra sciamani, ballerine, poeti e stregoni, in un Cile instabile e vibrante, Alejandro Jodorowsky cresce attraversando gran parte del 1900. L'arte è per lui terapeutica, è strumento di comunicazione tra la materia e il divino. Jodorowsky fa entrare la vita simbolica nella vita reale degli individui. Azioni estreme di psicomagia - come il travestimento, il sacrificio di una gallina in seguito mangiata, l'invito a cena al peggior nemico - parlano direttamente all'inconscio. La conseguenza è il rivoluzionamento di ciò che è dato per scontato, è lo sblocco di rapporti impossibili e di energie contratte. L'arte interviene così nel teatro individuale dell'esistenza per modificare realmente la vita e direzionarla verso la felicità.

Teatro di guerra

Vesna Vesic, artista serba, in un suo video del 1999, girato durante la guerra in Kosovo, piange. Le sue lacrime scendono sulle guance come un decoro lento nell'accelerazione del ciclo di vita e morte. «In quest'implosione decennale in Serbia, non avendo più alcuna risorsa - spiega Vesic - siamo dovuti entrare in noi stessi fino in fondo e non avevamo luoghi dove andare o cose da fare, se non penetrare il nostro buio». In quello stesso anno l'artista, insieme ad altri giovani, decide di nascosto dal regime di andare a farsi battezzare in Kosovo perché spiega: «Gli esseri umani hanno dimenticato perché sono stati creati».

Yoko Ono show

Nell'interfaccia tra follia, accumulo e spiritualità, dove una fame senza nome si aggira indomita, ci si ritrova, ovunque globalizzati, con la necessità di uscire dalla pura materialità distruttiva. Una sacerdotessa laica come Yoko Ono - che vive in una casa simile a un tempio Maya, buddista e Indù - mostra un lento lavoro di umiltà e preghiera. Alla Biennale di Venezia del 2005, Yoko chiedeva al pubblico di aggiustare, con colla e spago, le tazzine rotte poste su dei tavolini da bar. Dennis Oppenheim aveva, invece, presentato, con un dolore lancinante per il mondo, il capovolgimento della chiesa conficcando materialmente il campanile di una cappella in scala 1:1 nella terra (1998). Se, come ha detto Urs Luthi, siamo tutti in cerca di una cura, una qualsiasi cura dell'anima e del corpo, è proprio nell'arte, o nel pensiero creativo, il ritorno alla vita. La vera lotta sta allora tra consapevolezza e illusione: nello smettere l'abito dell'allucinazione del potere per indossare il più concreto abito del

Spagna / Regno Unito / Stati Uniti

Cose nuove dal mondo

Segni e segnali di arte neo-totale: Francesco Vezzoli, videoartista, probabile giurato alla prossima Mostra del Cinema di Venezia; un abito Warhol disegnato da Gianni Versace, indossato da Linda Evangelista, fotografato da Irving Penn, commentato da Vezzoli sul Corriere. Per una traccia di rinascimento (rifondazione) teatrale, aspettiamo Lev Dodin giurato a Cannes, il volto della Falk stampato su una salopette animalier di Cavalli e, dopo la Citroen Picasso, un'Alfa biposto: l'Alfa Romeo&Giulietta!

Spagna: FGL performer - Federico Garcia Lorca: poeta e commediografo. «Era un performer molto tempo prima che il termine *happening* fosse entrato nel vocabolario» dice il professor Andrés Soria Olmedo dell'Università di Granada, dove è in corso un tributo all'autore di *Bodas de sangre* (Nozze di sangue). Significativa la natura della mostra-omaggio di cui è curatore Hans Ulbrich Obrist, co-direttore degli eventi internazionali alla Serpentine Gallery di Londra: tra gli artisti invitati, spicca il duo Gilbert&George con l'opera *A letto con Garcia Lorca*. Una felice saldatura tra teatro e arti visive: dal precursore FGL a G&G, i Garinei&Giovannini del grande circuito d'arte contemporanea.

Uk: the world as a stage - Catherine Sullivan è americana: di L.A., California, dov'è nata nel 1968 e dove ha studiato teatro. Ma è alla prestigiosissima Tate Modern di Londra che ha avuto recentemente la sua consacrazione con la mostra *Il mondo come palcoscenico*, dove l'artista visiva ha tradotto in quello che si potrebbe definire "teatro d'artista" la sua formazione, analoga a quella del Living, basata quindi sulla triade Mejerchol'd-Artaud-Piscator, ponendosi capofila di una tendenza che comprende nomi come Gregor Schneider (autore di una fila di spettatori provocata davanti all'Opera di Berlino) e Paul Chan, che ha allestito *Aspettando Godot* a New Orleans. F.S.C.

Stati Uniti: Paul McCarthy 1 e 2 - Test: leggendo il nome del titolo avete pensato alla musica inglese o all'arte contemporanea americana? È del McCarthy di Salt Lake City (dov'è nato nel 1945) che parliamo: un altro precursore, che ha cominciato a far *performance* prima della codificazione del procedimento e della sua definizione. Lo scorso dicembre da Maccaroni Inc. a NYC, dove l'artista, definito da *Flash Art International* «un mix tra un biker e Babbo Natale», ha prodotto quotidianamente un migliaio di statuette fallico-natalizie di cioccolato, dal costo unitario di 70 Usd, il prezzo di un biglietto di teatro *off Broadway*.

In apertura una performance di Elena Galanti sul doppio teatrale.

valore della vita propria e altrui. Oggi le performance estreme di Marina Abramovic sono diventate esercizi spirituali per tantissimi giovani. La dispersione sociale è tramutata in concentrazione individuale. Il suo corpo d'artista è diventato *public body* (vedi monografie Charta). La sfida a portare le proprie forze di resistenza allo stremo, in luoghi sperduti - tra meditazioni, corse, percorsi bendati e folli assenze mentali - sono diventate azioni in grado di modificare la vita di coloro che si mettono completamente in gioco. ■

nuovi gruppi: la svolta



POST GENERATION

di Pier Giorgio Nosari

Gli anni '90 sono stati, anche in teatro, gli anni di una svolta spesso silenziosa o sottotraccia, attenta a cercare canali di espressione autonomi, non riconducibili a formule o manifesti artistico-culturali. Il risultato è un panorama molto articolato, carsico e diseguale, che stabilisce una stretta corrispondenza tra l'elaborazione della propria identità e la definizione della propria poetica e visione estetica. Il fatto è che i Gruppi '90, in questo simili ai movimenti giovanili del periodo, diffidano delle etichette che la critica cerca di associare a quello che appare, a prima vista, l'unitario moto di emersione di un'intera generazione. Questa premessa è necessaria, per comprendere l'origina-

Anni Novanta: sono gli anni della paura, degli inganni e dell'euforia, quando nasce la *post frost generation* teatrale, tra recuperi dell'avanguardia storica, incursioni nella storia dell'arte contemporanea e provocazioni

lità del rapporto con l'arte visiva che caratterizza molti gruppi del periodo. Tutto il teatro novecentesco intrattiene uno stretto rapporto con l'arte visiva, dalle avanguardie storiche alle seconde avanguardie, fino alla nascita del "nuovo teatro" tra gli anni '60 e '70: i Gruppi '90 (usiamo questa denominazione collettiva per mera comodità, essendo la più neutra tra quelle proposte) sono in questo eredi di un ricco patrimonio. Ma il fatto che si riconoscano nella cosiddetta "tradizione del nuovo" non significa che essi siano dei ricettori passivi dei suoi codici. Questo fraintendimento ha pesato, all'inizio. Per questo - per una qualche ironia, e per sottolineare la particolare posizione di gruppi come Motus o Fanny & Alexander - parliamo anni fa di "teatro epigonale" (ma non di epigoni!) e di "generazione post". I Gruppi '90 si fecero spazio da soli, trovando originali forme organizzative di collaborazione, autoconvocazione e autoproduzione. Poi furono ricercati e inseriti nei festival e nei circuiti, avidi di novità. Ma pesò a lungo l'opinione - smorzata solo da una certa *political correctness* critica - che i lavori della Societas Raffaello Sanzio, Valdoca e Giorgio Barberio Corsetti fossero non solo i loro modelli, ma addirittura le loro "belle copie".

Foto di gruppo

Il nodo sta qui. Si può affermare un'identità in termini agonistici e competitivi, quella che Harold Bloom chiama angoscia del precursore: è la strategia seguita dalle generazioni precedenti, immerse nel progetto di eversione del codice occidentale, in una sorta di gara a smantellarne i canoni. Oppure si può formulare un personale percorso e declinare in forme artistiche una personale sensibilità, operando entro un mondo liberato da ipoteche accademiche o costrizioni formali: caduto il muro costituito dal canone, non resta che costruire e modellare il paesaggio che sta oltre. I Gruppi '90 fecero così, inafferrabili come la Pantera che fu emblema del movimento giovanile che aprì il decennio. Ma risolti a svolgere la propria ricerca senza farsi arruolare sotto nessuna bandiera. Questo atteggiamento spiega due aspetti, che in quegli anni furono centrali. Uno è l'atteggiamento molto libero nei confronti dei confini disciplinari, che portarono a parlare di "prevalenza dell'estetico", cioè di attenzione al dato visivo, alla plasticità dell'immagine e alla multimedialità. L'altro è la decostruzione del corpo scenico e dello spazio teatrale, e la loro ricostruzione in termini di corpo performativo e spazio concettuale, visivo ed esperienziale. Su queste basi, viene riconvocata (ma libera dal sistema istituzionale che ne condiziona l'espressione) l'intera apertura problematica dell'arte contemporanea: il corpo e la *body-art*, l'installazione come riorganizzazione dei materiali, dello spazio e dello sguardo, la *pop-art* e persino il *nouveau réalisme*.

In questo, i primi **Motus** sono esemplari. Pensiamo al progetto sullo sguardo che culmina ne *L'occhio belva*. Alla *performance* di *Catrame*, in un cubo di plexiglass che evoca ossessioni techno e postindustriali, Cronenberg e Ballard. Alla lunga ricerca di *O.F.*, che chiude nella vetrina di una spazio chiuso un attraversamento immaginario dell'*Orlando furioso*, riversandovi nevrosi e tensioni nascoste, sotto una superficie estetica levigatissima, che occhieggia al corpo patinato (e mutante) delle sfilate di moda e della pubblicità. Ma il discorso vale anche per il neoromanticismo intelligentemente morboso dei **Fanny & Alexander** di *Ponti in core*, chiuso in una cripta metallica, un teatrino anatomico per 24 spettatori che assistono a un adolescenziale e delicato rito di morte, in un'ininterrotta fuga di simboli, suoni ed associazioni. Abbiamo parlato di corpo mutante, ed è un punto cruciale. Non sono solo le *performance* dell'ex-Fura dels Baus **Marcel.li Antunez Roca**, che fa di sé una marionetta digitale e meccanica, o le macchine-corpo dei **Masque Teatro** (*Coefficiente di fragilità*), a segnalare e tradurre in arte la percezione di un mutamento antropologico. Possono bastare i corpi eleganti eppure imper-



fetti, levigati eppure martoriati dei Motus. I labirinti semiotici di Fanny & Alexander, rimasti fedeli negli anni alla loro cifra espressiva. O la stanza della tortura, o se si preferisce la *Wunder Kammer* ottocentesca, de *L'alchimista magico* del **Teatrino Clandestino**, con tanto di binocoli perché il pubblico possa esercitare il suo sguardo selettivo, parziale e malizioso, sotto una superficie tradizionale da *Belle Époque*.

Modelli e precursori

Tutto questo ha chiaramente dei modelli e dei precursori. Il riferimento è al processo di azzeramento dell'attore e di ipersignificazione del corpo nella **Societas Raffaello Sanzio** di *Amleto*, *Oresteia* o *Giulio Cesare*, per citare tre gioielli della sua produzione di quegli anni. Oppure al **Barberio Corsetti** sperimentatore tra scena e video degli anni '80. O, ancora, allo sfondamento dello spazio e delle coordinate temporali della **Valdoca**, il suo lavoro sul corpo e sulla poesia, la scena come luogo di produzione dell'immaginario e esperimento artistico concreto. Ma il discorso vale anche per le neobarocche costruzioni scenografiche di **Marcido Marcidorjs e Famosa**

Cesena

A bottega da Raffaello

la Societas apre le porte ai giovani

Dopo le due precedenti rassegne dedicate al teatro contemporaneo, la "Prima Stagione" del 2006 e "Incunabula" dell'anno passato, la Societas Raffaello Sanzio ha aperto le porte del Teatro Comandini a due compagnie giovani, pathosformel e Un'ottima lettera, per una lunga ospitalità semestrale. In tempi di faraoniche rassegne internazionali e di residenze che ricattano date sottocosto, il segno del gruppo cesenate, come sempre senza proclami, è immediatamente riconoscibile. A febbraio è così nato "Astratto", tre giorni di spettacoli, *performance*, proiezioni e seminari, questi ultimi pensati e condotti da Claudia Castellucci sul tema "impianto ed evanescenza". Dei giovanissimi. Un'ottima lettera ci sembra prematura qualsiasi annotazione, mentre di pathosformel questa rivista aveva già dato conto in merito alla segnalazione all'ultimo Scenario de *La timidezza delle ossa*. Formazione dalle competenze sfaccettate, si era fatta conoscere con un lavoro di teatro di figura per adulti ispirato a Pasolini e Beckett. In *Volta* il gruppo immerge la sala in un buio profondo. Gradualmente emergono fiocchi bagliori, filiformi sagome dai contorni irregolari e mutevoli. Sono due figure umane con un manto nero parzialmente ricoperto di cera (mista a pigmenti UV), l'unico materiale che la nostra retina è in grado di percepire. La luce dei corpi si raddoppia nel riflesso del suolo, come un solido in uno specchio d'acqua, crea una danza fra le due figure, fino a una colluttazione che disperde nello spazio frammenti sgretolati come fossero stelle cadenti. Le "formule del pathos" della compagnia, nome ripreso da Aby Warburg, sono dunque studi sui materiali che diventano esperimenti percettivi, ipotesi di lavoro che non rinunciano all'alchemica complicità di chi guarda. *Lorenzo Donati*

In apertura una scena di *Madre e assassina*, del Teatrino Clandestino; in questa pag. un'immagine da *Hey Girl!*, di Romeo Castellucci per la Societas Raffaello Sanzio.



Mimosa, e alla sensibilità ambientale, alla dislocazione spaziale e all'intensità fisica del teatro di **Thierry Salmon**.

Sono tutti artisti verso cui i "teatri '90" sentono

prossimità e stabiliscono rapporti di complicità. L'osservazione potrebbe estendersi anche a una compagnia nata a fine anni '80 e vissuta a lungo appartata (e in ogni caso avvertita come estranea ai Gruppi '90) come **Lenz Rifrazioni**. Per *Morte di Empedocle*, all'inizio del decennio, il radicale lavoro fisico (che poi esplose nel ciclo dedicato a Kleist, a partire dal quale, significativamente, i costumi furono chiamati e concepiti come "involucri", a sottolineare la centralità del corpo) si accompagna a una *performance* di poesia viva sulle pareti dell'opificio industriale della periferia di Parma, dove lavora la compagnia. Ma questi sono rapporti di influenza e affinità, non di dipendenza o discendenza diretta. I Gruppi '90 fanno proprio i concetti di "corpo diffuso" (cioè di corporeità liberata, sottratta a codici di comportamento e abbigliamento costrittivi, disseminata ed estesa da protesi tecnologiche e relazione interpersonali intensificate) e di decostruzione dello spazio: due fondamentali leve pratico-teoriche della *body-art*, dall'arte relazionale e dall'*happening*, che vengono ora reinvestiti nella ricerca teatrale. *Edipo. Una tragedia dei sensi per uno spettatore* del **Teatro del Lemming** (con *O.F.* dei Motus lo spettacolo più famoso del periodo) conduce uno alla volta gli spettatori, bendati, entro un percorso tattile e sensoriale, in cui il loro corpo è messo in rela-

Bologna

NUOVI MEDIA per un nuovo teatro

Tra arte visiva e ricerche sonore, tra paesaggi digitali e stanze performative, il festival *Netmage* si muove al fianco di *Artefiera*, celebre kermesse bolognese. Della grande rassegna *Netmage* abita i margini, pur collocandosi esattamente al centro: al centro della città, nell'incredibile cornice di Palazzo Re Enzo prestato all'arte di oggi, al centro del tempo, con un inesausto presentare esperienze che scavano nei formati e nei mezzi ultimi delle ricerche artistiche odierne. *Netmage 008* è un festival frastagliato e irriducibile, popolosissimo, e ha visto quest'anno il debutto di una sezione respingente e insieme seducente come *Mangrovia*, rumorosa bolla gonfiata dalle escoriazioni *noise*, stratificata di distorsioni e di macchine in disfunzione: una riflessione sui mezzi e sullo stratificarsi delle epoche tecnologiche che, come la pianta da cui prende il nome, si distacca da una dimensione puramente ornamentale per radicarsi in un'ecologia artistica sistemica. Il cuore di *Netmage* rimane comunque il *Live-Media Floor* dove l'entusiasmo del pubblico sembra essere tutto per le situazioni in cui predomina l'ironia, come nello strabiliante intervento di *Dora Video* che fa a coriandoli l'immaginario cinematografico di oggi. Il suo rutilante montaggio di scene celebri di film di tutti i tempi con momenti di ordinaria follia mediatica o spettacolare interagisce in sincronia perfetta con una batteria che abbatte con sincopata precisione la persistenza degli idoli. Anche la sezione performativa flirta con il cinema "da camera", come quello degli *Zapruder filmmakersgroup* che al festival sembrano finalmente trovare un contesto adeguato per la loro cifra raffinatissima e perturbante tessuta di visioni d'autore e ostinazione meticolosa per i dettagli, curati fin nei granelli di polvere di un attualissimo immaginario vintage. Altrove, in un appartamento privato, Andrea Belfi e Mirco Santi aggiungono vita su vita a spezzoni di vecchi filmati amatoriali. Perfetta la scelta dello spazio per la loro *Stilllivingrooms*: una casa piena di libri, di storie, di oggetti. Una casa che resta privata, nascosta, proprio come l'essenza delle persone filmate, e insieme esposta, riconoscibile nel miscelarsi di feste e di risate, di saluti e sorrisi. Scene domestiche e universali vengono evocate come fantasmi da una volta sonora che stempera accozzaglie di stoviglie e clangori di vita in un paesaggio denso e emozionante, accompagnando i passi perduti di quelle figurine di luce. *Lucia Oliva*

zione diretta con il corpo dei performer, spiazzando attese e imbarazzi. Non solo. **Teatro Aperto** fa collidere una testualità estrema (Alda Merini, Clarice Lispector) con la dissoluzione della scena in installazione spaziale (*Sebastian, Cuore d'infinita distanza*) o, all'opposto, la dislocazione del rapporto scena/platèa in forme tra *happening* e *performance* (*Quel m2 mai visto*). L'**Accademia degli Artefatti** lavora su itinerari nello spazio, movimenti lineari, immagini plastiche, rimandi teatrali al melodramma, ad Artaud e Beckett, e ancor più citazioni della pittura barocca come di Beuys e Pino Pascali, in processi circolari che annullano i concetti abituali di spazio, tempo e rappresentazione (*Flux Reflux Deflux, Dati*). Pascali colpisce anche **Rossotiziano**, che gli dedica la *performance Arpa muta*. Intanto, **Giardini Pensili** crea con *Trance Bakxai* un rave teatrale che è al tempo spesso una *performance* di poesia concreta, di computer graphics e di quel "grado zero" dell'arte relazionale e della *body-art* che è il movimento e il rimescolamento collettivo del pubblico, attraversato e provocato da performer. La poesia concreta, la *performance* e l'installazione sono anche gli elementi su cui si appunta la solitaria ricerca di **Lello Cassinotti** (*Sanctorum martyrium*). Negli stessi anni, la **Teddy Bear Company** crea un teatro da discoteca lavorando tra *performance* e *body-art* (attori chiusi in una teca con insetti, corpi immobilizzati in una sorta di tanatosi): è come se la sopravvalutatissima Vanessa Beecroft avesse trovato finalmente un luogo e un senso, con dieci anni d'anticipo.

Ritorno all'ordine?

Questo è un altro punto, che si presta ad avviare una prima conclusione di questa rapsodica carrellata, per la quale ci siamo limitati, con poche eccezioni, a citare i titoli emblematici del periodo e i gruppi più in vista. La riconvocazione scenica di molte istanze e codici dell'arte contemporanea diventa, sempre e comunque, teatro: i Gruppi '90 assimilano un'interdisciplinarietà mai autoreferenziale, perché la loro ricerca sfocia nell'evento scenico, cioè nella relazione (che è anche verifica) con il pubblico e il mondo esterno. Proprio ciò che

Jonathan Meese

Tutto il potere all'Arte!

Non un profeta, non un guru, né tanto meno uno sciamano dell'arte. Jonathan Meese rifiuta drasticamente ciascuna di queste nomee che tanto spesso e volentieri gli vengono assegnate. Eppure, un po' per il suo estremo pallore e la acconciatura messianica, un po' per i veementi e visionari monologhi tenuti durante i suoi *one man show*, la tentazione di paragonarlo a un Savonarola dell'arte contemporanea è forte. Nato a Tokio 37 anni fa, vive e lavora Berlino, Meese porta avanti una missione precisa: la Diktatur der Kunst. Tutto il potere all'Arte dunque ma non, attenzione bene, agli artisti, esseri mediocri e individualisti come tutti gli altri. Come avverrà questa presa di potere? Ma attraverso il palcoscenico, "vulcano dell'arte" nella simbologia *meesiana*, la cui lava invaderà le strade fino ad arrivare al Parlamento. Accusato di simpatizzare con il nazismo, per il ricorso costante a simboli, accessori e gestualità hitleriani, Meese il visionario attinge, nei suoi lavori (sia che si tratti di pittura, scultura o azioni), dal materiale storico e iconografico della Grande Madre Germania. Con uno stile tra il *naïf* e il giocoso crea e risveglia figure minacciose e inquietanti, parenti degli antichi demoni celtici. Il suo impeto irrazionale ma anche giocoso ha convinto Frank Castorf che oltre ad avergli commissionato varie scenografie per i suoi spettacoli (*Kokain* del 2004 e *Fuck Off, America*, in scena a marzo 2008) gli ha offerto il palco della Volksbühne per il suo primo, controverso, lavoro di regia: *De Frau* (2007) un tentativo di teatro totale all'insegna del caos e della rivoluzione. Per Meese il "cucciolo", come lui stesso si definisce, la rivoluzione è diventata infatti il fine ultimo da perseguire senza esclusione di colpi. Intanto su di lui vigila sempre la madre/assistente nonché sua musa ispiratrice insieme a un'inconsapevole Scarlett Johansson, pluri-citata nei suoi febbricitanti monologhi. *Elena Basteri*



non succede a tanta arte contemporanea, roboante nei proclami ma ridicolmente impotente e futile, economicamente arricchita ma esteticamente sterilizzata dalla reclusione in gallerie e musei. Senza inutili proclami neofuturisti, i Gruppi '90 si danno invece al teatro per mantenersi vivi, oltre che liberi: l'esigenza primaria è sia estetica (esprimersi) che etica (farlo con onestà artistica e intellettuale). A giovare sono sia la scena che la stessa arte visiva. Con un'altra conseguenza: la dimensione orgogliosamente artigianale dei Gruppi '90, per i quali fare arte vuol dire in primo luogo elaborare materialmente un linguaggio, nel cui perimetro fondare un proprio spazio. Non è solo l'accentuazione del processo creativo rispetto all'esito artistico (questo è un atteggiamento ben diffuso negli anni '70-80): è piuttosto l'intuizione di quella componente diastematica (assente in molti gruppi della generazione precedente) che Gillo Dorfles indicava come cruciale per il processo artistico, cioè lo scarto dallo spazio-tempo circostante che rende intelligibile l'arte come tale. I Gruppi '90 hanno così presente la necessità del fattore diastematico, da farne oggetto della propria elaborazione poetica. Fino al punto di farne il perno per una piena comprensione e una completa realizzazione della valenza performativa del linguaggio artistico, capace di costituire un mondo creativo e un margine di libertà che, nel decennio successivo, il nostro, si esprimerà in forme ancora diverse, spesso con il recupero della vocalità, dell'ordine testuale e della frontalità del teatro. Ma, proprio per questo, non sarà un mero "ritorno all'ordine". ■

Regno Unito

I MAGNIFICI OTTO del Visual Theatre

Complicité: compagnia fondata nel 1983, crea spettacoli teatrali con proiezioni video e *performance* multimediali. www.complicite.org

DV8: compagnia fondata nel 1986, combinano spettacoli di danza con videoarte e film. Quasi ogni progetto ha una versione per il palcoscenico e una per il grande schermo. www.dv8.co.uk

Filter: compagnia fondata nel 2001, combina teatro con *live video*. www.filtertheatre.com

George Piper Dances (The Ballet Boyz): danzatori e videoartisti. www.gpdances.com

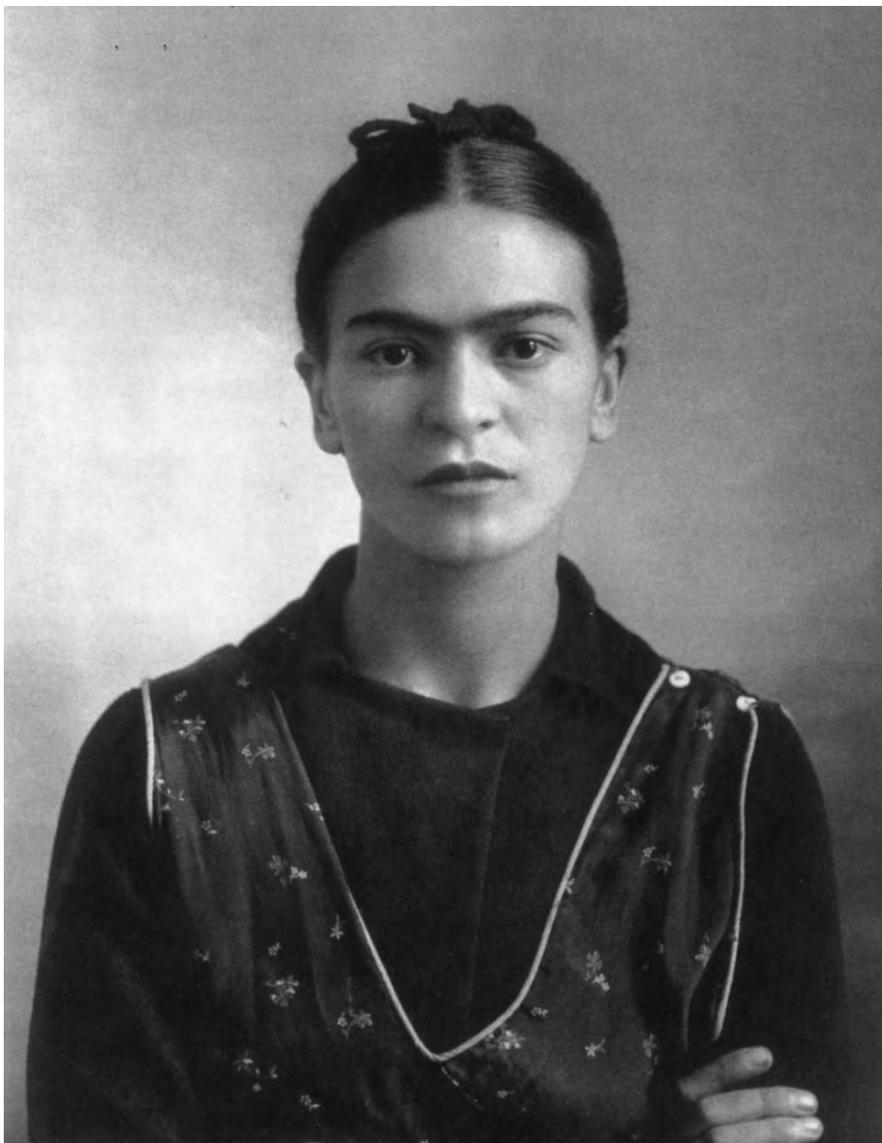
Gob Squad: compagnia fondata nel 1994, crea *performance*, video, installazioni, *happening*, spettacoli teatrali e film. www.gobsquad.com

Headlong Theatre: compagnia più tradizionale ma visivamente molto suggestiva, con uso di videoinstallazioni. www.headlongtheatre.co.uk

Katie Mitchell & The Company: la collaborazione tra la compagnia teatrale e l'*associate director* del National Theatre crea spettacoli che combinano teatro e video, in una sorta di cinema dal vivo. www.nationaltheatre.org.uk

Punchdrunk: compagnia fondata nel 2000, crea *performance*/installazioni *site-specific*, conosciute anche come *promenade theatre*. www.punchdrunk.org.uk M.L.

Nella pag. precedente una scena di *Predica ai pesci*, del Teatro Valdoca (foto: Roberto Rognoni); in questa pag. Jonathan Meese in una delle sue *performance*.



teatro, pittura e avventura

Il regista-fenomeno canadese incontra Frida Kahlo, la straordinaria artista messicana dalla vita come una tragedia del '900: Robert Lepage usa la scena come una tela sulla quale dipinge con la luce e, con *La casa azul*, si misura con i quadri di Frida, scene di un'autobiografia per immagini

LEPAGE E FRIDA nella casa azzurra

di Anna Maria Monteverdi

Robert Lepage premio Europa 2007 ha da sempre impreziosito la sua materia teatrale con citazioni e riferimenti tratti dalle arti visive. Costante è l'omaggio riservato al genio di Leonardo e all'artista modernista Jean Cocteau. Le motivazioni sono varie: Lepage ama trattare la scena come una tela in costante trasformazione di ombra e di luce, laddove la luce è rappresentata anche dall'immagine video-elettronica. L'effetto risultante in alcuni dei suoi spettacoli storici (*Les sept branches de la rivière Ota*; *Les aiguilles et l'opium*) è quello di una vera e propria *pittura di luce* che sembra seguire alla lettera il famoso suggerimento di Leonardo descritto nel *Trattato sulla pittura*, di modellare i corpi attraverso «lumi e ombre». Per il Lepage creatore di straordinarie macchine di scena dal gusto antico (*La face cachée de la lune*, *Elsinore*, *Andersen Project*) Leonardo non può che apparire il simbolo del superamento di quella mentalità che contrapponeva nell'antichità le arti liberali alle arti meccaniche, colui che aveva compreso

a fondo il significato della parola *techné*. In *Vinci* (1986) vengono riprodotti i quadri del genio rinascimentale, i suoi disegni preparatori e i progetti per la costruzione di macchine da guerra: tra le opere, anche il *Canone delle proporzioni*, il cartone preparatorio per l'affresco de *La Madonna col bambino, Sant'Anna, La Gioconda*. In *Les aiguilles et l'opium* (1991) prevale l'omaggio all'altro artista con il quale Lepage ama da sempre identificarsi, per l'ecletticità che lo portava a creare opere cinematografiche, teatrali, visive: Jean Cocteau. La proiezione di un motivo a spirale in movimento ciclico, simbolo della dipendenza d'amore che angoscia il protagonista ma soprattutto di ben altre dipendenze che affliggevano Miles Davis e Jean Cocteau ai quali lo spettacolo è dedicato, altro non è che un frammento del film *Le sang d'un poète* di Cocteau (1930) con una citazione anche dai *Rotorelief* di Marcel Duchamp. Ma lo spettacolo con una maggiore presenza "pittorica" è senz'altro quello dedicato alla tormentata biografia di Frida Kahlo, *La casa azul*; Lepage ha strutturato

l'intero spettacolo sul piano della "visualità", confermando così la definizione data dalla critica al suo teatro: un «image-based work». La scena rievoca episodi della vita della pittrice messicana letteralmente attraverso l'animazione dei suoi quadri molto amati dai surrealisti: Lepage struttura il palco come un gigantesco schermo davanti (e dietro) al quale gli attori agiscono. La scenografia è ridotta a pochi elementi di arredo tra i quali il baldacchino/letto di morte che appare raffigurato nel dipinto *Il sogno* (1940). Impressionante la scena in cui Frida nei suoi abiti da *tehuana* si trova nel letto d'ospedale in attesa che le venga applicata una sorta di seconda colonna vertebrale di metallo. Sollevata in alto e sospesa al centro del palco, avvolta da costringenti cinghie bianche,

diventa un quadro vivente: il riferimento è a *La colonna spezzata*, dipinto nel 1944 dopo l'intervento chirurgico che l'aveva costretta in un busto rigido. O ancora, la rievocazione dell'aborto quando a Detroit nel 1932 la Kahlo finì in un lago di sangue. Dallo schermo del palco si intravede dentro una vasca da bagno inclinata, Frida immersa nel suo stesso sangue: nel buio della scena fuoriescono solo i contorni della vasca intinti di un rosso denso, le braccia intorno alla testa in una posa da farfalla e un'abbagliante luce bianca. La scena ricalca nella scelta dell'insolito punto di vista sottinsù, il quadro della Kahlo *Ciò che l'acqua mi ha dato* in cui l'acqua e il contenuto della vasca sembrano quasi rovesciarsi addosso all'osservatore. ■

english must

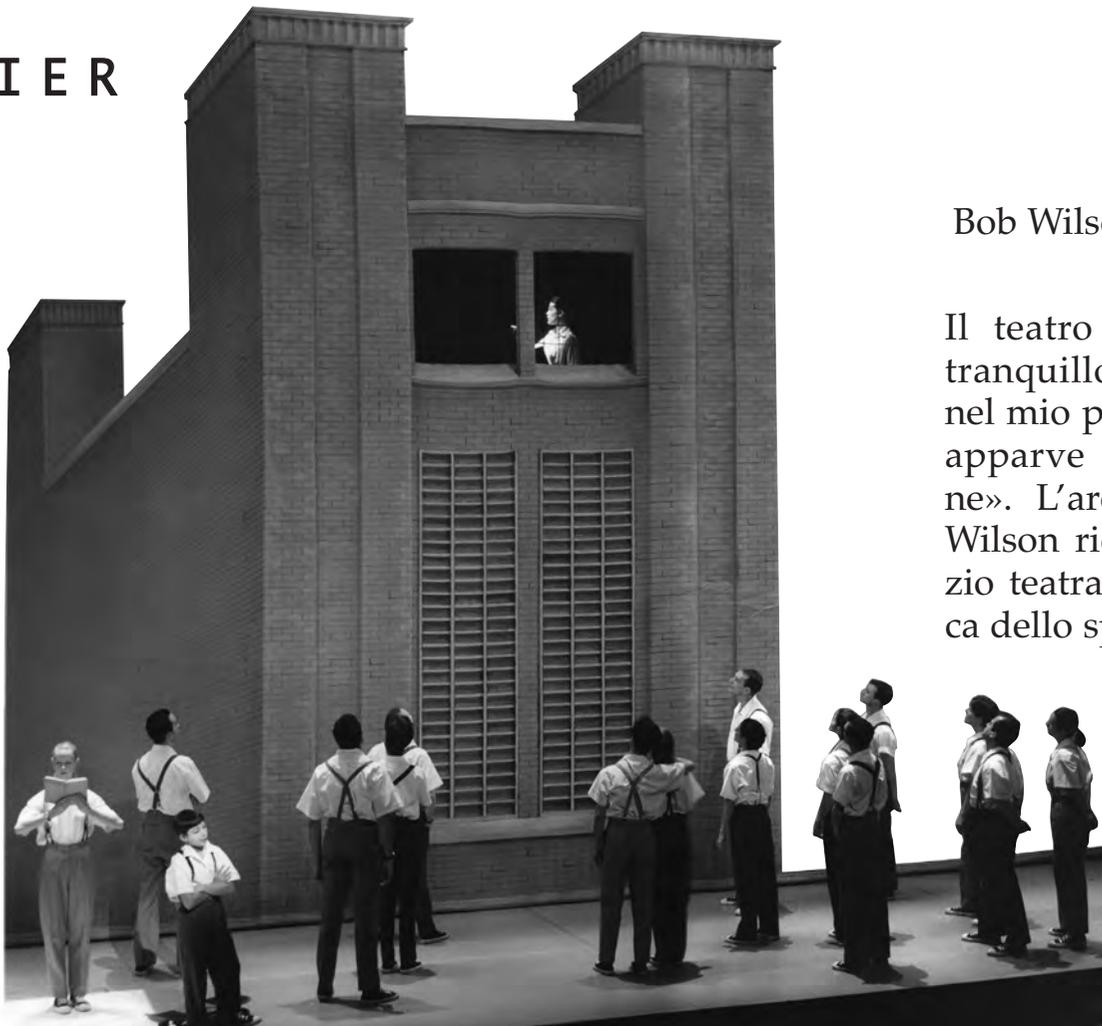
LA FORZA SIA CON NOI il *magic bus* della performance

Con quasi venticinque anni di vita e più di cinquanta progetti all'attivo, Forced Entertainment (www.forcedentertainment.com) è una delle compagnie più longeve e apprezzate nella panoramica inglese. Noto in Italia per sporadiche presenze in festival estivi, il gruppo guidato dal regista e scrittore Tim Etchells spazia dall'installazione alla performance, dalla videoarte alla fotografia, dal teatro a veri e propri tour guidati di luoghi immaginari a bordo di autobus in viaggio per l'Europa (*Nights in this City*, 1994). Nel 2004 la compagnia presentava a Santarcangelo la performance *12 am: Awake & Looking Down*, della durata di 6 ore, in cui il pubblico poteva andarsene e tornare a piacimento. Cinque attori reinventavano senza sosta le loro identità attingendo a una montagna di abiti usati e inventando travestimenti sempre nuovi. Usando cartelli scritti a mano, gli effimeri personaggi si attribuivano nomi e caratteristiche tra l'immaginario, il surreale e il desiderio. La performance del 2004 si basava su un progetto fotografico del 1992 intitolato *Cardboard Signed Photographs*, in cui Forced Entertainment univa le forze con il fotografo e storico collaboratore Hugo Glendinning. Il risultato, allora, era una mostra fotografica in cui i cinque attori fabbricavano nuove apparenze per se stessi, in un gioco di maschere che metteva in crisi il limite tra realtà e finzione. Ogni fotografia riscriveva l'identità dell'attore con un messaggio su un cartello scritto a mano: da «Frank (drunk)» a «The Hypnotised Girl», a «The Stewardess Forgetting Her Divorce». Proprio nel 1992, anche l'artista inglese Gillian Wearing (Turner Prize del 1997) presentava un simile progetto, intitolato *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*, in cui fotografava persone incontrate per strada dopo aver chiesto loro di scrivere un messaggio su un pezzo di carta. Indimenticabile l'elegante uomo d'affari che espone il cartello «I'm Desperate» e il poliziotto che scrive «Help!». Chi dei due è stato il primo, la Wearing o Forced Entertainment? Di sicuro la Volkswagen è arrivata terza, avendo notoriamente copiato l'idea nello spot del 1998. A ogni modo, la prima volta che Etchells decide di dirigere una messa in scena "tradizionale", rappresentando un'opera scritta da un altro autore, lo fa con un testo del tutto anticonvenzionale. Si tratta del bellissimo libro d'artista di Sophie Calle, *Douleur Exquise* (Actes Sud, Parigi 2003), che tradotto in inglese diventa *Exquisite pain*. Nel suo libro di memorie, conversazioni e fotografie di viaggio, la Calle raccontava ossessivamente la traumatica esperienza dell'abbandono da parte dell'uomo amato durante un viaggio verso il Giappone, alternando ricordi personali a novantanove interviste ad amici e sconosciuti sul tema: «quando hai sofferto di più nella vita?». Presentata a Santarcangelo nel 2006, l'omonima performance metteva in scena il dolore raccontato da novantanove personaggi, alternati all'esperienza dell'artista parigina. Margherita Laera



In apertura un ritratto di Frida Kahlo; in questa pag. due dei soggetti di Gillian Wearing per *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*.





Bob Wilson

Il teatro di un texano tranquillo: «ero seduto nel mio patio quando mi apparve un'apparizione». L'architetto Robert Wilson ridisegna lo spazio teatrale e l'urbanistica dello spettacolo

ELOGIO DELLA LENTEZZA

di Margherita Laera

Bob Wilson: chi è costui? Un artigiano dell'immaginario? Un poeta surrealista? Un architetto dello spazio e del tempo? Tutto questo, e molto di più. Nel 1970, con lo spettacolo *Deafman Glance* - completamente muto e lungo sette ore, tra angeli bianchi, un bambino sordomuto, rane giganti e una lentezza esasperante - Robert Wilson spazzò via un'idea di teatro che sapeva di vecchio, offrendo agli spettatori un banchetto visivo di inesauribile ricchezza. Da allora le barriere tra la *performance art*, il teatro, la scultura e la pittura sono crollate, lasciando in eredità ai critici l'imbarazzo di definire nuovi confini e nuove pratiche. Nel 1976 debuttava *Einstein on the Beach*, capolavoro nato dal sodalizio con Philip Glass, che demoliva le ultime barricate aprendo le porte all'opera lirica e alla danza. Wilson è scultore dell'ineffabile, *designer* dell'impensabile e pittore dell'invisibile. La sua tela? Il palcoscenico.

Un sogno lo ossessiona nella vita come nell'arte: la ricerca dell'immagine perfetta, rigorosa e dinamica. Collezionista di sedie e d'arte indonesiana, Wilson è uno dei pochi artisti "totali", che passa con *nonchalance* dalla regia di *Pelléas et Mélisande* all'Opéra di Parigi al *design* delle penne Montblanc, dai video-ritratti del recente *Voom Portraits* all'installazione permanente per la Casa di Mozart a Salisburgo, dalla *mise-en-espace* della mostra di Armani al Guggenheim alla creazione di una linea di borse per Louis Vuitton, senza mai dimenticare il teatro.

L'installazione *Memory/Loss* - una stanza buia in cui un mezzo busto scolpito emergeva da un pavimento tormentato di crepe - si ispirava ad una lettera ricevuta nel 1987 da Heiner Müller. L'amico drammaturgo descriveva un'antica pratica di tortura mongola volta a causare amnesia nei prigionieri di guerra, per trasformarli in macchine da lavoro. Müller ammoniva Wilson: «non c'è rivoluzione senza memoria». Era il Leone d'oro alla Biennale d'arte di Venezia del 1993.

Nella sua valigia non può mancare un temperino elettrico: senza mine ben appuntite, Wilson non può lavorare. Schizzi e bozzetti si moltiplicano nella fase preparatoria di ogni spettacolo: ciascun progetto ha il suo punto di partenza in un'immagine, in una struttura geometrica, in una forma plastica. Per via pittorica avviene la comunicazione con i collaboratori per la progettazione dei vari elementi del linguaggio scenico: luci, suono, scenografia, oggetti, costumi e testo. La pratica scenica a tre dimensioni può cominciare quando l'équipe - quasi una bottega di un artigiano rinascimentale - conosce le linee di forza della composizione. Nascono così pitture, acquerelli e disegni a carboncino, vere e proprie colonne del processo creativo che, terminata la funzione pratica, assumono vita autonoma. Come Wilson, solo Kantor faceva della pittura la culla del palcoscenico. Alfa e omega dell'arte wilsoniana, l'immagine è anche il punto d'arrivo, il termine ultimo: il nostro non si cura affatto del significato di ciò che "dipingere". ■

In questa pag. l'allestimento scenografico di Bob Wilson per *Einstein on the beach*; nella pag. seguente, Enrico Job e Lina Wertmüller.

ADDIO A ENRICO JOB artista rinascimentale

Sarebbe potuto diventare un pittore. Nel tumulto della Milano del dopoguerra, segnata dalla rivoluzione dell'Informale e tentata, al contempo, dal ritorno all'Ordine, la sua arte anomala, che molto deve alla lezione di Beccafumi e del Parmigianino, avrebbe potuto forse trovare un terreno fertile, in direzione di un nuovo Manierismo. E invece Enrico Job preferì essere uno scenografo. Contribuendo, con questa sua scelta, a dare lustro al mestiere, facendone una professione intellettuale. Nato a Napoli il 31 gennaio 1934, dove il padre si rifugiò da Lipsia per sfuggire alle leggi antisemite del regime nazista, Job deve la sua formazione all'Accademia di Brera, dopo un'adolescenza passata a ricopiare in solitudine i maestri antichi dalle cartoline. Fondamentale, negli anni '60, è l'incontro con Luciano Damiani: è qui, lavorando a bottega col Maestro, che Job matura la convinzione di abbandonare la carriera di pittore per potersi dedicare professionalmente al teatro. È del 1962 il suo debutto come costumista alla Scala per una *Semiramide* di Rossini diretta da Margherita Wallman, mentre è del 1964 l'avvio della carriera di scenografo con *Le notti dell'ira* di Salacrou, diretto da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro. Ma sono due, principalmente, gli incontri destinati a segnare una svolta nella sua carriera: il primo fu con il coetaneo Luca Ronconi, per il quale disegnò nel 1968 i costumi, carichi di intenzioni deformanti, del *Riccardo III*, e l'impianto scenografico - rivoluzionario per il suo impatto con il pubblico - dell'*Oresteia* di Eschilo, presentato a Belgrado nel 1972. Il secondo incontro fu con Lina Wertmüller, destinata a diventare la compagna di una vita, con la quale diede il via a un ininterrotto sodalizio artistico che produsse oltre cento pellicole (*Storia d'amore e d'anarchia*, 1973; *Pasqualino Settebellezze*, 1975; *Carmen*, 1986; *Sabato, domenica e lunedì*, 1990; *Io speriamo che me la cavo*, 1992). Con numerosi altri registi, nel corso della carriera, ha collaborato Job, molti dei quali hanno segnato un capitolo importante nella storia del teatro italiano, come Mina Mezzadri, (*Il pellicano*, 1975 e *Il padre* di Strindberg, 1980), Guido De Monticelli (*Terra di nessuno*, 1994), Walter Pagliaro (*Aspettando Godot*, 1978) e soprattutto Mario Missiroli (*Verso Damasco*, 1978; *I giganti della montagna*, 1982; *La villeggiatura: smanie, avventure e ritorno*, 1981; *Medea* di Euripide, 1996). Grande appassionato d'opera - è del 1985 la scenografia de *Il signor Bruschino* di Rossini, diretto da Roberto De Simone al Rossini Opera Festival - negli anni '90, da vero uomo del Rinascimento quale era, Job si cimentò anche nella regia, curando l'allestimento de *Il trovatore* di Verdi allo Sferisterio di Macerata nel 1990 e di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini al San Carlo di Napoli nel 1991. Negli ultimi anni, Job aveva iniziato una proficua collaborazione col regista Francesco Rosi, realizzando il surreale deposito di arredi immaginato da De Filippo per *Le voci di dentro* e l'interno domestico di *Filumena Maturano*, al quale lavorò fino alla morte sopraggiunta, improvvisa, per leucemia, e che debutterà nella prossima stagione allo Stabile di Torino, con Luca De Filippo protagonista. *Roberto Rizzente*



l'informazione indispensabile per LAVORARE NEUG SPETTACOLO

casting
provini
audizioni
concorsi
agenzie
mestieri
leggi
interviste
scuole...



www.proveaperte.it

Ogni mese nelle edicole delle maggiori città e in libreria a soli 3,90 euro.
Sul sito www.proveaperte.it trovi gli aggiornamenti sui casting, provini, concorsi e altre opportunità di lavoro



Cantami una storia

di Simone Soriani

Da qualche anno, alcune delle voci più rappresentative del teatro di narrazione (Paolini, Celestini, Enia, Perrotta) hanno indirizzato la loro ricerca drammaturgica verso la contaminazione del racconto con la musica e la canzone, più immediate nel trasmettere un messaggio politico o evocare un preciso contesto socio-culturale, ma anche nel creare un rapporto ludico, pur nell'impegno, con un pubblico sempre più eterogeneo

A fronte della moltiplicazione esponenziale di spettacoli di narrazione, sempre più modulati secondo paradigmi standardizzati e riconoscibili, e della conseguente codificazione del "teatro del racconto" in una formula di successo, imitata da emuli ed epigoni ormai numerosi, alcune delle voci più rappresentative del teatro del solista hanno intrapreso da qualche anno un percorso di ricerca orientato - si direbbe - al superamento di tali manierismi scenico-drammatugici. In particolare, le ultime produzioni di Ascanio Celestini (*Appunti per un film sulla lotta di classe*, 2006), Marco Paolini (*Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, 2007), Davide Enia (*I capitoli dell'infanzia*, 2007) e Mario Perrotta (*Odissea*, 2007) sembrano fondarsi sulla contaminazione tra canto e affabulazione, racconto e musica, secondo una formula per certi versi affine al teatro-canzone di Gaber (non è un caso che l'ultimo spettacolo di Paolini si concluda proprio con una personale interpretazione di *La Libertà* del-

l'attore-cantante milanese). Del resto, alcuni narr-attori si erano avvalsi della collaborazione di musicisti e cantanti anche in precedenti lavori, a cominciare dai *Bestiari* che Paolini ha portato in scena dal 1999 e in cui l'affabulazione (piccoli racconti, memorie, riflessioni) si contaminava e fondeva con inserti lirici tratti dalla poesia italiana del '900: di tanto in tanto, i versi si trasformavano in parole cantate che, scandite dal ritmo musicale prodotto dagli strumentisti, duplicavano a livello sonoro le suggestioni e le atmosfere evocate attraverso il *logos*. Del resto, anche Celestini ha collaborato con i musicisti Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli per *La fine del mondo* (2000) e *Cecafumo* (2002), ed Enia con Giulio Barocchieri e Fabio Finocchio per *Italia Brasile 3 a 2* (2002) e, con il solo Barocchieri, per *maggio '43* (2004). Come nei *Bestiari* di Paolini, anche nelle prime produzioni di Celestini ed Enia la musica sembrava assolvere una funzione sostanzialmente subalterna rispetto al racconto: di questo si limitava ad illustrare - in modo didascalico - le atmosfere suscitate dalla comunicazione verbale, come nel caso esemplare delle musiche da festa popolare che accompagnavano le prime narrazioni di Celestini e che contribuivano a delineare quell'universo contadino e folclorico in cui affondano le radici della poetica dell'autore-attore romano.

Pensando a Gaber e Jannacci

Al contrario, si direbbe che negli ultimi lavori dei "raccontatori" la musica tenda a emanciparsi dall'esposizione verbale, fino a rendersi autonoma e autosemantica al punto che sia Paolini sia Celestini hanno persino pubblicato le canzoni dei loro spettacoli in alcuni cd audio (rispettivamente *Sputi*, con i Mercanti di Liquore, e *Parole Sante*). In *Appunti* e nei *Miserabili*, ad esempio, la partitura musicale assolve una funzionalità esegetica, concretizzando in rime e ritmi, metafore e allegorie, la morale dello *show*: «Maledetto il denaro che i viventi confondi», canta Celestini a commento di un apologo sui soldi e la ricchezza. In questo senso, la forma della canzone permette ai due *performer* una comunicazione più immediata con lo spettatore, coerentemente con la radicalizzazione della dimensione politica e antagonista delle loro più recenti produzioni: dal disvelamento della spersonalizzazione alienante indotta dal lavoro precario (Celestini), alla denuncia delle sperequazioni economiche derivate dalle politiche neo-liberiste adottate dalla Thatcher e da Reagan fin dalla fine degli anni '70 (Paolini). La musica, infatti, permette al narr-attore di svolgere un discorso attraverso lo slogan e la sintesi, secondo la lezione dei cantautori italiani (da De André a De Gregori, da Gaber a Jannacci), senza quindi necessitare di un'argomentazione logica o dell'elaborazione di una *fabula* d'invenzione o di personaggi drammatici. Mi dice Celestini: «Nella musica mi pare ci sia la possibilità di una comunicazione più rapida e immediata. Rispetto al linguaggio teatrale, che spesso è di una tale complessità da essere decodificato solo da una ristretta *elite*, per comunicare con la musica c'è bisogno di meno parole, di meno discorsi, di meno sovrastruttura. Lo spettatore, l'ascoltatore, è subito pronto a ricevere storie, impulsi, immagini... Questo permette che il

discorso sia più precisamente politico, nell'accezione più ampia del termine, in quanto rivolto all'intera cittadinanza, senza nessuna esclusione».

Ne *I capitoli dell'infanzia*, invece, Enia ha inserito alcuni canti della tradizione folclorica (come nel caso del *planctus Mariae* calabrese con cui si apre lo *show*) che contribuiscono a evocare e inverare il contesto - una Palermo popolare e pittoresca - in cui si svolgono le vicende esposte, secondo una poetica mitico-fiabesca piuttosto che naturalistica (del resto, anche la lingua del narratore siciliano rifugge da qualsiasi intento veristico per caricarsi semmai di una funzionalità mitopoietica: un *pastiche* d'invenzione in cui, su un fondo italiano, si inseriscono lemmi ed espressioni dialettali che radicano il narrato - come detto - in una cornice socio-geografica allusa piuttosto che descritta). Tuttavia la partitura musicale, come nei precedenti lavori di Enia, assolve anche una funzione didascalica e "tonale", contribuendo a delineare le atmosfere delle varie sequenze narrative: si tratta infatti di una *pièce* che rievoca quell'età innocente e speranzosa che è l'infanzia (è una sorta di romanzo di formazione collettiva in cui si racconta della scoperta della vita e del mondo da parte di un gruppo di adolescenti), attraverso un'alternanza sinfonica di ritmi e tonalità, dal lirismo onirico delle scene d'amore alla concitazione - quasi punk - dei rituali ludici dei giovani protagonisti della *fabula*. Le partiture musicali, invece, tendono ad assolvere una finalità virtuosistico-esibizionistica nell'*Odissea* di Perrotta, in cui il modello della narrazione si



In apertura, Marco Paolini in *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (foto: Marco Caselli Nimal); in questa pag. Davide Enia.

arricchisce di soluzioni ispirate alla tradizione dell'avanspettacolo primo Novecento: sia per il costante gioco dialettico di provocazioni e punzecchiature che il *performer* rivolge alla sala, sia per una scrittura imperniata su di un incalzante affastellamento di giochi di parole e *qui pro quo* verbali, attraverso rime e assonanze scandite per l'appunto da marcette da *café chantant*.



Da custode della memoria a *entertainer*

Al di là delle differenti funzioni assolte nei singoli spettacoli, si sarebbe tentati di dedurre che i canti e gli interventi strumentali, alternandosi sistematicamente al racconto, tendano a scomporre la *fabula* in una successione di vicende parallele e storie parentetiche, divagazioni e "appunti" (per parafrasare l'ultimo spettacolo di Celestini), in una struttura a quadri talora anche largamente indipendenti e interconnessi da legami tematici piuttosto che logico-cronologici (quasi alla maniera delle "giullarate" di Fo). Rispetto all'organicità dei precedenti spettacoli, concepiti come l'esposizione più o meno lineare ed evolutivistica di un *plot* di cui il narratore conosce e svela il senso ultimo, le produzioni più recenti sembrano imperniarsi su di un'architettura drammaturgica maggiormente aperta e fluida. La frammentazione della vicenda esposta permette al *performer*, soprattutto nei passaggi tra una sequenza e la successiva, di uscire dalla narrazione per comunicare con il pubblico e interagire con gli strumentisti dell'orchestrina, rivolgendosi a essi quali possibili interlocutori intrascenici e talora delegando a essi qualche lacerto di battuta, così da contaminare l'affabulazione con embrionali elementi dialogico-corali. L'interazione con la sala impone anche un certo mutamento della performatività del narr-attore, in conseguenza innanzitutto di una nuova identità scenica che questi sembra ora assumere: non più custode di una memoria recuperata o di una coscienza condivisa, quasi che nei precedenti spettacoli

l'attore celebrasse valori comunitari e collettivi cosicché, in forme simbolico-artistiche, la scena potesse riscattare quanto negato dalla realtà, come un rituale risarcimento postumo (si pensi al lungo - e catartico - silenzio che chiude *Il racconto del Vajont* di Paolini). Adesso il narr-attore tende a presentarsi come un *entertainer* comico che dialoga e scherza col pubblico, intercalando al racconto barzellette salaci e buffe caricature, come la macchietta di Andreotti in *Appunti*.

La sistematica sospensione della *fabula*, per mezzo di interruzioni meta-narrative, sembra rispondere a un meccanismo (cabarettistico) di "semplificazione" del linguaggio teatrale (a cominciare dal "denudamento" del palco per cui, ad esempio, scompaiono tanto le scenografie evocative di Celestini quanto quelle didascaliche di Paolini), per puntare sulla dimensione comunicativa e, come detto, talora antagonista dell'evento spettacolare. Tuttavia si potrebbe anche rilevare una sorta di adeguamento a un certo gusto televisivo, forse in conseguenza della consapevolezza di molti narr-attori di confrontarsi sempre più spesso con un pubblico di consumatori non abituali di spettacoli dal vivo: un'*audience* diverso dall'uditorio "borghese" del teatro di consumo, ma al contempo non coincidente con quella micro-comunità di "spettatori di professione" - attori, critici, studiosi e studenti - cui abitualmente si rivolge il teatro di ricerca. Insomma, la narrazione sembra rinnovarsi attingendo nuova ispirazione da ambiti extrateatrali e si incammina così verso una "spettacolarità ibrida" che sempre più accredita l'affermazione di una «teatralità popolare contemporanea» - cui si possono ascrivere anche gli "antimusical" di Paolo Rossi e le *performance* di molti comici transfughi dal piccolo schermo - che si carica di una dichiarata funzione ludica di intrattenimento, senza tuttavia rinunciare a raccontare il nostro tempo (pur attraverso il mito o l'apologo, il comico o il surreale) e prendere posizione nei confronti delle aporie del presente. ■

In questa pag., in alto, Mario Perrotta in *Odissea*; in basso, Ascanio Celestini (foto: Maila Iacovelli-Fabio Zayed); nella pag. seguente, una scena di *Brickland*, coreografia e regia di Constanza Macras.



Ferrara

Constanza Macras il paradiso può attendere

«**H**eaven is a place where nothing ever happens» cantavano i Talking Heads nel 1979 (che assennata lungimiranza per una pop band!) stigmatizzando la rincorsa a mettersi al sicuro dalla vita in paradisi dove niente possa più toccare nessuno. Certo, di paradisi artificiali in cui anestetizzarsi, Charles Baudelaire vagheggiava già dal 1860, ma chi avrebbe mai detto che i deliri di un letterato debosciato si sarebbero guadagnati uno statuto di rispettabilità residenziale in questo sgangherato inizio di terzo millennio. Dalla droga al mattone il passo è stato, tutto sommato, breve. In Europa ha ancora un sapore esotico il fenomeno delle *gated communities*, aree urbane sorvegliate da corpi di sicurezza privata e videocamere, talvolta recintate come veri e propri ghetti di lusso, presenti soprattutto in America latina e in Sudafrica. Eppure anche da noi l'ossessione per la security comincia a farsi sentire: qualcuno ricorda il muro di Padova (era il 9 agosto 2006)? Brickland, il quartiere di Buenos Aires da cui prende nome il nuovo spettacolo di Constanza Macras (andato in scena in esclusiva nazionale al Teatro Comunale di Ferrara, che ne è anche coproduttore) è un eden di villette annegate nel verde con tanto di piscina condominiale. Fatte salve le differenze architettoniche, potremmo essere in uno dei tanti borghi ristrutturati a colpi di cotto e travi a vista tanto in voga nel Chiantishire. Nel video proiettato sulla parete di fondo, gli ameni vialetti di Brickland sono percorsi in lungo e in largo da una giovane donna bionda in abito da sera in una sequenza-tormentone che ricorda il vagare per i campi dei protagonisti del *Fascino discreto della borghesia* di Buñuel (era il 1972, e quella era visionaria preveggenza). Il giardino dell'Eden non è altro che una giungla addomesticata, sembra suggerire la zebra

impagliata posta al limitare della scena, dove i corpi e perfino l'aria non hanno più odore: la felicità è un deodorante, possibilmente antitrasspirante, che duri tutto il giorno, anzi tutta la vita. Con crudele *sense of humour*, la giovane coreografa argentina di nascita e berlinese d'adozione rivela come l'ansia di identificazione in modelli precostituiti sia direttamente proporzionale alla perdita d'identità che accomuna la società contemporanea senza distinzioni di classe (la guardia privata che sorveglia sulla sicurezza dei benestanti non è meno stupida e aggressiva dei suoi datori di lavoro). Ed ecco scorrere una carrellata di luoghi comuni che scandiscono i rituali autoconsolatori del benessere, dalla partita a tennis al barbecue, con tanto di coretti a suon di buoni sentimenti d'accatto. Nei momenti migliori siamo in bilico tra l'ironia e il grottesco, come nel teatro di Christoph Marthaler, anche se la meccanicità con cui ogni scena naufraga dall'ordine iniziale in un caos inarrestabile rivela una debolezza drammaturgica a cui corrisponde un vocabolario coreografico decisamente limitato. Più che come coreografa, Constanza Macras si impone come regista, capace di creare un mix in cui si intrecciano azioni, dialoghi, canti con musica dal vivo e interventi video. *Brickland* è una sorta di musical nevrastenico attraversato da improvvise malinconie liederistiche, pronte a ricordarci che il paradiso può attendere.
Andrea Nanni

BRICKLAND, coreografia e regia di Constanza Macras. Drammaturgia di Carmen Mehnerf. Scene di Christof Hetzer. Costumi di Gilvan Coêlho de Oliveira. Luci di Sérgio de Carvalho Pessanha. Musiche di Claus Erbskom, Almut Lustig, Ulf Pankoke. Con Knut Berger, Nir De-Volff, Jill Emerson, Jared Gradinger, Hyoung-Min Kim, Ronni Maciel, Ana Mondini, Gail Sharrol Skrela, Angela Schubof. Prod. Constanza Macras-Dorky Park e Schaubühne am Lehniner Platz, BERLINO e altri 4 partner internazionali.



Ginette Herry, Carlo Goldoni, *Biografia ragionata, Tomo I 1707-1744*, Venezia, Marsilio, 2008 pagg. 404, € 35.

La prima, documentatissima biografia in cui oltre alla formazione, al contesto culturale e sociale, alla genesi delle opere sono raccontati per la prima volta molti episodi della vita familiare del Veneziano, ancora oggi sconosciuti. Il volume, dedicato ai primi 37 anni della vita di Goldoni, è il primo di tre tomi che costituiranno l'opera completa.

Roberto Alonge, *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, Torino, Edizioni di Pagina, 2008, pagg. 269, € 18.

Gli atti del convegno organizzato dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del Centenario della morte di Giuseppe Giacosa, versatile professionista della scena di fine Ottocento, presente sia a livello di sperimentazione teatrale, sia sul piano dell'opera lirica, come librettista privilegiato di Giacomo Puccini. Almeno un paio di suoi testi (*Tristi amori* e *Come le foglie*) sono degni di reggere il confronto con la grande drammaturgia europea di Ibsen, Strindberg, Cechov.

Franco Ricordi, *Le mani sulla cultura. Il teatro politico e l'egemonia della sinistra nelle arti del XX secolo*, Roma, Gremese Editore, 2008, € 14, pagg. 192.

Attraverso una ricognizione storico-filosofica della drammaturgia occidentale Franco Ricordi, regista e direttore di teatro, ma anche filosofo e saggista, ravvisa nel fenomeno del teatro politico novecentesco la tendenziosità e la faziosità della cultura di sinistra. Inoltre attraverso la poetica di Pasolini, grande uomo "di sinistra" capace di criticare la sinistra, propone un tentativo per superare le barriere ideologiche, in favore di un teatro e di una cultura sempre più liberi.

Massimo Marino e Rita Corli (a cura di), *L'opera dei Pupi di Palermo*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2007, pagg. 110.

Attraverso schede e immagini viene presentata la storia dei Pupi nel lavoro dei Cuticchio perché i giovani li conoscano e gli adulti ne conservino memoria. La seconda parte del volume è un'agile e pregnante guida al Museo dell'Opera istituito dalla famiglia in via Bara all'Olivella a Palermo. Nelle foto sono riprodotti i materiali e le tecniche utilizzate per la creazione dei pupi e delle scenografie. Un affascinante viaggio in un mestiere da tutelare.

Paolo Ruffini, Andrea Cosentino, *L'apocalisse comica*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pagg. 154, € 15.

In scena Andrea Cosentino crea un rapporto diretto e generoso con il pubblico, vuole spiazzarlo con sovrapposizioni di storie ed emozioni, dando vita a un alternarsi di divertimento e dolore. Il libro propone un'incursione nel laboratorio creativo di uno dei più interessanti e inclassificabili artisti della nuova scena italiana e contiene i due testi integrali del "Dittico del presente" (*L'asino albino* e *Angelica*), foto degli spettacoli, gli interventi critici di Simone Soriani, Nico Garrone, Attilio Scarpellini e la postfazione di Paolo Ruffini.

Graziano Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones, scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pagg. 368, € 20.

Hic Sunt Leones investiga nella scena teatrale indipendente romana con incursioni nell'arte visiva, nella musica, nel video, nella danza. Le testimonianze dei protagonisti sono affiancate dalla prefazione di Attilio Scarpellini, dai commenti di Fabrizio

biblioteca

Strehler/1: omaggi multimediali

William Shakespeare, Agostino Lombardo, Giorgio Strehler, *La tempesta*, a cura di Rosy Colombo, Roma, Donzelli Editore, 2008, € 44.

***Omaggio a Giorgio Strehler*, Interviste, testimonianze, suggestioni dagli Archivi dell'Audioteca Rai, Roma, Radio Rai, radioScigno, Eti, Piccolo Teatro di Milano, Provincia di Roma.**

A 60 anni dalla nascita del Piccolo Teatro di Milano e a 10 dalla morte di Giorgio Strehler escono due preziosi omaggi al fondatore del primo teatro pubblico italiano. Il primo, edito da Donzelli, si concentra su *La tempesta*. Nella stagione 1977/78 il Piccolo allestì il dramma di Shakespeare per la regia di Giorgio Strehler che commissionò la traduzione dell'opera ad Agostino Lombardo. Il cofanetto racchiude la storia de *La tempesta*: il volume si compone delle lettere ritrovate nello studio romano di Agostino Lombardo, cinque mesi dopo la sua scomparsa - avvenuta nel 2005 - e delle due versioni della traduzione (T1 e T2), mentre il dvd riproduce lo spettacolo mandato in onda dalla Rai nel dicembre 1981, per la regia televisiva di Carlo Battistoni. E dalla televisione si passa alla radio con *Omaggio a Giorgio Strehler*, un estratto dell'installazione sonora di materiali provenienti dagli archivi dell'Audioteca Rai. Una interessante panoramica di argomenti vede il regista spaziare dal racconto della propria infanzia triestina all'incontro con Andrea Jonasson, dalla riflessione sul metodo Stanislavskij e lo straniamento brechtiano al rapporto con le commedie di Goldoni. Inoltre, sono presenti contributi di Nina Vinchi, Ornella Vanoni, Fiorenzo Carpi, Lina Volonghi, Giulia Lazzarini. *Patrizia Bologna*



Strehler/2: la politica e il privato

Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole - Scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Melampo Editore, 2007, pagg. 240, € 16.

Stella Casiraghi (a cura di), *Non chiamatemi maestro*, Milano, Skira, 2007, pagg. 86, € 12.

Sembrano provenire da un altro mondo (da un'altra Italia), i testi raccolti da Stella Casiraghi. Il teatro quasi vi entra di nascosto, sottofondo (in)evitabile per politica, cultura, gestione del patrimonio artistico. Un altro mondo dove gli intellettuali non solo univano l'azione alla parola, ma (incredibile) scuotevano le coscienze. Una vera intelligenza. Ovvio il pensiero corre a Pasolini, ma gli esempi erano tanti. Anche a teatro. Placati gli animi, annacquate le posizioni, è rimasto un assordante vuoto. Emoziona allora rileggere interventi come quello del 25 aprile 1975 al Piccolo, *Combattere il fascismo occulto che è dentro di noi*. O ancora le lettere a politici e istituzioni, gioielli per forma e contenuti. La raccolta ha il merito di unire in un agile volume mezzo secolo di pensiero militante strehleriano, frammenti che compongono un tutto omogeneo. In evoluzione (certo) nei decenni, ma con una coerenza di fondo e una necessità di farsi sentire a piena voce, a cui oggi siamo ormai disabituati. Diverso il taglio del volumetto *Non chiamatemi maestro* che, con documenti personali inediti, ha il pregio di far parlare Strehler, quasi in un intimo colloquio di inaspettata modestia e spontraneità, con i genitori, gli amici e gli affetti più cari. Sono lettere di commovente tenerezza alla madre, un vibrante ricordo del giovanissimo padre, impressioni su Milano, appunti sul teatro, sull'attore, riflessioni critiche, documenti personali e preziosissime foto istantanee. *Diego Vincenti*



ototeca

a cura di Albarosa Camaldo

Nella bottega ronconiana



Luca Ronconi, *Progetto Domani*, a cura di Cristian Giammarini, Milano, Ubaldini, 2007, pagg. 332, € 33.

Quasi due anni di preparazione, cinque spettacoli, decine di attori, critiche entusiaste e polemiche. Si potrebbero rubricare in molti modi i numeri, i dati del *Progetto Domani* di Luca Ronconi. Di quell'impresa, comunque faraonica per gli standard del nostro teatro, cosa resta ora, a due anni di distanza? Questo libro riaccende la memoria: conduce dentro la bottega ronconiana, seguendo la gestazione dei lavori, le idee del regista per i due "classici" inscenati, *Troilo e Cressida* di Shakespeare e *Atti di guerra: una trilogia* di Edward Bond. Dà voce agli autori per *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo e *Biblioetica. Dizionario per l'uso* di Corbellini, Donghi e Massarenti, e ad autori e attori per *Il silenzio dei comunisti*, di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin. Per i primi due lavori, il curatore Giammarini, a sua volta attore nel progetto, quindi sguardo interno, traduce i suoi fedeli appunti in discorsi di regia in prima persona del demiurgo Ronconi. Ci porta nel processo di creazione, nelle difficoltà di un lavoro che cresce giorno per giorno, illustrato dalle belle immagini di scena di Marcello Norberth. Vediamo scorrere dubbi, problemi, interpretazioni, precisarsi i contorni dei personaggi e delle azioni, all'interno di un quadro dipinto con tratti sicuri da Ronconi. In uno sforzo senza pari per portare nel teatro il rumore e la vitalità dei nostri tempi. *Massimo Marino*

La pratica internazionale del teatro



Fanny Bouquerel, Giovanna Crisafulli, Mimma Gallina, Andrea Pignatti, Oliviero Ponte di Pino, Alessandra Vinanti, a cura di Mimma Gallina, *Organizzare Teatro a Livello Internazionale*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pagg. 320, € 26.

Il volume nasce a corollario del corso specialistico *La dimensione internazionale del Teatro* tenuto alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi nel febbraio e marzo 2007 da Mimma Gallina e (tra gli altri) da Fanny Bouquerel, Andrea Pignatti, Alessandra Vinanti. Il risultato è un testo fortemente orientato alla pratica, che si propone come strumento in grado di guidare studenti e operatori dello spettacolo che intendano allargare il proprio orizzonte professionale. Se infatti diventa sempre più importante e spesso indispensabile per il mondo del teatro muoversi su scala internazionale non sempre se ne possiedono le competenze. Gli autori, ognuno con competenze specifiche di alto livello, suggeriscono quindi soluzioni e percorsi maturati grazie alla loro esperienza diretta. Accanto a digressioni teoriche emergono di continuo casi reali che diventano paradigmatici e si offrono come materia di studio. Di estremo interesse i capitoli dedicati alle politiche culturali italiane ed europee, con una attenzione specifica alle opportunità offerte dall'Unione Europea e le linee guida per poterne usufruire. Utile ed esaustiva la sezione *Le tecniche* che analizza punto per punto le fasi di una collaborazione internazionale esaminando a fondo la struttura di un contratto di rappresentazione. Infine indispensabile *l'Inglese per il Teatro*, di Fanny Bouquerel e Alessandra Vinanti, che si presenta come un vero e proprio manuale d'uso con modelli di conversazione tradotti e *150 parole per sopravvivere in palcoscenico*, un ricco glossario di termini tecnici in inglese. *Marta Vitali*

Arcuri, Giorgio Barberio Corsetti, Andrea Cosentino, Roberto Latini e da un intervento di Franco Ruffini.

Fabrizio Crisafulli, *Luce Attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, San Miniato, Titivillus, 2007, pagg. 232, € 20.

Il libro rilegge, dal punto di vista delle poetiche della luce, alcune importanti vicende della messinscena teatrale occidentale del Novecento, dai grandi riformatori di inizio secolo fino ad artisti contemporanei come Josef Svoboda, Alwin Nikolais, Robert Wilson. Non per delineare una storia in qualche misura organica della luce teatrale, ma per tentare di individuare le modalità di utilizzo. Una parte è dedicata al lavoro teatrale dell'autore. Il titolo "luce attiva" è un riferimento diretto ad Adolphe Appia che, alla fine dell'Ottocento, fu tra i primi ad affrontare la questione della luce in scena.

Claudio Beccaccini, *La regia teatrale. Dalla pagina alla scena*, Roma, Gremese Editore, 2008, pagg. 140, € 14.50.

Un po' manuale, un po' diario di bordo, il libro di Beccaccini suggerisce i piccoli grandi segreti e le tecniche che accompagnano il regista nel percorso verso la messinscena teatrale. Dalla scelta del testo alla definizione del cast, dall'organizzazione delle prove alla direzione degli attori fino all'allestimento di scene, costumi e musiche e al debutto dello spettacolo.

Renato Lori, *Scenografia e Scenotecnica per il teatro*, Roma, Gremese Editore, 2007, pagg. 226, € 30.

Con numerose illustrazioni e linguaggio discorsivo, l'autore analizza le fasi di ideazione e realizzazione delle scenografie teatrali. Illustra ogni aspetto teorico e pratico: dalla lettura del copione e dai primi colloqui con il regista ai disegni preparatori e al bozzetto, dalla scelta dei materiali e dalle indispensabili nozioni di illuminotecnica alle problematiche che pongono le scenografie destinate a luoghi aperti.

Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2008, pagg. 256, € 19.

Il primo manuale di recitazione scritto per gli spettatori. Regole, trucchi, criteri per riconoscere gli stili degli attori e scoprire le tecniche che usano sul palcoscenico e sul set: le tecniche di base, l'impiego degli oggetti, i cliché, gli effetti dell'immedesimazione e dell'imitazione, come piangere, impallidire e arrossire, il meccanismo dei tempi, giochi e trucchi della telecamera e della macchina da presa, effetti del doppiaggio e molto altro.

Alberto Paglierino, Alessandra Rossi Ghiglione, *Fare teatro sociale*, Roma, Audino, 2007, pagg. 159, € 18.

Cosa significa «fare teatro sociale»? Vuol dire fare teatro "fuori dal teatro", ossia in ambito sociale con persone che non hanno necessariamente l'obiettivo di diventare attori professionisti, ma che trovano nel teatro l'occasione per dar voce ai propri vissuti e ai propri bisogni esistenziali. Il manuale si propone come strumento di lavoro pratico e come opportunità di riflessione metodologica.

Lara Nicoli (a cura di), Sergio Castellitto, *l'attore, l'autore*, Milano Mondadori, 2007, pagg. 149, € 25.

Un volume ricco di contenuti e di immagini ricostruisce la carriera di Castellitto, attore poliedrico nel cinema, teatro, televisione e si sofferma anche sulla sua attività di regista. La curatrice affianca ricordi di Castellitto a testimonianze di attori e registi che hanno lavorato con lui tra i quali Mario Monicelli, Ettore Scola, Paolo Virzì. Una sezione è dedicata al rapporto professionale e personale con la moglie Margaret Mazzantini. Chiudono il libro, impreziosito da foto di scena, la teatrografia, la filmografia e il resoconto dei numerosi riconoscimenti ottenuti.

testi

Isabella Imperiali, *Le passioni della mente nel teatro di Joanna Baillie*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pagg. 328, € 15.

La recente rivalutazione critica della produzione drammatica inglese, che va dal 1770 al 1840, ha riportato alla luce il lavoro di tante drammaturghe del periodo romantico, da cui è emersa Joanna Baillie (1762-1851). Sono qui prese in esame e presentate nella versione italiana le opere teatrali che imposero la drammaturga sulla scena letteraria inglese: il *Discorso introduttivo* e *De Monfort* che vide sul palcoscenico del Drury Lane di Londra cimentarsi i maggiori attori inglesi del periodo: Sarah Siddons, John Philip Kemble e Edmund Kean. Della terza edizione di *A Series of Plays*, del 1812, è presentato in traduzione un estratto della Prefazione.

Samuel Beckett, *In nessun modo ancora*, Torino, Einaudi, 2008, pagg. 200, € 16.

Quasi un testamento artistico che raccoglie le ultime prose del Nobel irlandese: *Mal visto mal detto*, in cui una donna in nero attende la morte, *Compagnia*, con l'odissea di un autore negli abissi dell'immaginazione creatrice, *Peggio tutta*, in cui una voce misteriosa parla della morte. La seconda sezione comprende altri tre testi: *Neither*, *Stirring Still* e *Comment dire*.

Tony Kushner, *Angels in America*, Milano, Ubulibri, pagg. 188, 2007, € 18.

Premio Pulitzer 1993, *Angels in America* è stato meritoriamente ripubblicato da Ubulibri in occasione dello spettacolo realizzato da Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. La pièce racconta, utilizzando diversi linguaggi (quotidiano, onirico, cinematografico, barocco, tragico, ironico), generi e citazioni (dalla *soap opera* a Brecht, dal *melò* alla *Bibbia*, da Sofocle a Shakespeare), l'ipocrisia del potere nell'America reazionaria di Reagan, i conflitti privati all'interno di comunità religiose minoritarie (ebrei, mormoni) e, su tutto, l'amore ai tempi dell'aids.

Marina Carr, *Ariel*, Roma, Gremese Editore, 2007, pagg. 94, € 10.

Curato da Sara Soncini e Maggie Rose, viene tradotto in italiano il testo di una fra le più importanti drammaturghe irlandesi degli ultimi decenni. Autrice di tragicommedie, propone qui una vicenda contemporanea ambientata nella contea di Offaly, ma ispirata all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e all'*Oresteia* di Eschilo con echi shakespeariani.

Güngör Dolmen, *Io, Anatolia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pagg. 130, € 10.

L'Anatolia, nell'odierna Turchia, è una terra fertile che ha ospitato popolazioni come ittiti, frigi, bizantini, ottomani, turchi. Il testo ha come figura centrale la donna anatolica e il processo di evoluzione che tale figura femminile ha subito nel corso dei millenni e nel susseguirsi delle varie popolazioni e culture

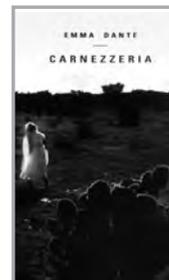
Azzone Zweife (a cura di), *Da Porto, Shakespeare, Keller, Romeo e Giulietta, Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2008, pagg. 280, € 8,40.

Il nome delle casate nemiche - i Capuleti, i Montecchi - risuona per la prima volta nei versi di Dante. Ma è solo con la novella di Luigi Da Porto che su questi due nomi si innesta la vicenda tragica destinata a trasformarsi in mito: l'odio dei padri si incrocia in modo funesto con l'amore che nasce tra i figli. Dopo Da Porto, i due amanti veronesi entreranno con Shakespeare nel mondo della poesia, mentre per gli innocenti innamorati della novella di Gottfried Keller, sorta di Romeo e Giulietta di paese, simili più alle anonime vittime della storia che agli eroi shakespeariani, non vi sarà assoluzione.

Fra le ossessioni di Emma

Emma Dante, *Carnezeria. Trilogia della famiglia siciliana*, prefazione di Andrea Camilleri, Roma, Fazi, 2007, pagg. 175, € 14,50.

Lo spiega bene Andrea Camilleri, nella prefazione: la lingua di Emma Dante, il suo dialetto palermitano variamente impastato di italiano, è una parlata dell'essere, dello stare in scena, una lingua di azioni, di cose, di fatti, di energia. Un esibirsi e nascondersi nello stesso tempo. Per lo stesso motivo i primi tre spettacoli della regista sembravano, a chi li ha amati, quasi non avere un testo, nati sulla scena, con quella loro prorompente fisicità. E invece le sue ossessioni sulla famiglia, il fragile rifugio alle tempeste che si trasforma in isola soffocante di oppressione violenza e odio, funzionano anche nel libro che raccoglie *mPalermu*, *Carnezeria* e *Vita mia*. I suoi personaggi, bloccati sull'uscio di casa con smorfie e crudeltà reciproche grottesche o portatori di un mistero inconfessabile di violenze domestiche o disperatamente in lotta con la morte, sulla pagina diventano ancora più nitidi; spicca l'intreccio di rito, farsa e tragedia che muove le sue torve tribù, radicate in un universo insieme arcaico e moderno, che riguarda la Sicilia ma anche tutti noi. *Massimo Marino*



Toscani terribili

Novelli Vague - Nuova drammaturgia in lingua toscana tra tradizione e discontinuità, a cura di Alberto Severi, San Miniato, Titivillus, 2008, pagg. 384, € 15.

Ulteriore passo sulla strada aperta anni fa da *Ahi ahì ahì i figliol di troia non muoion mai* che fu un primo tentativo di sistematizzare il mondo variegato della comicità teatrale toscana nelle sue espressioni apparentemente inavvicinabili tra loro (vedi un Paolo Poli e un Panariello), questa antologia dell'autore e critico Alberto Severi ha il merito di riuscire a tracciare una linea più organica, affiancando testi che sono frutti di scritture diverse, certo, ma più simili o apparentabili tra loro, nel richiamo comune alla lontana lezione del teatro in vernacolo fiorentino. Quel vernacolo richiamato nel titolo con la citazione del suo autore più famoso, il Novelli de *L'acqua cheta* e *Gallina vecchia*: quel vernacolo in cui costituiva un viaggio critico e insieme affettuoso, il collage *La soramoglie*, creato da un giovane Ugo Chiti per gli ottantacinque anni di una popolare primadonna del teatro fiorentino, Cesarina Cecconi. Sulla scia del vernacolo si collocano visibilmente *I marziani* dello stesso Severi, *Apollo* di Maria Cassi, Leonardo Brizzi e Marco Zannoni, il pastiche (riuscito) teatral-musicale *La cameriera di Puccini* di Zavagli, il delizioso *Grogrè*, scritto per sé stesso come interprete - in abiti femminili - dallo stesso Zannoni. Ma la parentela con questo mondo, sia pure trasportata in climi diversi, esiste anche ne *L'atletico Ghiacciaia* di Alessandro Benvenuti, l'unico già edito di tutti questi testi che è stato più che opportuno fissare sulla pagina. Non casuali la prefazione di Nico Garrone e la postfazione di Angelo Savelli. *Francesco Tei*



biblioc

Teatro e architettura: un dialogo necessario



Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi (a cura di), *Architettura & Teatro*, Milano, il Saggiatore, 2007, pagg. 205, € 48.

Il teatro, in architettura, è considerato uno degli edifici più complessi da ideare e realizzare. E troppo spesso la mancanza di armonia tra le diverse componenti del lavoro (committente e progettista, estetica e funzionalità, budget e necessità ecc.) salta immediatamente agli occhi di chi mette piede, a vario titolo, in un nuovo spazio teatrale: acustica e visibilità scadenti, bizzarre dislocazioni degli spazi, gravi errori tecnici nell'uso dei materiali e nella predisposizione delle attrezzature e altro. Nato da tre seminari internazionali sulle relazioni tra progetto architettonico e arti sceniche, svoltisi tra il 2004 e il 2006 a Reggio Emilia, il volume, curato con appassionata competenza da Daniele Abbado, Antonio Calbi e Silvia Milesi, affronta un nodo centrale, troppo spesso trascurato, del funzionamento e della gestione dello spazio teatrale. Nelle tre sezioni (*Per un progetto dello spazio teatrale*, *Testimonianze* e *Coprogettare*) si intrecciano numerosi e illuminanti interventi, tra cui quelli di M. De Michelis, P. Boulez, L. Damiani, G. Vick, J.-G. Lecat, V. Gregotti, I. Mackintosh, R. Favaro, K. Frampton, R. Giambone, R. Castellucci, W. Le Moli, A. Latella, T. Servillo, M. Ovadia, F. Flamand, V. Sieni, M. Balò, H. Westkemper, C. Boltanski, M. Bigonzetti, A. Preljocaj, E. De Capitani e F. Grassi. *Claudia Cannella*

Il Patalogo ha fatto 30



Il Patalogo 30. Annuario Del Teatro 2007. Quale Futuro Per Il Teatro?, Ubulibri, Milano 2007, pagg. 400, € 59.

Puntuale, come ogni anno, torna il *Patalogo*. Tema portante della presente edizione, che celebra i trent'anni del progetto voluto da Franco Quadri, è la riflessione sul futuro del teatro, consegnata alle parole di maestri riconosciuti come Eugenio Barba, Giorgio Barberio Corsetti, Romeo Castellucci, Massimo Castri, Arturo Cirillo, Pippo Delbono, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Enzo Moscato, Luca Ronconi e Federico Tiezzi. Ricca, come sempre, è la sezione documentaria, con la rassegna dei festival nazionali e internazionali, dei Premi, dei convegni, delle mostre, dei libri editi e degli spettacoli prodotti in Italia e rappresentati tra il 16 giugno 2006 e il 15 giugno 2007: dall'omaggio bolognese a Leo De Berardinis alle pubblicazioni in dvd del *Rebus per Ada* di Fanny&Alexander e della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio, dal controverso *Studio su Medea* di Latella al pluripremiato *Sterminio* del Teatro delle Albe, dal dirompente *Angels in America* di Bruni e De Capitani al *Tartufo* di Cecchi, la sezione documenta la contraddittorietà di un panorama segnato da importanti rinnovamenti, conferme, cadute di stile e traballanti riproposizioni di formule obsolete. Un accurato indice anagrafico, il memoriale dei tanti maestri scomparsi nel 2007, il referendum e l'albo d'oro del Premio Ubu 2007 chiudono diligentemente l'edizione del trentennale. *Roberto Rizzente*.

Beppe Fenoglio, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2008, pagg. 240, € 10,50.

Il volume, curato da Elisabetta Brozzi, presenta un volto poco conosciuto dello scrittore piemontese. Contiene un adattamento per il teatro di *Cime tempestose* (*La voce nella tempesta*), un testo ispirato a *Piccola città* di Thornton Wilder e all'*Antologia di Spoon River* (*Serenata a Bretton Oaks*) e le pièce *Atto unico* e *Solitudine*, la cui stesura definitiva fu pubblicata pochi giorni prima della sua morte.

Franco Scaldati, *La gatta di pezza*, Milano, Edizioni Ubulibri, 2008, pagg. 92, € 12.

La gatta di pezza racconta una storia della Palermo dell'ultimo dopoguerra. Si svolge in un luogo dove i morti si incrociano coi vivi, in cui vige la legge della violenza e il sesso ha il valore della moneta corrente. Ma in questo tugurio, animato dalle note di *Luna rossa*, spicca l'immagine di una ragazza demente dalla nascita che, armata dal sostegno di una bestiola di stoffa a fiori, trasuda poesia.

Stefano Massini, *Donna non rieducabile, Memorandum teatrale su Anna Politkovskaja*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 80, € 13.

Le hanno sparato il 7 ottobre 2006 all'ingresso di casa sua, un edificio alla periferia di Mosca. Anna Politkovskaja è l'ennesimo cadavere sulla strada della libertà di informazione; ha firmato la propria condanna a morte con troppe inchieste scomode sulla Cecenia e sulla Russia di Putin. Ora Stefano Massini ne delinea il ritratto in un taccuino teatrale di violente istantanee strappate alla cronaca.

multimedia

William Shakespeare, *Amleto*, Milano, Fabbri Editore, 2008, dvd, € 8,90.

Inaugura la collana nata dalla collaborazione tra Fabbri Editore e Rai Trade e curata da Maurizio Giammusso, uno storico *Amleto* del 1955, in un suggestivo bianco e nero, con uno straordinario Gassman affiancato da Memo Benassi, Elena Zareschi, Anna Maria Ferrero e Giulio Bosetti. L'iniziativa è frutto delle ricerche negli archivi storici della Rai, che hanno restituito in versione restaurata le registrazioni delle migliori messinscene italiane dagli anni '50 a oggi, autentici gioielli, mai pubblicate in dvd. Tra le prossime uscite: *Mistero buffo* con Dario Fo, *L'avaro* con Paolo Stoppa, *Il giardino dei ciliegi* con la regia di Strehler, *La locandiera* con Valeria Moriconi e Glauco Mauri, *Medea* con Mariangela Melato, *Morte di un commesso viaggiatore* con Paolo Stoppa e Rina Morelli. Ogni dvd è corredato di preziosi contenuti extra come testimonianze e interviste di attori, registi e altre personalità della cultura.

Teatro Valdoca, *Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, pagg. 140 libro+dvd, € 16.

Dopo Carmelo Bene e Fanny&Alexander, prosegue l'incursione di Sossella Editore nel mondo dell'avanguardia italiana con il testo e il dvd integrale, sottotitolato in inglese e francese, della trilogia *Paesaggio con fratello rotto* del Teatro della Valdoca. Il volumetto è corredato da un ricco apparato fotografico e dalla testimonianza di poeti e giornalisti sul lavoro svolto.

Marco Paolini, *Il sergente*, Torino, Einaudi, 2008, libro+dvd, pagg. 120, 83', € 23.

Nel 2004 si è recato fra le pianure del Don nel villaggio ormai scomparso in cui i soldati italiani cercarono rifugio durante la ritirata del '43. Dal viaggio e dalle conversazioni con Mario Rigoni Stern, autore del celeberrimo *Il sergente della neve*, Paolini ha tratto lo spettacolo *Il sergente*, ora riproposto in dvd. Il libro allegato è un taccuino di lavoro sulla messa in scena dello spettacolo.

critiche

Dodin
+
Wilson

MAESTRI A MILANO

In che cosa si differenziano comunismo stalinista e nazismo hitleriano? In nulla. Sono entrambi totalitarismi, nati da un forte spirito nazionalista con un comune denominatore di antisemitismo. È questo il condivisibile teorema che attraversa *Vita e destino*, il romanzo-fiume di Vasilij Grossman, sequestrato dal Kgb alla sua uscita nel 1961, salvato fortunatamente e pubblicato in Occidente negli anni '80 (in Russia solo nel 1990), messo in scena da Lev Dodin l'anno scorso e approdato a febbraio al Piccolo, unica tappa italiana. Ci pensava dagli anni '80 Dodin a realizzare uno spettacolo da questo testo, e non stupisce, pensando ai precedenti *Gaudeamus*, *Claustrophobia* e soprattutto *Fratelli e sorelle*, di cui *Vita e destino* potrebbe essere una sorta di premessa. Mentre infatti la grande saga rurale di Abramov copriva gli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, Grossman affronta, sempre intrecciando storia privata e storia collettiva, gli anni cruciali del conflitto dominati dalla battaglia di Stalingrado, come la battaglia di Borodino faceva da sfondo alle storie dei singoli in *Guerra e pace*, a cui *Vita e destino* non a caso e per varie ragioni viene spesso paragonato. E così, mentre si decidono le sorti dell'Europa a Stalingrado, si intrecciano mille rivoli narrativi,

diversi luoghi e personaggi, anche se esiste un nucleo familiare protagonista, quello dello scienziato ebreo Viktor Strum (Sergey Kuryshev, eccellente), figura dai risvolti autobiografici (Grossman, ebreo sovietico, prima integrato al sistema e poi dissidente, conobbe in prima persona sia le devastazioni hitleriane sia quelle staliniste), su cui Dodin efficacemente concentra l'azione scenica. Ebreo laico, Strum si trova a riscoprire nella persecuzione la sua appartenenza di razza, ma anche, alla fine, a sottomettersi all'autorità stalinista per salvare la pelle e le sue ricerche sulla bomba atomica. A fargli da controcanto la lunga, struggente lettera della madre, deportata e destinata a morire in un lager, che attraversa a brani tutto lo spettacolo nell'interpretazione un po' troppo lamentosa di Tatiana Shestakova. Una rete metallica da pallavolo - passatempo da soldati o da prigionieri - divide in diagonale la scena; da una parte e dall'altra è accumulato mobilio di varia natura a suggerire di volta in volta, in un'intelligente sincronia spazio-temporale, interni domestici o militari, macerie di guerra o baracche da gulag o da lager. Gli attori, veterani e neodiplomati del Maly Teatr, sono come sempre ineccepibili, con le facce e i corpi giusti per dare vita a questo drammatico affresco della nostra storia recente, per certi versi ancora così attuale. Ma il tutto è molto meno

emozionante di *Fratelli e sorelle*, forse perché il massiccio portato narrativo del romanzo, già di per sé complesso, diventa particolarmente faticoso da seguire attraverso i densissimi sottotitoli e riduce gli spazi ad altre strade performative care a Dodin (e al suo pubblico) come il canto, la musica e le grandi scene corali coreografate.

Problema che, al contrario, non si pone nella trasposizione scenica del poema indonesiano *Sureq Galigo*, realizzata da Bob Wilson in *I La Galigo*, presentato al Teatro degli Arcimboldi dopo un passaggio a Ravenna Festival nel 2004. Qui i sottotitoli, nonostante le oltre 6.000 pagine che compongono la mitica epopea, sono veramente ridotti all'osso e regnano incontrastate la musica, la danza e una folla di personaggi in scena. Cosmogonia dai toccanti riflessi romantici, è la storia dell'amore incestuoso, quindi proibito perché minaccia all'ordine cosmologico, tra i due gemelli nati dalle nozze dei figli degli dei del Mondo Celeste e del Mondo Sotterraneo, inviati a popolare il Mondo di Mezzo, quello degli uomini. Dopo mirabolanti avventure, separazioni e ricongiungimenti, gli dei decideranno di ritirarsi nuovamente nei rispettivi mondi d'origine. Per generazioni regnerà il caos, finché sarà affidato proprio ai figli dei due gemelli il compito di riportare ordine e armonia, sposandosi e diventando i nuovi sovrani del mondo degli uomini. In scena, oltre 50 straordinari attori, cantanti e musicisti indonesiani danno vita a una sintesi dello sterminato poema, fondendo tradizioni e usanze del popolo Bugis con il linguaggio essenziale e visionario di Wilson, dominato da pochi oggetti stilizzati e dai colori, dal bianco e rosso degli dei inferi ed

empirei al giallo oro del principe, sprofondati nelle *nuance* dell'azzurro, indaco, viola e blu dei fondali. Uno spettacolo di sfolgorante bellezza e poesia, capace di riappacificare anche lo spettatore più esigente con il lavoro, troppo spesso di seriale monotonia, a cui il regista texano, qui in assoluto stato di grazia creativa, ci aveva ultimamente abituato. *Claudia Cannella*

VITA E DESTINO, di Vasilij Grossman. Regia di Lev Dodin. Scene di Alexey Poray-Koshits. Costumi di Irina Zvetkova. Luci di Gleb Filshinskiy. Con Tatiana Shestakova, Sergey Kuryshev, Elena Solomonova, Daria Rumyantseva, Elisaveta Boyarskaya, Alena Starostina, Vladimir Seleznev e altri 18 attori. Prod. Maly Drama Teatr, SAN PIETROBURGO (Russia).

I LA GALIGO, dal poema indonesiano *Sureq Galigo*. Ideazione e regia di Robert Wilson. Drammaturgia di Rhoda Grauer. Costumi di Joachim Herzog. Luci di AJ Weissbard. Con 50 performers indonesiani. Prod. Change Performing Arts, MILANO e altri 6 partner internazionali.

La fiaba nera di Natascha

DARE AL BUIO (la fine l'inizio), di Letizia Russo. Regia e scene di Renzo Martinelli. Video di Dimitri Staturis. Luci di Marco Preatoni. Suono di Luca De Marinis. Con Gabriele Benedetti, Paolo Cosenza e Federica Fracassi. Prod. Teatro i, MILANO - Mittelfest, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

La lunga gestazione di *Dare al buio*, cominciata lo scorso luglio al Mittelfest di Cividale del Friuli si è finalmente conclusa. Il dittico si è completato in un *unicuum* in cui alla "fine" si aggiunge l'"inizio" e compare un terzo attore, Gabriele Benedetti nel ruolo di X. Lo spunto di partenza, lo ricordiamo (vedi *Hystrio* 4.2007), è un noto fatto di cronaca: la storia di Natascha Kampusch,



rapita bambina e segregata per otto anni in una cantina da un uomo, che si uccise dopo che lei riuscì a fuggire. Ma il dato cronachistico era in realtà, nel primo studio, solo un pretesto per andare a indagare le dinamiche del rapporto vittima-carnefice e il loro ribaltamento, dilatando all'infinito l'attimo che segue la morte del rapitore e andando poi a percorrere a ritroso gli otto anni della prigionia e della solitaria "formazione" di Natascha. Era quasi un monologo, intrigante pur nell'imperfezione, dominato da una bravissima Federica Fracassi. Quel che poi è successo nei mesi di lavoro successivi è probabilmente un eccesso di pensiero, un *loop* intellettuale in cui si sono trovati avviluppati Letizia Russo, l'autrice, e Renzo Martinelli, il regista, ai quali non si può certo negare il feroce impegno e la raffinatezza formale del lavoro. Nel nuovo spettacolo, completamente diverso dal primo, domina sempre l'acqua ma ingabbiata in una struttura scenografica a piani scorrevoli; dei nomi dei protagonisti rimangono solo le iniziali: W come Wolfgang e K come Kampusch, mentre X è l'amico immaginario che aiuterà la giovane a crescere e a conquistare la libertà dopo molte prove. Buoni e cattivi si confondono: come in una "fiaba" dalla morale aperta si evita il giudizio per analizzare e amplificare i diversi punti di vista. Ma tutto ciò è davvero arduo da comprendere e da seguire. Quello che nel primo studio era un pensiero limpido e tagliente, qui si involge in criptici percorsi cerebrali, assecondati dalla recitazione volutamente monocorde e rarefatta dei tre pur bravi attori, a cui va a sovrapporsi un estenuante tappeto sonoro alla David Lynch. Alla fine viene spontanea una domanda: ma il teatro è per chi lo fa o per chi lo guarda? Risposta ovvia: per entrambi, ma non è il caso di questo spettacolo. *Claudia Cannella*

In apertura una scena di *I La Galigo*, di Bob Wilson; in questa pag., in alto, un'immagine da *Dare al buio*, di Letizia Russo, regia di Renzo Martinelli (foto: Gaia Giani); in basso, Sergey Kuryshev in *Vita e destino*, di Vasilij Grossman, regia di Lev Dodin.



Fo e le rughe degli anni '70

SOTTO PAGA! NON SI PAGA!, di Dario Fo. Con Marina Massironi, Antonio Catania, Marina De Juli, Renato Marchetti, Sergio Varastro. Prod. Cherestani Produzioni, MILANO.

in
Tournée

Il perentorio titolo originale *Non si paga! Non si paga!* (uno slogan da manifestazione di piazza) del 1974, diventa un più ragionevole (quasi sindacale) *Sotto paga! Non si paga!*, e le differenze col testo del 1974 sostanzialmente finiscono

qui. Quello che invece è profondamente diverso è (occorre ribadirlo?) quel contesto storico e politico da cui nascevano i lavori teatrali di Dario Fo. E poi, dopo *La signora è da buttare* (1968) il teatro per Fo è prima di tutto un luogo, lontano dai teatri "di tradizione" e dai circuiti ufficiali: la Palazzina Liberty, le Case del popolo, le piazze, i Palazzetti dello Sport, le fabbriche, etc., e certamente il suo pubblico di riferimento non quello cosiddetto borghese. Soprattutto per queste ragioni il primo impatto emotivo che si ha all'ascolto e alla visione dello spettacolo -

proprio nel teatro di Bologna più fortemente connotato sul piano del disimpegno e della commistione dei più svariati generi teatrali -, è di grande distonia percettiva, data, prima di tutto, da un allestimento che nei costumi e nella scenografia rimanda agli anni '70 (anche se c'erano riferimenti ed allusioni alla cronaca d'oggi) e poi da un linguaggio completamente fuori di senso, elementare e schematico, con espressioni più che invecchiate, inerti, come se girassero a vuoto. La prima mezz'ora è veramente di forte imbarazzo sia per quel pubblico che "allora c'era" che per i più giovani per i quali certe frasi tipo "rastrellamento fatto dalla polizia per l'esproprio proletario al supermercato" più che forzate risultano, lontane da quel momento storico, decisamente indecifrabili. Perché ciò che si è perso veramente è la dimensione collettiva di quella protesta. Fortuna che il meccanismo scenico della commedia tiene ancora e permette una comicità di antica scuola che funziona sempre, grazie anche alla disponibilità di tutti gli interpreti (ma gli applausi a scena aperta vanno principalmente - chissà perché? - ai personaggi "minori" della vicenda) molto bravi a fare finta di credere ancora alle parole che dicono, ma bravissimi quando si lasciano andare alle dinamiche inesorabili e imbattibili delle situazioni comiche, da *pochade*.
Giuseppe Liotta

Goldoni

Vecchio, sporco e cattivo
il Todero nero di Bosetti

È tutt'altro che da archiviare con un frettoloso giudizio questo *Sior Todero brontolon* con protagonista l'inossidabile goldoniano Giulio Bosetti che, dopo il debutto alla Biennale veneziana, ha a lungo veleggiato sulle più grandi ribalte. Può dare a prima vista l'impressione di uno spettacolo tradizionale, ma se anche tale è, il lavoro compiuto da Giuseppe Emiliani è d'alto artigianato. E ben ci dimostra come questo testo goldoniano ha ancora, e l'avrà sempre, molto da dirci. *Sior Todero* spia dentro la psicologia di un vecchio che si sente il padrone del mondo e al tempo stesso è una fotografia di una Venezia il cui impero non supera ormai più il canale di Otranto. Sior Todero non molla un grammo del potere, e conta ogni giorno i suoi scudi chiusi nel forziere senza accorgersi di come il suo fattore sia tutt'altro che onesto. È il rompiscatole il vecchio e alquanto sudicio Todero che s'intromette negli affari di cuore di sua nipote Zanetta o nelle prerogative di sua nuora, la scaltra Marcolina. In quella grande casa dove la luminosa luce di Venezia entra a fatica (bene la rappresenta la grandiosa scena fissa di Nicola Rubertelli, dove si apre e chiude la stanza-forziere in cui se ne sta chiuso in una tetra solitudine il vecchio despota) solo le donne resistono contrastandolo visto che il figlio Pelegrin appare stritolato fino all'impotenza. Marcolina lotta con tutte le sue forze e alla fine avrà partita vinta; sua figlia sposerà il giovane e benestante Meneghetto e il fattore di Todero verrà scacciato. Bene Emiliani valorizza la trama e non manca di metterne in luce i significati reconditi, riuscendo poi a spremere dal dialetto tutta la forza, la vitalità che esso possiede. E dando allo spettacolo ritmo perfetto, in un altrettanto dosaggio perfetto di effetti fa sì che a correre in esso sia un fosco *humour* nero. Quel *humour* nero che soprattutto fa suo Bosetti capace di restituirci un Sior Todero lavorato al bulino. Livido e cupo. Chiuso in una tragica maschera. E bravissima, come lo è Marina Dolfin nel ruolo di Fortunata, è Nora Fuser nel tratteggiare una Marcolina capace di rimanere impressa nella memoria, anche per la padronanza di quella lingua veneta che mette in mostra in maniera superba. Ma bene anche Tommaso Amadio, il giovane e saggio Meneghetto, Francesco Migliaccio l'innocuo e succube marito, Sandra Franzo la servetta, Federica Castellini la figlia e Alberto Mancioffi che veste i panni dell'untuoso e losco amministratore.

Domenico Rigotti

SIOR TODERO BRNTOLON, di Carlo Goldoni. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Carla Ricotti. Musiche di Giancarlo Chiaromello. Con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Nora Fuser, Francesco Migliaccio, Sandra Franzo, Federica Castellino, Alberto Mancioffi, Franco Santelli, Umberto Terruso. Prod. Compagnia del Teatro Carcano, MILANO.

Osvald, regressione fetale

SPETTRI, di Henrik Ibsen. Traduzione di Claudio Magris. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luca Siola. Con Elena Callegari, Mario Sala, Antonio Zanoletti, Massimo Greco, Stefania Ugomari Di Blas. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Scena tripartita, spazi che creano mobilità all'interno di una rappresentazione sì scarna e simbolica, ma non lontanissima dall'eredità naturalista. Destino di *Spettri*, splendido Ibsen di un secolo fa, alternativamente salottiero o ipercontemporaneizzato. Loris sceglie una certa semplicità di scena e gesti, con uno spazio centrale fra salotto e cucina che rimane luogo della mente, vita attraverso ombre e intuizioni. Di nuovo lo scontro fra morale e libertà individuale, fra piena realizzazione del sé e il pie-



in
Tournée

garsi alle leggi comuni. Laiche o religiose che siano. Helene Alving (una bravissima Elena Callegari) è carne e dubbio, confusa fra passato e presente dal difficile divenire. Il figlio Osvald (Mario Sala) è tornato da Parigi, dalla vita vera, e poco ci mette a invaghirsi di Regine (Stefania Ugomari di Blas) domestica di casa ma in realtà sua sorella. Destino segnato, anche per la follia degenerativa di Osvald, eredità degli (in)opportuni piaceri paterni. Si cercano severità e sintesi concettuale. Nessun lirismo. La

parola come centro di gravità rappresentativo, persino sfolpita nonostante la già classica concretezza linguistica ibseniana. Loris scommette molto (e non è la prima volta) su interpretazioni e dinamiche di gruppo. Ma quello che tanto bene riusciva in *Terra di nessuno*, qui appare forzato amalgama. Gli inserti video alle spalle dei protagonisti sono la (solita) opzione evocativa, molto ben fatta ma non originalissima. E intanto ci si muove in maniera indolore verso il *climax* conclusivo. Cresce l'interazione fra

le parti con la scena dell'incendio e il finale esasperato. Cresce l'interesse. Osvald ritrova uno stato fetale di tutto spogliandosi (anche fisicamente) e chiudendosi nella simbolica protezione del grembo materno. Immagine forte ma non del tutto gratuita. Evidenti i rimandi mistico-iconografici. E non dispiace. Rimane il momento, nel bene e nel male, in cui maggiormente lo spettacolo trova identità e chiave di lettura. Uscendo (finalmente) da un certo anonimato. *Diego Vincenti*

Sorrentino

Cellulare, web e viagra nuovi dei per gioventù bruciata

Una ragazza si spoglia, prende una coppa di champagne e se l'appoggia prima su un seno, poi sull'altro. Sorride soddisfatta, prende il cellulare, si filma, quindi si riveste e chiama un'amica per dirle che le sue tette sono "a coppa di champagne", cioè perfette. Inizia così *Ave Maria per una gattamorta* di Mimmo Sorrentino, mettendo subito in campo i temi centrali dell'opera: la vacuità e la degradazione di un certo universo giovanile, il bisogno di corrispondere a un modello estetico, l'assenza di valori, la necessità di condivisione e riconoscimento, il desiderio di emergere, e - star assoluta - il dio cellulare, a cui viene addirittura dedicata una divertente e agghiacciante rivisitazione del *Padre Nostro* in stile rap. Applicando il consueto metodo di lavoro - un'intensa attività laboratoriale in aree periferiche e disagiate -, Sorrentino raccoglie i frutti degli incontri avvenuti nell'arco di tre anni con un migliaio di adolescenti, facendone i protagonisti del suo nuovo spettacolo. Con un approccio teso a riprodurre la realtà in presa diretta, senza risparmiare punte di potente sgradevolezza, il drammaturgo e regista racconta la storia di un gruppo di ragazzi intorno ai diciotto anni che mettono sul proprio sito Internet un video *hard* interpretato in prima persona. La loro identità sembra affermarsi unicamente attraverso i filmati che si fanno da soli o reciprocamente con il telefonino, e il porno sul web pare la via più rapida per conquistarsi una fetta di celebrità. *Ave Maria per una gattamorta* si avventura in un territorio insidioso, dove il rischio di cadere nella retorica è forte. Non tutti i ragazzi, ovviamente, sono esibizionisti e amorali (ma anche fragilissimi), si sballano con il Viagra, vivono la scuola come un parcheggio, sono costretti a cucire tomaie di notte per raggranellare qualche euro. In certi passaggi, inoltre, la sensazione di *déjà-vu* è forte: cambiano i tempi e le mode, ma che l'adolescenza sia un'età amara non è certo una novità. Sono il linguaggio crudo ed essenziale, la drammaturgia coerente e credibile, la messa in scena asciutta, l'identificazione dei giovani attori con i personaggi, così profonda da far dimenticare che stiano recitando, a dare vita a un'esperienza teatrale interessante e valida. *Valeria Ravera*

AVE MARIA PER UNA GATTAMORTA, drammaturgia e regia di Mimmo Sorrentino. Con Adriana Busi, Redi Mali, Endrit Nikolla, Claudia Santrolli, Simona Virtuoso, Laura Zambruno. Prod. Crt, MILANO.



A picco col Titanic

TITANIC, Una fiaba del vecchio millennio, di e con Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Regia e scene di Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Prod. Teatro Litta e Compagnia AstorriTintinelli, MILANO.

Cola a picco l'umanità e il suo trionfo, il Titanic. Parte (e finisce) nel simbolo l'apologo poetico della coppia Astorri/Tintinelli, giovani e apprezzati tuttofare del palcoscenico, qui alle prese con l'elevazione (drammaturgica) del celebre fatto di cronaca, sviluppato attraverso un universo di citazioni socio-letterarie e il più esplicito richiamo al poema di H.M. Enzensberger. Fallimento d'inizio secolo dalle gigantesche forme, il Titanic affonda trascinandolo con sé la cieca fede nell'uomo e nelle sue capacità, le *magnifiche sorti e progressive* leopardiane. Mai così alla deriva e (dis)illusi allora, mentre prendono vita le non-vicende di un capitano e del suo mozzo. Dividono spazi e scomodità di un bellissimo allestimento tutto cordame, alberi maestri e oggettistica d'anticaglie, a creare atmosfera muovendosi per incastri. Prima o dopo l'abisso poco importa: si è in un umanissimo inferno, come ricorda Rimbaud, *Une saison en enfer*, a voce alta nel silenzio, grido d'allarme d'un genio che scelse addio e contrabbando. Ci si muove così per sensazioni, la parola quasi un ostacolo. Drammaturgia lunga una cartella, a dir tanto. Ma ritmo e gesto non vengono in aiuto. È qui che viene a mancare il lavoro, immobile, quasi allo specchio, in una serata (il debutto) forse sfortunata. Senza humour, sensibile ma fragilina, la messinscena cresce fra passeg-

Nella pag. precedente Giulio Bosetti in *Sior Todero brontolon*, di Carlo Goldoni, regia di Giuseppe Emiliani (foto: Angelo Radaelli); in questa pag. una scena di *Ave Maria per una gattamorta*, drammaturgia e regia di Mimmo Sorrentino (foto: Francesca Pagliai).

geri fantocci (inquietanti e storpi), tocchi di surrealismo e cambi maschera a vista, senza mai trovare i tempi, l'accento giusto. Simpatico l'utilizzo della radio per ordini e comunicazioni, mentre la musica esce da un gracchiante giradischi d'antan, affascinante ma da mal di testa. Veramente brava Paola Tintinelli: camaleontica e dolcissima presenza, suoi i momenti migliori. Rimane la sensazione dello spreco di fronte a un materiale ricco, di una forma che non si piega alla sostanza. Peccato, perché qualcosa, sotto pelle, rimane. E il finale con lo sbarco sulla luna, hollywoodiana beffa di fronte alla disillusione, è proprio bello. *Diego Vincenti*

Nel circo crudele di Böll

OPINIONI DI UN CLOWN, liberamente tratto dal romanzo di Heinrich Böll. Scritto e diretto da Massimiliano Loizzi. Musiche e arrangiamenti di Abramo Maiorani e Alex Orciai. Con Massimiliano Loizzi, Abramo Maiorani, Alex Orciai. Prod. Mercanti di Storie, MILANO.

Nel mondo della clownerie, parallelo al teatro ufficiale, Massimiliano Loizzi si dimostra sorprendente *one man show* dal talento ammaliatore, fuoco d'artificio sul palco capace di ipnotizzare un pubblico divertito e un po' spaventato. Perché sono la cattiveria e le malinconie del clown che qui interessano. E allora il pubblico è sbeffeggiato, coinvolto, insultato. Sfumature del fenomeno Antonio Rezza. Ma meno violento, meno sfaccettato. Spettacolo di pancia ben equilibrato, ricetta di qualità che gioca su confini (in)stabili: poesia e trivialità, idealismo e quotidiano, lacrima e risate. Dal geniale romanzo di Böll (molto più vicino per sensibilità che narrazione), un mondo circense mitizzato per un clown dal cuore spezzato. E presto una magnifica inventiva "ballista" subentra alla sincerità autobiografica. Risate grasse. Ma a recitare la propria vita ci si fa anche male e sono i momenti di riflessione sulle scelte fatte e le meraviglie perdute quelli che maggiormente aprono i cuori. Per il resto ubriacati da un giullare con la mania delle scarpe (come Nanni Moretti in *Bianca*), in un allestimento

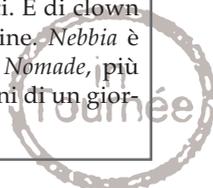
minimo ma d'atmosfera. Drammaturgia fresca che lascia spazio all'improvvisazione. E con Loizzi sul palco, due musicisti/spalla, un po' compagni di sbronza, un po' spettatori dal cipiglio alzato. Peccato per certe cadute (saltuarie) di gusto, lampi improvvisi di avanspettacolo che si eviterebbero tranquillamente. Si ha la forza per trascinare in maniera pulita, bisogna approfittarne. E crederci. *Diego Vincenti*

Cirque Éloize

Acrobazie da sogno tra CIELO e NEBBIA

Il circo a teatro. Perché no? Ci sta benissimo. Anche se, nel caso di *Nebbia*, Daniele Finzi Pasca preferisce parlare di teatro acrobatico. E anche se *Nebbia* non è uno spettacolo tradizionale: niente animali, niente scena a pianta centrale, niente virtuosismo. Tutto inizia e parte dall'attore, che sia acrobata o clown, o tutti e due. E tutto è al servizio di una visione poetica unitaria, che chiude la "trilogia del cielo" avviata con *Nomade* e proseguita da *Rain*. L'ultima creazione del sodalizio tra il quebecchese Cirque Éloize e lo svizzero Teatro Sunil raffina il linguaggio e pulisce lo stile. Ma mantiene la grande accessibilità dello spettacolo circense: ci si può smarrire nella sua trama impalpabile sul tema del cielo e della nebbia, in cui acrobazie e gag escono dall'aria vaporosa di un sogno. Ma ci si può anche soddisfare del solo gioco plastico e visivo dello spettacolo, che percorre l'intero spettro acrobatico: verticalismo, acrobazia a terra, trapezio, anelli, tessuti volanti, corpo libero, tappeti elastici. E lo fa con una grazia inconsueta, che trapassa nella danza. Per questo il talentuoso Finzi Pasca - capace di passare dal piccolo di "Icaro" al grande di *Corteo* del Cirque du Soleil, fino al colossale delle Olimpiadi di Torino - preferisce parlare di teatro acrobatico. Perché gli acrobati, in tutte le declinazioni, sono i protagonisti dello show, accanto agli amati clown. E perché, a un livello più profondo, *Nebbia* (come tutta la "trilogia del cielo") esprime i valori metaforici e magico-rituali dell'acrobazia: lo slancio verso il cielo, eterna utopia occidentale; la sfida ai vincoli umani; il massimo della fragilità (un corpo che elude le costrizioni materiali) nel massimo del virtuosismo. Questa è la vera storia che *Nebbia* racconta. Una storia che è fatta di immagini e suggestioni. Di salti che possono fallire, e invece riescono. Di acrobati che sembrano malcerti, e sono virtuosi. Di corpi che ricadono pesantemente, dopo essere sembrati vincere la gravità. Di sipari multipli, che "tagliano" la scena giocando con la prospettiva e i nostri occhi. Di velari che offuscano lo sguardo. Di fumi che simulano le nebbie della pianura e la loro malinconia. Di fondali animati, di colori puri alternati a cieli plumbei e soli malati. E di clown che spezzano la tensione, raccontando la nostra ridicola goffaggine. *Nebbia* è forse lo spettacolo più poetico della trilogia: meno esplosivo di *Nomade*, più definito sul piano estetico. E poi racconta di noi, dei fantasmi padani di un giorno di nebbia. *Pier Giorgio Nosari*

NEBBIA, testo, regia e luci di Daniele Finzi Pasca. Scene di Hugo Gargiulo. Costumi di Linda Brunelle. Coreografia e musiche di Maria Bonzanigo. Con Evelyn Allard, Jean-Philippe Cuernier, Stéphane Gentilini, Catherine Girard, Evelyne Laforest, Gustavo Lobo Alves Da Fonte, Gonzalo José Muñoz Ferrer, Joseph Benjamin Pinzon, Felix Daniel Salas Sostoa, Andrée-Anne Gingras-Roy, Nicola Marinoni. Prod. Cirque Éloize - Teatro Sunil, MONTRÉAL (Québec).



IF/Milano

Aspettando i clienti nel *Ristorante dei Flöz*

Prosegue con successo la prima edizione di IF, il Festival internazionale di immagine e figura in scena a Milano al Teatro Verdi, confermando con *Ristorante immortale: ovvero sulla transitorietà della vita* di Familie Flöz e *La pasajera* di La Cònica/Lacònica la vocazione all'eclittismo già evidenziata nei primi spettacoli in programma (vedi *Hystrio* n. 1, 2008). Una cuoca umorale e sovrappeso che brandisce la padella come una mazza, un capocameriere dandy che si rimirà di continuo nel vassoio appena lucidato, un giovane apprendista spettinato e pasticciatore, un cameriere vecchio e stanco che tenta goffamente di restare al passo con i colleghi, un maître severo e avvilito alle prese con un personale improbabile e un locale sempre vuoto: questi i personaggi di *Ristorante immortale*. Le loro vite si consumano nella saletta di un ristorante tra frenetici andirivieni, acrobatiche preparazioni dei tavoli, struggenti ricordi di eventi passati, duelli a colpi di tovagliolo, danze tribali e passi di flamenco con i piatti usati come nacchere, il tutto nell'estenuante attesa di un cliente che non arriverà mai. C'è grande malinconia nell'eterno ripetersi delle stesse azioni, sottolineata dalle note di *Senza fine* suonate dalla cuoca che, non avendo nulla da fare in cucina, si cimenta spesso con la fisarmonica. Ma la girandola serratissima di gag non lascia spazio alla tristezza e si ride molto delle piccole e grandi disavventure dei protagonisti. Nonostante indossino grandi maschere fisse dai lineamenti fortemente caratterizzati, gli attori esprimono una ricchissima gamma di sfumature attraverso le posture, i movimenti e i gesti. La loro eloquenza incanta: è il corpo a recitare, sopperendo totalmente all'assenza di parole e animando la maschera in maniera stupefacente. Cavallo di battaglia dei tedeschi Familie Flöz, rappresentato e apprezzato in tutta Europa da dieci anni, *Ristorante immortale* è uno spettacolo che parla un linguaggio universale, un perfetto crogiolo di maschere, mimo, clownerie, umorismo e poesia, un gioco che potrebbe durare all'infinito tale è la bravura dei suoi interpreti. All'energia travolgente di *Ristorante immortale* fa da contrappunto l'atmosfera umbratile e rarefatta de *La pasajera*. Sul palcoscenico quasi completamente al buio, in mezzo a teli semitrasparenti, si muove lentamente una figura indistinta e fantasmatica, trascinando una valigia luminosa con un lungo strascico. È questo il primo di una serie di quadri spesso criptici che, dipanandosi su un sottofondo di rumori metropolitani, voci, brani musicali e ronzi misteriosi, compongono il lavoro di La Cònica/Lacònica. Le artiste spagnole agiscono a vista sulla luce e l'ombra, utilizzando oggetti realizzati con materiali di recupero. In questa performance incentrata sui temi dei ricordi e dell'esistenza intesa come viaggio le suggestioni non mancano, ad esempio nella scena in cui lo skyline di una città prende sorprendentemente vita, avanzando e ritirandosi come un'onda o gonfiandosi e afflosciandosi come una vela. Frutto di una ricerca estetica e poetica rigorosa e affascinante, che ricorda le meraviglie della lanterna magica, *La pasajera* appare però slegato e discontinuo, quasi si trattasse di un abbozzo ancora in divenire. *Valeria Ravera*

Brecht formato famiglia

SPELL YOUR NAME MR BRECHT! UNA BIOGRAFIA IN MUSICA, da Bertolt Brecht. Ideazione e regia di Mario Borciani. Con Anna Zapparoli, Benedetta Borciani, Beniamino Borciani, Mario Borciani, Carlo Baffissi. Prod. Borciani.

Costruito intorno ad un'esile drammaturgia ispirata al processo che Brecht subì a seguito dell'ondata di maccartismo che nel 1947 travolse l'America, forte di una scenografia ridotta ai minimi termini - un baule, un pianoforte, una nave, un tavolino, una macchina da scrivere -, *Spell your name, Mr Brecht!* trova una sua originalità nell'immedia-

tezza con cui riesce a raccontare le luci e le ombre di un periodo storico controverso. I vezzi barocchi di certo teatro di genere sono lasciati da parte, non ci si dilunga in disquisizioni politiche intorno al maccartismo, si mira all'essenziale, solleticando con poco - dei cartelli, delle patate di cartapesta, un sigaro, un cappello, una parrucca - l'immaginazione dello spettatore, che viene condotto quasi per mano in un percorso fatto di parole e musica che si snoda dalla Germania di Wedekind, Weill, Hollander, Eisler e Dessau e dei primi songs brechtiani fino agli Stati Uniti del dopoguerra di Weill, Hughes e Gershwin. Gran parte del merito va

ascritto indubbiamente ad Anna Zapparoli, brava a tenere le fila e ad animare col tono della voce e un semplice cambio d'abito i personaggi, da Wedekind a Brecht, ma un applauso sentito va anche al marito, il pianista Mario Borciani, e soprattutto ai figli, la cantante e violinista Benedetta e il giovanissimo Beniamino, già membro del coro delle voci bianche della Scala, abilissimi nel raccogliere l'eredità delle compagnie di giro in un concerto-spettacolo che, se non resterà memorabile sul piano strettamente tecnico dell'esecuzione vocale, certo però muove a simpatia in virtù della leggerezza e dell'autoironia. *Roberto Rizzente*

RISTORANTE IMMORTALE: OVVERO SULLA TRANSITORietà DELLA VITA, di e con Paco Gonzalez, Björn Leese, Hajo Schüler, Ilka Vierkant, Michael Vogel. Regia e maschere di Michael Vogel. Costumi di Bea Peric. Musica di Ilka Vierkant, Daniel Ott. Luci di Reinhard Hubert, Jan Steinfatt. Prod. Familie Flöz, BERLINO.

LA PASAJERA, di e con Mercè Gost, Marta Alemany, Alba Zapater, Laura Teruel. Drammaturgia e regia Irene Lucas. Immagini, ombre e luci Mercè Gost, Marta Alemany, Alba Zapater. Musiche Laura Teruel. Prod. La Cònica/Lacònica, BARCELONA.



Nella pag. precedente, Joseph Benjamin Pinzon in *Nebbia*, testo e regia di Daniele Finzi Pasca; in questa pag., in alto, una scena di *Ristorante immortale*, regia di Michael Vogel (foto: Eckard Jonalik).

Generazione Scenario

Made in Italy e gli altri prove di volo del nuovo teatro

Premio Scenario. Ci eravamo lasciati (*Hystrio* 4.2007) con un resoconto della finale svoltasi a luglio a Santarcangelo: un vincitore e tre segnalati, che avrebbero dovuto sviluppare i 20 minuti di studio presentati in quell'occasione in uno spettacolo di circa un'ora. Appuntamento a Milano, lo scorso febbraio, al Crt-Teatro dell'Arte, per il debutto e poi via alla tournée. Le sorprese non sono mancate. Uno dei tre gruppi di segnalati, quello formato da Gjergji Tushaj e Andrea Bovaia (*Ilir. Gli albanesi si occupano dei pomodori*), si è perso per strada. Dei due rimasti, i veneziani pathosformel, con molta onestà intellettuale, non hanno voluto allungare la loro *Timidezza delle ossa*, suggestiva e impegnativa performance vicina all'arte concettuale in cui, dietro una bianca superficie-schermo di lycra, prendono forma tracce corporee come reperti di una civiltà sepolta o feti in crescita durante la gestazione. Difficile immaginarla più lunga di quei 20 minuti originari senza farla cadere in una sterile ripetizione. È un piccolo gioiello prezioso per quel che è e che meriterebbe una circuitazione anche, se non soprattutto, in luoghi non teatrali (musei, gallerie...). Unico "allungamento" sensato potrebbe essere la ripetizione della performance, dando modo al pubblico di osservarla, spostandosi, sia davanti allo schermo che "dietro le quinte", cosa che ha destato la curiosità di molti. Sempre che 40 minuti di simile fatica siano fisicamente tollerabili. *Desideranza* dei palermitani Teatricalchemici ha invece deluso le aspettative. Quanto infatti nel bellissimo studio si intravedevano interessanti nuclei narrativi da sviluppare (per esempio la figura della madre morbosa e quella del parroco ambiguo), tanto nella prova finale tutto o quasi pare cancellato a (s)vantaggio di una virtuosistica prova d'attore. Della tragica storia di due fratelli, complementari nella malattia e uniti da un desiderio irrealizzabile di libertà nell'emarginazione di un Sud claustrofobico, intriso di religione e superstizione, amore e violenza, è rimasto un moncherino ripetitivo e non sempre comprensibile nelle sue drammatiche implicazioni ed esiti. Per carità, nulla è perduto, ma bisognerebbe rimetterci radicalmente mano con l'aiuto di un drammaturgo. La vera graditissima sorpresa (almeno per chi scrive) viene, invece, dal riuscito lavoro realizzato dai veronesi Babilonia Teatri, vincitori del Premio Scenario, sul loro durissimo *Made in Italy*, spaccato in forma di invettiva rap sui luoghi comuni dell'italico

nord-est malato di sfrenato consumismo, razzista, bestemmiatore e ossessionato da distorti valori pseudo-cattolici e intolleranza leghista (famiglia, matrimonio, figli, tasse, soldi, puttane, immigrati). L'invettiva tiene egregiamente, più cattiva che mai, ampliando il raggio d'azione ai *topoi* unificanti del Belpaese, dai mondiali di calcio ai funerali di Pavarotti (geniale la registrazione "drammatizzata" di un demenziale servizio tv) alle canzoni nazionali-popolari di Venditti. Un successo di pubblico enorme quanto meritato. A Genova, al Teatro della Tosse, si è infine potuto (ri)vedere anche *Crisiko!* dei toscani Compagnia degli Omini, che non era entrato nella rosa dei vincitori di Santarcangelo, ma molto era piaciuto. In questo caso, contrariamente a Babilonia Teatri, la spiazzante cattiveria comica (questa volta tipicamente toscana) dello studio si è fatta intermittente. La storia di tre "omini" dalla nascita alla morte, frutto di un assemblaggio di materiali raccolti sul campo in interviste di paese in paese, pur conservando in buone dosi quel suo spirito feroce e surreale, rivela qualche calo di ritmo e di incisività. Ma forse, essendo comunque ottimi attori, è solo una questione di scelta e di "montaggio" dei vari, possibili tasselli drammaturgici. *Claudia Cannella*

Kean, splendori e miserie

THE TRAGEDIAN, di e con Alister O'Loughlin. Regia di Miranda Henderson. Prod. The Prodigal Theatre Company, Brighton (UK).

È attore meraviglioso Alister O'Loughlin, giovane istrione britannico. Ipnottizzati lo si osserva. In solitaria. Per tre ore. Non è poco, specie se la mini-maratona drammaturgica è pure in lingua originale. Lui il protagonista unico di *The Tragedian*, per tre settimane sul palco del milanese Teatro della Contraddizione, sempre attento alle bellezze straniere. Vita, successi, deliri e fallimenti di Edmund Kean, Paul Gascoigne del teatro ottocentesco, genio e sregolatezza come se ne trovano sempre meno. Almeno da queste parti. Uno che ti immagini con una faccia da schiaffi da concorso, la cui esistenza è un'(in)finita cronaca di follie e divinità sfiorate. O'Loughlin la suddivide in un trittico drammaturgico (forse non solo inconscio il riferimento mistico), che trova compiutezza nell'insieme ma risulta accettabile anche frazionato. Teatro di narrazione, sfaccettato e molto fisico, sempre elegante nel gesto e nella rappresentazione. Kean racconta in prima persona, unico supporto un grande "baule dell'attore", dimensioni umane da cui estrarre il necessario e/o nascondersi. Viene in mente una grassa bara, trascinata dietro come gli eroi degli spaghetti western (Django). E l'*acting* è proprio questo, unica ragione di vita e di morte. Testo esplosivo, gioca con Shakespeare, fa leva su uno *humour* molto *british*, per scoprirsi poi improvvisamente lirico. I sopratitoli avrebbero permesso una comprensione più rilassata, ma non ci si appesantisce, a volte invece un attimo d'imbarazzo quando O'Loughlin coinvolge in prima persona qualche spettatore. Ma sempre garbato, sempre nordico. Ritmo forsennato, quasi cronachistico: il limite è quello di voler citare tutto. Forse risparmiare alcuni episodi minori avrebbe permesso una profondità maggiore e una gestione più rilassata dei tempi. Livello altissimo comunque, vera sorpresa che avrebbe meritato pienoni. Basti dire che Berkoff l'ha visto e da quel giorno ha preso tutta la compagnia sotto la sua protezione. Drammaturgici innamoramenti a prima vista. *Diego Vincenti*



Un'Antigone da cabaret

ANTIGONE 2000 D.C., da Sofocle, di e con Egidia Bruno e Marisa Miritello. Prod. Le Fuoricatalogo, MILANO.

In
Tournée

Caparbia, anticonformista, rivoluzionaria *ante litteram*, Antigone ha rappresentato nella storia la quintessenza dell'eroe tragico. Inchiodata da una legge ingiusta, con la sua insofferenza dei limiti ha simboleggiato la ribellione dell'uomo, prigioniero della morte, e il sentimento di rivalsa dei popoli oppressi contro la tirannide. Ora, che da questa vicenda, dai chiari esiti drammatici, si potesse ricavare una versione comico-popolare, ha certamente dell'incredibile. Pure questa è la scommessa su cui posa il nuovo spettacolo di Egidia Bruno e Marisa Miritello. In una scena ridotta ai minimi termini, via via delineata da un uso semplicissimo, quasi elementare, della luce, vestite, molto liberamente, con giacca e pantalone, giallo per Ismene (la Bruno), rosso per Antigone (la Miritello), le due protagoniste attualizzano la vicenda nella Milano dei giorni nostri, dove Antigone e Ismene di cognome fanno Ruggeri, e il cadavere, o presunto tale, è la gamba amputata della zia Lavinia, che per una normativa sanitaria deve essere ritirata dai familiari presso la struttura dove è stato eseguito l'intervento. Dando il la a una serie di vicende paradossali sul seppellire-disseppellire che si concluderanno, *obtorto collo*, in una galleria d'arte contemporanea, dove l'improbabile gamba viene collocata, a mo' di scultura, in puro stile Hirst. Se questa soluzione, intervallata dalle risibili riflessioni di due amiche al bar durante l'*happy hour* e di un coro *rap* alla Eminem, consente alla Bruno e alla Miritello di snocciolare, con accenti tra il faceto e il divertito, un'accorta denuncia dei mali della società contemporanea - superficialità, narcisismo, maschilismo strisciante, solitudine della donna e inadeguatezza dell'uomo -, essa limita, al contempo, lo spettacolo, che non sa uscire dai tempi e dai *cliché* dello *sketch* televisivo. Col rischio di disperdere l'originalità di una trovata che meriterebbe una più accorta rielaborazione drammaturgica per dare spessore alla denuncia e rilievo al talento delle protagoniste. *Roberto Rizzente*.

Le Belle Bandiere

HEDDA, grottesco balletto di una donna sconfitta

Continua l'avventura de *Le Belle Bandiere*. Avventura che significa soprattutto rileggere i classici in maniera inedita, con un modo quasi aggressivo, frantumandoli (cioè destrutturandoli) ma lasciandoli vivi nella loro sostanza. Ieri Goldoni (quello delle *Smanie della villeggiatura*) e Shakespeare (il folgorante *Macbeth*). Adesso sotto i ferri a capitare

quell padre nobile del teatro moderno che è Henrik Ibsen del quale a venir proposto, e guardato con voluta e un po' snobistica distanza critica, quello che è uno dei suoi lavori più inquietanti e discutibili: *Hedda Gabler*. Testo arduo e insidioso nel quale a elevarsi a protagonista, si sa, è una contraddittoria figura femminile. Hedda Gabler appunto, personaggio già cavallo di battaglia di tante regine della scena. Come una antica eroina, portatrice Hedda di una dannazione misteriosa, di una dolorosa esclusione dall'amore e della felicità. Dentro di lei, un groviglio di serpi quali possono attorcigliarsi in una donna inespresa e repressa, alla ricerca di una identità e di una affermazione. Una donna, campione qualcuno ha voluto vedere di certo profemminismo, che si erge contro il maschio (ecco perché ha sposato un uomo debole, Jorgen Tesman, un piccolo studioso con la limitatezza dello specialista) che disistima e non ama, di cui non accetterà alcuna supremazia. Così come non accetterà la supremazia di Ejlort Lovborg, uomo di ben altro spessore culturale che già aveva amato e di cui si sente tradita. Uomo Lovborg che non l'ha capita e di cui vuole ora vendicarsi. Meritevole di punizione se non fosse che a essere sconfitta sarà lei stessa. Sconfitta Hedda dal combattimento con la società maschile ma anche dalla lotta con se stessa, con la propria introversa, orgogliosa, inesorabile natura. E dunque pronta a uscire di scena. Con quel colpo di pistola che sigillerà l'acre finale del dramma (qui ritoccato). Un personaggio quello di Hedda, carico di fuoco, petrigno, suggestivo, come lo era quello di Lady Macbeth, che Elena Bucci assume possedendo i mezzi e le tonalità giuste (tra il realistico e l'estetizzante) per stabilirne l'arroventata personalità. La sua interpretazione a stare al centro di uno spettacolo che corre teso, veloce, senza divagazioni, sul filo di un grottesco leggero quanto feroce e che a tratti, anche per via dei giochi mimici talora eccedenti, ha la parvenza di un tragico balletto. Uno spettacolo, anche se forse meno entusiasmante delle prove precedenti delle Belle Bandiere (lo zolfo non manca ma non produce l'effetto completo), che riesce a stimolare l'attenzione dello spettatore. E dove, nella scena volutamente vuota, nera e luttuosa, sulla quale giocano bene le luci curate da Maurizio Viani, a imporsi, oltre alla Bucci, è anche Marco Sgrasso, il quale disegna assai finemente un Tesman ridotto a ridicolo omuncolo. *Domenico Rigotti*

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Progetto elaborazione drammaturgica e interpretazione di Elena Bucci e Marco Sgrasso. Luci di Mauro Viani. Con Elena Bucci, Maurizio Cardillo, Roberto Marinelli, Salvatore Ragusa, Giovanna Randi, Marco Sgrasso, Elisabetta Vergani Prod. Cto Teatro Stabile di BRESCIA - Le Belle Bandiere, RAVENNA.

In
Tournée

Nella pag. precedente, un momento di *Made in Italy*, di e con Valeria Raimondi ed Enrico Castellani (foto: Marco Caselli Nirmal); in questa pag. una scena di *Hedda Gabler*, di Henrik Ibsen, progetto di Elena Bucci e Marco Sgrasso (foto: Luigi Angelucci).



Torino/Genova

Thiérée e la sua banda una tempesta di aria nuova



Una tempesta di vento, che sposta oggetti e muove candide vele, apre e conclude lo spettacolo del giovane Thiérée, artista poliedrico e immaginoso, prima che nipote di Charlie Chaplin. Una parentela illustre che nulla aggiunge alla matura e innovativa intelligenza spettacolare di Thiérée, che è intraprendente regista, spericolato acrobata e malleabile attore. Vagamente ispirato a *La vie des abeilles* di Maurice Maeterlinck, la composta messa in scena è una "veglia", in cui sogno e realtà si mescolano a creare un'atmosfera sospesa e anarchica, in cui pare che nessuna legge - umana e naturale - abbia più corso. Gli stupefacenti contorsionismi della minuta Raphaëlle Boitel e le volanti acrobazie di Thiérée sfidano la stessa legge di gravità, mentre gli oggetti acquistano vita propria, giungendo a inghiottire inconsapevoli creature. I cinque artisti in scena possiedono ciascuno specifiche abilità che, intrecciandosi, coniano un inedito e coinvolgente linguaggio. Gli ampi movimenti, somma di danza e atletica, del ballerino brasiliano di capoeira Thiago Martins si accordano agli eleganti passi del danzatore svedese Niklas Ek, accompagnati entrambi dall'agguerrita Uma Ysamat, soprano umorale e pianista impetuosa. Tutti, inoltre, sono attori spiritosi e coinvolti, improntando le loro interpretazioni a quella leggerezza sognante e divertita che è la vera cifra dello spettacolo. Non ci sono né malinconie né intellettualismi in questo che è un raffinato e fantasioso *divertissement*, il cui scopo è allietare ed emozionare con la perfezione della tecnica e l'originalità dell'invenzione. Nessun filo rosso né messaggio impegnato, ma l'intento - apparentemente banale ma, in realtà, complicatissimo - di intrattenere il pubblico, suscitandone stupore e riso, *suspence* e ammirazione. Il circo, la danza, il canto e la recitazione si amalgamano e generano una nuova forma spettacolare, di cui è inutile cercare definizioni ma è saggio abbandonarsi con buon riposta fiducia. *Laura Bevione*

LA VEILLÉE DES ABYSSES, rubrique de nuit proposée par James Thiérée. Regia di James Thiérée. Costumi di Victoria Thiérée e Cidalia Da Costa. Luci di Jérôme Sabre. Suono di Thomas Delot. Con Raphaëlle Boitel, Niklas Ek, Thiago Martins, James Thiérée, Uma Ysamat. Prod. La Compagnie du Hannebon, La Coursive Scène Nationale de LA ROCHELLE CEDEX (Francia) - Théâtre Vidy, LAUSANNE (Svizzera).

Emigranti al bar dei ricordi

BAR FRANCO - ITALIEN, di Myriam Tanant. Regia di Jean Claude Penchenat. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Elena Bovolenta. Luci di Marco Burgher. Con Jean Claude Penchenat, Lorenzo Charoy, Maria Alberta Navello. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

La neonata Fondazione Teatro Piemonte Europa, diretta da Beppe Navello, apre l'anno nuovo con *Bar franco-italien*, una

produzione che conferma l'intento di commistione tra diverse culture della struttura torinese. Il testo dello spettacolo, infatti, è stato appositamente commissionato alla studiosa e drammaturga Myriam Tanant e messo in scena dal regista Jean Claude Penchenat, entrambi francesi di origini italiane. L'operazione si propone di dar vita a un allestimento che restituisca l'universo di immigrazione di confine durante gli anni Venti del secolo scorso. Una flebile luce

mostra lo squarcio di un caffè d'altri tempi. È qui che si danno appuntamento i tre personaggi. François, anziano attore di teatro che vive a Parigi; Fabrizio, suo figlio, muratore che ha scelto di stare in Italia; Paola, la fidanzata di lui, giovane laureata in architettura. Motivo dell'incontro è la decisione del padre di cedere il bar, che apparteneva ai genitori, al figlio. Ma tale ragione diviene immediatamente un pretesto per raccontare la storia degli avi della famiglia: italiani che dopo la prima Guerra Mondiale andarono a cercare fortuna in Francia. La memoria ricorda fanciulle che per vivere raccoglievano lavanda d'estate e vendevano grappa d'inverno, ragazzi non ancora uomini che si massacravano nella costruzione di edifici, funivie, gallerie. E allora vengono ripercorse le precarie condizioni di lavoro, la difficoltà dell'apprendimento di una nuova lingua, lo strazio dell'abbandono delle proprie radici, l'impossibilità di sentirsi davvero a casa in una terra straniera. Se negli intenti *Bar franco-italien* poteva davvero essere un interessante lavoro sull'immigrazione, in realtà, l'intero progetto appare confuso. I fili delle storie che vengono tessute sono spesso mal intrecciati e danno vita a una matassa difficilmente comprensibile. Gli attori sono così imbarazzati e incerti tra il puro racconto e la recitazione enfatica. Il tutto scade in una profonda noia di nomi di luoghi e persone, su cui, per fortuna, resta la storia - a dire il vero, poetica - del bar franco-italien, crocevia al confine con la Svizzera popolato da figure concrete eppure fiabesche. *Patrizia Bologna*

7 storie per 7 drammaturgie

À DISTANCES, di Benoît Fincker, Jean-Pierre Larroche, Thierry Roisin. Regia di Thierry Roisin. Con Jean-Pierre Larroche, Benoît Fincker. Prod. Les Ateliers du Spectacle, AUBERVILLE.

Uno spettacolo anomalo per i nostri palcoscenici, frutto di una compagnia francese nata nel 1988 con l'obiettivo di sperimentare insolite convivenze: quella fra attori e oleogrammi, interpreti nascosti dietro le quinte e oggetti protagonisti in prosenio, parola e oggetti, verbo e disegno. Lo spettacolo, proposto nel cartellone della Fondazione Teatro Europa, è un'affascinante esemplifica-

zione di questo indefesso e appassionato lavoro di ricerca. Sette capitoli teatrali in cui si scrivono altrettante drammaturgie: dal teatrino abitato da insoliti burattini e oggetti luminosi all'*instant art*, dai giochi di parole degni di Queneau a simil-trucchi di prestigio. Sull'affollatissima scena - armadi e scaffali, sgabelli di tutte le misure, lavagne e quadretti, macchine per produrre suoni e visioni, volumi magici e tavoli, bicchieri e ferri per lavorare a maglia - si muovono il silenzioso e severo Benoît Fincker, con lussuoso abito da paggio settecentesco, e l'iperattivo Jean-Pierre Larroche. Quest'ultimo dipinge con pennelli da imbianchino colorati volti di pagliaccio ovvero tristi maschere in bianco e nero. Non soltanto: conduce un'impari lotta con indifesi sgabelli animati a cui non resta che alzare bandiera bianca; duetta con il suo oleogramma; legge una poesia di Valéry e aziona sofisticatissimi meccanismi teatrali. Comicità e lirismo, magia e rumorosa pragmaticità, divertimento e intelligenza, gusto per il surreale e concettuoso cerebralismo: c'è tutto questo e molto altro in uno spettacolo che sa incantare e divertire come raramente, oramai, accade a teatro. *Laura Bevione*

Otto donne e un delitto

SE TU TI FORMI ROSA, da un testo di Laura Pariani. Regia di Lino Spadaro. Con Annapaola Bardeloni, Gisella Bein, Roberta Fornier, Simona Nasi, Silvia Nati, Roberta Triggiani, Valentina Virando, Valentina Volpato. Prod. Assemblea Teatro, TORINO.

Otto donne rinchiusi in un oscuro monastero: quattro monache, tre "converse" (ossia suore laiche destinate a svolgere i lavori più faticosi) e un fantasma. Quest'ultimo non è che l'anima di una consorella un po' particolare: una donna giovane e benestante costretta a prendere i voti per fuggire la vendetta del marito che ne aveva scoperto in flagrante il tradimento. Il monastero, tuttavia, non ne ha difeso l'incolumità, anzi la giovine è stata accoltellata a morte proprio in questo presunto luogo di pace. Sul palcoscenico assistiamo alle deposizioni, rese davanti a un invisibile e silente canonico, dalle sette donne: paura e reverenza ma anche spocchia e sicurezza, rancore e

pietà, astio e tenerezza. Toni e commenti chiariscono immediatamente i sentimenti che le donne provavano verso quella compagna che, per loro, rimase sempre un'estranea, forse perché aveva conosciuto quella vita che molte di loro non poterono mai assaggiare in quanto rinchiusi in monastero fin dalla più tenera età. Il dramma, dunque, non si risolve tanto in un giallo, quanto in un'indagine sui tormenti dell'animo umano, in cui né carità cristiana né affetto fraterno paiono in grado di vincere la frustrazione e l'invidia che da essa deriva. La messa in scena asseconda questa impostazione riflessiva e, rifuggendo espedienti da indagine poliziesca, opta per un andamento ieratico e rituale. Una scelta registica improntata a una severa semplicità, la stessa che contraddistingue l'interpretazione delle otto brave attrici, fra cui menzioniamo il premio Hystrio Valentina Virando. *Laura Bevione*

Riccardo III eroe postmoderno

RICCARDO III, di William Shakespeare. Traduzione di Vittorio Gabrieli. Adattamento e regia di Jurij Ferrini. Luci di Dario Andreoli. Con Jurij Ferrini, Michele Schiano di Cola, Alberto Torquati, Woody Neri, Sarah Biacchi, Angelo Tronca, Valerio Tambone, Wilma Sciutto, Mattia Visani, Ture Magro, Alessandra Frabetti. Prod. Progetto UrT, OVADA (AL).

Su sonorità hawaiane e pop-rock, scorre l'irriverente *Riccardo III*, messo in scena da Jurij Ferrini (regista e interprete) affiancato da una schiera per lo più di giovani. Da dietro alla cattedra e con i suoi interpreti e compari compostamente posizionati su banchi di scuola, il Riccardo III di Ferrini è uno spietato architetto di trame truculente e dichiaratamente pulp, che prevedono un sacrificio umano dopo l'altro, al di là di ogni legame di sangue per un unico vero scopo: il potere. Evidentemente superiore per competenza ed esperienza da palcoscenico, Ferrini è benevolo maestro ma pur sempre maestro-regista e primo attore, a tratti burattinaio prepotente. La chiave postmoderna, che gioca sull'accumulo e la giustapposizione di riferimenti filologicamente corretti e rivisitazioni contemporanee, permette alla "Guerra dei Roses" di essere combattuta con i pantaloni a mezzasta, puntando a avvicinare questo spietato

dramma storico allo scenario politico contemporaneo, fino a un clamoroso finale che vede la scena invasa da una battaglia emblematica, dove le armi sono sacchi di spazzatura (rigorosamente differenziata: carta e plastica). Poco problematizzati i diversi personaggi scorrono di fronte al vorace Riccardo III per esserne fagocitati, unica si difende seppur con le poche armi retoriche shakespeariane Lady Anne, in fretta pronta anch'essa a soccombere. Giocando alle citazioni è facile rivolgersi al mondo del cinema e in particolare a quello dei gangster, fino ai modelli americani più recenti, che portano in questa vecchia Inghilterra tre sicari surfisti capaci persino di costruire una mini coreografia (esilarante). Per la strategia militare sono presto pronte le pedine del Risiko! E sul finale, tra l'immondizia, trova spazio anche uno schermo tv, in una saturazione completa. Ma Ferrini è l'unico a conoscere per intero il disegno e la lezione che stanno dietro all'allestimento, per molti lettera ostica da tradurre in azione. La sbeffeggiatura al potere per il potere tra gli interpreti maschili trova appoggio molto spesso in toni camerateschi o nell'immaginario pseudo-eroico di paladini per caso, chiamati a ricoprire repentinamente diversi ruoli. Meno attrezzate le interpreti femminili, quasi escluse in questa guerra dei bottoni, che ha tempi troppo accelerati per permettere a loro di portare in scena il dramma di vittime e prede. Prive di una loro dimensione corale, le donne non si sintonizzano mai con il tono scanzonato e burlesco della produzione, che comunque paga un certo strapazzo di tempo e spazio, senza evolvere da beffa in denuncia. *Laura Santini*

Nella pag. precedente, un'immagine di *La veillée des abysses*, regia di James Thiérée (foto: Richard Houghton); in questa pag. Jurij Ferrini, regista e interprete di *Riccardo III*, di Shakespeare.



Sul camion dei comici

SCARAMOUCHE, testo e regia di Luciano Nattino. Scene di Eugenio Guglielminetti. Costumi di Elena Bovolenta. Musiche di Paolo Conte. Con Massimo Barbero, Patrizia Camatel, Fabio Fassio, Chiara Magliano, Carlo Nigra. Prod. Casa degli Alfieri, CASTAGNOLE MONFERRATO (AT) - Teatro degli Acerbi, S.CATERINA DI ROCCA D'ARAZZO (AT) - ASTI Teatro 29.

Tournée

Uno spettacolo "all'antica italiana" che dà il senso d'un ritorno a vecchie care cose, fin dal primo contatto con la scena: un cofano di camion scassato con un cassone-baracca. Là, i comici trovano riparo e risorse d'arte per raccontare, in tempo e zona di guerra (la seconda mondiale), la storia d'una compagnia scompagnata, guidata da Scaramouche, capocomico che a Fiorilli ruba appena il nome leggendario. L'artista sogna un grandioso, mirabolante spettacolo di rivista; "numeri" composti con fatica, spesso ripagata da trovate geniali quanto semplici e "povere". L'ambizione, l'avarizia, il sentimentalismo imbrantato e patetico del patron offrono spunti a vicende ricalcabili su classiche costanti. I modelli drammaturgici, da Ruzante a Shakespeare, da Molière a Brecht, comprendono *Ubu* di Jarry, *Enrico IV* di Pirandello e altri archetipi teatrali. I mezzi rozzi trovano soluzioni autoironiche e d'attualità, giocando con la ruvida necessità del quotidiano campare. I ruoli, ripresi da una tradizione (o convenzione) immemorabile, risultano godibili al pubblico, che ride e applaude puntuale e spontaneo. I temi musicali di Paolo Conte trascinano: basta un valzer malinconico, poi truce *java*, per coinvolgere palcoscenico e sala. Il linguaggio è meticcio, un italiano delle regioni con scarti e inserti di varie aree europee. Sia gli intrighi di cuore, sia gli sforzi per la messa in scena artigianale, procedono a ritmo sostenuto. Tra i molteplici ruoli, Fabio Fassio è uno Scaramouche autorevole per eloquio, al governo della *troupe* scalcinata. Proterva e sensuale, un po' casereccia, Odette la soubrette di Patrizia Camotel. L'Aurelia di Chiara Magliano ha sogni e languori adolescenti nel duetto, anche canoro, col "giovane" Leandro (Carlo Nigra); Massimo Barbero (Arabesque) è versatile servo di scena. Per la mediazione sagace del regista, tutti fan tesoro del retaggio dei loro più o meno illustri predecessori, restituendone umori e gesti, eterni inviti a godere del Teatro. *Gianni Poli*

Conrad/Sciaccaluga

Atti di terrorismo
nella Londra vittoriana

Una stagione seria e tranquilla. Come conviene a uno Stabile che ha una lunga storia alle spalle. In cartellone lavori classici se possibile, ma non sottoposti a operazioni che li destrutturano come spesso è la moda. Semmai proposto un testo sconosciuto, o dimenticato. Come avvenne l'anno scorso con *Svet* di Tolstoj, e quest'anno con *L'agente segreto* di Joseph Conrad. Anche se Conrad un vero e proprio autore di teatro non può essere considerato. Poche prove nel settore e nessuna strepitosa. Nessuna poi fortunata, nemmeno questo *L'agente segreto*, storia cupa e dal finale tragico derivata, da un precedente romanzo, che del Nostro è considerato fra i migliori, ma che non attinge la stessa forza originale del racconto. Un Conrad che ci parla di terroristi (e la cosa può essere interessante, e il lavoro agganciarsi all'attualità; anche per questo è stato messo in scena) e che trae la sua vicenda da un episodio accaduto a Londra in epoca vittoriana, ossia la morte di un dinamitardo che voleva far saltare l'Osservatorio di Greenwich. Un testo dimenticato e che può conquistare per la spietata, ancorché impassibile, rappresentazione di un mondo di violenza e di morte nel quale legalità e illegalità, ordine ed eversione si scambiano le parti o, meglio, sono lo specchio l'una dell'altra. Complici di un unico tragico gioco di reciproca strumentalizzazione, ribellismo utopico e autoritarismo conservatore qui infatti convivono nel sottosuolo della rispettabilissima civiltà "liberale" inglese di fine Ottocento. Una vicenda che ha come protagonista un piccolo negoziante londinese e spia dell'ambasciata russa, Adolf Vedloc, uomo mediocre, innamorato della moglie Winnie che lo ha sposato unicamente per assicurare un'esistenza tranquilla al fratello Stevie, giovane minorato mentalmente nelle cui mani passerà la bomba mortale che ne farà la vittima innocente. Una vita, quella di Verloc di torpore fino al giorno in cui, ricattato, è costretto a compiere un atto terroristico destinato a provocare scalpore e la reazione della polizia contro un gruppo di rivoluzionari. Dando ai due lunghi tempi (qui nella ottima versione di Giuliana Manganelli) un sapore di thriller, Marco Sciaccaluga governa bene episodi tragici e grotteschi; sa creare la giusta tensione e la giusta atmosfera ben aiutato dal realistico e monumentale impianto scenico ideato da Valeria Manari. Ruote dai meccanismi giganteschi, pubblicità vittoriane, che catturano l'occhio, fissate su muri che aprendosi rivelano il negozietto di Verloc e in alto, quando è reso necessario, ad aprirsi un'ariosa galleria prospiciente un invisibile campo da tennis. Insomma, uno spettacolo solido, forse un tantino penalizzato dalla lunghezza: ma c'è tanto da esporre e sono tanti i personaggi che entrano in campo. E tutti affidati a encomiabili attori pronti a disegnare con sicurezza e verità quello a loro destinato dal regista (che entra pure lui nel cast nel ruolo di Michaels). A cominciare da Gianluca Gobbi che è il tenebroso, massiccio e disperato Verloc e da Alice Arcuri (già vincitrice di un Premio Hystrio, come anche Fabrizio Careddu) che porta la giusta trepidazione alla figura della moglie. Per continuare con Alexandar Cvjetovic, il cosiddetto Professore, nichilista e bombarolo fornitore di esplosivi, con Orietta Notari che dà finezza al personaggio di Lady Mabel e ancora Alberto Giusta (il cinico Vladimir) e i più giovani Fabrizio Careddu e Vito Saccinto costui nei panni del balbettante ma non remissivo ragazzo handicappato. *Domenico Rigotti*

L'AGENTE SEGRETO, di Joseph Conrad. Traduzione di Giuliana Manganelli. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Gianluca Gobbi, Alice Arcuri, Vito Saccinto, Alberto Giusta, Federico Vanni, Fabrizio Careddu, Nicola Pannelli, Marco Sciaccaluga, Marco Avogadro, Aleksandar Cvjetkovic, Lisa Galantini, Fiorenza Pieri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

in
Tournée

Fratelli d'Irlanda

IL PERGOLATO DEI TIGLI, di Conor McPherson. Traduzione di Alfredo Rocca. Regia e interpretazione di Pier Luigi Pasino, Vito Saccinto e Marco Taddei. Scene e costumi di Camilla Cerretti. Luci di Sandro Sussi. Prod. Associazione NIM, GENOVA.

La semplicità della messa in scena - tre sedie sul palcoscenico vuoto - coincide con l'assunto drammaturgico: un racconto a tre voci, per tre personaggi legati da una semplice storia comune, ambientata in una cittadina costiera dell'Irlanda del Sud. Protagonisti, i fratelli Frank e Joe, e un amico, professore di filosofia, che da mediatore dei loro sogni diventa complice involontario di una rapina del maggiore dei due. L'adolescente Joe (Vito Saccinto) mostra tutta l'ingenuità dei suoi anni nell'ansia di crescere. Oltre all'esempio del fratello, cerca riferimenti nel padre, onesto lavoratore, e attinge al ricordo idealizzato della madre morta, cerca testimonianze e certezze. Come l'amicizia per il compagno di scuola, che lo incanta e lo tradisce. Saccinto si fa credibile per sincerità, tanto più disarmante quanto più si confida in pubblico. Frank (Marco Taddei) resta il più equilibrato, traduce la responsabilità dei genitori sul fratello fragile; si esprime con pacata determinazione, quella di cui si arma (con una pistola, avuta da un fantomatico terrorista) quando decide di rifarsi contro il "nemico" di famiglia, l'allibratore di scommesse del paese, che sfrutta i debiti del padre. Pier Luigi Pasino è il disincantato professorino Ray, cinico e sbruffone, eternamente sbronzo, arrogante e risibile seduttore. Rappresenta con irresistibile autoironia la figuraccia che riesce a tirarsi addosso, per presunzione e incoscienza, nell'incontro col docente famoso. Un testo così radicalmente narrativo, rischia di soffocare la resa drammatica delle vicende, rivissute nei lunghi monologhi in *performances* molto colorite, magari oltre le righe, ma risolte sempre con grande spontaneità e virtuosismo mimetico. La regia collettiva s'addice al disegno unitario e molto efficace di comunicazione del disagio giovanile. Il pubblico s'appassiona e simpatizza con quei piccoli eroi sbandati nelle disavventure farsesche, li compatisce nei prevedibili errori. *Gianni Poli*

A scuola con Woyzeck

WOYZECK. Studio da Georg Büchner, di e con Claudio Morganti. Drammaturgia di Rita Frongia. Scene degli allievi dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Con Silvia Bottini, Massimiliano Ferrari, Luca Ferri, Lupo Misrachi, Sara Nomellini, Mario Pietramala, Rita Frongia, Luca D'Addino, Deborah Zoratti, Gianluca Balducci. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

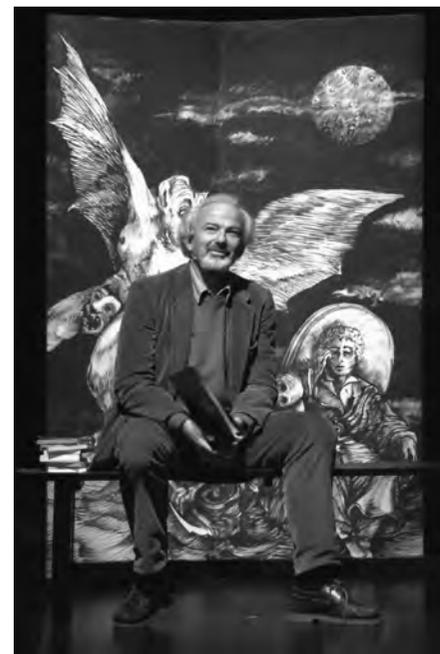
Il *Woyzeck* di e con Claudio Morganti è una partitura per attori e tamburi. Testo su cui da tempo Morganti ha deciso di focalizzare la sua attenzione (impegno che prosegue con letture e altri progetti), l'incompiuto di Büchner è, per l'occasione, supporto su cui comporre esperimenti di recitazione, primo tassello su cui crescere e fondare una nuova compagnia al Teatro della Tosse di Genova. Inserito all'interno del progetto "Facciamo insieme teatro", questo *Woyzeck* (lavoro-guida) di Morganti (anche interprete) con un gruppo del tutto nuovo di 6 giovani attori (Silvia Bottini, Massimiliano Ferrari, Luca Ferri, Lupo Misrachi, Sara Nomellini, Mario Pietramala), è pretesto per far ragionare gli interpreti sull'idea minima del fare teatro: mettersi in gioco l'uno di fronte all'altro, in uno sviluppo di quadri singoli, incardinati su scene a due. In una specie di girotondo di Schnitzler, il gruppo è sempre in scena, pronto come una squadra in panchina a mettere in atto lo stesso schema su nuovi personaggi e nuovi contesti. Così tutti suonano, creando stacchi musicali attraverso le percussioni e tutti recitano a turno, sempre con un occhio al capocomico Morganti, narratore e maestro che non nasconde il ruolo di regista. Si ragiona sull'idea primaria dello stare in scena e sulla forma tragica della vicenda. Dieci sipari sonori fanno da collante ad altrettanti frammenti mettendo in risalto la natura inesatta e informazione di *Woyzeck*. Il progetto della Tosse "Facciamo insieme teatro" partito con questo primo appuntamento si articola su tre anni e prevede la crescita di un gruppo di interpreti attraverso il confronto laboratoriale, un "imparare a recitare "per contatto", con tre figure di riferimento e tre laboratori con Thomas Richards, erede di una delle tradizioni di ricerca sull'arte dell'attore più rigorose del '900, quella di Jerzy Grotowsky. *Laura Santini*

La ballata di Giobbe

GIOBBE SI RIVOLGE A DIO, di Ugo Volli. Regia di Enrico Campanati e del gruppo. Scene di Guido Fiorato. Luci di Andrea Corazza. Musiche di Edmondo Romano. Con Carla Peirolero, Ugo Volli, Roberta Alloisio. Prod. Chance Eventi - Festival Suq, GENOVA.

All'impatto, la disposizione da salotto un po' sconcerata. Poi le parole colloquiali del conduttore Ugo Volli, rendono il pubblico partecipe di questa ricerca e testimonianza. Un'iconografia tradizionale di Satana, sullo sfondo del palcoscenico vuoto, fornisce lo spunto a una divagazione sulla presenza del Male. Si scende subito dalla metafisica a coordinate terrestri e quotidiane, attraverso esempi e personaggi scelti fra celeberrimi e meno noti. I conflitti fra potere e giustizia, fra verità e sopraffazione, assumono contrasti radicali e (forse) storicamente insuperabili. L'ispirazione primaria a questo impegno, confessa Carla Peirolero, è venuta dal libro di Germaine Tillon, *Alla ricerca del vero e del giusto*, a cui si unisce la letteratura biblica, la poesia filosofica o il racconto e il diario contemporanei. Così l'autore riflette ad alta voce e partendo dalle domande di Giobbe sull'assurdo della propria disgrazia, segue le varianti del dolore, della passione e dell'angoscia, per molti secoli fino al presente. "Ballata", poiché la musica e il canto contrappuntano il discorso esplicativo, quando si drammatizzano i personaggi che l'attrice interpreta con misurato distacco. La musica, su base registrata, fluisce dal clarino di Edmondo Romano con qualche effetto d'improvvisazione. Le canzoni dei fratelli Alloisio, nella voce di Roberta, armonizzano ironia e responsabilità negli intermezzi fra ritratti e riflessioni. I testimoni dell'inchiesta, tra scetticismo e disincanto, speranza e candore, oltre a Giobbe, sono Epitteto stoico, Candide di Voltaire e Leopardi, Antigone di Sofocle e Kolhaas di Kleist, Jossi Rakov e Primo Levi. Scegliere la serenità per il finale, rispondendo all'irrazionale condanna della vittima innocente con l'ostinazione della pazienza e della speranza, è soluzione difficile. Qui viene proposta con umiltà, nell'accettazione sia del dono divino sia del limite umano. *Gianni Poli*

Nella pag. precedente un'immagine da *L'agente segreto*, di Joseph Conrad, regia di Marco Sciacaluga; in questa pag. Ugo Volli autore e interprete di *Giobbe si rivolge a Dio*, regia di Enrico Campanati.



Allegri/Marcorè

Le umane debolezze di un doppio SIGNOR G

In un bar abbandonato, fra tavolini e sedie disposti disordinatamente ovvero gettati a terra, un uomo, un professore universitario senza passione per le sue ricerche, ripercorre la propria storia d'amore con Cristiana. Da cara amica accoppiata con un compagno comune a moglie, prima ossessivamente amata poi trascurata, oggetto prima di gelosia patologica e poi di sprezzante indifferenza. Il fitto monologo, scritto nel 1993 da Luperini e Gaber - e questi ne fu anche il primo interprete - è una lucida e a tratti spietata analisi dell'animo umano, delle sue fragilità e delle sue dolorose incoerenze. Il Dio bambino del titolo è, appunto, il protagonista, afflitto da inguaribile egotismo e, allo stesso tempo, da cronica debolezza. La coercizione a mettere sempre e soltanto se stessi al centro dei propri pensieri e delle proprie opzioni si scontra con l'incapacità di stare da soli e di assumere in proprio le responsabilità e le conseguenze che le scelte compiute comportano. La maturità risulta un obiettivo remoto e pressoché irraggiungibile, tanto che il nostro protagonista pare rassegnarsi a un consapevole e irrimediabile infantilismo. Il lieto fine non nasconde, dunque, la sua precarietà e, anzi, dichiara apertamente l'invincibilità dell'egoismo che affligge l'uomo. Non c'è rimedio e non c'è speranza ma soltanto quell'autoironia che consente al protagonista di non annegare nel proprio ego puerile. Eugenio Allegri è un interprete adeguatamente infantile e capriccioso, capace di rendere con uguale efficacia l'esaltazione - allo stesso tempo boriosa e ingenua - della prima notte d'amore con la ragazza amata da sempre e il severo compatimento del mal di vivere che affligge quella stessa donna. Una sicura e matura prova d'attore che sostanzia e amplifica il disincantato ritratto di quella parte di umanità che, ancora oggi, afferma con forza la propria refrattarietà all'età adulta. *Laura Bevione*



IL DIO BAMBINO, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Lorenza Gioberfi. Con Eugenio Allegri. Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA.

Non è che mi manchi la voglia/o mi manchi il coraggio/è che ormai son dentro/nell'ingranaggio (da *L'ingranaggio*). Ripescato e riproposto con tocchi leggeri per attualizzarne le tematiche, in *Un certo Signor G* va in scena il primo teatro-canzone di Giorgio Gaber. Accanto al quasi omonimo Signor G appunto, *Dialogo tra un impegnato e un non so, Far finta di essere sani, Anche per oggi non si vola* e un interprete: il dinoccolato ma puntualissimo Neri Marcorè. Muovendo dalla propria paletta interpretativa, quindi esclusivamente dalle proprie forze e mai da una volontà d'imitazione, Marcorè restituisce le battute sagaci, la satira puntata su una misera umanità e la sua miseria, conferendogli una flessuosa morbidity e, sfruttando le corde di una comicità disinvolta, si trasforma quasi in fumetto 3D. Accanto a Marcorè e Gaber si intersecano sulla scena con tempismo e agilità, le musiciste Clemente e Schaezinger, che intonano una resa sonora che fa ora da spalla, ora da alter ego femminile alla carrellata di umani ritratti gaberiani. Lasciata l'asprezza di Gaber, Marcorè costruisce la serata lungo il registro di una condivisibile malinconia che è non solo quella per un Gaber che non c'è più, ma anche per un tempo teatrale e storico che impallidisce e sembra fin troppo roseo di fronte al nostro rozzo contemporaneo. Una preziosa confezione scenica che trae forza dalla bidimensionalità geometrica dello spazio, fa risaltare questa forma di spettacolo che è canzone, soliloquio e monologo, ma tiene in sé anche atmosfere ed elementi da rivista e cabaret. *Laura Santini*

UN CERTO SIGNOR G, dall'opera di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Aldo Mantovani. Con Neri Marcorè e Vicky Schaezinger (pianoforte). Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA - Fondazione Giorgio Gaber, MILANO.

Ibrido come un ermafrodito

I RACCONTI DEL MANDALA, a cura di Mauro Lupone. Iper testo e drammaturgia di Andrea Balzola. Costumi di Marion D'Amburgo. Musica di Sound Design. Video di Theo Eshetu. Con Con Francesca Della Monica, Andrea Carabelli, Marion D'Amburgo, Caterina De Regibus, Massimo Verastro, Francesco e Riccardo Corsi. Prod. Xlabfactory, LA SPEZIA.

Il recital tecnopoetico *I racconti del Mandala*, ideato da Xlabfactory, l'equipe pluridisciplinare riunita intorno ad Andrea Balzola, Mauro Lupone e Anna Maria Monteverdi, e interpretato da una straordinaria Francesca Dalla Monica, è

un viaggio multisensoriale di parole, suoni e immagini, che si conclude sulla nascita di una creatura ibrida, l'ermafrodito. Questa figura libera è emblematica dello spettacolo stesso, sospeso fra caratteri all'apparenza opposti. Innanzitutto a livello drammaturgico: il testo di Andrea Balzola intreccia un tessuto di riferimenti mitologici con situazioni attuali. Variando i toni, passando dalla poesia all'ironia, Balzola tratta in maniera straniante temi universali - la morte, il desiderio di conoscenza - e cruciali per la società contemporanea - i limiti del sapere, la mercificazione degli esseri umani, la distruzione della natura,

il rapporto tra reale e virtuale. Anche la *performance* gioca con l'ibridazione dei generi, e oscilla continuamente fra il racconto e il canto, la cui alternanza è ordinata dalla partitura sonora di Mauro Lupone e sostenuta dall'impressionante spettro vocale di Francesca Dalla Monica. La *performer*, sola in scena, indossa un microfono ed una tuta equipaggiata di sensori, attraverso i quali entra in interazione e manipola in diretta gli effetti sonori e visivi. Le immagini di Theo Eshetu proiettate dietro di lei, accompagnano il ritmo della partitura ed evocano le atmosfere dei racconti, presentando intensi primi piani dei perso-

naggi e paesaggi suggestivi. La *performer* diventa una presenza magnetica che orchestra il flusso delle immagini e dei suoni, giocando con le opposizioni di immobilità e movimento, gesto espressivo e gesto funzionale. Con *I Racconti del Mandala* Xlabfactory interroga la presenza dell'attore, i linguaggi e il carattere sinestetico del teatro, attraverso la messa a punto di un dispositivo tecnologico interattivo complesso che coinvolge lo spettatore sul piano razionale ed emozionale, intellettuale e sensoriale. *Erica Magris*

Alla corte del divo Jannuzzo

IL DIVO GARRY, di Noël Coward. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Francesco Macedonio. Costumi di Fabio Bergamo. Luci di Andrea Valentini. Musiche di Massimiliano Forza. Con Gianfranco Jannuzzo, Daniela Poggi, Giovanni Boni, Paola Bonesi, Maria Serena Ciano, Davide Calabrese, Adriano Giraldi, Alberta Izzo, Mirko Soldano, Danila Stalteri. Prod. La Contrada, TRIESTE.



La commedia, scritta da Noël Coward nel 1939 con il titolo di *Present Laughter* e già portata in scena in Italia come *L'allegria verità*, si dimostra ancora attuale per il divertente spaccato dell'*entourage* che circonda un attore di successo. L'allestimento della Contrada, diretto da Francesco Macedonio, tiene il ritmo comico insito nel testo, trasformandolo quasi in un *vaudeville*, in una girandola di personaggi che ruotano intorno al protagonista Garry-Jannuzzo, famoso attore di mezza età, circondato da donne innamorate, da segretari, impresari, fan adoranti. Jannuzzo rende bene la gigioneria del protagonista che recita con ogni persona con cui interagisce, mostrando con abilità diverse facce, abbigliato con spettacolari vestaglie che ne amplificano l'atteggiamento da primoattore. Fanno parte della sua corte: la devota segretaria (Paola Bonesi), l'affezionata governante (Maria Serena Ciano), il burbero maggiordomo dal cuore tenero (Giovanni Boni), l'amico e agente Henry (Adriano Giraldi), il produttore senza scrupoli (Davide Calabrese) e l'incantevole Liz, ex moglie che si occupa amorevolmente di lui (Daniela Poggi) e funge da collegamento fra tutti. Dall'altra parte sono coloro che vogliono turbare il suo mondo dorato come le tante amanti, tra cui la

giovane Daphne (Alberta Izzo), la scaltra Joanna (Daniela Stalteri), e addirittura un commediografo omosessuale che fa di tutto per stargli vicino (Mirko Soldano). Ed ecco che l'ambiente descritto appare quello di qualunque divo contemporaneo nelle dinamiche dello *show business*. La comicità scaturisce da situazioni, che spesso evolvono una dall'altra secondo un meccanismo comico a orologeria, e da brillanti dialo-

ghi fino al finale in cui tutti i personaggi, a sorpresa, decideranno l'uno all'insaputa dell'altro di seguire Garry nella sua tournée in Africa. Contribuiscono alla riuscita dello spettacolo le scenografie, che sembrano quinte rovesciate, con scale dalle quali scende il protagonista e pedane che diventano piccoli palcoscenici a sottolineare l'incapacità di Garry di distinguere la vita dal palcoscenico. *Albarosa Camaldo*

Lo Cascio

Penteo e i suoi fantasmi ultima notte a Tebe

LA CACCIA, di Luigi Lo Cascio da *Le Baccanti* di Euripide. Regia di Luigi Lo Cascio, anche interprete con Pietro Rosa. Scene e video di Alice Mangano. Scene e disegni di Nicola Console. Suono di Desideria Reyner. Prod. Csa Teatro stabile di innovazione del Fvg, UDINE.

Forse, quando Penteo entra in scena, di bianco vestito come un fantino-schermidore in groppa a una sagoma di cavallo, tutto è già accaduto. O quasi. Dioniso, dio dell'ebbrezza e dell'irrazionale, di cui il tiranno ha rifiutato di onorare il culto, sta per compiere l'atto finale della sua terribile vendetta. Presto il sovrano sarà sbranato da sua madre, invasata dal dio, inconsapevole assassina del figlio. Diviso tra rifiuto e fascinazione, Penteo rivive i fatti che lo hanno portato allo scontro finale con Dioniso, popolando la scena dei suoi fantasmi. Sono animali e mostri, tutti senza testa (quindi privi di razionalità, come vuole il dio), disegnati in diretta da Nicola Console e proiettati sullo sfondo alle sue spalle. Sono il minaccioso tappeto sonoro e musicale intessuto da Desideria Reyner. È l'impressionante immagine virtuale della sua coscienza, incarnata da un ragazzino petulante come un grillo parlante che disquisisce con saccente ironia sul senso dell'arte e della storia antica (Pietro Rosa, straordinario e inquietante). Sono i video di Alice Mangano, che fungono da moderno coro, mostrando, in forma di agghiaccianti e divertenti spot pubblicitari, quel che resta del mondo greco nell'immaginario comune, dove l'epos è una crema rinvigorente, l'Ellade un luogo di *beauty farm all inclusive* e la carneficina dionisiaca la ricetta di un piatto sanguinolento. A questo "bombardamento" di segni, spunti di riflessione, splendide suggestioni visive (finalmente uno spettacolo multimediale degno di questo nome!) è sottoposto il re di Tebe e, con lui, il pubblico. È forse l'unico "appuntamento" (ma avercene di simili "appuntamenti"...) ascrivibile a *La caccia*, che Luigi Lo Cascio, dopo i trionfi cinematografici e ronconiani (era uno degli splendidi interpreti de *Il silenzio dei comunisti*), ha tratto e ridotto in forma di assolo dalle *Baccanti* di Euripide, realizzando un sogno di antica data. Lo Cascio, unico attore in carne e ossa in scena, è bravissimo a tenere a bada

tutti questi elementi: il suo Penteo riesce a essere allo stesso tempo autorevole e smarrito, ottusamente dittatoriale e irrimediabilmente attratto da quel mondo irrazionale che, per paura, ha allontanato dal suo cuore e dalla sua città. *La caccia* è uno spettacolo raffinato e complesso, che ha il pregio di offrire allo spettatore più accorto diversi livelli di approfondimento e prospettive di senso, ma anche il "difetto" di ergersi un po' elitario e cerebrale sopra le teste di molti. "Difetto" per altro mitigato dal magico apparato scenico, che tutti indistintamente rapisce, ristabilendo la giusta armonia tra Apollo e Dioniso. *Claudia Cannella*

Nella pag. precedente Neri Marcorè in *Un certo Signor G*, di Giorgio Gaber, regia di Giorgio Gallione; in questa pag. Luigi Lo Cascio, autore, regista e interprete di *La caccia* (foto: Marianne Boutrif).



Nekrosius

ANNA KARENINA o l'inganno delle belle immagini

Siamo d'accordo. Non ci inchioda alla poltrona, non ci seduce con la stessa forza emotiva e visionaria di cui viveva il barbarico *Amleto*, il suo primo lavoro apparso in Italia e che destò subito forte sensazione. E nemmeno ci colpisce come il pure shakesperiano *Macbeth* anch'esso liberato dalle croste delle convenzioni e restituitoci attraverso simboli ugualmente forti. E però troppo facile sarebbe liquidare l'incontro di Eimuntas Nekrosius con *Anna Karenina*, cioè con uno dei romanzi più grandiosi dell'Ottocento, come una esperienza trascurabile. Anche in esso, se pur con qualche stanchezza, se pur con qualche eccessiva dilatazione, la genialità del regista lituano, ancora una volta si manifesta - meglio andrebbe detto si "materializza" - nella creazione di una partitura di immagini, di gesti, di movimenti, di oggetti trovati e inventati, che risulta al tempo stesso completamente autonoma e però perfettamente parallela alla partitura verbale. (Una partitura che il regista suddivide in tre grandi movimenti come una sorta di mahleriana Sinfonia del destino). Anche in questo caso infatti, non si può parlare di una "interpretazione" cioè di una lettura di un capolavoro nel senso tradizionale del termine, quanto piuttosto di una "ri-metaforizzazione" di esso. Cioè una nuova metafora visiva che, attraverso anche un uso speculare dei rumori e della musica (Sibelius nel caso vistosamente chiamato in causa), ci colpisce come qualcosa di potentemente inaspettato e che però finisce col raccontare la stessa storia che incontriamo nelle splendide pagine tolstoiane. Finisce con l'innescare gli stessi significati, col sommuovere gli stessi strati della conoscenza profonda dell'anima umana, provocare gli stessi sentimenti, trasmettere le giuste atmosfere. Nulla infatti avviene mai con Nekrosius di banalmente simbolico. Ogni movimento, ogni gesto, soprattutto ogni oggetto prestatato alla scena (si badi a quei pattini che compaiono in una delle sequenze fra le più felici e delicate: quella in cui scocca l'amore fra Levin e Kitty, i deuteragonisti che qui diventano personaggi essenziali alla pari di Anna e di Vronskij) ci appaiono come elementi di una necessità iconica in qualche maniera ineluttabile. E la sorpresa con cui li registriamo è immediatamente doppiata da un senso di fatalità, come se fossero già impressi nel nostro immaginario. Siano appunto i pattini che recano gioia e felicità, o un semplice nastro, o, ancora, quei due fari abbaglianti di un treno in corsa che, nella scena finale del suicidio della protagonista (la bionda, forse un po' acerba e però coraggiosamente a reggere il ruolo, Mascia Musy) vediamo impressi sull'abito del pure simbolico personaggio del "destino" (invenzione non peregrina del regista) che si trascinerà via sotto il mantello la sventurata eroina. *Domenico Rigotti*

A *Anna Karenina* è un romanzo polifonico. Il tema principale dell'inarrestabile passione tra la protagonista e il conte Vronskij si intreccia a molti altri fili, in un affresco della società dell'epoca notomizzata attraverso i casi di individui esemplari, che vivono, soffrono, si scontrano con l'idea cor-



ANNA KARENINA, di Lev Nikolaevic Tolstoj. Adattamento di Tauras Cizas. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gulliajeva. Luci di Audrius Jankauskas. Musiche di Tauras Cizas. Con Mascia Musy, Paolo Musio, Paolo Mazzarelli, Alessandro Lombardo, Vanessa Compagnucci, Paolo Pierobon, Nicola Russo, Gilberto Colla, Renata Palmiello, Corinne Castelli, Gaia Zoppi, Annalisa Amodio, Nicola Cavallari, Alfonso Postiglione. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro Biondo, PALERMO.

rente di famiglia, con i propri dubbi, con le ingiustizie sociali. L'amore adultero, riprovato socialmente di Anna, si infrange contro il perbenismo del marito e si contrappone alla ricerca del senso della vita di Levin, che dopo molti tentennamenti approderà anche a un'altra idea di famiglia, a una serenità frutto di conquista dopo una lunga discesa agli inferi. E intorno c'è il mondo dei soldati, dei nobili di corte, dei rivoluzionari, dei contadini miseri. C'è il senso di colpa per la ricchezza dei pochi e l'infelicità dei molti. Nekrosius, nel mettere mano a questa complessa materia, opera la scelta forse più infelice. Decide di raccontare l'essenziale del romanzo, segmentato dal suo drammaturgo Cizas in 29 scene. Ci sono i momenti fondamentali, quelli più famosi, e si perde l'intreccio polifonico. Sembra una scelta da antologia, che alla lunga tedia, senza riuscire a dare un ritmo autonomo allo spettacolo. Il regista lituano, al suo solito, sa cogliere immagini memorabili, nella scena che allude a una casa antica e scura, con ritorte scale, coronata di nidi vuoti. Le ruote del treno diventano orologi del destino che incombe su Anna; la donna innamorata si riduce a uno striminzito, accartocciato fagottino che Vronskij fa volteggiare, possiede, domina; il fratello rivoluzionario di Levin urla a piena voce i propri proclami, per poi parlare di sé con un filo di voce malata. E molto altro: la rivelazione d'amore in un ballo molto fisico, la dichiarazione di Levin a Kitty su una pista di ghiaccio, con gli attori che volteggiano fermi e i vecchi, incartapecoriti genitori di lei che sfrega-

no le lamine d'acciaio di pattini, producendo un suono ferroso che in altri punti incomberà. E il destino, incarnato in un omino hoffmanniano che ricompare in vari punti. Fino al suicidio finale di Anna, l'abbraccio di un uomo che sotto il grande cappotto scopre i fanali di treno, avvolgendo la donna. Ma il tutto appare appiccicatissimo, senza una sequenza necessaria, in certi casi lungo, esasperatamente inutile. Nekrosius illustra e non ricrea. Non riesce a rapire e a far dimenticare le pagine del romanzo. La traduzione in belle immagini risulta una scorciatoia, una risorsa a "trucchi del mestiere" che non risolvono il problema di dare autonoma efficacia alla materia teatrale. E poi, il solito problema, la compagnia non raggiunge i livelli del suo *ensemble* lituano. Tutti volenterosi gli attori, ma discontinui. Tutta votata all'unico tono della passione e di fondo malinconica è la Anna di Mascia Musy, rigido il Vronskij di Paolo Mazzarelli, energico il Levin di Paolo Pierobon. Tra gli altri interpreti ricordiamo il Karenin non burattinesco di Paolo Musio e Alfonso Postiglione, che dona inquietante presenza ai silenzi di quell'onnipresente destino. *Massimo Marino*

Le scarpe di Ecuba

ECUBA EX REGINA, testo e regia di Pietro Florida. Scene di Nicola Bruschi. Costumi di Cristina Gamberini. Con Micaela Casalboni. Prod. Teatro dell'Argine, BOLOGNA.

Una stanza dal soffitto basso, le pareti scure. Nell'angolo una catasta di scarpe usate, come il fianco rovinato di una montagna. Da una porticina nascosta emerge la figura di Micaela Casalboni. I capelli sono grigi, l'incedere impacciato, i fianchi resi più abbondanti dal vestito gonfio. È una donna dalla voce forte, vitale, con gli occhi inquieti e veloci. Non si può dire che sia anziana, non si può dire che sia giovane. Il racconto che incarna ha origine quando la guerra di Troia doveva ancora cominciare, ed Ecuba partoriva i figli di Priamo dietro le cure di un'anonima nutrice. Non sappiamo chi sia la figura che si insinua tra gli spettatori, se Ecuba o la sua serva. La sua identità è l'enigma del dramma, e la identità di cui va in cerca il dramma di una storia al di fuori di quella narrata. La donna si lancia con vigore sul mucchio, una torcia nella mano sinistra e la destra

regia di Castri

Personaggi in cerca di verità all'ombra dell'incesto rimosso

Edipo, quando scopre la verità, si acceca. In *Così è (se vi pare)* di Pirandello si arriva sul punto di dichiararlo l'incesto tra il signor Ponza, la signora Frola e la figlia di lei, seconda moglie di lui, e ci si ritrae subito. Massimo Castri torna a questo testo per la terza volta, utilizzando giovani attori usciti dai corsi di formazione di Emilia Romagna Teatro. Lo ambienta in uno stanzone da feste decorato con coccarde tricolori, con tante porte che si aprono su vari ambienti, macchine di apparizioni dei protagonisti o dei personaggi del coro, gli abitanti della cittadina in cui sono capitati i tre misteriosi personaggi. Il regista smonta e rimonta il testo, accentuando i toni grotteschi, soprattutto puntando il dito sui paesani curiosi e pettegoli, che danno vita a un nero balletto carnevalesco con mascherine animali, *cotillon* e trenini, in cerca di vittime da sacrificare al perbenismo borghese. Ponza, Frola e la Figlia irromperanno nella festa, a gridare i loro sgradevoli e contrastanti punti di vista. Ma non si tratta, come da tradizione, di verità plurali, inconciliabili, né di impossibilità di attingere una imprevedibile, inconfondibile oggettività. Qui siamo di fronte al rimosso freudiano, all'impossibilità di ammettere che hanno ragione entrambe le donne, che Ponza è il marito dell'una e dell'altra, e che l'una è la figlia dell'altra. Pirandello, e Castri in questa versione, non arrivano alla dichiarazione esplicita dell'incesto. Il regista allestisce una camera della tortura celibe, dove neppure si riesce a confessare la colpa taciuta, dove l'unica possibilità per essere ascoltati è esporsi a un pubblico, arbitrario, perfido ludibrio. Il testo viene illuminato dal regista come una prova generale per i *Sei personaggi*. Abbastanza felice, anche se alla lunga ripetitivo e garrulo, è il gioco corale, un cinguettio perfido, un vigliacco straziare con la maldicenza. Meno efficaci i solisti, Diana Hobel e Rosario Lisma, alle prese con ruoli che implicherebbero una maggiore maturità. *Massimo Marino*



Nella pag. precedente Mascia Musy in *Anna Karenina*, di Lev Tolstoj, regia di Eimuntas Nekrosius (foto: Marco Caselli Nimal); in questa pag. una scena di *Così è (se vi pare)*, di Luigi Pirandello, regia di Massimo Castri (foto: Marco Caselli Nimal).

a tenere il grembiule: raccoglie scarpe nel tentativo di appaiarle, per ricostruire l'indizio di un ricordo cancellato dalla prepotenza della massa. Cerca i figli di Ecuba, i loro resti disseminati dopo la guerra. E mentre la memoria dello spettatore trova spazio in un luogo al di fuori della piccola stanza, dentro questo recinto di ricordi riaffiorano i dettagli, i nomi dei diciannove figli vengono ripetuti fino alla noia, si raccontano altre lotte

contro l'oblio della massa, contro la memoria fragile dei cimiteri. Micaela Casalboni è interprete del mito di una madre, di una femminilità istintiva che non si abbatte col tempo o con le distanze. È una madre che risponde al richiamo dei figli, una nutrice che rivolge le sue ultime cure a dei fantasmi. È un fantasma lei stessa, alla ricerca di ciò che le può dare l'ultima possibilità di sopravvivere nel mondo. *Serena Terranova*

Tre sorelle per Morandi

MORANDI, di Luigi Gozzi. Regia di Marinella Manicardi. Scene e costumi di Davide Amadei. Musiche di Antonia Gozzi. Con Marinella Manicardi, Alessandra Frabetti, Marina Pitta. Prod. Arena del Sole/Nuova Scena, BOLOGNA.

Non un "testo" originale, che poteva assumersi il rischio di una "teatralità" nuova, o particolare, su un artista quieto e strabiliante come Giorgio Morandi (che era quanto ci si attendeva da questo lavoro scenico), ma una raccolta di materiali - lettere, libri di memorie, ricordi di amici, critiche e saggi di illustri critici e accademici - tenuti insieme con abilità drammaturgica e affettuosa partecipazione intellettuale da Luigi Gozzi, che, poggiandosi su una trama narrativa di impronta biografica spesso fortemente didascalica, ci racconta la vita di Morandi attraverso le parole e gli sguardi delle sue tre sorelle, Anna, Dina e Maria Teresa, come per una *petite recherche*, condotta fra le pareti della casa di via Fondazza, e quella di campagna a Grizzana. Il racconto privilegia il discorso indiretto, la citazione, il commento interiore alle relazioni fra le tre donne che, rare volte si espongono, come dire, in prima persona. Tale cautela rappresentativa è vissuta in maniera altrettanto mediata in uno spazio scenico discreto e misurato fatto, per lo più, di corrispondenze visive e sonore, da passi "tardi e lenti" (più petrarcheschi che beckettiani), come se quelle tre sorelle si muovessero dentro una stanza del sogno, o dell'immaginario. Ne risulta, alla fine, uno spettacolo astratto e poco convincente dove l'aneddotica e la superficialità prendono il sopravvento sulla vita di un uomo straordinario che seppe fare della "fedeltà" e del rispetto del suo lavoro (oltre che delle amicizie) uno stile assoluto e inconfondibile di pittura e di esistenza che lo collocano fra i Maestri indiscussi dell'arte del Novecento. Marinella Manicardi, Alessandra Frabetti e Marina Pitta sono brave a cercare un livello superiore di recitazione attraverso cui restituire, soprattutto, quel clima culturale bolognese che dal dopoguerra arriva fino quasi alla metà degli anni sessanta.

Giuseppe Liotta

Fanny & Alexander

Da Oz al terrorismo
i segni dell'arte nella società

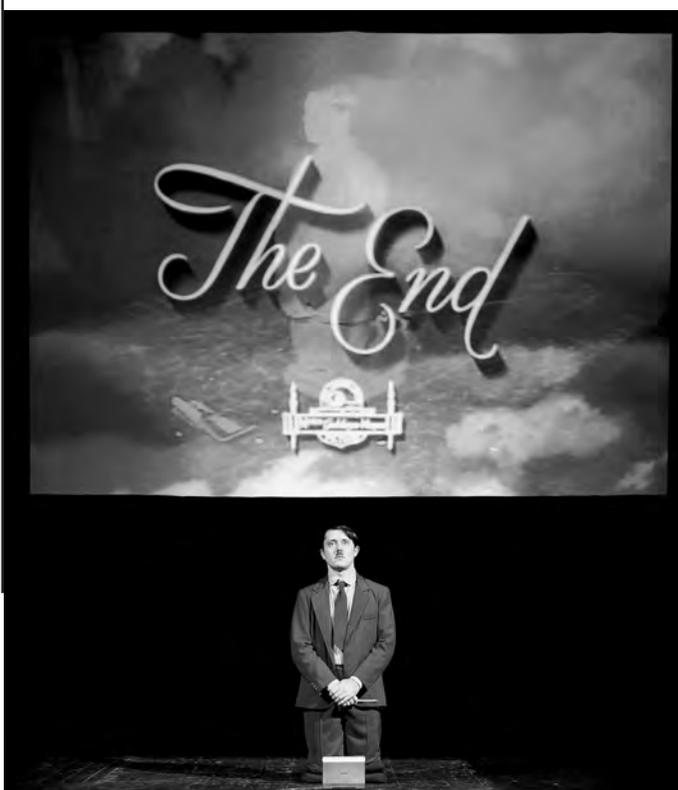
K.313, da *Breve Canzoniere* di Tommaso Landolfi. Riduzione di Chiara Lagani. Regia di Luigi De Angelis. Costumi di Monica Bolzoni - Bianca e Blu. Con Chiara Lagani, Marco Cavalcoli. Prod. Fanny & Alexander, RAVENNA.

HIM, di Fanny & Alexander. Drammaturgia di Chiara Lagani. Regia di Luigi De Angelis. Con Marco Cavalcoli. Prod. Fanny & Alexander, RAVENNA.

Quando una società mette a fondamento dei suoi luoghi di potere la produzione di immagini, è lecito domandarsi quale spazio o ruolo possa ritagliarsi l'arte nel dominio dell'immaginazione. Se il confine fra realtà e finzione è diluito in un presente mediatico, viene il sospetto che siano paradossalmente poche le immagini che ci circondano, perché quelle in circolazione sono consumate, già servite con una corrotta e univoca decodificazione. Da qui potremmo partire per avvicinarci a due lavori di Fanny & Alexander, due rivoli produttivamente meno impegnativi rispetto agli ultimi *Dorothy. Sconcerto per Oz e Amore (2 atti)*. Al Nobodaddy di Ravenna si sono visti insieme, nella forma del dittico, due spettacoli apparentemente antitetici eppure percorsi dalla stessa tensione. *K.313*, tratto dal *Breve Canzoniere* di Tommaso Landolfi, si apre con due attori, uomo e donna, che preparano la scena disponendo pochi oggetti su un tavolino. Una videocamera li rimanda sul grande schermo alle loro spalle, in un bianco e nero che rievoca la sgranatura dei video dei terroristi. Indossati dei passamontagna e seduti a tavolino, inizieranno un dialogo sulla poesia che scivola di continuo in una discussione amorosa, una richiesta dell'uomo di giudicare principi, sonetti e lettere che si risolverà in un'indagine sulla vita e sul linguaggio, spinto verso una "divina inconcludenza" come la musica di Mozart del titolo. Anche *Him* pare un tentativo in questa direzione, e quello stesso schermo ora proietta il film *Il mago di Oz* di Victor Fleming del 1939. Sotto alle immagini sta un attore in ginocchio come dirigendo un'orchestra, impegnato a doppiare tutti i personaggi, dalla bambina Dorothy all'uomo di latta, dalla strega cattiva fino al ciarlatano mago di Oz. Ma c'è un dato ancora più evidente a unire i due lavori, ed è la scelta delle icone che veicolano il racconto: Marco Cavalcoli/*Him* dà voce al film nei panni di un Hitler bambino, citazione di un'opera di Maurizio Cattelan, mentre i dialoganti di *K.313*, sul finale, reclinano il capo evocando l'episodio del sequestro del pubblico al Teatro Dubrovka di Mosca da parte di terroristi ceceni. Perché il trascinate doppiaggio viene eseguito da una figura di morte? Come mai il precedente dialogo d'amore e d'arte si raggela citando la cronaca? Dopo la visione di questo dittico, ci accorgiamo

che non sappiamo come maneggiarle, queste immagini, non possediamo nessuna etichetta pronta per archiviarle. Rimangono sospese, poi affondano con fastidio nel nostro bagaglio di codici interpretativi, infine, come un guizzo, riemergeranno insieme alla questione iniziale sul ruolo dell'arte in questa nostra società.

Lorenzo Donati



Tabori/Marcucci



HITLER e il suo ebreo una sinistra parabola

MEIN KAMPF, di George Tabori. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Egisto Marcucci ed Elisabetta Courir. Scenografia di Graziano Gregori. Costumi di Carla Teti. Suono di Hubert Westkemper. Con Marcello Bartoli, Dario Cantarelli, Dorotea Aslanidis, Teodoro Giuliani, Michela Mocchiutti. Prod. I Fratellini, FIRENZE.

Come nel film *Mein Führer*, la "strana" amicizia tra Hitler - un Hitler certamente molto diverso da come lo conosciamo - e un ebreo. In questo caso, però, la storia si svolge all'inizio della "resistibile ascesa" di A.H., per dirla alla Brecht, con un Hitler ancora giovanissimo, all'arrivo a Vienna dalla sua provincialissima Braunau am Inn nel Tirolo. Siamo, con Tabori, autore austriaco ebreo morto nel 2007 (il lavoro è di vent'anni prima), in un contesto assolutamente non realistico, tra satira cruda, paradossale e deformazione grottesca, e una visionarietà cui la messa in scena - di grande qualità attoriale e teatrale, ma dal passo forse un po' all'antica - degli inossidabili Fratellini non rende giustizia in pieno. Il futuro Führer, sessuofobico, complessato, comunque completamente inabile, si trova precipitato tra due ebrei in un alloggio di fortuna, squallidissimo, quintessenza del peggio in cui si è trovata, nel tempo, ghetizzata la razza ebraica in Occidente. Lì, in questa tana deprimente nasce il suo rapporto, ambiguo e indefinibile, ma molto presto indissolubile con un mendicante (ufficialmente venditore ambulante di libri). Come ebreo, che diventa emblema della sua razza, del destino e dell'animo di essa - mite, rassegnato e paziente fino al sublime, alla stupidità o al masochismo - il mendicante accudisce lo sgradevole, ridicolo Hitler, si fa sottomettere da lui come da un figlio capriccioso. E intanto progetta e scrive - ma solo nella sua testa - un libro: non sa come intitolarlo. Almeno finché non viene folgorato da un'idea. Lo chiamerà *Mein Kampf*. Nel ruolo del mendicante-scrittore, portatore di una millenaria filosofia ebraica, Cantarelli si mostra sempre ai suoi consueti, alti livelli di ottimo attore, anche se questo personaggio ricorda molto - nei toni e negli atteggiamenti - tanti altri in cui lo abbiamo già sentito e apprezzato. Marcello Bartoli, poi, fa del suo improbabile, sbracato e ridicolo futuro Führer una caricatura feroce, sui toni dell'assurdo, ma forse eccessivamente "politica": Tabori non è Brecht, o Hasek, la sua satira è completamente diversa, anche se estrema e molto più che graffiante. Cosa che, comunque, regia e interprete hanno indubbiamente capito. Il testo, singolare, di Tabori riserva molte sorprese, con frequenti ribaltamenti o almeno decisi spostamenti di prospettiva, tra fanciulle vergini che regalano candidamente l'imene perso per caso e la Morte personificata che arruola Hitler come socio. Per questo la rilettura del dramma doveva cercare forse una chiave diversa, che risolvesse in modo più unitario questa curiosa, stimolante parabola. Innegabile, comunque, la qualità degli interpreti, e di enorme efficacia componente visiva e scenografica dello spettacolo, segnata dall'immaginario di Graziano Gregori. *Francesco Tei*

Tra i ghiacciai con Gazzolo

ANTARTIDE, o *dell'immersione del bianco*, di Roberto Mussapi. Regia e ideazione di Giancarlo Cauteruccio. Scene di Mirko Greco e Loris Giancola. Costumi di Massimo Bevilacqua. Luci di Trui Malten. Video di Matteo Ciardi. Con Virginio Gazzolo. Prod. Compagnia Krypton, SCANDICCI (Fi).

in
Tournée

Si può essere grandi navigatori, o esploratori capaci di mitiche, sovrumane imprese, eroici lupi di mare d'altri tempi anche nell'angusto, spoglio spazio di un palcoscenico. È - si sa - la magia del teatro: magia che torna a manifestarsi nella traduzione scenica di Giancarlo Cauteruccio di *Antartide*, tentativo di "poema epico" moderno di Mussapi, grazie al carisma e alla superba prova di Virginio Gazzolo, interprete qui del personaggio dell'"ufficiale in seconda" Tom Crean. Ma anche grazie alle soluzioni visive con cui Cauteruccio sostiene lo spettacolo, e anche la restituzione di un testo alle cui qualità poetiche, innegabili, non è pari una potenzialità teatrale, decisamente non eccelsa. Anzi, lo spettacolo dei Krypton guadagnerebbe, crediamo, dall'essere punteggiato da altre invenzioni che lasciassero meno solo il pur bravissimo Gazzolo con la parola poetica di Mussapi. Un percorso visionario, ai confini del reale, quello di *Antartide*, ispirato alla sfortunata impresa dell'inglese Robert Shackleton nel 1916, che avrebbe voluto, con l'equipaggio della sua nave *Endurance*, attraversare a piedi il continente antartico scoperto da soli quindici anni. Gazzolo insegue con la voce e la recitazione, l'immaginoso e fantasmatico itinerario mentale, di Crean che rievoca, probabilmente vecchio la sovrumana impresa (assomiglia in qualcosa, anche nel testo, all'Ismaele del prologo di *Moby Dick*), o meglio cerca di recuperare quegli eventi nella mente o nel ricordo semisvanito seduto su una beckettiana sedia a dondolo. Fino alla conclusione di grande effetto ideata da Cauteruccio con immagini e filmati originali dell'epoca, accompagnati dalla canzone dedicata a Shackleton e alla sua avventura da Battiato nell'album *Gommalacca*: non una trovata facile, a buon mercato, ma un momento, indubbiamente, di affascinante suggestione. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente, un'immagine da *Him*, di Fanny & Alexander, regia di Luigi De Angelis (foto: Enrico Fedrigoli); in questa pag. una scena di *Mein Kampf*, di George Tabori, regia di Egisto Marcucci ed Elisabetta Courir.

Pirandelliani uomini contro

LA POLTRONA SCURA, dalla raccolta *Berecche e la guerra*, di Luigi Pirandello. Regia di Roberto Bacci. Con Carlos Augusto Carvalho. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Mosaico pirandelliano. Tre novelle (*I piedi sull'erba*, *La carriola*, *Il soffio*) unite con gusto, tessere a incastro a comporre un monologo sempre sulla parola, sempre vivo. Roberto Bacci si confronta con le storie "nere" di Pirandello, quelle inquietanti (a)normalità che sfiorano l'angoscia, il ridicolo, il sogno. Scrittura (non) teatrale che di teatro sembra nutrirsi. D'altronde non nuove le messinscene. Vicende di tre poveri diavoli, diversamente antagonisti alla vita, alle regole sociali: un vedovo che si accorge del progressivo disinteresse dei suoi figli e del proprio isolamento; il celebre avvocato tutto d'un pezzo, che una volta al giorno si concede lo strambo vizio con la sua cagnetta; un uomo improvvisa-

mente capace di uccidere le persone soffiandoci contro. La drammaturgia incastra con una certa naturalezza i tre testi. Certo a volte si è un po' spiazzati, ma grazie anche all'ottima interpretazione di Carlos Augusto Carvalho lo spettacolo non perde mai di tono, trovando un'unità scenica invidiabile. Proprio Carvalho è forse la (ri)scoperta più bella del lavoro: famosissimo in Brasile sua terra d'origine, da anni è splendido interprete pirandelliano. E ancora una volta per Bacci dimostra grandi capacità istrioniche e una rara presenza scenica. Persino la cadenza portoghese diviene un pregio, cantilenante retrogusto che ubriaca. Guidato da una regia pudica ma precisa, dona vita all'unico oggetto in scena, la poltrona del titolo, vera e propria coprotagonista dai chiarissimi rimandi psicanalitici. Dialogo per gesti che esalta il talento dalle grandi dimensioni di Cacà Carvalho e affascina con la parola. Poltrona-centrico ma in costante movi-

mento. Teatro come sempre meno spesso capita di vedere. Piacere forse semplice ma non banale: non ci si faranno le rivoluzioni ma (a volte) importa proprio poco. *Diego Vincenti*

Gli amori di Maria Maddalena

MARIA MADDALENA, da Marguerite Yourcenar. Regia e scene di Valentina Capone. Suono di Alessandro Rinaldi. Con Silvia Pasello. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Non saranno molte le pagine che Marguerite Yourcenar ha dedicato al teatro, ma quelle poche sono pregne di un'umanità e di un'intensità che valgono un'intera produzione. Ne è un esempio *Maria Maddalena o della salvezza*, sapiente drammaturgia che ricostruisce con accenti quasi testoriani le disavventure umane ed esistenziali di Maria Maddalena, prostrata, violentata quasi, da un amore cieco e non voluto che le sottrae prima l'apostolo Giovanni e poi il Cristo «imbruttito dal dolore», scaraventandola in un abisso di disperazione che trova il suo apogeo nella mercificazione del proprio corpo. Se l'angoscia e la solitudine esistenziale della protagonista, nella messinscena, traspaiono con plastica evidenza -, con quel manto di terra steso sul pavimento, con quel fantoccio trascinato stancamente dalla Maddalena, protagonista di un doloroso, quanto inutile amplesso, con quella tunica spiegazzata, i capelli della parrucca scarmigliati, e quella ritualità, insistita fino al delirio, per esorcizzare l'angoscia dell'abbandono -, l'impianto sonoro dello spettacolo e l'illuminazione lasciano trapelare, tuttavia, una scelta registica di fondo diversa, che a tratti sembra voler stemperare il *pathos* della pièce in direzione di una superiore astrazione. La stessa interpretazione della Pasello sembra piuttosto exteriorizzare la tragedia, invece che viverla dall'interno, punteggiata com'è di movimenti stilizzati di indubbio fascino, ma forse non pienamente rispondenti alle esigenze intime del personaggio. Sarebbe stato forse più opportuno osare di più, violentare la patina letteraria che grava sul linguaggio della Yourcenar con una corporeità esibita, sfacciata, ai limiti dell'indecente. Viceversa, la prova della Capone non riesce ad uscire dai confini di uno spettacolo di maniera, garbato e gradevole, ma che non incide convenientemente nelle coscienze degli spettatori. *Roberto Rizzente*

omaggio al Nobel

PINTER/PARAVIDINO una festa finita male

Non si sarà un po' risparmiato Fausto Paravidino, giovane leone della nuova drammaturgia, nel mettere in scena *Il compleanno* di Pinter in questo stile *Old England*, molto realistico, giusto con qualche sottolineatura politica? Il dubbio viene, a guardare uno spettacolo che non aggiunge molto al famosissimo testo del 1958 del premio Nobel inglese. La recitazione dell'inquietante vicenda di Stanley, tiratosi fuori dal mondo e rifugiatosi in una pensioncina sul mare gestita da un'anziana signora e dal marito abbastanza assente, viene rallentata nel primo atto e nell'ultimo. All'inizio è come se si aspettasse qualcosa di indefinibile, di indicibile. E quel qualcosa sono due figure che arrivano improvvisi, cordiali e bruschi insieme, minacciosi e paternalisti. Nel secondo atto, quando impongono a Stanley la festa di un inesistente compleanno, mostreranno il loro volto: non semplici proiezioni di un complesso di colpa di un reietto, uno che si ritrae dall'appartenenza sociale, ma veri torturatori, che eccitano a una dura, disperata resistenza la vittima, per avere il pretesto per meglio infierire. Un incubo sembra tutto, anche il tono materno e puttanesco della vecchia padrona di casa, pronta a cinguettare con chiunque la blandisca. Spietata analisi di rapporti interpersonali, di assenze, di vendite di sé, di inermi tentativi di resistenza. Non c'è molto di più di quello che Pinter ha scritto: sembra l'omaggio di un allievo ideale a un maestro. Felice la svagata innocenza crudele della vecchia Meg di Ariella Reggio, lo spirito del Goldberg dello stesso Paravidino e soprattutto

la mite neghittosità di Giuseppe Battiston, uno Stanley efficacissimo, animale ritratto che si scopre braccato e cerca di mettere fuori gli artigli, per scoprire che non c'è scampo e arrendersi senza condizioni, dilatando rassegnato i tempi, in attesa di essere annullato. *Massimo Marino*

IL COMPLEANNO, di Harold Pinter. Traduzione di Fausto Paravidino e Alessandra Serra. Regia di Fausto Paravidino. Scene e luci di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Con Giuseppe Battiston, Fausto Paravidino, Ariella Reggio, Beppe Chierici, Valentina Cenni, Paolo Zuccari. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE.



Albertazzi/Latella

Moby Dick negli abissi della mente

MOBY DICK, dall'omonimo romanzo di Herman Melville. Regia e ideazione scenografica di Antonio Latella. Drammaturgia di Federico Bellini. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Con Giorgio Albertazzi, Emiliano Brioschi, Marco Cacciola, Marco Foschi, Timothy Martin, Giuseppe Papa, Fabio Pasquini, Annibale Pavone, Enrico Roccaforte, Rosario Tedesco. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Teatro di ROMA.

Per spiazzare, non c'è alcun dubbio, questo spettacolo di Antonio Latella spiazza eccome. Può *Moby Dick* essere qualcosa di diverso dalla lotta, impari in partenza, tra l'uomo e le forze della natura? Può essere qualcosa di diverso dal roboante grido dell'uomo soccombente, che fino all'ultimo lotta fisicamente per ribellarsi al suo destino (quello che regola il mondo: c'è sempre un pesce più grande che si mangia il più piccolo)? Ebbene sì: può esserci un altro piano per descrivere la parabola del capitano Achab, di Ismaele e di tutta la ciurma disgraziata del Pequod, la baleniera mangiata dalla balena. Latella sembra dirci che tutto può svolgersi dentro gli abissi della mente. Perché questo *Moby Dick* è un cetaceo ben strano: più che un pescione (ci si passi l'inesattezza scientifica, si fa per capirsi) grande, grosso e crudele, pare invece un'assenza, un fantasma che devasta il cervello, un incubo che scorre davanti agli occhi da svegli. Un pensiero, appunto. Sembra, in qualche modo, una metafora della fatica dell'esistere, un virus che sconvolge la vita, un viaggio senza possibile ritorno dal proprio mondo interiore più profondo. Bella intuizione quella di confondere i piani, di portare dentro tutto quello che sta fuori, quasi facendo del teatro un encefalo in sofferenza. Ciò che avviene all'aria aperta, qui diventa lo strazio di un'anima (anche collettiva). Per il resto questo "Moby Dick" di Latella è la solita buonissima prova corale degli attori, in equilibrio su una scena di legni e venti procellosi che nobilitano la finzione del teatro: elementi semplici, come l'acqua che custodisce la terribile balena. Poi c'è Giorgio Albertazzi: la dimostrazione che, con buona pace di Silvio D'Amico, il grande attore se ne guarda bene dal tramontare. È la voce della coscienza la sua, l'ultimo soffio vitale dell'uomo piegato dalla natura. Una testimonianza dell'esistenza segnata fin dall'origine. Grande presenza, ma qualche tirata per le lunghe alla fine, con citazioni shakespeariane che esaltano la fenomenologia del grande attore, ma spezzano l'incantesimo che fin lì Latella era riuscito a creare. *Pierfrancesco Giannangeli*



laia, coraggiosa Erodiade

ERODIADE, di Giovanni Testori. Regia di laia Forte e Clara Gebbia. Scene e luci di Mauro Marasà. Con laia Forte. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Sarà per la ricchezza barocca del linguaggio, che sfiora la verbosità, sarà per la straordinaria ricchezza dei temi trattati, per l'impegno fisico ed emotivo che richiede a un attore, o per la memoria scomoda del suo autore: fatto sta che *Erodiade* di Testori, nella versione del 1984, resta tutt'ora un testo poco frequentato. Se si eccettua la rilettura di Antonio Syxty del 1991 con Raffaella Boscolo, ispirata alla prima versione dell'opera, la cronaca lamenta una certa latitanza del monologo dalle scene italiane. Va dunque riconosciuto a laia Forte, non nuova a esperimenti di questo genere - memorabile rimane, nel 2003, la sua interpretazione dell'*Amleto* per la regia di Federico Tiezzi - il merito di aver riportato all'attenzione un testo estremo, che scava a fondo nelle contraddizioni interiori dell'uomo Testori, e che in questo bisogno impellente di verità autobiografica tocca temi ultimi circa il ruolo dell'arte e il rapporto tra l'uomo e il divino. C'è da dire, poi, che laia Forte, porta avanti la sua scelta con grande coraggio, rinunciando a ogni orpello scenografico - un'ampia tunica viola e una semplice, astratta scalinata, possibile mimesi del vano protendersi della protagonista verso un inconsistente Assoluto - e ogni facile effetto sonoro per porre al centro della scena gli elementi primari dell'arte attoriale: il corpo e la voce. Certo, la sua interpretazione non ci è sembrata del tutto convincente nella gestione dei due piani, quello teatrale e quello metateatrale, e nella declinazione delle sfumature psicologiche, pur presenti nel personaggio, come è invece nelle corde di questa brava attrice, cresciuta alla scuola di Servillo, Cecchi e de Berardinis. Ma la passione per il progetto, l'impegno profuso e la generosità della Forte riescono comunque a tradire emozioni che giungono dirette al pubblico, veicolando con la semplicità dell'officiante e non con l'artificio del mattatore temi e modi di essere che troppo spesso sembra trascurare il teatro contemporaneo. *Roberto Rizzente*

Nella pag. precedente Fausto Paravidino, regista e interprete di *Il compleanno*, di Harold Pinter; in questa pag. una scena di *Moby Dick*, di Herman Melville, regia di Antonio Latella.



Bernhard+De Filippo il teatro, teoria e pratica

CLAUS PEYMANN COMPRA UN PAIO DI PANTALONI E VIENE A MANGIARE CON ME, di Thomas Bernhard e **SIK SIK L'ARTEFICE MAGICO**, di Eduardo De Filippo. Regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Tiffina Maselli, realizzati da Barbara Bessi. Luci di Paolo Vinaffieri. Musiche di Sandro Gorli. Con Carlo Cecchi, Elia Schilton, Angelica Ippolito, Roberto De Francesco, Diego Sepe. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA

Un omaggio alla vita della scena, dissacrante ma mai irrispettoso. D'altra parte è proprio il teatro che riflette su se stesso quello che Bernhard propone in maniera tagliente e senza sconti, insistendo su un'ironia di fondo che in alcuni tratti, per chi è dell'ambiente, diventa chiave di lettura dei fatti e dunque comicità irresistibile. "Il teatro è un'immensa mancanza di una via d'uscita" dice a un tratto il Cecchi che fa Claus Peymann (direttore del Burgtheater di Vienna), mentre Elia Schilton si trasforma di volta in volta negli interlocutori: la Signorina Schneider (la sua segretaria), Thomas Bernhard stesso (dunque l'Autore) ed Hermann Beil (direttore organizzativo del teatro viennese). Come non ridere di chi si prende troppo sul serio e viene da Bernhard sbertucciato senza pietà, quando parla di attori essiccati, giovani drammaturghi invecchiati o registi isterici che vorrebbero fare tutto Shakespeare in cinque ore con mille e ottocento interpreti. Ce n'è anche per noi: i critici inutili. E siamo sistemati. Insomma, "il teatro è letale" verrebbe da dire con Bernhard. Un'ipotesi "teorica" confermata dalla parte "pratica" della serata, ovvero il *Sik Sik*, il testo così amato da Eduardo che il suo autore lo scelse tra il 1979 e il 1980 per l'addio alle scene, celebrato al San Ferdinando di Napoli e al Manzoni di Milano. Qui il mago scalagnato di Cecchi, sostenuto nella sua illusione d'artista dalla complicità stralunata della Giorgetta di Angelica Ippolito (che fu protagonista, nello stesso ruolo, anche in quell'edizione di fine anni Settanta), il teatro cerca di farlo senza rifletterci tanto intorno, ma nulla può di fronte alla concreta rozzezza del Rafele di Roberto De Francesco e il Nicola di Diego Sepe, quasi due pirandelliani giganti scesi dalla montagna. *Pierfarnesco Giannangeli*

Due Gemelli, fatica doppia

I GEMELLI, di Fleur Jaeggy. Regia di Giorgio Marini. Con Emanuele Carucci Viterbi, Elisabetta Piccolomini, Anna Paola Vellaccio. Prod. Florian Teatro, PESCARA.

in
Tournée

Quasi un involontario saggio sulla diversità fra scrittura drammaturgica e narrativa. Il progetto "Ombre" di Marini, giunto al secondo episodio dopo *Occhi felici* dalla Bachmann, è proprio la sfida di rendere scenico il letterario. Ma rimane nelle intenzioni. Si rimpiange (e quanto) una scrittura che tenga in considerazione gli strumenti teatrali. E che non si dimentichi che il teatro è anche piacere. Prima di tutto per lo spettatore. Da un racconto di Fleur Jaeggy, apprezzatissima autrice svizzera, storia di Hans e Reudi (Elisabetta Piccolomini e Anna Paola Vellaccio), gemelli e orfani, prima sguatter, poi per tutta la vita necessari a se stessi in qualche buco di provincia rosso-crociato. Esistenza durissima ma affrontata con una certa ingenuità fatalista, circondati da tutte le meschinerie del mondo amplificate da ignoranza, luogo, destino. Dalla nascita alla morte, sempre all'indice di un pastore protestante (Emanuele Carucci Viterbi, suoi tutti i ruoli minori), sempre *borderline* rispetto alle abitudini e ai pettegolezzi piccolo-borghesi. E poi scontri generazionali, retorica del doppio gemellare, un amplesso incestuoso e un'universale e insostenibile pesantezza dell'essere. Interpretati da due ragazze (perché?) i gemelli si muovono insieme, parlano insieme, si vestono e si pettinano uguale. Dialoghi per frammenti reiterati, vocina sopra vocina, ogni *incipit* o nome ripetuto due volte. Gemelli, sempre e comunque, pure a livello drammaturgico. Ci si stanca. Tantissimo. Peccato perché l'impianto scenico affascina (e molto), i movimenti sono a tratti quasi coreografici, i costumi demodè da foto in seppia, su una complessiva stilizzazione dai rimandi gelidi e beckettiani. Usuale cura stilistica di Marini, ma la fascinazione estetica e la precisione registica non compensano i limiti. Cento minuti faticosissimi, ipercerebrali, vissuti con l'orologio in mano mentre sono in molti ad andarsene. E alla fine non si rende giustizia. Né ai talenti di Marini, né alla scrittura della Jaeggy. *Diego Vincenti*

Dr. Jeckyll senza emozioni

JECKYLL & HYDE - IL MUSICAL, su musiche di Frank Wildhorn e libretto di Leslie Bricusse. Regia di Federica Ferrato e Valeria Bafile. Direzione musicale e vocale di Alberto Martinelli. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Corrado Rea. Con Giò Di Tonno, Ilaria Deangelis, Simona Molinari, Nejat Isik Belen, Alberto Martinelli, Andrea Murchio. Prod. Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.



Il fenomeno "riscoperta del musical" sembra non arrestarsi. Come dimostra *Jeckyll & Hyde*. Un'opera che si rifà alla versione americana, andata in scena per la prima volta nel 1997. Le premesse per un interessante prodotto teatrale sembrano esserci tutte: una storia ancora intrigante, in cui bene e male si incontrano e si confondono; in cui l'aspetto gotico può giocare una parte importante; il successo ottenuto oltreoceano; la presenza di un attore e cantante, come Giò Di Tonno, che in *Notre Dame de Paris* ha ottenuto il riconoscimento di un grande talento artistico. Ma la sfida lanciata, nonostante la bravura dei giovani interpreti (non solo quella di Di Tonno), nonostante la professionalità di una ricostruzione molto accurata, anche scenograficamente, non può dirsi vinta del tutto. Manca quel *quid* che fa di un musical un *cult*, che emoziona. Forse la storia non riesce, nella sua ricostruzione scenica, a conquistare, a emozionare. Forse le canzoni, benché siano traduzioni di quelle originali di un autore pluripremiato, non riescono ad avere una forza propria, tale da trascinare l'intera rappresentazione (e spesso, tra l'altro, il suono e la corallità, che fa incontrare anche voci operistiche a potenti e splendide voci pop, impediscono di comprendere appieno il testo). Forse manca quel magico incontro tra vicenda, musica, testo, che rende un musical un vero evento. Tuttavia, è al talento di chi ha realizzato questo spettacolo, dalle registe esordienti all'intero cast di giovanissime voci (oltre a Di Tonno, da sottolineare le performance delle due protagoniste, Ilaria Deangelis, nel ruolo di Emma, e Simona Molinari, in quello di Lucy), che occorre guardare, con la certezza che su questi talenti si potrà costruire il futuro del musical e del teatro in generale.

Paola Abenavoli



Castellitto / Accorsi / Morlacchi

LASCIA QUALCHE "DUBBIO" la pedofilia nella chiesa Usa

In una scuola parrocchiale del Bronx padre Flynn, un giovane prete cattolico animato dalla passione ecclesiale del Concilio Vaticano II, viene sospettato da suor Aloysia, madre superiora tenacemente tradizionalista, di aver plagiato l'unico suo allievo negro, forse di avere abusato sessualmente di lui. Lo scontro fra i due termina con il trasferimento del sacerdote, che si è proclamato innocente. Suor Aloysia resta alla fine dubbiosa, e con lei il pubblico. È questo il tema, ridotto ai minimi termini, de *Il dubbio* dell'americano J.P. Shanley, scritto nel 2002 dopo la tragedia delle Torri Gemelle ma ambientato nel '64, un anno dopo la morte di Kennedy. La pièce - ci informano - ha avuto molta risonanza negli Usa e l'autore ha avuto il Premio Pulitzer. Polansky l'ha messa in scena ingegnandosi a estrarre quanto più possibile risvolti psicologici, mentre Castellitto ha scelto di accentuare la "teatralizzazione" dei personaggi, in un dispositivo scenico a trasformazione raffinato e austero, che consente ritmi più vicini al cinema, con incombenti croci disegnate dalle luci. Premesso che il vero evento, nello spettacolo, è la presenza di Lucialla Morlacchi, è evidente che *Il dubbio* risulta un'opera meno suscettibile di coinvolgere lo spettatore italiano rispetto a quello americano. E la ragioni sono intuibili: il cattolicesimo americano ha connotazioni sue proprie diverse dal nostro e gli scandali dei preti pedofili hanno avuto negli Usa una risonanza più ampia che da noi. Ciò detto, e riconosciuto che *Il dubbio* è tutto sommato un discreto "manufatto", non gli si può attribuire il valore di un capolavoro in assoluto. Troppo schematico nel suo svolgimento, ha anche il limite che il finale aperto al dubbio, sia nei personaggi che nel pubblico, finisce per impoverire la storia di cui dà conto, è scarso di sfumature di senso e - per dirla con una formula - appartiene al vecchio "teatro delle idee" come le scene europee lo hanno praticato nella seconda metà del Novecento. Detto in termini meno generici, la pièce ci conferma nell'opinione che la drammaturgia americana conosce male Freud, e non raggiunge nella tematica clericale e religiosa i livelli europei di Bernanos e Claudel. Accorsi, acclamato come una star al suo ritorno in palcoscenico dopo 12 anni di cinema, cerca di accreditare il suo padre Flynn reagendo con dignità e passione, qualche volta debordante, alla preconcetta ostilità della madre superiora. Nadia Kibout, la madre del ragazzo negro, ha il difficile compito di fare accettare dal pubblico la sua disposizione ad assolvere padre Flynn, prescindendo dalle accuse, perché il suo attaccamento al figlio è il contrario del pregiudizio razziale: lo fa con vigorosa adesione allo schema. Alice Bachi tratteggia una giovane suora innocentista e, per il taglio registico d'insieme probabilmente, ha esuberanti atteggiamenti sopra il rigo. La Morlacchi è una suor Aloysia di segreti tormenti nel suo rigore crudele, di umane implosioni, di un'autorità avallata dal carattere del personaggio da un'autorità scenica assoluta. Ugo Ronfani

IL DUBBIO, di John Patrick Shanley. Traduzione di Flavia Tolnay. Adattamento di Margaret Mazzantini. Regia di Sergio Castellitto. Scene di Antonella Conte. Luci di Raffaele Perin. Con Stefano Accorsi, Lucilla Morlacchi, Nadia Kibout, Alice Bachi. Prod. Hurlyburly e Allen produzioni, ROMA.

Nella pag. precedente un'immagine da *Sik Sik l'artefice magico*, di Eduardo De Filippo, regia di Carlo Cecchi (foto: Alberto Conti); in questa pag. una scena di *Il dubbio*, di John Patrick Shanley, regia di Sergio Castellitto.



De Sio sexy Mrs Robinson

IL LAUREATO, di Terry Johnson, dal romanzo di Charles Webb. Traduzione di Antonia Brancati e Francesco Bellomo. Regia di Teodoro Cassano. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Teresa Acone. Luci di Stefano Pirandello. Musiche di Renato Giordano. Con Giuliana De Sio, Giulio Forges Davanzati, Pietro De Silva, Alessia Cardella, Paolo Gattini, Daniela Terreni, Fabio Sartor. Prod. The Dreamers Productions, ROMA.



Punto primo: dimenticarsi, del tutto, del film, il *cultmovie* del 1968 di Mike Nichols, con Dustin Hoffman, Anne Bancroft e Katharine Ross. E dimenticarsi anche tutto quello che ci è rimasto nella memoria dei personaggi della storia. Perché solo l'intreccio, in generale, più o meno, è lo stesso, in questo adattamento teatrale assolutamente *made in Italy*. Quello che c'è, in questo lavoro di costosa e curata confezione scenica - nel senso della scenografia e dei costumi, soltanto - è una passerella, senza altre pretese, per l'incontrastata mattatrice Giuliana De Sio, inalterabilmente sexy, va detto, al centro di uno spettacolo fatto esclusivamente per i suoi (e soprattutto per le sue) fans. Nei panni, infatti, adattati alla bell'e meglio a lei di Mrs. Robinson, l'attrice campana ripropone in questo spettacolo quello che, più o meno, è il suo consueto personaggio: la donna grintosa, aggressiva sessualmente (e non solo), dura verso gli altri e verso gli uomini ma in realtà fragile. Di fronte a una Signora Robinson dalla personalità così prepotente, Ben (Giulio Forges Davanzati) diventa un "bamboccione" impacciato e comicamente goffo, a momenti stupido. In fondo, quindi, più innocente circondato da interpreti che, a parte la sveltante Giuliana, si assestano su un livello al massimo di sufficienza, in uno spettacolo che sembra indeciso tra azzardare una collocazione "d'epoca" o diventare pienamente una vicenda dei nostri giorni. È vero, però, che *Il laureato* era una storia immaginata in un momento storico, gli anni Sessanta, in cui si sognava e si sperava in valori positivi, sia pure affermati attraverso una radicale contestazione e ribellione, mentre oggi non si crede più a nulla. E allora può essere giustificabile che l'accento non cada più sui "ribelli" festosi e vincenti Ben e Elaine, ma sulla figura negativa, amaramente disincantata e senza scrupoli della Signora Robinson. *Francesco Tei*

Tutte le donne dell'avvocato

LASCIO ALLE MIE DONNE, di Diego Fabbri. Regia di Nanni Fabbri. Scene di Enrico Tenaglia. Costumi di Giorgio Ricchelli. Luci di Alberto Trabucco. Musiche di Stefano Marcucci. Con Lello Arena, Angiola Baggio, Sebastiano Tringali, Tiziana Bagatella, Luciana Negrini, Emanuela Trovato. Prod. Broken Silence, ROMA.

Cosa succede se si affida a un testamento *post mortem* la verità di una vita privata

passata a intrecciare relazioni extraconiugali? È quello accade in questa divertente commedia che Nanni Fabbri mette in scena, fedelissimo al verbo del padre, l'autore forlivese Diego Fabbri. Alla morte di Renato Severini, avvocato stimatissimo e "molto amato" anche al di fuori del suo ambito professionale, il notaio Enrico, suo amico e collega, dà lettura del testamento. Ma il suo adempimento innesca una carambola di situazioni paradossali che

Confalone

Le avventure di una "TESTA VUOTA" nel mondo meschino del teatro

"Capasciacqua" è una donna che si identifica nel suo soprannome, in italiano "testa vuota", stupida di una stupidità che si nutre voracemente di ignoranza, in perenne stato confusionale di fronte a una realtà impossibile da decifrare. Questa ragazzona, genuina espressione della provincia campana, vuole diventare attrice, non per vocazione, ma per un puro equivoco: in un santuario ha incontrato un prete immerso nella "recitazione" del rosario. Costui le ha chiesto: «Lei perché non recita?» lasciandole intendere che questo fosse il volere della Madonna. Interpretando la divina richiesta in senso letterale, Capasciacqua si presenta a un provino teatrale per la parte di Minerva in un improbabile spettacolo di 16 atti, salvo poi scoprire che il ruolo è stato già assegnato. La messa in scena ruota intorno all'incontro-scontro della protagonista con l'universo teatrale e con i suoi rappresentanti: il regista, presunto genio alla perenne ricerca di ispirazione, il rozzo tecnico luci, il critico teatrale che ha già recensito lo spettacolo prima del debutto. Qui e là rivivono i *flashback* dei grandi eventi della vita della protagonista: la rocambolesca fuga dell'anziana madre, l'incontro con uno strambo senz'atletico scambiato per una storia d'amore. Marina Confalone è straordinaria in un personaggio perfettamente nelle sue corde, che porta in sé il ricordo di quelle domestiche del teatro di Eduardo continuamente impelagate negli equivoci verbali o la sconcertante povera demente del suo mitico *Raccionepeccui*. Strabioli riesce bene, sia pur con qualche discontinuità, nella caratterizzazione di tutti i personaggi secondari, e risulta eccezionale nella parte della vecchia madre. Il testo riserva pochi momenti folgoranti, vive di una trama esile in cui il colpo di scena finale appare quanto mai atteso. Superba però la scena della visita al santuario, con l'apparizione di quel prete "tutto nero", che recupera il carattere visionario del teatro di De Filippo, quello ad esempio de *Le voci di dentro*. Il nucleo prezioso, al di là della godibile comicità, resta il messaggio su una malintesa "essenza" del teatro e sulla sua realtà meschina, a cui questo spettacolo contrappone una sincerità di intenzioni e l'idea della scena come luogo di autentica condivisione. *Simona Buonomano*

CAPASCIACQUA, di Luciano Saltarelli e Marina Confalone. Regia di Marina Confalone. Costumi di Annalisa Ciaramella. Luci di Antonio Panico. Musiche di De Luca & Forti. Con Marina Confalone e Pino Strabioli. Prod. Rosario Imparato, ROMA.



coinvolge tutte le donne amate in vita dall'avvocato, costrette a incontrarsi pur di beneficiare dell'eredità o di parte di essa. Ruoli diversi come può essere quello della moglie, dell'amante, della donna di servizio, di una giovane ragazza che si dice la "fidanzata" dell'avvocato defunto, mondi diversi apparentemente lontani che si incontrano svelando la vera trama dell'opera imperniata sul tema dell'amore che regola le relazioni umane. Così se Virginia, la moglie del defunto interpretata da un'imponente ma bonaria Angela Baggi, accetta di incontrare la sua rivale Olga (Tiziana Bagatela), amante di Severini, inizialmente per rispetto del marito, nasce tra le due un'amicizia che va al di là dei precetti testamentari, alimentata dal reciproco desiderio di conoscere gli aspetti a ciascuna sconosciuti dell'uomo amato. E anche Enrico, il notaio incaricato di sorvegliare gli incontri di Virginia e Olga, si immedesima a tal punto nella vita dell'amico da volerlo sostituire nel cuore delle due donne. La scenografia di Enrico Benaglia si limita a suggerire gli ambienti in modo forse un po' troppo elementare ricorrendo a scene e fondali dipinti che straniano i personaggi portando in primo piano le situazioni e le diverse implicazioni amorose. Una commedia non priva di interesse ma condotta con ritmi lenti che finiscono per fiaccare anche la *verve* di un attore brillante come Lello Arena, qui nei panni del notaio Enrico, affiancato da Sebastiano Tringali, nel ruolo dell'assistente Gaetano.
Francesco Trapanese

Gli ultimi giorni di Puccini

L'OSSO D'OCA (ULTIMI GIORNI DI PUCCINI A BRUXELLES), di Giuseppe Manfredi. Regia di Francesco Branchetti. Scene di Riccardo Perricone. Costumi di Eleonora Maddaloni. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Narco Maione. Con Pino Micol, Bruno Maccallini, Paola Gaffi. Prod. MAC Produzioni, ROMA.

Una stanza ordinata e asettica, un fonografo in un angolo e, nascosti sotto il letto, sigari e liquori. Poiché, a dispetto del delicato intervento alla gola che lo attende nella clinica di Bruxelles in cui è ricoverato, il settantaseienne Giacomo Puccini conserva ancora un temperamento ribelle ai divieti che gli vengono imposti. Divieti dovuti all'osso d'oca del titolo che gli si è conficcato in gola alcuni anni prima durante un'allegria scorpaccia-

ta, costringendolo a un intervento urgente. Col risultato di una cicatrice mai ben rimarginata, che, unita alla nicotina delle numerosissime sigarette, ha finito per portarlo alla situazione in cui lo coglie la nuova commedia di Giuseppe Manfredi che, agile e gradevolmente soffusa d'ironia, si addentra insieme nella complessa natura dell'uomo e dell'artista a partire col giornalista musicale Nino Salvaneschi, divenuto cieco e ricoverato nella stessa clinica. Un omino gentile e sensibile che, innamorato della musica del Maestro, sembra trovare il conforto di una felicità trepida e riverente nell'averlo come vicino di stanza. E non esita a incalzarlo di domande, in un succedersi di incontri in cui l'altro non manca di cedere all'istinto di uno spirito beffardo. La reciproca frequentazione si trasforma per entrambi in una piacevole abitudine di quasi complice e struggente solidarietà. E soprattutto in una sorta di ultimo incontro, non privo di nostalgia e forse di rimpianti, di Puccini con se stesso, condotto dalla regia di Francesco Branchetti con sobrietà di impalpabile fermezza. Facendone emergere un percorso di vitalità scanzonata e perfino ingorda, punteggiato di trionfi, delusioni, entusiasmi e amarezze. E di donne, diversamente amate, quelle della vita e quelle dell'arte. Autentici paesaggi pucciniani, come li chiama il regista, che la sfaccettata perizia di Pino Micol e Bruno Maccallini, ottimamente affiatati nel restituire la passionalità irruente dell'uno e la fragilità vibrante dell'altro, vanno dipingendo con sensibilità sicura sullo sfondo dei brani più belli delle opere del Maestro. *Antonella Melilli*

L'amore ai tempi di Cocciantè

GIULIETTA E ROMEO, di Riccardo Cocciantè e Pasquale Panella. Regia di Sergio Carruba. Regia e immagini di Paola Ciucci. Coreografie di Narciso Medina Favier. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Gabriella Pescucci. Direzione musicale di Rick Wentworth. Luci di Pasquale Mari. Con Francesco Antimiani, Alessandra Arcadia, Maria Francesca Bartolomucci, Damiano Borghi, Francesca Capodacqua e 30 attori, ballerini, cantanti. Prod. Boventoon/Friends & Partners/Gianmarco Mazzi, ROMA.

Dopo il trionfale successo di *Notre Dame de Paris*, Cocciantè ritorna al musical con un classico, *Giulietta e Romeo*. Dopo aver selezionato oltre mille artisti ha scelto interpreti giovanissimi tra i 15 e i 30 anni, idealmente vicini per età a quelli ideati da Shakespeare, così da costruire un cast interscambiabile in cui nessuno è protagonista, ma tutti si alternano ogni sera, nei diversi ruoli. Il cast è imponente: 34 artisti di cui 26 cantanti e 8 ballerini. Proprio la giovane età degli interpreti dà allo spettacolo un fresco sapore adolescenziale, ma la loro scarsa maturità ne fa apparire alcuni passaggi fragili e troppo carichi di *pathos*, a cui contribuiscono le scenografie tridimensionali proiettate sul fondo del palcoscenico in un trionfo, a volte kitsch, di angioletti e cuoricini, come nel matrimonio segreto o nei duetti d'amore. Molto meglio amalgamati sono i momenti danzati e quelli recitati, soprattutto nei quadri corali come sulle note di *Verona* con tutti gli interpreti maschili in proscenio, così come i dialoghi fra Giulietta e la nutrice. Splendidi



Nella pag. precedente Marina Confalone, autrice, regista e interprete di *Capasciacqua*; in questa pag. Pino Micol e Bruno Maccallini in una scena di *L'osso d'oca*, di Giuseppe Manfredi, regia di Francesco Branchetti.

sono i costumi del premio Oscar Gabriella Pescucci: fanno rivivere l'epoca in cui è ambientata la tragedia, ma appaiono in contrasto con la ricreazione dei luoghi veronesi ottenuta solo virtualmente al computer. Il testo viene nel complesso rispettato, tranne nel finale che si sovraccarica di *pathos* con la morte di Giulietta per crepacuore e non pugnalandosi, mentre viene sottolineata l'attualità delle lotte fra clan giovanili. I testi di Panella risentono, oltre che di Shakespeare, dei novellisti italiani del Quattrocento, ma, pur rispettando lo stile del poeta non sono "ermetici", mentre Cocciante ha voluto fondere una musicalità da opera lirica con le tonalità del rock, del folk e della musica rinascimentale, utilizzando una base registrata da 156 artisti (tra musicisti, coristi, voci bianche e solisti), così da dare una potenza e una dimensione da kolossal a questo nuovo musical, che tuttavia non trasmette le stesse emozioni dell'originalissimo *Notre Dame de Paris*.
Albarosa Camaldo

Lighea, sirena di Sicilia

LA SIRENA, dal racconto *Lighea* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Drammaturgia di Luca Zingaretti. Musiche di Germano Mazzocchetti. Prod. Zocotoco srl, ROMA.

Poco più di sessanta minuti per un assolo d'attore, che si consuma a un ritmo serrato in una rappresentazione asciutta ma coinvolgente. Una lettura drammatizzata intensa e vibrante che vede in scena Luca Zingaretti e il suo leggio. Le pagine incantate di Tomasi di Lampedusa, qui felicemente adattate, inframezzate dall'accompagnamento musicale della fisarmonica di Fabio Ceccarelli, rivivono con vivida bellezza ricreando il temperamento, i colori e i sapori di una Sicilia arcaica. Il racconto riproduce i contorni dei due protagonisti de *La Sirena*, più conosciuto con il titolo di *Lighea* con cui fu dato alle stampe nel 1961. Paolo Corbera e Rosario La Ciura si incontrano in una Torino fredda e estranea, in un caffè di via Po, che a seconda degli umori viene definito ora "Ade popolato di larve", ora "Erebo spettrale". Sebbene abbiano in comune soltanto l'origine siciliana e a dispetto della ruvidezza dell'anziano senatore La Ciura, entrano in

Dix/Garibaldi

Ritorno al futuro con l'eroe dei due mondi

La storia sono gli altri. Nel bicentenario della nascita dell' "eroe dei due mondi" (1807), e nell'imminenza delle celebrazioni dell'Unità d'Italia, la scena teatrale del nostro Paese comincia a scaldare i palcoscenici con quelle figure, temi e motivi che sono all'origine della nostra nazione: e non c'è dubbio che Garibaldi rappresenta uno dei miti da cui non è possibile prescindere per fare i conti con le glorie e le miserie dell'Italia di allora, speculari a quella di oggi. Prepariamoci, dunque, a uno tsunami, non solo scenico, che fino al 2011 avrà per protagonisti Silvio Pellico, Massimo D'Azeglio, ma anche eroi controversi come Bixio, Mazzini, Cavour. Intanto divertiamoci con questo spettacolo che, riprendendo nel titolo una antica "diceria" nazional-popolare, ripercorre alcuni momenti, per così dire, "topici", della vita di Giuseppe Garibaldi: quelli che abbiamo imparato a scuola e non dimenticheremo mai, concedendo al nostro condottiero e patriota l'onore delle imprese compiute, ma anche mostrando le ambiguità e, soprattutto, le contraddizioni di alcune sue scelte. Naturalmente la vicenda umana e politica dell'Eroe viene portata a interferire con l'Italia contemporanea, in un mix di analogie e di sovrapposizioni così manifeste che la nostra storia patria di oggi si trova a somigliare tanto a quella di ieri, e, temiamo, anche a quella di domani. Gioele Dix ci conduce nel passato risorgimentale, e nel suo immediato ritorno al futuro, con ironia e leggerezza, come se si trovasse in quella scena quasi per caso, in un involontario cortocircuito con centocinquanta'anni di storia. Solo il pretesto iniziale appare un po' scontato (all'autore-attore viene commissionato un testo celebrativo su Garibaldi, e si trova ad occupare, per le prime prove, uno spazio scenico affidato ad altri), ma gli permette geniali "fuori parte" e divertenti "uscite", anche se allo stesso tempo lo obbliga ad alcuni coinvolgimenti un po' troppo didascalici e di maniera con altre due presenze in scena: quella di una giovane assistente sudamericana neogaribaldina (una spiritosa e disinvoltata Edmarcia De Andrade), e quella di un "uomo-orchestra" (un simpatico Matteo Malavasi) in rigorosa camicia rossa, che interrompe e lega, con i suoi ironici interventi musicali, le tante parti su cui è stata costruita, dall'attenta regia di Sergio Fantoni, la brillante ed eclettica rappresentazione. *Giuseppe Liotta*

TUTTA COLPA DI GARIBALDI, di Gioele Dix, Sergio Fantoni, Nicola Fano. Regia di Sergio Fantoni. Scene e costumi di Gianfranco Padovani. Luci di Jurai Saleri. Musiche di Cesare Picco. Con Gioele Dix, Edmarcia De Andrade, Matteo Malavasi. Prod. La Contemporanea -Giovit, ROMA.



una garbata quanto cordiale confidenza, preludio di un graduale processo rituale, quasi una sorta di iniziazione. In un immaginario viaggio nel tempo, attraverso il racconto appassionato dell'attore rivive una Sicilia divina, abitata da dei voluttuosi e vortivi. Un linguaggio sensuale cattura l'attenzione e "i ricci dalle cartilagini sanguigne" sembra di vederli, e "il profumo mai sentito, un odore magico di mare" sembra quasi di sentirlo, e l'immagine di Lighea prende forma in tutta la sua bestiale bellezza. Il felice incontro tra la parola e l'interprete cattura lo spettatore, trascinato dalle atmosfere orientali della partitura musicale di Germano Mazzocchetti. Zingaretti, in una convincente prova d'attore, tratteggia con efficace rigore i personaggi del racconto, senza inciampare in compiaciuti istrionismi, ma con misurato garbo e generoso trasporto. *Giusi Zippo*

Luxuria trans in galera

ORADARIA, di **Giordano Raggi**. Regia di **Enrico Maria Lamanna**. Scene di **Massimiliano Nocente**. Costumi di **Teresa Acone**. Luci di **Augusto Canu**. Musiche di **Carlo De Nonno**. Con **Vladimir Luxuria**, **Simone Gandolfo**, **Sebastiano Rizzo**. Prod. **Panart srl**, **ROMA**.

In una cella, come su un ring, si scontrano due personalità opposte: Daria, transessuale in attesa di giudizio per abusi e sevizie su un minore, e Matteo, giovane perbene, accusato dell'omicidio di un'anziana signora. Entrambi vivono una lotta interiore: Daria, "in gabbia" da tutta la vita, imprigionata in un corpo in cui non si riconosce, cela il dolore e i rimorsi per la morte una carissima amica, suo alter ego; Matteo è in aspro conflitto con la figura del padre e con un perbenismo borghese che non gli appartiene. L'incontro-scontro tra i due, imposto dalla convivenza forzata, sembra trasformarsi in un rapporto sincero, che sfocia persino in sfumate implicazioni sentimentali, salvo poi scoprire che i due detenuti tramano uno alle spalle dell'altro, sia pur per opposti motivi. Il testo di Giordano Raggi trova spessore proprio nelle personalità dei protagonisti e nei loro racconti di vita, piuttosto che nella trama: emoziona infatti il ripensamento di Daria, che alla fine sostiene l'innocenza del giovane pur credendolo colpevole, ma il contro-finale, con



Matteo che scopre la propria assurda messa in scena, appare un po' artificioso. Apprezzabili le interpretazioni. Da premiare l'ironia e l'auto-ironia di Vladimir Luxuria, irresistibile quando, con movimenti soavi e graziosi vezzi, riordina la cella ed esibisce le tipiche ossessioni di una qualsiasi casalinga frustrata. Luxuria è meno convincente invece nelle parti drammatiche, dove talvolta l'intonazione è forzata, nonostante la sentita partecipazione emotiva. Non convince la regia di Lamanna, che sbaglia i tempi scenici e i riferimenti cronologici, si perde in eccessi retorici, ritrae il mondo carcerario e giudiziario per stereotipi, non valorizza abbastanza il motivo dell'inconscio che si materializza come ricordo o come incubo. Funziona però la commistione tra il thriller, il sentimentalismo e la commedia, con la vittoria finale di un cinismo che bene rappresenta la perdita di autenticità in tutti i rapporti umani. *Simona Buonomano*

Parole a passo di luce

RADIOVISIONI, di **Roberto Latini**, **Gianluca Misti**, **Max Mugnai**. Musiche e suoni di **Gianluca Misti**. Luci di **Max Mugnai**. Con **Roberto Latini**. Prod. **Fortebracciateatro**, **ROMA**.

Radiovisioni non è uno spettacolo, è piuttosto un viaggio, un attraversamento di quella seduzione ritmica che è la poesia, di quel respiro che è partitura sono-

ra, di quel corpo che è capace di immagini. Ancora una volta Roberto Latini immette lo spettatore nei sensi, ma questa volta lo libera dall'attesa per porlo all'ascolto, ascolto di un ricordo, di un'eco, di un'impressione già stata. Niente di nuovo infatti in queste *Radiovisioni*, se non la cifra riflessa di un percorso di ricerca, che, con *Buio Re. da Edipo a Edipo in radiovisione*, *Per Ecuba*, *Amleto, neutro plurale*, *Ubu incatenato*, *Le Madonne*, e in ultimo *Iago*, ha visto, dal 2003 al 2007, la compagnia Fortebracciateatro destreggiarsi nell'organicità di un tutto che ha unito gli studi della tecnologia, dei classici e della presenza d'attore. Ecco allora, in un rinnovato *one man show*, la voce tornare a farsi luce avvolgente e crogiolarsi nel rimescolamento dei linguaggi, per riproporre, senza troppe pretese, le scene salienti degli spettacoli in una presentazione, che della struttura testuale e sonora non vuole essere chiamata riassunto ma liberazione. Il risultato è violento e scuote benché tuttavia permanga un rischio nell'assemblamento-rottura, che se per lo spettatore digiuno rende la scelta ancora credibile, per gli affezionati che non si sono persi le puntate precedenti resta un po' il sospetto dell'ammaliamento fine a se stesso. Se nell'onirico collage il percorso ha infatti cercato il futuro punto di partenza, vero è anche che forse qui si è svelata la monotonia di una suggestione ben consapevole del proprio potenziale ipnotico, che talvolta non ha esitato a sfiorare il

Nella pag. precedente Gioele Dix, autore e interprete di *Tutta colpa di Garibaldi*, regia di Sergio Fantoni; in questa pag. Vladimir Luxuria in *Oradaria*, di Giordano Raggi, regia di Enrico Maria Lamanna.

proclama. L'energia, che ha riletto e appuntato la sua drammaturgia, si è già riposata. È tempo ora che torni a comporre. *Lucia Cominoli*

Un matrimonio in macerie

LA GUERRA DEI ROSES, di Warren Adler. Traduzione di Lilla Picciotto. Regia di Ugo Chiti. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Silvia Morucci. Musiche di Jonathan Chiti e Vanni Cassori. Luci di Franco Ferrari. Con Giancarlo Zanetti, Laura Lattuada, Gaspare Di Stefano, Rodolfo Medina, Luis Molteni, Fabrizio Apolloni, Simona Celi, Adriana Parrinello. Prod. Lux T, ROMA.



La coppia Jonathan e Barbara Roses entra in crisi al diciottesimo anno di matrimonio, con figli grandi in una casa lussuosa, acquistata coi guadagni di lui (avvocato), arredata e gestita col gusto di lei (aspirante *chef*). Il punto di rottura è segnato dal ricovero dell'uomo per stress da lavoro, quando la donna misura la distanza intima che ormai li separa e sceglie per sé l'autonomia e il lavoro che le piace. Inizia davanti a un gran lampadario crollato - nella scenografia sontuosa di due scale laterali che da un vasto atrio convergono in ballatoio - il racconto di ciò che è stato un rapporto d'amore, mutato in lotta senza esclusione di colpi. E, in *flash-back*, si rappresentano le progressive battaglie, rivendicazioni, ripicche e violenze reciproche, esito d'una perfidia che riconduce, anche per vie parodistiche, allo scontro fra i sessi di ascendenza strindberghiana o addirittura all'antica tragedia, col sacrificio cruento di animali. La comparsa degli ambasciatori ospiti permette ulteriori *gag* nell'*escalation* vendicativa. Il verismo del testo, non temperato dalla regia di Chiti nel diverbio spesso urlato, mostra il sarcasmo, malvagio e "nero", di cui l'autore del romanzo omonimo (già efficacemente filmato) intride la versione teatrale. In scena, una recitazione a scatti è assunta da Laura Lattuada per rendere con esagitazione la sua spietata Barbara, mentre Giancarlo Zanetti, un po' sottotono, è un Jonathan combattente ferito. Diversi effetti "crudeli"

punteggiano questo *vaudeville*-duello, fatto di inseguimenti e scontri per stanze e scale e diversi "a solo" comici negli sfoghi speculari rivolti al Giudice supremo. Musiche invadenti, fragorose come il frantumarsi delle suppellettili, in crescendo, sono l'emblema sonoro della catastrofe coniugale. *Gianni Poli*

Un Occidente da eutanasia

LE INVASIONI BARBARICHE, adattamento e regia di Attilio Corsini. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Isabella Rizza. Musiche di Arturo Anecchino. Con Viviana Toniolo, Stefano Altieri, Annalisa Di Nola, Stefano Messina, Attilio Corsini, Roberto Della Casa, Mariella Fenoglio, Sabrina Pellegrino, Valentina Taddei, Massimiliano Jacolucci, Angela Ruia, Silvia Siravo. Prod. Compagnia Attori & Tecnici, ROMA.



Trasposizione teatrale del celebre film di Denys Arcand, la messa in scena di Attilio Corsini non si discosta dalla trama cinematografica, sia pur con un inevitabile sforzo di condensazione. La storia è quella degli ultimi giorni di vita dell'intellettuale e donnaiolo Remy. La malattia riunisce intorno a lui una famiglia allargata, che mette in campo una rete di rapporti e di ricordi nel tentativo di esorcizzare la morte. Ma il male pone delle scelte, di qui la moderna presa di posizione: quella di vincere il dolore con la droga e l'ago-

nia con l'eutanasia. Sullo sfondo, l'imbarbarimento storico-antropologico dell'uomo contemporaneo, che non conosce antidoti. Rischiosa ma riuscita la scelta scenografica, con le proiezioni video su pannelli mobili che, spostandosi come le pareti di un labirinto, creano i vari ambienti e le diverse quinte da cui entrano i personaggi. Ma la mobilità della prima parte si contrappone alla staticità della seconda, dove le scelte registiche sono più scontate. Il ritmo è a volte troppo accelerato tanto che alcuni scambi di battute perdono di incisività. I riferimenti al mondo letterario e alla storia, ad esempio alla tragedia dell'11 settembre e al crollo dell'impero americano, diversamente da quanto accadeva nel film, qui risultano pretestuosi, non riescono a restituire un pensiero che faccia da retroterra alla vicenda narrata. A soffrirne è specie la figura di Remy, bene interpretato senza fronzoli da Attilio Corsini. Attori non tutti all'altezza, il *ché* guasta trattandosi di uno spettacolo corale. Bravi Stefano Altieri e Roberto Della Casa, tra i giovani emerge Annalisa Favetti. Sbaglia il regista quando cede al patetismo, come nel videomessaggio finale della figlia assente, nota stonata in uno spettacolo la cui bellezza sta nel silenzio della sofferenza, nella cupa disperazione che traspare su un volto nel bel mezzo di una chiacchiera o di una canzone. *Simona Buonomano*



Brecht/Pezzoli

UMANA, TROPPO UMANA

la Madre coraggio della Daniela

MADRE CORAGGIO, di Bertolt Brecht. Rielaborazione del testo di Antonio Tarantino. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Pasquale Scialò. Con Isa Danieli, Alarico Salcaroli, Marco Zannoni, Lello Serao, Arianna Scommegna, Xenia Bevitori, Carlo Caracciolo, Matteo Cremon, Antonio Fabbri, Tiziano Ferrari, Vesna Hrovatin, Paolo Li Volsi, Fabio Mascagni, Aurora Peres, Sergio Raimondi, Luigi Tabita, Shi Yang. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI.

Il vincolo di un testo, di ogni testo, non è la sua assoluta necessità, in ordine alle parole con cui è stato creato come congegno espressivo, ma è la sua fatalità, ovvero il suo destino, la sua fortuna. Lo stesso autore avrebbe potuto riscrivere la cosa in cento modi differenti. E in questo risiede l'infinita di un testo, di tutti i testi.

Questa la convinzione di Antonio Tarantino, autore di un adattamento

che, sulla scorta della traduzione di Roberto Menin, interviene su una delle opere più note e ostiche di Bertolt Brecht, a modernizzarne il linguaggio rendendolo più vicino alla nostra contemporaneità. E tuttavia si potrebbe dire che esiste una necessità della parola tale da trasformare in compiacimento di inutile gratuità la manipolazione della scrittura originaria di un testo. Come accade in fondo in questo *Madre Coraggio*, con cui nel 1939, subito dopo essersi rifugiato in Danimarca, l'autore stigmatizzava la logica feroce della guerra e il cinismo nefasto dei suoi profitti. Dove nulla sembra aggiungere l'uso dei dialetti più svariati, dal pugliese al bergamasco, con cui l'adattatore interviene sull'opera brechtiana se non forse una più esplicita concretezza di territori toccati dalla guerra dei Trent'anni che fa da sfondo al lungo girovagare di una vivandiera priva di scrupoli al seguito degli eserciti in lotta. Un personaggio fondante del teatro moderno, che la regia puntuale di Cristina

Pezzoli affida alla napoletanissima Isa Danieli, interprete fra le più sensibili e ricche dei nostri palcoscenici, all'interno di uno spettacolo certamente molto curato e tuttavia faticosamente lungo e non del tutto convincente. Dove la stessa protagonista appare come ammansita e troppo umana nel suo districarsi avido di donna pronta ad arricchiarsi sulle miserie di un panorama degradato di guerra, finendo per insinuare nel dominio del dolore, vigilmemente attento a non tradirsi davanti al cadavere del figlio, vibrazioni impercettibili di materna viscerosità mediterranea. Mentre la narrazione stessa si appesantisce di caratterizzazioni banalmente smaccate e ridondanti che finiscono per creare sbavature fastidiose di descrittiva volgarità all'interno di uno spettacolo di impostazione complessivamente pacata e coerente. Dove non manca l'inattesa interruzione della morte della figlia muta, interpretata da Xenia Bevitori, fra le braccia di un incolpevole spettatore, chiamato dalla stessa *Madre Coraggio* a un residuo di umanità che le consenta di riaverne il cadavere in proscenio per poterlo piangere un'ultima volta. E dove le musiche stesse di Paul Dessau, rielaborate da Pasquale Scialò, si allontanano da ogni preoccupazione di brechtiano straniamento, accompagnando l'azione con sonorità invasive di moderne percussioni e di espressività partenopee. Lasciando alla suggestività di un piano inclinato ideato da Bruno Buonincontri il compito di evocare la vastità desolata degli scenari di guerra tra prevedibili richiami ad attualissimi conflitti petroliferi o indefettibilità mafiose. Antonella Melilli



Nella pag. precedente, una scena di *Le invasioni barbariche*, testo e regia di Attilio Corsini; Isa Danieli in *Madre Coraggio*, di Bertolt Brecht, regia di Cristina Pezzoli (foto: Oreste Lanzetta).

Brecht/Cerciello

La Germania hitleriana un minaccioso varietà

TORRE E MISERIA DEL TERZO REICH, di Bertolt Brecht. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Antonella Mancuso. Musiche di Hans Eisler. Con Roberto Azzurro, Imma Villa, Luca Saccola, Benedetta Boffino, Giuseppe Cerrone e gli allievi del Laboratorio Teatrale Permanente Elicantropo. Prod. Teatro Elicantropo - Anonima Romanzi - Gioia Corporation, NAPOLI.

A un Petrolini che sembra intonare la notissima *Gastone*, marcando con intenzione le prime tre lettere del nome, e che in realtà canta l'invettiva brechtiana contro la Germania, trasformandosi lentamente e con un semplice ravviarsi i capelli, nell'inquietante figura di Hitler, è affidato il folgorante inizio di *Torror e miseria del Terzo Reich*, diretto da Carlo Cerciello. Ed è immediatamente chiaro l'ottimo proposito del regista di rileggere il dramma brechtiano come un minaccioso varietà: ventiquattro quadri rapidi e incisivi, foschi e nello stesso tempo leggeri, nei quali - fra nasi finti e clownerie glaciali, carriarmati giocattolo e aereoplanini di carta con tanto di svastica - si avvicendano ufficiali delle SS, prigionieri, giudici, delatori, scienziati, intellettuali, operai. Le loro storie, esattamente com'era nelle intenzioni del drammaturgo tedesco, determinano negli spettatori, l'avversione per il nazismo e per ogni movimento o pensiero a esso riconducibile, ieri come oggi. E il "terrore" e la "miseria" derivanti dalle ideologie e dalle pratiche dittatoriali assumono connotati ancora più angoscianti perché trovano il loro spazio straniato nella claustrofobica ribalta circolare che, con le sue lampadine accese, delimita un plumbeo cabaret circense, in cui morte e spettacolo si mescolano. Di grande effetto il finale, nel quale, una Marlene Dietrich portatrice di tutt'altre suggestioni rispetto a quelle del famoso *Angelo Azzurro* innalza, il suo "No" - monito e speranza per le generazioni future - stando seduta su di una vecchia valigia. Davvero bravi sia i quattro attori protagonisti, sia i numerosi allievi dei laboratori che Carlo Cerciello conduce, ormai da anni, nel suo affascinante Teatro Elicantropo: il loro recitare secondo registri "anomali", così come il dispiegarsi dei song abilmente curati da Paolo Coletta, formalizzano come meglio non si potrebbe la poetica teatrale brechtiana, così difficile da rinvenire nella maggior parte degli allestimenti delle opere del grande autore tedesco. Stefania Maraucci

doppio Baliani

Dall'AFRICA all'ITALIA di Sciascia alla ricerca della dignità perduta

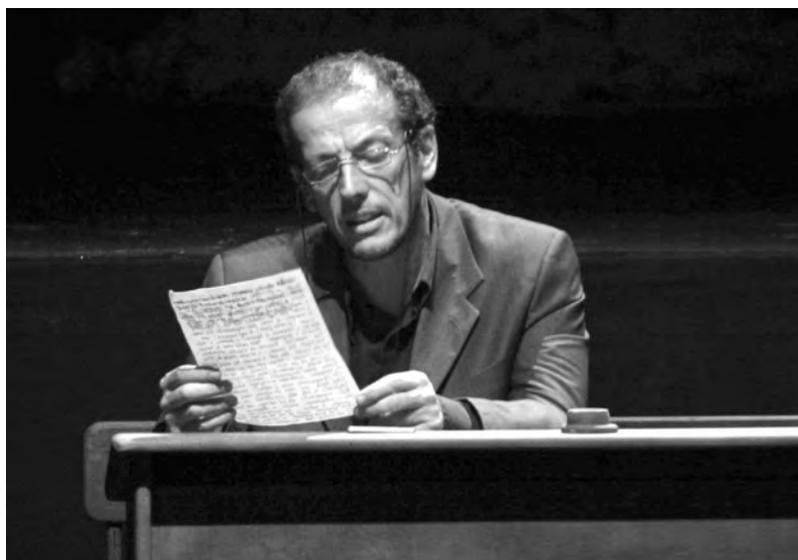
Allo scrittore di Racalmuto Roberto Andò, che con Marco Baliani firma *La notte delle lucciole*, era legato da comuni radici geografiche e da amicizia. Rileggendone gli scritti (i diari poi confluiti ne *Le parrocchie di Regalpetra*, *L'affare Moro* e frammenti di altri romanzi e poesie) per un film non ancora realizzato, ha pensato a uno spettacolo in cui Sciascia, attraverso la sua biografia e con lo sguardo di un moderno Voltaire in cerca di risposte alla complessità dell'esistenza (senza però rinunciare ad accoglierne "religiosamente" il mistero), raccontasse la storia recente d'Italia in un immaginario dialogo a distanza con Pier Paolo Pasolini. Sono loro gli emblematici testimoni del nostro tempo, tanto diversi quanto affini nell'impegno pubblico di una militanza laica capace di usare le parole come spade per disarmare il potere. Chi è il boia, chi la vittima, che cos'è la povertà, che rapporto si può avere con il regime, come si può contrastare la morte, che è quella delle lucciole, di Pasolini, di Moro, ma anche, in senso lato, quella della dignità e dell'onore, in che modo ritrovare la pietà intesa come unico sentimento politico in grado di ridare unità a un paese lacerato. Da questi spunti di riflessione nasce lo spettacolo, ambientato in un'aula scolastica, dominata da un cumulo di banchi di kantoriana memoria, dove Baliani, con raziocinante passione, presta al pensiero di Sciascia la sua attitudine a un teatro di impegno civile. Un'operazione nobile nei contenuti ed elegante nella forma, che però risente della troppo pacata, quasi rassegnata posizione dell'intellettuale siciliano di fronte a temi purtroppo di sconcertante attualità, nei confronti dei quali oggi si vorrebbe un po' più di forza, rabbia, indignazione. In scena con Baliani sei ragazzini, diversi in ogni città dove lo spettacolo sosterrà, e Coco Leonardi: sono gli scolari di Sciascia, ma anche i giovani carnefici di Pasolini, mentre Leonardi è l'anziano custode della scuola, ma anche Moro.

Claudia Cannella

LA NOTTE DELLE LUCCIOLE, di Roberto Andò e Marco Baliani da Leonardo Sciascia e Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia e regia di Roberto Andò. Scene, costumi e luci di Gianni Carluccio. Musiche di Marco Betta. Con Marco Baliani, Coco Leonardi e 6 bambini. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

Questa notte parte dal silenzio, dai colori caldi di un tappeto appeso, su cui i magnetici racconti di Marco Baliani e le bellissime *musiques d'ameublement*, composte ed eseguite dal vivo dal figlio Mirto insieme a Davide Gattironi, finiscono per farci decollare. È un viaggio nella memoria fantastica, un cortocircuito narrativo che dalle foreste africane de *La mia vita nel bosco degli spiriti* del nigeriano Amos Tutuola arriva alla Toscana del nostro *Pinocchio*, alla scoperta del pensiero di un altro tanto lontano quanto riconoscibile. Un racconto, quello di Baliani, che crede nel potere salvifico della storia, che è favola in crescita e soprattutto scoperta da condividere. Così, quasi in un villaggio seduti intorno al fuoco, anche noi, come i ragazzi di strada di Nairobi, iniziamo ad ascoltare rapiti una storia che è un po' una confessione, una divagazione di pensiero e d'intenti tra le impressioni e le suggestioni di un'esperienza personale, che è stata cornice e sostanza dell'incontro del regista proprio con gli stessi ragazzi che a Nairobi hanno dato vita al *Pinocchio nero*. Lettura e narrazione si alternano qui in un monologo che vuole trasformarsi in dialogo, che ci chiama direttamente in causa con il "tu" e con il "noi", per renderci responsabili del meraviglioso come della realtà. Ecco allora che il bambino di Tutuola, che fugge dalla casa minacciata dalla guerra e che si perde nella Selva dei Fantasmi per incontrare sorprendenti personaggi e avventure, subito ci appare non molto diverso dalle fantasie e le traversie di quel bambino in corsa di Collodi, sempre inseguito da un dovere che è soprattutto povertà. A suggellare l'autenticità dell'episodio

anche la regia di Maria Maglietta, che con semplicità e precisione ha saputo lasciare alla parola e al ricordo lo spazio profondo del suo abitare. Lucia Cominoli



UNA NOTTE NEL BOSCO DEGLI SPIRITI, di Marco Baliani. Regia di Maria Maglietta. Musiche di Mirto Baliani. Con Marco Baliani. Prod. Casa degli Alfieri, CASTAGNOLE MONFERRATO (AT).



Tre storie made in Naples

3TERZI, di Diego De Silva, Valeria Parrella, Antonio Pascale. Regia di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Antonella Mancuso. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Giuseppe Napoli. Con Marina Confalone e Lello Giulivo. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

«La parola è irreversibile, questa è la sua fatalità. Ciò che è stato detto non può più essere modificato, se non aumentandolo», scrive Roland Barthes nel saggio *Il brusio della lingua*. Irreversibile è anche l'effetto di *3terzi* che si s-compone attraverso il di(a)lettale cadenzare di una drammaturgia sollecitata dal linguaggio mass-mediatico indossato da in-significanti lui/lei/l'altro/a. Tre brevi *pièce* ne compongono la struttura narrabile per altrettanti *reality* esistenziali *made in Naples*: *Casachiusa* di Diego De Silva, che si sviluppa nel claustrofobico spazio di una camera da letto in cui un uomo e una prostituta discutono tra loro dopo un consueto rapporto sessuale; *L'incognita boh!* di Valeria Parrella, in cui una negromante e il suo bizzarro cliente sono alle prese con una fallace *redde rationem*; *La soluzione* di Antonio Pascale agita da una donna rievocante la figura paterna (e altre video-presenze del suo passato) in forma di tragicomica tele-confessione percorsa da irreali *flashback*. Il discorrere onnivoro, aspetto peculiare della società della comunicazione diffusa, avviluppa così Marina Confalone e Lello Giulivo, metamorfici interpreti di questa paradossale "frazione" teatrale a cortocircuito chiuso, regalando sessanta minuti di acidulo *divertissement*.
Francesco Urbano

Le profezie di Frevella

ITAGLIANI!, *Storia del delirio di Frevella Lavandaia che profetizzò a Hitler e Mussolini la disfatta nella guerra a causa di Augusto Cinnicò, uomo di concetto*. Regia di Eleonora Pippo. Con Margherita Di Rauso. Prod. Architempo, NAPOLI.

Storia del delirio di Frevella Lavandaia che profetizzò a Hitler e Mussolini la disfatta nella guerra a causa di Augusto Cinnicò, uomo di concetto, la sintesi

della storia raccontata in questo spettacolo è tutta racchiusa in questo lungo sottotitolo, il resto, i caratteri dei due personaggi e le sfumature del loro rapporto nato ed evolutosi all'ombra della Seconda guerra mondiale, è affidato alla maestria dell'unica attrice in scena. E certamente centra il bersaglio l'agile bravura di Margherita Di Rauso, alle prese con l'insoddisfatta e violenta Frevella, il cui sanguigno impeto si intreccia nei ricordi del sottomesso ma sognatore marito, l'antifascista Augusto. Schiacciato come un pomodoro per il sugo sotto le botte della moglie, Augusto ha l'improvvisa idea di sfruttare le visioni notturne di Frevella, quasi profetiche crisi mistiche, per soddisfare la fame di esoterismo di Hitler, in visita a Napoli, e ricavarne così una ricompensa in grado

di cambiare la loro vita. E infatti Frevella, che inizialmente sembra riversare sul marito e sul suo compagno di dissertazioni astronomiche, la sua rabbia perversa e la sua prosaica arte divinatoria, di fronte a Mussolini e a *'O baff*, predice la guerra, i bombardamenti, i campi di concentramento e conclude sentenziando "vuje sta guerra a perdite". Nella freschezza della scrittura di Antonella Cilento e nell'originalità e rapidità di un testo spesso anche divertente, si perde però un po' di sostanza in favore di una forma; sfugge l'amezza del paradosso di una "vita migliore" nata alle soglie di una guerra devastante; sfugge il senso di un rapporto così movimentato, sfugge il vero mistero di due personaggi all'inseguimento di una ragione troppo labile, troppo nascosta. *Linda Dalisi*

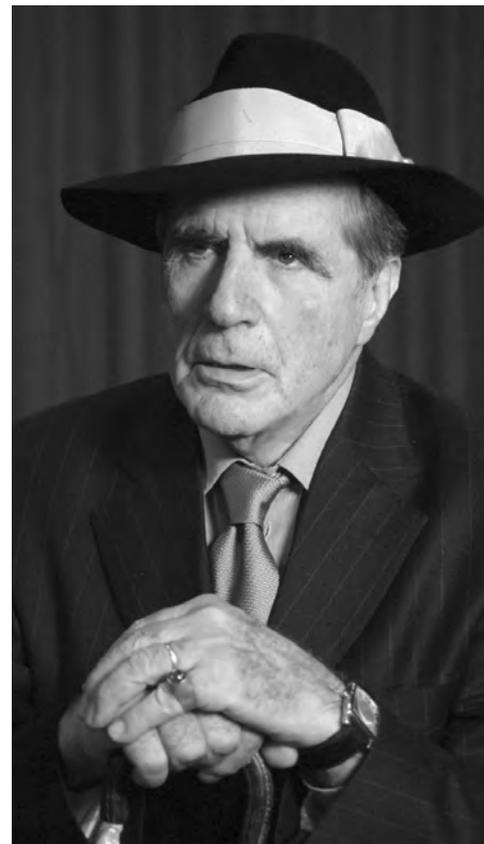
Giuffré/De Filippo

Don Antonio, capocamorrista e paladino di giustizia

Carlo Giuffré si conferma in pieno, dopo le prove precedenti di *Natale in casa Cupiello*, *Le voci di dentro* e *Napoli milionaria!*, interprete adeguatamente autorevole e carismatico del teatro maggiore di Eduardo. Nel difficilissimo *Sindaco del rione Sanità* Giuffré convince anche - e forse soprattutto - nei lati meno drammatici e "seri", meno cupi del suo personaggio, nei risvolti più sereni al limite del brillante (non a caso ha tutta una carriera di attore comico alle spalle), ma non mancano certo i momenti in cui dà al personaggio di Don Antonio, apparentemente mite, pacifico e simpatico, tutta la forza - anche violenta - di uomo che tiene in pugno con la sua autorità un intero quartiere, e forse un'intera città. Arduo è rendere plausibile la figura, il profilo tutto sommato improbabile, anche se affascinante, di Don Antonio, capocamorrista e insieme garante e paladino sempre efficiente della giustizia, dalla dolorosa e profonda moralità che coesiste con il suo servirsi di strumenti comunque criminali, boss che si arroga un ruolo socialmente provvidenziale e quasi umano. Giuffré ci riesce, come restando in sottile equilibrio tra le contrastanti caratteristiche del personaggio. Ed era questo che contava. Per quanto colorito, invece, lo sfondo fornito dagli altri personaggi del dramma non ha la vivezza e l'efficacia pittoresca che potrebbe avere: colpa, forse, di Giuffré regista, ma anche della compagnia, composta di attori in gran parte corretti, ma niente più, che fanno dei loro personaggi figure abbastanza pallide e poco incisive. Piero Pepe, al contrario, è il "cattivo" - partonopeo al cento per cento - che doveva essere, e Alfonso Liguori, dopo le (non immotivate) isterie del primo tempo assume un convincente rilievo nel finale, quando, scomparendo pian piano la figura di Giuffré-Don Antonio, diventa di fatto il vero protagonista.
Francesco Tei

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ, di Eduardo De Filippo. Regia di Carlo Giuffré. Scene e costumi di Aldo Terizzi. Musiche di Francesco Giuffré. Con Carlo Giuffré, Alfonso Liguori, Massimo Masiello, Piero Pepe, Antonella Lori, Aldo De Martino, Gennaro Di Biase, Vincenzo Borrino, Roberta Misticone, Enzo Romano, Monica Maiorino, Giorgia Sinicomi, Geremia Longobardo, Vincenzo La Marca, Danilo Della Calce, Monica Avagliano, Ferruccio Pepe, Guglielmo Illiano, Salvatore Pelaco, Stefania Aluzzi. Prod. Diana. O.R.I.S., NAPOLI.

Nella pag. precedente Marco Baliani in *La notte delle luciole*, drammaturgia e regia di Roberto Andò; in questa pag. Carlo Giuffré, regista e interprete di *Il sindaco del Rione Sanità*, di Eduardo De Filippo.



Tre fratelli e un rimorso

IL SENTIERO DEI PASSI PERICOLOSI, di Michel Marc Bouchard. Regia di Tommaso Tuzzoli. Luci di Simone De Angelis. Con Andrea Capaldi, Andrea Manzalini, Silvio Laviano. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Pim Spazio Scenico, MILANO.

Bloccati in una radura a causa di un incidente automobilistico, tre fratelli si scontrano contro il peso d'un passato al quale, invano, hanno cercato di sfuggire. Il luogo è quello in cui, lo stesso giorno di quindici anni prima, era morto il padre, un poeta ubriacone il cui ricordo si manifesta attraverso i suoni di un'interminabile litania lamentosa. «Di tutti i beni che possiedo, poco valore, niente da rubare. Di tutti i beni, dei pochi beni dei beni da poco... Di tutti i beni che possiedo, poco onore, tre cuori da amare. Di tutti i beni, dei beni da poco... Di tutti i beni che possiedo, poco valore, niente da invidiare. Di tutti i beni, dei pochi beni, dei beni da poco... Di tutti i beni che possiedo, tre figli, i miei, dimenticati». La nenia ossessiva recitata dai tre fratelli, in una sorta di automatismo ipnotico. Un padre temuto e deriso. Un padre colpevole, forse, di non aver saputo comunicare il proprio amore ai suoi figli. Un padre che annega nel fiume sotto gli occhi dei tre fratelli senza che loro tentino di soccorrerlo. Il rimorso

inconfessato della loro tacita complicità li divide. Victor, Ambrosie e Carl, di nuovo complici, marciano verso l'epilogo del loro dramma familiare. Lo spazio scenico spoglio è interamente dominato dalla fisicità di Andrea Manzalini, un cinico quanto tenero Ambroise, Silvio Laviano, un rissoso e appassionato Carl, Andrea Capaldi, un surreale e evanescente Victor. La regia di Tommaso Tuzzoli, qui alla sua seconda e bella prova, calibra il vertiginoso ritmo drammaturgico alla potenza espressiva degli attori. Il disegno luci avvolge la scena in un crepuscolo lunare. Uno spettacolo che vince la sfida di ricreare la suggestione della partitura drammaturgia di Bouchard. *Giusi Zippo*

E Cristo scese dalla croce...

MANGIAMSI L'ANIMA E POI SPOTALA, di Licia Lanera e Riccardo Spagnolo dall'omonimo romanzo di Giovanna Furio. Licia Lanera e Riccardo Spagnolo. Prod. Fibre Parallele, BARI.

Capita talmente di rado di essere conquistati dagli spettacoli dei grandi, figuriamoci poi assistendo a quelli di debuttanti o quasi. Eppure non possiamo nascondere che dopo aver visto *Mangiamsi l'anima e poi sputala* di Fibre Parallele - vale a dire Licia Lanera e Riccardo Spagnolo, nemmeno cinquant'anni in due - un certo ottimismo sulle sorti future della scena ti prende. I due ragazzi fanno venire in mente la frenesia dei gruppi degli anni Settanta, di quei giovani artisti autodidatti che vivevano inseguendo laboratori e corsi vari, che facevano lunghi viaggi per la penisola per vedere anche un solo spettacolo o per non perdersi un festival e che smanavano per produrre i loro di spettacoli ma anche per crearsi uno spazio proprio, pur microscopico che fosse. Insomma di quelli presi da un sacro ardore che pensavamo ormai morto e sepolto. Invece Lanera e Spagnolo sono proprio così e dopo un acerbissimo *Zio Vania* eccoli presentare questo strepitoso *Mangiamsi l'anima e poi sputala*. Intendiamoci, la messa in scena non è un capolavoro di perfezione, drammaturgicamente è "sporca" e qualche lieve cedimento di ritmo lo possiede, ma è tanta l'energia

profusa, la sapienza nel coordinare elementi *kitsch* a significati profondi e tematiche affatto banali, la bravura dei due interpreti, che ogni piccolo difetto passa in secondo piano. E la vicenda trattata sorprende ed è motivo, specie di questi tempi, di più di una riflessione: una zitella vive lavando sacrestie tutta presa per l'amore verso il Cristo che un giorno scende dalla croce con tutte le intenzioni di far valere la sua natura umana. Il sacro assume quindi un aspetto ambiguo caratterizzato da un amore che si fa carne e sangue, ma anche *routine* quotidiana, mentre tutto il peso di una morale sessuofobica e castrante dilaga rivelando zone di follia. La messa in scena di Fibre Parallele è spesso irresistibilmente ironica e irriverente, ma mai blasfema perché il dolore e lo sbigottimento si fanno atroci e tutta la pervadono in maniera inquietante e spiazzante. Una rappresentazione che si candida a essere un vero e proprio *cult* e già le prime repliche hanno dato il segnale di un prossimo, probabile successo. Indubbia, quindi, la validità della proposta, ma molto dipenderà dal modo in cui saprà gestirsi un gruppo così giovane e dalle occasioni che incontrerà sul suo cammino. *Nicola Viesti*

Geometrie dell'invisibile

DIALOGHI CON L'INVISIBILE, di Platone, Giacomo Leopardi, Bertolt Brecht. Adattamento di Luisa Fiorello. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Tiziana Bellassi, Giuseppe Carbone, Alberto Orofino, Anna Passanisi, Luana Toscano. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Accatstate, al centro della scena vuota; bianche, nel buio che le circonda: sei sedie, l'una sull'altra, svettano come una pericolante torre di Babele, testimoni silenziose di dialoghi possibili, di auspicabili confronti, d'insolubili quesiti ontologici. Dall'antichità al primo Novecento, la scrittura drammaturgica sapientemente selezionata da Fiorello associa dialoghi apparentemente distanti, nel tempo e nello spazio, ma uniti dal comune desiderio di interrogare l'altrove, di cogliere la poesia dell'"invisibile". Con le sedie, un cubo dalle pareti cave fa da sfondo alle



indagini metafisiche di Platone, alla riflessione sul piacere e il dolore delle *Operette morali* di Leopardi, alle inestinguibili contraddizioni della società borghese smascherate da Brecht: il quadro di riferimento è sempre lo stesso, mutano tempi e luoghi in cui agiscono i personaggi, mossi con sublimata, intensa rarefazione da Salvo stesso, servo di scena ma soprattutto gran sacerdote di un rito civile, di una cerimonia laica che intende valicare e frangere il senso comune che incatena gli spettatori - e, metaforicamente, ammanetta quelli della prima fila, in nome e per conto degli altri. Suggestioni musicali delle avanguardie di inizio secolo, suggerite dal chiaroscurale pianoforte di Cavalieri, guidano mani e corpi - quelli di cinque, straordinari interpreti, abitati da vibrante afflato - per tracciare geometrie instabili, reticoli di esistenze al vivo: la morte di Socrate e le illusioni dei prigionieri della caverna, gli incubi notturni di Federico Ruysch, il comune destino di una Moda *glamour* e di una ruggente Morte, entrambe figlie della caducità, l'inappagabile ricerca della felicità di Malambruno, fino alle speranze deluse di un venditore d'almanacchi e d'un passeggero: tutte espressioni di un travaglio che trova eco deformata nei profughi brechtiani Ziffel e Kalle. E se tre Anna - weimariane figure femminili, seducenti nei rigidi impermeabili - cadono lungo le stazioni di una *via crucis* di peccati capitali, questi discutono di passaporti e di identità perdute, di masse da persuadere o da "evacuare" nel campo nemico: mentre la "guerra totale" deflagra, minacciosa conferma di un "invisibile" eppur tangibile, ulcerante dolore universale. *Giuseppe Montemagno*

Socrate filosofo mattatore

SOCRATE, di Vincenzo Cerami. Regia di Ezio Donato. Scene e costumi di Giuseppe Andolfo. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Carlo Insolia. Con Pippo Pattavina, Debora Bernardi, Franz Cantalupo, Giampaolo Romania, Gino Nicolosi, Toni Lo Presti, Marco Tringali, Joe Schittino, Andrea Balsamo, Mario Filetti, Giuseppe Finocchiaro. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Nervoso e implacabile, un guizzante frullato di flauto s'infrange contro le mura impenetrabili della prigione di Atene: Santippe, moglie di Socrate, invoca la

Camus/Carriglio

Un *Malinteso* da tragedia greca

Una vita e una giovinezza negata, vissuta nel sogno di un altrove inondato di luce, dove la sabbia brucia infuocata dal sole e il respiro del mare ha il sapore di un miraggio verso cui tendere alla ricerca di una agognata felicità. Un sogno divorante di liberazione dalle costrizioni asfittiche del presente, che nella figlia si vena di visionari aneliti vitali, opponendosi come un contraltare martellante di speranza alle esitazioni della madre, troppo stanca per non esitare davanti all'ennesimo delitto. L'ultimo, e finalmente risolutivo, di una lunga serie, perpetrata negli anni derubando e uccidendo i malcapitati clienti della locanda gestita dalle due donne, che le vedrà questa volta porre fine alla vita del rispettivo fratello e figlio, venuto in incognito a ritrovarle dopo vent'anni. Un terribile *Malinteso*, come recita il titolo, in cui Albert Camus torna ancora una volta a interrogarsi sulle ragioni e il senso di una condizione umana impregnata di dolore e di angoscia. Partendo da un fatto realmente accaduto elabora un dramma assurdo e sconvolgente che ha gli accenti terribili di una tragedia greca. Una autentica teologia negativa, in cui l'autore si carica del dramma dell'uomo che ha perso Dio, per Pietro Carriglio, che oggi lo ripropone al pubblico curandone insieme le scene, i costumi e la regia. E che alla tragedia antica sembra infatti guardare per un allestimento scandito di cadenze gravi e nitidamente inciso dalla presenza di due attrici di lucida sapienza interpretativa, come Giuliana Lojodice e Galatea Ranzi, capaci rispettivamente di far emergere alla luce della più umana comprensione e dell'analisi più spietata la tormentata interiorità della madre e della figlia. Costruendo uno spettacolo di essenzialità scarna e avvolgente al tempo stesso, dove i dialoghi si snodano con una sorta di assoluta spogliata di ogni emotività, a costruire atmosfere plumbee di vita imprigionata, assecondate con discrezione dalle musiche di Matteo D'Amico. Col risultato di una narrazione di ritmi tesi, segnata a tratti da pause e silenzi un po' troppo dilatati e statici, che si affida soprattutto alla

IL MALINTESO, di Albert Camus. Traduzione di Vito Pandolfi. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Gigi Saccomandi. Con Giuliana Lojodice, Galatea Ranzi, Luca Lazzareschi, Valentina Bardi, Pietro Carriglio. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

forza delle parole. Luca Lazzareschi con convincente credibilità introduce l'indecisione del figlio, destinato a pagare con la morte la sua incapacità di rivelarsi, mentre lo stesso regista incombe sulla scena con la presenza inquietante di un servitore muto che alleperate invocazioni della moglie, qui interpretata da Valentina Bardi, oppone il perentorio no di un Dio definitivamente chiuso a ogni soccorso nei confronti della sua stessa creazione. *Antonella Melilli*



Nella pag. precedente Andrea Capaldi, Andrea Manzalini e Silvio Laviano in *Il sentiero dei passi pericolosi*, di Michel Marc Bouchard, regia di Tommaso Tuzzi; in questa pag. una scena di *Il malinteso*, di Albert Camus, regia di Pietro Carriglio.

clemenza dei giudici per salvare la vita del filosofo, ingiustamente condannato a morte. Su quest'immagine suggestiva si apre lo spettacolo con cui Donato ha ripreso il testo originale che Cerami aveva derivato da alcuni dialoghi platonici e dalle *Nuvole* di Aristofane per il talento di Gigi Proietti. Alle prese con un ruolo tanto impegnativo, anche Pattavina ha confermato che si tratta di un banco di prova per autentici mattatori: perfettamente a suo agio nei tempi e nei ritmi del siparietto comico, vivacemente esemplato sul modello dell'avvan-

spettacolo, l'attore s'impone tuttavia nel ritratto rigoroso ed austero del filosofo che affronta la prova estrema pur di affermare il rispetto delle leggi, anche quando queste vengono malamente interpretate e applicate. La sua ricerca della verità destabilizza, spiazza, infine convince con l'esempio l'umanità varia che lo circonda, dagli affetti familiari, sintetizzati dall'accorata Santippe (Bernardi), alla bruta semplicità del carceriere (Cantalupo), passando per l'irriverente, beffardo Strepziade (Romania), che ne irride la presunta, fumosa ciarla-

taneria sofisticata. E per questo catalizza gli interessi di una coralità di discepoli: smessi gli essenziali panneggi immaginati da Andolfo, questi lo circondano in jeans e maglietta, pronti a raccogliere la valenza didattica di un messaggio tra i più alti della cultura occidentale.
Giuseppe Montemagno

Una miniera di ricordi

STIRRU, LA DISCESA, di e con Alberto Nicolino. Regia di Ambra D'Amico. Scene di Sebastiano Romano. Luci di Greta Gandini. Prod. Lecittadelmondo, CALTANISSETTA.



Stirru, La discesa è il titolo dello spettacolo di Alberto Nicolino presentato all'ultima edizione del Rosso Festival di Emma Dante, a Caltanissetta. *Stirru* (in italiano sterco, fossa) è il faticoso scavo interiore di Andrew, giovane siculo-americano, che lo porta in un mondo di fantasmi, di memorie familiari sepolte. È il lungo scivolare nel vortice dei ricordi di una madre partita per l'America e di più fratelli, tra cui Asaro, lasciato morire sotto la miniera. Nicolino ricostruisce la storia impietosa del suo nucleo familiare e lo fa sullo sfondo dello scorso secolo, dove la miseria umana tante volte si intrecciava alla difficile realtà sociale dei piccoli centri siciliani, dove le miniere erano unica fonte di vita per molti. È la voce lo strumento privilegiato di cui si avvale Nicolino perché, attraverso essa, fa emergere, in una atmosfera surreale, personaggi, fatti, situazioni. Nel fitto buio della sala è il suo viso a parlare, solo a metà illuminato, i suoi grandi occhi, spalancati, come se da essi stessi scaturissero verità, voci, storie, canti sepolti. È così che per bocca di Andrew, tornato in Sicilia per l'inattesa eredità, si assiste al racconto delle dolorose vicende di Asaro, lo zio scemo sul cui corpo mai trovato la famiglia lucrò, di donna Lucia diventata pazza per la morte del figlio mai chiarita. Fantasma che prendono corpo da quella voce rauca, profonda come sgorgante dalle stesse viscere della terra per accompagnare alla luce i corpi sepolti. Da quella stessa voce emerge il dolore, il medesimo disagio di chi cerca e di chi trova tracce di vita dimenticate. Lo spettacolo, dal tono ini-

Rosso di San Secondo

LUI, LEI E L'ALTRA torbido triangolo col morto

Vent'anni dividono Rosso di San Secondo (1887-1956) da Pirandello (1867-1836). Vent'anni che sono una vita. Tanti per oscurare il primo e far rilucere il secondo. Da far sorgere quasi sempre la stessa domanda del perché Rosso sia così poco rappresentato. Domande che neppure convegni e meeting hanno del tutto chiarito, pur riconoscendo allo scrittore nisseno logiche pirandelliane, altrettanto attuali, intriganti e di sicuro più pregne di eros e di passione. Come può essere *L'ospite desiderato* (1921) messo in scena con idee cinefile (da Fassbinder a Hitchcock) da Ninni Bruschetta nella Sala Laudano di Messina dopo essere apparso la scorsa stagione a Caltanissetta in quel *Rossofestival* ideato da Emma Dante, giunto alla sesta edizione, in cui c'è poco Rosso e tanto altro teatro. Sullo spettacolo in questione dirò solo che Bruschetta forse ha un po' troppo tagliato il testo, riducendo a solo un atto di un'ora ciò che si svolge originariamente in tre atti. E dunque l'espressionistica vicenda che secondo l'autore dovrebbe apparire "trasfigurata" come quella che avviene "nei sogni tormentosi", sembra svolgersi velocemente nell'arco di un giorno e d'una notte, quando in realtà l'ospite in questione, che si chiama Stefano Brosia, risiede nella casa dell'amico Paride Malviti non meno di dieci giorni, come puntualizzerà l'infoiata Melina moglie di quest'ultimo. Tuttavia la crisi che la coppia vive, e che lie-

vita sempre più, viene riversata in buona parte sulla sofisticata Adalgisa di Ilaria Falini, lontana dall'apparire quella cameriera-contadina tanto denigrata dalla sua padrona, eppure così utile ai suoi saffici capricci e adesso anche a quello stravagante individuo, l'ospite, che è sopraggiunto, cui dà vita Paolo Cappuccio, pure nei panni del giardiniere. Al quale non pare vero che la sensuale Melina di Simona Senzacqua, si possa a lui concedere come se niente fosse e trascorrere un'orgiastica notte non solo con lei, ma anche con la passiva Adalgisa che si professa vergine. Sembra pure che al marito, che Maurizio Puglisi veste con accenti ambigui, non interessi il comportamento della moglie. Lui vuole solo liberarsene, non importa come. Tirando un sospiro di sollievo quando constaterà che su quella languida *dormeuse* (la scena liberty era sintetizzata con pochi arredi da Mariella Bellantone) la serva colpirà la sua padrona non con una coltellata alle spalle, come da testo, ma con un rumoroso colpo di rivoltella, ponendo fine a ciò che stava diventando un incubo. *Gigi Giacobbe*

L'OSPITE DESIDERATO, di Pier Maria Rosso di San Secondo. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Metella Raboni. Luci di Renzo Di Chio. Con Simona Senzacqua, Paolo Cappuccio, Ilaria Falini, Maurizio Puglisi. Prod. Nutrimenti Terrestri, MESSINA.



zialmente grottesco e comico a quello finale drammatico, vive di momenti intensi ma anche di mancanza di ritmo, di personaggi appiattiti e di altri che emergono con maggiore forza.
Loredana Faraci

Pinter alla messinese

LAMICADUCORI, liberamente tratto da *Old times* di Harold Pinter. Testo e regia di Donatella Venuti. Con Donatella Venuti, Maria Melasi, Giuseppe Luciani, Amerigo Melchionda. Prod. Teatro di Morman 2.

Vecchi tempi parla siciliano. Ovvero, Harold Pinter approda in Sicilia. Ma non si tratta di una "semplice" trasposizione in dialetto messinese, bensì di un versione originale, che sottolinea le conno-

tazioni di un rapporto familiare intenso (rafforzato dall'aggiunta di un quarto personaggio, quello della madre del protagonista, interpretata da un uomo, caratterizzando così ulteriormente con un tono grottesco e ironico), ma che nasconde numerose crepe. Quelle crepe messe in risalto dall'arrivo de "Lamicaducori", la vecchia amica del cuore della protagonista, che fa saltare gli schemi, portando in superficie le contraddizioni sopite della coppia. Resta intatto il percorso di Pinter, ma con delle sottolineature differenti dell'aspetto familiare, del mondo borghese, con accenti a volte anche comici, ma che non snaturano assolutamente la linea del testo. Anzi, la rilettura che ne dà Donatella Venuti, esalta anche alcuni aspetti dell'opera, soprattutto quello del contrasto tra le psicologie dei per-

sonaggi, le doppie identità, il segreto e la realtà, il ricordo e l'attualità, contrasti che si rincorrono in tutta la pièce. Immagini che si contrappongono anche grazie a scelte sceniche e registiche: a partire dal bianco e nero degli arredi e dei vestiti, dal biondo e nero di capelli delle due protagoniste. Scelte visive che rappresentano uno degli elementi fondamentali dell'innovazione di questa versione così come fondamentale è l'uso del dialetto. Un linguaggio, evidenza la Venuti, che è quello del popolo e che serve per realizzare non una "semplice" traduzione, ma per dare una connotazione atemporale e universale. Ultimo, ma non ultimo, l'elemento interpretativo: intense le *performance* di tutti gli attori, ma in particolare quelle delle due protagoniste, la già citata Venuti e Maria Melasi. *Paola Abenavoli*

Cagliari

L'impossibilità del bene nel Sezuan nostro contemporaneo

Come a volte possono essere crudeli gli dei cercando sulla terra anime buone impossibilitate a praticare il bene per la malvagità del mondo. Un mondo che le divinità stesse rifiutano di cambiare, di rendere più giusto e buono. Shen Te li accoglie sotto il proprio, miserabile tetto e, nella stessa maniera, cerca di aiutare tutti i reietti di Sezuan, ma i poveri sono tra loro spietati e la fanciulla deve mutarsi nel cattivo cugino Shui Ta per non soccombere. Ma l'inganno è difficile da reggere, specie quando poi ci si mette anche l'amore, e Shen Te è costretta a gettare la spugna mentre gli esseri supremi, ipocriti, inneggiando a lei, all'anima buona del Sezuan, ritornano nei cieli dorati. Sino alla fine degli anni Settanta gli allestimenti brechtiani erano più o meno tutti ispirati alla pratica del teatro didattico perorata dallo stesso autore. Oggi sono abbastanza rari e i più affascinanti sono quelli "eretici" che, praticando un'opportuna revisione critica, nello stesso tempo riescono a rivelarci una drammaturgia di emozionante bellezza. Come questa dell'*Anima buona del Sezuan*, un apologo crudele e disperato sulla condizione umana, sull'essere prigionieri del proprio stato in un universo che pare non concedere riscatto. Stefano Randisi ed Enzo Vetrano, operando sul testo con brevi tagli e eliminando i personaggi di contorno e le canzoni, consentono

all'opera di Brecht una brevità che i registi sfruttano per impostare ritmi sciolti e sintetici - ci pare a volte ispirati addirittura alla Commedia dell'Arte - ma anche per far risaltare l'assoluta contemporaneità di una scrittura che come poche altre sa rivelare il disagio dell'oggi. Ibrido cencioso, verminaio in cui gli uomini sono costretti a strisciare, Sezuan si trova forse in Sardegna, guardando alle suggestioni fornite dalla terra in cui lo spettacolo è stato prodotto, ma potrebbe essere in ogni dove ed in ogni tempo

L'ANIMA BUONA DEL SEZUAN, di Bertolt Brecht. Regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Luci di Gianluca Bergamini. Con Maria Grazia Bodio, Lia Careddu, Corrado Giannetti, Paolo Meloni, Isella Orchis, Cesare Saliu, Maria Grazia Sughì, Luigi Tontoranelli. Prod. Teatro Stabile di Sardegna, CAGLIARI.

come suggerisce una colonna sonora che accompagna spesso i sentimenti dei protagonisti, ma che sempre si interrompe bruscamente ad indicare la volatilità degli stessi, attimi di passione perduti nel buio. *Nicola Viesti*



Nella pag. precedente una scena di *L'ospite desiderato*, di Pier Maria Rosso di San Secondo, regia di Ninni Bruschetta; in questa pag. un'immagine da *L'anima buona del Sezuan*, di Bertolt Brecht, regia di Stefano Randisi ed Enzo Vetrano.

ITALIANI CINCALI!

PARTE PRIMA:
MINATORI IN BELGIO



di Nicola Bonazzi
e Mario Perrotta

Estate 1980. Quell'anno mio padre, per motivi personali e insieme professionali, decide di andarsene a lavorare a Bergamo. Una volta al mese, partendo da Lecce in treno, a Bergamo ci vado anch'io, per controllare l'apparecchio ai denti, messo in «uno studio specializzato del Nord!»... così piaceva dire a mia madre. In realtà è anche un buon motivo per vedere più spesso mio padre.

Mia madre, invece, lavora a Lecce, deve anche badare a mia sorella più piccola: per questo motivo, sul treno espresso Lecce-Milano-Schaffausen-Stoccarda, vengo puntualmente affidato a una qualunque famiglia di emigranti, la prima che ispiri fiducia all'occhio ormai esperto di mia madre.

Si parte. La famiglia di emigranti mi osserva. Mi chiedono il nome...

Il treno in corsa è terra di nessuno, dodici ore di anarchia assoluta che mi fanno dimenticare la paura di quel viaggio...

«Allora? Come ti chiami?»

Rispondo alla domanda, con sincerità, per la prima e ultima volta: «Mario. Mario Perrotta».

Il resto del viaggio do sfogo a tutta la mia immaginazione inventando storie fantastiche su mio padre e mia madre, che di volta in volta diventano, ingegnere, cuoca, muratore, professoressa, attore, emigrante: sì, anche emigrante pensavo che fosse una professione...

«Va bene, ma emigrante in che senso? Lavora in fabbrica, contadino, fabbreccaturu...», cioè muratore, «...cammeriere, minatore?»

«Minatore!». Minatore mi piace.

«Ah, in Belgio allora?»

«No, a Bergamo»

«A Bergamo?»

«A Bergamo!»

«Ah!»

Squinzano, Brindisi, Ostuni, Monopoli, Bari, Bisceglie, Trani, Barletta...

Osservo le loro facce, ascolto i discorsi sui parenti che hanno appena salutato, mangio la parmigiana che puntualmente mi offrono e intanto mi chiedo dove sarà mai questa Schaffausen.

«No, ieu scindu a Stoccarda», dice un altro.

In quei viaggi, insomma, parlano di loro, della loro vita, parlano del lavoro. Dicono che non è più duro come una volta. Dicono che in fondo oggi, basterebbe che la fabbrica fosse a Lecce e non a Bruxelles per essere felici.

«A Bruxelles ho fatto le scuole elementari»

«Ah sì?»

«Sì, mio padre faceva il calciatore lì»

«E adesso?»

«Gioca col Bergamo»

«Col Bergamo?»

«Col Bergamo!»

«Ah!»

Cerignola, Foggia, Vasto, Pescara, San Benedetto del Tronto, Ancona, Fano...

Dormono da un po' di ore. Io no. Io passo la notte incollato al finestrino. Imparo a memoria il paesaggio

notturmo che cambia. Passeggio nel corridoio. Spio negli altri scomparti: dormono stesi a incrocio, i piedi di uno sulla faccia dell'altro. Puoi capitare come niente sotto l'ascella o il ginocchio di un altro se non ci fai attenzione... Il colore dei calzini di quel ragazzo non promette nulla di buono... Le facce, però, restano la cosa più affascinante. Sospese, in un'espressione da viaggio perenne, come chi non sa più da dove viene e dove è diretto, «stranieri due volte» dice qualcuno di loro.

«E tu, qua stai? Mi hai fatto prendere un colpo... Ma dove vuoi andare?»

«Dal macchinista»

«Dal macchinista? E a che fare?»

«È mio zio»

«Tuo zio?»

«Mio zio!»

«Ah!»

Rimini, Cesena, Forlì, Faenza, Imola, Bologna, Modena, Reggio Emilia, Parma, Fidenza...

L'alba ti coglie sempre tra Faenza e Bologna, questo me lo ricordo. E a Bologna c'è sempre qualcuno che scende. Chi, alla stazione di Lecce, non era arrivato abbastanza in anticipo per buttare le valige nel treno per prendere posto o addirittura per entrare dal finestrino e occupare il posto prima degli altri, sa che a Bologna un posto lo trova da sedersi, almeno metà viaggio...

Gli altri intanto, all'alba, cominciano a risorgere dietro i vetri degli scomparti, ma le facce non sono più le stesse, adesso tra le nebbie della bassa lo sanno chi sono e dove sono diretti e glielo leggi in faccia. Non è più tempo di racconti e fantasie.

Piacenza, Lodi, Milano Lambrate...

«Grazie di tutto, signora...»

«Eh, di niente. Ue', salutaci a tuo padre... e digli che si ricorda di noi ora che lo fanno ministro...»

«Va bene...»

Milano Centrale. Anno 1983. Sono passati tre anni. Su e giù per l'Italia. Una volta al mese. Poi non li ho visti più... Per quasi vent'anni...

Estate 2002. Dopo molti anni trascorsi tra Bologna e Roma, prima per studio e poi per lavoro, ho voglia di riscoprire la mia terra... la mia gente... e lo faccio in un bar qualsiasi, di un paese qualsiasi del Salento.

«Qui? Qui siamo stati tutti emigranti. Chiedi a lui, lui conosce tutta la nostra storia...»

«Ah sì?»

«A lui!»

Mi dicono di parlare con il postino.

Il postino conosce le storie di tutti gli emigranti del paese. Il postino ha memoria. E la memoria è importante, perché «Ne abbiamo sempre meno...»

perché «Qualcuno l'avrà pure permesso quel boom economico...»

perché «L'Italia girava in Cinquecento e noi dormivamo in otto in una stanza...»

perché «Siamo stati venduti dallo Stato per un sacco di carbone...»

perché «Mi vergogno di raccontare a mio figlio quello che siamo stati e come ci hanno trattati...»

«Chiunque può pensare la miniera, come te, come un altro... chiunque può raccontarla, però... raccontare non è uguale! Perché io, malgrado che ho lavorato trent'anni nelle miniere di carbone, pure che voglio raccontarti la vita... come l'abbiamo vissuta là sotto la miniera... io stesso non sono in grado, non sono all'altezza di trovare le parole per fartele capire come erano le cose originali...».

Testimonianza di Lucio Parrotto ex-minatore di Casarano (Lecce)

Lo spettacolo *Italiani cincali! parte prima: minatori in Belgio* di Nicola Bonazzi e Mario Perrotta, regia e interpretazione di Mario Perrotta, è stato prodotto dal Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena (Bo).

È seduto a un tavolino e guarda lontano. Mi basta una domanda: comincia a parlare ed è un fiume in piena.

Io? Io la conosco benissimo la storia della nostra terra, fino dalla preistoria, e oltre! Ovverosia da quando qui nel Salento ci vennero i Longhibardi e si era cchiù o meno nell'anno Ottocento, che è un gran bel pezzo indietro perché - se non sbaglio, 'Ssignuria mi conferma - oggi siamo nel Duemila. Quindi mille- duecento anni dopo! Che io so leggere, scrivere e far di conto e per questo m'hanno scelto di fare il postino, che qua nessuno era capace e così ci voleva uno che leggeva e scriveva al posto loro e io, modestamente, questo era il mio lavoro: recapitare, leggere e scrivere. Recapitare, leggere e scrivere... E dove lo trovi 'n altro postino che si mette a leggere per la povera gente? Li conosco io i postini del Nord, quelli consegnano e basta! In mezz'ora si sono sbrigati, e chi s'è svisto s'è svisto. E Ssignuria mi può confermare siccome che se non sbaglio mi sembra che viene dal Nord. E se viene dal Nord io sono ancora cchiù fortunato perché sicuramente avrà sentiti nominare 'sti Longhibardi che come dice il nome venivano da Milano. E giunti qui nelle terre delle Puglie, si presero prima la parte di Benevento poi, chianu chianu, tutto il resto tranne qualche zona che rimase come dire sfusa, che poi erano le parti cchiù povere, tipo... Salento, Otranto, Gallipoli. Anche perché qui nel Salento ci stavano i bisantini, che erano sì sfaticati, ma quella volta però si messero a combattere con i Longhibardi e riuscirono a fermarli: alle

porte di Brindisi e poco sopra Reggio Calabria. Insomma salvarono il tacco e la punta dello stivale, Sicilia compresa, motivo per il quale noi leccesi e i messinesi parliamo l'istesso identicu dialettu, mentre cu 'nnu barese, non mi capisco mancu se scinde lu Patreternu sopra la terra. E dunque, questi Longhibardi, scesi alle terre delle Puglie, tutto si erano bevuti tranne queste zone, che erano poi come il fondo della bottiglia: 'Ssignuria ci provi a berlo ma quando senti la sapore lo sputazzi fuori in fretta e furia e si vede che il Salento l'hanno scaracchiato fuori ch'era proprio indigesto.

Ma dopo però, qualcuno che il Salento se l'è preso noi l'abbiamo trovato e questi erano i Saracini che quelli, erano cchiù poveri di noi e non rifiutavano niente ed erano i progenitori di quelli che adesso arrivano con le barche stipate sulle nostre coste per cercare fortuna: e si vede proprio che sono rimasti poveracci se la fortuna vengono a cercarsela nella nostra terra! Ma quelli, i progenitori, erano invece cchiù attrezzati, cchiù in carne, così hanno cominciato la guerra con i Longhibardi per prendersi 'sta terra e 'sta guerra è durata immensamente, millanta e millanta, fino a quando non scesero i Normanni che, com'è come non è, spazzarono via tutti, Longhibardi e Saracini; e dopo altri millanta scesero i Svevi che, com'è come non è, spazzarono via i Normanni e mo' - per non farla troppo lunga - dopo altri millanta vennero l'Angiolini e dopo altri millanta i Regonesi, e quando ci stavano i Regonesi vennero puru i Turchi con le navi corsare a prendersi le nostre donne - ovverosia il fiore delle donne - e tutta la nostra roba, ovverosia niente, ché di qua erano già passati Bisantini, Longhibardi, Saracini, Normanni, Svevi, Angiolini e Regonesi e non trovarono cchiù niente neanche l'occhi per piangere. Poi, per ultimi, ci vennero qua i Barboni da Napoli che quelli, lo dice il nome istesso, erano i cchiù poveri di tutti, ma ci rimasero però cchiù di tutti quanti l'altri perché - 'Ssignuria m'insegna - la miseria fa l'uomo tignoso, cioè quello che c'ha se lo tiene stretto, puru che non c'ha niente, per non rischiare di avere ancora di meno di niente che è proprio il nientissimo, il nulla fatto e sputato senza possibilità di miglioramento.

E tutte queste cose, io le so perché a mme me le contava mio padre, persona molto colta che faceva il bracciante. Ovvero lui ha fatto il bracciante lunghissimi anni sotto padrone, patrùnu Vito si chiamava: persona ammodo, istruita, che ci teneva che i suoi lavoranti avessero pure loro un qualche grado di istruzione, in ispecialmodo mio padre al quale lui ci voleva molto bene perché era 'nnu bracciante serio onesto, 'nnu grandissimu lavoratore. Così a fine di giornata, mio padre tornava dalle campagne e ci cuntava tutta la storia della nostra terra, che come si può vedere è storia di miseria infinita da cima a fondo. E infatti... Dopo quel lungo periodo dei Barboni di Napoli che ci ho cuntato, ci vennero qui le guerre, quelle mondiali, che portarono appunto la miseria cchiù nera, soprattutto la seconda, la quale

me la ricordo io puru per il fatto che sono cresciuto in quell'anni a pane, acqua e zanguni bolliti, zanguni detti in italiano tarassaco, zanguni che crescono spontaneamente nonostante la guerra. Ecco, questa è la storia!

Ora, dico, dove andranno a finire tutte queste cose che ci ho cuntatu? Ah... nel teatro?! E, si può sapere quando va in onda questo teatro? Se si può sapere quando va in onda sarebbe per me 'nnu grande piacere e orgoglio d'aver contribuito a farlo, formarlo in qualche modo siccome che noi povera gente si vive anche di queste soddisfazioni...

Come? La migrazione? 'Ssignuria è sceso dal Nord fino a qui per sapere della migrazione?! 'Ssignuria mi scusi se adesso parlo aperto aperto, ma la migrazione è 'nnu fattu di miseria nera e questo tutto il mondo lo sa e in ispecialmodo lo so io che conosco a nenadito tutte le storie di tutti i migranti di qui... Dov'è che ho migrato? No! Io non ho migrato per niente! Ma è come se avessi migrato... sì! Cchiù di tutti l'altri, da un posto a 'nnu altro, così che ora questi posti li conosco benissimo, Brussèl Nesciatèl Mattemarche Stuttegarte Zuriche Lièsce... Dice: come fai a conoscerli se non ci sei mai stato? E allora 'Ssignuria si dimentica proprio che faccio il postino! E noi postini questo c'abbiamo di buono: che viaggiamo cchiù di tutti l'altri, anche se stiamo fermi. E così ho potuto conoscere a nenadito tutte le città ovvero Brussèl Nesciatèl Mattemarche Stuttegarte Zuricche e Lièsce.

Comunque... La migrazione.

Dunque: la guerra, come ci ho cuntatu, aveva portata la miseria cchiù nera, e la miseria cchiù nera porta tristezza e la tristezza porta la disperazione la quale è 'nna cosa brutta bruttissima, lo stomaco ti piglia, poi tutte le membra e la testa infine, che sragioni proprio, non vuoi vedere nessuno, la terra maledici dove che sei nato! Una malia, se 'Ssignuria m'intende. E vuole sapere da dove nasce questa malia della disperazione? Dalla miseria, che gira gira, come vede, sempre li stiamo. E questo periodo della disperazione, venne a coincidere con la morte di patrùnu Vito, che si era nell'anno 1945, precisamente 25 aprile 1945: io questa data nun me la pozzu mai scurdare! Che in quel giorno tutta la terra passò tutta in mano al figlio di patru Vito, il quale di nome non voglio neanche nominarlo, che qua al paese ci sarà tornato una, due volte e per il resto se ne stava sempre a Roma, per studio si diceva, ma io sospetto proprio a spassarsela, perchè studiare si può studiare dovunque, ma spassarsela ci vogliono le condizioni adatte, come per esempio le macchine, i locali, le femmine compiacenti, tutte cose che qui al paese non c'erano per niente mentre a Roma sì.

Comunque. Questo figlio di patru Vito - figlio d'un cane direi, salvo che patru Vito era tutt'altro che cane, anzi 'nnu stallone lucente era, bello e buono come nessuno al mondo - questo figlio, dicevo, alla terra non ci portava amore, proprio non ne voleva sapere, se era per lui poteva puru sprofondare e venirci 'nnu bucu in mezzo, buio e nero come l'infer-

no e così tutta la terra se n'andò in rovina e insieme alla terra tutto il paese e nessuno sapeva cchiù come campare... Una malia!

Io a quell'epoca facevo già il postino in quanto che il postino di prima aveva finito il servizio e m'aveva scelto a me come successore. E tutto questo grazie a patru Vito, il quale m'invitò in casa quando ci venne il maestro per il figlio - figlio d'un cane che non voglio nominare - e dopo quella prima volta, siccome dissi che m'era piaciuto, m'invitò puru le altre e alla fine ci passai cchiù di un anno tutti i pomeriggi e m'imparai ogni lettera dell'alfabeto e la grammatica e le frasi sane sane dall'inizio fino al punto. E questo fatto per un postino c'ha grande valore, soprattutto qui in paese, ché come ci ho detto pochi sapevano leggere e delle femmine poi, proprio nessuna, mentre qui per un lunghissimo periodo solo femmine sono rimaste e tra poco ci spiego la ragione.

Insomma, quando Franco, il postino di prima, andò in pensione, solo in due potevamo sostituirlo qui al paese: io e il figlio d'un cane! Ma il figlio d'un cane era figlio del patru Vito e se n'andò a Roma così che alla fine il sottoscritto, all'età di anni quattordici, si mise la borsa a tracolla, la bicicletta tra le gambe e cominciò questa famosissima attività del postino. E passato 'nnu anno cominciò puru la rovina della terra e della gente tutta. Tanta rovina che non c'era cchiù terra e dunque non c'era cchiù lavoro e dunque non c'era cchiù roba per nessuno. Una malia come ci ho detto.

Ma una mattina... avvenne il miracolo! Me ne stavo sulla mia bicicletta con la mia borsa a tracolla, e gira che ti rigira mi sembrava di essere entrato dentro a un sogno... tutte le strade del paese erano deserte, non ci vedevi anima viva... tutto 'nnu silenzu come che fosse l'inizio del mondo, ché così doveva essere l'inizio del mondo come studiai a casa di patru Vito. Insomma mi pareva che la malia era peggiorata e già stavo bestemmiando tutti i santi che siedono in Paradiso, sia detto con rispetto dei santi che fanno bene a stare seduti in quanto che hanno lavorato tutta 'nna vita a fare cose faticose come i miracoli. Ma non appena arrivo alla piazza, tutti li te li trovo, fitti fitti, tutti che guardano dalla stessa parte. E che è? dico: io mi pensavo che il signor duce Benito Mussolini l'avevano messo a riposo, che quella adunata così grande solo 'nna volta s'era vista al paese, quand'appunto c'era venuto qui il signor duce Benito Mussolini a magnificare «la fertilità della terra!»... La fertilità della terra? Vabbe', se l'avevano messo a riposo 'nna ragione ci doveva esserci. Comunque, scendo dalla bicicletta, mi 'vvicino e infatti ti scopro che non era per niente il signor duce Benito Mussolini, ma Angelino Paternò, che leggeva per tutti 'nna reclame attaccata alla porta del municipio. Oddio, leggeva... ci provava, in quanto che, come le dicevo, qua leggere è sempre stato un lusso e anche chi 'nnu pocu se ne intendeva pativa delle grosse difficoltà dovute alla scarsa educazione. E infatti l'Angelino stava lì da mezz'ora ma solo due parole era riuscito a leggere e cioè «grande» e «occasione», che messo tutt'assieme fa

«grande occasione». Perciò quando mi videro a mme diedero in esultanza, mi spingevano: «Pinuccio! Pinuccio, vai! Cammina, forza!». Insomma, volevano che leggevo 'nnu pocu cchiù speditamente dell'Angelino, cosa della quale l'Angelino se la deve essere puru presa in quanto che da allora non m'ha cchiù rivolto la parola. Cose che succedono. Comunque io vado e leggo. E sopra 'sta reclame...c'era scritto il miracolo! E cchiù o meno così: «Annuncio annuncio! Grande occasione di lavoro nelle miniere del Belgio. Lavoro poco faticoso e ben retribuito. Vitto e alloggio convenientissimi. Possibilità di farsi raggiungere dalla famiglia dopo qualche mese. Non sprecate questa occasione, presentatevi all'ufficio di callogamento del vostro paese, accorrete accorrete». Ora è chiaro che non appena ho letto 'sta reclame tutti si sono guardati dentro agl'occhi non sapendo bene cosa credere. Qualcuno si pensò addirittura che era 'nn ischerzo, anche perché questo benedetto ufficio di callogamento nessuno sapeva né dove stava né se esisteva. Anche perché, 'Ssignuria mi conferma: l'ufficio di callogamento serve per trovare il lavoro alle persone? E qua da noi lavoro non c'era per nessuno! Perciò questo ufficio risultava totalmente inutile, non so se mi spiego. E dopo 'nnu lunghissimu silenzu s'è levato tutto un mormorio diffuso generale come a dire: bella roba, prenderci per il cosiddetto culo - sia detto sempre con grande rispetto di 'Ssignuria che magari certe parole ci ribollono il sangue -. Insomma tutti fanno per andarsene, quando un grido piove dal cielo: è qua, è qua! E questo era Mariolino Spriano, affacciato alla finestra dell'ufficio anagrafe, che non si sa come aveva scoperto questo ufficio di callogamento, in quanto che non essendo attrezzati, tale ufficio l'avevano affidato a Vitaliano Fondelli anagrafista, cioè colui che da sempre teneva il conto dei vivi e dei morti di questo paese. E la folla, dopo un primo momento di smarrimento dovuto al cognome di questo Vitaliano Fondelli che non ti puoi 'spettare niente di buono, tutta la folla comincia a correre verso all'anagrafe che parevano 'nnu branca di tori, di buoi imbufaliti, con grande pericolo per l'incolumità stessa della folla medesima. E questo fu l'inizio.

«Abbiamo 2 milioni di disoccupati da assorbire. La nostra popolazione in età produttiva aumenta di 350.000 unità all'anno, mentre il nostro suolo, con le sue scarse possibilità, non permette di dare lavoro a tutti. Questi dati spiegano la dolorosa ma assoluta necessità dell'emigrazione, che il Governo cura, sforzandosi di ottenere, per coloro che sono costretti di recarsi all'estero, le migliori condizioni di vita...»
È il Sottosegretario agli Esteri onorevole Brusasca che parla, alla Settimana Incom.

Il 23 giugno 1946 (soltanto venti giorni dopo il referendum monarchia-repubblica), l'Italia aveva concluso l'accordo con il Belgio per l'invio di manovalanza italiana nelle miniere. I termini erano i seguenti: invio di 50.000 operai nazionali sotto i 35 anni e di ottima salute, in convogli settimanali da 2.000 unità;

per ogni minatore italiano l'Italia avrebbe ricevuto 200 chilogrammi di carbone al giorno.

In ogni angolo d'Italia nascono uffici-emigrazione, spuntano come funghi uffici di collocamento. La burocrazia italiana, per la prima e ultima volta, dà prova di un'efficacia micidiale. In un anno si chiudono accordi con la Svizzera, la Francia, l'Austria, l'Inghilterra, la Svezia, l'Argentina e il Cile. Ma per il Belgio si fa qualcosa di più. Perché «il carbone serve subito! Serve per ricostruire!» Milioni di manifesti rosa invadono l'Italia recando la «grande occasione» a «condizioni particolarmente vantaggiose per un lavoro sotterraneo nelle miniere belghe» indicando i salari giornalieri, i premi di produzione, il tasso di cambio, gli assegni familiari, il carbone gratuito, i biglietti ferroviari gratuiti, il premio di natalità, gli alloggi dignitosi e a prezzo moderato. E ancora: «approfittate dei vantaggi che il Belgio accorda ai suoi minatori; il viaggio dall'Italia al Belgio in ferrovia dura solo 18 ore; compiute le semplici formalità d'uso, la vostra famiglia potrà raggiungervi in Belgio». L'America trasferita in Europa, praticamente.

La prima visita medica la facevi nel tuo piccolo paesino, ma lì c'era il rischio di imbrogli, di raggiri: si sa come sono questi italiani...

La seconda la facevi nel capoluogo di provincia. Qui erano presenti ispettori statali meno compiacenti. L'ispezione era più approfondita per accertare l'ottima salute e anche la condotta politica, possibilmente di centro.

Dopo circa sette giorni i candidati minatori partivano in gruppo da ogni capoluogo d'Italia diretti a Milano, caserma S. Ambrogio. Qui la permanenza durava tre giorni e se, per caso, qualche svista c'era stata nelle visite precedenti qui dovevi affrontare l'infallibile commissione italo-belga. Medici, burocrati e ingegneri delle miniere, ti sottoponevano a una serie severissima di esami: visita medica generale, radiografie, ispezione dentale, epidermica, genitale, ispezione anale, rilevamento delle impronte digitali di tutte e dieci le dita. A centinaia vengono rispediti a casa per i motivi più svariati. Gli altri attendevano nei sotterranei della stazione di Milano che si formasse il contingente di 2000 uomini per il treno settimanale che ti portava in Belgio. Una volta saliti, il treno veniva blindato e scortato dalla polizia con il mitra sino alla stazione di arrivo. «Per ragioni di sicurezza». Tra gli emigranti si nascondevano in borghese gli informatori della Sicurezza belga per individuare i possibili caporioni facinorosi. Il treno era con i sedili di legno e senza riscaldamento. Nonostante questo, il viaggio durava anche 52 ore... «Diciotto ore» avevano scritto sul manifesto... 52 ore per «ragioni di sicurezza!»

Arrivati a destinazione il treno fermava allo scarico merci dove alcuni adibiti delle miniere smistavano a gran voce o col megafono i candidati minatori in carovane distinte per ogni miniera. Un'altra visita medica accurata, che non fa mai male, poi degli autocarri, addetti di solito al trasporto di carbone, venivano riempiti col «carico» e si dirigevano finalmente verso gli

alloggi: gli alloggi «dignitosi e a prezzo moderato»... Erano le baracche dei campi di concentramento nazisti, appena sgomberati dai prigionieri russi.

Sì, insomma, c'erano queste e altre condizioni, ma non le avevano scritte sul manifesto. Tipo: se ti rifiuti di scendere in miniera vieni arrestato e accusato di rescissione del contratto. Prima di poter cambiare lavoro restando in Belgio, devi riscattarti con cinque anni di miniera, altrimenti a casa. Per avere diritto alla pensione devi avere minimo dieci anni di miniera sulle spalle e almeno il 66% di silicosi nei polmoni.

Non le avevano scritte. Non gliel'avevano neanche dette. Avranno pensato: questi a stento parlano la loro lingua, l'italiano. Figuriamoci capire il francese, o il fiammingo...

Insomma non so se fu colpa del governo italiano o di quello belgo, ma fu proprio 'nna porcata. Comunque, andiamo avanti. Anche perché questo della miniera nella Belgich è puru 'nnu lavoru stranu. Infatti sotto alla mina non c'è solo il minatore ovvero quello che scava il carbone: c'è anche il manovale, il mac-

chinista, il badilante... Ora, 'nna volta che tu eri pronto, che c'avevi tutti i tuoi attrezzi e la medaglietta al collo con il numero casomai ti perdevi, ti facevano scendere con l'ascensore e quando dico scendere intendo proprio nel fondo della terra, un chilometro, due chilometri, chi può sapere? Che la prima volta che leggevo queste cose dentro le lettere io non ci volevo credere che si poteva scendere così a fondo dentro alla terra, ma invece è proprio così e questi belghi ne sono la prova, del fatto cioè che c'hanno i mezzi per fare queste cose da diavoli... Ecco appunto: se 'Ssignuria pensa all'inferno, pensa, esatta esatta, la mina. E ci sono i suoi motivi. Primo: là sotto c'è un buio, ma tanto buio che non vedi manco i tuoi pensieri; secondo: fa un caldo che non puoi respirare; terzo: i minatori, quando salgono dalla mina, sono sporchi, neri come diavoli. E poi c'è un'altra faccenda, sissignore... quella del fuoco. Infatti là sotto alla mina sta inguattata 'nna bestia orribile tremenda che ha nome grisù, e questo grisù altro non è che un gas che si infila liscio, striscia come 'nna serpe, ti riempie tutti i buchi, che alla fine

SCHEDE D'AUTORI



NICOLA BONAZZI fonda nel 1994, insieme ad altri, la Compagnia Teatro dell'Argine, con sede a San Lazzaro di Savena (Bologna), di cui è direttore artistico insieme a Pietro Florida e Andrea Paolucci. Drammaturgo e regista, ha scritto e diretto i seguenti spettacoli: *La lacrimevole storia di Renzo e Lucia da loro stessi rappresentata* (2000), *La sposa del vento* (2001), *Lalelabi* (2001), *Mamsèr-Bastardo* (2002). Solo come drammaturgo ha realizzato: *Sopraffazioni* (1996), *Leldorado* (2004) e, con Mario Perrotta, *Italiani Cincali* (2003, finalista al Premio Ubu 2004 come migliore novità italiana) e *La turnata* (2005). Come regista ha firmato *Il Killer Disney* di Philip Ridley (2003). Insieme a Luigi Gozzi, Andrea Paolucci e Pietro Florida ha scritto la drammaturgia de *L'attentato* (regia di Luigi Gozzi, 2004) sul fallito attentato a Mussolini del 1926. L'ultimo spettacolo di cui è autore e regista è *Liberata* (2006), in un originale impasto linguistico di dialetto emiliano e romagnolo. Attualmente conduce un laboratorio multietnico con attori non professionisti.

MARIO PERROTTA è nato a Lecce nel 1970. Nel 1988 si trasferisce a Bologna dove consegue la laurea in Filosofia con una tesi sull'estetica di Pirandello e, sempre a Bologna, fonda insieme ad altri venti giovani artisti la Compagnia del Teatro dell'Argine. Al lavoro con il Teatro dell'Argine su drammaturgie originali della compagnia affianca sortite in altri contesti teatrali (tra gli altri, nel 2003 è nel *Mercante di Venezia* di Teatrithalia). Il suo progetto "Italiani cincali", sull'emigrazione italiana del dopoguerra, ha raggiunto le 400 repliche tra Italia ed Europa. Nel 2006 dirige con Rossella Battisti la collana "Teatro Incivile" per il quotidiano *L'Unità*, presentando in dvd spettacoli di Ascanio Celestini, Emma Dante, Davide Enia, Giuliana Musso e Armando Punzo. Per Radio 2 Rai realizza la trasmissione in 15 puntate *Emigranti Espress* candidata finalista al Prix Italia e vincitrice del Premio Speciale della Giuria al Trt International Radio Competition. Dal successo radiofonico di *Emigranti Espress* deriva anche la recente e omonima pubblicazione per Fandango Libri. Nel novembre 2007 ha debuttato il suo nuovo spettacolo *Odissea*, attualmente in tournée.



tu sei circondato da questo gas e non ti puoi ribellare e il meglio che ti può capitare è che ti 'ddurmenti per via del gas e ti svegli 'mparadisu se devi andare in 'mparadisu, o all'infernu se devi andare all'infernu. Ma il peggio, invece, è che questo gas esplose e con lui tutta la mina e chi si trova lì in quel momento è incenerito, carbone in mezzo all'altri carboni, buono per essere spalato da 'nn altro minatore tra millanta di anni! Che anche il nome ti fotte: grisù... come il nome di un cane, di un gatto, che tu ti pensi che è buono, che lo puoi carezzare, e invece no, è traditore!

Ma nella mina c'erano puru l'animali buoni, per esempio i cavalli. Fa strano, no, sapere che c'erano i cavalli sotto alla mina? Ma puru loro servivano, sissignore: al trasporto dei carrelli. Li facevano scendere che erano piccoli piccoli, giusta la misura per stare nell'ascensore... poi una volta che andavano giù, non tornavano cchiù, cioè tornavano quando erano completamente ciechi o completamente morti, ovvero sia non molto tempo dopo che erano scesi. Immagina infatti 'Ssignuria quanto può durare 'nna povera bestia in mezzo a tutto quel buio, alla polvere, al fuoco... E sotto alla mina ci stavano puru i topi! Tanti tanti, piccoli piccoli, e tu ci lavoravi proprio a contatto, tanto che i minatori si portavano il mangiare stretto addosso, in scatole di ferro, che se no, mentre che lavoravi, i topi ti mangiavano tuttu di dentro alle tasche... E infine, si portavano là sotto anche i canarini! Vuole sapere perché? Perché quando i canarini morivano o quando i topi scappavano via, voleva dire che c'era pericolo e bisognava fuggire.

E queste cose, dico del grisù, del buio, dei topi, mica erano in tanti a scriverle a casa, per non fare impensierire, è chiaro. Ma dopo qualche mese - i cchiù resistenti magari dopo 'nn anno - cominciarono a scrivere com'era davvero questa vita d'inferno, perchè si vede che non ne potevano cchiù e si volevano sfogare. Però alla fine delle frasi cchiù tremende, ci mettevano sempre due paroline per me, tipo: Pinuccio questo non lo leggere a casa; oppure: questo caro Pinuccio, lo dico solo a te ma tu non dirlo a mugghierima che non sta preoccupata. Insomma, io sapevo davvero la vera verità su questa vita della mina, mentre le femmine niente sapevano e si pensavano che i mariti stavano lassù alla Belgich come dei papi. Così sudavano i compari sotto alla mina, ma sudava anche il sottoscritto per inventarsi sempre qualcosa di nuovo da leggere al posto delle lettere originali.

E la fatica era soprattutto quando leggevo le lettere dei miei fratelli Oronzo e Giuseppe, che anche loro erano andati lassù alla Belgich, i quali erano carne della mia carne e per questo soffrivo come un cane a sentire di mine e catapecchie e solitudini: che loro, i miei fratelli, in quanto fratelli tutto mi dicevano, anche i dolori cchiù piccoli, per esempio quando Oronzo a sentire un compare di qui che cantava 'nna canzone bella delle nostre parti, si messe a piangere e non smetteva cchiù e Giuseppe intanto pregava: «Vento, vento, porta via questa canzone che non ci vede il capomina ed il padrone. Vento, vento, porta via questa canzone

che non ci vede il capomina ed il padrone», come a 'nnu rosario pregava, perché si sa che se le preghiere sono dette a rosario funzionano meglio. Ed infatti il vento arrivò e se la portò via quella canzone maledetta e traditòra, Oronzo smesse di piangere e il lavoro riprese, ma con la morte nel cuore, la quale io la sentivo tutta addosso quella morte, perché questo di bello c'hanno le lettere, che mentre leggi tutto ti sembra vicino, anche le cose cchiù lontane e stai proprio con tuo fratello nella mina, a piangere con lui se piange, a ridere se ride, a farti male se lui si fa male... Chi ha inventato le lettere è stato proprio un grandissimo uomo!

Comunque. Tutte queste cose che ci ho cuntato sui miei fratelli lassù alla Belgich, io mica ce le potevo leggere a matrima, anzi dovevo inventare tutto e anche meglio che con le altre femmine, perché quella era matrima, mica una qualunque si capisce. Ora: siccome lei quando raccontava del primo incontro con suo marito ovvero nostro padre, diceva sempre che lui teneva due scarpe lucide lucenti che l'avevano un poco accecata e forse era per questo che s'era innamorata, così per farla contenta m'inventai che Oronzo, lassù alla Belgich, l'avevano preso in una frabbica di scarpe. Questo per Oronzo... Giuseppe invece, l'altro fratello, m'inventai che l'avevano fatto dottore. Sissignore, dottore come quelli che girano per le case a visitare i malati e tutti li rispettano in quanto che sono imparati cchiù di tutti l'altri. 'Ssignuria dirà: come dottore se non aveva studiato? E questo c'è di bello nell'invenzione, che tutto può essere, anche diventare dottori senza studiare! Certo matrima restò un poco sorpresa e diceva: questo Belgio deve essere proprio 'nnu paese straordinario eccezionale, se Giuseppe l'hanno fatto dottore. Anche perché, detto tra noi, Giuseppe, dei tre fratelli, era quello cchiù scarso di comprendonio... E io ci rispondevo: madre che ne potete sapere? Quello, il Belgio, è meglio della Merica. La Merica era buona 'nna volta, ai tempi vostri, ora è venuto su questo Belgio, che in fatto di lavoro non invidia nessuno, né la Merica, né Milano, né nient'altro... Così ci dicevo, e lei zitta a stimarsi per questi due figli suoi, così che alla fine quello con cchiù ritardo ero rimasto proprio io, sempre qui a fare il postino in questo sputazzo di terra.

Ma 'nn'altra cosa c'era, difficilissima, ovverosia quando dovevo leggere le lettere di compare Michele, il quale per me era quasi come un fratello, anzi fratello proprio, per dirla sincero sincero. E questa di Michele ce la devo proprio contare. Allora: da ragazzi si andava tutti a fare i bagni al mare. E questo Michele era un poco il capo nostro, stimato e benvoluto da tutti per via della sua onestà e della sua forza fisica... Ammazza 'nnu bue con i pugni oh! e per questo era meglio non farlo arrabbiare non so se mi spiego. Dunque, durante ste giornate a mare tutti facevano i tuffi, tranne io che nuotare non sapevo ancora nuotare, ma l'altri dicevano: buttati Pinuccio, è 'nna fesseria, nuotare si impara nuotando, buttati! Così alla fine mi buttai e feci male, per-

chè mi prese la paura e la paura in mare è la cosa peggiore. Infatti cerchi coi piedi la terra, ma sotto c'è solo acqua, e quanto cchiù cerchi la terra tanto cchiù vai a fondo... Mi presi paura, cominciai a urlare, Michele si tuffò e venne a pigliarmi, con grande pericolo suo, perché l'uomo che sta per annegare è peso morto, magari pieno d'acqua o cose simili. E io peso morto ero! Ma Michele venne lo stesso e per questo motivo mi ci sono affezionato proprio come a un fratello, anzi, cchiù di fratello, perché i fratelli sono fratelli per via del sangue, mentre lui era fratello per via dell'amore che ci portavo...

Ma ora il fatto è questo: Michele teneva 'nna moglie bellissima incredibile, la quale era donna Natalia, che 'Ssignuria non l'ha canosciuta ma se pensa alla femmina cchiù bella del mondo che ci piace cchiù di tutte le altre, quella è l'immagine di donna Natalia! 'Nn angelo, i capelli neri, l'occhi scuri, le carni sode da far ribollire il sangue. Ed è 'nna fortuna che 'Ssignuria non l'ha canosciuta, perché chi la canosceva, dopo, tutte le altre femmine ci parevano niente in confronto. E Michele scriveva nelle lettere: caro Pinuccio, dicci tutto a mugghierima, in quanto che è giusto che deve sapere, che tutti devono sapere la fregatura che c'hanno tirato 'sti cani di belghi. Ma la prima volta che vado da donna Natalia e leggo quelle cose sulla Belgich, donna Natalia mi dà fuori le lacrime che era propriu 'nnu spettaculu da brividi, ché 'nna donna piangere è già dura da vedere, ma donna Natalia ancora di cchiù di tutte le altre. E così puru con lei cominciai ad inventare tutto, mentre invece Michele scriveva ogni particolare su questo lavoro della mina, anche i cchiù insignificanti, perché si vede che lui ci soffriva proprio a stare al servizio di questi patrui belghi che chissà che gli avevano promesso e invece lui doveva stare sotto terra a fare quel lavoro di bestia. Ci soffriva perché era onesto, il cchiù onesto che ho mai conosciuto, come ci ho detto. Ma nonostante l'odio, nonostante lo schifo per 'sti belghi, Michele lavorava ancora cchiù sodo, perché diceva che tanto lì stava e lì doveva restare, piuttosto che tornarsene a casa a farsi la fame o a farsi dire che era 'nnu poveru cristu che non aveva resistito al lavoro e se non aveva resistito lui voleva dire che era proprio un lavoro da pazzi e lui invece chissà che si pensava eccetera eccetera, insomma che l'avevano fottuto. Questo era il pensiero che faceva andare avanti Michele e lo faceva lavorare con cchiù rabbia, che io me l'immagino sotto a 'sti cunicilli della miniera che guarda 'sta roccia come se la volesse ammazzare, con quella schiena grande, forte, scura che ti pare la strada maestra battuta dal sole in estate... Ah! 'nna volta scrisse anche che dovette lavorare nella famosa Vena 25 che nessuno può immaginare com'è...

È un attimo. Chiudono il cancello dell'ascensore. Si parte. Il cuore salta fuori dalla bocca per la velocità dell'ascensore.

50 metri, 100 metri, 200, 300, 400, 500, lo stomaco ti arriva in gola, 700 metri, 900, 1000 metri...

«Ehi! aspetta, aspetta... come: 1000 metri?»

1100...

«Aspetta...»

1200...

«...aspetta, aspetta!»

1300!

«Aspetta!»

1350!

«'Spetta!»

Una galleria principale da percorrere per centinaia di metri. La temperatura della roccia è oltre i 45 gradi, si respira a fatica. Le gallerie laterali portano alle vene di carbone, tutto il resto è roccia.

«Va bene...»

La vena di carbone è come un piano immenso, di altezze variabile e si estende per chilometri, in profondità e in larghezza.

«Ho capito...»

Un minatore ogni 10 metri; e si comincia a entrare nella pancia della terra.

«Fa caldo... »

Li sotto non vedi più nulla, per il buio e per la polvere.

«'Sti martelli fanno un rumore da pazzi...»

Butti via la maschera antipolvere perché non riesci a respirare. Levi i calzoni e tutto il resto tranne l'elmetto, quello no, quello è obbligatorio. Ogni ottanta centimetri di scavo devi puntellare con il legno il vuoto che hai creato.

«Ho capito! Ma qua nun pozzu mancu gridare aiuto ca nisciunu me sente!!»

Arrivato a due metri di scavo i puntelli di legno non reggono più e allora appoggi al tetto la barra di ferro da due metri e la ripuntelli. Tutto questo quando l'altezza della vena consente di lavorare in agilità, ma non nella Vena 25.

«Eh? Che è 'sta vena 25?»

La lampada del caposquadra: è alta 25 centimetri. Se nella vena di carbone entra la lampada, entra anche il corpo umano.

«Ma che stai dicendo?»

Quando attacca il turno devi decidere se entrare di pancia o di schiena perché non puoi né uscire né girarti per tutte le 7 ore di lavoro. Lì dentro devi strisciare per centinaia di metri e non puoi portare che lo stretto indispensabile, quindi niente barre di ferro da due metri.

«Ma che cazzo stai dicendo?»

Puntella con il legno per due metri e mezzo, poi torna indietro e leva il primo puntello...

Broom!

«Ci sono, sono murato dentro! Respira, respira... Cos'è che m'ha detto quello? Una volta dentro, non guardare in alto verso la roccia: tieni gli occhi al carbone e lavora. Va bene: due metri e mezzo di scavo e leva il primo puntello, due metri e mezzo di scavo e leva il primo puntello... E invece no! lo la guardo la roccia, la guardo! Mi sfiora il naso... Quanti metri saranno? Un chilometro di roccia. Sono sotto un chilometro di roccia... Respira, respira! Non guardare la roccia, forza! Tieni gli occhi al carbone e lavora, forza! Ricordati che qua dentro lavoriamo a cottimo! E allo-

AUTOPRESENTAZIONE

EMIGRANTI D'ITALIA

andata e ritorno

Quando Mario, nella primavera del 2003, mi chiese di mettere mano al "Progetto cincali", presi tempo. Certo, si trattava di raccontare un episodio poco conosciuto della nostra storia recente, quello dell'emigrazione verso il nord Europa che è stata importante, almeno numericamente, quanto quella transoceanica. E, raccontando questo, dire insieme le difficoltà di chi sbarca oggi sulle nostre coste, specchiarsi nelle loro esistenze marginali, nel loro sradicamento. Ma enorme era il materiale storico e documentario da vagliare; inoltre per me, nato e cresciuto al nord, non era certo semplice aderire alla necessità di Mario di parlare della propria terra, della propria gente. Lui intanto aveva conosciuto gli emigranti che erano tornati, li aveva ascoltati, li aveva registrati: storie di sudore, di fatica, di disperazione e anche di gioia. Nulla però che sembrasse significativo o emblematico di tutta quell'enorme vicenda. Fino a quando non mi dice del suo incontro con un postino in pensione; uno che, durante gli anni duri della fame, mentre gli uomini se ne vanno a cercare fortuna altrove, resta a smistare la posta e a fare il bello e il cattivo tempo con le mogli di quelli che sono partiti. Lì ho capito che poteva nascere lo spettacolo. Ora finalmente, all'esigenza di Mario di raccontare il Salento attraverso l'emigrazione, si sovrapponeva la mia esigenza di dare una forma, linguistica e narrativa, a un personaggio; qualcuno che spostasse il punto di vista sulle cose: raccontare l'emigrazione attraverso gli occhi di chi resta; così è nato Pinuccio, questa specie di Candido ruvido e di buon cuore, ingenuo e furbo, alle prese con una storia più grande di lui; e così, due anni dopo, distillando ancora una volta dall'enorme materiale di registrazioni una storia vera e incredibile, è nato Nino, il bambino della *Turnata* che torna in Italia col cadavere del nonno in macchina. *Nicola Bonazzi*

“Italiani cincali!” è un progetto nato nel 2003 e concluso nel 2005 che ha dato vita a due spettacoli distinti (*Minatori in Belgio* e *La turnata*) sull'emigrazione italiana del secondo dopoguerra. L'infanzia e l'adolescenza in Salento mi erano strette e le lasciai per un decennio bolognese e per il teatro. Ma avevo lasciato da poco anche Bologna per Roma, quando compresi che mi era necessario l'incontro tra le mie radici e il teatro. Una necessità tutta mia: tornare alla mia terra, raccontarla dopo averla fuggita, ricostruire un rapporto con una matrigna che avevo amato in segreto, protetto da centinaia di chilometri di distanza. Ma come raccontarla restava un problema. Poi, un giorno d'estate nel Salento, ebbi un'apparente illuminazione: mi saltarono addosso tutti i miei viaggi di bambino sul treno degli emigranti (esattamente quei viaggi che aprono lo spettacolo *Italiani cincali*). Tre anni di vita che avevo completamente rimosso e che tornavano al cuore, rivelandomi quella condizione di emigrante in cui anch'io mi ritrovavo. E quale sguardo migliore di chi era stato rifiutato da quella terra per raccontarla senza presbiopie? Così e solo così è nato questo progetto, così mi sono messo - io emigrante di lusso - sulle loro tracce, per ritrovarli dopo quasi vent'anni di distanza. Poi è stato il progetto, è stato scegliere cosa raccontare. E qui la scissione in due capitoli è stata naturale, perché quando un popolo si sposta per lavoro, due sono le cose che lo riguarderanno da vicino: che lavoro va a fare e quale legge regolerà il suo arrivo nel nuovo paese. E così due sono stati gli spettacoli e due i paesi "simbolo". Il Belgio è "il lavoro", cioè la miniera, il peggior lavoro che l'uomo abbia mai concepito. La Svizzera è "la legge", cioè qualcosa di talmente aberrante che la Bossi-Fini appare quasi plausibile. Poi è stato il teatro, è stato un postino, da solo al centro della scena a raccontare. E dopo di lui un bambino, anch'egli a raccontare. E in questo passaggio hanno giocato di rimpallo le 150 ore di interviste realizzate e la penna di Nicola Bonazzi, le mie suggestioni e le sue pagine che le ingabbiavano, le sue invenzioni oniriche e il mio provare a dirle. *Mario Perrotta*

ra, più scavi e più guadagni...E allora, forza! Tieni gli occhi al carbone e lavora, tieni gli occhi al carbone e lavora, tieni gli occhi al carbone e lavora...»

Se ne stava là sotto Michele tutto piattito, striminzito, come 'nna lucertola, come i gatti quando si piattiscono per passare 'mmenzu le fessure, che Michele teneva di queste doti fisiche atletiche: donna Natalia ci stava insieme mica per niente, non so se mi spiego. E nella vena 25, Michele si sentiva comu 'nnu Diu! Perché cchiù era duro il lavoro cchiù lui riusciva, come a darci 'nna dimostrazione al mondu interu di quello che era capace. Capace lui e capaci quelli della terra sua, la quale cosa non la dico io ma la diceva Michele frate miu 'mpersona. E per questo gli tenevo un bene matto e disperato, tanto che dentro di me pensavo: scava Michele, scava, facci vedere a 'sti belgichi patrùni di cosa sei capace, che anche là sotto resti Michele frate miu, l'uomo onesto nella sua interezza. Scava Michele, non ci pensare, ca se scavi passa tuttu: passa l'odio, passa la miseria, passa la nostalgia che tieni, passa puru donna Natalia, che parla passare è 'nna parola! E allora scava, scava Michele, sempre cchiù a fondo, dentru la terra, la quale essa ti ha generato ed ora ti ripiglia, ti guarda e dice: «forza, Michele, scava scavami! Lo so che sei venuto per vedere di cosa sono fatta, e sono così dura e rinsecchita al tuo paese che non do manco li ceci per la pasta, e allora scava, scavami Michele, che tanto sempre intera resto, sempre uguale e per quanto tenti di scavare nun c'è fine alla miseria, ci mangia mangia e ci nun mangia crepa, e questa è la faccenda nuda e cruda».

Come 'nna guerra era, tra Michele e 'sta terra vile e maledetta che lo voleva perso là sotto al buio, talmente in fondo che non so manco quanti chilometri era sceso, penso cchiù di tutte le altre volte. Ma la battaglia con la terra, io credo, la vinse Michele frate miu, sissignore, perché cchiù Michele scavava cchiù 'sta terra buttava fuori carbone, ma tanto carbone, ca nisciunu ne aveva mai visto tanto! E ogni gettata di 'stu carbone Michele pensava: «questa è per mia madre; questa è per mio padre; questa è per la mia terra che deve fare 'nna vita migliore; questa è per donna Natalia, che il Signore me la deve tenere bella e onesta; questa è per Pinuccio» - sissignore puru a me pensava - «che deve leggere tutto e tutto giusto, che si deve sapere che vita facciamo noi qui su alla Belgich!». Insomma lui, là sotto, faceva le dediche, perché questa cosa del carbone che usciva di dentro la terra, era 'nna grandissima cosa! Forse uno de li momenti cchiù belli della sua vita!

Ora: quando manca l'uomo, è chiaro, alla femmina succede come al maschio, cioè come il maschio sente il richiamo della femmina, così la femmina sente il richiamo del maschio, perché in fondo sempre bestie siamo, e le femmine cchiù dei maschi da che mondo è mondo. E se proprio lo volete sapere - ma dovete giurare che questo per davvero non lo mettete nel vostro benedetto teatro - se proprio lo

volete sapere, le femmine 'sto richiamo del maschio lo sentivano eccome perché, come ci ho cuntato, tutti i compari se n'erano partiti e nel paese erano rimasti solo i vecchi, i bambini e il sottoscritto Pinuccio Intaglia di professione postino: ma i vecchi sono vecchi e i bambini sono bambini, dunque non vanno contati... E tutto cominciò con donna Agata Cuccumi, di Peppe Rauso, 'nna mattina di maggio che 'ncora me la ricordo precisa come fosse ieri... Ue! Ma niente teatro su 'ste cose!

Dunque. Vado per consegnare 'nna lettera di Peppe e si dicono le solite cose: come va come non va, le solite cose. Poi leggo la lettera di Peppe, la quale diceva della lontananza e della mina e delle baracche. Diceva puru dell'amore per donna Agata, mentre che io sapevo che a Lièci, dove stava Peppe, teneva 'nna belgica per quando si voleva divertire. Ma non lo potevo dire, perché a mme me l'aveva spiffirato in una lettera precedente mio fratello Oronzio! Comunque, andiamo avanti...

Donna Agata, alle paroline dolci di Peppe, si fa tutta rigida, che si vedeva che pativa per non piangere. E stando tutta rigida e dritta dritta davanti a mme, con tutti i muscoli tirati, anche il petto se ne stava alto e dritto, tanto che guardando quel petto pensavo: «Signore, Signore! Fammi guardare da un'altra parte, per l'onore mio, per l'onore di donna Agata e puru per l'onore di compare Peppe». Ma proprio niente, non c'era verso! E anche alla fine, quando una lacrima è scesa sulla faccia bellissima e bianca di donna Agata, quel petto continuava a starsene sodo e dritto, tanto che alla fine si può dire che era il petto che guardava il sottoscritto e non il sottoscritto il petto. E scesa la lacrima, donna Agata mi guarda e mi fa:

«Voi non la tenete una donna vero Pinuccio?»

«Purtroppo, il Signore ancora non m'ha fatta la grazia...»

«E non sapete che significa per una donna stare tanto tempo da sola al paese, abbandonata, senza il marito?»

«Nossignore, ma me lo posso immaginare»

«E che immaginate, Pinuccio, che immaginate?»

«Che è un grande dolore un grande strazio, come quando muore qualcuno, salvo che in questo caso l'uomo prima o poi torna a casa»

«E se non torna?»

«E se non torna è proprio come quando muore qualcuno, che l'anima del defunto se ne vola via e l'anima di chi resta se ne va un poco insieme a lui»

«L'anima, dite bene, l'anima, ma al corpo, Pinuccio, al corpo non ci pensate?»

«Il corpo? E che devo pensare, donna Agata?»

«Dovete pensare che puru il corpo soffre»

E così dicendo mi prende la mano e me la mette su quel petto infinito - quanto è vero Iddiu potessi crepare in questo istante - . E stando così la mia mano sul suo petto, sentivo il suo cuore che batteva a più non posso e puru il mio sentivo, che batteva così forte che pareva che voleva uscire fuori dalla bocca a vedere di persona che stava succedendo.

«Venite, Pinuccio, venite a sentire quanto soffro»

E così dicendo mi prende puru la testa e me la mette su quel ben d'Iddio di seno tutto tondo e immenso.

«Sentite?»

«Sento, sento...»

«Consolatemi, Pinuccio, voi che sapete leggere e scrivere»

Ebbe', quella volta seppi leggere, scrivere e far di conto, perché montai a cavallo cinque volte di fila, non so se mi spiego. E quando la sera avevo finito, tenevo ancora tutta la posta da consegnare, quella si affaccia sulla porta di casa e mi fa: «Avete capito ora Pinuccio, che cosa vuol dire stare da sola al paese, abbandonata, senza il marito?»

«Sissignore, credo d'aver capito»

«E allora, quando volete, venite, venite a consolarmi, che a volte il dolore è troppo grande...»

«Sissignore, vedo quello che posso fare...»

E me n'andai con la mia bicicletta mentre il sole moriva dentro al mare e tutt'intorno, cielo e terra, erano rossi di fuoco come l'inferno, se mi volete capire. E così cominciò il grande periodo della consolazione alle femmine del paese.

Adesso 'Ssignuria sicuramente pensa: «vedi 'nno poco' sto postino di Pinuccio che vita che ha fatta; lui qui al paese con le femmine...» Peggio! 'Ssignuria può pensare: «vedi 'nno poco 'ste femmine che vita che hanno fatta! Loro che si scialavano col postino e i mariti lassù alla Belgich...» No! No, che non è così! Che tutti soli eravamo! Sissignore, tutti soli! Soli i compari alla mina, sole le femmine al paese, e solo Pinuccio, a tenere tutto a posto, tutto in ordine, che quando i compari tornavano qua al paese potevano dire che niente era cambiato, manco l'amore delle femmine. Che se non era per Pinuccio, di qua al paese puru le femmine se n'andavano. Per la disperazione, è chiaro?! Ma io l'ho pagata cara, sissignore, l'ho pagata forte! Quella mattina che andai a casa di donna Natalia moglie di Michele Striano che, come ci ho cuntato, ci volevo bene come un fratello. Arrivo là e si dicono le solite cose: come va come non va, le solite cose. Ma a 'nno certu puntu donna Natalia mi guarda fisso fisso nell'occhi che già mi sentivo svenire a guardare quell'occhi neri e dice: «Ho sentito che andate in giro a consolare le femmine del paese, Pinuccio»

Vedi 'ste femmine come sono bestie! Tutto tra loro si dicono! Ma io dovevo fare la faccia di bronzo... «Chi ve l'ha detto è troppo buona» ci faccio «io niente cchiù che qualche parola di coraggio ci dico...»

«Venite, Pinuccio, entrate un momento!»

E io entro con le gambe che mi tremano...

«Sedete, Pinuccio, mettetevi comodo»

E io mi seggo con le gambe che mi tremano cchiù forte di prima, che dentro di me pensavo: ma che vuole donna Natalia, mi vuole fare la predica? Ce lo vuole andare a dire a Michele? Vuole farmi qualche ricatto? Perché le donne sono capaci di tutto, 'nna maledizione sono.

«Volete qualcosa da bere, Pinuccio?»

«No grazie, tengo ancora tutta la posta da conse-

gnare, forse è meglio che me ne vado...»
 «Tengo acqua vino e limoncello, perché non vi bevete un bicchiere di limoncello?»
 «E allora facciamo il limoncello...»
 Donna Natalia va a prendere il limoncello, e io li seduto come a 'nnu cretinu, con rispetto parlando per tutti i cretini che al mondo sono assai assaissimi. Lei mi versa 'sto limoncello e io bevo. Io bevo e lei si siede.
 «V'è piaciuto il limoncello, Pinuccio?»
 «Eh, m'è piaciuto il limoncello...»
 «E consolare le femmine puru vi piace?»
 «Signora mia no, perché significa che la femmina... è triste e la tristezza è 'nna brutta cosa»
 «E donna Concetta, la moglie di Pietro Costante, puru quella avete consolato?»
 «Signora non mi ricordo, può essere che l'ho consolata come che no...»
 «Donna Concetta, quella tutta sdentata con l'occhi storti e il fiato che fete?»
 «Signora non lo so, io 'nna buona parola non ce la nego a nessuna...»
 «Ma allora voi proprio tutte le consolate?»
 «No, solo quelle che c'hanno bisogno...»
 «Allora tutte, che qua al paese tutte sono tristi e tutte c'hanno bisogno!»
 «Allora tutte» ci dico io.
 «Tutte tranne una» dice lei.
 E qua le gambe avevano smesso di tremare perché se n'erano quasi morte stecchite.
 «Che volete dire donna Natalia?»
 «Che anch'io tengo voglia d'essere consolata»
 E a questo punto, dovete sapere che io mi ero rimasto seduto, lei si alza in piedi di fronte a me, si toglie i passanti del vestito il quale scivola giù fino a terra e lei, donna Natalia, moglie di Michele Striano che ci volevo bene come a un fratello, la donna cchiù bella del mondo, dell'universo addirittura, se ne resta nuda, sissignore, nuda davanti al sottoscritto. Solo i capelli teneva che la coprivano un poco. Una visione! 'Nn angelo mandato dal cielo dritto dritto in mezzo al paese. 'Nn angelo? Ma che dico angelo? 'Nnu diavolo dell'inferno era venuto a tentare il povero Pinuccio. Io la guardo e ci faccio: «No, donna Natalia, consolatevi da sola, io tutte consolo, ma voi no, voi non vi posso consolare, che siete moglie di Michele Striano frate mio». E faccio per andarmene alla porta, ma quella mi si butta addosso come 'nna furia e dice: «Che è Pinuccio? Tenete paura? Paura di Michele? E di tutti l'altri no? Che fine ha fatto 'stu grande consolatore di femmine? Fatemi vedere, Pinuccio, fatemi vedere. Prendetemi Pinuccio, sono vostra, tutta mi vi dono, toccatemi Pinuccio, toccatemi tutta...», insomma 'ste cose che ci vengono in mente alle femmine quando ci prende l'invasamento dell'amore. E io volevo solo andarmene, ma non potevo, che donna Natalia m'aveva preso e buttato per terra e mi si agitava addosso che pareva proprio 'nna ragazzina, che mi feci puru male tentando di liberarmi. E lottavo contro di lei e lottavo contro la

mia carne stessa, che reclamava quel corpo così bello e perfetto. Ma alla fine ce la feci e mi buttai fuori, di corsa alla bicicletta per fuggirmene il cchiù presto possibile. E dopo quella volta donna Natalia non ci pensò cchiù a prendermi, anzi era diventata dura e cattiva tutte le volte che mi vedeva, ma io a lei ci pensavo, ci pensavo eccome, che quello che avevo provato non si può dire né raccontare, per cui so che 'Ssignuria non ci crede ma fa lo stesso, ora basta, parliamo d'altro!
 Ma guarda e vedi Iddio, che io vi parlo di me e non vi parlo dei compari che stavano su nella Belgich. Che 'Ssignuria per questo è venuto, no? E allora! Non cambiamo argomento, torniamo a 'sti compari, anche se cose diverse da quelle che già vi ho cuntrato non ne succedevano molte. Tranne che ogni tanto qualcuno si stancava della miniera e se ne andava via, come, per esempio, il compare Franco Ninni del fu Giacomo. Il quale se andò in Svizzera e fu uno dei primi ad andare a questa Svizzera, prima di tutti quell'altri che vennero dopo che furono tantissimi, tanto che pare che la Svizzera a 'nnu certu puntu era puru meglio del Belgio in quanto a lavoro. Così Franco lo presero a 'nna frabbica di cioccolata, sissignore, roba da leccarsi i baffi, e lui se li leccava eccome, che non ci pareva vero d'essere passato dal carbone alla cioccolata. E mi scriveva 'ste lettere piene di complimenti per 'sti svizzeri che a sentire lui erano proprio gentili gentilissimi, la faccia stessa della gentilezza fatta persona. E la riprova ne era che tutti quando lo vedevano ci dicevano - sottovoce però, quasi che si vergognavano - ci dicevano: cincali! - oppure - italiani cincali! E lui si pensava che era 'nnu complimentu. E nelle lettere sempre mi scriveva le sue teorie su questa parola svizzera, tipo: secondo me vuol dire «bravi»; oppure: secondo me vuol dire «bravi lavoratori»; o anche: «bravi lavoratori quanto bene che vi vogliamo bene» e così via. E la cosa che lo faceva impazzire era che 'sti Svizzeri non dicevano mai «Franco cincalo», ma proprio «Italiani cincali», come a magnificare tutta la stirpe, che a lui ci pareva 'nnu complimentu grandissimu gratuitu. Poi un giorno mi scrive 'nna lettera parlando dei fatti suoi, e già a me pareva strano che non aveva ancora cacciata fuori nn'altra teoria su 'sta parola svizzera, ma alla fine della lettera però, dopo i saluti, come 'nna cosa da dire e da non dire, mi scrive che un suo amico di Brescia ci aveva spiegato finalmente che cosa voleva dire 'stu «cincali»: zingari! Sissignore, zingari voleva dire. Era questo il bel complimento! Che non era mancu 'nna parola svizzera, ma come li svizzeri provavano a dire zingari: dicevano «cincali». E qui si capisce che erano puru duri di comprendonio, con rispetto parlando.
 Qualcun'altro poi scrisse che, invece, veniva dal fatto che l'emigranti del nord Italia, quando stavano lì alla Svizzera, giocavano sempre alla morra e quando tiravano il cinque dicevano cinq! cinq! E li svizzeri per pigliarli a giro li chiamavano appunto cincali. Ma adesso dico io: o cinque o zingari sempre

offesa voleva essere, che loro, i Svizzeri, ce l'avevano a morte con l'italiani, perché dicevano che andavamo a rubare il lavoro a casa loro... Ma se tu quel lavoro non lo vuoi fare perché lo schifi, ma che pro-testi a fare? Si vede proprio che altri cazzi non tenevano da pensare! Comprendendo in questo le scuse per la malaparola e per li svizzeri.
 Comunque. Per tornare ai compari su nella Belgich, niente di nuovo c'era. Cioè le loro giornate sempre quelle erano: scendi alla miniera, fai i turni, poi risali nelle baracche, mangia, dormi, torna in miniera e così via all'infinito, tranne le domeniche quando c'era riposo e loro se andavano a passeggio, o quando uno si sentiva male che finalmente lo portavano nell'ospedale, che almeno lì si riposava. Poi ogni tanto qualcuno si faceva male sul serio o qualcuno se ne andava proprio al creatore... Sì, più o meno uno ogni cinque giorni. E parlo solo dei minatori italiani. Ma per i patrui della miniera niente era, che se non ne morivano almeno tre, nello stesso giorno e nella stessa miniera, il lavoro non si poteva fermare. Questa era la legge. Ma siccome quando 'nna legge è sbagliata è come 'nna maledizione, ci volette quel disastro del '56 perché i capurioni della Belgich e dell'Italia muovessero il culo per cambiare quelle condizioni di lavoro bestiali, con rispetto parlando per le bestie che a volte sono cchiù umane di certe bestie di uomini.

1946: 17 morti italiani in incidenti diversi;

1947: 32 morti italiani;

1948: 37 italiani;

1949: 41 italiani;

1 marzo 1950: in seguito alle lamentele pubbliche di alcuni minatori italiani, il quotidiano La Nation Belge sbeffeggia quelle denunce definendole «portatrici di voci straordinariamente immaginative»...

11 maggio 1950, miniera di Trazegnies: 40 morti, 3 italiani. Altri 37 italiani perdono la vita nello stesso anno in incidenti diversi.

1951: nasce la Ceca, Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio, la "mamma" della Cee. L'accordo firmato da Francia, Germania, Italia, Olanda, Lussemburgo e Belgio dovrebbe occuparsi anche di migliorare le condizioni di lavoro e di sicurezza dei minatori. Nello stesso anno perdono la vita 51 italiani in miniera in Belgio.

1952: scendono in sciopero i minatori dei bacini del Borinage e di Charleroi. Giugno '52: due incidenti a Charleroi: 10 morti, 6 italiani. Altri 46 italiani muoiono nello stesso anno.

1953: 101 italiani; uno ogni tre giorni.

1954: 56 italiani.

1955: 38 italiani.

Luglio '56: il quotidiano italiano L'Unità pubblica finalmente l'unico articolo di denuncia molto circostanziata sulle condizioni di lavoro dei minatori in Belgio. Soltanto alcuni giorni dopo: 8 agosto 1956, Marcinelle - 262 morti, 136 italiani.

Ore 8 del mattino. Bacino di Charleroi. Miniera chia-

mata "Cuore amaro". Nella corsa di risalita alla superficie, un carrello pieno di materiale di scavo, sbattendo contro le pareti del pozzo prive di protezione, sradica una putrella, trancia i cavi della corrente elettrica, la condotta dell'olio e il tubo dell'aria compressa. È l'inizio dell'inferno. Le fiamme scatenate dal corto circuito si propagano velocemente dal luogo dell'incidente alle impalcature di legno delle gallerie, alimentate dai ventilatori che immettono aria nel pozzo e ne aspirano il gas. I minatori di turno quella mattina sono bloccati nelle gallerie senza possibilità di scampo.

Sperando di trovare dei sopravvissuti al fuoco e salvarli dall'asfissia, i soccorritori tentano di raggiungere la galleria più bassa al livello 1035 mt. perforando un passaggio trasversale dal livello 907, ma il caldo terribile, la caduta di pietre e il pozzo d'uscita dell'aria che sta fondendo impediscono l'inizio dei lavori. La comunicazione tra superficie e fondo è completamente interrotta. L'Italia è col fiato sospeso. Siamo di fronte al primo, tragico scoop in diretta, della televisione italiana. Nei bar si resta incollati per giorni ai televisori in attesa di nuove notizie. Soltanto il 12 agosto sarà possibile raggiungere il livello 907.

Nelle gallerie non ci sono che cadaveri (quando è possibile riconoscerli come tali): corpi folgorati dal fuoco ancora in posizione di lavoro, altri asfissati dal grisù e dal fumo. Molti cadaveri vengono trovati sotto novanta centimetri d'acqua usata per spegnere le fiamme. Le ultime salme vengono recuperate il 22 agosto a quota 1035 metri.

Tre anni dopo la catastrofe il Tribunale di Charleroi chiuderà il processo con un sentenza di generale assoluzione. Del resto, solo pochi giorni prima della tragedia di Marcinelle, la stampa belga parlava in questi termini dei minatori italiani: «Non abbiamo più bisogno di questi italiani». Ancor peggio la dichiarazione ufficiale del ministro Van den Daele: «Gli italiani sono solo buoni per venire a crepare da noi».

1957: 47 morti italiani;

1958: 32 morti;

1959: 25 morti;

1960: 34;

1961: 25;

1962: 29;

1963: 23.

Eccetera, eccetera, eccetera.....

E quando lu Signore nostro Iddio mi chiamerà, non dirà: Pinuccio ti mando all'inferno, ma: Pinuccio ti mando a Marcinelle, perché da quel giorno lu Signore nostro Iddio ha presa Marcinelle e l'ha piantata nella pancia della terra al posto dell'inferno! Maledetta Marcinelle, maledetta mina e maledetta Belgich! Che soltanto 'nn anno dopo Marcinelle mi portò via puru Michele, sissignore, Michele Striano, l'uomo cchiù forte della terra, Michele che m'aveva salvata la vita, Michele che odiava i torti e le ingiustizie, Michele il silenzioso, Michele il signore, Michele frate miu se n'era andato, andato via per sempre.

Ma ora c'era un problema e il problema era che donna Natalia non lo doveva sapere: così a lei di Michele io non ci dissi niente. 'Ssignuria può protestare che sono 'nna bestia, che 'ste cose non si fanno, ma io le feci per rispetto di donna Natalia, che doveva continuare a pensarsi che Michele se la passava come 'nnu papa su nella Belgich. E allora ogni domenica, sissignore, ogni domenica che Iddio mandava in terra, mi mettevo in casa mia a scrivere le lettere di Michele per tutta la settimana dopo, perché volevo che Michele ci scriveva cchiù spesso di prima alla donna sua, perché donna Natalia pensasse che Michele ci voleva ancora cchiù bene di prima... Insomma: Michele per me non era morto mai. E manco per donna Natalia.

Ma intanto però, tutti i comparì cominciavano a tornare qua al paese, che tornò a essere pieno di gente, pieno di vita, come nei giorni belli di patru Vitu, quando c'era il lavoro per tutti. Anche Oronzo e Giuseppe, i miei fratelli, tornarono. Oronzo si pigliò moglie e messe su l'edicola, quella che sta qui all'angolo della piazza, mentre Giuseppe continuò a vagare ancora di lavoro in lavoro, arrivò di nuovo lontanissimo fino ad Arese, dove ci stava 'nna frabica di macchine della Fiat, e qui poi ci rimase molti anni fino alla pensione... La pensione d'invalidità, è chiaro. Perché ci venne la silicosi, che quella è malattia che prendono tutti quelli che hanno fatta la miniera... Com'è? Eh, e come le spiego? Chi ha fatta la miniera c'ha i polmoni pieni pieni di polvere di carbone e 'sta polvere nel tempo diventa tosta, dura, come a 'nna pietra e piano piano c'impedisce al polmone di respirare, ecco, così me l'ha cuntata Giuseppe frate mio. Che infatti oggi se ne sta in casa con la bombola d'ossigeno aspettando la morte che se lo porti via. E io questo ci auguro a Giuseppe: che la morte se lo porti il cchiù presto possibile, perché io lo vedo tutti i giorni e vedere 'ste cose ti spezza il cuore...

Come dite? Donna Natalia? Niente... Io continuavo a inventarmi queste lettere e lei continuava a pensare che Michele stava lassù nella Belgich come 'nnu papa. Certo, ogni tanto chiedeva: «Ma com'è che tornano tutti e Michele non torna?». E io ci dicevo: «Torna, donna Natalia, vedrete che torna, è perché vuole diventare ricco, farvi fare una vita di signora per il resto dei vostri giorni». Ma Michele per l'appunto non tornava. E l'anni passavano e io continuavo a scrivere. Fino a che, qualche anno fa, donna Natalia si è ammalata e così, quando vi parlo delle persone che ci ho voluto bene, vi parlo di persone che non ci sono cchiù...

Ma questa è la vita...

E donna Natalia, quando se ne stava partendo via, mi volle solo a me di fianco al letto di morte. Mi mandò proprio a chiamare e io ci andai. E mi ricordo che era 'nna sera caldissima di agosto e donna Natalia era bella come sempre, con i capelli bianchi candidi e la pelle liscia liscia nonostante non era cchiù 'nna ragazzina. Allora mi fece segno di avvicini-

narmi e io mi avvicinai. E quando ci fui proprio vicino alla sua faccia, donna Natalia mi guarda dentro all'occhi, mi sorride e mi fa: «Grazie, Pinuccio»

«E di che?» ci faccio.

«Della compagnia».

«Dovere» ci faccio «E a Michele che ci devo dire?»

«Digli che sto per andare da lui».

Così disse: digli che sto per andare da lui. Insomma aveva capito tutto e chi sa da quando, magari dall'inizio, ma non diceva niente forse per farmi contento che ci scrivevo tutte quelle lettere o forse per non soffrire troppo pure lei. E io mi sentivo quasi svenire. Poi mi guarda ancora nell'occhi, mi sorride cchiù forte di prima ... «Ciao Pinuccio».

E io, che stavo lì a sudare e a tremare e non sapevo che dire, ci dissi solamente: salutatemi a Michele; ma così, con un filo di voce, che puru quella pareva che si vergognava e se ne voleva scappare via. Poi donna Natalia chiuse l'occhi come per riposare e io me ne uscii fuori, dove era tutto 'nnu sfolgorio di luci, di colori, che ti pareva l'ascensione della Madonna, la Madonna del paese per l'appunto: donna Natalia di Michele Striano. Ci piansi tre giorni e tre notti perché in quel momento cominciai a capire che io a donna Natalia ci avevo voluto bene veramente, anche se era la moglie di Michele Striano frate mio, al quale puru a lui ci volevo bene, insomma era tutto 'nnu mistu di bene e di male, bene per tutto il bene che volevo, e male perché lo volevo a 'nna femmina che non era la mia, ma quella di Michele. Alla fine del terzo giorno però, pensai che a volere bene a qualcuno non si fa male a nessuno, e mi sembrò un pensiero così bello che smessi di piangere e lo andai a scrivere su un pezzo di carta come a un proverbio, e lo intitolai: il proverbio di Pinuccio. Il quale vedrete se non diventerà un proverbio famoso. Poi mi presi la mia bicicletta e me ne andai lontano lontano, fuori dal paese. Mi distesi sopra all'erba e mi misi a guardare il cielo per vedere se sorrideva. E sorrideva per l'appunto, con tutte le nuvole bianche - come i denti bianchi delle bocche quando sorridono - e questo voleva dire che Michele e Natalia se ne stavano lassù beati a guardare a noi altri che buttavamo ancora il sangue su questo sputazzo di terra secca. Ma guardando di nuovo verso il cielo, pensai che non c'è cielo come il nostro, così sempre splendente di sole, e mi rimasi a guardarlo fino a notte, e a notte, guardando le stelle, pensai che non ci stanno stelle come le nostre, così tante e lucenti che ti pare la festa di Sant'Oronzo, e stetti lì fino al giorno dopo ancora, e nel cielo splendeva di nuovo il sole cchiù forte di prima, e allora pensai che tutto il nero di tutto il carbone del mondo, a questo sole non ci può tingere manco un raggio. Poi me ne tornai a casa, mi misi dentro al letto, e mi rividi tutte tutte le facce dei comparì, ma prima della partenza però, ancora giovani, fresche: Mariolino, Giovanni, Pasquale, Nello, Rocco, Michele...

FINE

i protagonisti della giovane scena/32



M'ARTE

marziani di Sicilia

di Cristina Valenti

Nella formazione comune alla Scuola di Teatro Teatés di Michele Perriera si possono rintracciare le caratteristiche fondanti della compagnia palermitana, vincitrice del Premio Scenario 2003 con *Come campi da arare*: il rapporto "sacro" con il testo, il lavoro sull'emozionalità dell'attore e l'importanza della regia, con reciproche invasioni di campo. A segnare la poetica e l'estetica si sono aggiunti poi la predilezione per i testi non narrativi e frammentati, la cura ossessiva del particolare, l'ironia feroce e l'attenzione alla musicalità della lingua siciliana

Quando, nel 2003, la compagnia M'Arte Movimenti d'Arte ha deciso di partecipare al Premio Scenario sentiva di essere arrivata a uno snodo necessario della propria esperienza: «Doveva accadere qualcosa - ricorda il regista, Giuseppe Cutino - Dovevamo cambiare strada dal punto di vista artistico, oppure dovevamo cambiare lavoro». E il cambiamento significava essenzialmente uscita e apertura. *Uscita* da Palermo, dove la consapevolezza di essere «un mondo a parte», anche teatralmente, ricco di storia e di fermenti, rischiava di «diventare un alibi»; e *apertura* alla curiosità, al teatro che si faceva «in Italia» e che a Palermo non arrivava. Alle contaminazioni con linguaggi e modi di fare teatro diversi da quelli che appartenevano alla loro formazione, Giuseppe Cutino, Sabrina Petyx e Sabrina Recupero si erano già aperti, in realtà, fin dal momento in cui avevano avuto l'idea di formare una propria compagnia, nel 1999, che avevano chiamato M'Arte: arte mia, ma anche teatro marziano, straniero in patria e alla ricerca di

NATI IERI

un linguaggio con cui poter comunicare. Giuseppe, Sabrina e Sabrina si erano formati tutti e tre alla Scuola di Teatro Teatés di Michele Perriera, col quale avevano condiviso un lungo percorso artistico. Dalla scuola di Perriera si portavano via alcuni tratti indelebili, insieme al desiderio di decostruire quel metodo, scompaginarne gli elementi per ricomporli in un disegno originale. Sabrina Petyx ricorda gli elementi legati al rapporto col testo: «Il testo era sacro. Perriera diceva sempre "lo uso le parole come lame" e per me questa frase è stata un grande insegnamento. Oggi do un grande valore alle parole. Ho un grande rispetto sia delle parole sia della loro assenza». E Giuseppe Cutino, aiuto regista di Perriera in una decina di spettacoli, del maestro ricorda il «lavoro sull'emozionalità» che gli permetteva di «sapere quale attore poteva dargli un determinato personaggio. Prendere dagli attori il meglio: questo mi ha insegnato Perriera. Certe debolezze degli attori diventavano virtù nel suo teatro perché non erano nascoste ma esaltate. La sua era una lettura del personaggio e dell'attore insieme». Poi, il distacco da Perriera e da Teatés fu «molto naturale, - spiega Sabrina Petyx - come quando un ramo di un albero si stacca dal tronco». E Cutino: «È arrivato un momento in cui ho sentito la necessità di partire dalle fondamenta che lui ha costruito e di cercare di costruirmi la mia casa». Tutta l'esperienza di M'Arte poggia di fatto su quelle fondamenta: è un teatro di regia, di testo, d'attore. Vediamo in che modo attraverso la vicenda degli spettacoli.

Tre donne dal sud del mondo

Come campi da arare arrivava dopo otto spettacoli attraverso i quali il lavoro del regista, della drammaturga e degli attori si era via via definito, producendo interferenze e reciproche invasioni di campo. Il risultato era una scrittura scenica che partiva da un testo non narrativo per raccontare, attraverso immagini frammentate e folgoranti, la condizione di tre donne che non rivelavano nulla delle loro storie, eppure facevano vivere fino in fondo allo spettatore l'esperienza dolorosa e a tratti insopportabile di una condizione senza tempo e senza luogo. Tre donne (Alessandra Fazzino, Caterina Marcianò, Sabrina Petyx) scampate da chissà quale guerra, naufragio, sbarco clandestino, che si parlavano senza parlarsi per frasi

In apertura una scena di *Come campi da arare*, di Sabrina Petyx, regia di Giuseppe Cutino; in questa pag. Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx; nella pag. seguente un'immagine di *Volevo dirti*, di Sabrina Petyx, regia di Giuseppe Cutino.

smozzicate e brandelli di messaggi, invocazioni, ricordi rivolti a un amore assente, a un bambino perduto, a un interlocutore forse solo immaginato. Una quindicina di scatoloni in scena, dove ripararsi, tuffarsi, cadere, rubare e salvare oggetti, e dai quali prendere il largo, o forse il volo. Era il sud del mondo a parlare nello spettacolo, e la lingua delle attrici aveva la musica e la durezza del dialetto palermitano, eppure la rappresentazione delle storie e dei sentimenti non aveva nulla della cifra "meridionale" più corrente, nulla di sovraccarico o stereotipato: a prevalere era piuttosto la pulizia della scena e l'efficacia dei pochi oggetti, il rigore dei gesti e delle coreografie (di Alessandra Fazzino), la cura dei costumi (solo apparentemente dimessi, in realtà sapientemente studiati, in particolare negli aspetti cromatici, da Daniela Cernigliaro). *Come campi da arare* vinse il Premio Scenario 2003 e rappresentò il punto di arrivo di una serie di esperimenti portati avanti di spettacolo in spettacolo, in cui aveva preso progressivamente consapevolezza la tessitura non dialogica del testo. Il percorso era stato intravisto a partire da *Killer Disney*, nel 1998, un testo di Philip Ridley prodotto da Teatés, con la regia di Giuseppe Cutino e l'interpretazione di Sabrina Petyx, attraverso il quale si fece chiara la necessità di dare vita a un progetto personale. Nacque così M'Arte e ai tre fondatori si aggiunsero progressivamente gli altri attori via via impegnati negli spettacoli successivi. Alla prima produzione, *Il grande sogno*, parteciparono attori esterni: Simona Malato, Mariano Lombardi, Caterina Marcianò e Domingo Norfo. Si trattava di quattro monologhi, ciascuno dei quali affidato a un attore, con la partecipazione degli altri. Lo spettacolo, oltre a segnare la nascita di M'Arte, inaugurò la collaborazione con Caterina Marcianò e lo spazio dei Candelai, dove tuttora Giuseppe Cutino dirige una programmazione artistica.

Da Alan Bennet a Emma Dante

Anche il secondo lavoro, *Interferenze*, nacque all'insegna della collaborazione. L'idea fu quella di unire e intrecciare due monologhi di Alan Bennet: *Un letto tra le lenticchie* e *L'occasione d'oro*. Il regista scopriva la sua attitudine a lavorare sulla frammentazione dei testi e M'Arte individuava una direzione di lavoro sulla quale avrebbe continuato a sperimentare: «Abbiamo capito che volevamo dare al nostro teatro una forte impronta di regia, ma lavorando con un attore molto libero di creare». In scena due donne alla toilette: un'attricetta porno e la moglie di un vicario, una si strucca e l'altra si trucca, col risultato di confondere i rispettivi ruoli in un unico mondo femminile. Alcuni elementi avrebbero continuato a caratterizzare la ricerca di M'Arte: il dialogo senza dialogo fra i personaggi, il loro "interferire" all'interno di identità dai confini incerti, e l'ironia feroce, la risata destinata a spezzarsi in gola allo spettatore. Ma soprattutto lo spettacolo segnava l'inizio del rapporto con Emma Dante, che si rese disponibile a una sorta di collaborazione registica dalla quale nacque, l'anno dopo, *Per guardarti meglio*, «epilogo scenico del laboratorio sulla favola e il mondo infantile», diretto per M'Arte da Emma Dante, con Sabrina Petyx e Sabrina Recupero. Il lavoro fu presentato all'interno di Quintessenza, la rassegna di teatro contemporaneo ideata per i Candelai.

Lo spettacolo successivo, *La casa dalle porte rosse*, era



anch'esso il risultato di un progetto condiviso. Si trattava di un lavoro itinerante che coinvolgeva sei compagnie diverse su un testo di Violante Valenti. Il brano affidato a M'Arte si intitolava *Profezia dell'assenza* e fu l'occasione per Cutino di definire ulteriormente l'autonomia della scrittura registica e attorica rispetto alla drammaturgia testuale. Il regista inventò una «macchina scenica», una sorta di ottagonò dentro al quale erano sistemate le attrici, che gli spettatori spiavano dall'esterno. Il teatro era ridotto così alla sua essenza rituale, mentre il testo diventava una sorta di «concertato di voci, che assorbiva le parole al di là del loro significato».

Era il 2001. Anche Emma Dante, che stava presentando *'mpalermu* al Premio Scenario, creò un suo pezzo all'interno dello spettacolo, e con lei lavorava Alessandra Fazzino, con la quale M'Arte decise di collaborare, inaugurando il rapporto con la danza e la scrittura coreografica. Primo esito: *Stati d'attesa*, nel 2002, che comprendeva un solo di danza di Alessandra Fazzino, *the waiting room*, e un monologo di Sabrina Petyx, *In sua assenza*. Iniziava a emergere così la vocazione drammaturgica di Sabrina Petyx, alla quale Giuseppe Cutino chiese di scrivere un monologo per Sabrina Recupero. «Prima è nato il titolo, *Soda caustica*, poi il tema (doveva parlare di noi), poi è venuta Sabrina come interprete. Eravamo ancora ancorati al modo tradizionale di fare teatro: una scrittura, sulla quale avrebbe lavorato un regista, che avrebbe diretto un'attrice». Con *Soda caustica* si delineava inoltre il tema del femminile raccontato con ironia e spietatezza insieme. In seguito Sabrina Petyx trasse il suo primo testo teatrale dal racconto *Vietato tuffarsi*, col quale aveva vinto il Premio Vucciria. Per la prima volta la drammaturga si cimentò nella regia, mentre Giuseppe Cutino partecipò allo spettacolo come attore (insieme a Sabrina Recupero, Domingo Norfo, Franco Catalano) e lo scambio dei ruoli favorì la sperimentazione di un diverso rapporto col testo. Sabrina Petyx ricorda inoltre come per la prima volta avesse lavorato usando una «lingua parlata che avesse la metrica palermitana, la dolcezza della musicalità e la bellezza delle parole». Si inaugurava, in modo non del tutto consapevole, forse, la doppia tensione della sua scrittura, fra aderenza alla realtà e altezza poetica.

Frammenti di un discorso amoroso

Intanto era maturata l'idea di partecipare al Premio Scenario, sulla spinta di un invito molto energico di Emma Dante. Nello stesso anno la compagnia produceva *Deposito bagagli* (sempre con testo di Sabrina Petyx), un progetto «senza fissa dimora» costruito per essere rappresentato in luoghi non teatrali: garage, magazzini, scuole, dove il pubblico era «chiamato a fare da intruso, o forse da protagonista» spianando le due coppie di attori (Caterina Marcianò, Marzia Messina, Domingo Norfo, Francesco Teresi) e condividendone lo spazio. *Come campi d'arare*, vincendo il Premio Scenario, segnò effettivamente la svolta che la compagnia cercava, e l'apertura all'esterno ebbe anche risvolti sul piano organizzativo. L'esigenza di lavorare sul territorio si concretizzò in particolare nella rassegna Artisti per Alcamo, finalizzata ad ospitare spettacoli e laboratori, per favorire l'incontro con il lavoro creativo e pedagogico degli artisti invitati. Un

M'Arte Movimenti d'Arte nasce a Palermo nel 1999, fondata da Giuseppe Cutino, Sabrina Petyx e Sabrina Recupero, ex allievi di Michele Perriera e quindi membri della compagnia Teatés. Ai lavori della compagnia hanno partecipato negli anni Caterina Marcianò, presenza pressoché stabile, Alessandra Fazzino, danzatrice e coreografa, Daniela Cernigliaro, costumista e, nell'ultimo spettacolo, Serena Barone ed Ester Cucinotti, già maestre dei fondatori di M'Arte a Teatés. Dopo i primi spettacoli basati su testi della drammaturgia classica (*Il grande sogno*, 1999) e contemporanea (*Interferenze*, 2000; *La casa dalle porte rosse*, 2001) la compagnia ha messo in scena testi originali di Sabrina Petyx: *Soda caustica* (2001), *Stati d'attesa* (2002), *Vietato tuffarsi* (2002), *Deposito bagagli* (menzione speciale Enzimi 2003), *Come campi da arare* (Premio Scenario 2003), *Volevo dirti* (2006). Giuseppe Cutino e M'Arte organizzano le rassegne Quintessenza e Saldi di fine stagione presso I Candelai di Palermo e il festival Artisti per Alcamo ad Alcamo. La compagnia è socia dell'Associazione Scenario. Info: www.compagniamarte.it

progetto cresciuto negli anni, fino a svilupparsi attualmente con laboratori di durata annuale.

L'ultimo spettacolo della compagnia, *Volevo dirti*, prosegue la sperimentazione sulla frammentazione e sulla dimensione non dialogica del testo. Eppure lo spettacolo è parlato dall'inizio alla fine. Quattro donne in scena (Serena Barone, Ester Cucinotti, Caterina Marcianò, Sabrina Petyx), che si muovono su linee molto precise, apparentemente immobili per tutta la prima parte, ma in realtà continuamente scosse da micro-partiture di gesti e attitudini che vivono in stretta organicità con le parole di cui sono conseguenza, emanazione, riflesso. Irrmediabilmente frantumata la possibilità del dialogo, le quattro donne si affacciano alla ribalta a dire l'unico testo che è loro concesso sulla scena, ossia il racconto di quanto è già successo. Ed è il racconto a stringerle in una sorta di abbraccio mortale, perché la storia dello stesso uomo le riguarda tutte, fino alla conclusione tragica. Così i brandelli della medesima vicenda creano l'illusione di uno scambio, di un'interlocuzione, ma le parole sono rubate le une alle altre, e non riguardano il presente dell'azione, giacché l'accadimento è già avvenuto altrove e non può essere agito, ma solo ricordato sulla scena. Le quattro donne uccello, che sembrano sorrette assai instabilmente dall'aria che muovono coi loro stessi ventagli, non sono perciò le protagoniste, ma le narratrici delle rispettive storie alle quali la scena dà un medesimo contenitore esplosivo. L'approdo alla dimensione epica del personaggio è compiuto. Gli elementi del teatro di M'Arte si sono provvisoriamente assestati in un disegno concatenato e circolare: dal testo alla scrittura scenica, per ritornare a un nuovo testo frammentato e riscritto a posteriori nella drammaturgia dello spettacolo. ■



Al via il decreto prosa nulla di nuovo sul versante dei contributi

di Roberto Rizzente



Che il decreto del Ministero per i Beni e le Attività culturali, «Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163», pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n.9 dell'11 gennaio, non fosse la panacea di tutti i mali del teatro in Italia era scontato. Pure era lecito aspettarsi, dopo il Patto Stato-Regioni dello scorso anno e il reintegro dei finanziamenti al Fus, qualche sforzo in più per ammodernare il sistema. Perché se da un lato è evidente la volontà, da parte del legislatore, di capire l'esistente, dall'altro persistono ancora larghe imprecisioni nella definizione dei criteri quantitativi per l'erogazione dei contributi. Con un errore di fondo: la discrezionalità delle valutazioni qualitative, che il recente coinvolgimento di Regioni, Province e Comuni non può (o non vuole) mitigare. Ma vediamo, questo decreto. Due sono le novità emerse: il rinnovato potere attribuito al direttore generale, che può, sentito il parere delle Commissioni, decidere l'entità dell'erogazione, e quello assegnato alle Regioni, cui spetta il compito di monitorare e valutare preventivamente le diverse realtà operanti sul territorio. Ora, se è facile dare del primo fattore un giudizio negativo - troppo alto il fattore discrezio-

nalità per attribuire a un solo uomo il compito di orientare la politica dei finanziamenti - , resta da vedere, prima di esprimere un parere sul secondo, quanto peserà la lottizzazione delle cariche nella valutazione delle Regioni e quanto attrezzati si mostreranno gli organismi territoriali nel rispondere alle sollecitazioni ministeriali. E ancora. Il decreto mostra un rinnovato sforzo nel definire le coordinate di una politica di sviluppo. Coraggiosa, certo, nei suoi intenti: rilanciare il ruolo dei teatri pubblici, tutelare la produzione e consolidare la distribuzione. Ma resa labile da una quantità di restrizioni che poco o nulla hanno a che vedere col mercato: non si spiega altrimenti il vincolo dei «sei elementi tra artisti e tecnici» per una forma agile e snella come il monologo; il numero minimo di spettacoli, sei, richiesto a un festival; il vago protezionismo imposto alla drammaturgia contemporanea italiana; le venti giornate recitative minime previste per le nuove produzioni (il rischio è quello di togliere ossigeno alle ospitalità, protraendo inutilmente autentici flop commerciali); il tetto massimo di dodicimila euro imposto ai cachet; l'omologazione delle programmazioni, con buona pace dell'interdisciplinarietà; e la mancata valorizzazione delle residenze. Concludendo: se è evidente che qualcosa, all'orizzonte, comincia a muoversi, vero è che molta strada occorrerà fare prima di arrivare ad una legge che certifichi l'eterogeneità delle proposte culturali e delle sollecitazioni del mercato, e che si adoperi, soprattutto, per una più equa (e trasparente) distribuzione dei fondi. ■

TEATRI NELLA RETE - È stato presentato a gennaio dalla Regione Lazio, in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e l'Etì, il progetto triennale "Teatri nella rete". Obiettivo dell'iniziativa, che rientra nel Patto per le Attività Culturali di Spettacolo dal Vivo, stipulato nel 2007 tra Mibac, regioni, province e comuni, è la diffusione dello spettacolo dal vivo nel territorio regionale, con un occhio di riguardo per le nuove generazioni, per le quali è previsto un piano pedagogico concertato, elaborato dal Centro Teatro Educazione dell'Etì, e per le realtà periferiche, come i comuni di Ceccano, Gaeta e Formia, primi beneficiari del progetto. Ma l'attivismo della Regione Lazio non si limita al territorio di competenza: nei mesi scorsi è stato siglato infatti l'accordo con la Regione Campania e la Regione Piemonte per dar vita al progetto integrato "Spazi per la danza contemporanea", finalizzato alla promozione e alla circuitazione su scala nazionale delle creazioni coreografiche contemporanee. Info: www.enteteatrale.it.

IL VOLTO NUOVO DI BOLOGNA - Mentre ancora si attende di conoscere il futuro del Teatro Duse, dimesso lo scorso anno dall'Etì, nuove realtà intervengono a movimentare lo scenario dello spettacolo dal vivo a Bologna. È di queste settimane la notizia dell'accordo trentennale tra il Comune e la Fondazione del Monte per il recupero del rustico Villa Pini nel quartiere San Vitale, che dovrebbe preludere all'inaugurazione di una casa stabile per le compagnie che in città ancora non hanno una sede. Novità anche per il Teatro San Leonardo: abbandonato dalla scuola Galante Garrone, che ha ottenuto gli spazi dell'ex Humusteater di via degli Ortolani, lo storico teatro di via San Vitale verrà assegnato in gestione a una realtà, selezionata attraverso un bando di concorso, che lo usi come residenza, piuttosto che come sala per l'ospitalità di compagnie esterne.

ROMA, teatri sotto sfratto

Il panorama teatrale e culturale romano sta mutando rapidamente. Anche e soprattutto perché i piccoli teatri, i minuscoli centri autogestiti che, benché privi di forti sostegni politici, rappresentano una fetta estremamente significativa della storia culturale capitolina, da qualche tempo subiscono attacchi spesso irresistibili. Attacchi che, malgrado sospetti e illazioni, non si sa bene da dove arrivino e da quali cause siano generati. Così, mentre viene annunciata con toni trionfalistici l'apertura del nuovo figlioccio del Teatro di Roma, il Teatro Quarticciolo, affidato a Paola Cortellesi e Valerio Mastandrea, e mentre Re Costanzo inaugura il terzo teatro che potrà vantarsi della sua lungimirante direzione artistica - il Teatro Morgana - , chiude il Colosseo di Ulisse Benedetti, si appresta alla stessa sorte il Tordinona di Renato Giordano, resta in pericoloso bilico la storica sala di Anticaja e Petrella e vengono messi i sigilli al Rialto Santambrogio. Caso emblematico quanto paradossale, quest'ultimo, perché verificatosi a due giorni da un tavolo interassessorile che aveva prodotto un documento di intenti e collaborazione tra Comune e Provincia di Roma, Regione Lazio e gli stessi rialtini. *Marco Andreoli*

TEATRO FESTIVAL MANTOVA - Dal 20 al 29 Giugno 2008 la città di Mantova si farà palcoscenico per oltre 60 spettacoli in occasione del "Teatro - Arlecchino d'oro. Festival europeo di teatro di scena e urbano". Giunto alla terza edizione e ispirato al tema "Il Genio e la città" in omaggio al sessantesimo anniversario della morte di Artaud, il festival ospiterà quest'anno artisti di punta tra i quali Meredith Monk, la Fura dels Baus e la Societas Raffaello Sanzio. Completano il programma Alfonso Santagata, Andrea Cosentino, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Pippo Delbono, senza dimenticare le numerose realtà giovani del territorio. In una grande festa continua nelle vie del centro ci saranno parate, danze, performance circensi e musicali. Inoltre, in sinergia con questa rivista, si nominerà un vincitore nella sezione Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova, tenuto poi a esibirsi nelle giornate del festival. Info: www.teatrofestival.org.

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI - Ricco, come sempre, è il programma di Torino Creazione Contemporanea, XIII edizione del Festival delle Colline Torinesi (5-28 giugno). Numerose le ospitalità straniere, come i francesi Christophe Huysman (*Le matitube, La corse au désastre*) e Hubert Colas (*Mon képi blanc*), il libanese Rabih Mroué (*How Nancy wished that everything was an April fool's joke*), l'iraniano Amir Reza Koohestani (*iRecent experiences*) e l'argentino Ricardo Bartis (*La pesca*). Non è da meno il programma delle ospitalità italiane, che schiera nomi del calibro di Antonio Latella (*Progetto Non essere - Hamlet's portraits*), Emma Dante (*Vita mia - foto sotto*), Sutta Scupa (*Rientra 'U Cuòri*), Fanny&Alexander (*Kansas*), Egumteatro (*Che tragedia*) e Valter Malosti (*Passio Laetitiae ed Felicitatis*). Come da tradizione, il Festival verrà inaugurato dal ciclo di incontri e spettacoli "Carta Bianca", dedicato alle relazioni teatrali tra Italia e Francia. Info: tel. 01119740291, www.festival-dellecolline.it.

RINASCE IL DERBY - È stato inaugurato a gennaio all'ex cinema Nuovo Arti di Milano un nuovo polo culturale denominato "Derby". Il progetto,

voluto dal Comune di Milano, dal Teatro delle Erbe, dal musicista Mario Lavezzi (direzione musicale) e da Teo Teocoli (direzione artistica cabaret), con la partecipazione di Maurizio Colombi, mira a ricreare lo spirito e l'atmosfera del Derby Club che nella Milano del dopoguerra diede una spinta decisiva all'affermazione in teatro e in televisione del cabaret, lanciando personaggi come Cochi e Renato, Abatantuono, Jannacci, Iachetti, Greggio, Faletti, Svampa, fino alla chiusura, nel 1985. Nei piani di Lavezzi e Teocoli, il nuovo Derby dovrebbe contribuire alla scoperta e alla formazione di nuovi talenti che diventino col tempo membri di una compagnia stabile, nel segno della continuità con i maestri.

ROMA, CAPITALE DEL TEATRO - Secondo i dati comunicati dall'osservatorio dello spettacolo della Siae, Roma si conferma per il secondo semestre del 2007 la città con più eventi teatrali e con più biglietti venduti. Seguono Milano, che scialza però la capitale al primo posto per quanto riguarda i dati sulla danza, e Napoli. Da rilevare la non concordanza di cifre fra i dati Siae e quelli comunicati dal Giornale dello spettacolo, che vedrebbero Milano al primo posto. La Siae attinge alle tabelle degli incassi viste dal Ministero delle finanze, mentre il Giornale raccoglie informazioni su numero di recite, incassi e fedeltà del pubblico liberamente comunicate da teatri e imprese.

in breve
DALL'ITALIA

RICCIONE TTV FESTIVAL - Torna dal 12 al 15 giugno a Riccione il biennale appuntamento riservato a film, video, programmi televisivi e altri media dedicati a teatro, danza e opera contemporanea. Ricco il programma: per la danza un focus sul Belgio (Meg Stuart, Alain Platel, fra gli altri) accompagnato da un incontro coordinato da Lucia Oliva; per il teatro opere di Carloni e Franceschetti, una retrospettiva sul Teatro Valdoca e sul francese Théâtre

du Radeau diretto da François Tanguy; per le arti visive omaggio al fotografo Edouard Levé. Il Premio Riccione TTV andrà a *Decameron* di Daniele Luttazzi, e saranno assegnati i premi del "Concorso Italia" con un'inedita sezione riservata ai nuovi talenti (under 35). Info: www.riccione-teatro.it.

CENACOLO SHOW - In occasione del Salone del Mobile di Milano, fino al 21 aprile, il refettorio di Santa Maria delle Grazie, dove è custodito il *Cenacolo* vinciano, diventerà teatro di uno spettacolo multimediale ideato dal regista Peter Greenaway, che ripercorrerà attraverso immagini provenienti da altre opere di Leonardo la vita e la morte del Cristo. Lo spettacolo fa parte di un più ampio progetto, inaugurato nel 2006 con *La ronda di notte* di Rembrandt al Rijksmuseum di Amsterdam, che vedrà Greenaway animare altri capolavori della pittura, dalle *Nozze di Cana* del Veronese al Louvre a *Las Meninas* di Velasquez al Prado di Madrid, da *Guernica* di Picasso alle *Ninfee* di Monet, fino a un'opera di Jackson Pollock.

PER LEO DE BERARDINIS - Dopo l'iniziativa dell'anno passato il Centro teatrale la Soffitta, legato al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, organizza per il 7 maggio una nuova giornata dedicata a Leo de Berardinis, curata da Claudio Meldolesi e Angela Malfitano. La tavola rotonda inizia alle 10.00 nei Laboratori Dms; sono previsti numerosi interventi di studiosi, critici e artisti, tra cui Marco De Marinis, Stefano De Matteis, Gerardo Guccini, Marco Martinelli, Franco Quadri, Alfonso Santagata, Toni Servillo e Ferdinando Taviani. Dalle ore 21, reading degli scritti di Leo. Info: www.muspe.unibo.it.

ADDIO AL TENORE DI STEFANO - Il 3 marzo si spegne a Santa Maria Hoè, presso Lecco, il tenore Giuseppe Di Stefano, 87 anni. Fra i maggiori astri del bel canto del secondo dopoguerra, il tenore catanese univa doti canore a un temperamento ardente, che lo portò dall'avanspettacolo, col nome di Nino Florio, al palcoscenico scaligero, dopo il debutto a Reggio Emilia



nel 1946. Dal 1951 l'appassionato sodalizio con Maria Callas, e l'avventura americana, insieme a Toscanini, ne consacrano la fama mondiale. Il 6 Marzo La Scala ha inaugurato nel ricordo del tenore le celebrazioni del 150esimo anniversario di Giacomo Puccini.

FESTIVAL INTERPLAY - Si terrà a Torino tra il 16 e il 25 maggio l'ottava edizione del festival Interplay, dedicato alla danza contemporanea. Diretto da Natalia Casorati, Interplay è partner italiano del network Dance Roads, creato su iniziativa del festival Les Reperages di Lille, circuito fra Italia, Lussemburgo, Canada, Inghilterra per danzatori selezionati in ciascun Paese. Converte in Interplay anche la rassegna Inside/Off, che presenta studi di danzatori locali e

di coreografi selezionati dalle reti internazionali e nazionali, fra cui la Rete di condivisione artistica, con Armunia, Fabbrica Europa, Enzimi, e la rete Anticorpi XI. Info: www.mosaicodanza.it.

NUOVE SENSIBILITÀ - Sono stati selezionati gli undici progetti che saranno allestiti e distribuiti nei circuiti aderenti al Progetto Eti Nuove Sensibilità: sette le produzioni (*I canti di Maldoror* di Andrea Saggiorno, *On happy day* di Emanuela Giovannini e Giorgio Spaziani, *Il contatto* di Tommaso Pitta, *Io sono internazionale* di Lucia Mascino e Rebecca Murgi, *Luci di Bohème* di Carolina De La Calle Casanova, *Commedia all'improvviso* di Valeria Talenti, *Le onde* di Carlotta Origoni), due gli spettacoli che riceveranno contributi alla produzione per 5.000 €

(*La parola madre* di Luigi Imperato e Silvana Pirone, *Epitaffio di un misantropo* di Andrea Baracco) e due le menzioni speciali (*Leonce e Lena* di Tommaso Tuzzoli, *Cabaret 900* di Mali Weil).

UOVO CRITICO A ROMA - Nell'edizione 2008, il progetto romano "Uovo", organizzato da Elvira Frosini di Kataklima Teatro, ha aggiunto al percorso di condivisione delle pratiche creative l'accompagnamento di uno sguardo specializzato. Rinominato "Uovo critico", ognuno degli artisti partecipanti ha avuto modo di confrontarsi con un critico teatrale, chiamato ad accompagnare l'artista in un incontro col pubblico tra i mesi di febbraio e aprile. Tra i critici partecipanti Mariateresa Surianello per Alessandra Cristiani, Gianfranco Capitta per Reggimento Carri/Roberto Corradino e Antonio Audino per Muta Imago. Info: uovocritico.blogspot.com, www.kataklima.it.

LA GORDIMER A DEDICA - Nadine Gordimer, premio Nobel per la letteratura nel 1991, scrittrice e saggista sudafricana tradotta in oltre trenta lingue, è la protagonista della XIV edizione di "Dedica", la rassegna curata dall'Associazione Culturale Thesis, in programma a Pordenone fino al 19 aprile. Tra gli ospiti, Serena Sinigaglia, il fotografo sudafricano David Goldblatt, protagonista di una mostra monografica, e la cantante Miriam Makeba. Info: www.dedicafestival.it.

PROGETTO ÊTRE - Dopo Motoperpetuo, e.s.t.i.a. e delleAli, spetta alle Associazioni Aida (maggio 2008), Dionisi (16 maggio 2008 - **foto a lato**) ScarlattineProgetti (20 giugno 2008), Aia Taumastica (giugno 2008), Artetatro (estate 2008) e Teatro Inverso (ottobre 2008) inaugurare i progetti di residenza nel territorio lombardo selezionati dalla Fondazione Cariplo nel 2007 attraverso il primo bando del progetto Être. Info: www.fondazionecariplo.it.

TEATRO RAGAZZI - Ricca offerta di festival di teatro per l'infanzia: si comincia al nord con "Il Gioco del Teatro", in programma a Torino fino al 20 aprile

(www.fondazioneitrg.it), e "Segnali", dedicato alle migliori produzioni lombarde, a Pavia e Vigevano dal 12 al 14 maggio (festival.segnali@tiscali.it). Un passaggio in Puglia lo merita "Maggio all'infanzia", che ospita alcune produzioni di Scenario Infanzia dal 16 al 18 maggio a Gioia del Colle (www.maggioallinfanzia.it). Torniamo nel milanese per altre due rassegne: "Una città per gioco a Vimercate" dal 6 all'8 giugno (www.cooptangram.it), e "Via Paal" dal 12 al 15 giugno a Gallarate (www.fondazioneculturalegallarate.it). "Colpi di scena", organizzato da Accademia Perduta dopo qualche anno di assenza, tornerà in Romagna fra Brisighella, Faenza e Bagnacavallo dal 17 al 20 giugno (www.accademiaperduta.it), mentre approdiamo a Porto S.Elpidio dal 10 al 19 luglio per "I teatri del mondo" (www.iteatridelmondo.com).

UN NUOVO VOLTO PER NAPOLI - Dovrebbero terminare a novembre i lavori di restauro del Teatro di Corte di Palazzo Reale a Napoli. La sala, riccamente decorata, dovrebbe ospitare musica da camera e l'opera napoletana del Settecento. Il progetto, supervisionato dallo staff del Soprintendente Guglielmo, si inserisce in un più ampio programma di recupero del patrimonio artistico partenopeo, che ha già restituito alla cittadinanza il Teatro San Ferdinando e che prevede, per l'immediato futuro, il restauro del Teatro Mediterraneo nella Mostra d'Oltremare.

TEATRI E CALL CENTER - È attivo a Roma l'Info Point Call Center Turistico, un servizio su arte e teatro dedicato ai turisti ospiti degli alberghi della capitale. Telefonando ai numeri 06.4828612 e 06.48916614 è possibile ricevere informazioni in quattro lingue sugli

Napoli

PUNTA CORSARA scuola di teatro a Scampia

Avrà sede permanente nell'auditorium di Scampia la scuola di teatro "Punta Corsara", presieduta dalla Fondazione Campania dei Festival, rappresentata da Rachele Furfaro, e fondata sulla partecipazione dei teatri napoletani (il Mercadante, il Nuovo, la Galleria Toledo) con l'appoggio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Campania e il Comune di Napoli. Obiettivo della scuola, che si avvale della direzione artistica di Marco Martinelli, è quello di proseguire l'esperimento iniziato con Arrevuoto, consolidando la presenza delle istituzioni in una realtà segnata da miseria, droga, emarginazione per dare ai ragazzi opportunità lavorative nel campo dello spettacolo. Al momento, l'attività prevede un fitto calendario di laboratori fino a dicembre 2009 (tra i maestri, Claudio Moranti, Saverio La Ruina, Spiro Scimone, Danio Manfredini, Ermanna Montanari, Alfonso Santagata, Roberto Latini, Enzo Moscato, Armando Punzo, Sandro Lombardi, Casagrande-Niccolò di Motus e Lorenzo Gleijeses), corsi per futuri tecnici e organizzatori teatrali (tra i maestri, Vincent Longuemare, Luigi Ascione, Cesare Accetta, Pasquale Mari, Luca Dini, Gilberto Santini, insieme a Carla Pollastrelli, Silvia Bottirolì, Lorenzo Donati, Franco D'Ippolito, Cristina Valenti, Giovanna Marinelli, Massimo Paganelli e Pietro Valenti), uno spettacolo, previsto per la primavera del 2009, sotto la direzione di Arturo Cirillo, che per l'occasione affiancherà agli allievi alcuni attori della sua compagnia, e una rassegna di teatro all'aperto che comprende i linguaggi della musica, delle guardatelle e dell'improvvisazione, con lavori da installare in piazze, campi e giardini del quartiere (tra gli ospiti, Ascanio Celestini e il Teatro Tascabile di Bergamo). Nel biennio 2008-2009, il modello Punta Corsara, che al momento si rivolge a venti borsisti, sarà applicato in diversi Comuni del Basso Casertano (Villa Literno, Sant'Arpino, Cancellò ed Arnone, Orta di Atella). R.R.



spettacoli in cartellone e acquistare con carta di credito i biglietti, che verranno recapitati in albergo. Contemporaneamente verrà distribuito negli alberghi il periodico "Suggeritown". Il servizio è nato dalla collaborazione fra l'Agis Lazio, l'Assessorato per le Politiche del Turismo, del Comune, della Regione, della Provincia, la Federalberghi Roma e Zètema Progetto Cultura.

DANZANDO CON DE CHIRICO - L'Opera di Roma, tra fine gennaio e inizio febbraio, ha reso omaggio a Giorgio De Chirico ricostruendo con perizia filologica quattro balletti degli anni '20: si tratta di *Le bal* ripreso dalla prima coreografia di Balanchine, *La giara*, *Bacco e Arianna* di Serge Lifar e *Apollon Musagète* di Stravinskij. La resa scenica, improntata su una forte corrispondenza con gli originali bozzetti del maestro, ha fatto ampio uso di fondali dipinti come si usava al tempo. L'operazione è stata fortemente voluta da Carla Fracci, direttrice del corpo di ballo romano.

NASCE LA COMPAGNIA DEI POVERI - Ha sede ad Ancona "La Strada", la prima compagnia stabile nazionale formata da poveri: quindici attori, italiani e immigrati, in gran parte provenienti dalla Mensa del Povero. Dopo un anno di lavoro, grazie all'impegno dell'associazione Servizio di Strada, dei missionari Saveriani, delle suore francescane della Carità e dell'Avvocato di strada - sezione di Ancona, gli improvvisati interpreti hanno potuto esordire il 1 aprile sul palco del Teatro Sperimentale di Ancona con uno spettacolo da loro scritto e musicato: *Il pane dei poveri*.

IL ROMANZO DI FERRARA - Tratto dall'omonimo libro di Giorgio Bassani, fino al 27 aprile è in scena al Teatro Palladium di Roma *Il romanzo di Ferrara* (scritto da Tullio Kezich, regia di Piero Maccarinelli). Lo spettacolo mette alla prova quindici giovani attori diplomati all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico e al Centro Sperimentale di Cinematografia. Il progetto è su iniziativa dell'associazione Artisti Riuniti in collaborazione, tra gli altri, con Eti, Accademia

Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico e il Centro Sperimentale di Cinematografia, che completerà il progetto con una rassegna di film a tema. Info: www.enteteatrale.it.

TEATRI DI VETRO - Dopo il primo esperimento nella stagione passata, torna l'appuntamento con il festival dedicato al teatro indipendente romano, da quest'anno più ricco grazie a una speciale sezione che ospiterà lavori da tutto il territorio nazionale. Parallelamente, è attivo un monitoraggio che porterà a un censimento on-line delle realtà della scena laziale, i cui primi esiti hanno già segnalato 160 compagnie. Dal 23 maggio al 1 giugno, al Teatro Palladium e in spazi urbani del quartiere Garbatella. Info: www.teatridivetro.it, www.scenarindipendenti.it.

IL MELODRAMMA DI ELIO - Debutterà il prossimo anno a marzo, verosimilmente al Teatro Nazionale di Roma, *Il re nudo* di Evgenij Schwartz, tratto da 3 fiabe di Andersen: *I vestiti nuovi dell'imperatore*, *La principessa sul pisello* e *Il guardiano dei porci*. Nei panni del protagonista, un cantante d'eccezione: Elio, leader delle Storie Tese. Il libretto dell'opera, commissionata dall'Opera di Roma, in probabile coproduzione col Mariinskij di San Pietroburgo, è di Luca Lombardi e Sandro Cappelletto, la regia di Dimitri Bertman.

UNA FONDAZIONE PER GLI STABILI - Una nuova sigla, denominata "Fondazione per l'arte teatrale", è nata ad associare i 17 teatri stabili italiani. Secondo le parole di Sergio Escobar, direttore del Piccolo di Milano, la Fondazione nasce per avviare un confronto fra i vari teatri ma anche fra questi e le altre forme di espressione artistica.

ANCORA PUNZI A ITALIAFESTIVAL - Franco Punzi è stato confermato per il triennio 2008-2010 presidente di ItaliaFestival. Questi i nominativi degli altri membri del Consiglio Direttivo: Francesco Perrotta, Giorgio Gennari, Domenico De Masi, Fabrizio Grifasi, Franco Portone, Dimitri Milopulos. Sandro Pascucci, Mario Crasto De Stefano e Lino Bongiovanni sono invece i nuovi membri del Collegio dei Revisori dei Conti.

giugno partenopeo

Al via il NAPOLI TEATRO FESTIVAL

Dopo le prove generali di ottobre, prende il via la tanto attesa prima edizione del Napoli Teatro Festival Italia (6-29 giugno), diretto da Renato Quaglia. Numerose le novità rispetto a quanto annunciato dal Ministro. A cominciare dagli spazi: non più uno spazio circoscritto alla stazione marittima, ma l'intera area urbana, che nei trenta luoghi adibiti (tra gli altri, l'Albergo dei Poveri, la Darsena Acton, il cortile del Maschio Angioino, la Villa Comunale, la Reggia vanvitelliana di Caserta), per 24 giorni - 9 in più rispetto ai 15 previsti - ospiterà spettacoli di danza (Paco Decina, Jan Fabre, Caterina Sagna), lirica (è prevista una sezione dedicata all'Opera napoletana del Settecento, con *Lo Vommaro a duello* di Roberto De Simone), reading (il progetto *Assedio alle Ceneri*, lettura di testi ispirati alle prediche gesuitiche, composti da scrittori contemporanei) e performance (Giuliana Lo Porto, Eva Meyer-Keller, Monika Pormale). Non mancheranno i grandi nomi (annunciati, al momento, quelli degli scrittori: Tiziano Scarpa, il poeta siriano Adonis e Banana Yoshimoto, invitati a scrivere un testo originale per il Festival), le coproduzioni europee (tra le altre, *Médée*, diretto da Jean-Louis Martinelli; *Temple* di Natalie Henneidge; *Sound of silence* del regista lettone Alvis Hermanis; *La cousine de Pantagruel* - **foto sotto** - del rumeno Silviu Purcarete; il *Cabaret New Burlesque*, di Kitty Hartl, e *Peine d'amour perdu* di Emmanuel Demarcy-Mota), né gli eventi progettati per l'occasione - accanto allo sforzo produttivo della Fondazione Campania dei Festival, che dovrebbe finanziare l'85% degli spettacoli presentati (tra gli altri, *England* di Tim Crouch, la contro storia delle *Memorie* di Casanova, diretta da Luca De Fusco, e una creazione originale commissionata a Enrique Vargas e al Teatro de los Sentidos), è al vaglio l'ipotesi di costituire una Compagnia Stabile Europea con la quale inaugurare, ogni anno con una regia diversa, il Festival (per questa edizione, *Le Troiane* di Euripide, con la regia di Virginio Liberti e Annalisa Bianco). I numeri, insomma, (40 debutti, 2000 artisti, 200 rappresentazioni, 17 creazioni originali, secondo gli ultimi dati), sono quelli del grande evento: l'obiettivo dichiarato è quello di fare di Napoli un Festival paragonabile a Venezia, Avignone o Edimburgo. Per lo meno fino al 2010, anno in cui la palla dovrebbe passare ad altre città. R.R.



TEATRO EMERGENTE A BOLOGNA - "perAspera - drammaturgie possibili" è la nuova rassegna di teatro emergente che sarà a Bologna, presso il Teatro di Villa Mazzacurati, tra il 2 maggio e il 15 giugno. Tra gli ospiti, la compagnia Laminarie, gli stessi alberTStanley, Cosmesi, Menoventi, Stefano Questorio e altri. Info: www.albertstanley.it

REBIBBIA ALL'ELISEO - È andato in scena a gennaio al Teatro Parioli di Roma E... (*Pacchetto teatro Therapy*) realizzato dalla Compagnia "Stabile Assai" della Casa di Reclusione di Rebibbia. Diretto da Antonio Turco e Antonio Lauritano, lo spettacolo, ispirato a una storia di sport, vede recitare insieme, per la prima volta, detenuti e guardie carcerarie.

CAMBIAL VERTICE AL MERCADANTE - Cambio generazionale per il Mercadante di Napoli. Dopo l'addio di Martone, spetta ad Enzo Moscato e Renato Carpentieri lasciare il comitato artistico. Al loro posto, il regista Francesco Saponaro e gli scrittori Valeria Perrella e Lorenzo Pavolini, scelti personalmente dalla direttrice dello Stabile, Roberta Carlotto.

ZEBRA DI MASQUE TEATRO - La rassegna del 2008 "Un altro teatro", presentata dal Teatro Diego Fabbri di Forlì, ospita il progetto "Zebra" a firma dei Masque. Ispirata alle suggestioni filosofiche di Gilles Deleuze, alle architetture di Iannis Xenakis e all'immaginario di Philip K. Dick, Masque Teatro porterà a "Zebra" eventi performativi di Agostino di

Scipio, Giardini Pensili, Gabriele Frasca e dei Masque stessi, accanto a filmati, installazioni, tracce sonore. Dal 3 maggio al 2 giugno. Info: www.masque.it.

TUTTA LA RAI IN UN CLIC - È stato siglato a febbraio un accordo tra la Rai e l'Auditorium Santa Cecilia che consentirà al pubblico di usufruire gratuitamente e senza prenotazione di cinque postazioni, presso la Bibliomediateca del Museo Strumentale di Santa Cecilia, per consultare l'immenso archivio Rai. Finora le oltre 600.000 ore di trasmissioni televisive potevano essere visionate, dietro prenotazione, solo presso una delle 21 sedi Rai, alla Discoteca di Stato di Roma o alla Mediateca Braidense di Milano. Info: www.santacecilia.it.

FONSATTI ALLO STABILE DI TORINO - Da vicepresidente del consiglio dei soci, Filippo Fonsatti è passato alla guida organizzativa dello Stabile. Fonsatti affiancherà il direttore Mario Martone e si occuperà degli aspetti organizzativi, gestionali e tecnico-amministrativi della Fondazione.

FENICE IN FESTA - Ci sono diversi modi per salvare i magri bilanci di un teatro. Uno di questi è affittare la sala, svuotata delle poltroncine, ai privati per feste, cene e convention. Ci ha pensato la Fenice di Venezia, creando una società *ad hoc*, la Fest, presieduta dal finanziere Fabio Cerchiai, per l'affitto della sala al costo giornaliero di 30.000 €.

NEOFEDERAZIONE ALL'AGIS - È nata, all'interno dell'Agis, la Federazione delle arti sceniche contemporanee, con lo scopo di sostenerne lo sviluppo in termini di produzione, diffusione, promozione e formazione. Tre le associazioni aderenti: Antac (teatri stabili d'arte contemporanea), Ancrit (compagnie e residenze d'innovazione teatrale) e Astra (teatro ragazzi). La presidenza è di Luca Dini, condirettore di Pontedera Teatri.

MONOLOGHI AL FEMMINILE - Per festeggiare i 15 anni di attività, il gruppo teatrale dell'Associazione torinese Almaterra ha ideato la rassegna di mono-

loghi al femminile *Passioni teatrali*. Segnaliamo, tra gli ospiti, Laura Curino (*Il racconto dell'età dell'oro*, 23 maggio) e Sonia Aimiwu (*Le mani avanti*, 21 giugno). Il progetto si articola in ulteriori tappe a partire dall'autunno, con lavori che riflettono sul ruolo delle donne nella società, sul turismo globalizzato e sulla metaforica figura della discarica. Info: www.arpnet.it/alma/almateatro/almateatro.htm.

UN VITALIZIO PER TRINCALE - È stato concesso a gennaio al cantastorie Franco Trincale, 74 anni, dal 1958 anima irriverente della Milano operaia, il vitalizio previsto dalla Legge Bacchelli. Non cessa, per questo, la battaglia personale di Trincale che chiede al Governo provvedimenti legislativi concreti per tutelare gli artisti di strada. Info: www.trincal.it.

ARRIVANO DAL MARE! - Torna lo storico festival dedicato al teatro di figura italiano e internazionale, che quest'anno si svolgerà dal 7 all'11 maggio sempre a Cervia (Ra). Da tre anni, l'appuntamento è stato rinominato "Vetrina italiana del teatro di figura", mentre in regione è stato inaugurato in questa stagione il "Teatro stabile in Romagna dei burattini e delle figure" con appuntamenti invernali a Forlì, Cervia (Ra), Cesena, Longiano (Fc) e Argenta (Fe), raccolti in un unico cartellone. Info: www.arrivano-dalmare.it.

MARIOTTI AL COMUNALE DI BOLOGNA - Michele Mariotti, a dispetto della giovane età, è il nuovo sovrintendente e direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna. Mariotti succede al direttore musicale Daniele Gatti.

TORNA LA NON-SCUOLA - Dal 1991 aprile è per Ravenna il mese della non-scuola e anche quest'anno, dal 31 marzo al 23 aprile, oltre 400 adolescenti mostreranno gli esiti dei laboratori iniziati a ottobre sul palco del teatro Rasi. Gli spettacoli saranno a giornate alterne, e nelle serate libere la città incontrerà artisti, poeti, scrittori e filmmaker ravennati. Info: www.teatrodellealbe.com.

PREMI UBU: il nuovo che avanza

Non si può certo accusare i Premi Ubu, consegnati lo scorso gennaio al Piccolo Teatro di Milano nel corso di una serata presentata da Arturo Cirillo, di essere avulsi dal presente della ricerca. L'edizione del trentennale conferma infatti la capacità di questo Premio di fotografare l'esistente, di là da pressioni politiche, scelte commerciali o etichette di comodo. Non si può spiegare altrimenti lo straordinario successo dello *Studio su Medea* di Antonio Latella (spettacolo dell'anno - **foto sotto**), e soprattutto di *Sterminio* del Teatro delle Albe, vincitore di ben quattro premi (regia, Marco Martinelli; attrice, Ermanna Montanari; novità straniera; premio speciale, Vincent Longuemare per le luci). Né sono da meno gli altri premiati: scorrendo la lista dei vincitori, troviamo numerosi esponenti del "nuovo" teatro, dal sorprendente Saverio La Ruina (il suo *Disonorata* si aggiudica il premio per il miglior attore e novità italiana) a Monica Piseddu (attrice non protagonista per *Le cinque rose di Jennifer*, regia di Arturo Cirillo), fino agli emergenti Emiliano Masala e Umberto Petranca. Cui si aggiunge una fitta messe di riconoscimenti speciali che tastano il polso a quanto di nuovo è emerso nell'ultima stagione, dal monumentale *Faust* di Nekrosius, ormai presenza fissa agli Ubu, al Festival delle Colline Torinesi. Senza dimenticare, per questo, i maestri di sempre, Elio De Capitani e Gigi Saccomandi (rispettivamente, attore non protagonista per *Angels in America* e premio speciale per le luci), e le grandi produzioni (Marco Rossi, premiato per la scenografia del ronconiano *Inventato di sana pianta*). R.R.



SI TINGE DI ROSA IL CARLO FELICE - Cristina Ferrari è il nuovo direttore artistico del Teatro Carlo Felice di Genova. Già responsabile di stagioni musicali a Busseto, direttore delle produzioni liriche e dell'Orchestra regionale dell'Emilia Romagna per la Fondazione Toscanini di Parma, la Ferrari è attualmente l'unica donna a ricoprire un ruolo di potere nel mondo del melodramma italiano.

MORTA GIULIANA PENZI - È morta lo scorso gennaio a Roma Giuliana Penzi. Novantuno anni, la Penzi è stata prima ballerina di *Visioni* di Millos alla Scala e poi all'Opera di Roma. Dal 1990 è stata direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza.

SCOMPARSO PAGNANELLI - Domenica 17 febbraio è morto Pietro Pagnanelli, dai primi anni '90 direttore tecnico del Teatro Stabile dell'Umbria. Con lui scompare una generazione di grandi tecnici del teatro italiano. Aveva 75 anni, ma fino all'ultimo ha lavorato con un impegno e generosità al Teatro Stabile dell'Umbria, seguendo la recente messa in scena di *Moby Dick*. Pagnanelli è stato anche direttore degli allestimenti al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

COSTANZO A LATINA - Sarà Maurizio Costanzo a succedere a Luca Barbareschi alla direzione artistica della Fondazione Teatro di Latina. Secondo l'accordo, perfezionato a gennaio, il neodirettore del Teatro d'Annunzio svolgerà anche attività di consulenza per conto del sindaco, Vincenzo Zaccheo, per i grandi eventi.

BIENNALE, CONFERMATO SCAPARRO - Maurizio Scaparro, già direttore del settore teatro della Biennale nel biennio 2006-2007, è stato confermato per il biennio 2008-2009. Confermato anche Ismael Ivo alla direzione del settore danza. Lo ha decretato a gennaio il nuovo cda della Biennale, presieduto da Paolo Baratta.

NUOVI TALENTI IN RETE - Se è vero che è su Internet che si giocherà il futuro della scrittura, non sarà fuori luogo l'iniziativa del Teatro Garibaldi di Palermo. Membro di una rete europea che contempla cinque realtà dislocate fra Polonia,

Romania e Ungheria, con capofila l'Austria, il teatro diretto da Matteo Bavera ha affidato a Paolo Cinquemani, Giuseppe Massa e Andrea Trimarchi il compito di scovare, tra le migliaia di blog in rete, nuovi talenti per la drammaturgia, i cui diari verranno messi in scena tra il 21 e il 23 maggio al Blogxt Theaterfestival di Graz. Info: www.blogtheatre.net.

F.I.S.C.O 2008 - L'ottava edizione del *Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo*, intitolata Universal Cosmic Murrur, è a Bologna in vari luoghi fino al 23 aprile. Fra le presenze internazionali, segnaliamo gli statunitensi Nature Theatre of Oklahoma e Jérôme Bel con la ripresa di *Nom Donne Par L'auteur* del '94. Chiude il festival *Wasted - intuizioni sul mondo in attesa che diventino una costruzione compiuta*, progetto iniziato per F.I.S.Co. 07 da Kinkaleri ora proseguito da MK & guests. Info: www.xing-fisco.it.

PROSPETTIVA DANZA TEATRO - Due mesi di danza e teatro a Padova, in un programma che unisce la ricerca internazionale alle nuove proposte. Dopo *Polis* di Abbondanza/Bertoni (12 aprile), è la volta di Virgilio Sieni con *Sonate Bach* (10 maggio) e della compagnia israeliana Kibbutz con *Ecodoom* (25 maggio). Si prosegue con il Teatro del Lemming con *Antigone* il 28 e 29 maggio per poi chiudere con il Premio Giovani Danz'Autori Veneto che vedrà la finale a Padova il 28 giugno. Info: www.padovanet.it/padovacultura.

PREMI TEATRI DI VITA - La compagnia Menoventi e il duo Buldrini/Questorio hanno vinto l'ultima edizione di "Loro del Reno. Teatri indipendenti in Emilia Romagna", rispettivamente per il miglior spettacolo (*Semiramis*, premio Casagrande) e interpretazione (*Studio per Due*, premio Mioli). La giuria popolare ha invece eletto miglior spettacolo visto nel 2007 ai Teatri di Vita *Ashura* dei turchi 5. Sokak Tiyatrosu. Info: www.teatridivita.it.

TEATRO.NET - È attivo un circuito di scambio teatrale su scala nazionale riservato a gruppi giovani: le compagnie

possono usufruire di una rete di luoghi teatrali che ospiteranno i lavori al 70% di incasso (senza spese enpals, senza Siae). Gli spazi, a loro volta, ospiteranno i lavori scelti dalla direzione artistica di Teatro Net, che si riserva di ammettere o meno al circuito le compagnie e le strutture richiedenti e promette uno sforzo promozionale per ogni evento che rientra nella rete. Info: www.teatronet.it.

FABBRICA EUROPA XV EDIZIONE - A Firenze dal 3 al 24 maggio, il festival Fabbrica Europa riconferma il suo carattere internazionale, proponendo una versione di *Les Nègres* di Jean Genet nata dalla collaborazione tra il senegalese Badara Seck e Gustavo Frigerio (prima nazionale 7-10 maggio). Il cartellone Danza inaugura il festival con *Mirage*, una serie di pièce del coreografo israeliano Itzik Galili (prima nazionale, 3-4 maggio). La sezione teatrale apre invece le porte ai vincitori del progetto "Quattro cantieri": gruppo nanou, Città di Ebla, Teatro Sotterraneo e Habillé d'eau. Info: www.fabbricaeuropa.net.

FILO D'ARIANNA FESTIVAL 2008 - Il festival Bellunese "Filo d'Arianna" diretto da Tib Teatro, propone dal 27 giugno oltre 30 appuntamenti dedicati a tutte le forme dello spettacolo dal vivo. Tra i progetti speciali, segnaliamo quello coreografico dedicato a Pina Bausch, attraverso la proiezione di filmati originali e testimonianze critiche; sul versante Teatro protagonista sarà Marco Baliani, con il progetto di teatro in Africa e la sua produzione letteraria. Info: www.tibteatro.it.

NUOVE FORME DI ORGANIZZAZIONE - È nata a Milano T.o.c., Teatro di Origine Controllata, un'associazione di organizzazione e management che si occupa di distribuzione e promozione di spettacoli. Info: www.toc-teatro.it.

DANAE FESTIVAL - Prosegue al Teatro Litta di Milano il festival Danae organizzato dal Teatro delle Moire, che porta in scena le creazioni di una generazione tutta femminile di nuove autrici: dopo le Habillé d'Eau con

Camera e la vincitrice del concorso Giovani Danz'Autori Simona Bertozzi *L'endroit 2e* (22 e 23 aprile), dal Portogallo arriva Marcia Lança (24 aprile) con *Dos joelhos para baixo*, che si affianca al lavoro di Ambra Senatore *Altro piccolo progetto domestico* (foto sotto). Info: www.teatrodellemoire.it.

BASAGLIA 30 ANNI DOPO - Si è aperto a marzo con un concerto Jazz di Gino Paoli l'evento lungo un anno "La fabbrica del cambiamento". Per celebrare i 30 anni della nota riforma che sancì la fine della contenzione manicomiali, a Trieste si svilupperà un cantiere multimediale di arti, cultura, scienza e ricerca. Saranno presenti (le date sono in via di definizione) Marco Paolini con un nuovo progetto sul T4, il piano nazista di sterminio dei disabili, Ascanio Celestini (*La pecora nera*), Natalino Balasso e l'Accademia della follia con *W Basaglia* diretto da Giuliano Scabia. Info: www.triestesalutementale.it.

ASSEGNATO PREMIO EQUILIBRIO - È stato assegnato lo scorso febbraio a *Luogo Comune* di Marina Giovannini e Samuele Cardini il Premio Equilibrio Roma per la danza contemporanea. Ai due vincitori va un contributo di produzione di 20.000 € con la possibilità di presentare lo spettacolo finito nell'edizione 2009 del Festival Equilibrio diretto da Giorgio Barberio Corsetti. Info: www.auditorium.com.

HONORIS CAUSA PER PIZZI - Conferita a marzo dall'Università di Macerata la laurea ad honorem in Scienze dello spettacolo a Pier Luigi Pizzi, mimo al lavoro con Strehler agli esordi, poi scenografo e regista con all'attivo oltre 500 lavori fra prosa, lirica e cinema. Una delle ultime fatiche di



La società teatrale

Pizzi è stata la realizzazione dei costumi e della messa in scena per *Una delle ultime sere di Carnevale* per la Biennale veneziana dedicata a Goldoni.

LUTTAZZI CENSURATO - Sembra ormai un copione collaudato per la nostra satira: ottenere il via per un programma televisivo e dopo poche puntate vedersi imporre la chiusura. È successo ancora a Daniele Luttazzi e al suo show *Decameron* (che tra l'altro riceverà il Premio TTV nel prossimo giugno), dopo una caustica battuta su Ferrara e Dell'Utri. Anche il seguito è già collaudato: la puntata mai andata in onda è stata presentata a teatro a dicembre all'Ambra Jovinelli di Roma, in una serata a ingresso gratuito che ha registrato il tutto esaurito.

RESTAURATO IL REGINA MARGHERITA - È stato restituito alla cittadinanza lo scorso febbraio il Teatro Regina Margherita di Racalmuto (Ag). Diretto

dal basso Salvatore Salvaggio, il teatro ospiterà per il 2008 una stagione lirico-concertistica.

MONTRESOR IN MOSTRA - Si può visitare sino al primo giugno la mostra presso la Casa dei Teatri di Roma dedicata all'attività del grande scenografo, regista, costumista, scrittore e illustratore veronese. "Dal colore alla luce. Beni Montresor, un protagonista del teatro internazionale", a cura di Andrea Mancini e Gaetano Miglioranza, propone bozzetti, disegni e foto delle realizzazioni scenografiche, degli allestimenti e dei costumi relativi all'attività svolta da Montresor con i più grandi teatri internazionali, dal Teatro dell'Opera di Roma al Colòn di Buenos Aires. Info: tel. 0645.430968, www.exibart.com.

NINO TARANTO HA CENTO ANNI - Si è inaugurata lo scorso 18 marzo, presso il Teatro Trianon di Napoli, la mostra

"Nino Taranto ha 100 anni" curata da Giulio Baffi in omaggio al grande attore nel centenario della nascita. Vi trovano spazio gigantografie, caricature, locandine, manifesti, testimonianze storiche, costumi di scena e la famosa paglietta a tre pizzi utilizzata da Taranto nelle celeberrime macchiette di Ciccio Formaggio. Fino al 31 maggio. Info: www.trianonviviani.it.

ADDIO A FERENC PINTER - Grafico e illustratore di gran razza, era noto al grande pubblico per le sue copertine di romanzi polizieschi a grande tiratura realizzate per Mondadori, Simenon-Maigret su tutti, senza dimenticare Poirot e Miss Marple. Ferenc Pinter, di origini ungheresi, morto a Milano lo scorso febbraio all'età di 77 anni, è stato anche molto attivo nel campo della pubblicità e della cartellonistica; ha vinto premi nazionali e internazionali e partecipato a diverse mostre. Per il teatro, che molto amava, realizzò pannelli, manifesti e alcune splendide copertine per la nostra rivista. A lui il nostro ricordo pieno di gratitudine e affetto.

rentina Laura Forti: *Nema problema*, il monologo sulla guerra serbo-croata vista attraverso gli occhi di un ragazzo italiano e vincitore del premio Castello di Serravalle 06, approderà al parigino Theatre Vieux Colombier nell'aprile 2009, interpretato da Gilles David. Info: www.lauraforti.it.

EDUARDO PARLA FRANCESE - Continua, oltralpe, il successo di Eduardo De Filippo. Dopo *Filumena Maturano* di Gloria Paris e *L'arte della Commedia* di Marie Vayssière al Théâtre de la Bastille, spetta a *La grande magia*, diretto dal neodirettore della Comédie-Française, Muriel Mayette, mettere alla prova i difficili gusti dell'esigente pubblico parigino. E mentre spopola *Sik Sik, l'artefice magico* nella versione di Bernard Lotti, già si parla del prossimo, grandioso progetto: la prima in lingua francese al Théâtre Vivant di Napoli *milionaria*, tradotto da Huguette Hatem, per la regia di Anne Coutureau.

IN QATAR L'OPERA ITALIANA - È stata presentata a marzo nel Teatro dello Sheraton Convention Center di Doha *Il barbiere di Siviglia* prodotto dal Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, con la regia di Giorgio Pressburger. È la prima volta che un'opera del Teatro di Spoleto, non nuovo a esperienze internazionali, viene rappresentata in un Paese arabo.

DAL MONDO

IL MESE DELLE ARIETTE - Marzo in Francia è stato il mese del Teatro delle Ariette, compagnia invitata negli spazi della Scène Nationale Le Channel di Calais. "Liberté de Sejour" ha significato per le Ariette incontrare la città con spettacoli, incontri, laboratori: oltre a molti spettacoli propri (*Teatro da mangiare? L'estate.Fine, Lo zoo sentimentale, È finito il tempo delle lacrime*, fra gli altri) il gruppo ha invitato alcuni artisti tra cui Gian Maria Testa e la Societas Raffaello Sanzio, ma anche altre realtà come l'Associazione Contadini Biologici della Valsamoggia e i Fornai Garagnani di Bazzano. Info: www.lechannel.org, www.teatrodelleariette.it.

LAURA FORTI A PARIGI - Positivi riscontri all'estero per la drammaturga fio-

COSTUMI DI SCENA ON-LINE - Si chiama ArtsAlive.ca ed è un sito canadese realizzato dal Nac (National Arts Centre of Canada). Oltre a rappresentare una risorsa tra le più utili per chi volesse avvicinarsi al teatro canadese sia in lingua inglese che francese (vs *Hystrio n.1, 2007*), il sito ha da poco inaugurato una bella esposizione storica dedicata al costume di scena. Suddivisa per epoche e aree tematiche, la mostra virtuale del Nac dedica spazio anche al processo realizzativo che riguarda il costume teatrale, dalla pianificazione economica al confezionamento. La sezione "Low-Cost Costuming Ideas", tra l'altro, può essere utile a tutte quelle compagnie che, prive di grandi produzioni, devono realizzare i propri costumi a costi ridotti. Info: www.artsalive.ca.

È on-line il bando 2008 di Être - Esperienze teatrali di residenza,

il progetto di Fondazione Cariplo destinato alle compagnie emergenti e finalizzato allo start up di 20 residenze sul territorio lombardo. Il testo integrale del bando e la guida per la presentazione dei progetti sono disponibili sul sito web della Fondazione, all'indirizzo www.fondazione-cariplo.it.

Être

ESPERIENZE TEATRALI DI RESIDENZA

 **fondazione cariplo**

TEATRO EN TRAVESTI - Sta spopolando nei night club di Londra, New York, Berlino e Sydney *C'est Duckie*, la nuova moda teatrale lanciata dal collettivo inglese *en travesti* Duckie: rossetto, parrucche, tacchi a spillo, i performer si muovono conturbanti tra i tavoli, coinvolgendo gli spettatori in sketch di perversione e sadomasochismo. Punto clou della performance, che rilancia con un dichiarato intento politico il burlesque dell'Inghilterra vittoriana, oggi trapiantato, con successo di pubblico, a Broadway è il momento in cui gli spettatori ricevono un mazzo di finte banconote e un menù

con le prestazioni da ordinare al tavolo. Info: www.duckie.co.uk.

AMLETO SBARCA IN LIBANO - È stata rappresentata lo scorso gennaio a Beirut e in quattro diversi villaggi del sud del Libano, colpiti dalla guerra con Israele, una singolare rivisitazione dell'*Amleto*, con la regia di Riccardo Della Pietra. Protagonisti, a rotazione, cinquanta adolescenti libanesi alla loro esperienza teatrale, selezionati da 25 operatori sociali provenienti da 5 diversi centri. Il progetto è stato finanziato dalla Cooperazione italiana in Libano, con la collaborazione

dell'Associazione culturale di Roma Artestudio e del Servizio Civile Nazionale per favorire l'interazione di comunità isolate, devastate dalla guerra.

GESÙ SEDOTTO DA GIUDA - Ha destato scalpore in Australia *Corpus Christi* di Leigh Rowney, andato in scena a febbraio nel corso del festival annuale del Mardi Gras, il carnevale per gay e lesbiche di Sidney. Al centro della polemica, la relazione omosessuale tra Gesù e Giuda e il matrimonio tra due apostoli. La pièce, suscitando polemiche, era già andata in scena negli Stati Uniti nel 1997.

UN INTERVENTO PROVVIDENZIALE -

Non ci fosse stato lui, avrebbero forse dovuto sospendere la rappresentazione. Stiamo parlando del basso-baritono Paul Whelan: comodamente seduto in platea, lo scorso febbraio, per assistere al Coliseum Theatre di Londra alla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor*, ha prontamente sostituito sul palco il collega Clive Bayley, vittima di un'infezione alle vie respiratorie. Whelan, che avrebbe dovuto interpretare la stessa parte di lui a pochi giorni, si è nascosto fra le quinte, doppiando in diretta Bayley. Immediata la risposta del pubblico, che ha mostrato di gradire l'improvvisato "duetto".

TEATRO IN TV SBANCA IN FRANCIA -

Otto milioni di spettatori in prima serata, 33,4% di audience, la concorrenza - uno spettacolo di varietà su Tf1 - pesantemente sconfitta. È successo in Francia lo scorso gennaio: fedele al suo ruolo, la rete pubblica, per una volta, non si è limitata a scimmiettare la televisione privata ma ha reagito proponendo in prima serata la diretta televisiva dal Théâtre des Variétés di Parigi della commedia *Fugueuses* di Pierre Palmade. Ci auguriamo che un simile risultato, che ricorda da vicino il caso Benigni e il *Vajont*, sia di buon esempio per una politica culturale più accorta da parte della televisione pubblica in Italia.

TEATRO A BAGDAD - In un Paese che ha visto la produzione di sei soli film dal 2003, le arti sceniche sopravvivono attraverso rare occasioni speciali e con il sostegno di qualche miliardario illumina-

to. Durante il regime di Saddam Hussein gli artisti erano finanziati dallo Stato, ma la libertà d'espressione era pressoché nulla. Il teatro religioso tradizionale dell'Islam sciita, per esempio, era quasi scomparso sotto i colpi della censura. Oggi la situazione si è ribaltata, gli artisti hanno meno vincoli ma nessun sostegno dallo Stato. Le rappresentazioni avvengono al Teatro Nazionale di Bagdad, edificio da 800 posti costruito negli anni '80, quasi sempre di giorno dal momento che nessuno sarebbe disposto a muoversi di sera. A marzo si è tenuta una giornata con musiche e spettacoli di danza moderna dedicata a Youssef Al-Ani, drammaturgo, attore, regista e scrittore molto conosciuto nel mondo arabo.

SHAKESPEARE A FUMETTI -

La casa editrice inglese Classical Comics ha avviato un ambizioso progetto: tradurre in *graphic novel* le maggiori opere della letteratura britannica, fra le quali figurano anche alcuni drammi del Bardo. Sul sito www.classicalcomics.com sono già disponibili i primi due lavori (al costo di 9,99 €) *Macbeth* e *Enrico V*, realizzati in tre diversi formati: il "full text", in cui ogni personaggio recita integralmente il testo shakespeariano, il "plain text" che utilizza un inglese contemporaneo, e il "quick text", che rispetta il plot asciugando il testo. I disegni sono del fumettista Jon Haward, conosciuto per alcuni albi di Spiderman.

ARLECCHINO A PECHINO -

La storica messa in scena goldoniana, firmata da Giorgio Strehler nel 1947 e da oltre quarant'anni interpretata da Ferruccio Soleri, è sbarcata (6-8 marzo) in Cina come evento inaugurale del National Centre of performing arts, struttura polifunzionale costruita in occasione delle imminenti olimpiadi. Il Piccolo teatro continua così un percorso di tournée che dal 2002 lo ha portato a visitare numerose città, scuole e università cinesi.

SCOMPARSA LA BESSMERTOVA -

Canto del cigno al Bolshoi per la sua più preziosa Giselle: muore il 19 febbraio Natalia Bessmertova, 66 anni, per trenta celebrata Prima Ballerina nel tempio del balletto russo, che lasciò insieme al marito, il direttore e coreografo Yuri

DOMINA HAIRSPRAY agli Olivier Awards

Con undici nominations in dieci categorie, il team del musical *Hairspray* (foto sotto) si è presentato alla cerimonia degli Olivier Awards 2008 pensando di sbancare. E invece, dopo aver conquistato il maggior numero di nominations nella storia degli oscar teatrali inglesi, *Hairspray* vince "solo" quattro premi: Migliore Attore e Migliore Attrice in un Musical, Miglior Attore Non Protagonista e Miglior Musical. Non conquista nessun premio nonostante le sette nominations il musical *Parade*, presentato al Donmar Warehouse. Alla compagnia Complicité va il premio per la Best New Play con *A Disappearing Number*, mentre *Rafta-Rafta* al National Theatre si aggiudica il titolo Best New Comedy. Kristin Scott Thomas è la Migliore Attrice di quest'anno per *The Seagull* al Royal Court e Chiwetel Ejiofor è il Migliore Attore per *Othello* al Donmar Warehouse. Migliore spettacolo di danza è il revival del Royal Ballet *Jewels* di George Balanchine, mentre a sorpresa *Gone too Far!* della debuttante Bola Agbaje al Royal Court ha ottenuto il premio per la miglior performance in un Teatro affiliato. Viki Mortimer vince nella categoria Migliori Costumi per *Man of Mode* al National; Rae Smith e la Handspring Puppet Company si aggiudicano il premio per la Migliore Scenografia per *War Horse*, sempre al National. *Pelléas et Mélisande* alla Royal Opera House vince nella categoria Miglior Opera.

Rupert Goold è stato giudicato il Miglior Regista per *Macbeth* al Gielgud. Infine Olivier Award alla carriera per Sir Andrew Lloyd Webber, come se fosse a corto di premi e onorificenze. Margherita Laera



Grigorovich, nel 1995, con dimissioni costrette dal crollo dell'Unione Sovietica. La saluta Anatoly Iksanov, attuale direttore del Bolshoi, come perdita immensa per il teatro e la cultura.

ADDIO A PAUL SCOFIELD - Era considerato uno dei più grandi attori shakespeariani della sua generazione e, per molti anni, era stato direttore della Royal Shakespeare Company. Paul Scofield è morto lo scorso marzo per leucemia in un ospedale del Sussex. Aveva 86 anni. Noto al grande pubblico per la sua interpretazione di Salieri nell'*Amadeus* di Shaffer in scena a Londra nel 1979, la sua ultima apparizione teatrale risale al 1996, al National Theatre di Londra, nel *John Gabriel Borkman* di Ibsen. Noto e apprezzato anche nel cinema, aveva vinto l'Oscar come miglior protagonista nel ruolo di Tommaso Moro in *Un uomo per tutte le stagioni* di Fred Zinneman e aveva lavorato, tra gli altri, con Kenneth Branagh e Franco Zefforelli nelle trasposizioni cinematografiche dell'*Enrico V* e dell'*Amleto*.

PREMI

BANDO ÊTRE - E' disponibile sul sito della Fondazione Cariplo il nuovo bando del progetto Être, sviluppato in collaborazione con Faq e riservato a progetti di residenza nel territorio lombardo. La scadenza per l'invio dei progetti è fissata il 16 maggio. Info: www.fondazione-cariplo.it.

SCENARIO INFANZIA - Seconda edizione del Premio Scenario Infanzia riservato al teatro rivolto a spettatori bambini e adolescenti. I partecipanti non devono appartenere a strutture riconosciute e sovvenzionate e non devono aver superato i 35 anni di età. I progetti dovranno essere presentati entro il 15 aprile 2008 a una delle sedi dei 38 soci dell'Associazione Scenario, presenti in tutto il territorio nazionale, secondo le modalità indicate nel bando. I parteci-

panti conterranno il loro intervento in un tempo massimo di 20 minuti. Info: www.associazionescenario.it.

TTV CONCORSO ITALIA - Ultimi giorni (la scadenza è il 12 aprile) per presentare opere al "Concorso Italia" del Riccione TTV. Sono ammesse tutte le opere video inedite che evidenzino un legame diretto con le arti performative (teatro, danza, performance, opera lirica, teatro musicale). Info: www.riccione teatro.it.

CONCORSO PAVAROTTI - Modena celebra Luciano Pavarotti con un concorso riservato ai talenti del bel canto, per voci fra i 18 e i 30 anni. Patrocina il Ministero dei Beni culturali, Comune e Teatro di Modena e la Scala, che offrirà il palcoscenico al primo classificato. Quattro premi in palio, per un totale di 30000 €: selezioni a numero chiuso, e finali tra il 29 settembre e il 4 ottobre, mentre il pubblico attende il concerto dei vincitori per il 5 ottobre. Info: www.emilianet.it.

PREMIO ANGELO MUSCO - Il 30 maggio è il termine ultimo per inviare gli scritti al Premio Musco, diviso in tre sezioni: opera teatrale inedita in dialetto siciliano, opera inedita in lingua italiana o neolatina, opera edita in qualunque lingua o dialetto. Gli scritti vanno inviati in cinque copie alla redazione del Convivio: Premio Poesia, Prosa e Arti figurative, Via Pietramarina Verzella, 66 - 95012 Castiglione di Sicilia (CT) - Italia. La premiazione si svolgerà a ottobre 2008 presso Giardini Naxos (Me), Comune che patrocina il premio. Info: tel. 0942.986036, www.ilconvivio.org.

PREMIO CASTELLO DI SERRAVALLE - Il 10 maggio scade il bando della quarta edizione del Premio Nazionale "Castello di Serravalle". Il bando si rivolge a monologhi destinati alla messa in scena e realizzati in lingua italiana da autori italiani o stranieri mai rappresentati in pubblico. Il vincitore verrà ospitato il 18 luglio all'interno del Festival di Serravalle. Inviare per posta il testo integrale del monologo in 3 copie dattiloscritte più un Cd-Rom a Festival di Serravalle - Via Roma 21 - 31029 Vittorio Veneto (TV). Info: mail premioperteatro@serravallefestival.it.

PREMIO CINQUE TERRE - Il nuovo premio di drammaturgia Cinque Terre - I luoghi dell'anima è rivolto ad autori contemporanei di testi inediti ispirati a tematiche religiose. Sono accettate opere originali in lingua italiana e inglese, mai rappresentate in pubblico. I testi devono essere spediti in sei copie presso l'Ente Parco Nazionale delle Cinque Terre, via Signorini 118 - 19017 Riomaggiore (La Spezia) entro il 30 maggio. Al vincitore andrà un premio di 1000 €. Info: www.lunariateatro.it.

PREMIO GIOVANNI PAOLO II - L'Unione Italiana Artisti Cattolici bandisce un premio dal tema fisso "Nella luce che illumina ogni uomo si ritrova la via della speranza". Possono partecipare opere di poesia, prosa e teatro, inedite e in italiano. I giovani entro i 28 anni partecipano in una apposita sezione. Inviare le opere in busta anonima in cinque copie su formato cartaceo e elettronico entro il 15 maggio a: Unione Cattolica Artisti Italiani - Premio Giovanni Paolo II - Casella Postale 16417031 ALBENGA (SV). Info: ucaigiovannipaolo@libero.it, www.ucainazionale.it.

MARTELIVE 2008 - Sono aperte le selezioni per l'ottava edizione di MARteLive, concorso teatrale che propone all'artista vincitore un posto nel prossimo cartellone del Teatro Ambra Jovinelli. Dopo l'edizione bolognese del 2007, da quest'anno altre città come Cosenza, Genova, Bari, Torino, ospiteranno il concorso che si concluderà per tutti il 10 giugno 2008 all'Alpheus di Roma. Info: www.martelive.it.

STATUS QUO FESTIVAL - Il festival organizzato dall'Associazione Quinta Parete, che si terrà a Castello di Casalgrande (Re) dall'11 al 13 luglio, cerca compagnie con progetti originali che riflettano sulla condivisione dell'atto teatrale. Il materiale deve essere

inviato entro il 30 aprile a amministrazione@quintaparete.org mettendo per oggetto Status Quo Festival o per posta all'attenzione di Fadia Bassmaji via Botte 8/b, 42013 Casalgrande (RE). Info: www.quintaparete.org.

PREMIO GRAN GIALLO - Entro il 16 maggio dovranno pervenire i racconti o testi teatrali gialli e del mistero, inediti e di ambientazione italiana che intendono partecipare al Premio "Gran Giallo Città di Cattolica". I lavori vanno inviati in 9 copie all'Ufficio Cinema-Teatro, Piazza della Repubblica 1, 47841 Cattolica (RN). La premiazione si terrà a fine giugno 2008 con la messa in scena del testo vincitore a cura del Teatro della Regina di Cattolica. Info: tel. 0541.968214, 0541.833528, teatro@cattolica.net.

PREMIO BARDESONO - Il 15 giugno è il termine ultimo per partecipare al XXII Premio Giacomo Bardesono, riservato a opere teatrali e soggetti televisivi per ragazzi da realizzare o con le tecniche dell'animazione o con la tradizionale produzione audiovisiva. I testi dovranno essere inviati (in 6 copie) presso la sede legale dell'Associazione Abc corso Torino 1 -10086 Rivarolo Canavese (TO), entro e non oltre il 15 Giugno 2008, accompagnati da nome, cognome, indirizzo e recapito telefonico. Info: www.premiobardesono.it

PREMIO DONNE E TEATRO - Una scrittura tutta al femminile per la scena immaginata dal Premio Donne e Teatro. Fino al 15 giugno le autrici potranno inviare i loro elaborati, purché originali e mai pubblicati anche se già rappresentati, in otto copie all'attenzione di Bianca





Turbati, ideatrice del premio, presso l'Associazione Donne e Teatro, via Ugo de Carolis 61, 00136 Roma. Occorre allegare anche la domanda di partecipazione e una breve nota biografica. Info: tel. 06.35344828, tdema@tiscali.it.

CORSI

SEMINARI CON RENA MIRECKA - Sono disponibili le date dei seminari tenuti da Rena Mirecka (foto nella pag. precedente), attrice del Teatro Laboratorium di Grotowski, in Sardegna: 16-20 maggio, 14-18 giugno, 14-18 luglio, 12-16 agosto. Il costo per seminario è di 350 €. È possibile inoltre prendere parte a corsi individuali al costo di 50 € giornalieri. Info: stef@grotowski-institute.art.pl.

LABORATORI A BOLOGNA - Prosegue la ricca attività didattica del Teatro San Martino diretto da Roberto Latini. Fra gli altri, dal 14 al 17 aprile "L'attore nello spazio vuoto" tenuto da Massimiliano Civica, "Orientamento dinamico" tenuto da Alessandra Sini dal 12 al 14 maggio e "Tecnica per danzatori" condotto da Roberto Castello dall'1 al 9 maggio. Info: info@teatrosanmartino.it, www.teatrosanmartino.it

RAFFAELLA GIORDANO - A Perugia, dall'8 all'11 maggio 2008, sarà possibile

incontrare la danzatrice e coreografa di Sosta Palmizi (foto a lato) nel corso di un seminario dedicato all'ascolto intimo, alla relazione, alla presenza e responsabilità del gesto. Il seminario, dal costo di 160 €, si terrà presso l'Associazione Dancegallery, dove dovranno pervenire entro il 2 maggio le richieste di iscrizione tramite prenotazione telefonica (075/5727717) o via mail scrivendo a info@dancegallery.it. Info: www.sostapalmizi.it

A SCUOLA CON RICCI&FORTE - Aperte le iscrizioni al laboratorio "100 % Furioso" di Ricci/Forte, rivolto a giovani attori professionisti e finalizzato alla produzione di un nuovo spettacolo ispirato all'universo di Ariosto che debutterà all'interno del Festival Castel dei Mondi nell'agosto del 2008. Il workshop è gratuito e si svolgerà nei mesi di giugno e luglio ad Andria. Per la selezione è necessario inviare entro il 10 maggio foto e curriculum, specificando dati anagrafici, recapiti telefonici e mail. Info: www.myspace.com/ricciforte.

PROGETTO MINIERA - Sono aperte le iscrizioni al laboratorio teatrale tenuto a Roma da Thomas Otto Zinzi, presso lo spazio scenico Auditorium delle Fornaci in via delle Fornaci, 161. Materie di studio saranno senso dello spazio scenico, interpretazione, improvvisazione, dizione, scrittura e regia. Info: tel. 338.7192368, www.progettominiera.it.

SEMINARI DI DRAMMATURGIA - C'è tempo fino al 23 maggio per iscriversi ai seminari di drammaturgia della Scuola Europea per l'Arte dell'Attore, organizzati a San Miniato dalla Fondazione Teatro di Pisa tra il 15 giugno e il 6 settembre 2008. Tra i docenti, Ugo Chiti e Josè Sanchis Sinisterra. Info: www.primadelteatro.it, www.teatrodipisa.pi.it.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Sara Dal Corso, Lorenzo Donati, Agnese Doria, Margherita Laera, Lucia Oliva, Rodolfo Sacchetti, Barbara Sinicco, Serena Terranova

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI
TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA

XIII
Festival
delle
Colline
Torinesi
 5/28 giugno 2008

Carla
Bianca
2008
Incontri
italo-francesi
Rencontres
franco-italiennes
 5/7 giugno 2008

www.festivaldellecolline.it

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891

Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302

Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel. 02/36571600

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - 081/2405401

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 - tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento o bonifico bancario su c/c postale,
codice iban:

IT 66 Z 07601 01600 000040692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della
cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si
prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbona-
to e di inviare la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Redazione: Albarosa Camaldo e Massimo Marino (coordinamento), Roberto Rizzente, Altre Velocità, Valeria Nava (segreteria), Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web), Ilaria Gariboldi e Cecilia Brambilla (stage).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Elena Basteri, Enrico Bernard, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Nicola Bonazzi, Simona Buonmano, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Lucia Cominoli, Sara Dal Corso, Linda Dalisi, Lorenzo Donati, Agnese Doria, Loredana Faraci, Manuela Gandini, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Erica Magris, Stefania Maraucci, Antonella Mellilli, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Andrea Nanni, Michela Nazzaruolo, Pier Giorgio Nosari, Lucia Oliva, Dimitri Papanikas, Mario Perrotta, Gianni Poli, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Rodolfo Sacchetti, Laura Santini, Barbara Sinicco, Silvana Sinisi, Simone Soriani, Francesco Tei, Serena Terranova, Pino Tierno, Francesco Trapanese, Francesco Urbano, Cristina Valenti, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:

via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.



Festival Internazionale di Villa Faraldi

venticinquesima **edizione**

luglio agosto **2008**

www.salamander.it

PUNTA CORSARA

PROGETTO D'IMPRESA CULTURALE 2007-09
DIREZIONE ARTISTICA MARCO MARTINELLI

teatro danza
musica letteratura cinema inchieste
Arti di strada laboratori
AUDITORIUM FORMAZIONE
di SEAMPIA murales circo

WWW.PUNTA-CORSARA.IT





mantova 20/29 Giugno

10 giorni
60 eventi
200 artisti

www.teatrofestival.org

{ Teatro } arlecchino d'oro festival europeo del teatro di scena e urbano